

des großen Meisters. Wer in aller Welt, fragt man, reicht in seiner Zeichenkunst an diese Meisterwerke heran?! Wegen ihrer Verwandtschaft mit anderen Zeichnungen Dürers reihen sich auch die „Bauleute bei der Arbeit“ (400) ohne Mühe in das Oeuvre Dürers ein. Die Autorschaft Dürers an der Grünen Passion wurde erneut zur Diskussion gestellt, obwohl Meders ausführliche Darlegung die kritischen Stimmen schon einmal zum Schweigen gebracht hatte, so daß auch Wölfflin seine Meinung revidierte. Von den Umrißzeichnungen wurde keine Notiz genommen. Es sind schon drei bekannt, die E. Schilling aufklärend veröffentlicht hat. Sie alle, die ersten Entwürfe, die Umrißzeichnungen und die Meisterarbeiten auf grünem Papier hängen untereinander eng zusammen und klären von Stufe zu Stufe Dürers künstlerische Ziele bei dem wundersamen Werk. Ähnliches gilt von dem Benediktzyklus, der durch zwei Zeichnungen und eine Scheibe vertreten war, mit dem Unterschied, daß Dürer die Ausführung der letzteren fremden Händen überließ. Die Holzschnitte zum Birgittenbuch von 1500 mußten eilig ausgeführt werden, da der Kaiser es wünschte (397). Sie sind Umzeichnungen der Lübecker Ausgabe von 1492. Die zweimalige Umsetzung erschwert die Beurteilung sehr, doch steht hinter einigen neu entworfenen doch wohl Dürers straffes, energisches Liniengefüge. Das Problem der Vorarbeiten zu Kulmbachs Tuchertafel von 1513 (403) wurde angedeutet, konnte aber in der beschränkten Auswahl der in Betracht kommenden Studien nicht zu neuen Lösungen führen. Ich halte die drei hier vereinigten Studien aus Wien, Berlin und Dublin (403 a - c) für unbezweifelbare Meisterzeichnungen Dürers, den Wiener Triptychonsentwurf (201) für ein ebenso unanfechtbares Werk Kulmbachs. Nach neuerlicher Prüfung möchte ich nicht zweifeln, daß auch der zweite Zustand in schwarzer Tinte des Triptychonentwurfs Kulmbachs Werk ist.

Friedrich Winkler

KURFÜRST CLEMENS AUGUST, LANDESHERR UND MAZEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961

Vor 200 Jahren, am 6. Februar 1761, verstarb auf einer Reise nach München der Kölner Kurfürst und Erzbischof Clemens August I. in der kurtrierischen Philippsburg zu Ehrenbreitstein. Sein Andenken zu feiern, haben das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen, der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, der Historische Verein für den Niederrhein, der Verein für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen sowie der Bonner Heimat- und Geschichtsverein Leben und Hinterlassenschaft eines der größten Mäzene des 18. Jahrhunderts zum Thema einer Ausstellung gemacht.

Stärker als in anderen Landschaften des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sind höfischer Glanz eines mittelalterlich-barocken, von Versailles inspirierten Welttheaters, aber auch die Werke fürstlicher Kunstfreude in den rheinischen Kurstaaten durch den Gang der Zeit ausgelöscht worden und in Vergessenheit

geraten. Gerade in den ehemals geistlichen Herrschaften fehlten sowohl dynastische Interessen als auch Gründe der Staatsraison, das von der Französischen Revolution Verschonte zu pflegen und zu sammeln, wie dies in anderen ehemals fürstlichen Residenzen bis 1918 oder 1945 üblich war. Um so größer ist aber das Verdienst aller am Zustandekommen dieser Ausstellung Beteiligten. Sie haben die Forschung bereichert und einer breiten Öffentlichkeit die Möglichkeit gegeben, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts aus dem Kreise eines der Repräsentanten des Zeitalters kennenzulernen. Daß die Persönlichkeit des Gefeierten sich so wenig zu jener fatalen, vom 19. Jahrhundert geübten und vermittelten Art der Heldenverehrung eignet, ist der Ausstellung selbst zugute gekommen. Bei aller Durchschnittlichkeit des Charakters war es doch gerade die Stärke dieses Fürsten aus dem Hause Wittelsbach, allen Glanz des Jahrhunderts auf seinen Rang zu beziehen, zugleich aber aus einem menschlichen Vergnügen jeder Steigerung des Lebens durch die Kunst sich ebenso zu freuen wie jener einfachen Formen der Geselligkeit im Kreise der bürgerlichen Schützenvereinigung der Stadt Brühl.

Das Jagdschloß Augustusburg in Brühl dient der Ausstellung als Gehäuse und ist zugleich deren kostbarstes Objekt. 1725 auf den Trümmern einer mittelalterlichen Landesburg von Johann Conrad Schlaun begonnen, von François Cuvilliés d. Ä., dem Le-Nôtre-Schüler Dominique Girard und von Balthasar Neumann entscheidend ausgestaltet, wurde es erst unter dem Nachfolger Clemens Augusts, Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels gegen 1770 vollendet. Hier spiegelt sich die künstlerische Entwicklung des 18. Jahrhunderts nicht nur in der Abfolge der Dekorationsstile, sondern auch im Spannungsverhältnis zwischen dem kaiserlichen Barock der Residenzstadt Wien und an den Höfen des dem Kaiserhaus verbundenen Adels – etwa der Schönborn – und der verfeinerten Eleganz französischer Formen, wie sie für München und die übrigen, der wittelsbachischen Hauspolitik verpflichteten Residenzen verbindlich waren. Auf die vielversprechende, noch nicht abgeschlossene Restaurierung des Schlosses durch die Landesregierung von Nordrhein-Westfalen kann hier nicht eingegangen werden, ebensowenig auf die rechtzeitige Wiederherstellung des von Balthasar Neumann entworfenen Baldachinaltars in der Schloßkirche. Aber erst diese Bemühungen, zusammen mit dem glücklichen Ankauf des Jagdschlusses Falkenlust – 1729 von Fr. Cuvilliés begonnen und durch eine Allee geschnittener Linden mit dem Park der Augustusburg verbunden –, geben der Gedenkausstellung den glanzvollen Rahmen. Daß aber diese Restaurierung auch der Forschung zugute kommt, sei am großen Treppenhaus Balthasar Neumanns angedeutet. Indem nachgewiesen werden konnte, daß der ursprüngliche gelbe Anstrich des Schlosses auch das als Durchfahrt dienende und ursprünglich offene Vestibül überzogen hat, dieses also gewissermaßen Außenbau war, gewinnt die Prunktreppe den Charakter der eigentlichen „Schauseite“ des Schlosses. Erfolgte ihre Vollendung – vor allem die Aufstellung der vergoldeten Büste Clemens Augusts auf dem Balkon über dem unteren Treppenpodest auch erst unter dem Kurfürsten Max Friedrich, so blieb doch die ursprüngliche Bedeutung und die eigentliche Funktion des Ortes eindrucksvoll gewahrt. Hier „erschien“ – uralter Tradition

des Zeremoniells folgend – der Kurfürst den Besuchern als Repräsentant seines Standes, über sich das Wappen seines Herrschaftsgebietes mit den Emblemen seiner Macht: seit 1718 Fürstbischof von Münster und Paderborn, 1723 Wahl zum Kurfürsten und Erzbischof von Köln, dem das Herzogtum Westfalen verbunden war, 1724 Fürstbischof von Hildesheim, 1728 Fürstbischof von Osnabrück. Hinzukam 1732 die Hochmeisterwürde des Deutschen Ritterordens. Aus den Ecken des Raumes blicken die Portraits der vier wittelsbachischen Vorgänger auf dem Kölner Stuhl zum lebenden Repräsentanten ihres Hauses hinab, der die Verherrlichung seines Namens und seiner Person in jenem das Ganze abschließenden Kuppelfresco des Carlo Carlone noch mit eigenen Augen gesehen hat. Den Gedanken weiterführend, feiert Carlones Deckenfresco in der dem Treppenhaus sich anschließenden Halle des Gardes das Haus Wittelsbach, während im benachbarten Musiksaal der historische Bezug aufgehoben und Apoll mit seiner Musik die Mächte der Finsternis vertreibt.

Die Ausstellungsobjekte wurden mit viel Takt den räumlichen Gegebenheiten des Schlosses eingeordnet und füllen die seit dem Ende des Kölner Kurstaates ausgeleerten Säle. Zugleich dienen die einzelnen Appartements des Schlosses der thematischen Gliederung. So birgt das im Kriege teilweise untergegangene „Gelbe Appartement“, 1728 von Cuvillies begonnen, mit seinen ergänzten Seidenbespannungen die unmittelbar auf die Person des Kurfürsten bezogenen Dinge. Hinzukommen besonders kostbare Werke der Goldschmiedekunst, Münzen, Medaillen und Porzellan. Im Schlafzimmer hängen neben den Bildern des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern und seiner Gemahlin Theresa Kunigunde Sobieska, als deren viertes Kind Clemens August 1700 in Brüssel geboren wurde, Bildnisse von Geschwistern und Stiche, die den Kölner Kurfürsten auf dem Totenbett zeigen; dazu in der Bettnische ein Gobelin mit dem Gnadensbild von Altötting. Aus den Räumen, die den kirchlichen Würden des Erzbischofs gewidmet sind, sei jene festliche Folge von Gemälden des Francesco Imperiali hervorgehoben, die die 1727 erfolgte Bischofsweihe durch Papst Benedikt XIII. festhalten; in ihrer Mitte die prachtvolle, von Piero Bracci gefertigte Marmorbüste des Papstes. Die Reste jenes eigens für den Kurfürsten hergestellten Porzellans im Speisesaal werden ergänzt durch goldene, für die Reise bestimmte Necessaires von Tischgerät aus rheinischem Adelsbesitz. Hier wie auch in der kleinen Kollektion von Kölner Goldschmiedearbeiten des 18. Jahrhunderts in der benachbarten Antichambre wird das Bemühen deutlich, einerseits Fehlendes durch Adäquates zu ersetzen, andererseits abstrakte historische Überlieferung – wie etwa die Würde Clemens Augusts als Kirchenfürst – bildhaft werden zu lassen. Damit dürfte ein grundlegendes Prinzip der Ausstellung angedeutet sein: sie ist nicht reine Kunstausstellung, aber auch nicht nur historisches Arrangement, vielmehr gewinnt sie ihre Maßstäbe im Hinblick auf die Persönlichkeit des Gefeierten. So birgt das Sommerappartement im Erdgeschoß des Südflügels mit seinen Delfter Kacheln und den prachtvollen „Bayerischen“ Fayenceöfen Zeugnisse der alles beherrschenden Bauleidenschaft des Fürsten. Hier ist das umfangreiche Planmaterial zu den zahlreichen Schloßbauten ausgebreitet, aber auch Reste von deren Ausstattung und Einzelwerke der zahlreichen, bei ihrer Errichtung

beschäftigten Künstler. Modelle und Großphotos vermitteln dabei Anschaulichkeit. Neben den Plänen zum Ausbau der 1689 zerstörten kölnischen Landesburg Brühl von Johann Conrad Schlaun liegen Entwurfszeichnungen Neumanns zum Brühler Treppenhau, Deckenentwürfe des François Cuvilliés und jener Plan, der die Rekonstruktion des Brühler Schloßparks in den dreißiger Jahren ermöglichte. Neben den umfangreichen Plänen Schlauns für das Fürstbistum Münster – vom Schlosse Clemenswerth bis zur schönen, im letzten Kriege untergegangenen Clemenskirche in Münster reichend –, sind auch die umfangreichen Schloßbauten in Bonn und Poppelsdorf berücksichtigt, die Clemens August noch von seinem Onkel und Vorgänger Joseph Clemens unvollendet übernommen hatte. Nach Bayern weist die Stiftung für die Kirche des Michaelsordens zu Berg am Laim bei München. Im ehemaligen Badezimmer des Sommerappartements, das jenes pompöse Portrait des Kurfürsten als Hochmeister des Deutschen Ritterordens von George Demarées birgt, ist auf die damalige Ordensresidenz Mergentheim Bezug genommen. Von der Ausstattung des von Clemens August vollendeten Kirchenbaues findet sich hier das 1734 geschaffene Altarbild mit der brotausteilenden heiligen Elisabeth des Venezianers G. B. Pittoni. Es erinnert daran, daß Tiepolos Verehrung der Trinität durch Papst Clemens in der Münchener Pinakothek und Piazzettas Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens für die Deutschordenskirche zu Sachsenhausen (heute im Louvre) gleichfalls auf Stiftungen des Kölner Kurfürsten zurückgehen.

Weitere auf den Deutschen Ordenweisende Schaustücke finden sich in der ersten Antichambre des Staatsappartements im 1. Obergeschoß des Südflügels. Prachtvolle türkische Dolche und ein eigenartiges Kokosnußservice mit flachem, auf Südosteuropaweisendem Silberfiligran sind jenem der Zeit Clemens Augusts entstammenden und mit dem Ordenskranz eingelegten Schreibtisch aus Mergentheim zugeordnet. Wiederum wird das Bestreben der Ausstellungsleitung deutlich, das Bild der einzelnen Titel des Fürsten ergänzend abzurunden.

Der Bauleidenschaft Clemens Augusts steht seine Passion für alle Arten der Jagd kaum nach. Zahlreiche Raumdekorationen und Portraits sind darauf bezogen. Zweite Antichambre und Audienzsaal des Staatsappartements beherbergen kostbares Jagdgerät des 18. Jahrhunderts, Trophäen der vom Kurfürsten erlegten Jagdbeute aus Schloß Clemenswerth und vor allem Erinnerungen an die bevorzugte Falkenjagd. Hier finden sich Konterfeis der edlen Jagdfalken und einiger besonders schöner und origineller Beutetiere. Im benachbarten Jagdschloß Falkenlust korrespondiert das Blau-Weiß der Raumdekorationen mit dem Blau-Silber der Falkenjagduniformen auf den Portraits der Verwandten des Kurfürsten und des Hofstaats; es sind dies auch die Farben des bayrischen Rautenwappens.

Schlafzimmer und Kabinett des Staatsappartements sind selbst in besonderer Weise als Ausstellungsstücke betont, indem man zu den ganz oder teilweise freigelegten farbigen Fassungen der Boiserien Blumenskizzen des hier tätigen Malers Metz ausstellte, dazu Fayencen, Porzellane und Gläser. Hier überrascht den Besucher die Zweitfassung jenes bedeutenden Kurfürstenportraits mit der Teetasse, früher im Besitz der Grafen

Wolff Metternich zur Gracht, dessen Erstfassung aus der Hand des Joseph Vivien im Lackkabinett zu Falkenlust sich findet.

Daß die Ausstellung neben Hinweisen auf die umfangreiche Sammeltätigkeit des Kurfürsten – die Auflösung erfolgte bereits laut testamentarischer Anordnung bei seinem Tode – auch den einzelnen bei den Schloßbauten erwähnten Künstlern und ihren Werken nachzugehen bemüht ist, sei besonders hervorgehoben. So werden – um ein einziges Beispiel anzuführen – neben Skizzen auch bildnerische Arbeiten, etwa zwei anbetende Engel, von Johann Franz van Helmond gezeigt. Sie stammen vom 1945 untergegangenen Hochaltar in St. Columba in Köln und sind neben weiteren Fragmenten in Kölner Kirchen Werke eines Künstlers, dessen Anteil am Brühler Schloß zwar urkundlich gesichert, aber noch nicht deutlich umschrieben ist.

Ihren Höhepunkt findet die Ausstellung schließlich in den beiden an das Treppenhaus anschließenden Sälen. Im Gartensaal fesselt neben dem Augsburger Silbertisch – fürstliches Geschenk an den Dom zu Paderborn – vor allem jene nicht im Katalog verzeichnete Skizze Carlo Carlones aus englischem Privatbesitz, die den Vorarbeiten des Künstlers zur Saaldecke zuzuzählen ist. Im anschließenden Musiksaal wird des größten Ereignisses im Leben des Kurfürsten gedacht: der Kaiserkrönung Karl Alberts von Bayern, 1742 von Clemens August an seinem Bruder in Frankfurt vollzogen. Das universale Kaisertum des Heiligen Römischen Reiches – hier sinnvoll auf die weite Festlichkeit des antiken Götterhimmels an der Decke bezogen – wird beschworen durch die Aachener Nachbildungen der Reichsinsignien in Wien, umstanden von jenem kostbaren Ornat der sogenannten Clementinischen Kapelle und von dem ihr zugehörigen, heute im Aachener Dom bewahrten Thron. Schwere Bouillonstickerei zielt die eigens zur Krönung in Lyon bestellten Gewänder, die der Kurfürst später an seine Bischofskirche in Köln schenkte. Den Portraits Kaiser Karls VII. und seiner Gemahlin stehen die prachtvollen Bronzebüsten der großen Maria Theresia und Kaiser Franz I. von Matthäus Donner gegenüber. Die Ereignisse des österreichischen Erbfolgekrieges ließen gerade am Krönungstag des Wittelsbachers habsburgische Truppen in seine Residenzstadt München einmarschieren.

Die stark historische Dokumentation verpflichteten Akzente der Ausstellung bestimmen auch den umfangreichen, vorzüglich ausgestatteten Katalog. Er bietet einen Beitrag zur Forschung, wie er seit den Untersuchungen Edmund Renards in dieser Breite nicht wieder geleistet worden ist. In der historischen Einleitung tragen berufene Theologen, Historiker und Kunsthistoriker zur Kenntnis um die Persönlichkeit des Kurfürsten, seiner Bedeutung als Kirchenfürst, Landesherr und Mäzen, aber auch etwa der wittelsbachischen Hausmachtspolitik, bei. Spezielle Forschungsbeiträge gehen Einzelfragen wie den Sammlungen, den Schloßbauten, den Malern und Bildhauern nach. Daß ein Überblick über die ehemalige Ausstattung der Brühler Schlösser gegeben und zu Problemen der Restaurierung Stellung genommen wird, sei dankbar erwähnt. Der eigentliche Katalogteil orientiert sich an den einzelnen Themen der Einleitung und führt über kurze Einführungen zum Gegenstand selbst. Die Vielfalt der Beiträge und die Summe des Erarbeiteten hier zu würdigen erübrigt sich ebenso, wie Darlegungen zu

den einzelnen Stücken der Ausstellung und ihrer Zusammenhänge. Zum Schluß sei noch eine Anregung vermerkt, nämlich die Grabplatte des Kurfürsten Clemens August – beschädigt durch Verwitterung und Krieg – von der Terrasse des Kölner Domes, wohin sie anläßlich der Verlegung des Mosaikbodens im späten 19. Jahrhundert gebracht worden war, zurück in die neugeschaffene Unterkirche zu übertragen. Es gilt das Andenken eines Kirchenfürsten festzuhalten, der, wie wir dem Katalog der Ausstellung entnehmen können, vor dem Ausbau des 19. Jahrhunderts „und nächst Bischöfen des Mittelalters“ durchgreifend zur Erhaltung des Domes beigetragen hat.

Hans Peter Hilger

REZENSIONEN

ZU PAUL FRANKL: „PETER HEMMEL. GLASMALER VON ANDLAU“

Herr Professor P. Frankl hat unter Hinweis auf einige ihm notwendig erscheinende Berichtigungen der Schriftleitung der Kunstchronik die nachfolgenden Ausführungen zu der Rezension seines Buches über Peter Hemmel durch Hans Wentzel in Kunstchronik Bd. XI, 1958, S. 100 ff. zur Veröffentlichung übergeben. Infolge der Schwierigkeiten der Klärung verschiedener Detailfragen ist das Manuskript erst jetzt abgeschlossen worden. Herr Professor Wentzel hat – in Übereinstimmung mit der Redaktion – von einer nochmaligen Stellungnahme Abstand genommen.

Zu der Besprechung meines Buches Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau (Berlin 1956) durch Hans Wentzel sind die folgenden Berichtigungen unvermeidlich.

1. Zu S. 108: Wentzel zieht aus nicht veröffentlichten, ihm durch Prof. Decker-Hauff, den er nicht zitiert hat, privat mitgeteilten Archivalien die Folgerung, daß der auf der Stifterscheibe im Germanischen Museum porträtierte Melchior Gmerer mit Melchior von Burgheim im Breisgau identisch sei, daher zum Elsaß keine Beziehungen haben konnte, also das Katharinenfenster der Straßburger Wilhelmerkirche nicht gestiftet habe; daher sei die Stifterscheibe „wie Maße und Stil sowieso anzeigen“ nicht zum Katharinenfenster gehörig. Sein Irrtum ist dadurch widerlegt, daß die Scheibe in Glas, Farben, Zeichnung, Grundmuster und Stil genau zum Katharinenfenster paßt, ferner dadurch, daß die Maßdifferenzen, wie Dr. Frenzel freundlicherweise brieflich mitteilte, darauf beruhen, daß die Scheibe ein Lüftungsflügel mit eigenem eisernen Rahmen war.

2. Zu S. 109: Wentzel bezeichnet meine Ortsangabe „Auktion Hotel Drouot, Paris“ für die sog. Nothelferscheibe als eine „Ungenauigkeit“ und erweckt durch die Buchstaben „z. B.“ die Vorstellung, mein Buch sei voll von Ungenauigkeiten. Er selbst schrieb 1951 (Ratsfenster, 40) ebenfalls: Paris, was damals schon „ungenau“ war, da sich das Stück entweder in unbekanntem Privatbesitz oder schon in der Kunsthandlung Blumka in New York befand. Seine Angabe, deren Quellen er nicht mitteilt, sie befinde sich in Omaha, ist richtig, aber die Verlegung von Omaha nach Nevada ist 1500 km ungenau, da Omaha in Nebraska liegt, wo das Stück 1954 vom Joslyn Museum angekauft wurde.