

# UNI KUNST KULTUR

## Ein Informationsheft über Musik Theater Vorträge Ausstellungen

HERRN  
ANDREAS STORK

FACH U38/41B

FORSCHUNGSSTELLE FUER  
ALLGEMEINE U. TEXTILE  
MARKTWIRTSCHAFT

Sommersemester 1991

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Herausgegeben von der Rektorin der  
Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Verantwortlich für den Inhalt:  
Senatsausschuß für Kunst und Kultur  
Ernst Helmstädter Ursula Franke  
Alter Fischmarkt 21, 4400 Münster

Auflage: 20.000



**UNI ■ KUNST ■ KULTUR****Ein Informationsheft  
über  
Musik  
Theater  
Vorträge  
Ausstellungen**

Sommersemester 1991

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Herausgegeben von der Rektorin der  
Westfälischen Wilhelms-Universität MünsterVerantwortlich für den Inhalt:  
Senatsausschuß für Kunst und Kultur  
Ernst Helmstädter Ursula Franke  
Alter Fischmarkt 21, 4400 Münster

Auflage: 20.000

Umschlag: Erwin Löhr

## Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort der Rektorin.....	5
Einführung.....	6
Klaus Hortschansky: Zeitgefühl, Poetik und Metaphorik in der Musik der Romantik .....	7
1. Theater .....	15
2. Literatur/Lesungen .....	21
3. Musik.....	23
4. Bildende Künste.....	42
5. Audio, Video, Medien.....	42
6. Ausstellungen .....	45
Michael Schmitt: Historische Stadtansichten als Geschichtsquelle.....	46
7. Museen der Westfälischen Wilhelms-Universität .....	54
8. Universitätsbibliothek.....	59
9. Vorträge.....	62
10. Tagungen, Workshops, Kurse .....	63
11. Hochschulport.....	68
12. Kunstakademie/Musikhochschule.....	73
Terminkalender .....	75
Register.....	77

## Vorwort

Das Informationsheft

## UNI·KUNST·KULTUR

erscheint mit Beginn des Sommersemesters 1991 zum dritten Mal. Auch diese Ausgabe bietet wieder den künstlerisch aktiven Gruppen der Universität sowie den Organisatoren entsprechender Veranstaltungen (Vorträge, Tagungen) ein Forum zur Selbstdarstellung und Erläuterung ihres Semesterprogramms - ein facettenreiches Angebot zur Förderung der Kommunikation und Kooperation unter allen Interessierten.

Neben der Information über künstlerische und kulturelle Aktivitäten an unserer Universität sind zum ersten Mal Veranstaltungen des Projektes "Wissenschaft und Praxis" in das Programm aufgenommen worden; es soll das Berufsspektrum für Geistes- und Sozialwissenschaften erweitern und die Bewerbungschancen verbessern. Durch ein kulturwissenschaftliches Begleitprogramm wird eine Rückbindung an das Fachstudium möglich.

Ich möchte die Angehörigen und Freunde unserer Universität ermuntern, von dem reichen Angebot, das in diesem Informationsheft wieder vorgestellt wird, regen Gebrauch zu machen. Allen, die beim Zustandekommen dieser dritten Auflage von UNI·KUNST·KULTUR mitgewirkt haben, insbesondere auch dem Senatsausschuß für Kunst und Kultur, danke ich herzlich für das Engagement.



Professorin Dr. phil. Maria Wasna

Rektorin

## Zur Einführung

Das vorliegende Heft

## UNI-KUNST-KULTUR

hat der Senatsausschuß für Kunst und Kultur mit Hilfe eines Fragebogens erstellt und dankt allen, die ihn ausgefüllt zurückgesandt haben, für ihre Kooperationsbereitschaft. Dieses dritte Info UNI-KUNST-KULTUR hat weiter an Umfang zugenommen, weist sicher jedoch noch manche Lücke auf. Wir bitten um hilfreiche Hinweise zur Vervollständigung der nächsten Ausgabe im Wintersemester 1991/92. Kritik und Anregungen sind uns willkommen.

Die textlichen Erläuterungen, insbesondere zur Zielsetzung und zur konkreten Arbeit der einzelnen Gruppen, wurden aus den zurückgesandten Fragebogen bei nur wenigen redaktionellen Änderungen übernommen.

UNI-KUNST-KULTUR unterscheidet folgende Bereiche:

- |                         |                                   |
|-------------------------|-----------------------------------|
| 1. Theater              | 2. Literatur/Lesungen             |
| 3. Musik                | 4. Bildende Künste                |
| 5. Audio, Video, Medien | 6. Ausstellungen                  |
| 7. Museen der WWU       | 8. Universitätsbibliothek         |
| 9. Vorträge             | 10. Tagungen, Workshops, Kurse    |
| 11. Hochschulsport      | 12. Kunstakademie/Musikhochschule |

Innerhalb der Bereiche werden die Gruppen in der alphabetischen Reihenfolge ihrer Namen aufgeführt. Ein Register der erfaßten Gruppen bzw. Einrichtungen soll das Auffinden erleichtern.

Wir freuen uns, in diesem Informationsheft wieder auch auf die Veranstaltungen der Kunstakademie Münster und der Musikhochschule Münster, mit denen die Universität beim UNI-KUNST-TAG im SS 1990 bereits kooperiert hat und im WS 1991/92 wiederum kooperieren wird, hinweisen zu können.

Der Senatsausschuß für Kunst und Kultur hat von der Universitätsverwaltung bei der Herausgabe von UNI-KUNST-KULTUR vielfältige Hilfe erhalten, wofür an dieser Stelle gedankt sei. Den Umschlag hat Erwin Löhr gestaltet, wofür der Ausschuß besonders herzlich dankt. Für den von Klaus Hortschansky beigesteuerten wissenschaftlichen Essay und den Beitrag von Michael Schmitt über historische Stadtansichten als Geschichtsquelle im Zusammenhang mit der Arbeit des Instituts für vergleichende Städtegeschichte an der Universität sind wir gleichfalls sehr dankbar.

Für den Senatsausschuß für Kunst und Kultur

Ernst Helmstädter

Ursula Franke

ZEITGEFÜHL, POETIK UND METAPHORIK  
IN DER MUSIK DER ROMANTIK

Klaus Hortschansky

Kaum eine Generation wie die der Schumann und Mendelssohn war sich derart deutlich bewußt, daß sie zur Tradition einen neuen Standpunkt einnehmen müsse und daß nach Beethoven eine Fortsetzung nicht möglich erschien. So wie Jean Paul zeit seines Lebens einen imaginären inneren Kampf mit dem bereits von den Zeitgenossen hochstilisierten Dichturfürsten Johann Wolfgang von Goethe in Weimar auszutragen sich gedrängt fühlte, der seinen dichterischen Niederschlag in dem großen Roman *Titan* von 1800 - 1803 fand, so sahen sich Schumann und seine Mitstreiter vor eine dauernde Auseinandersetzung mit dem Oeuvre Beethovens gestellt, dem ein anderes entgegenzusetzen war. Nicht, daß der Wille zur Tradition negiert würde; sie mochte jedoch nur dort als Verpflichtung verstanden werden, wo eine produktive Fortführung möglich und sinnvoll erschien, und dafür kamen naturgemäß nur die Nebenbereiche in Betracht wie etwa das Lied oder die Konzertouvertüre, der Beethoven sich niemals systematisch im Sinne eines gattungsbewußten Auskomponierens zugewendet hatte. An sie hat denn auch Mendelssohn mit seinen Ouverturen zunächst bewußt angeknüpft, bevor er sich der Sinfonie zuwandte.

Jenes Bewußtsein, Nachgeborene zu sein - sei es Nachgeborener Goethes, sei es Nachgeborener Beethovens - hat erstmals in einer einmaligen Art und Weise zu einer Bestimmung des eigenen Standortes geführt, bei der auch die Frage nach der geschichtlichen Zeit neu überdacht werden mußte. Um sich der Bedeutung des Vorganges bewußt zu werden, sei darauf verwiesen, daß weder die Söhne Johann Sebastian Bachs noch etwa Wolfgang Amadeus Mozart oder Joseph Haydn einen ähnlichen gedanklichen Prozeß der Selbstreflexion durchschritten zu haben scheinen wie er allenthalben aus Robert Schumanns Schriften erkennbar ist. In ihnen ist der Aphorismus von 1834 (oder früher) zu finden: "Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen! F[lore]stanj."<sup>1</sup> Anders ausgedrückt heißt das doch: die Last der scheinbar verpflichtenden Vergangenheit lastet auf der jüngsten, nachgeborenen Generation mit einer Wucht, die zum Widerspruch, zum Ausbruch provoziert und den Traum einer neuen Musik zu verstellen droht. Schumanns Idee einer Zukunftsmusik ist damit gleichzeitig als die Utopie einer jungen, vor die belastende Tradition zurückgreifenden Musik zu begreifen.

Liest man Robert Schumanns Rezensionen für seine eigene Zeitschrift, die *Neue Zeitschrift für Musik*, aufmerksam durch, so fallen neben der bevorzugten metaphorischen Ausdrucksweise immer wieder jene Passagen auf, in denen ein behandeltes Werk erläutert wird, so als ob eine Geschichte mit handelnden Personen und deren Empfindungen erzählt wird. Ein beliebiges Beispiel, die 1835 verfaßte Besprechung der Klaviersonate op. 20 von Wilhelm Taubert, sei herausgegriffen und in zwei charakteristischen Sätzen zitiert:

1) Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, Leipzig 1854, S. 45. Vgl. dazu auch Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 97.

"Hier [...] finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Mann vorgetragen."

Und weiter unten:

"Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Theilnehmend kommen andere hinzu."<sup>2</sup>

Die Elemente der Erzählstruktur, die von Schumann zur analytischen Erläuterung eingesetzt werden, verweisen auf den Roman.<sup>3</sup> Es ist demnach folgerichtig, auch die eigene Kompositionsweise Schumanns von den Kategorien des Romanhaften bzw. Novellistischen aus zu interpretieren und zu verstehen.<sup>4</sup>

Mag der Roman am Beginn des 19. Jahrhunderts zwar bereits auf eine lange Geschichte, die letzten Endes bis in die griechisch-römische Antike zurückreicht, blicken, so läßt sich jedoch kaum bestreiten, daß der Roman als die höchste Gestalt des literarischen Kunstwerkes die literarische Gattung der Romantik par excellence darstellt, ja, daß Romantik und romanhaft nicht nur hinsichtlich ihrer etymologischen Wurzel, sondern auch ihrem inneren Wesen nach gleichgesetzt werden können, wie es Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1927 - 1931) tut.<sup>5</sup> Romanhaft aber meint um 1800 "zerfließende Formlosigkeit"<sup>6</sup>, Aufhebung der festen Begrenzung und Formulierung im Werk selbst wie auch in der Rezeption durch den Leser beim Lesevollzug sowie Zusammensetzung des Werkes aus verschiedenen Formen wie Erzählung, Gesang und anderem.<sup>7</sup> Wie sehr Schumann mit der zeitgenössischen Romantheorie vertraut war und sie für seine ästhetischen Reflexionen wie auch seine eigenen Kompositionen adaptierte, wird deutlich in seiner Wortschöpfung "Tonroman" - ein Begriff, den er 1828 auf Franz Schuberts Hérolde-Variationen D 908 anwendete; wenn er Werke dieses Komponisten spielte, so sei es ihm, als läse er "einen komponierten [i. e. 'zusammengesetzten'] Roman Jean Pauls."<sup>8</sup>

Und noch eines haben Roman und musikalische Werke mit erzählendem, im Sinne Schumanns romanhaftem Charakter gemeinsam: Zeit erhält in ihnen eine über die im eigentlichen Vollzug des Lesens bzw. des Hörens in Anspruch genommene temporäre Ausdehnung

2) R. Schumann, a. a. O., Bd. 1, S. 100 - 101, 102.

3) Vgl. auch Anthony Newcomb, Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies, in: *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164 - 174.

4) Vgl. hierzu das Kapitel "Musik als Erzählung" in A. Edler, a. a. O., S. 144 - 149.

5) Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, München 1974, S. 901.

6) ebd.

7) A. Edler, a. a. O., S. 145.

8) a. a. O., S. 206, Anm. 80.

hinausreichende Dimension in der Wirkung des Kunstwerkes; ein Roman Jean Pauls könne auch aus guten Gründen niemals endigen und zwar - wie es Schumann ausdrückt - "um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen", und die meisterliche musikalische Geschichte der Schubertschen C-Dur-Sinfonie wird, wieder nach Schumanns Empfehlung, dem Hörer "mit der Zeit wohl auch klar werden."<sup>9</sup> Dies setzt ein Hörverhalten voraus, das auch Zurückliegendes im Nachhinein wieder mit einzubeziehen weiß. In Jean Pauls *Flegeljahren* (Kap. 27) läßt der Dichter Vult sagen: "Aber wie hörtest Du? Voraus und zurück, oder nur so vor dich hin? Das Volk hört wie das Vieh nur Gegenwart, nicht die beiden Polar-Zeiten. [...] Ein guter Hörer des Worts prägt sich den Vordersatz eines musikalischen Perioden ein, um den Nachsatz schön zu fassen." Auffällig an der Aussage ist auch, daß in ihr die Rezeption von Sprache und Musik bzw. eines sprachlichen und eines musikalischen Kunstwerkes unmerklich ineinandergreift ("Hörer des Worts" - "musikalische Periode") und den Sprach- und Erzählcharakter von Musik damit evident macht.

Es ist nach dem bisher Gesagten unverkennbar, daß die Vorstellung von Zeit und das mit ihr verbundene Zeitgefühl in der Generation der romantischen Dichter, Philosophen und - wohl etwas später - auch der Komponisten eine Bereicherung, Vertiefung und teilweise Neubestimmung erhielt, die noch genauer betrachtet werden müssen. Rudolf Wendorff spricht in seiner großangelegten Untersuchung *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa* von 1980 geradezu von dem "Protest der Romantik gegen das lineare Zeitbewußtsein" in der Epoche der Klassik Goethes und Beethovens.<sup>10</sup> Jenes dreistufige lineare Zeitbewußtsein, das von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft weiß, teilt bei beiden, bei Goethe wie bei Beethoven, der Gegenwart als einer absoluten Realität die zentrale Rolle zu, mit der zeitliche Gegenwart ebenso gemeint ist wie räumliche Anwesenheit.

Ausgehend von einer auch gesellschaftspolitisch interpretierbaren negativen Einstellung zur Gegenwart, die sowohl Ausschnitt der linearen Zeit als auch die enge Pflicht des Alltags darstellt, gewinnen für die Romantiker die beiden Worte 'Erinnerung' und 'Ahndung' (Synonym für Ahnung<sup>11</sup>) als Inbegriffe der rückwärts und vorwärts gerichteten Sehnsüchte zentrale Bedeutung. Beide sind vielfältig besetzt, sei es mit positiven, kaum optimistischen, eher schwärmerischen, sei es mit negativen, süßlich-melancholischen oder auch fürchterlich-belastenden Inhalten. Beide reichen aber auch in die Gegenwart hinein; jene, die erinnerte Zeit der Vergangenheit, möchte hier und jetzt eine höhere Weihe und Realität erhalten und die Gegen-

9) Beide Zitate stammen aus der berühmten, 1840 erschienenen Besprechung der großen C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts durch Robert Schumann, a. a. O., Bd. 3., S. 201, 202: "man fühlt überall, der Componist war seiner Geschichte Meister und der Zusammenhang wird [...] mit der Zeit wohl auch klar werden."

10) Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, 3. Aufl., Opladen 1985, S. 357ff.

11) Es erscheint bezeichnend, daß die Form "Ahndung" derjenigen von "Ahnung" vorgezogen wird, kommt doch in ihr der Bezug zum "ahnden" im Sinne von 'strafen, rächen' unmittelbarer zum Ausdruck, während dieser Bedeutungszusammenhang in der Form "Ahnung" weitgehend abgeschliffen zu sein scheint.

wart übertrumpfen; diese, die erwartete und erhoffte Zeit der Zukunft, wird als Gegenwart in der Fiktion eines 'poetischen Lebens' ersehnt und gestaltet. Die reale Gegenwart aber erscheint zwischen Vergangenheit und Zukunft aufgehoben; es bleibt nur das unaufhörliche Verrieseln der Zeit<sup>12</sup> ohne gegliederte, objektive Ausdehnung und ohne eigentliche, datierbare Geschichte.

Wiewohl im praktischen Leben als Bergwerksfachmann tüchtig und zugleich ideenreich, so hat sich Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772 - 1801) als Dichter allein von dem einen Gedanken an die Vergangenheit ("Vorzeit") und Zukunft zugleich leiten und beherrschen lassen. Sein Zeiterlebnis läßt sich im Kern auf das Frage-Antwort-Paar "Wohin gehen wir? Immer nach Hause" verdichten.<sup>13</sup> Damit erhält die Zukunft ihren Sinn und auch ihr Ziel aus der Vergangenheit. Die Gegenwart aber löst sich auf und wird bestimmt erst durch die Phantasie des Menschen, die ihn über Ort und Stunde hinaushebt und auf die Zukunft und Vergangenheit lenkt, die in Erinnerungen und Ahnungen aktuell werden. Die Gegenwart, die vordem den Inbegriff von Zeit ausgemacht hat, wird ihm zum Problem nicht nur der alltäglichen Bewältigung, sondern auch der Sinnbestimmung. Daß sich Novalis' Verhältnis zur Gegenwart unter dem Eindruck des Todes seiner geliebten Sophie neu als eine geheimnisvolle Gegenwart bestimmt hat, braucht hier ebensowenig weiter zu interessieren wie die Begründung seiner letztendlich chiliastischen Ideen in der pietistischen Erziehung im Elternhause.<sup>14</sup>

Der Musik wird bei dem Ineinandergreifen von Vergangenheit und Zukunft eine zentrale Rolle zugewiesen, ja, es wird gerade ihr das Vermögen zuerkannt, die Zukunft in die Gegenwart hereinzuholen. Bei Jean Paul heißt es diesbezüglich einmal im *Hesperus* von 1795: "O! Tonkunst, die du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsre Wunden bringst, bist du das Abendwehen aus diesem Leben oder die Morgenluft aus jenem?"

Das unterschiedliche Verständnis von Zeit in klassischer und romantischer Dichtung kommt brennpunktartig in der Betrachtung der Uhr zum Ausdruck. Während Goethe sie und die "gemessene" Zeit geradezu preist, etwa in der *Iphigenie* (Pylades zu Iphigenie: "Versäumt die Zeit nicht, die gemessen ist!"), schaut der Romantiker Ludwig Tieck in dem Vorspiel zu seinem Drama *Kaiser Oktavianus* (1801 - 03) satirisch auf diese kleine Maschine als ein Symbol des Philistertums herab.<sup>15</sup> Wie wenig auch Robert Schumann dem in der Uhr manifesten

12) Im *Hesperus* (1795) von Jean Paul heißt es: "Sind nicht die Töne aus verklungenen Hoffnungen gemacht? Rinnen sie nicht [...] wie Menschentage in einander?", zitiert nach Paul Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, 2., erg. Aufl., Stuttgart usw. 1922, S. 113. - Zur Verflüssigungstendenz der Zeit bei Novalis vgl. auch Manfred Frank, *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, München 1972, S. 158 - 163.

13) Vgl. Peter Küpper, *Die Zeit als Erlebnis des Novalis (= Literatur und Leben, NF, Bd. 5)*, Köln-Graz 1959, S. 4.

14) Vgl. hierzu P. Küpper, a. a. O., S. 6, 131 - 133.

15) R. Wendorff, a. a. O., S. 346.

puren Gegenwartssinn abgewinnen konnte, erhellt aus einer Rezension, die er 1835 einer c-Moll-Sonate der gänzlich unbekanntenen, 18jährigen Komponistin Delphine Hill Handley widmete; dort heißt es u. a.: "Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte."<sup>16</sup> Der an die junge Engländerin gerichtete Vorwurf der kompositionsgeschichtlichen Ahnungslosigkeit und Naivität stellt zugleich die ästhetische Forderung dar, daß beim poetischen Umgang mit musikalischem Material die Kompositionsgeschichte zugleich bedeutungsvoll mit einbezogen und im Sinne einer Zukunftsmusik vorausbedacht werden möge - eine Aufgabe, der er selbst sich als "Tondichter" immer wieder zu unterziehen bereit war.

Unter den ästhetischen Kategorien, mit denen sich Robert Schumann immer wieder literarisch und kompositorisch auseinandersetzte, nimmt diejenige des Poetischen eine überragende, wenn nicht gar übergeordnete Rolle ein. Das Dramatische, das Novellistische, das Romanhafte, das Humoristische (im Sinne Jean Pauls) - all das sind Kategorien, die ihn beschäftigt haben und die in verschiedenen Anläufen ihre Auskomposition erfahren haben. Ihren künstlerischen Wert haben sie allein erhalten können im Poetischen oder in dem, was er später einmal im Rückblick auf seine Jugend-Sinfonie in g-Moll als "poetisches Leben" in der Musik bezeichnete.<sup>17</sup>

Das Poetische in seiner Entgegensetzung zur Prosa der Alltagssprache hat für die literarische und musikalische Romantik vor allem Verweisungscharakter, der wesentlich aus Ahnungen und Erinnerungen gespeist und von dem dauernden Verbinden, Variieren sowie Vorwegnehmen von Motiven getragen wird.<sup>18</sup> Bezeichnete der Begriff Poetik bei Aristoteles (der ihn eingeführt hatte) zunächst einmal die Wissenschaft von der Dichtung, so erscheint er jetzt über das Wissen von deren sprachlicher Kunstgestaltung, deren Natur, deren Formen und deren Gesetzen ausgeweitet. Anstelle des Normativen der Gattungs- und Gestaltungsgesetze sucht die romantische Poetik die Grenzen zwischen den Gattungen und auch den Künsten aufzuheben, die irrationalen Kräfte der Dichtung ebenso aufzufühlen wie deren geschichtliche.

Der grenzüberschreitende Weg von der Musik zur Literatur hin war bereits zu Anfang des Jahrhunderts in den kleinen lyrischen Klavierstücken von Johann Wenzel Tomásek beschriftet worden, der darin eine "Zuflucht zur Poetik" sah<sup>19</sup>, da die dramatischen Gattungen der Klaviersonate und der Sinfonie vom Publikum nicht mehr angenommen würden. Die "tonische Dichtung" (um einen Begriff Tomáseks zu nehmen) bzw. poetische Musik oder der poetische musikalische Gedanke wollen nicht so sehr bestimmte Vorgänge, Regungen oder Bewegungsformen der objektiven Welt abbilden, sondern den Zuhörer zur Imagination eines außermusikalischen Vorganges oder Objektes anregen, ihn also quasi in der poetischen

16) R. Schumann, a. a. O., Bd. 1, S. 93.

17) A. Edler, a. a. O., S. 118.

18) Vgl. hierzu die Interpretation des *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis durch P. Küpper, a. a. O., S. 62 - 120.

19) A. Edler, a. a. O., S. 120.

Fantasie zum Nachschaffen führen.

Das Grundmodell einer mehrdimensionalen Seins- und Verstehensweise war im romantischen Denken in der Figur der gespaltenen Persönlichkeit angelegt, wie sie etwa in Jean Pauls *Flegeljahren* in dem Zwillingpaar Walt und Vult begegnet oder wie sie sich in der Doppelperson des Eusebius und Florestan in Robert Schumanns kritischen Schriften manifestiert. Erscheint damit bereits der menschliche, die Persönlichkeit beherbergende Körper in seiner räumlichen Dimension als Gefäß der Seele und deren Gemütsbewegungen - dies ein alter, auf Cicero zurückgehender und im Humanismus wiederbelebter Topos<sup>20</sup> - entgrenzt, so erfährt auch der menschliche Lebensraum durch die Deutung in Jean Pauls Novelle *Quintus Fixlein* eine Auffächerung in verschiedene mögliche Wege je nach dem künstlerischen Vermögen der Phantasie.<sup>21</sup> Der "Himmelfahrt" des einen, durch die schaffende Phantasie geprägten Weges steht der andere gegenüber, indem man sich in der biedermeierlichen Häuslichkeit einer "Furche" einnistet; ein dritter Weg jedoch - das nicht immer erreichte Ziel aller Romane Jean Pauls - ist der schwerste, der Wechsel nämlich zwischen dem ersten und dem zweiten. Neben der nicht mehr eindimensional erlebten Zeit erweist sich damit auch jeglicher Raum vielfältig aufgebrochen und nicht eindeutig.

Wer sich mit dem Werk Robert Schumanns jemals beschäftigt hat, weiß, daß es voll Anspielungen ist, sei es in den Überschriften, sei es im musikalischen Material oder sei es in den selbstkritischen Kommentaren zum eigenen Schaffen. Bekannt ist auch, wieviel Schumann der Lektüre der Dichtungen Jean Pauls in der unmittelbaren Anregung - man denke an die Szene des Maskenballs für den *Carnaval* op. 9 - und in der poetischen Faktur verdankt. Erst in jüngerer Zeit wird deutlich, namentlich durch die Untersuchungen zur Kammermusik von Hans Kohlhasse<sup>22</sup>, daß das Oeuvre des Komponisten in weit umfangreichem Maße von Anspielungen, Zitaten, bewußten Anverwandlungen und symbolischen Setzungen durchwoben ist, als man je ahnen konnte, ja, daß sich Robert und Clara (und andere Gesprächspartner) geradezu ein ganzes Feuerwerk geistiger Spielbälle<sup>23</sup> der genannten Art zugeworfen haben, die ihnen mit einer spezifischen zeichenhaften Bedeutung besetzt waren.

20) Vgl. u. a. Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.

21) Vgl. Hermann Hettner, *Literaturgeschichte der Goethezeit*, hrsg. von Johannes Anderegg, München 1970, S. 575 - 576.

22) Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 19, Hamburg 1979).

23) Es wäre notwendig, würde aber zu weit führen, hier auch das Problem der romantischen Spieltheorie zu diskutieren, das bereits bei Friedrich von Schiller anklingt: "Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Vgl. E. Friedell, a. a. O., S. 904. Soweit es das Problem des Zeitgefühls betrifft, so ist evident, daß im Spiel auch alle eindimensionalen Zeitvorstellungen und -strukturen aufgehoben gedacht werden können. In denselben Zusammenhang wäre auch das Problem der nichtkausalen Zeitstruktur des Zufalls einzubeziehen, den die romantischen Dichter förmlich angebetet haben, vgl. wiederum E. Friedell, a. a. O., S. 901.

Man wird zwischen einfachen und komplexeren Formen der Anspielung und Verweisung zu unterscheiden haben. Wenn Schumann im *Carnaval* op. 9 die vier Noten *a - e - c - h* (Beispiel 1) als Motiv setzt,

Beispiel 1: R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Sphinxes* [Nr. 9, 3]



so beinhaltet dies zunächst eine liebevolle Huldigung an seine damalige Verlobte Ernestine von Fricken, denn jene vier Tonbuchstaben (nach der deutschen Alphabetaussprache) hintereinander gelesen ergeben den Namen ihrer Heimatstadt Asch in Böhmen. Es dient aber zugleich als Chiffre, als Symbol für die Vorstellung eines Ortes, die den Festteilnehmern im Verlauf des rauschenden Maskenballs zeitweise entschwindet, dann sich mitunter nur undeutlich und daher nur in entfernten harmonischen Zusammenhängen hörbar darstellt, dann wieder aus großen 'Pfundnoten' fast gespenstisch herausausschaut und in die Realität der Gegenwart zurückrufen möchte. Damit gewinnt das (im wörtlichen Sinne zusammengeworfene) Symbol der vier Noten, seinem Bedeutungsgehalt nach eindeutig, eine je nach Raum- und Zeitverständnis unterschiedliche Aussagekraft für die Wahrnehmung.

Weitaus schwieriger jedoch stellt sich die Interpretation der vielen Zitate, Anspielungen an Zitate und Anverwandlungen bekannter oder (uns heute) unbekannter Melodien und Motive dar. Sie im eben angedeuteten Sinne als geistige Spielbälle zu verstehen, an denen Schumann und seine Gesprächspartner ihr geistiges zirkuläres Vergnügen hatten und die ihnen einen Sinn gaben ohne daß damit der Sinn des Ganzen tangiert wäre, mag in dem einen oder anderen Falle ausreichen - insgesamt befriedigt es jedoch nicht.<sup>24</sup> Es bietet sich an, für sie den Begriff der Metapher einzuführen und in ihnen Ausdrucksträger zu erkennen, mit denen Schumann in übertragener Redewendung erzählen möchte. Da ihm Jean Pauls in ihrer Zeit kaum überbotene metaphorische Redeweise innigst vertraut war, liegt es nahe, bei der eigenen grundsätzlich novellistisch-romanhaften Haltung an den Einsatz desselben Mittels zu denken.

Der Aphorismus, den Schumann so sehr in seiner Tagebuchpraxis liebte, stellt ebenso wie die Metapher eine Bündige Aussageform dar. In einem solchen suchte er einmal das Problem der Zeit zu fassen und wählte dafür die Metapher des Dreiklangs. Sein empfindungsvolles Ich, die literarische Kunstfigur des Eusebius, sagt dazu: "Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart." Die abgeklärte Kunstfigur des Raro setzt dem hinzu: "Gewagter Vergleich!"<sup>25</sup>

24) Vgl. auch John Daverio, Schumann's "Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's *Arabeske*, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 11 (1987), S. 150 - 163.

25) R. Schumann, a. a. O., Bd. 1, S. 37. - Vgl. hierzu auch die Diskussion der triadischen

In jenem permanenten Wechselspiel von Zeitzuständen, in der die Gegenwart nur eine vermittelnde Rolle und nicht die eigentliche spielt, und in jenem ebenso permanenten Wechselspiel der Lebensräume, bei dem sich der zwischen den extremen Wegen gewünschte Mittelweg leicht als Utopie erweisen könnte, erscheint die Metapher des Dreiklangs seiner zeitlichen und räumlichen Struktur nach gar nicht mehr so gewagt. Jenes permanente Wechselspiel lebt von solch bündigen Ausdrucksformen wie Symbol, Metapher und Aphorismus, deren Verknüpfungen und Bedeutungszusammenhänge der Entschlüsselung harren, wenn erst einmal ihre Anwendung hinreichend akzeptiert sein wird. In diese Richtung wirken zu wollen, ist die Absicht dieser Zeilen.

## 1. THEATER

### Arbeitsstelle für Theaterpädagogik

Leiter Prof. Dr. Gunter Reiß  
Priv. Doz. Dr. Mechthild v. Schoenebeck

Die **Arbeitsstelle für Theaterpädagogik** widmet sich innerhalb des Schwerpunktes "Drama und Theater" insbesondere dem Forschungsgebiet "Musiktheater für Kinder und Jugendliche". In der Forschungsstelle entstehen im Rahmen der Grundlagenforschung zum Gegenstand derzeit u. a. ein Quellenarchiv und eine Handbibliothek. Die Arbeitsstelle ist beteiligt an der Erarbeitung und Erprobung von Praxismodellen in verschiedenen Bereichen der Theaterarbeit (vom Schultheater bis zum professionellen Theater). Sie arbeitet mit verschiedenen überregionalen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen im Transfer ihrer wissenschaftlichen Ergebnisse (Werkstattgespräche, Fortbildungstagungen, Erarbeitung von Aufführungsmaterialien, Stückerzeugnissen etc.) zusammen.

Kontaktadresse Fliednerstr. 21, Tel.: 83 - 9145 / 9313 / 9312

Programm SS 1991 Krabat, Jugendoper von Cesar Bresgen, Text von Otfried Preußler; wissenschaftliche und dramaturgische Vorbereitung und Betreuung eines Aufführungsprojektes der Landesmusikakademie NRW

Veranstaltungen 19. Juli - 4. August: Proben  
4. August: Aufführung, weitere Aufführungen im Herbst

### Bühne der Theaterpädagogik

Studententheater (Kinder-, Jugend- und Erwachsenenstücke)

Leiter Dr. Enrico Otto

**Theaterpädagogik** ist in Theorie und Praxis ein Studienschwerpunkt im Fach Deutsch am "Institut für Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik" im Fachbereich 21. Die "Bühne der Theaterpädagogik" ist Ausführungsorgan aller praktischen Übungen wie "Theaterpädagogische Praxis I, II und III" (vgl. dazu das Vorlesungsverzeichnis). Im Mittelpunkt der Proben- und Aufführungspraxis steht die Projektarbeit, wie sie sich im wesentlichen aus den Übungen zur Entwicklung der Darsteller-Persönlichkeit, zur Ensemblearbeit und zur Umsetzung dramatischer Textvorlagen in eine szenische Dimension ergibt. Lernziel ist die

---



## HISTORISCHE STADTANSICHTEN ALS GESCHICHTSQUELLE

Eine aktuelle Fragestellung und die Arbeit des Instituts für vergleichende Städtegeschichte

Michael Schmitt

Vorgestellt werden soll eine Besonderheit universitärer Forschungsorganisation: ein Institut an der Universität, das sich als eingetragener Verein organisiert hat.

Der erste Teil greift als Beispiel und kleinen Ausschnitt der Institutsarbeit ein gestern wie heute sehr publikumswirksames Thema auf: die Stadtansicht; in einem zweiten Teil wird auf Geschichte und Aufgaben des Instituts eingegangen.

### Rezeption historischer Stadtansichten in der Gegenwart

Kaum eine andere Gattung der bildenden Kunst hat eine vergleichbare Popularität gefunden wie die druckgraphische Stadtdarstellung. Immer wieder aufgelegt und kopiert, mitunter dem Zeitgeschmack stilistisch angepaßt oder auch dem veränderten Baubestand entsprechend aktualisiert, dienten Stadtansichten bis ins 19. Jahrhundert als Informationsträger. Über den Weg der Reproduktion haben sie in jüngster Zeit einen nie gekannten Verbreitungsgrad gefunden. Gleichzeitig setzte die Verwendung als reines Dekorationsmotiv ein. Zwar war sie schon dem 19. Jahrhundert nicht fremd, wurde nun aber für Werbe- und Repräsentationszwecke benutzt und führte mitunter zu befremdlichen Neuschöpfungen; zu stilisierender Nachempfindung der Vorlage ebenso wie zu paradoxer Umsetzung alter Techniken auf nicht adäquate Bildträger. Der auf einen Zinnteller transponierte oder in borkenumrahmte Baumscheiben gestanzte "Merian" erfreut sich größter Beliebtheit. Wenig bekannt und wissenschaftlich erforscht sind dagegen Aussagefähigkeit und Zuverlässigkeit historischen Bildmaterials für architektur- und stadtbaugeschichtliche Fragestellungen und somit die Relevanz als Quelle für die Stadtgeschichtsforschung. Zwar versuchen stadtgeschichtliche Publikationen zunehmend bauliche Entwicklungen und Situationen anhand der überlieferten bildlichen Darstellungen zu verdeutlichen - nur selten arbeiten sie jedoch mit dem Hinweis, daß historische Stadtansichten schwer lesbare Dokumente zur Stadtgestalt sind, die analog zur schriftlichen Überlieferung ein methodisch reflektiertes Vorgehen erfordern.

Eine Interpretation kann sich kaum darauf beschränken die identifizierbaren Gebäude aufzuzeigen ohne zu hinterfragen, warum und wie gerade das eine dargestellt wird, während sich anderes in schematisierten Formen ausdrückt oder ganz weggelassen wird. Diese Art der Interpretation verleitet häufig zu der vorschnellen Schlußfolgerung, Stadtansichten wären ein mehr oder minder getreues Abbild. Portraithaftigkeit im Sinne unserer heutigen, an fotografischer Treue orientierten Vorstellung besaßen historische Stadtdarstellungen im allgemeinen bis ins 19. Jahrhundert nicht - worüber auch berühmte Einzelblätter nicht hinwegtäuschen können - mögen sie auch noch so wirklichkeitsnah erscheinen und sich zunehmend auch den realen Gegebenheiten annähern. Primär sind sie künstlerische Zeugnisse einer geistesgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der realen Umwelt, unterworfen sich ändernden Seh- und Darstellungsweisen. Die Information, die man von der bildlichen Wiedergabe der Stadt erwartete, unterlag im Laufe der Jahrhunderte einem ständigen Wandel.

### Von der Phantasiestadt zur individualisierten Darstellung

Die bildliche Darstellung der Stadt reicht bis in die Antike zurück, erfährt aber lange Unterbrechungen, bevor sie formelhaft verkürzt im Mittelalter zuerst auf Siegeln, Münzen und Wappen wieder auftaucht. Tore, Türme und Befestigung stehen dabei stellvertretend für die ganze Stadt - nicht für den gebauten Organismus Stadt und schon gar nicht für eine bestimmte Stadt, sondern für die geistigen Zusammenhänge, für Inhalt und Wesen. Hierzu zwei Beispiele: Um elementare städtische Architekturen erweitert, verwendet Hartmut Schedel austauschbare Stadtformeln in seiner 1493 erschienenen Weltchronik. Darstellungen mit bestimmbareren Architekturzügen stehen neben reinen Phantasieansichten. Ein- und derselbe Holzschnitt findet sich bis zu sechsmal wieder, und zwar für sehr unterschiedliche Städte, wie Ferrara, Laibach, Perugia, Mantua, Damaskus und Siena. Weder Verleger noch Betrachter schien es zu stören, daß der linke Teil der Magdeburg-Ansicht mit der signifikanten Rolandsäule gleichzeitig für die Ansicht von Paris verwandt wurde. Das heißt die Paris-Ansicht besteht nur aus diesem linken Teil, der nochmals für die Darstellung von Treviso Verwendung fand. Dieses heute befremdlich anmutende Verfahren belegt, in welchem Maße noch dem Schedelschen Werk die symbolisierende Auffassung des Mittelalters zugrunde lag. Allein die Benennung genügte, um aus einer Phantasiestadt eine bestimmte Stadt werden zu lassen.

Von der Idee und nicht vom visuellen Eindruck geht beispielsweise auch F. Herlin aus, als er 1466 auf den Außenflügeln des Hochaltars von St. Jakob in Rothenburg o. T. die Überführung der Leiche des Hl. Jakob nach Santiago de Compostela malte. Er verlegte die Szene auf den weitgehend realitätsnahen Marktplatz von Rothenburg. Sicher waren sich Herlin und auch der Betrachter bewußt, daß sich das Geschehen nicht auf dem Rothenburger Marktplatz abspielte und der berühmte Wallfahrtsort nicht wie das heimatliche Rothenburg aussah. Nicht die abgebildete Stadt, sondern allein der Vorgang genügte also hier - analog der Benennung bei Schedel - um die gemeinte Stadt zu bestimmen. Eine Realitätsauffassung, die sich grundsätzlich von den seit dem 18./19. Jahrhundert entwickelten Vorstellungen in Richtung fotografischer Treue unterscheidet.

### Die Stadt als Bildthema der Druckgraphik

Fungierte die Stadt in der Tafelmalerei als Kulisse religiöser Themen, so wurde Ende des 15. Jahrhunderts die Druckgraphik der entscheidende Träger dieses Bildthemas. Welt-, Länder- und Kriegschroniken, Reisebeschreibungen und auch Einzelblätter sorgten für die Verbreitung. Die Stadtdarstellungen in den Sammelwerken sind häufig die wichtigsten und manchmal auch die einzigen bildlichen Wiedergaben zur Stadtgestalt, insbesondere für Klein- und Mittelstädte. Der Gehalt an topographischer Authentizität ist im 15. und 16. Jahrhundert in der Regel gering, zudem unterschiedlich, auch bei zeitgleichen Darstellungen oder innerhalb einer Folge.

Als Begründer eines Bildtypus, der den architektonischen Charakter einer Stadt in seiner Totalität sichtbar werden läßt, aber nach festgelegten inhaltlichen und formalen Vorstellungen verfährt, die teilweise bis ins 18. Jahrhundert verbindlich bleiben, können Braun/Hogenberg mit dem in sechs Bänden zwischen 1572 und 1617 erschienenen Werk "Civitates orbis terrarum" und Merian mit seinen Topographien gelten. Sie wurden ab 1642 in 31 Bänden mit ca. 2150 Darstellungen herausgebracht. Die Urheber der Vorlagen für beide Sammelwerke sind nur schwer zu bestimmen. Meist bediente man sich des einfachsten und bis ins 19. Jahrhundert im hohen Maße praktizierten Verfahrens, eine bereits gedruckte Vorlage zu kopieren. Zwei wichtige Faktoren können also den Wirklichkeitsbezug der

Abbildungen beeinflussen: die Vorlage und der Kopiervorgang. Im besten Fall kann eine Kopie den Aussagewert der Vorlage erreichen.

Immer beobachtet und häufig von hoher topographischer Authentizität sind Einzelblätter, die von manchen Städten aus Repräsentationsgründen in Auftrag gegeben wurden. Zu ihnen zählen die wohl bis ins 18. Jahrhundert genaueste Stadtdarstellung überhaupt, die Venedig-Ansicht des Jacobo de Barbari, Jörg Seld's Planansicht von Augsburg (1521), die Köln-Darstellungen von Woensam (1531) und Mercator (1571), die Planansicht von Amsterdam (1544) von Anthonisz, Jos Murer's Planansicht von Zürich und auch Everhard Allerdings Planansicht von Münster (1636). Zahlenmäßig bleiben Einzelblätter gering, verdeutlichen aber eindrucksvoll Erkenntnisse und Möglichkeiten einer wirklichkeitsnahen Stadtwiedergabe. Sie sind besonders beliebte Kopiervorlagen. So auch der Allerdings Stich, der von Merian und dessen Nachfolgern mehrfach kopiert wurde.

In der Kopie wird der Abbildungsgegenstand häufig formal-stilistisch und auch inhaltlich eigenen Vorstellungen entsprechend abgewandelt. Es kommt zu Fehlinterpretationen - Befestigungstürme werden zu Toren etc. - Weglassungen und Ergänzungen, die, kennt man die Vorlage nicht, ebenso zu Fehldatierungen führen können, wie das Hinzufügen von Staffagefiguren in zeitgenössischer Tracht, das Aktualität vortäuschen soll. Zugunsten eines einheitlichen Formats wird verkleinert und vergrößert, gestaucht und gezerrt oder vertikal und horizontal verschoben.

#### Wirklichkeitsbezug und Darstellungsformen

Aussagen zur Abbildtreue historischer Stadtansichten können zwar in ihrer epochenspezifischen Tendenz angedeutet, keinesfalls jedoch verallgemeinert werden. Die je nach Entstehungszeit und Bestimmung als Abbildung in einem Sammelwerk, repräsentativen Einzelblatt oder Ereignisbild stark wechselnde Gestaltung und Wirklichkeitstreue lassen ein durchgängig brauchbares Interpretationsraster nicht zu. Um die Stadt einheitlich ins Bild zu setzen, werden unterschiedliche Kunstmittel angewandt, die zudem stark abhängig von der Darstellungsform sind. Als Darstellungsform sind im wesentlichen die reinen Seitenansichten und die Planansichten, allgemein als Vogelschauen bekannt, zu benennen. Tradierte Vorstellungen treten in den Seitenansichten entschieden deutlicher hervor als in der im 15. Jahrhundert bekanntgewordenen Technik von erhöhtem Standpunkt. Hauptanliegen der Seitenansichten ist die Erlangung baulicher Geschlossenheit bei gleichzeitiger Betonung der Silhouette. Hierbei nehmen die Sakralbauten eine Vorrangstellung ein. Sie werden sowohl in der Höhe als auch in den Proportionen übersteigert. Wenig akzentuierte Stadtbereiche werden gerafft, um die vertikale Ausrichtung der Silhouette zusätzlich zu betonen. Zu diesem Zweck kann auch das Gelände zum Stadtmittelpunkt oder zum Horizont angehoben sein. Um die Vorrangigkeit der Sakralbauten zu betonen, wird in der Regel versucht, die Kirchen so abzubilden, daß die Türme sich nicht gegenseitig verdecken oder durch andere Bauten verdeckt werden. Häufig wirken sie wie an einem Band aufgereiht. Die Folge ist, daß sich die realen Abstände der Sakralbauten zueinander ebenso ändern, wie die topographische Zuordnung zu anderen Bauten oder zum Gesamtgrundriß unstimmig wird.

Die Wohnbebauung dagegen wird durchgängig reduziert. Ihr kommt mehr die Funktion zu, die Sakralbauten "zusammenzuhalten". Das bereits in der Gotik praktizierte Prinzip, die Wohnhäuser über einander zu staffeln, hält sich in den Frontalansichten bis Ende des 18. Jahrhunderts. Wie kein anderer architektonischer Bereich unterlag die Wohnbebauung der Schematisierung. Weder Vollständigkeit noch Wirklichkeitsnähe waren für ihre bildliche

Wiedergabe leitend, sondern eigene Vorstellungen und Erinnerungsbilder.

Unterliegen die Profilansichten mehr einem kompositorischen Gestaltungswillen, der Anschaulichkeit und Silhouettenwirkung zum Ziel hat, so vermitteln die Vogelschauen einen anschaulicheren Eindruck. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird jedoch die genaue Perspektive außer Kraft gesetzt. Der Grundriß wird in Senkrechtaufnahme gezeigt, die Bebauung in Schrägsicht. Wie bei den Seitenansichten kombiniert man Gesehenes mit Gewußtem, wenngleich in geringerem Maße. Durchgängig werden die Straßen zu breit angegeben, besonders die parallel zum Betrachter verlaufenden. Zum Hintergrund nehmen die Gebäude nicht an Dimension ab. Das Detail aus der Nahaussicht, etwa Turmkreuze oder Schallöffnungen, wird mit der aus der Ferne gesehenen Gesamtsicht verbunden. Insgesamt bietet die Vogelschau für baugeschichtliche Fragestellungen weitaus mehr Ansatzpunkte, obwohl die Wohnbebauung auch hier in der Regel schematisiert und in Versatzstücken gezeigt wird, der Bereich sozialer Mißstände, wie verfallene Häuser, ausgespart bleibt.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß zugunsten zeitbedingter Vorstellungen vom Wesen und damit von der baulichen Gestalt der Stadt und den daraus resultierenden Darstellungsweisen, eine in allen Einzelheiten wirklichkeitsgetreue Schilderung ebenso wenig ein Anliegen künstlerischen Schaffens war wie die Befolgung perspektivischer Regeln.

#### Die Lösung von tradierten Bildauffassungen

Als aktualisierter Topos behält diese Darstellungsart auch im 18. Jahrhundert ihre Gültigkeit, vor allem für Städte, deren spätmittelalterliche Gestalt kaum Veränderungen unterlag. Anders dagegen präsentieren sich Städte, deren Architektur vom Zeitgeschmack geprägt wurden - besonders die Residenzstädte. Hier verliert der Sakralbau seine dominierende Stellung an das Residenzschloß, das zum bevorzugten Darstellungsgegenstand der "Prospekte" wird. Stellvertretend sei hier das um 1778 nach einer Vorlage von Rossaux von B. F. Leitzel gestochene Guckkastenbild (seitenverkehrte Ansicht) mit dem Schloß von Münster erwähnt. Perspektivische Übertreibungen und Verkürzungen steigern die repräsentative Wirkung des zusätzlich idealisierten Schloßbaues. Die Stadt scheint in weiter Ferne zu liegen. Um die Symmetrie der Schloßanlage nicht zu stören, wird der städtische Baubestand fast verdoppelt. Fern den wirklichen Gegebenheiten stellt man den Überwasserturm in die Symmetrieachse, schildert rechts davon die Stadt und wiederholt das Ganze nahezu seitenverkehrt links vom Turm. Die Stadt ist lediglich Zugabe zum Schloß, mit der Aufgabe dessen repräsentative Wirkung zu erhöhen.

Die rein topographische Abbildung der Stadt findet zwangsläufig ihr Ende mit der Aufgabe spätmittelalterlicher Vorstellungs- und Leitbilder, die Wichtiges und Charakteristisches von Auswechselbarem trennt und Gesehenes mit Gewußtem kombiniert. Nur so war es möglich, die Stadt in einer Totalität zu zeigen, die eine genaue Beobachtung, etwa eine Fotografie, nicht vermitteln kann. Das im späten 18. Jahrhundert einsetzende Streben nach topographischer Genauigkeit, ohne Wertung der darzustellenden Baulichkeiten, konfrontierte mit der Schwierigkeit, alle architektonischen Details darzustellen. Zwar zeigt auch der romantische Klassizismus die Stadt noch in ihrer Gesamtheit. Er bezieht sie jedoch derart in die Natur ein, daß ihr mehr die Funktion eines Motivs innerhalb einer Landschaftsschilderung zukommt. In der Druckgraphik bleibt dieser Bildtypus mit der aus der Ferne gesehenen Stadt bis über die Jahrhundertmitte mehr oder weniger verbindlich. Wurde topographische Genauigkeit angestrebt, verlegte man sich zunehmend auf Teilansichten oder zeigte das Einzelwerk mit seiner nächsten Umgebung. Bezeichnend für das Erkennen des Dualismus von bildmäßiger Wirkung einerseits und sachlicher Treue der Gesamtgestalt andererseits ist die Lösung, die man im

"Sammelbild" suchte. Die Stadt wird als summarische Silhouette aus der Distanz geschildert, während sich die wichtigsten Bauwerke, zu denen nun auch die Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts zählen, um die Stadtansicht gruppieren. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übernimmt die Fotografie die Aufgabe realitätsgreuer Abbildung und beendet damit die Tradition der druckgraphischen Stadtdarstellung.



Das neue Bischofliche Residenz-Schloß (von der Garten) Penouveau Chateau de Münster, de S. A. E. de Gr. Seiten anzuwenden des Churfürsten von Köln in Münster. Logye. Prince Evêque de Münster de la Cité de Saint.

B. F. Leizel, Schloß, um 1778

#### Gründungsgeschichte und Aufgaben des Instituts für vergleichende Städtegeschichte

Am 31. März 1969 versammelten sich zahlreiche Wissenschaftler verschiedener an der Stadtgeschichtsforschung interessierter Disziplinen auf Initiative des damaligen Ordinarius für Landesgeschichte der WWU, Heinz Stoob, in Münster, um ein Kuratorium für vergleichende Städtegeschichte zu gründen. Als geeignete Basis für die von ihnen gewünschten Untersuchungen zu Formen, Räumen und Schichten städtischen Lebens in der europäischen Geschichte sollte die in Marburg seit 1950 bestehende Forschungsstelle für Stadtgeschichte dienen, dessen Leiter Erich Keyser 1968 verstorben war.

Erich Keyser hatte sich bereits seit den frühen 30er Jahren nachhaltig darum bemüht, "Stadtgeschichte" als spezielle Form der sich seit der Jahrhundertwende entwickelnden Lan-

desgeschichte zu etablieren. So begründete er eines der größten Forschungsunternehmen auf dem Gebiet der deutschen Geschichtswissenschaft, das "Deutsche Städtebuch", erschienen zwischen 1939 und 1974 in 11 Teilbänden und regte die Gründung einer Vereinigung zur Förderung der Städteforschung an, die ein entsprechendes Forschungsinstitut mit den Aufgaben

1. Anlage einer Handbücherei zur Städtegeschichte; 2. Anlage einer Sammlung von Stadtplänen; 3. Herausgabe des Deutschen Städtebuches; 4. Veröffentlichung der wichtigsten Ergebnisse stadthistorischer Forschung

betreiben sollte.

Nach der Überführung der Forschungsstelle nach Münster und dem Ankauf verschiedener bibliothekarischer Nachlässe nahm das "Institut für vergleichende Städtegeschichte" im April 1970 am Syndikatplatz 4/5, nahe Prinzipalmarkt und Rathaus, unter der Leitung von Heinz Stoob seine Arbeit auf. Von Beginn an war das Forschungsprogramm auf die Wahrnehmung der durch die "Kommission für Städtegeschichte" im Internationalen Historikerverband (CISH) formulierten Aufgaben auf dem Felde der Grundlagenforschung ausgerichtet: Städteatlas, Bibliographie, Städtebuch und Quellenedition.

Den Traditionen landesgeschichtlicher Forschung entsprechend, galten die Arbeiten des Instituts zu Beginn im wesentlichen dem Hoch- und Spätmittelalter. Diese Engführung hat sich jedoch in den letzten Jahren zunehmend aufgelöst, sodaß auch eine Serie von Projekten zur Frühen Neuzeit und insbesondere für Industrialisierung und Urbanisierung des 19. und 20. Jahrhunderts bestehen. Die Arbeiten werden begleitet durch ein aus bis zu 80 Wissenschaftlern der Bundesrepublik bestehendes Kuratorium, zu dem sich Historiker aus verschiedensten Teildisziplinen, Geographen, Volkskundler, Kommunalwissenschaftler u.a. zusammengeschlossen haben, und die das als "eingetragener Verein" organisierte Institut tragen. Die materielle Grundausrüstung stellen weit überwiegend das Land Nordrhein-Westfalen sowie der Landschaftsverband Westfalen-Lippe und die Universität Münster (seit 1986 ist das Institut eine Einrichtung an der Universität) zur Verfügung. Der Deutsche Städtetag und der Deutsche Städte- und Gemeindebund sind in den Beratungsgremien des Vereins vertreten. Umfangreiche Einzelförderung erfährt das Institut durch die forschungsfördernden Stiftungen.

Der Gründung des Instituts parallel liefen zu Beginn der 70er Jahre die Bemühungen zur Einbindung der Arbeiten in die Münsteraner universitäre Forschung. Den intensiven Bemühungen Heinz Stoobs ist es zu verdanken, daß 1976 ein umfangreich durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderter Sonderforschungsbereich "Vergleichende geschichtliche Städteforschung" mit dem Institut als Arbeitsmitte ins Leben gerufen werden konnte, der seine Tätigkeit 1986/88 abschloß.

Das Institut verfügt über eine bedeutende Spezialbibliothek und eine umfangreiche Sammlung historischer Stadtpläne. Als Publikationsorgan dient die Reihe "Städteforschung", in der mittlerweile 35 Bände erschienen sind. Geleitet wird das Institut durch einen zweiköpfigen Vorstand, derzeit Prof. Dr. Peter Johaneck und Erster Landesrat i. R. Klaus Meyer-Schwickerath, beraten durch einen 19köpfigen unabhängigen Beirat und kontrolliert durch die jährliche Versammlung der Mitglieder.

*Aufgabenbereiche***Deutscher und Westfälischer Städteatlas**

Auch Autoren moderner stadtgeschichtlicher Arbeiten zur räumlichen, sozialen oder wirtschaftlichen Entwicklung von Städten nähern sich oft den zu untersuchenden Phänomenen immer noch ohne eine angemessene kartographische Grundlage. Dabei eignet sich eine räumliche Darstellung, sei es als Quellen- oder Interpretationskarte, nicht nur zur Visualisierung der erzielten Untersuchungsergebnisse. So wandte sich Heinz Stoob bei der Erforschung des Städtewesens im Hoch- und Spätmittelalter frühzeitig den Quellen zu Grundriß und Aufriß einer Stadt zu, untersuchte also insbesondere die sog. Urkatasterpläne, die in der Regel zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden und den ersten exakt vermessenen Stadtplan darstellen. Diese vor den tiefgreifenden Überformungen durch Industrialisierung und Urbanisierung entstandenen Karten geben beispielsweise mit der angenommenen Stabilität des Straßenrasters, mit der Lage von Klöstern und Kirchen, mit dem Parzellenzuschnitt wichtige Hinweise zur Bildung und Entwicklung einer Stadt. Das Institut edierte entsprechend seit 1970 45 der vorgesehenen 70 Städte eines Deutschen Städteatlas und 40 der ca. 200 Städte eines Westfälischen Städteatlas.

**Deutsches Städtebuch**

Das Deutsche Städtebuch wurde 1974 mit dem Band Bayern II abgeschlossen und stellt auf insgesamt 6.262 Seiten lexikonartig die Geschichte von 2.311 Städten dar. Nach einem in 20 Haupt- und 64 Unterpunkte gegliederten Schema wurde bei kleineren Städten oft erstmals deren Vergangenheit untersucht und dargestellt. Nur mit gleichmäßig gearbeiteten Datensammlungen dieser Art läßt sich das im Namen des Instituts hervorgehobene Prinzip des Vergleichs angemessen realisieren. Begonnen wurde mit der Neubearbeitung der Landesteile, die in den vor dem II. Weltkrieg erschienenen Bänden enthalten sind. Mit den politischen Veränderungen des letzten Jahres ist die Bearbeitung der mittel- und ostdeutschen Städte vor Ort wieder möglich geworden.

**Bibliographie**

Erich Keyzers letzte Arbeit bestand im Abschluß einer "Bibliographie zur Städtegeschichte Deutschlands". Diese wurde posthum durch Heinz Stoob 1970 herausgegeben. Um ein mehrfaches erweitert erschien 1986 Band I der im Institut erarbeiteten "Bibliographie zur deutschen historischen Städteforschung", die 1991 mit einem zweiten Band abgeschlossen werden wird.

**Quelleneditionen**

Neben den sich als Quellenedition zu Grundriß und Aufriß verstehenden Arbeiten zu den Städteatlanten hat das Institut in den letzten Jahren sich verstärkt der Erarbeitung der Edition schriftlicher und bildlicher Quellen zugewandt. Dabei geht es nicht um auf Vollständigkeit angelegte Urkundenbücher zu einzelnen Städten. Vielmehr handelt es sich um Auswahleditionen mit zeitlichem, räumlichem oder thematischem Schwerpunkt. Während es sich für die Frühgeschichte der deutschen Stadt noch um den Wiederabdruck bereits publizierten Materials handeln kann, ist für Spätmittelalter und Frühe Neuzeit aufwendige Archivarbeit zu betreiben. Das Institut plant, auch die Arbeit an den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städtechroniken neu zu beleben. Hier ist neben kommentierten Reprints älterer Werke an Ersteditionen gedacht.

Für den Bereich der bildlichen Quellen ist festzustellen, daß es für Ansichten und Sachgüter keine hinreichend brauchbare Quellenkunde gibt. Um dem abzuweichen, wurde im Rahmen des Projekts "Westfalia Picta" zusammen mit dem Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte eine auf Vollständigkeit angelegte Sammlung der Städteansichten von Westfalen (daraus mehrere Ausstellungen: Münster - Bilder aus fünf Jahrhunderten; Industriebilder aus Westfalen) durchgeführt. Es sind ca. 7.500 vor 1900 entstandene westfälische Ortsansichten erfaßt. Mittlerweile sind vier der auf zehn Bände ausgelegten Reihe erschienen. Für Münster konnten über 800 Druckgraphiken, Gemälde und Zeichnungen nachgewiesen werden (voraussichtlich Band 9). Einzeluntersuchungen mit kunstgeschichtlicher Interpretation und Überprüfung des topographischen Quellenwertes galten weiter den Städten Aachen, Lippstadt und Neuss sowie derzeit den Rheinreisebildern (1780 - 1850).

Auch für den Bereich der frühen Karten und Pläne sind Untersuchungen mit dem Ziel im Gange, diese Art von historischem Quellenmaterial quellenkundlich aufzuarbeiten und damit stärker als bisher der wissenschaftlichen Nutzung zuzuführen.

Münster ist neben der Sammlung der topographischen Bildzeugnisse der Stadt immer wieder Gegenstand der Forschungen des Instituts. Das Atlasblatt der Stadt wird ebenso für das Jubiläumsjahr 1993 erarbeitet wie eine umfangreiche und detaillierte Untersuchung der topographischen und sozialen Strukturen der Stadt im 17. und 18. Jahrhundert.