

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 3 · 2001

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Tatjana Bartsch
Charlotte Schreier
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2001 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

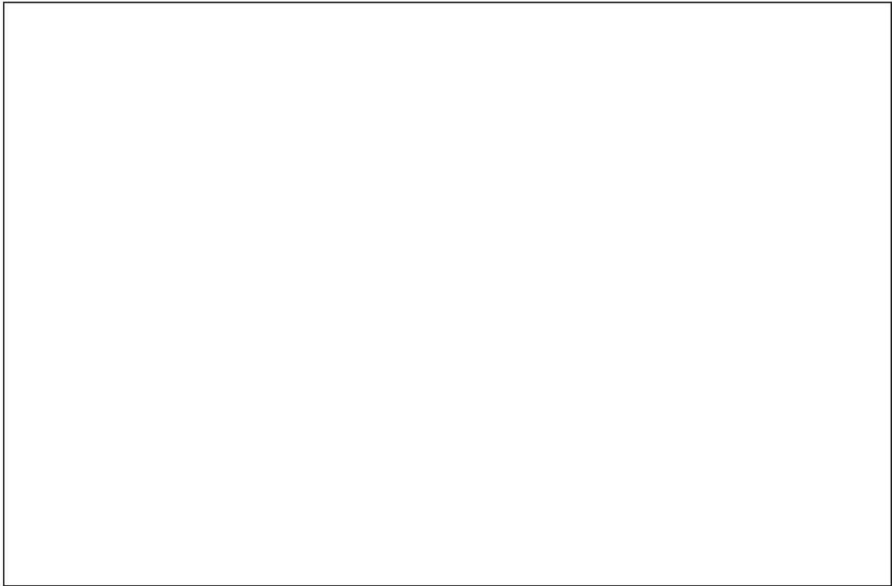
ISSN 1436-3461

Richard Hamann-MacLean nahm seinen Beruf wörtlich. Inmitten einer heftigen fachlichen Diskussion während eines der Kolloquien »mit Doktoranden und Kollegen«, wie sie jeden Montagabend am kunsthistorischen Institut der Universität Mainz stattfanden, definierte er Anfang der siebziger Jahre für alle Teilnehmer klar seinen grundsätzlichen Ansatz: »Wir heißen Kunsthistoriker. Die Kunst kommt zuerst und die Geschichte hinterher.« In der Tat gehen seine Arbeiten von der Anschauung und Analyse der Kunstwerke aus. Aus deren kritischer Betrachtung und reflektierter Beschreibung gelangte er zu konkreten historischen Aussagen¹ und häufig zu engagierten, programmatischen Ansichten für seinen eigenen Standpunkt.

Das primäre Bekenntnis zur Kunst führte Hamann-MacLean keineswegs in eine Krise der Kunstgeschichte, wie sie viele Fachkollegen heute verspüren. Im Gegenteil, er war in der Lage, aus diesen beiden Polen seines Berufes die Energie für sein wissenschaftliches Programm zu beziehen. In einem kämpferischen Pamphlet für den Wiederaufbau des Anhalter Bahnhofes in seiner Heimatstadt Berlin brachte er es 1987 auf den Punkt, daß »große künstlerische Vergangenheit ... immer lebendige Gegenwart bleibt«.² Indem er also Kunst einschließlich der Architektur als gleichsam lebende Form verstand, wies er dem Kunstwerk jene zwei historischen Orte zu, ohne die es gar nicht als solches existieren würde: den Moment in der Geschichte, in dem es entstanden ist, und denjenigen, in dem es angeschaut wird oder ins Bewußtsein tritt, indem es interpretiert, restauriert, verändert oder benutzt wird. Das »Gespür dafür, daß Inhalte wechseln können« und daß ein Kunstwerk »immer mehr ist und bedeutet als sein politischer und materieller Anlaß«, führten schließlich zu jener Akzeptanz, daß die ganze Geschichte eines Kunstwerkes mit all den Spuren, die sie auf ihm hinterlassen hat, ein Teil von ihm wird. Dieser gleiche Gedanke hat Cesare Brandi zu seiner zunächst praktisch wirkenden, im Grunde jedoch sehr philosophischen »Teoria del restauro«³ mit ihren klaren und eindringlichen Formulierungen geführt, die in Italien eine Grundlage zur Denkmalpflegegesetzgebung liefert.

Richard Hamann-MacLeans großer Aufsatz zum Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, der 1949/50 im Marburger Jahrbuch Bd. XIV, S. 157–

250, erschienen und 1988 in seinen gesammelten Schriften⁴ wieder abgedruckt worden ist, gehört zu den bedeutendsten kunsthistorischen Untersuchungen zur Antikenrezeption. Selten ist das Thema so umfassend behandelt, so vielfältig beleuchtet worden und so präzise anschaulich und faßbar geworden. Die komplexe Argumentation ist heute noch gültig und wichtig, weil sie aus einer umfassenden und profunden Kenntnis vor allem der französischen und deutschen Kunst des Mittelalters, aus einer klaren Vorstellung von den großen Bildhauerpersönlichkeiten dieser Epochen erwächst und sich an der sensiblen Beobachtung des Details entzündet. In herkömmlichen Illustrationen wären für den Leser die Argumente meist nicht nachvollziehbar; deshalb sind die Abbildungen integraler Bestandteil der Ausführungen. Für sie waren oft spezielle Aufnahmebedingungen notwendig, was Hamann-MacLean dazu veranlaßt hat, seine Thematik an den unterschiedlichsten Orten und immer wieder aufs neue zu reflektieren. Obwohl in deutscher Sprache verfaßt und nicht mehr leicht greifbar, ist der Text dieses Aufsatzes vielen, die sich mit diesem Forschungsgebiet beschäftigen, nach wie vor geläufig, allen ist er immer noch als Lektüre eindringlich zu empfehlen, und für den *Pegasus* ist er ein Leitstern. Fast sämtliche wesentlichen Formen der Auseinandersetzung mit der Antike werden in den sechs Kapiteln dieser Abhandlung angesprochen: Im ersten dieser Kapitel wird das »Spolienwesen« so weit als möglich gefaßt und reicht von der Wiederverwendung des kostbaren augusteischen Kameo auf dem Aachener Lotharkreuz, die höchst eindringlich geschildert ist und die Benutzung und Wirkung des liturgischen Gerätes anschaulich macht, bis hin zum Umbau eines antiken Grossbaus wie der Porta Nigra in Trier in eine christliche Kirche. Die »Kopien« im zweiten Kapitel berücksichtigen das in den jeweiligen Zeiten unterschiedliche Verhältnis zur originalen Vorlage. Sie betrachten das Vorgehen sowohl bei der Ergänzung eines Fragments und der vollkommenen, kaum unterscheidbaren und handwerklich phänomenalen Nachschöpfung zu einem Türsturz an der Abtei von Moissac als auch bei einer vergrößerten Nachbildung eines Konsulardiptychons zu einem ganzen Türpfosten in S. Miguel de Lino bei Oviedo oder bei einer gleichsam identischen Übernahme eines Reliefs mit der Darstellung von »Herkules und Eurystheus« in einer mittelalterlichen »Allegorie des Erlösers« an San Marco in Venedig. Das dritte Kapitel »Imitation, Rezipiente« demonstriert eine ästhetische und künstlerische Wertschätzung der antiken Kunst am konkreten, vor Ort nachweisbaren Beispiel und impliziert eine mögliche intellektuelle Reflexion des Künstlers über die historischen und künstlerischen Qualitäten des antiken



1 *Richard Hamann-MacLean auf dem Weg aus dem Krater nach dem Besuch des Klosters Lesnovo, Jugoslawien, Oktober 1974*

Kunstwerks. Die »ikonographische Assimilierung« im vierten Kapitel bewegt sich im Spannungsfeld zwischen den beiden »äußersten Polen«, der »willkürlichen Usurpation heidnisch-antiker Denkmäler, verbunden mit einer naiv-oberflächlichen, volkstümlichen oder einer spitzfindigen, oft an den Haaren herbeigezogenen Interpretation, wie sie noch heute von theologischer Seite geübt wird (freilich nicht ohne scharfe Kritik auch aus dem eigenen Lager zu erfahren) und auf der anderen Seite das rückhaltlose Bekenntnis zur Antike aus humanistischer Gesinnung, antiquarisch-ästhetischem Interesse, künstlerischem und wissenschaftlichem Erkenntnisdrang.« Bei alledem verliert Hamann-MacLean »Tradition und Kontinuität«, die im fünften Kapitel behandelt werden, nicht aus dem Auge und bleibt sensibel für das ungebrochene Fortleben bestimmter Themen und Formen in der abendländischen Kunst seit der spätantiken und frühchristlichen Epoche. Das sechste und letzte Kapitel »>Griechentum und Gotik«, Identität des Stilablaufes und individuelle Geistesverwandtschaft«, wirkt zunächst wie ein Tribut an die erneut aufblühende, idealisierte Sicht der griechischen gegenüber der römischen Antike, wie sie vor allem in der deutschen Archäologie zu der Zeit, als Hamann-MacLean seinen Aufsatz schrieb, propagiert wurde und die dazu führte, daß die Forschungs-

tradition von Hülsen, Michaelis, Robert oder Jahn durch Archäologen wie Curtius oder Buschor jäh abgebrochen wurde. Wenn Hamann-MacLean in diesem Zusammenhang zeitgenössische Künstler wie Maillol, Albiker und besonders Gerhard Marcks zitiert, ist er vielleicht in der Tat nicht ganz freigeblieben von diesen Strömungen, die das Griechische überhöhen. Daß er seine Gedanken aber gerade an französischen und deutschen Denkmälern entwickelt und nicht an italienischen, daß er folglich die Antikenrezeption in den Provinzen des antiken Rom beobachtet und dort am konkreten Monument vorführt, schützt seinen Forschungsbeitrag vor jeder wissenschaftlichen Ideologie, ohne daß es der eindeutigen Absage an den Klassizismus bedurft hätte. Die Gegenüberstellung von »Griechentum und Gotik« dient Hamann-MacLean einmal mehr dazu, den Blick auf die künstlerischen Werte und ihre daraus ableitbare spezifische Aussage zu schärfen. Das in Bezug auf Landschaften, Zeiten, Kunstgattungen und Monumente breite Spektrum, das Hamann-MacLean vor uns ausbreitet, bleibt angenehm frei von Erklärungssystemen, die dazu verleiten könnten, sie auf unterschiedliche Phänomene zu übertragen. Gerade weil Hamann-MacLean die oft ungegenständliche Ornamentik auf breiter Basis einbezieht und die Form dem Inhalt nicht unterordnet, sondern als gleichwertig betrachtet, erhält ihm sein Ansatz bei der künstlerischen Gestaltung einen ungetrübten, freien Blick. Ohne überhaupt darauf eingehen zu müssen, macht Hamann-MacLean in seiner breiten und differenzierten Behandlung des Themas überzeugend deutlich, daß Panofskys kurz vorher entwickeltes und parallel propagiertes »principle of disjunction« nur einen Einzelaspekt behandelt. Indem eine dabei gemachte Beobachtung jedoch zum »Prinzip« erhoben wird, hat dieses zu einer überspitzten bzw. problematischen Abgrenzung von Mittelalter und Renaissance geführt.⁵ Das Panofskysche Rezept ist zwar griffig, die Breite und Differenzierung der hamannschen Darstellung macht jedoch deutlich, wie viel komplexer die Fragestellung in Wirklichkeit ist.

Hamann-MacLeans »Antikenstudium« ist eigenständig und unabhängig von den Arbeiten Warburgscher Prägung für das Zeitalter der Renaissance. Es ist daher eine bemerkenswerte Koinzidenz, daß der Vortrag, aus dem sein Aufsatz hervorgegangen ist, 1947 gehalten wurde, also genau in dem Jahr, als Phyllis Pray Bober die Arbeit an dem ein Jahr zuvor gegründeten *Census* aufnahm. Das »Ausgehen vom konkreten Einzelfall mit nachweisbarem Vorbild« bildete für beide Forschungsunternehmen den unverzichtbaren Ansatz. Die Monographie zu Lorenzo Ghiberti von Richard Krautheimer, der sich bei Hamann-

MacLeans Vater, Richard Hamann, in Marburg 1927 habilitiert hatte und der zu den Gründern des *Census* gehörte, sollte das Prinzip des *Census* erstmals durchführen, war aber zu dieser Zeit noch nicht erschienen.⁶

Ein Bereich, der in dem hier resümierten Ansatz bei Hamann-MacLean kaum eine Rolle spielt – wahrscheinlich wegen der Konzentration auf den nordalpinen Kulturbereich – ist die Analyse von historischen Quellen wie Hildebert de Lavardin oder Magister Gregorius, Chroniken oder Mirabilien, in denen antike Denkmäler behandelt werden und die auch eine wissenschaftsgeschichtliche Analyse erlauben. Forscher aus dem Umkreis um Hülsen und Michaelis haben solche Texte, die besonders durch Arthuro Graf bekannt gemacht worden waren, durchaus in ihre Arbeiten einbezogen. Tilmann Budensieg, der zeitweilig bei dem von Hamann-MacLean mehrfach zitierten Hermann Schnitzler geschult war, hat hier wieder angesetzt und eine intensive Auswertung für den Bereich des Antikenstudiums vorangetrieben.

Richard Hamann-MacLean war der Sohn von Richard Hamann, dem ehemaligen Ordinarius für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Manchmal sprach er über die Schwierigkeit, sich zu Lebzeiten des Vaters († 1961) von einer solch eigenständigen Forscherpersönlichkeit zu etablieren. In seinen ersten Publikationen versuchte er es bei der Namensgleichheit durch die Verwendung seiner Mittelinitialen, Richard H(einrich) L(aughlan) Hamann, bis er nach dem Krieg zu dieser Übereinstimmung stand, lediglich den Mädchennamen seiner schottischen Mutter anhängte und als Richard Hamann-MacLean publizierte. In der Tat hat die Symbiose der beiden Forscher eine perfekte Kontinuität des eigenwilligen Forschungsansatzes bewirkt. Seit seiner Schulzeit, wenn er seinen Vater auf dessen großen Photoexkursionen, besonders in Frankreich, unterstützte, hatte Hamann-MacLean Anteil an dessen Pionierleistungen, deren eine in der Gründung des Photoarchivs »Photo Marburg« bestand, das Weltgeltung besitzt. Die Wahl des Studiums der Kunstgeschichte, Romanistik, Philosophie und Archäologie war nicht verwunderlich. Nach Semestern in Marburg, München und Paris hörte er vor allem bei Adolf Goldschmidt in Berlin. Da er wegen dessen fortgeschrittenem Alter nicht mehr bei ihm promovieren konnte, ging er zu Hans Jantzen nach Frankfurt, wo er 1931 mit einer Arbeit über das Lazarusgrab in Autun abschloß. In Frankfurt, an der Städelschule, begann er von 1933–38 auch zu lehren. Seine praktischen Fähigkeiten, die er vor allem als Photograph sowie an den vielen Fertig- und Findigkeiten, die damals in diesem Metier noch erforderlich waren, ausgebildet hatte, und der Umgang mit zeitgenössischen Künstlern schon im Hause

des Vaters veranlaßten ihn dazu, ein eigenes Verhältnis zu seinen Schülern zu gestalten. Dies betraf einerseits die Lehrinhalte, andererseits nahm er zusammen mit ihnen an ihren Arbeiten in den praktischen Klassen teil. Voller Stolz erzählte er von dem Stuhl, den er dabei geschreinert hatte. In jene Jahre datiert auch sein Besuch bei Picasso in Paris, den er unbedingt kennen lernen wollte und von dem er zumindest einen spontanen »nachhaltigen« Eindruck mitgenommen hat. Picasso öffnete ihm zwar noch die Tür, wies ihn dann aber mit der Entschuldigung ab, er habe jetzt keine Zeit, weil er sich gerade von seiner Frau Olga scheiden lassen müsse. Hamann-MacLean lag also keineswegs auf der Linie der »offiziellen Kunst« jener Jahre in Deutschland. Ungewöhnlich war auch, den Jugendstil als Thema für sein Habilitationskolloquium 1939 bei dem von den Nationalsozialisten an die Universität Halle zwangsversetzten ehemaligen Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm Waetzold, zu wählen. Damals lagen nur der persönliche Rückblick von Friedrich Ahlers-Hestermann und die Arbeit von Werner Schmalenbach als kunsthistorische Auseinandersetzungen mit dieser Problematik vor. Dennoch war Hamann-MacLean bereit, den keineswegs allseits geschätzten,⁷ von den Protagonisten und Künstlern selbst ernannten Stil als solchen zu akzeptieren und das Phänomen des Jugendstils als Stilepoche zu analysieren. Vielleicht angeregt durch die im Laufe seines Schaffens sehr unterschiedlichen Ausdrucksformen von Peter Behrens, unterteilte Hamann-MacLean den Jugendstil in eine florenale und eine klassizistische Phase, leitete daraus die neue Sachlichkeit ab und stellte die Kunstentwicklung in Europa fast bis an seine damalige Gegenwart dar. Leider ist das interessante Manuskript nie publiziert worden. Während des Krieges war Hamann-MacLean beim sogenannten »Kunstschutz« als Inventarisor eingesetzt; als Pazifist blieb er trotz seiner leitenden Position einfacher Soldat. 1945 engagierte er sich in Marburg beim Neubeginn des Kunstwissenschaftlichen Seminars der Universität, des Museums und beim Wiederaufbau der Volkshochschule. 1949 wurde er außerplanmäßiger Professor, und nach einigen abgelehnten Rufen auf Lehrstühle in beiden Teilen Deutschlands wechselte er 1967 an die Mainzer Universität, wo er im Sommersemester 1973 emeritiert wurde.

Eine ausführlichere Biographie, Näheres zu seinen weiteren Forschungsschwerpunkten – zur mittelalterlichen Kunst in Frankreich, einschließlich seiner Arbeiten über die Kathedrale von Reims und der leider unvollendet gebliebenen Monographie über den Bau und seine Skulpturen sowie über die Königsdenkmale von Saint-Remi in Reims, zu Nikolaus von Verdun und zur byzantinischen Kunst – lassen sich bei Peter Cornelius Claussen nachlesen,⁸

der sich wie kein zweiter unter Hamann-MacLeans Schülern dessen geistiges Erbe kritisch angeeignet und es umgesetzt hat. Der Blick auf die künstlerische Qualität war stets auch ein Blick aufs Detail. Dabei hat Hamann-MacLean immer die übergreifenden Fragestellungen im Auge gehabt bzw. sie daraus entwickelt. Wie das Gefühl für Antikenrezeption zieht sich als ein weiterer bemerkenswerter Aspekt durch Hamann-MacLeans Arbeiten auf sämtlichen Forschungsgebieten das Bewußtsein hindurch, daß Kunstwerke oft, vielleicht sogar meistens unter Hinzuziehung von Werkstätten und Mitarbeitern entstanden sind und daß unter Umständen mehrere Hauptmeister nebeneinander gearbeitet haben. Wenn er die Steinmetzen seiner Tage an der Reimser Kathedrale mit alten Detailphotos von früheren, besseren Erhaltungszuständen für ihre Ausbesserungen versorgte und diese ihm dafür Dank und freundliche Hochachtung bekundeten, fand er, daß es in den mittelalterlichen Bauhütten unter dem Naumburger Meister, dem Visitatio-Meister oder dem Josephsmeister nicht viel anders zugegangen sein kann. Aus diesem praktischen Verständnis heraus hat er z. B. mitgeholfen, das wissenschaftliche Konstrukt einer Ein-Meister-Theorie bei Nikolaus von Verdun zugunsten einer Werkstattorganisation unter dessen Leitung zu demontieren und die Chronologie der Werke dadurch zu revidieren; gleichzeitig war Hamann-MacLean jedoch in der Lage, eine große Künstlerpersönlichkeit als leitende Hand zu erfassen. Gerade weil er den vielfach noch aus dem 19. Jahrhundert nachhängenden Geniekult überwunden hatte, konnte er dem unter den Fachkollegen verbreiteten Verlust zu differenzieren verärgert Ausdruck verleihen: »Aber das Wort genial wird als Hochverrat an neuzeitlich demokratischem Denken angesehen und die Vorstellung, Frankreich könne drei- bis vierhundert Jahre früher über einen bahnbrechenden Geist vom Format eines Donatello, Masaccio oder Michelangelo verfügt haben, von dessen Kunst Generationen zehrten, als romantische Phantasterei zurückgewiesen.«⁹ Oder er konnte humorvoll mit in einem wachen Forscherleben gesammelten Beobachtungen zu individuellen »Künstlerlaunen im Mittelalter«¹⁰ antworten.

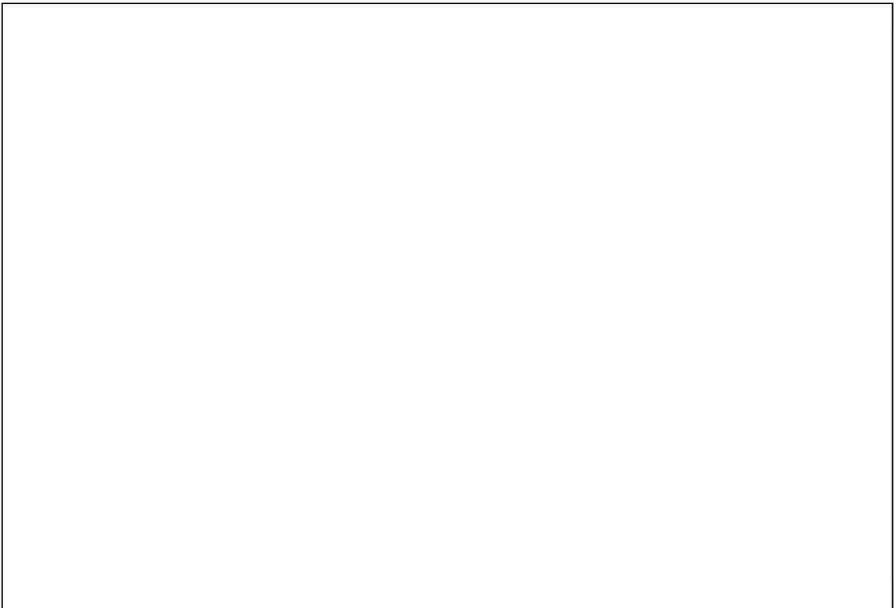
Hamann-MacLeans bevorzugte Methode war das geschulte Auge des Kunsthistorikers, die Stilkritik, die er als »wichtigstes Instrument seines kunsthistorischen Erkenntniswillens« ansah. Was er darunter verstand, hat er in einem unveröffentlichten Vortrag zu »Grundsatzfragen« differenziert, indem er »Stilgeschichte und Formengeschichte« gegeneinander abgegrenzt, sich die Frage von »Stilbildung und dem Beginn eines Stiles« vorgelegt und Kurt Bauchs Begriff vom »ikonographischen Stil« Gestalt gegeben hat.¹¹ Anhand der Stilkritik

gelang Hamann-MacLean bereits in seiner ersten wissenschaftlichen Publikation 1935 der großartige Nachweis, daß der Naumburger Meister in Noyon¹² tätig und in Frankreich geschult worden war. Ein solches Ergebnis, das rein aus der Anschauung entwickelt ist, erträumt sich fast jeder Kunsthistoriker und ist die Vollendung in der Anwendung seiner ureigensten Methode. Indem Hamann-MacLean mit Hilfe der Stilkritik Werkstattzusammenhänge und individuelle Wanderungen bis hin zu biographischen Episoden erschlossen hat, wagte er sich häufig in den Bereich kühner Hypothesen vor. Wenn aber die Stilkritik nicht zum Handwerkszeug des Kunsthistorikers gehört und Zuschreibungen rein auf Dokumenten zu basieren versuchen, vermeidet die Kunstgeschichte Forschungsrisiken keineswegs; selten sind die Quellen vollständig, und oft werden viele Namen genannt, welche jedoch nicht mit der entwerfenden Künstlerpersönlichkeit übereinstimmen müssen: Wie schwierig ist es z. B. im italienischen Quattrocento den planenden Architekten von den einfachen Bauführern zu unterscheiden; und wenn Wirtschaftshistoriker, Sozialhistoriker und Kunsthistoriker viele Personen differenzierter erkannt haben, wird immer noch zu untersuchen bleiben, wie weit der Bauführer den Entwurf des Architekten verändert, abgewandelt, verwässert oder vielleicht auch getreu ausgeführt hat. Die Quellen bedürfen der Interpretation und müssen an der Anschauung verifiziert werden. Für die »Hamannsche Methode« war das visuelle Urteil fundamental. Hamann-MacLean hatte die stilkritische Sensibilität soweit ausgebildet, daß er in der Lage war, die Leichtigkeit von Degas »Balletttänzerinnen« im Louvre, die vermeintliche Schwerelosigkeit der Eisenkonstruktion einer Maschinenhalle von Dutert und Contamin auf der Pariser Weltausstellung von 1889, die alles Gewicht über unten spitz zulaufende Pfeiler auf Rollen ableitet,¹³ und die Flugversuche von Otto Lilienthal als verwandte Stilphänomene zu analysieren.¹⁴

Die Pioniertaten auf dem Gebiet der Photographie und das geschulte und stets differenzierende Auge hatten aus Hamann-MacLean nicht nur einen Praktiker, sondern auch einen unerbittlichen Perfektionisten gemacht. Dieser Wesenszug läßt sich vielleicht am ausgeprägtesten in dem separaten Indexheft zu dem zusammen mit seinem Schüler und Freund Horst Hallensleben verfaßten Werk über die »Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert«¹⁵ greifen, in dem er alle ihm erdenklichen und notwendig erscheinenden Hilfsmittel für den Leser gesammelt und bereitgestellt hat. Erwähnt werden muß allerdings hier im *Pegasus*, der Zeitschrift des EDV-gestützten *Census*, sein »System einer topographischen Orientierung

in Bauwerken«. ¹⁶ Ausgehend von Georges Durand und aufbauend auf Hans Kunze hat er 1965, als niemand einen Einzug der Computer in die Kunstgeschichte ahnen konnte, ein »allgemein anwendbares Verfahren« entwickelt, das programmiert das bis heute beste Computerprogramm für eine EDV-gestützte Architekturbeschreibung darstellen würde. Obwohl der Aufsatz auf den ersten Blick ungewöhnlich im Oeuvre Hamann-MacLeans erscheint, macht die hier demonstrierte strikte Konsequenz in der Erfassung und Analyse eines gotischen Bauwerks vielleicht die Objektivität und Kompromißlosigkeit, die seiner Stilkritik eigen war, am besten anschaulich.

Richard Hamann hatte sich in seiner zweibändigen »Geschichte der Kunst« von 1932 über die aus dem 19. Jahrhundert überkommenen, konventionellen Stilbegriffe hinweggesetzt und selbst neue Epochenbegriffe geprägt. Hamann-MacLean hat das Überblickswerk des Vaters erweitert, nochmals herausgegeben und sogar den zugehörigen dritten Band zur »Theorie der Schönen Künste« – mit der bemerkenswerten »Ost-West«-Klammer eines eigenen Vorwortes und eines Nachwortes von Peter Feist, dem Schüler und Nachfolger seines Vaters an der Humboldt-Universität – im Akademie-Verlag 1980 erstmals veröffentlicht. Wie der Vater ist auch der Sohn schwer in eine der



2 *Richard Hamann-MacLean bei Photoaufnahmen in Gračanica, Jugoslawien, Oktober 1974*

großen Strömungen des Faches Kunstgeschichte einzureihen. In der Tat erinnert sich die Humboldt-Universität derzeit in Form der »Richard Hamann-Ringvorlesung« an das eigenständige expressionistische Potential, das seinerzeit von hier ausging. Hamann-MacLean selbst schloß ganz explizit außer an den Vater an Wilhelm Vöge, Georg Dehio, Adolf Goldschmidt, Hans Jantzen, manchmal auch an die Arbeiten Wilhelm Pinders an. Er bestach, nicht zuletzt durch seine große Denkmälerkenntnis, bis ins Detail; es war ihm wichtig, möglichst viel im Original gesehen zu haben. Er war ein Mensch von hoher geistiger und gesellschaftlicher Kultur und mit einer ganz speziellen Art von Humor, der derselben Inspirationsquelle entsprang wie seine schöpferische Phantasie, ohne die ein Wissenschaftler nicht nach Entdeckungen suchen und forschen kann. Diese Voraussetzungen ermöglichten ihm, ohne dabei den Verdacht einer konservativen politischen Überzeugung zu erwecken, einen eindrucksvollen »show down« mit dem sowjetischen Botschafter in der Bundesrepublik bei einem gemeinsamen Auftritt 1975 in Mainz, in dem er altrussischen Ikonen und modernen Gemälden des sozialistischen Realismus ihren Wert zwischen Kunst und Propaganda anwies.

Zu dieser Kultur gehörte auch die besondere Gastfreundschaft Richard Hamann-MacLeans und seiner Frau Hedwig den Kollegen gegenüber ebenso wie den Schülern und Studenten, wenn sie auf der Durchreise waren. Türkische, jugoslawische, kanadische oder spanische Gaststudenten wohnten oft während des ganzen Semesters bei ihnen. Obwohl als Professor unkonventionell, kultivierte Hamann-MacLean einige wenige ausgewählte, akademische Sitten: Dazu gehörte das wöchentliche Mittagessen der Schüler im Hause Hamann. Der Brauch blieb auch gültig, als nur noch einer übrig war, und die Intensität der Gespräche, nicht nur wissenschaftlicher Natur, nahm dabei nicht ab. Der merkwürdige Begriff des »Doktorvaters« war hier Wirklichkeit.

Hamann-MacLean war ein engagierter Ökologe. Das erfuhr jeder, der sein Mainzer Haus in der Niklas-Vogt-Str. 14 und den umgebenden Garten betrat, die er nach Planungen seiner Frau hatte bauen bzw. anlegen lassen und die sie beide stets ökologisch verbesserten. Aus derselben Überzeugung heraus stellte er unter anderem in einem Leserbrief in der Mainzer Allgemeinen Zeitung von 1973 vehement die Bedeutung der Kunstgeschichte und die Aufgabe der Denkmalpflege für unsere Umwelt heraus. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Hamann-MacLean in seinen Forschungen immer wieder Werte und Kriterien für eine Gestaltung der Gegenwart sucht. Auch der »Aufsatz zum Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters« endet programmatisch.

Zunächst spricht er sich dagegen aus, »Mittelalter und Antike gegeneinander auszuspielen«, wie es zur Renaissance- und Barockzeit der Fall war. Schließlich mündet er in die »freiere Sicht, die unsere Zeit von der Antike hat. Es wäre zu fragen, ob dieser Sachverhalt selbst nicht wiederum als ein Symptom für den Aufbruch einer neuen Epoche in der Geschichte des abendländischen Geistes gewertet werden darf.« Wenn man bedenkt, daß diese Sätze an einer deutschen Universität in der Situation des Jahres 1947 gesprochen worden sind, klingen auch sie wie ein Programm, das aus dem Bewußtsein der Geschichte, der Verantwortung in der Gegenwart und einem klaren Empfinden für gültige Werte erwächst. Vielleicht machen die Sätze unmittelbar verständlich, wie Richard Hamann-MacLean Kunstgeschichte verstand, was die Schüler und Studenten an diesem Menschen so fasziniert hat, warum sie ihm verbunden bleiben und warum man sich an die »Hamannsche Methode« über seinen Tod hinaus erinnern muß.

Ein Teil der Gelehrtenbibliothek Richard Hamann-MacLeans ist aus seinem Nachlaß als Geschenk seines Sohnes Alf Hamann an die Humboldt-Universität gekommen und verweist auf methodische Ansätze für die Kunstgeschichte, die hier entwickelt worden sind und lebendig bleiben.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. hier z. B. seinen Aufsatz über die französischen Königsdenkmäler, dessen Entstehung und Publikationszusammenhang: Die Reimser Denkmale des französischen Königstums im 12. Jahrhundert, in: *Nationes IV* (1983), S. 93–258.

² Richard Hamann-MacLean: Wiederaufbau des Anhalter Bahnhofes?, in: *Mythos Berlin – Beitrag des Fördervereins Anhalter Bahnhof zur 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin*, Berlin 1987, S. 15–16.

³ Cesare Brandi: *Teoria del restauro*, Turin 1977 (Erstpublikation 1963).

⁴ Richard Hamann-MacLean: *Stilwandel und Persönlichkeit – Gesammelte Aufsätze 1935–1982*, herausgegeben und eingeleitet von Peter Cornelius Claussen, Stuttgart 1988, S. 83–176.

⁵ Vgl. auf entsprechenden Normen beruhende Interpretationen z. B. bei Tilmann Buddensieg: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XX* (1983), S. 61.

⁶ Richard Krautheimer in Zusammenarbeit mit Trude Krautheimer-Hess: *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.

⁷ Schlagworte wie: »Jugendstil, ist nicht viel« waren geläufig.

⁸ *Stilwandel und Persönlichkeit* (Anm. 4), S. 3–9, mit Literaturverzeichnis auf S. 11–16; Peter Cornelius Claussen: *Zeitschrift für Kunstgeschichte LXIII* (2000), S. 443–447.

⁹ Die Anfänge des monumentalen Stils, in: *À travers l'art français. Hommage à René Jullian*, Paris 1978 (*Archives de l'art français: Nouv. période*; 25), S. 58, *Stilwandel und Persönlichkeit* (Anm. 4), S. 218.

¹⁰ Skulptur des Mittelalters – Funktion und Gestalt, hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 385–452.

¹¹ Der Vortrag schließt: »Ikonographischer Stil ist vielleicht nur ein anderes Wort für Gedankenreichtum, für das spontane unabhängige Verhältnis zum Stoff. Es ist die tiefe schöpferische Schicht des Kunstwerks, der höchste Anspruch an Stil. Ein Dichterzitat mag das erläutern: »Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten«. Den Gehalt in der Form zu erfahren, mit dem Gehalt die Form sehen und sagen lernen, ist die Erkenntnis des Stils, und dies ist die Aufgabe der Kunstgeschichte.«

¹² Der Naumburger Meister in Noyon, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I (1935), S. 425–429, nachgedruckt in: Stilwandel und Persönlichkeit (Anm. 4), S. 385–390.

¹³ Nikolaus Pevsner: Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1971, S. 16 und 19, Abb. 7; Nikolaus Pevsner: Pioneers of Modern Design, Harmondsworth 1975, S. 138 und 140, Abb. 73.

¹⁴ Während des Seminars zum Jugendstil, mit dem er seine akademische Lehrtätigkeit im Sommersemester 1973 gleichsam im Rückgriff auf sein Habilitationskolloquium abschloß.

¹⁵ Gießen 1976.

¹⁶ In: Marburger Universitätsbund 4 (1965), S. 1–32, nachgedruckt in: Stilwandel und Persönlichkeit (Anm. 4), S. 229–260.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 u. 2: Archiv des Verfassers