

birglandschaft aus der bayerischen Frühzeit (Abb. 2), die von dem Freiherrn Heyl zu Herrnsheim zur Verfügung gestellt wurde, erwies sich als eine wahre Perle Rottmannscher Farb- und Kompositionskunst. Das kleine Kabinetstück könnte mühelos ins Großformat übertragen und den späteren Fresken an die Seite gestellt werden. In der Tat sind verschiedene Blätter aus dem italienischen Skizzenbuch des Künstlers, die erstmalig mit einigen der gleich ihnen quadrierten großen Kartons für die Hofgarten-Wandmalereien (aus dem Darmstädter Landesmuseum) zusammen gezeigt werden konnten, von diesen nur durch die erheblich differierenden äußeren Maße und durch den Grad der Ausführung unterschieden. Die Monumentalität der Gesamtschau ist hier wie dort die gleiche.

In späteren Jahren, besonders angesichts der ihn motivisch stark ergreifenden Mittelmeerlandschaften Griechenlands, hat Rottmann seinen skizzenhaften Vorstudien mehr und mehr Gewicht eingeräumt. Sie übertreffen an farbiger Kühnheit und Wucht der Strich- und Pinselführung zum Teil sein gesamtes übriges Werk. Abgesehen von genialen Einzelleistungen, wie der Marathon-Landschaft der Berliner Nationalgalerie, fallen die meisten Gemälde, die damals als Wiederholungen oder Abwandlungen der enkaustischen Fresken des Rottmann-Saales der Neuen Pinakothek entstanden, neben der fast gegenstandslos überzeugenden Intensität solcher Skizzen sichtlich ab. Selbst in der Schwarz-Weiß-Technik entwickelte der Künstler nun Nuancierungsmöglichkeiten, die einer großen Farbenskala gleichkommen. Zeichnungen wie die hier abgebildete Korinth-Landschaft (Abb. 3) haben überzeitliche Qualität im Reichtum ihrer Abschattierungen. Sie kennzeichnen am besten die einmalige, der Moderne unserer Tage vielfach voraneilende Begabung eines Carl Rottmann, den die Heidelberger Gedächtnis-Ausstellung in neuem Lichte zu präsentieren geeignet erscheint. Georg Poensgen

DIE 25. BIENNALE IN VENEDIG

Ein Monatsdurchschnitt von 30—40 000 Besuchern, 20 Pavillons (deren größter mit 60 Sälen), 3½ Tausend Kunstwerke aus 22 Nationen von 900 Künstlern, die unserem Jahrhundert angehören oder für dessen künstlerische Entwicklung maßgebend sein sollen — die jüngsten 1930 geboren (Italien und Österreich), während England wieder mit Constable bis 1776 zurückgriff . . . Grund genug für Teile des Publikums und der Presse, soweit sie sich in der Absicht getäuscht sahen diese wie eine „übliche“ Ausstellung in einem einzigen Gewaltmarsch auszuschöpfen, ihrem Mißmut über deren Mammuthaftigkeit Luft zu machen. (Wobei es sich überhaupt fragt, ob die Erleichterung der Zugänglichkeit von Ausstellungen und Museen durch starkes Aussieben des Materials nicht allgemein wieder größerer Fülle weichen sollte, ob man dem einmaligen oder flüchtigen Besucher Hauptwerke vorsetzt, oder dem häufig Wiederkehrenden die Möglichkeit eines weiten Überblicks gibt). Streckenweise *muß* natürlich eine Ausstellung wie die Biennale eine Art Provinzmuseum der Moderne sein, das heißt Materialreihung, die den Stand der Kunst in gewissen Gebieten *dokumentiert*, auch wenn dort

die geniale Leistung fehlt. Aber gerade dadurch wird sie auch objektive Berichterstattung über die künstlerische Schwerpunktverteilung in der Welt (und sogar das Fernbleiben einzelner Nationen muß symptomatisch gewertet werden). Die Brennpunkte des Schöpferischen sind durch Anordnung und Hängung hervorgehoben, und das sind halt immer noch — uns zum Trost — die Länder Mitteleuropas. Der Grad, in dem das zentraleuropäische Beispiel für alle Völker weißer Rasse verbindlich geblieben ist, hätte nicht besser demonstriert werden können als eben dadurch, daß sich auf der Biennale alles andere als aus zweiter Hand stammend erweist.

Dementsprechend ist die sowohl an der Größe als auch an der streckenweisen Nivelliertheit der Biennale lautgewordene Kritik falsch: An sie als die umfanglichste Manifestation zeitgenössischer Kunst ist ein von sonstigen Ausstellungen durchaus verschiedener Maßstab anzulegen. Vor allem darf man die Biennalen nicht isoliert beurteilen; die einzelne Biennale ist kein alle zwei Jahre wiederholter systematischer Überblick, sondern wählt mit wechselnder Akzentsetzung Personen und Ausschnitte aus dem Schaffen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit.

Man hüte sich also aus einer auf die Einzelbiennale angewandten Forderung heraus „Fehlendes“ zu vermissen, sondern genieße das jedesmal zahlreich gebotene Hervorragende. Dieser nicht ausbleibende echte und wenn auch individuell variierende, so doch geradezu unabweisbar sich einstellende Genuß an der zeitgenössischen Kunst ist auch der sicherste Gegenschlag dieser Kunst selbst gegen alle sie bekämpfende Dialektik, die gestern die „neuklassische Bewegung“ Deutschlands (Beispiel das tief in die Erde gesenkte Reichssportfeld, das eine bodenlos gewordene Baukunst an den Boden zurückbringe) (H. Sedlmayr in: *Das Werk des Künstlers I*, 1939/40, pag. 309 f.), heute eine Erneuerung der sakralen Bildkunst fordert, die allein imstande sei, echte Themen zu stellen (id.: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, pag. 242). —

Die Biennalen von 1948 und 1950 stehen weit über allen früheren. Die 1. Biennale von 1895 und die nächstfolgenden zeigten weniger Bahnbrecher als erprobte und meist konservative und akademische Künstler: Brass, Fattori, Sartorio, Signorini, Ciardi, Costa, Israels, Uhde, Böcklin, Habermann, Herterich, L. v. Hofmann, Leibl, Lenbach, Leistikow, Liebermann, Menzel, Stuck, Zügel, Zorn, Trübner, Klinger, Sperl, Hölzel, Leighton, Sargent, Brangwyn, Whistler, Watts, Monet, Besnard, Bonnat, Cameron, Carrière, Mesdag, Meunier, Puvis, Redon, Rodin, Segantini, Alma Tadema, Klimt, Skarbina usw. In den zwanziger Jahren tauchten bereits viele der auch heute noch maßgebenden Namen auf: an großen Sonderausstellungen seien genannt: 1920 Cézanne, 1922 Hodler und Kokoschka, 1930 Modigliani, 1932 Zadkine, 1934 Manet, Bonnard, 1936 Degas, 1938 Europäische Landschaft, Marussig, Constable und Turner (wie wieder 1950 und 1948). Der italienische Pavillon führt schon 1936—42 diejenigen als führend auf, deren meiste es geblieben sind und bis heute wiederkehren: Carrà, Severini, Martini, Marini, Casorati, De Chirico, Soffici, Tosi, Usellini, die Futuristen und Prampolini, Primo Conti, Carena, Cagli, Funì, Saetti, Pirandello, Mascherini, Rosai, Saliotti, Menzio, Maccari, Guidi, Colacicchi, Tomea, Gentilini. Grundsätzlich hat sich das Namensbild der italienischen Ausstellung in den letzten 20 Jahren ja hauptsächlich

durch das Hinzutreten Jüngerer verändert. Dagegen fällt auf und ist für die Kunstpolitik der beiden versunkenen Systeme bezeichnend, daß die deutschen Pavillons der Zieglerschen Ära und der Jahre 48/50 untereinander heterogen verschieden sind, so wie das eben nur staatlich gelenkte und frei sich entwickelnde Kunst sein kann. Geduldet waren einzelne gut konservative Künstler, L. v. König, Partikel, Samberger, Schuster-Woldan, Kampf und eben die bevorzugten Exponenten offizieller Kunst, die Ziegler, Zaepfer, Breker, Thorak. Nicht zufällig konnte sich nur unter den Plastikern mancher ohne Kompromiß halten, den man in Venedig gern wiedersähe: L. Kasper, Ph. Harth, Scheibe, T. Stadler, Wimmer, Minne, Albiker.

Schon die Biennale von 1948 hatte in jeder Weise über die älteren Programme hinausgegriffen. Damals fanden an Sonderschauen statt: Die Impressionisten, die Pittura Metafisica mit Werken Carràs, De Chiricos, Morandis aus den Jahren 1915—18, Turner, Lega, Schiele, Klee, Kokoschka, Braque, Rouault, Chagall, Wotruba, Martini, Gino Rossi, Picasso, Moore, Scipione, Sammlung Peggy Guggenheim. 1950 sah man dementsprechend von manchem ab, was 1948 ausführlich gezeigt worden war: Morandi, Marini, Manzù, Casorati, Rouault (teilweise durch Preise ausgezeichnet) stellten gar nicht aus; auch die Pittura Metafisica und Klee wurden zurückgestellt — symptomatisch für die Systematik auf längere Sicht, den erzieherischen Sinn und das Verantwortungsbewußtsein, die bei der Zusammenstellung der Biennalen geübt werden. Dafür war die gleichzeitige Vorführung der vier revolutionären Strömungen europäischer Malerei zwischen 1905 und 15 der bedeutendste Wurf, der je auf einer Biennale und vielleicht überhaupt je als Überblick über die Ursprünge der Moderne gezeigt wurde:

1. Die Fauves: Braque, Derain, Matisse, Dufy, Vlaminck, van Dongen, Friesz, Marquet, Manguin; alle nur mit Werken von ca. 1904—07 vertreten, die aus relativ dekorativen Anfängen zu erschütternder Potenz der Farbigkeit führen.

2. Erste Kubisten — etwas jünger (mit Ausnahme von Braque, der in beiden Gruppen wiederkehrt): Werke von 1907—14 von Gris, Léger, Picasso. Aus dem einheitlich leuchtenden Saal der Fauves tritt man plötzlich zwischen lauter fanatisch graue und braune Töne (oder Körper).

3. Wieder sehr bunte, fast süße Farben bei den „Unterzeichnern des futuristischen Manifestes“ (nach 1910): Boccioni, Russolo, Carrà, Balla, Severini — als „concezione dinamica della forma e dello spazio“; der italienische Wortlaut des Programms gibt am besten einen Begriff von dessen Anspruch, der gerade in seiner Unerfüllbarkeit verehrungswürdig war. Es war mehr ein allgemein geistiges als ein formales Programm, daher konnte auch seine spätere Politisierung geschehen.

4. Der „Blaue Reiter“, der leider getrennt im deutschen Pavillon untergebracht war, während die anderen drei Gruppen in hintereinanderliegenden Räumen sich ebenso instruktiv von einander abhoben wie merkwürdig verbanden.

Vielseitiger als je waren auch die Retrospektiven, mit denen sich Venedig geradezu zu dem Platz für die Ehrung der jeweils verstorbenen Meister erheben sollte. Noch ist aus dem letzten Jahrzehnt viel nachzuholen, doch wurden gezeigt Bonnard († 1947), Kandinsky († 1944), Ensor († 1949), Barlach († 1938), der Graphiker Cino Bozzetti

(† 1949). Doch wohl mehr lokales Interesse verdienen Ernesto De Fiori († 1945), Broglio († 1948) und L. Viani († 1936), und es fragt sich, ob sich die internationale Bedeutung der Biennale nicht noch heben würde, wenn man derlei Retrospektiven anderswohin verlegen würde — „lanciert“ wurde auf der Biennale noch niemand, dafür ist Gino Rossi ein Beweis, der sich trotz der Apotheose von 1948 nicht in die erste Reihe schob. — Aus der Vielheit der Ausstellung läßt sich nur einiges andeuten: Übergangen werden muß die Mehrzahl der Abteilungen jener Länder, die sich durch ihre Teilnahme mehr zu einem Ideal bekannten als zu ihm beizutragen. — Eigentümlich einheitlich war der belgische Pavillon, nicht nur Ensors wegen (und des von ihm beeinflussten Frits v. d. Berghe), sondern auch wegen der *art populaire* der G. de Smet, Permeke, Tytgat und des originellen Surrealismus Delvaux'. Bei letzterem erhebt sich ein Problem, das man das der „häßlichen Malerei“ nennen könnte, d. h. jener merkwürdig flachen Materie mit akzentloser Oberfläche, die bei Malern ganz verschiedener Richtungen (und Qualität) auftritt. Bei Delvaux gehört sie dazu jene schaubudenhafte Wirkung zu erzielen, die ihn erst zur Wahl seiner Themen berechtigt. Das Schaubudenhafte heißt allerdings Wendung an die Masse und vielleicht beruht darauf die Vergleichbarkeit der Oberfläche mit sonst untereinander so verschiedenartigen Malern wie Guttuso und einigen jüngeren Italienern (Zigaina u. a. — nur soweit sie politisch propagandistisch malen — es gibt da starke Unterschiedlichkeiten innerhalb der Werke selbst), ferner mit Strömungen des 3. Reiches, die ihrerseits wieder dem „progressiven Naturalismus“ anderer totalitärer Staaten ähnlich waren — auf der Biennale durch Jugoslawien vertreten: vielleicht hängt selbst De Chiricos jetzige Oberfläche mit seiner bewußten Kampfansage gegen die ganze Schicht der „Kenner“ zusammen, die ihn auch heuer (wie 1948) die Trutzburg eines eigenen Pavillons außerhalb der Biennale beziehen ließ. Weiter Pavillons, die ernsthaftere Besprechung fordern würden, als hier der Raum vergönnt: Der österreichische, wo Wotruba in Leinfellner schulbildende Kraft erweist, Maria Bilgers Kleinplastiken Kunstgewerbe im besten Sinn sind, Kubin im *Kunterbunt* von 40 Zeichnern (der meistversprechende jüngere scheint Moldovan) untergeht. Dieser architektonisch hübscheste Pavillon der Biennale selbst (Jos. Hoffmann) aber versöhnt mit dem zuviel an mittlerer Qualität. Nicht überzeugt Böckds letzte abstrakte Phase, aber das gilt für manche, die sich erst in jüngster Zeit zur Abstraktion bekehrt haben: Positive Ausnahme ist Spazzapan unter den Italienern, der in seinen neuen gegenstandslosen Bildern am eindringlichsten ist. — Andere wichtige Abstrakte unter den Italienern — Magnelli, Reggiani, Soldati, Birolli, Prampolini, Vedova — sind typisch italienisch intelligent formal (am wenigsten vielleicht der nicht vertretene Afro) gegenüber deutschen Abstrakten (Fietz, Winter), die mit starkem Gefühlseinschlag ihnen gegenüber geradezu als Romantiker wirken. Dagegen wird Capogrossis (Italien) und Jackson Pollocks (USA) jüngste Produktion durch ihr Auftreten auf der Biennale ad absurdum geführt. Aber auch derlei reinigende Wirkung ist geradezu Aufgabe der Biennale. Die Möglichkeit einer Stellungnahme überhaupt, und sei sie auch negativ, ist schon Gewinn. Hierher gehört die Vorführung der vielgenannten Mexikaner Orozco, Rivera, Siqueiros und Tamayo. Nur der letztere nimmt in echter und eindrucksvoll eigentümlicher Weise

an der wahren Entwicklung teil. Bei den drei anderen stört die Tendenz mexikanisch-nationale Malerei zu schaffen, wodurch sie der Gefahr der Phrase monumentaler Folklore nicht entgehen (eine verspätete Übersetzung eines Egger-Lienz oder Erler ins südamerikanisch-Eingeborenenhafte, schließlich doch durch europäische Brille gesehen). Einmal mehr, daß die Biennale zeigt, daß es nur *eine* echte Tradition der modernen Malerei gibt, die national vielfältig sein kann, aber neben der künstlicher nationaler Partikularismus Schiffbruch leidet. In diesem Sinn ist der Schweizer Pavillon gut (Pellegrini, Suter), der deutsche hervorragend (besonders Marc, Beckmann, Kandinsky — der in einer Sonderschau nochmals auftaucht — Pfeiffer-Watenphul, Hofer). Nachdem die deutsche Beteiligung 1948 etwas improvisiert-fragmentarisch hatte bleiben müssen, fand die diesjährige überaus sorgfältige Zusammenstellung desto mehr Beifall, auch in Italien. (In der Annahme, daß die gezeigten Werke den Lesern der Kunstchronik am geläufigsten sind, mögen die Namensnennungen genügen.)

Zu umfänglicheren Versuchen dieser Art anregend der Pavillon „zeitgenössische Bildhauer“: Arp, Laurens, Zadkine — wobei die beiden ersteren in ihrer zuinnerst monumentalen Plastizität dem mehr aus dem Intellekt schaffenden Zadkine überlegen scheinen.

England ist heuer (im Vergleich mit der herrlichen Moore-Ausstellung von 1948) weniger gut vertreten. Constable überschreitet als abgeschlossene historische Erscheinung den Rahmen der Biennale, wie nur irgend ein alter Meister. Matthew Smith ist moderner Salon und Barbara Hepworth gegenüber Moore, Brancusi oder Archipenko zweite Hand (zumal ihre Zeichnungen ganz andere Tendenzen zeigen). — Vom italienischen Pavillon wäre zusammenfassend hervorzuheben, daß heuer zwar die Einladungen von 407 auf 297 herabgedrückt waren, daß aber trotzdem zwischen ihm und den anderen Sektionen noch ein allzu großer zahlenmäßiger Unterschied besteht um ein europäisches Niveau durchhalten zu können. Der Wegfall des rein inneritalienisch Interessanten würde dem vielen Italienischen von europäischer Bedeutung nur zugute kommen und die Wichtigkeit der italienischen Stimme im europäischen Konzert noch deutlicher machen. Einen Ottocentisten modern gewählt zu zeigen, sollte Tradition werden: Favretto konnte nicht besser herausgearbeitet werden. Fragwürdiger scheint mir Medardo Rosso. Beweist denn diese Retrospektive nicht erneut, daß er nicht der Bahnbrecher ist, zu dem man ihn vielfach machen möchte? Seine plastischen Skizzen (mehr noch, wenn sie impressionistisch photographiert werden), täuschen eine Entwicklung vor, die seine ausgeführten Werke, Genre-Plastik wie nur je im 19. Jahrhundert!, keineswegs halten. Man mißbraucht seine Skizzen als Ausgangspunkt einer Beurteilung, die von den fertigen Werken her auf die bozzetti zielend entgegengesetzte Ergebnisse zeitigen müßte. Seine Zeichnungen stehen im selben Maß unter Seurat, wie seine Plastiken unter Degas und Rodin. — Noch nicht erwähnt wurde aus der Fülle der italienischen Abteilung: Die Sonderschau Carràs zeigt ihn auf der Höhe eines planvoll bauenden Spätstils, mit kostbarer perlmutterhafter Oberfläche. Salvadori erweist sich als großer Zeichner jener italienischen Prägung altmeisterlicher und doch moderner Art, die auch Manzù vertritt. Der durchaus einzigartige De Pisis widersteht siegreich und

sprühend dem Raunen über ein Nachlassen seiner künstlerischen Kraft. Melli, Martina Paulucci, Menzio, Saetti, Quaglia Licini, Guidi, Purificato sind die Namen, die künftig immer mehr in den Vordergrund treten dürften. Mafai bleibt der Hauptträger der römischen Schule. Kollektivausstellungen Severinis und Semeghins rechtfertigen die bereits traditionelle Ansicht von ihrer Bedeutung. Greco, Mascherini, De Felice, Calvelli sind die Plastiker durchaus italienischen Gepräges, von denen noch viel zu erwarten ist. Neben dem altmeisterlichen Bozzetti stehen als Graphiker Bartolini und Ciarocchi, Barbisan, D. Cecchi; vor ihnen allen aber Viviani in seinen Radierungen von wahrhaft europäischer Bedeutung.

Frankreichs Beitrag ist von interessanter Ungleichmäßigkeit. Die Säle Henri Rousseaus, Bonnards, Matisse, Utrillo und des Zeichners Seurat machen allein schon die Biennale zu einer hochbedeutenden Ausstellung und bedürfen hier keines Kommentars. Vor den Jüngeren stellt man sich natürlich die Frage nach der weiteren Entwicklung . . . Caillard, Gromaire, Manessier, Lorjou geben ein Bild, das weder einheitlich noch qualitativ genug ist, um irgend eine Antwort ahnen zu lassen. Bedeutsamer sind die Plastiker: Couturier, Gimond. Wie wichtig wäre es, wenn Frankreich einmal einen Überblick über die Tendenzen der Jüngeren geben würde!

Aber damit sind wir bei den Desiderata. Nach all dem in den beiden letzten Biennalen Gezeigten, hält man keinen Wunsch mehr für unerfüllbar. Und wünscht: Einmal eine große Plastikausstellung; oder eine Schau nur italienischer Skulptur. — Calder. — An Deutschen einmal: Marcks, Lehbruck, auch Wimmer und Stadler. — Fietz und andere abstrakte jüngere Maler in breiter Übersicht. — Österreich: Faistauer. — Internationale Graphik. — Mascherini. — Gauguin und van Gogh. — Brancusi. — Der Wünsche wäre natürlich kein Ende, aber das jetzt angewandte System läßt von der Zukunft noch viel erwarten.

Preise erhielten heuer vor allem: Matisse, Zadkine, Carrà, Minguzzi, Mascherini, Masereel, Viviani, Beckmann, Permeke, Siqueiros, De Pisis, Severini, Semeghini, Dalla Zorza, Vedova, Bartolini, Mafai, Menzio, Salimbeni, Corpora, Music. Mehr nicht-italienische Künstler als man nach dem Umstand erwarten könnte, daß die Preise ausschließlich von Italienern gestiftet sind. Könnte sich das Ausland nicht mehr daran beteiligen? (Zum Vergleich sei wiederholt, daß die Hauptpreise 1948 auf Braque, Moore, Morandi und Manzù, Chagall, Maccari, Viani, Guttuso, Butera und Santomaso fielen.) Auch sollte durch die ausstellenden Nationen und aus der Menge nichtitalienischer Werke mehr angekauft werden. Das Verhältnis ist 1:20 zwischen nichtitalienischen und italienischen Werken, die verkauft werden. Nicht unerwähnt mag bleiben, daß der Katalog so gut gearbeitet ist, daß er (besonders als Reihe, entsprechend der systematischen Abfolge der Biennalen selbst) ein wertvolles Nachschlagewerk darstellt, mit teilweise hervorragenden Einzelbeiträgen der Spezialisten.

Zusammenfassend: Gerade das, was die Lebendigkeit der Biennale ausmacht, nämlich die Überschneidung des gleichzeitig Verschiedenen, macht natürlich eine Berichterstattung in Kürze fast unmöglich. Vielfach und reich ist aber dort, wie kaum bei ähnlichen Veranstaltungen, das Glück sowohl zahlreiche große Künstler als Persönlichkeiten er-

neut bestätigt zu finden, als auch zu sehen, daß der innere Reichtum, aus dem die Kunst unserer Zeit fließt, dem früherer nicht nachsteht. Gerade dieser Reichtum und diese Vielfalt schließen es natürlich aus, die weitere Entwicklung irgendwie vorauszuahnen.

Ein Platz in Europa muß aber sein, an dem so wie eben auf der Biennale Vieles und Vielerlei in kurzen Abständen sichtbar gemacht wird. Welche Stadt sollte dafür prädestinierter sein als Venedig — eine Schale von solcher Köstlichkeit, daß sie ihrerseits Verpflichtung bedeutet für die Früchte, die in ihr jedes zweite Jahr dargeboten werden sollen. Auch in Zukunft!

Bernhard Degenhard

NEUERWERBUNGEN DER STÄDTISCHEN SAMMLUNGEN AUGSBURG 1947—1950

(mit 2 Abbildungen)

Das Programm der Sammlungen beschränkt sich grundsätzlich auf Werke Augsburgs und seines schwäbischen Kulturkreises. An einem produktiv einst überreichen Ort ist heute die Aufgabe besonders dringend, aus dem in Fluß gekommenen letzten privaten Kulturbesitz mit beschränkten Mitteln wichtigere Bestände für die Allgemeinheit zu retten. Die bemerkenswertesten Neuerwerbungen verzeichnet der folgende Bericht.

PLASTIK: Aus einer Reihe erst durch Kriegszerstörung und Trümmerräumung zum Vorschein gekommener Altertümer (skulptierte Architekturteile des 12. und 13. Jahrhunderts; Bruchstücke einer bemalten Tongruppe, wohl des Marientods aus St. Anna, Mitte des 15. Jahrhunderts) verdient das in der Nähe des Doms aus Bodenmauerwerk aufgetauchte gute Kalksandsteinfragment eines Kaiserkopfes von 1470—80 Erwähnung (Abb. 1). Aus der im vorigen Jahrhundert entstandenen Sammlung des Georgianums in München wurde die Altarschreinfigur einer stehenden hl. Jungfrau erworben, die eine charakteristische Richtung oberschwäbischer Plastik (Illergegend?) der Zeit um 1440 vertritt; (verwandt sind zwei etwas ältere Figuren hl. Jungfrauen: M. Lempertz, Köln, Katalog 306 der Versteigerung vom 18. 11. 1930, Nr. 47). Vom Erkergewölbe der „Goldenen Schreibstube“ des zerstörten Augsburger Handelshauses der Fugger wurde der zwischen 1490 und 1495 entstandene Schlußsteinschild mit dem Fuggerwappen gerettet: kleines Denkmal einer einst konkret weltbedeutsamen Sphäre. Von einer 1510 errichteten Grabstelle der durch Hans Burgkmairs Kölner Bildnispaar bekannten Familie Schellenberger stammt ein Solnhofen Stein-Relief mit der „Taufe Christi“ (Abb. 4), das wie das sehr verwandte Ilsung-Epitaph in St. Moritz zu Augsburg dem Viktor Kayser nahesteht. Eine wertvolle Erwerbung ist die 1922 von Karl Gröber veröffentlichte kleine Holzgruppe der Augsburger Lokalheiligen Radegundis von Wellenburg. Das früher in der Kapelle zu Hilpoldsberg bei Konradshofen (Schwaben, Landkreis Schwabmünchen) stehende, vielleicht auf einen Auftrag des Kardinals Matthäus Lang von Wellenburg zurückgehende rassige Schnitzwerk der Zeit um 1505