

bacher, ist nach der Erweiterung 1889 nicht einmal mehr zu ahnen. Ob weiterhin der „Kaiserhof“ und die jetzige Kreissparkasse (bez. 1716) in Paderborn nach P. Michels (mündlich) den Frühwerken des Meisters zuzuzählen sind — vgl. den Dalheimer Hof (bez. 1718) —, sei dahingestellt.

R. folgt im allgemeinen der Chronologie, wenn er Schlauns Lebensweg und Lebenswerk eng und anschaulich miteinander verflcht. Sorgsam geht er den Spuren nach, die Reiseeindrücke im Schaffen des weit herumgekommenen Baumeisters hinterlassen haben. Hier werden die mannigfachen Beziehungen aufgedeckt und geklärt, die seine Ideen befruchteten. Spärlich sind die eigenen Schriftzeugnisse: persönliches Wesen verbirgt sich hinter dem Werk. In einer übersichtlichen Zeittafel bietet R. zum Abschluß einen Gesamtüberblick.

Die meisten der oft ausgezeichneten Aufnahmen stammen von den Photographen des münsterschen Denkmalamtes. Sie könnten leicht über den Umfang des im Kriege Zerstörten hinwegtäuschen (hierzu F. Mühlen, Einzelberichte zur Denkmalpflege für die Jahre 1941—52, „Westfalen“ 1953, H. 2/3). Als ein Beitrag zur Rettung des Überkommenen wäre auch der baldige Wiederaufbau des Schlosses Roesberg (ohne die verfehlte Aufstockung von 1830) erwünscht.

Fried Mühlberg

KLAUS LANKHEIT, *Die Zeichnungen des kurpfälzischen Hofbildhauers Paul Egell (1691—1752)*. Karlsruhe, G. Braun, 1954. 120 S. 52 Taf. Offset und 24 Abb. auf Kunstdruck. Ganzleinen, in gr. 8°.

Daß L. die Handzeichnungen des Künstlers gesondert behandelt hat, findet seine äußere Berechtigung darin, daß man — wie der Verf. schreibt — Egell nur dann richtig beurteilen kann, wenn man sie dazu heranzieht. In der Tat sind sie ein wichtiges und aufschlußreiches Dokument für die Beurteilung seines nur fragmentarisch erhaltenen Gesamtwerkes und für den Einblick in den Vorgang des künstlerischen Schaffens, für die Rekonstruktion verlorener und nur geplanter, aber nie ausgeführter Arbeiten (z. B. für die Verzierung des großen Heidelberger Fasses, Kat. Nr. 60). Wie bei Ignaz Günther handelt es sich auch bei dessen Lehrer Egell fast ausschließlich um Werkzeichnungen. Sogen. zweckfreie Zeichnungen, die sich oft in großer Anzahl bei den Malerzeichnungen finden, gab es offensichtlich bei diesen deutschen Bildhauern des 18. Jh. nicht; es hat sich jedenfalls davon nichts erhalten.

Der Verf. stellt mit Recht die Frage nach den Vorbildern für Egells plastischen und zeichnerischen Stil. L. geht dabei von der bekannten Tatsache aus, daß der Künstler im Jahre 1717 als Schüler B. Permosers in Dresden urkundlich bezeugt ist. Merkwürdigerweise möchte nun der Verf. gerade diesen für Egell im höchsten Maße stilbildenden Faktor dahingehend abschwächen, „daß es ausschließlich Entwürfe zu profanen Großfiguren, zu Gartenfiguren und dekorativen Bauskulpturen“ wären, „für die sich Egell bei seinem Lehrer Rat holte“. Auf S. 44 spricht L. davon, daß „alle Abhängigkeit“ von Permoser und Bernini „entweder im allgemeinen Zeitgefühl besteht oder sich aufs Handwerkliche und Motivische beschränkt. Sie darf nicht als Verwandtschaft persönlichen Wesens oder als direkte Nachfolge gedeutet werden“. S. 62: „In den religiösen Werken spürt man von einem Einfluß des älteren (zu erg.: Permosers) nichts“. Dazu soll

nur ein einziges, aber schlagendes Gegenbeispiel angeführt werden. Wenn man das im letzten Kriege zerstörte Kruzifix auf Egells Altar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim (später: Deutsches Museum, Berlin, Kat. Nr. 3) und dazu die auf Egell zurückgehenden Kruzifix-Studien im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg (Kat. Nr. 96 u. 97) betrachtet, dann wird man ohne weiteres erkennen, daß zu dem 1675 ausgeführten, themengleichen Werk Permosers in S. Elisabetta delle Convertite in Florenz wie seinen späteren Kruzifixen in der Jakobikirche zu Freiberg (um 1709), und im Dom zu Bautzen (1713/14) die unmittelbarsten motivischen und stilistischen Beziehungen bestehen. Diese erhalten kunsthistorisch dadurch noch ihren besonderen Wert, daß sie ihrerseits auch zu dem wenig bekannten, um 1653/54 ausgeführten Bronzekruzifix Berninis im Eskorial (H. Voss, Ein vergessenes Werk Lorenzo Berninis, Zeitschr. f. bild. Kunst, 58. Jg., S. 35—38) wie dann auch zu den viel späteren zeichnerischen Entwürfen und ausgeführten Holzkruzifixen Ignaz Günthers in gleicher Weise vorhanden sind. Durch diese höchst aufschlußreiche Abfolge von Werken gleicher Gattung und gleicher Qualität bekommt man einen sonst selten gebotenen Einblick in eine ununterbrochene Werkstatt-Tradition der Barockplastik, die von Bernini über Permoser und dessen Schüler Egell bis zu Günther reicht. Aber auch Entwürfe Egells für Epitaphe und Prunksarkophage (Kat. Nr. 7—13, 15—19, 20—21) müßten unter dem ikonographischen Aspekt betrachtet werden, wie sie sich z. B. zu den bekannten Permoserschen Apotheosen verhalten.

Einen neuen Faktor zu der stilistischen Beurteilung Egells führt L. dann in Gestalt Pugets ein; insbesondere werden dessen Nischenfiguren in S. Maria di Carignano in Genua (Taf. 64) herangezogen. In der Tat zeigen die Genueser Kompositionen in der Betonung der Diagonalen und den divergierenden Körperachsen mit den Werken des jüngeren Bildhauers manche motivische Gemeinsamkeit, die man — von Egell abgesehen — schon früher bei Permoser und Puget festgestellt hat. Doch sollte schon auf Grund der Tatsache, daß hier nur typusmäßig verwandte Figuren Pugets verglichen werden können, zur Vorsicht gemahnt werden. Ihr Verhältnis zum Nischenraum bleibt grundlegend verschieden von dem Egellscher Figuren. L.'s Urteil, daß durch Puget „insbesondere das Erbe Permosers bei Egell zurückgedrängt“ würde, vermögen wir uns nicht anzuschließen. Für die Behauptung, daß Egells Stil von der deutschen Spätgotik (S. 43) beeinflusst sei, gibt der Verf. keine näheren Erklärungen.

Ohne uns näher zu der vom Verf. angestellten, recht interessanten Untersuchung der Graphologie der Handzeichnung Egells zu äußern, sei in diesem Zusammenhang wenigstens auf einen wichtigen Gesichtspunkt hingewiesen: die Einwirkung Berninis.

Hat doch Egell 1744 bei einem vermuteten römischen Aufenthalt von Berninis hl. Theresia von Avila in S. M. della Vittoria den Kopf in einem Relief kopiert, wie auch der von Feulner und dem Verf. wohl irrtümlich als St. Georg angesprochene Entwurf einer ikonographisch ungeklärten Reiterdarstellung (Kat. Nr. 28) motivisch enge Anlehnungen an Berninis Kaiser Konstantin auf dem Piano reale der Scala Regia in Rom (Taf. 65) zeigt. Nun besteht aber auch bei dem zeichnerischen Werk Egells rein graphologisch gesehen eine nicht zu übersiehende und keineswegs zu unterschätzende Beziehung

zu Handzeichnungen Berninis. Wir möchten deshalb mit aller Bestimmtheit äußern, daß Egell Zeichnungen Berninis im Original gekannt hat, sie aufs genaueste studiert haben und aufs stärkste von ihnen stilistisch und motivisch beeinflusst worden sein muß. Man braucht dazu nur die Taf. 12, 50, 52a und b, 70 bei Brauer—Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini mit den Taf. 7, 8, 24, 25 u. 44 der vorliegenden Publikation über Egell zu vergleichen, um nicht nur die typenmäßigen, sondern auch die sehr engen graphologischen Zusammenhänge zu sehen. Vielleicht hätte man sogar zur Unterstreichung einen der bekannten zeichnerischen Entwürfe Berninis für die Tabernakelengel in Rom (Brauer—Wittkower, Taf. 132, 134a und b, 135 und 136a) zusammen mit dem gegenständlich so genau übereinstimmenden Engel Egells (L. Taf. 25) abbilden sollen.

Zu den wichtigsten wissenschaftlichen Ergebnissen, die durch die Veröffentlichung der Egell-Zeichnungen ermöglicht werden, gehört die aufs neue sich bestätigende Erkenntnis, wieviel Günther seinem Mannheimer Lehrer künstlerisch zu verdanken hat. Das gilt — abgesehen von anderen Problemen — nicht nur für die Gruppe der heiligen Familie auf dem Starnberger Hochaltar (Taf. 67), die auf einen thematisch entsprechenden Entwurf Egells (Kat. Nr. 36) zurückgeht, wie für die Hausmadonna vor Günthers Wohnhaus (im Bayr. Nat. Mus.) und den typusmäßig sehr ähnlichen Entwurf zu einem ovalen Madonnen(?)—Relief (Kat. Nr. 24 — S. 47, 83, u. 84), sondern auch für den hl. Korbinian Günthers in der St. Georgs-Kirche in München-Bogenhausen und den formal äußerst verwandten Egell-Entwurf eines jugendlichen hl. Märtyrers (Kat. Nr. 66). Dieser Typus geht offensichtlich auf ältere italienische Vorbilder zurück. Sehr ähnlich in der Komposition ist die Darstellung der Vision des hl. Antonius von Pietro Roncajolo (um 1600) in der Capella del Tesoro in Padua.

In überzeugender Beweisführung hat der Verf. nachgewiesen, daß zwei nicht ausgeführte Epitaphentwürfe (Kat. Nr. 20 u. 21) im Auftrag des Kardinals und Bischofs von Speyer Damian Hugo Graf Schönborn entstanden sind und für dessen Grabmal in der Schloßkirche zu Bruchsal als formales Pendant zu der Kanzel bestimmt waren. Beide Male blickte die Gestalt nach rechts — „in Richtung auf den Hochaltar“. Es besteht demnach kein Zweifel, daß wir es in diesem Falle mit dem in Deutschland nur selten nachweisbaren (z. B. in Osterhofen und in St. Johann Nepomuk in München), aber in Italien und gerade im Berninikreis desto häufigeren Motiv der ewigen Anbetung zu tun haben, was der Verf. leider übersehen hat. Bei Kat. Nr. 40 (und wohl auch bei den zugehörigen, aber nicht abgebildeten Nr. 38 u. 39?) möchte ich die eigenhändige Ausführung sehr anzweifeln; sollte hier nicht die gleiche Hand wie bei Nr. 16 tätig gewesen und das Blatt als Nachzeichnung der Werkstatt anzusprechen sein? Dasselbe möchten wir bei den zusammengehörigen Nr. 45—51 annehmen, während Nr. 41 wegen der nahen Verwandtschaft zu Inv. Nr. 12639 der Staatl. Graph. Slg. München vielleicht von Augustin Egell, dem Sohn des Mannheimer Bildhauers, stammt. Kat. Nr. 71 ist formal stark von Augsburger Graphik des 18. Jh. (J. W. Baumgartner u. a.) abhängig, die in verwandter Weise auch dieses wild ausgezackte Rocaille-Ornament zusammen mit phantastischen, bühenmäßig komponierten Architekturmotiven und Springbrunnen bringt.

Zu loben ist, mit welcher großer Genauigkeit sich Verf. des Kataloges angenommen, mit welcher Sorgfalt er jedes einzelne der Blätter geprüft hat, deren überraschend umfangreiche Zahl in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen und im Privatbesitz mehr als 100 beträgt. Die auf Tafeln beigegebenen Abbildungen sind in der Auswahl als vorzüglich zu bezeichnen. Leider sind die Zeichnungen alle in einem einheitlichen, rötlich-braun getönten Offsetdruck wiedergegeben, selbst da, wo der Katalog z. B. grau laviert angibt, was häufig der Fall ist (vgl. dagegen die doch sehr gut auf Kunstdruck wiedergegebenen Taf. 66 u. 68!). Dem Verf. kommt das Verdienst zu, in dem vorliegenden repräsentativen Band einen wichtigen Beitrag zur Erforschung des südwestdeutschen Rokoko geleistet zu haben. Sein Werk ist außerdem ein wesentlicher Beitrag zur Kenntnis der deutschen Zeichnung im 18. Jahrhundert.

Gerhard Woeckel

PERSONALIA

Der bisherige Konservator am Germanischen Nationalmuseum Dr. Peter Metz wurde mit Wirkung vom 1. Januar 1955 als Direktor der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatl. Museen nach Berlin berufen.

Der bisherige Leiter der Fürstl. Fürstenberg. Sammlungen Dr. Altgraf Salm ist mit der Gesamtleitung der Fürstl. Fürstenberg. Institute für Kunst und Wissenschaft betraut worden.

GROSSE AUSSTELLUNGEN 1955

Venedig Palazzo Ducale. 25. 4.—23. 10. 1955: Giorgione e i Giorgioneschi.

Paris Bibliothèque Nationale. Ab 15. 6. 1955: Les Manuscrits à Peintures en France du XIIIe au XVIIe Siècle.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Februar 1955: Gemälde von Günther Weißflog. Im graph. Kabinett: „Bilderbögen“ der Biedermeierzeit.

BASEL Galerie d'Art Moderne. Bis 26. 2. 1955: Arbeiten von René Achet, Jean Arp, Eduardo Bargheer, Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Walter J. Moeschlin, Fritz Winter, Max Kämpf, Marino Marini, Theo Eble, Jürg Spiller.

BERLIN Haus am Waldsee. Bis 13. 2. 1955: Werner Gilles, Bilder von 1919 bis 1954.

Rathaus Wedding. Bis 19. 2. 1955: Arbeiten von Lizzie Ch. Hosaeus und Hansel-Pauly.

Kunstabibliothek Charlottenburg. Bis 31. 3. 1955: Kulturgeschichte des Badens und der Bäder (Slg. Luz).

Museum Dahlem. Bis 28. 2. 1955: Berliner Porzellan 1751—1955.

Galerie Rosen. Bis Ende Februar 1955: Lithographien von Daumier.

Galerie Springer. Bis 28. 2. 1955: Venedig. Ölbilder von Max Peiffer-Watenphul.

BOCHUM Städt. Kunstausstellungen Haus Metropol. 13. 2.—13. 3. 1955: Holländische Impressionisten.

BREMEN Kunsthalle. Bis 20. 2. 1955: Zeitgenössische Kunst des deutschen Ostens. Bis 27. 2. 1955: „Das Aquarell“. Meisterblätter a. d. Kupferstichkabinett. 27. 2.—27. 3. 1955: Das graphische Werk von Georges Braque.

CHEMNITZ (Karl-Marx-Stadt) Museum am Theaterplatz. Bis 27. 3. 1955: Aquarelle u. Zeichnungen von Moritz von Schwind.

ESSEN Museum Folkwang. Mitte Febr. bis Mitte März 1955: Gedächtnisausstellung Werner Heldt.

Villa Hügel. Februar 1955: „Schätze aus Dom und Münster“.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Ab 18. 2. 1955: Arbeiten von Jakob Best und Else Meidner.

FREIBURG I. BR. Kunstverein. Bis 28. 2. 1955: Zeitgenössische französische Graphik.

GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. Bis 27. 2. 1955: Arbeiten der brasilianischen Reise von Kurt Janitzki.

GÖRLITZ Graph. Kabinett. Bis 6. 3. 1955: „Die Oberlausitz“. Arbeiten oberlausitzer Künstler d. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.