

geschrägtes Fundamentstück des südlichen Seitenschiffes im Mauerverband, über welches sich das von Osten herangeführte Seitenschifffundament legt. Beide Fundamente stammen unzweifelhaft aus einem Bauabschnitt; die Fugenabtreppung ist lediglich eine Baunaht, entstanden durch abschnittweises Ausheben der Baugruben und Verlegen der Fundamente. Sie reicht bis zur Oberkante des Querhausostfundamentes und wird vom aufgehenden Mauerwerk des Seitenschiffes von Bau C überlaufen.

O. rechnet schon die beiden oberen, noch der Baunaht aufliegenden Steinschichten des Fundamentes, die sich nach Foto Abb. 40 deutlich der Abtreppung des westlichen Fundamentansatzes anschmiegen, zur Bauperiode C. Träfe dies zu, so würde man bei der Niederlegung von Bau B das Querhaus bis zur heute noch erhaltenen Oberkante, das Seitenschiff hingegen bis in das Fundament hinein abgebrochen haben, wobei hier der Abbruch außerordentlich treffsicher und exakt mit der erst jetzt bei der Freilegung sichtbar gewordenen Baunaht endet. Das dürfte schwerlich hinzunehmen sein. O. verrißt uns leider nicht, warum nur die „zwei obersten Fundamentschichten für einen Neubeginn (Bau C) in Anspruch genommen werden können“. So sind wir ganz auf die Abb. 40 angewiesen, welche die gleichzeitige Entstehung von Fundament und aufgehendem Mauerwerk des Seitenschiffes wahrscheinlich macht. Das aber würde, da die Fundamente als gleichzeitig entstanden anzusehen sind, bedeuten, daß Bau B und Bau C zeitlich aufs engste zusammenrücken. Dann kann man, wie O. S. 315 sagt, „den Bau B als liegengebliebenen bezeichnen: ein Fortfall des inneren Ausbaues, der Bemalung, wahrscheinlich der Abstrich der Nord- und Südtransepte, evtl. auch der Krypta... wäre schon zur Kennzeichnung eines solchen vernachlässigten Baues genug“ – dessen Wachsen über die Fundamente hinaus uns für keine Stelle eindeutig nachgewiesen wird. Nach Aussage der Bodenbefunde – und ihnen ist gegenüber den unsicheren Quellennachrichten der größere Wert beizumessen – ist Bau B nicht die Kirche „mirae magnitudinis“ von 799. Seine Anlage rückt nahe an Bau C; ob er freilich von Meinwerks Vorgänger Rethar († 1009) begonnen wurde und nach dem Brand im Jahre 1000 liegenblieb oder erst in die Zeit Meinwerks zu setzen ist, wird ohne erneute Bodenuntersuchungen kaum noch zu entscheiden sein.

Es sei noch gesagt, daß die Scherbenfunde aus der von den Fundamenten durchschlagenen Oberflächenschicht eine Datierung des Baues B vor 850/60 nicht gestatten.

Leo Schaefer

GISELA BERGSTRASSER: *Johann Heinrich Schilbach. Ein Darmstädter Maler der Romantik.* Darmstadt, Erich Roether Verlag, 1959. 112 S. m. 26 Abb. Leinen DM 12. – .

Mit ihrer Monographie über Johann Heinrich Schilbach steht Gisela Bergsträsser in einer Tradition von Publikationen, die bei aller Bindung an das Lokale doch nachdrücklich auf einen größeren Zusammenhang verweisen. Diese besondere Form der Darstellungsweise erhielt in Südwestdeutschland durch die Arbeiten Lohmeyers Prägung und Rang. Das vorliegende Buch der Darmstädter Kustodin ist von einer Lohmeyer verwandten liebevollen Intensität erfüllt, die sich nicht im heimatlichen Kreis

erschöpft. Die Vorarbeiten reichen in die Jahre vor dem Krieg zurück. Den letzten Anstoß zur Veröffentlichung mag die Schilbach-Ausstellung 1951 im Hess. Landesmuseum gegeben haben. Schilbach (1798 – 1851) bildet mit August Lukas, über welchen wir der Verfasserin ebenfalls wichtige Arbeiten (Ausstellung 1953) verdanken, und Carl Sandhaas das Darmstädter Dreigestirn in der süddeutschen Romantik. Es findet in dem strahlenderen, doch kaum lebenswürdigeren Heidelberger Dreiklang Carl Fohr, Ernst Fries und Carl Rottmann sein Maß und z. T. seine Entsprechung. Wirkt in den schönen Bildnissen und den frühen Landschaften von Lukas noch eine Fohrs Geist entliehene Kraft, so strebt der eigenwillige Schilbach nachdrücklich von der romantischen Bildform fort und einem vor der Natur frei formulierten Realismus zu, der sich als den Arbeiten von Fries benachbart erweist. Sandhaas freilich hat nichts mit Rottmann zu tun, man könnte ihn einen unglücklichen, allzu zarten Bruder des Lukas nennen.

Nach der Schilderung des „Milieus“ entwickelt die Verfasserin ihre Darstellung in drei Kapiteln, die dem Lebensgang des Malers folgen. In jedem fügt sich dem biographischen Teil eine Analyse der in dem entsprechenden Zeitraum entstandenen Arbeiten an. Die Darstellung schließt mit einem Kapitel über Schilbachs beachtliche Leistung als Theatermaler. Folgt man der Verfasserin, so ergibt sich das Bild eines lebensfrohen, unkomplizierten Menschen und Künstlers. In dem kunstfreudigen Darmstadt Ludewigs I., des Sohnes der „großen Landgräfin“ Caroline, wuchs der Frühverwaiste auf. Wichtig für seine geistige Entwicklung war sein Freundeskreis, zu dem neben Lukas und Sandhaas u. a. der Maler App, der Architekt Hessemer und die Brüder Felsing gehörten. Die engen Verbindungen der jungen Leute zu den Burschenschaften erinnern nicht nur äußerlich an Fohrs Freundschaftsbund in Heidelberg (1815/16); nahe Beziehungen zwischen den beiden Kreisen bestanden. Schilbach erhielt seine Ausbildung als Maler nicht an einer Akademie, sondern er trat als Lehrling in die Werkstatt des Darmstädter Hofmalers Primavesi ein (1814). Als er mit einem Stipendium des Landesherrn 1823 zusammen mit Ernst Fries nach Italien reiste, brachte er an gediegenem handwerklichem Können mehr mit als so mancher bedeutendere deutsche Künstler. Das vor allem und sein glückliches Temperament erleichterten Schilbach den Aufenthalt in Rom. Schon 1825 verkaufte er sein erstes Bild an Thorwaldsen, eine Ansicht des Forums. Von da an hatte er ein gesichertes Auskommen, für einen jungen deutschen Künstler in Rom keine alltägliche Sache. Er verkehrte im Kreise Führichs; mit Ludwig Richter unternahm er eine Reise nach Neapel (1825). 1828 folgte er dem Ruf als Theatermaler nach Darmstadt, wo er bis zu seinem Tode tätig war. Eindringlich zeigt die Verfasserin Schilbachs künstlerische Entfaltung. Seine Kunst wächst aus der von Primavesi gepflegten, mit Naturbeobachtungen durchsetzten Mal- und Zeichenweise des Spätbarocks hervor. Das 1820 datierte Aquarell „Nieder-Ramstadt“ (Abb. 7) hat technisch meisterliche Werte, bleibt als Komposition aber konventionell im Sinne seines Lehrers. Schilbachs fast ausschließliche Begabung für die Landschaftsmalerei setzt schon hier durch die Selbstverständlichkeit, mit der gesehen und gestaltet wird, in Erstaunen. Italien bringt auch ihm den Durchbruch zur großen

Form. Sein Strich wird eindeutig, fest und sicher (Abb. 11, 14), seine Aquarelltechnik differenzierter, durchsichtiger (Abb. 12, 13), seine Formate werden größer. Die Farben seiner Gemälde sind voll und gesättigt und werden bei aller Glätte des Vortrags in den Werten vielfach abgestuft. Die Parallele zu Fries' italienischen Arbeiten ist unverkennbar. Wie jener beginnt er, vor der Natur seine ersten Eindrücke in Ölstudien festzuhalten. Fries hat diese Technik in Gemeinschaft mit dem jungen Corot angewandt; wer dabei der Führende war, ist bisher nicht geklärt worden (vgl. H. Wagner in: „Mitteilungen“, Bern, März 1960). Die Frage stellt sich, ob Schilbach die Kenntnis dieser neuen Möglichkeit nicht vor allem durch Fries vermittelt wurde, nicht in erster Linie durch die Dänen, wie die Verf. meint. Die Verf. macht deutlich, daß das Wesentliche an Schilbachs Arbeiten die lebendige Frische ist, die unmittelbar aus der Natur gewonnen wird; und sie ist es auch besonders, die uns heute noch an den Werken bezaubern kann. Diese Fähigkeit natürlicher Naivität erhält sich bis in die letzten Lebensjahre des Malers, ohne merklich nachzulassen; vielmehr bewirkt sie immer wieder überraschende Steigerungen wie etwa in der Ölstudie des Rosenloui-Gletschers von 1835 (Abb. 17) und den Studien des Hess. Landesmuseums aus den vierziger Jahren. Demgegenüber fallen die ausgeführten Gemälde, die nach 1828 zunehmend verhärteten (s. z. B. Werkverz. 20, 32), m. E. ab; man vergleiche auch die Entwicklung bei Lukas, Fries und Schirmer.

So gehört Schilbach der Kunstrichtung an, die seit den zwanziger Jahren vom heroischen Landschaftsbild der Deutsch-Römer (Koch, Reinhold, M. v. Rohden) fort zu jener anspruchslosen Freilichtmalerei führte, die den jungen Menzel in seinen Arbeiten beeindruckt hat. Der gleichaltrige Blechen, der geniale Exponent dieser Kunstauffassung, wird von Schilbach freilich nicht erreicht. Der Darmstädter steht in Entwicklung und der besonderen Art seiner Begabung Fries und Schirmer am nächsten, wenn er ihnen auch in der künstlerischen Wahrheit seiner Bilder nicht immer ebenbürtig ist.

Ergänzt wird Bergsträssers Darstellung durch einen Anhang, der eine Reihe gut ausgewählter Briefe des Malers zum ersten Male bekannt macht. Besonders an dem Leben der deutschen Künstler in Rom machen sie einige neue Seiten sichtbar. Es folgen eine Sammlung zeitgenössischer Nachrichten über Schilbach und ein Werkverzeichnis, in dem nicht weniger als 63 Gemälde nachgewiesen werden. Überdies enthält das Verzeichnis eine Aufstellung der nur aus literarischen Quellen bekannten Ölbilder und eine der verlorenen und vermißten. Die Entwürfe für Theaterdekorationen und die Druckgraphik werden gesondert aufgeführt. Leider bleiben in dem Oeuvrekatalog die Zeichnungen unberücksichtigt, ebenso die Ölstudien, die dem Hess. Landesmuseum gehören. Mag der Katalog der Schilbach-Ausstellung 1951 auch eine gewisse Ergänzung bilden, so muß doch das Fehlen dieser zumeist überzeugendsten Leistungen, das wohl vom Raummangel diktiert wurde, bedauert werden. Im Abbildungsteil ist die einzige Farbtafel Sandhaas' Aquarell, das Schilbach beim Aufbruch zur Italienreise zeigt. Man hätte gern wenigstens ein farbiges Beispiel auch von Schilbach selbst dabei gehabt, um einen ersten Eindruck vom Koloristen zu bekommen. Dabei gehen diese kritischen Bemerkungen immer davon aus, daß dieses Buch für lange Zeit die einzige

große Arbeit über den Maler bleiben wird. – Die Verf. hat durch ihr kenntnisreiches, mit überlegener Anteilnahme geschriebenes Buch erreicht, daß man sich Johann Heinrich Schilbach nun nicht mehr aus der deutschen Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortdenken kann.

Jens Christian Jensen

*Deutscher Glockenatlas, Württemberg und Hohenzollern.* Bearbeitet von Sigrud Thurm. Herausgegeben von Günther Grundmann. Deutscher Kunstverlag, München-Berlin, 1959. 715 S., 476 Abb.

Bekanntlich sind in den beiden letzten Weltkriegen zahlreiche Kirchenglocken eingeschmolzen worden, eine Tatsache, die bedauerlich ist, in der sich unsere Zeit aber von vergangenen Jahrhunderten nicht sehr unterscheidet. Erfreulicherweise wurden die während des letzten Krieges abgenommenen, ihrem historischen und künstlerischen Wert nach in Klassen eingeteilt und nach und nach zum Einschmelzen vorgesehenen Glocken auf Sammlager gebracht und dort wissenschaftlich inventarisiert. Von dem wertvolleren blieb ein erheblicher Teil vor dem Einschmelzen bewahrt. Rund 90 000 aber wurden dem Feuer überantwortet. Die Mehrzahl davon gehörte dem 19. Jahrhundert an. (Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Ernst Saueremann, Die deutsche Glocke und ihr Schicksal im Kriege, in „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ 1952, S. 14.)

Alle bei der Inventarisierung erarbeiteten wissenschaftlichen Unterlagen wurden in Hamburg von Ernst Saueremann im „Deutschen Glockenarchiv“ vereinigt. Es entstand der Plan einer geographisch geordneten Veröffentlichung der deutschen Kirchenglocken unter dem Namen „Deutscher Glockenatlas“, dessen Herausgabe nach Saueremanns Tod Günther Grundmann übernahm.

Das Unternehmen bildet eine gewisse Parallele zu dem ebenfalls durch den Krieg inaugurierten, jetzt auf internationaler Basis durchgeführten „Corpus Vitrearum“. Glasfenster und Glocken hatten ihre angestammten Plätze verlassen müssen, die einen, um geschützt, die anderen, um vernichtet und in Rohmaterial verwandelt zu werden. Nur die Forschung war es, die davon Vorteile hatte, denn ihr wurden viele bisher dem Blicke entzogene Objekte zum erstenmal dicht vor Augen gerückt.

Auch wenn er sich zunächst auf das Gebiet der Bundesrepublik beschränkt, ist der „Deutsche Glockenatlas“ ein umfangreiches, lange Jahre beanspruchendes Vorhaben. So wichtig die auf den Lagern schon geleistete Arbeit ist, demjenigen, der eine bestimmte Landschaft vollständig bearbeiten will, bleibt es nicht erspart, das gesamte Gebiet gründlich zu bereisen. Ein Teil der Glocken, darunter die kostbarsten, hatte nämlich auf den Türmen verbleiben dürfen, sie müssen nun am Ort erstiegen und inventarisiert werden. Wie die Erfahrung gezeigt hat, finden sich viele unbekannte Glocken dazu. Auch die Archivalien müssen ausgewertet werden.

Wie anstrengend und langwierig diese Arbeit ist, zeigt sich darin, daß der erste Band erst jetzt erschienen ist. Dabei ist allerdings an die Ungunst der ersten Nachkriegsjahre zu erinnern und darauf hinzuweisen, daß der von Sigrud Thurm und Inge Rott-