

Hans Tintelnot:

Kunstforschung in Breslau

I. Als am 5. November 1810 Johann Gustav Gottl. Büsching unter dem Eindruck der Aufhebung der geistlichen Stiftungen eine Eingabe an den preußischen Staatskanzler Hardenberg richtete, worin er außer für die Sicherstellung der Bücher und Archivalien auch für die Errichtung einer eigenen Sammlung eintrat, in der die ausgesonderten Kunstwerke mit Breslauer Beständen vereinigt werden könnten, ahnte er wohl kaum, daß er damit der Bibliothekspflege, der schlesischen Landeskunde und vor allem der Kunstforschung in Breslau neue Impulse gegeben hatte. Mit einer bemerkenswerten Schnelligkeit vollzog noch im gleichen Monat das Berliner Ministerium Büschings Ernennung zum Generalkommissar mit der Ermächtigung, die sich in den Stiften vorfindenden Bibliotheken, Archive, Münzsammlungen und „Kunstgegenstände aller Art“ zu sichten und in Breslau zu konzentrieren.¹ Bei den Bibliotheken und Archivalien folgte einer ersten Durchsicht der Abtransport nach Breslau, bei den Kunstgegenständen war eine Sichtung an Ort und Stelle vonnöten. Wie das geschah und was ausgesondert wurde, welche Gesichtspunkte dabei gewahrt wurden und wieviel dem Zeitgeschmack und der Verkennung trotzdem zum Opfer fiel, das ist heute nicht mehr deutlich festzustellen. Büsching legte kein Inventar an und ordnete die Bestände auch nicht nach sachlichen Gesichtspunkten — die gebotene Eile bei der Übernahme des Kunstgutes mag das ebenso verhindert haben wie die Unübersichtlichkeit der Materialien, von denen Möbel, Gegenstände des Kunsthandwerks und Objekte der Volkskunst, heute unersetzlich, gar nicht erfaßt wurden. Auch die kritische Einstellung jener Zeit den Werken des Barock gegenüber mag manche Konservierung vereitelt haben. Die Möglichkeit also, mit einer Inventarisierung die erste Grundlage zu einer topographischen Materialiensammlung vorromantischer Kunstwerke im schlesischen Raum zu geben und damit einen Ansatzpunkt zu selbständiger Kunstforschung in Schlesien zu gewinnen, blieb im eigentlichen ungenützt. Büschings auf mehrere Bände berechneter Rechenschaftsbericht über dieses Unternehmen, in seiner literarischen Fassung „Bruchstücke einer Geschäftsreise nach Schlesien“ benannt, vermochte diese Lücke vor der späteren Forschung nicht mehr zu füllen, zeigt aber doch in Ansätzen, wie sehr sich der am Schreibtisch fruchtbar Schaffende darum bemühte, seinem Aufgabenkreis guidenartige Umrisse zu geben. Auch seine „Blätter für Literatur und Kunst“ blieben mit ihren Beiträgen noch ganz im Literarisch-Romantischen stecken, wie denn überhaupt des Archivars (1811) Büsching forschersiche Tätigkeit literargeschichtlicher Ausrichtung ist und sich mit Sagen, Fastnachtsspielen, Volkspoese und Ritterwesen befaßte, alles Stu-

1) vgl. H. Seger, Geschichte des ehemaligen Museums schlesischer Altertümer. Jb. d. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert., I. Bd, Breslau 1900. S. 1—24 (13).

dienkreise, die das Historische an sich, den Altertumsstoff im Sinne romantischer Geschichtsauffassung betrachteten², was besonders deutlich wird — man spürt die geistige Nähe zur Welt Eichendorffs — in seiner Veröffentlichung über das Deutschordensschloß Marienburg.³ Staunenswert ist die Breite der kulturgeschichtlichen Orientierung des vielseitig interessierten Mannes, der, Sohn eines weitumtriebenen Göttinger Philosophieprofessors, Erdkundeforschers und Führers der Petersburger protestantischen Gemeinde, ganz der Sohn auch einer enzyklopädisch interessierten Generation, vor den engeren Grenzen seiner Disziplin nicht halt machte. Deshalb gab man Büsching denn auch, unbestimmt genug und ganz im Sinne der Bemühung um das „Altertümliche“, nachdem er sich 1816 in Breslau habilitiert hatte, 1823 ein Ordinariat für „Alterthumswissenschaften“ (nicht für Literaturgeschichte) neben der exakten Philologie an der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität. Mit Kunstforschung im eigentlichen haben alle diese Bemühungen noch wenig zu tun. Sie sind bezeichnende Anliegen der vaterländisch-romantischen Begeisterung der Zeit Tiecks, Wackenroders und Boisserées. Trotzdem aber darf man sagen, daß Büschings Werk „Die heidnischen Altertümer Schlesiens“⁴ eine Grundlage für die Præhistorie geworden ist, die, oft eng im Zusammenhang mit kunstwissenschaftlichen Studien, seither ein besonderes Anliegen der Breslauer Forschung geblieben ist. Die damals mächtig aufkommende Renaissance-Begeisterung, wie sie sich etwa in Rumohrs vielbeachteten „Italienischen Forschungen“ (1827—31) in Berlin kundtat, berührte die Breslauer Geister nicht. Kunstgeschichtliche Arbeiten haben sich auch aus der Pflege jenes Bestandes an überwiegend schlesischen „Alterthümern“, den der oft verkannte Mann nach seinem frühen Tode (1829) der Öffentlichkeit im Sandkloster hinterließ, nicht entwickelt. Es waren Bibliotheksfachleute (Prof. Schneider) und Philosophen (Prof. Ritschel), die nach ihm die Sammlung verwalteten. Zu einer Verselbständigung der Kunstwissenschaft kam es in der Zeit vor der Errichtung des Berliner Lehrstuhles für Waagen (1844) in Breslau ebensowenig wie in anderen Universitätsstädten.

Das Interesse jedoch an forschender Erfassung des Kunstwerkes war seit längerem schon in Breslau keineswegs an den Wirkungskreis der Universität gebunden; von ihrem Kabinett, den Sammlungen der Stadt und der Kirchengemeinden einmal abgesehen, besaß die schlesische Landeshauptstadt

2) vgl. Bruchstücke einer Geschäftsreise durch Schlesien, unternommen i. d. Jahren 1810, 11, 12. Breslau 1813; ferner: Erzählungen, Dichtungen, Fastnachtsspiele u. Schwänke d. deutschen Mittelalters. Breslau 1814. 3 Bde. — Volkssagen, Märchen und Legenden. Leipzig 1812—19. 4 Tle. — Ritterzeit und Ritterwesen. Leipzig 1823. 2 Bde. — Museum f. Altdeutsche Literatur und Kunst. Berlin 1809, 1811 ff.

3) Das Schloß der deutschen Ritter zu Marienburg. Leipzig 1823. 2 Bde.

4) Die heidnischen Altertümer Schlesiens. Breslau 1820—24 (4 Lieferungen); mit Lithographien der Objekte, z. T. in Originalgröße. Vorrede und katalogartige Beschreibungen.

noch die Königl. Kunstschule, neben der Berliner Akademie die zweite des Königreiches. An ihr hatte im Sinne des aufklärerisch-eklektizistischen Historismus der Hofrat Bach eine Sammlung angelegt, deren pädagogische Wirkung er durch eigene Sammlertätigkeit vergrößerte. Es mag dort in den Bemühungen um die Kunst des Altertums und in der Beschäftigung mit den graphischen Künsten und ihrer exemplarischen Auswertung eine ähnliche, zwischen Pädagogik und Interpretation schwebende Atmosphäre geherrscht haben, wie sie der Zeichenmeister Fiorillo, der Betreuer der Göttinger Sammlungen und Begründer des dortigen Lehrstuhles, in den gleichen Jahren fruchtbar erstehen ließ.⁵ Nicht unähnlich scheint uns dieses Bemühen um Wesen und Geschichte der Künste zwischen den Disziplinen auch der Wiener Situation jener Jahre, die uns Julius v. Schlosser so aufschlußreich dargelegt hat. Universität und Akademie haben alle diese Ansätze im 19. Jahrhundert nicht weiterentwickelt, wohl aber gaben die Sammlungen Anlässe zu kunstforscherischer Beschäftigung.

II. Die Breslauer Kunstsammlungen waren das einzige, was aus der Zeit der Säkularisation und der romantischen Forschungsanfänge Bestand hatte. Als sie am 29. Juni 1815 eröffnet wurden, waren sie zunächst in fünf Zimmern und einigen der breiten Korridore des früheren Augustinerstifts auf der Sandinsel untergebracht, im gleichen Hause also wie die Kgl. Universitätsbibliothek, die, aus gleichen Quellen mächtig gespeist, sich ungleich kräftiger entwickelt hatte. Die kunstgeschichtliche Sammlung entfaltete sich ebenso langsam, wie die Lösung ihrer öffentlichen Vertretung aus dem Bereich anderer Disziplinen. Was Büsching zusammengebracht hatte, ward zunächst im „Kunst- und Antiquitäten-Kabinett“ der Universität vereinigt. Diese Sammlung wurde erweitert, als das Ministerium im Jahre 1829 die Privatsammlung des Akademiedirektors Bach erwarb, mehr noch, und zwar um Meister der Renaissance und außerdeutscher Schulen, als Friedrich Wilhelm III. 1832 aus dem Bestande der königlichen Museen 45 Gemälde überließ. Die Meisterwerke deutscher Graphik aus den Kirchenbibliotheken (vor allem St. Maria-Magdalena, mit nahezu dem gesamten graphischen Werke Dürers) hatte die Stadt ebenso dem Fundus eines Museums beige-steuert wie die ihr seit 1767 zur öffentlichen Kunstpflege vermachte bedeutende Privatsammlung des Ratspräses A. v. Sebisch. Diese Bestände durfte man wohl als einen genügenden Grundstock ansehen, als man seit der Jahrhundertmitte mehr und mehr die Errichtung einer Galerie erörterte. Nach dem Kriege von 1870/71 wurden diese Pläne Wirklichkeit: die Provinz als Körperschaft errichtete 1871—79 mit staatlichen und städtischen Zuschüssen ein sehr stattliches Kunstmuseum. Das Gebäude, eine interessante Lösung des Rundgangtypus aus der Nachfolge des Schinkelschen „Alten Museums“, gleich diesem mit einer großen Säulenvorhalle über ge-

5) vgl.: J. v. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. MIÖG Erg. Bd XIII H. 2. Innsbruck 1934. S. 146 ff.

waltiger Freitreppe, bot mit Oberlicht- und Atelierfenstersälen reichlichen Platz für eine Disposition auf lange Sicht, gab Ausstellungs- und Bibliotheksräumen genügend Raum und konnte fortan als künstlerischer Erbauungsort wie als wissenschaftlicher Studienplatz gelten. In ihm sollte zunächst auch das „Museum schlesischer Altertümer“ aufgehen, die Sammlung des Schlesischen Altertumsvereins, den Hermann Luchs, der Direktor des neuen Hauses, 1857 gegründet hatte. Seit dem Tode Büschings hatte die Kunstpflege in Händen der klassischen Philologen Ambrosch und Ritschel gelegen. Man versuchte damals, im Zeitalter des mächtig aufkommenden antiquarischen und historischen Interesses, unter konservatorischen wie auch heimatkundlichen Gesichtspunkten das neu zu beleben, was in Breslau seit 1829 zum Erliegen gekommen war. Die Sammlung des Altertumsvereins hatte sich rasch entwickelt, Raumschwierigkeiten und das Fehlen eines eigenen Hauses zwangen zu mancherlei Umzügen und Notunterkünften, doch konnte man sich nicht entschließen, die Sammlung der neuen öffentlichen Einrichtung völlig zu übergeben: dies Museum schlesischer Altertümer wollte sein eigenes Reich im neuen Hause Luchsens haben und erhielt es. Wohl konnte der Altertumsverein — so merkwürdig bürgerlich-partikularistisch sein Name sich heute ausnehmen mag — auf selbständige Leistungen pochen. Luchs, sein Begründer und Kustos, war Leiter der höheren Töchterschule gewesen; wofür er seine Vereinsfreunde begeisterte, waren Ausgrabungen und die Ankäufe schlesischer Altertümer von historischem Interesse. Seine Forschungen hatten die Veröffentlichung der „Schlesischen Fürstenbilder“ gezeitigt und wichtiger noch, die Herausgabe einer wissenschaftlichen Zeitschrift durchgesetzt.⁶ Sie waren, was bei dem früheren Schulmann nicht verwunderlich scheint, nicht von rein kunstgeschichtlichen Fragestellungen bewegt. Der Historismus beseligte ihn und seine Gruppe in einer schönen, heimatkundlich gefärbten Tatsachenforschung und es erscheint bezeichnend genug, daß man diesen Kurs auch weiterhin fortsetzte, als auf den Protest Grünhagens, des schlesischen Regestenforschers, der Verein die Herauslösung seiner historischen Sammlungen aus der neuen glanzvollen Umgebung im Museum der Bildenden Künste beschloß.⁷ Dieses seinerseits hatte, fachlich unterstützt von Hermann Luedecke und Alwin Schultz, mit Gobelinkäufen und dem Erwerb kunstgewerblicher Stücke außerschlesischer Herkunft den Bereich des Altertümerversammlungsmuseums nicht sprengen, wohl aber bereichern wollen. Trotzdem blieb der Wunsch nach einem Museum für Altertümer und Kunstgewerbe wach. Mehr noch als vereinsmeierische Engherzigkeit waren in diesem Verlangen Tendenzen zu spüren, die damals auch andernorts in Erscheinung getreten sind: die neue Liebe zur Kleinkunst und zu den angewandten Künsten, von deren Pflege man sich, nicht ohne pädagogische Nebenabsichten, überall einen Aufschwung des Handwerks, eine Belebung der

6) seit 1870, unter dem Titel „Aus Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“.

7) vgl. H. Seger, Geschichte des ehemaligen Museums . . . , S. 20 ff.

Formphantasie im Zeitalter der Industrialisierung des Gebrauchsgutes versprach. Stark historisierende Tendenzen traten oft unmittelbar neben reformatorische. Die Gründung des Kensington-Museums war 1832 vorausgegangen (bezeichnend genug im England der Sphäre Ruskins), in Wien begründete man 1864 das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, Berlin stellte 1867 ein Kunstgewerbemuseum neben die Traditionsstätte der Gemäldegalerie, in Hamburg, Krefeld, Köln waren ähnliche Bestrebungen im vollen Gange. So errichtete man denn auch in Breslau 1899 ein eigenes Kunstgewerbemuseum, als eine Stiftung den Ankauf des ehemaligen Ständehauses ermöglicht hatte.⁸ Seither gab es zwei Zentren der öffentlichen Kunstpflege und zwei Orte wissenschaftlicher Bemühungen in Schlesiens Hauptstadt: das „Museum der Bildenden Künste“, dessen Träger die Provinz war, und das „Museum für Kunstgewerbe und Altertümer“, das der Stadt anvertraut wurde. Mit den kunstgewerblichen Sammlungen zog auch ein großer Teil der Gemälde und Skulpturen schlesischer Herkunft wieder aus dem neuen Galeriegebäude fort und die wenig organische Lösung der Bestände wurde noch lange von den Kreisen bedauert, denen eine durchgängige Übersicht über das alte Breslauer Kunstgut am Herzen lag.⁹ Das Museum brachte zeitgemäße Neuerungen. Es erhielt eine prähistorische Abteilung und wurde ein wichtiges Haus für diese Disziplin; man richtete aber auch eine Sammlung von Vorlageblättern ein. Nichts scheint für den neuen Zug der kunstgewerblichen Museumspflege bezeichnender zu sein als jener Absatz in der Verwaltungsordnung des Hauses von 1899, in dem es heißt, daß die Sammlungen „den Gewerbetreibenden der Stadt Breslau und der Provinz Schlesien die Hilfsmittel der Kunst und der Wissenschaft zugänglich zu machen und den Geschmack in den Kunstgewerben sowie das Verständnis kunstgewerblichen Schaffens in der Bevölkerung zu heben“ hätten. Zu diesem Zweck setzte man Abendkurse in einem eigens eingerichteten Zeichensaale an. Das Ganze stellt sich heute als eine höchst interessante Ausdrucksform der Zwischenstufe historisierend-lehrhafter Gründerjahrinteressen und neuer kunstpädagogischer Praktiken im Sinne Lichtwarks dar — „eine kunstgewerbliche Fortbildungsschule“, wie man es später einmal genannt hat.¹⁰ Im Laufe der Jahre schwächten sich diese Tendenzen ab und es verblieben zwei Häuser, die nach Beständen und Charakter ihrer Sammlungen eigene, ganz getrennte Wege gehen mußten: der Forscher fand im Museum der Bildenden Künste, dessen Studiensäle eine internationale Fachbibliothek beherbergten, eine Gemäldegalerie vor, deren Bestände durch Plastik belebt waren, im „Museum

8) vgl. G. B e n d e r, Die Bestrebungen zur Gründung eines Kunstgewerbemuseums in Breslau (mit Anhang betr. die Stiftungsbriefe Dr. v. Korn's). Jb. d. Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altert. I. Bd, Breslau 1900. S. 25—32.

9) H. B r a u n e i. Katalog der Gemälde und Skulpturen. 6. Aufl. Schles. Mus. d. Bildenden Künste. Breslau 1926. S. VIII.

10) K. M a s n e r i. Vorwort d. Jubiläumsbandes d. Jahrbuches, 1924: Die ersten 25 Jahre unseres Museums.

an der Graupenstraße“ eine sehr durchgebildete Sammlung nicht nur schlesischen Kunstgutes. Das Kunstgewerbemuseum setzte hier seine alte forschende Linie fort, indem es die Vereinszeitschrift „Schlesiens Vorzeit“ seit 1900 mit einem „Jahrbuch“ verband, das sich als eine Publikationsbasis von hohem Range erwies: keines der westdeutschen Museen, Köln und Frankfurt ausgenommen, besaß im ersten Jahrhundertdrittel ein solches Jahrbuch. Freilich wurden vornehmlich die Breslauer Museumsobjekte und schlesische Fragen behandelt, aber in dieser Beschränkung lag eine gewisse Linie. Es ging um Materialausbreitung und Realienforschung, weniger um Spekulationen und Problemstellungen. Aber Hans Segers dort erschienene Beiträge über die schlesischen Bodenfunde und sein umfänglicher Abriß der vorgeschichtlichen Keramik bedeuteten Grundlagen der deutschen Vorgeschichtsforschung, Friedensburgs und Eppsteins münzkundliche Beiträge bildeten, als Summe genommen, ein stattliches Arbeitsergebnis. Güttels Beiträge zur Baugeschichte Breslaus, Luchsens Beitrag über die Elisabethkirche gaben mehr als neue Anregungen und stehen heute noch zur Debatte.¹¹ Durchgängig aber waren Beiträge zur Goldschmiedekunst und zur Zinngießerei unter den Jahresergebnissen, Aufsätze, die uns heute noch spüren lassen, wo unter den Direktoren Hintze und Masner der Schwerpunkt forschender Auswertung der Sammlungsbestände lag. Karl Masner kam aus der Wiener Schule und hatte 1892, ehe er das Breslauer Kunstgewerbemuseum übernahm, die Einleitung zum großen Katalog der Sammlung antiker Vasen und Terrakotten des K. u. K. Hofmuseums geschrieben. In Breslau wandte sich sein Interesse immer mehr der schlesischen Goldschmiedekunst zu, der er 1911 die einschlägige Veröffentlichung sicherte.¹² Sein enger Mitarbeiter, Erwin Hintze, entwickelte sich zum bedeutendsten Spezialisten auf dem Gebiete des Zinn-gusses; 1924 veröffentlichte er im Jahrbuch eine Formengeschichte des schlesischen Zinngerätes, der dann die Krönung seiner wissenschaftlichen Bemühungen in dem siebenbändigen Standard-Werk über die deutschen Zinn-gießer folgte, eine wohl in absehbarer Zeit nicht überbietbare Leistung, in der er den schier unübersehbaren Stoff regional betrachtete und bewältigte.¹³ Die Publikationsfreudigkeit ist in diesem Hause auch späterhin wach geblieben, als in den dreißiger Jahren mit dem wissenschaftlich längst ausgewiesenen Heinrich Kohlhausen (später Direktor des Germanischen Museums) und dem aus Köln kommenden, vom Kustos zum Direktor aufrückenden Gustav Barthel die Sammlungen gesichtet und sehr pfleglich und geschmackvoll neu aufgestellt wurden. In jenen Jahren legte auch der Kustos Chr. Gündel seine „Goldschmiedekunst in Breslau“ vor¹⁴, mit der die Linie Masners eingehalten wurde.

11) vgl. die entsprechenden Beiträge in den einzelnen Bänden des Jahrbuches.

12) Goldschmiedearbeiten Schlesiens, eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schles. Herkunft oder aus schles. Besitz. Breslau 1911.

13) E. Hintze, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken (I-VII). Leipzig 1921-31.

Am Museum der Bildenden Künste bedeutete der Tod des verdienten Luchs (1887) einen deutlichen Kurswechsel. Mit Direktorenpersönlichkeiten vom Range eines Hans Braune und später Erich Wiese trat das Museum in einen weit überlokalen Rang ein. Der Ausbau einer modernen Abteilung machte bis zur „Säuberung des Kunsttempels“ von 1934/35 beachtliche Fortschritte. Die wissenschaftlichen Veröffentlichungen, die aus diesem Hause hervorgingen, standen oftmals im engsten Zusammenhang mit der Ausstellungstätigkeit, die hier wohl von internationalerer Bedeutung sein konnte als im Kunstgewerbemuseum. Zu den zwar oft zwangvollen, aber letztlich doch die persönliche Initiative so schön klarlegenden Aufgaben des Museumsmannes werden immer die Ausstellungs-Kataloge seines Hauses gehören. Zweimal erwachsen aus ihren Ergebnissen Werke, die Neuland auftraten. Als Braune und Wiese zum Denkmalpfelegetag 1926 eine große Ausstellung schlesischer Plastik eröffneten, war die Stunde gekommen, um in einer großen Gemeinschaftspublikation die Ergebnisse dieser Schau vorzustellen.¹⁴ Sie kennzeichnete vielleicht den Höhepunkt des von Pinder eingeleiteten forschenden Interesses an der neuerkannten Welt deutscher mittelalterlicher Plastik. Wiese, der Pinderschüler, hat später noch eine konzentriertere Entwicklungslinie der schlesischen Plastik schreiben können; es ist unmöglich hier aufzuzeigen, was an Erörterungen über den Anteil Schlesiens am „weichen Stil“ sich fruchtbar anschloß und wie beispielsweise die Frage der schönen Madonnen, immer ein Lieblingsgebiet der Analysierungskünste Pinders, hier eine Ausweitung erfuhr. Aus dem schlesischen Ausstellungsleben entwickelte sich auch die große Willmann-Monographie von Ernst Kloss, einem Schüler Wölfflins. Diese umfassende Darstellung machte einen nahezu unbekanntem ostdeutschen Barockmeister zum kunstgeschichtlichen Begriff und stellt bis heute noch eine der besten monographischen Darstellungen in der Geschichte der Barockerforschung dar, die damals, 1929, auf der Höhe ihrer Wirkung war. Der wissenschaftlichen Persönlichkeit Kloss', eines vom Leben der 30er Jahre oft Hin- und Hergestoßenen, muß auch noch mit der Nennung seiner umfassenden Arbeit über die Schlesische Buchmalerei¹⁵ gedacht werden. — Die Arbeitslinie des Museums der Bildenden Künste hielt auch unter der Direktion des aus Berlin gekommenen C. Müller-Hofstede ihr Niveau und die Kataloge der Ausstellungen selbst noch der beginnenden Kriegsjahre werden nicht vergessen sein. — Begnügte sich daneben das erzbischöfliche Diözesanmuseum mit einer sehr zurückhaltenden Pflege seiner nicht uninteressanten Stücke, so waren nicht nur die pflegerischen Belange der kirchlichen

14) Chr. Gündel, Die Goldschmiedekunst in Breslau. Berlin 1940.

15) H. Braune u. E. Wiese, Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters. Leipzig (1929), und E. Wiese, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1923.

16) vgl. Katalog der Jubiläums-Ausstellg. i. Mus. d. Bild. Künste. Breslau 1926. — E. Kloss, Michael Willmann, Leben und Werke eines dt. Barockmalers. Breslau 1934, ferner: Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters. Berlin 1942.

Kunst Gegenstand der regen Tätigkeit des Amtes für Denkmalpflege, das Wirkungsfeld des Provinzialkonservators.

III. Im Jahre 1892 hatte der Regierungsbaumeister Hans Lutsch das Amt für Denkmalpflege in der alten Post eingerichtet und mit einer unermüdlichen Tätigkeit die erste zusammenfassende Orientierung über den gewaltigen Denkmälerbestand der Provinz Schlesien gewonnen. Die Aufnahme des Bestandes an Baudenkmalern wurde jetzt erst angegangen und in einem vierbändigen Inventarwerk, das bei allen Mängeln turmhoch über dem steht, was damals etwa in Oldenburg oder Thüringen herausgebracht wurde, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ein großes Tafelwerk, das noch stark von zeichnerischen Beilagen lebte, ergänzte das erste Inventar.¹⁷ Beide Publikationen trugen gewiß noch den Charakter einer allgemeinen, ersten Zusammenfassung, gingen rein vom Bestande aus, ohne weitere kunstgeschichtliche Zusammenhänge herauszuarbeiten, sind aber wegen ihrer Sachlichkeit heute noch unentbehrlich, da weite Gebiete der schlesischen Kunstlandschaft seither nicht wieder bearbeitet werden konnten. Lutsch wurde später als Staatskonservator in das Ministerium nach Berlin berufen und Ludwig Burgemeister, ein Pommer, wiederum ein Architekt, übernahm für das erste Jahrhundertdrittel die Leitung der Denkmalpflege in Schlesien. Unter ihm wurden die ersten großen Restaurierungen nach modernen Gesichtspunkten vorgenommen. Burgemeister war in erster Linie ein praktischer Denkmalpfleger und vorzüglicher Organisator. Seine publizistischen Interessen waren gering. Ähnlich Lutsch galten Burgemeisters Neigungen der spätmittelalterlichen Kunst und den Bauten der Renaissance; wie zurückhaltend er der Welt des Barock anfänglich gegenüberstand, läßt der Beitrag über das Universitätsgebäude und die Matthiaskirche in den Jubiläumsblättern der Universität 1911 erkennen. Später ist in dem breit angelegten neuen Inventar der Kunstdenkmäler, das mit der Bestandsaufnahme der Breslauer Kirchen begann, von einer Zurückhaltung nichts mehr zu spüren. Das von Burgemeister begonnene Werk, prächtig ausgestattet, gehört zu den schönsten und gründlichsten Inventaren Deutschlands um 1930. Die Bearbeitung des Breslauer Domes und der großen Pfarrkirchen lag weitgehend in den Händen seines bewährten Mitarbeiters Walter Güttel (dem Breslau auch seine erste kunsthistorische Monographie in der Serie „Deutsche Lande, deutsche Kunst“ 1926 verdankt) und brachte unter neuer Revidierung der Urkunden reiche Forschungsergebnisse, die weit über den Charakter eines Inventars hinausgehen und nicht nur dem Verfasser dieser Zeilen unentbehrliche Grundlage für weitere Studien geworden sind. Nach Burgemeisters Tode, 1932, übernahm Günther Grundmann das Amt des Provinzialkonservators. Zum ersten Male wurde die wichtige Stelle mit einem Kunsthistoriker besetzt. Grundmann kam von der Holzschnitzschule in Warmbrunn her, er brachte sein tiefes Verständnis für Formalprobleme, Stilfragen und künstlerische

17) H. Lutsch, Kunstdenkmäler Schlesiens. Breslau 1886 ff. u. Mappenwerk.

Praktiken dem neuen Amte zu. Hier ist nicht der Ort, von der ganz außergewöhnlich fruchtbaren und reichen Tätigkeit zu sprechen, die der neue Konservator überall im Lande entfaltetete, von den großen Restaurierungen, die unter seiner Aufsicht durchgeführt wurden (Dom, Universität und die Landschlösser). In diesem Zusammenhang ist die Feststellung wichtig, daß vom Landeshause nun auch starke forschersische Impulse ausgingen. Grundmann selber hatte sich, ehe er in den Kreis der Breslauer Kunsthistoriker eintrat, durch wertvolle Arbeiten über die protestantischen Bethäuser und Kapellen, vor allem durch eine Arbeit über das Riesengebirge als romantisches Motiv in der Kunstgeschichte eingeführt. Neben seinen Veröffentlichungen wußte er viele wissenschaftliche Initiative zu entfalten: wichtige Bücher, so über den baltischen Barock-Architekten Martin Frantz, der als eine fesselnde Erscheinung erstmalig vorgestellt wurde, und ein prachtvolles Werk über Schinkels Tätigkeit in Schlesien besagen schon im Thema, daß über rein Denkmalpflegerisches hinaus schlesische Kunstgeschichte durch Grundmann in einen überprovinziellen Zusammenhang gerückt wurde, ein Bemühen, das auch in seinen Trebnitzer Studien zum Ausdruck kam.¹⁸ Alle diese Vorhaben standen neben der Schriftleitung der ersten Bände des neuen Schlesischen Inventars, in denen, nun über Lutsch weit hinausgehend und fachlich sehr vertieft, erstmalig die Landkreise Schlesiens untersucht wurden. Unter Oberbaurat Pick wurden gleichzeitig die Kunstdenkmäler Oberschlesiens neu bearbeitet. Die Bände über Gleiwitz und Oppeln bedeuteten nur Anfänge eines großangelegten Werkes. Grundmanns großer Mitarbeiterstab, seine Honorarprofessur an der Technischen Hochschule und der Lehrauftrag an der Universität waren überdies geeignet, eine breitere Zusammenarbeit zwischen Architekten und Kunsthistorikern zu bewirken.

IV. Das Kunsthistorische Institut der Universität mußte, über das rein Pädagogische hinaus, notwendig der Ort sein, in der die Kunstforschung frei von praktischen Aufgaben ihren Angelpunkt haben konnte. So wünschenswert es immer ist, wenn in Dissertationen und Lehrausflügen eine lebendige Beziehung zu den Quellen der Stammeslandschaft gefunden und gepflegt wird, so sehr muß es in einer universitas litterarum doch darum gehen, die Kunstforschung, gleich den anderen Fächern, als ein überlokales Anliegen zu behandeln. Wie bemerkt, waren nach Büschings Tode aber auch die Ansätze zu Lokalstudien ganz auf den Museumsverein übergegangen. Kunstgeschichte wurde über ein Menschenalter lang an der Breslauer Universität nicht mehr gelesen. Erst seit dem Jahre 1866, als sich Alwin Schultz für das Fach der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte habilitierte, war die Kunstwissenschaft wieder im Vorlesungsverzeichnis vertreten. Von einer eigentlichen Forschungsstätte konnte zunächst noch nicht

18) G. Grundmann, Die Baumeisterfamilie Frantz. Ein Beitrag z. Architekturgesch. d. 18. Jhs. i. Schlesien, Schweden und Polen. Breslau (1937); ders. Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1941; A. Zinkler, D. Frey, G. Grundmann, Die Klosterkirche in Trebnitz. Breslau 1940.

gesprochen werden, wenn auch ganz allmählich ein wissenschaftlicher Apparat entstand. Immerhin erhob das Ministerium 1872 die Stellung Schultzes zu einer a. o. Professur, womit endlich die Grundlage zu einer wissenschaftlichen Weiterentwicklung geschaffen wurde. Trotzdem war die Position der Kunstwissenschaft im Etat noch ungesichert und die Arbeitsmöglichkeiten waren beengt, so daß für die nächsten Jahre noch keine rechte Stetigkeit in die Personalpolitik kommen wollte und von der Breslauer Universität zunächst noch wenig Anregendes ausging. Als Schultz 1882 auf das Prager Ordinariat berufen wurde, nahm er immerhin die Konzeption seiner großen „Allgemeinen Kunstgeschichte der Renaissance“ mit, eines Werkes, das ganz dem Geschmack der Zeit und den allgemeinen Forschungstendenzen entsprechend, in breitem Umriß das 15. und 16. Jahrhundert auch außerhalb Italiens behandelte und seinerzeit sehr wirkte. Auf den außerordentlichen Lehrstuhl berief man Robert Vischer, der aber schon 1885 nach Göttingen ging. Nach Vischers schnellem Weggang wurde 1885 August Schmarsow, der spätere Lehrer Pinders, gewonnen. Er setzte sich emsig für die Aufbesserung der Forschungsbedingungen ein und ließ es zu einem großen Eklat kommen, sobald er merkte, daß seine wissenschaftlichen Wünsche nicht erfüllt wurden: als die von ihm beantragte Erhebung der „Kupferstichsammlung“ (eines selbst damals wohl altfränkischen Apparates) zu einem kunsthistorischen Institut abgelehnt wurde, legte er seine Professur nieder. Erst 1895 wieder, wie man hört nach manchen Kämpfen, wurde das verwaiste Fach in neue Obhut gegeben. Das Ministerium berief, gegen den Willen eines großen Teiles der Fakultät, den Münchener Privatdozenten Richard Muther, einen Schüler Thodes und Springers. Muther hatte zunächst außerordentliche Lehrerfolge und eine glänzende gesellschaftliche Wirkung; unter ihm endlich wurde dann auch der Lehrstuhl zu einem vollen Ordinariat erhoben. Muther war kein Vertreter der strengen philologisch-historischen Arbeitsmethoden, wie sie damals mit hohem Niveau in der Breslauer Fakultät, der Siebs, Appel, Fränkel und Ziekursch bereits angehörten, gepflegt wurden, er war eine essayistische Begabung und sah sich bald isoliert. In München hatte er sich noch intensiv mit spätmittelalterlichen Buchillustrationen und Holzschnittkunde beschäftigt¹⁹, in seinen Breslauer Jahren wandte er sich vornehmlich der neueren Kunstgeschichte zu, deren vor allem letzte Entwicklungsstufen er in geistvollen, quellenmäßig aber kaum fundierten Veröffentlichungen mit größtem Publikumserfolg darlegte. Seine Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts war sicherlich eine mutige Handlung, aktuell müssen auch, selbst wir spüren das heute, die schnell aufeinanderfolgenden Publikationen über die damals hoch „en vogue“ gehenden Maler Englands und Belgiens gewirkt haben, international bekannt wurde er — und letztlich damit auch der Breslauer Lehrstuhl — durch die große dreibändige Geschichte der

¹⁹) vgl. Universität Breslau, Festschrift z. Feier d. Bestehens der Universität Breslau, II. Teil. Breslau 1911; Die Philos. Fakultät. S. 368—69 (K a u f m a n n).

Malerei, die in breitesten Kreisen gekauft wurde.²⁰ Um alle diese Arbeiten ist etwas von wissenschaftlicher fin-de-siècle-Stimmung. Muthers höchst persönlich gefaßte Interpretationen und die zugespitzten Urteile münden ganz im Subjektiven. Bedeuteten diese von Breslau ausgehenden Perspektiven auch einen Schlag ins Gesicht des Positivismus und sind die Arbeiten Muthers als Forschungsgrundlagen kaum für uns noch von Belang, so kann man sich heute oft kaum des Eindrucks erwehren, daß sie indirekt geistesgeschichtliche Zeugnisse geworden sind, Quellen zum Geschmack und zur Kunstmeinung der Jahrhundertwende, deren Akzentsetzungen viel besagen für das, was damals erkannt und unerkannt war in einer höchst gärrigen Zeit. Als Muther 1909 starb, sah er Max Semrau, den späteren Greifswalder Ordinarius, als Dozenten neben sich, einen besinnlich schaffenden Mann, und Bernhard Patzak, der sich mit einer großen Veröffentlichung über die Villa Imperiale in Pesaro ausgewiesen hatte und später dann, oft in Archivstudien und Kontroversen steckenbleibend, mit verschiedenen Studien, vor allem seinen „Jesuitenbauten in Schlesien“ endlich die reiche Welt des Schlesischen Barock zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen machte.²¹ Diese Pionierleistung muß schon wegen der fruchtbaren Debatten erwähnt werden, mit der sie, die Barockforschung weitertreibend, fortgewirkt hat. — Nach Muthers Ableben vertrat der Archäologe Richard Foerster den Breslauer Lehrstuhl, nicht ohne sich auch rhetorisch und literarisch mit kunstgeschichtlichen Fragen auseinanderzusetzen: in zwei großen Universitätsreden interpretierte er Programm und Ausstattung der Universitätsaula und des Musiksaales, auch mit der Herausgabe der Vita Handkes gab Foerster einen neuen Beitrag zur Barockforschung.²² Rudolf Kautzsch, der Nachfolger Muthers seit 1911, hat weder in wissenschaftlichen Beiträgen noch in organisatorischen Bemühungen merkliche Spuren hinterlassen; der Erste Weltkrieg mag die Planungen des später so erfolgreichen Bearbeiters der deutschen Kaiserdome eingeengt haben. Wie ein fruchtbares Intermezzo hingegen muten die zwei Jahre der darauf folgenden Lehrtätigkeit Wilhelm Pinders in Breslau an. Seinen Handbuchbänden und späteren Bemerkungen merkt man an, daß vornehmlich die schlesische Plastik ihn stark beschäftigte. Ein wesentlicher Nachhall zu diesen forschersichen Bemühungen ist, wie wir oben sahen, in den Arbeiten Wieses zu spüren. 1920 folgte auf Pinder August Grisebach, ein Wölflin-Schüler, bis dahin Ordinarius an der Technischen Hochschule in Hannover. Grisebach war ein äußerst differenzierter Betrachter künstlerischer Dinge, ein sehr vielseitiger Forscher. Er hatte mit

20) vgl. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jh. 3 Bde. München 1893/94, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903.

21) beitr. B. Patzak vgl.: Die Renaissance- u. Barockvilla in Italien. Bd 1—3. Leipzig 1908—13. Bd 3: Die Villa Imperiale in Pesaro. — Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Straßburg 1918.

22) s. Erinnerungsblätter z. hundertj. Jubiläum d. Universität Breslau. Breslau 1911. S. 28 f. u. S. 42 ff.

seinen Büchern über die deutsche Gartenkunst vieles von dem vorweggenommen, was später M. L. Gothein ausbreitete; in seine Breslauer Zeit fallen die Publikationen über Schinkel, „Zur Baugeschichte Schlesiens“ und „Die alte deutsche Stadt“²³, die deutlich zwei Leitlinien seines Forscherlebens bloßlegten: eine von seiner Berliner Jugend beeinflusste, vom Erlebnis Potsdam bestimmte feinsinnige Beziehung zur Welt des norddeutschen Klassizismus und die Frage nach der Problematik der Stammescharaktere, wie sie sich im Kunstwerk niederschlägt. Innerhalb der Wölfflinschen Nachfolgerschaft waren das ungewöhnliche, eigene und ergebnisreiche Gedankengänge, die Grisebach später noch in seinem umfassenden Buch „Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften“ (1946), nicht ohne sich Nadlers Gedankengängen zu nähern, erweiterte. Zweifellos war das Dezennium seiner Breslauer Tätigkeit sehr fruchtbar, zumal noch ein anderer Wölfflin-Schüler damals in Breslau wirkte: Franz Landsberger, der sich 1912 dort habilitiert hat. Manch gepflegter Beitrag in den von ihm kunstgeschichtlich redigierten „Schlesischen Monatsheften“ beleuchtete schlesische Kunstfragen, vor allem die Kunst der Stadt Breslau. Einen bleibenden Namen aber hat sich der in die Emigration gegangene Forscher durch sein Buch „Die Kunst der Goethezeit“ gesichert, in dem erstmals Kunst und Kunstanschauung von 1750—1830 im Wechselspiel von „Klassizismus und Gotizismus“ unter festen Gesichtspunkten behandelt wurden.²⁴ Eine kleine, aber sehr aufeinander abgestimmte Schülergruppe reagierte noch lange auf das Wirken dieser Männer in Schlesien. Aus einem der damals gestellten Dokorthemen hat später noch Hans Jung, der enge Mitarbeiter Burgemeisters und Grundmanns, seine Hackner-Monographie entwickelt²⁵, eine Arbeit, die auch den verworrenen Fragekomplex des Universitätsbaues ganz gegensätzlich zu Patzakschen Ideen neu anging. Als Grisebach 1930 zum Nachfolger Karl Neumanns nach Heidelberg berufen wurde, gelang es der damals auf einem neuen Höhepunkt ihres Daseins befindlichen Fakultät, beim Ministerium Becker/Windelband die Berufung Dagobert Freys durchzusetzen. Damit trat 1931 eine Persönlichkeit in den Kreis der Breslauer Kunstforscher, die auf Jahre hinaus nicht nur das wissenschaftliche Leben an der Universität befruchten sollte.

Dagobert Frey (* 23. IV. 1883 in Wien) war an der Wiener Technischen Hochschule nach dem Abschlußexamen als Architekt zum Dr.-Ing. und sodann an der Universität bei Max Dvořak, dem Haupt der Wiener Schule geistesgeschichtlicher Kunstgeschichtsschreibung, zum Dr. phil. promoviert worden. Frey, frühzeitig mit großen Aufgaben betraut, wurde nach dem Tode Dvořaks, 1921 bereits, mit der Leitung des Kunsthistorischen Institutes am Bundesdenkmalamt beauftragt. Nach seiner Habilitation versah er außer-

23) Der Garten. Eine Gesch. seiner künstlerischen Gestaltung. Leipzig 1910. — Carl Friedrich Schinkel. Leipzig 1924. — Die alte deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart. Berlin 1930.

24) F. Landsberger, Die Kunst der Goethezeit. Leipzig 1931.

25) H. Jung, Christoph Hackner. Breslau 1939.

dem noch eine Professur für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft an der Wiener Technischen Hochschule. Von dort her wurde er auf den Breslauer Lehrstuhl berufen, den er bis zum Zusammenbruch, Januar 1945, innegehabt hat. Als der Schüler Dvořaks nach Breslau kam, zeichneten sich die Ergebnisse seiner Studien längst deutlich ab. Man konnte bereits sechs Hauptgebiete benennen, auf die sich Freys wissenschaftliches Interesse konzentrierte²⁶: Dalmatien und der Adria raum gaben die Ausgangsbasis für seine ersten wissenschaftlichen Arbeiten ab. Aus seiner Dissertation waren Studien über S. Giovanni Battista und den Dom in Arbe erwachsen, ferner noch Arbeiten über die Ausgrabungen in Parenzo und den Dom zu Pola und schließlich die Habilitationsschrift über Giorgio Orsini und die Baugeschichte des Domes zu Sebenico (1913). Arbeiten zur Denkmalpflege waren mit diesen wissenschaftlichen Erstlingswerken Freys bereits zusammengegangen. Noch nach seiner Breslauer Berufung beschäftigte ihn die Herausgabe der monumentalen Bände der österreichischen Kunsttopographie, deren Gesamtdirektion vordem in seinen Händen gelegen hatte: Außer den Inventaren der Bezirke Baden, Schaerding, Eisenstadt ist hier vor allem der Band Stift Heiligenkreuz zu nennen, der bedeutende Resultate zur mittelalterlichen Baugeschichte Österreichs und der Zisterzienser zeitigte und Wesentliches zur Entwicklung des Hallenkirchenbaues bekanntmachte. Arbeiten über das Schönbrunner Schloßtheater und die Herausgabe eines Bildbandes über das kunstgeschichtlich unentdeckte Burgenland gingen aus Freys denkmalpflegerischen Aufgaben hervor und noch von Breslau aus gab er, zusammen mit Ginhart, die ersten österreichischen Dehio-Bände über Kärnten, Salzburg, Steiermark und Tirol heraus (1933 ff.). Frey hatte mit der Begründung des „Wiener Jahrbuches für Kunstwissenschaft“ die Tradition des „Jahrbuches der Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses“ neu belebt und 1926 zusammen mit R. Hiecke die „Zeitschrift der Denkmalpflege“ begründet. Alle diese Erfahrungen im Getriebe praktischer Kunstpflege und Publizistik wirkten sich im Breslauer Seminar fruchtbar aus. Inventarisationsübungen wurden eingerichtet und im Sinne Schlosserscher Institutspraktiken führte Frey seine Schüler vor die Bestände der Museen — etwa in dem unvergeßlichen Seminar für Goldschmiedearbeiten, das im Kunstgewerbemuseum stattfand. Den Barockproblemen in Schlesien mußte ein Forscher aufgeschlossen entgegenkommen, der die systematische Durcharbeitung der Architekturzeichnungen in den Wiener Sammlungen durchgeführt hatte, Arbeiten, die folgerichtig zu Freys Veröffentlichungen über Österreichische Barockarchitektur geführt hatten. Grundlegend erschien damals schon die Veröffentlichung über Joh. B. Fischer von Erlach und die Entwicklung der

26) Die genaueren Angaben über das im folgenden benannte Schrifttum finden sich (bis 1943) im Anhang der Kunstgeschichtl. Studien, hrsg. v. H. Tintelnott, Breslau 1943, die als Festschrift zum 60. Geburtstage Dagobert Frey gewidmet wurde.

Das Verzeichnis notiert 110 Aufsätze, Bücher und Editionen, auf die hier leider im einzelnen nicht eingegangen werden kann.

Wiener Palastfassade (1923), die völlig neue Aspekte über den frühen Palastbau Österreichs eröffnete und, 1925, Erörterungen über Hildebrandts und Fischers Anteil an der Baugeschichte des Schwarzenberg-Palais in Wien nach sich gezogen hatte. Neben allen diesen Arbeiten waren Freys Studien über die Römische Architektur der Renaissance und des Barock bekannt geworden. Schon seine kunstgeschichtliche Dissertation behandelte 1915 in überlegener Stilkritik Bramantes St. Peter-Entwürfe und ihre Apokryphen. Daran schloß sich eine umfängliche Arbeit „Michelangelo-Studien“ (1920) mit Untersuchungen über das Kuppelmodell von St. Peter — alles Forschungen, die bis heute noch nicht wesentlich ergänzt sind. Das Michelangelo-Problem hat Frey später in Breslauer Kollegs wiederholt aufgegriffen und in einer Broschüre des Wallraff-Richartz-Museums zu Köln (1942), nunmehr aber ganz aus dem Willen zur künstlerischen-menschlichen Wesensbestimmung heraus, neu beleuchtet. Seine Aufsätze über Architektur-entwürfe Sangallos und Michelangelos zeugen von der Fruchtbarkeit dieses Studienbereiches in einem solchen Forscherleben, ebenso wie die „Beiträge zur römischen Barockarchitektur“ (1924). Frey spürte hier vor allem der Formgenese und der Arbeitsweise bei Borromini nach und der Frage nach der Beteiligung Rainaldis; die von ihm in Vorbereitung dieser Arbeiten aufgefundenen Protokolle der Baukommission belegten eindrucksvoll die Bedeutung der Kollektivarbeit im römischen Barock. Diese überlegenen Kenntnisse barocker Baumeistermethoden traten von Breslau aus noch einmal klar hervor in Freys Beitrag über die Entwürfe Berninis für die Glockentürme von St. Peter (1939), der eine aus Stichen und Entwürfen meisterliche Rekonstruktion der verunglückten Bauunternehmungen und Pläne des großen Architekten gewann. Waren all diese weitausgreifenden Arbeiten in erster Linie architektur-geschichtlich bestimmt, so beherrschten den letzten Breslauer Ordinarius mehr und mehr Fragen der Kunstphilosophie und der vergleichenden Kunstwissenschaft. Schon in seinem Nachruf für Dvořak hatte Frey dessen Gedankengänge geschichtsphilosophisch weiterzudenken versucht. Nach Vorträgen in der Bibliothek Warburg und auf dem Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (1930) war sein Buch „Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung“ (1929) herangereift. Frey hatte die Frage nach den tieferen Gründen des Unterschieds zwischen mittelalterlicher Geistigkeit und jener der folgenden Zeitalter untersucht, die Voraussetzungen also des geistigen Umbruchs, der seit 1430 nicht nur eine neue Kunst schuf, sondern den Grund legte für ein verändertes Weltbild und eine neue Lebensform. Mehr als um ein kunstgeschichtliches Anliegen ging es Frey nach eigenen Worten um die allgemeine Frage „Wie hat sich aus der scholastisch-typologisch-analogischen Denkweise des Mittelalters das kausal-mathematisch-physikalische und technische Weltbild der Neuzeit entwickelt?“ Dabei wurde die Geschichte der Dichtung und der Musik, der Philosophie und Geographie in breit angelegten Vergleichen be-

arbeitet. Dieses Buch stand damals im Zentrum der Erörterung; Pinder nannte im Zusammenhang damit den Breslauer Ordinarius einmal einen „Enzyklopäden“. Mit geistesgeschichtlichen Problemstellungen beschäftigte sich Frey auch in seinem Beitrag zur Festschrift für Wölfflin (1935) „Das Realitätsproblem des Kunstwerkes“, worin er die Form des Kunstwerkes als Symbol und die Frage nach der Beziehung von Mystik und mittelalterlicher Kunst beleuchtete. Das Problem des Schöpferischen, der Gedanke, das Kunstwerk nicht „von außen“ allein als Erscheinungsform zu sehen, sondern „von innen“ aus dem schöpferischen Akt und dessen geistigen Bedingungen, die Entwicklungsschritte ferner des künstlerischen Bewußtseins sind seitdem immer wieder Themen dialektisch glänzend formulierter Beiträge des Gelehrten gewesen. In seiner „Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft“ (1949) und in den „Kunstwissenschaftlichen Grundfragen“ (1946) hat er alle derartigen Ansätze, die oft auf Breslauer Vorträge zurückgehen, zusammengefaßt und als „Prolegomena zu einer Kunstphilosophie“ bezeichnet, die ihm als Alterswerk vor Augen steht.

Was uns aber in diesem Zusammenhang besonders angeht, ist Freys Behandlung kunstgeographischer und stammesgeschichtlicher Probleme, denen er sich während seiner Breslauer Zeit, mit dem Eindringen in die Fragen der schlesischen Kunstgeschichte, zunehmend widmete. Die Eigenart schlesischer Kunst suchte er — beispielhaft für stammeskundliche Analyse — in Beiträgen wie „Schlesiens künstlerisches Antlitz“ (1938) zu fassen. Konnte aber die Stellung Schlesiens im gesamten ostmitteleuropäischen Raum nur aus dessen besonderer Struktur verstanden werden, so mußte sich der Blick des Forschers notwendig auf den Osten lenken. In großen systematischen Bereisungen wurde der Bestand an Kunstdenkmälern, vor allem Polens, aufgenommen, die Durchdringung der verschiedenartigsten Einflüsse aus dem Westen beobachtet und eine Geschichte der deutschen Kunst im Ostraum vorbereitet. Zu ihrer Vollendung ist es nicht gekommen, wohl aber resultierte aus der Beschäftigung mit der landschaftlichen Eigenart Schlesiens und der Einbruchsgebiete deutscher Kunst in die östlichen Nachbarländer die Behandlung eines umfassenderen weiteren Problems: die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, der offenen Frage nach der Bedeutung des Volkstums für die Kunstentwicklung im späteren Mittelalter und das Verhältnis nationaler Stile zur gesamteuropäischen Entwicklung. Nach dieser „Vorbereitung“, wie sie Frey einmal genannt hat, nach der Behandlung eines ähnlichen Themas auf dem Londoner Kongreß 1939, erprobte er diese seine Grundgedanken in dem Buch „Englisches Wesen in der bildenden Kunst“, das 1943 — welche Parallele zu Muthers Versuchen — von Breslau aus zum ersten Male die künstlerische Physiognomik der insularen Kunst, ihre ausgesprochen angelsächsische Formauffassung neben dem Weiterleben keltischer Formelemente analysierte. Daß dies mit solcher Objektivität in Jahren

schlimmster Zerstörung unserer Kunststätten geschah, wird immer ein Ehrentitel deutscher Kunstforschung bleiben. Der Vergleich englischen Wesens mit den festländischen Kulturen führte notwendig auf nachbarliche Fachgebiete. In der Darstellung seines Lebensweges²⁷ betonte Frey, wie locker um 1931 die Beziehungen der Kunstgeschichte zu den Nachbardisziplinen in Breslau waren. Das änderte sich nun. Den Studierenden wurde klar, welche Welten die Siedlungs- und Wirtschaftsgeschichte, auch die sprachgeschichtlichen Nachbarfächer der Kunstgeschichte eröffnen konnten. Die Schüler hatten den Eindruck einer internationalen Ausweitung des Lehrstoffes. Es wurde überall spürbar, wie das Verhältnis des Institutsleiters zu den Nachbarinstituten enger und befruchtender wurde. Das zeigte seinen Niederschlag nach ganz verschiedenen Richtungen hin. Acht Jahre lang fand an den Donnerstagabenden des Wintersemesters das nicht nur örtlich vielbesprochene „gemeinsame Seminar“ statt, in dem sich die Vertreter der Germanisten und Literaturwissenschaft, der Romanistik, Anglistik und Musikgeschichte mit ihren Dozenten, Assistenten und Doktoranden zusammenfanden, um ein ganz bestimmtes wissenschaftliches Problem, eine offene Frage, ein Saeculum, das alle gleichermaßen anging, zu diskutieren. Was sich bei den Betrachtungen dieser Probleme an Nachwirkungen ergab, wurde in den Ergebnissen mancher Dissertationen spürbar. Wie Anregungen etwa Rankes aufgenommen wurden, war ersichtlich in Freys Studien über die Baugeschichte der Kirche des Nonnenklosters Trebnitz, das, nach Grundmanns gründlicher Restaurierung, unter dem barocken Umbau wichtige mittelalterliche Kernteile, vor allem die vermauerten Reste des Westportales enthielt. Als hier die Behandlung des David/Batseba-Themas in seinen formalen und literarischen Beziehungen überschlesischer Bedeutung erkannt wurde, mußte ein neuer Eindruck von der so dunklen Frühzeit der Kunst in Schlesien entstehen. Mit allen diesen Forschungen wurde Schlesien, immerhin ein Land so groß wie ganz Bayern, in einen gänzlich anderen Zusammenhang gerückt. Die Stammesforschung siegte über die Lokalstudien.

Die Interessen des Lehrers leiteten die Breslauer Doktoranden keineswegs nur in geistesgeschichtliche Untersuchungen. Themen zur Ostforschung standen neben Studien zur allgemeinen Kunstgeschichte. Manche erfolgversprechende Arbeit aus dem Breslauer Seminar ist im Kriege unvollendet liegengeblieben, emsig arbeitende Schüler Freys sind darüber gefallen und verschollen. Allen aber, die noch leben und die mit den schlesischen Museen und Instituten arbeiteten, bleibt Breslau in der Vielseitigkeit seiner kunstwissenschaftlichen Arbeitsstätten wie ein echter Vorort kunstgeschichtlicher Forschung nachwirkend in Erinnerung.

27) vgl. D. Freys Selbstbiographie in: Oesterreichische Geschichtswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen (hrsg. v. N. Grass). Bd II. Innsbruck 1951. Dort nochmals chronologisches Verzeichnis seiner wichtigsten Veröffentlichungen, ergänzt um die Arbeiten aus den Jahren 1943—51.