

## BAROCKMALEREI AM BODENSEE

Zur Ausstellung im Künstlerhaus Bregenz 6. Juli – 30. September 1963

Mit 2 Abbildungen

Die Landeshauptstadt Bregenz führt seit dem vergangenen Jahr einen Zyklus von Ausstellungen durch über das Thema „Barock am Bodensee“. Die diesjährige Ausstellung ist der Malerei gewidmet. Sie zeigt 189 Gemälde, Olskizzen, Handzeichnungen, Stiche, ferner 25 Großdias barocker Fresken, meist in Ausschnitten. Der manche Anzeichen einer Terminarbeit aufweisende Katalog enthält ausführliche Angaben zu Künstlern und Werken, eine kunstgeschichtliche Einleitung, 15 Farbtafeln und 54 Schwarz-Weiß-Abbildungen. Er wurde von O. Sandner und vom Rezensenten bearbeitet, der daher, wenn er dem Wunsch der Redaktion entsprechend hier über die Ausstellung berichtet, zum Teil in eigener Sache sprechen muß.

Mit Absicht wurden die zeitlichen und räumlichen Grenzen der Ausstellung eher zu weit als zu eng gesteckt. Den Schwerpunkt bildet zwar die Malerei am Bodensee-estade zwischen 1650 und 1780, doch schon die Vorbereitungsarbeiten ergaben die Notwendigkeit, mit einzelnen Beispielen bis in die Zeit um 1600 und 1800 auszugreifen und entferntere Kunststätten wie Kempten, Ottobeuren, Biberach, Meßkirch, Schaffhausen, Winterthur, selbst Einsiedeln einzubeziehen, sofern es die geschichtlichen Zusammenhänge geboten. Daß nicht nur die am Bodensee geborenen und dort ständig tätigen Maler vertreten sein sollten, sondern auch die von dort ausgewanderten sowie die dort vorübergehend beschäftigten, trug ebenfalls zur Ausweitung bei. Besondere Schwierigkeiten, die indessen allen deutschen Barockausstellungen gemeinsam sind, lagen darin, daß oft gerade die wichtigsten Werke als Fresken oder überdimensionale Altarblätter ortsfest gebunden und damit im Original unerreichbar waren. Da es in vielen Fällen nicht möglich war, wenigstens die Vorzeichnungen oder Olskizzen dazu aufzufinden bzw. zu erhalten, mußten gelegentlich sogar Ersatzwerke herangezogen werden, die mit dem Bodenseegebiet unmittelbar nichts zu tun hatten. Ebenso trugen die Absagen einiger Museen und Kirchen dazu bei, daß das ursprüngliche Konzept der Ausstellung in mehreren Punkten dem Erreichbaren zuliebe verunklärt wurde.

Dieses ursprüngliche Konzept ging von einem dreifachen Anliegen aus. Zunächst sollte ein Bild von der Geschichte, dem Umfang, den künstlerischen Verbindungen und den Höhepunkten der barocken Malerei am Bodensee vermittelt werden. Trotz zahlreicher, wertvoller Vorarbeiten handelte es sich dabei, im Gegensatz zur seeschwäbischen Malerei des Mittelalters, auf weite Strecken um unbetretenes oder kaum bekanntes Neuland. Vor allem für das 17. Jh., das sich als eine besonders fruchtbare Epoche der Malerei am Bodensee erwies, konnte soviel neues Material gefunden werden, daß die Vorbereitungszeit für die Beschaffung und Bearbeitung der Werke kaum genügte. K. Memberger, H. Asper, Storer, Pock, J. E. Thoman von Hagelstein, Schönfeld, Heiss, Zehender, K. Stauder, Glyckherr, Guldin, Hildebrandt, J. M. Feuchtmayer sollten nach Möglichkeit wenigstens mit je einem Beispiel vertreten sein, nachdem sie im engeren Bodenseegebiet nachweisbar tätig gewesen waren. Die Ausgewanderten,

Rauchmiller, Gsell, Beich, Weyermann, Byss usw. konnten nur gelegentlich aufgenommen werden, da der zur Verfügung stehende Raum eine strenge Auswahl verlangte. Unter den Neuentdeckungen sei die „Versuchung des hl. Benedikt“ von J. C. Storer (Kat. Nr. 149) hervorgehoben, auf die Dr. J. Graf Waldburg aufmerksam gemacht hatte und die mit einer der verschollenen Darstellungen aus dem Leben des hl. Benedikt identisch sein dürfte, die Storer 1661 für die Grabkapelle am alten Münster in Zwiefalten gemalt hatte. Auch J. A. Koch berichtet davon in seinem Tagebuch der Reise an den Bodensee von 1791: „Das Gemälde eines närrischen Asceten der sich nackt in Dornen wälzt um seine Keuschheit zu erhalten“ (Abb. 1). Ein anderer glücklicher Fund war die Skizze zu einem Epitaph des Kaiserlichen Rats und Ammans Johann von Grenzing im Pfarrhof zu Feldkirch (Kat. Nr. 119), die sich, als „Grisaille“ und „deutsch unter genuesischem Einfluß“ inventarisiert, nach der Reinigung als ein voll signiertes Spätwerk J. H. Schönfelds aus der Zeit gegen 1680 erwies (Abb. 2). Vom gleichen Maler sind zwei unveröffentlichte Zeichnungen aus seiner Frühzeit, die eine von 1626 (114), die andere von 1629 (115) zu sehen, wie denn etwa ein Drittel der ausgestellten Werke unpubliziert ist oder neu bestimmt werden konnte.

Das überreiche Material des 18. Jh. und die Fülle von Namen, von denen sich viele noch nicht mit einem Werk verbinden lassen, zwangen zur Bildung von Forschungsschwerpunkten, wie z. B. der Einfluß C. D. Asams auf die Malerei des Bodenseegebietes (Stauder, Erler, Spiegler, Wegscheider), die Konstanzer Hofmaler (J. M. Feuchtmayer, J. C. Stauder, Lenz, F. L. Herrmann, Wengner), auswärtige Maler im Bodenseeraum (Asam, Zimmermann, Bergmüller, Carlone, Appiani, Baumgartner, Götz, Kraus, J. J. und F. A. Zeiller, Riepp, Wenzinger), das Verhältnis Spiegler-Maulbertsch, ihre Schüler am Bodensee (F. A. Erler, J. J. Wegscheider, W. v. Aw, J. G. Messmer, E. Gabriel, J. Hölzt, J. B. Stern, J. C. Wengner, A. Brugger, J. M. Holzhay, A. Bronnenmayer), die Künstler der Familie Herrmann aus Kempten (Franz Georg, Franz Ludwig, Franz Joseph, Maria Theresia Herrmann) und der Familie Zick aus dem Ottobeurischen (Johann Martin, Johann Georg, Johann [Maria?], Januarius Zick), die Verbindungen zur oberschwäbischen und schweizerischen Malerei des 18. Jh., Landschaft und Porträt, Übergang zum Klassizismus. Auch hier erlaubten die ange deuteten Schwierigkeiten, wozu noch solche der räumlichen Beschränkung kamen, nur bescheidene Ansätze. Immerhin gelang es, C. D. Asam durch eines seiner Wandfresken aus dem Innsbrucker Landhaussaal (Nr. 8 - anstelle des überdimensionalen Altarblattes in Meßkirch), Spiegler durch sein Deckengemälde aus Schloß Syrgenstein (126), F. G. Herrmann durch ein kleineres Wand- oder Deckengemälde (45) aus den Wolfegger Sammlungen und Maulbertsch durch das erstmalig ausgestellte große Deckengemälde aus Schloß Kirchstetten (89) sogar als Monumentalmaler zu zeigen.

Die zweite Frage, zu deren Beantwortung die Ausstellung beitragen sollte, ist die Frage nach einer möglichen stilistischen Eigenart der barocken Malerei des Bodenseegebietes, ähnlich etwa der „seeschwäbischen“ Malerei der Spätgotik. Sie ist für das 17. Jh. zweifellos leichter zu beantworten als für das 18., das der überwältigenden Wirkung eines Asam, auch Götz, Zeiller, Appiani weniger Eigenes entgegenzusetzen

hatte. Storer, Zehender und J. M. Feuchtmayer ändern am Bodensee ihren Stil. Ihre Kompositionen werden ruhiger, ihre Gestalten sensibler, ihre Farben weicher als in den zuvor entstandenen Werken. Ähnliches ist für den späten Schönfeld bekannt und könnte auf eine gemeinsame Grundeinstellung gegenüber der mehr „barocken“ italienischen wie auch augsburgischen, münchenerischen oder wienerischen Kunst ihrer Zeit hinweisen. Auch im 18. Jh. läßt sich eine ähnliche Zurückhaltung noch bei F. C. Stauder, Lenz, F. L. Herrmann oder Wengner oder Brugger beobachten. Sie scheint nicht nur durch die Entfernung von den tonangebenden Zentren der Kunst bedingt zu sein, sondern auch auf den Einfluß eines Genius loci hinzudeuten, der, dem Überschwang abhold, gesammelte Zuständigkeit und eine gewisse schlichte Volkstümlichkeit in der Malerei liebt (vgl. J. A. Koch 1791: „Man läßt hier dem Teufel seine alte Gestalt, man macht ihn nicht schwärzer, den flammenden Bannstrahl haben sie vermutlich in dem Bodensee abgekühlt“). Auch hat sicherlich die bis zum Ende des 18. Jh. fast ununterbrochene Lehrer-Schüler-Tradition zur Bildung eines eigenen seeschwäbischen Akzents in der Malerei beigetragen. Zu konkreteren Ergebnissen reicht indessen das bisher vorliegende Material nicht aus.

Vor allem lassen sich in diesem Bilde die beiden größten Maler Seeschwabens, F. J. Spiegler und F. A. Maulbertsch, samt ihren Schülern kaum mehr unterbringen. Spiegler, der 1691 in Wangen geboren ist, 1756 in Konstanz starb und seine Werke in fast gleichbleibendem Radius um den Bodensee herum schuf, war – trotz der Lehre bei J. C. Sing – ein Selfmade-Künstler, freilich zugleich ein gelehriger Verarbeiter aller ihm erreichbaren Vorbilder. Sein Gestaltungsvermögen scheint unbegrenzt gewesen zu sein, seine Phantasie unerschöpflich. Zeugen davon sind nicht nur die sechs ausgestellten Altarblätter und Staffeleibilder religiösen Inhalts, sondern zwölf Ölskizzen und Studien, die die Skizzentchnik in den Dienst der Darstellung von großartigen Visionen voll feurigen Ausdrucks und mitreißender Bewegung stellen. Da ähnliche Eigenschaften die Kunst des jungen, mit 16 Jahren für immer von Langenargen nach Wien übersiedelten Maulbertsch (1724 – 1796) charakterisieren, lag die Frage nach dem Verhältnis beider zueinander auf der Hand. Die Voraussetzung für die Beantwortung sollten 18 Arbeiten aus der frühen und mittleren Schaffenszeit von Maulbertsch bilden, die von Museen und Privatsammlern aus Österreich, Ungarn, der Tschechoslowakei, der Sowjetunion und Deutschland zur Verfügung gestellt worden sind, während das herrliche Selbstbildnis aus dem Wiener Barockmuseum als eine Huldigung an die Heimat des Künstlers gedacht war. Sie bilden zusammen mit den Werken von Spiegler und ihrer beiden Schüler und Lehrer den eigentlichen Mittelpunkt der Ausstellung. Zwar fehlt auch hier manches zur Klärung des Problems unersetzliche Stück, andererseits erlaubt diese erstmalige Gegenüberstellung von Originalwerken der Ausgewanderten mit denen der Zurückgebliebenen doch schlüssigere Folgerungen als es bisher möglich war. Dank einem glücklichen Zufall konnten noch zwei signierte Werke von Paul Troger (151, 152), Maulbertschs künstlerischem Vorbild und entscheidendem Anreger in Wien, aus der Zeit um 1740 in den Städt. Kunstsammlungen Lindau gefunden werden, die als Vergleichsstücke willkommen waren. Demnach schloß sich Maulbertsch

in seinen frühesten Arbeiten (83 – 86) eng an Troger an, doch ohne ihn zu imitieren. Vielmehr unterscheidet er sich von Anfang an durch seine rassigeren Figurentypen, kühneren Strich und gesteigerte Expression, wofür ihm im damaligen Wien kein Vorbild gegeben gewesen sein dürfte. Dieser „Sturm- und Drangstil“ wird in der Zeit nach 1750 zusehends ausgeprägter und erreicht in der überschäumenden Vitalität des Deckenbildes aus Schloß Kirchstetten (89) einen ersten Höhepunkt. Von hier an bis zu den Vorarbeiten für die Fresken von Sümeg und Kremsier sind die Berührungspunkte zur Kunst von Spiegler so häufig und deutlich, daß darin nicht nur Gemeinsamkeit der Herkunft, sondern auch die unmittelbare Kenntnis von Spieglers Werk erblickt werden darf.

Die Zahl der Schüler, Nachahmer und nur gelegentlich unter dem Einfluß der beiden stehenden Maler am Bodensee ist überraschend groß und ließ sich auch in der Ausstellung in einigen interessanten Beispielen dokumentieren. Dazu gehören J. Hoeltz, der schon 1754 unter eigenem Namen Werke des damals noch lebenden Spiegler kopierte (59), oder Spieglers Schwiegersohn C. Wengner, für den eine Reihe bisher unbekannter Werke gesichert werden konnte. Den Einfluß des frühen Maulbertsch verraten die beiden Kinderbilder von A. Brugger (22, 23) und wohl auch, mindestens in der Farbigkeit, die alttestamentarischen Szenen von J. M. Holzhay aus dem ehem. Kloster Isny (60 – 63). Leider war es nicht möglich, zur Frage nach dem Verhältnis von Maulbertsch zu G. Appiani und C. Carlone in der Ausstellung beizutragen, da die hierfür vorgesehenen Leihgaben nicht bewilligt werden konnten.

Bruno Bushart

## REZENSIONEN

ALBERT KUTAL, *České Gotické Sochařství. 1350 – 1450. Výtvarné Umění. Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Praha 1962. 181 Seiten, 224 Abbildungen auf Tafeln, 9 Farbtafeln, 118 Textreproduktionen.*

1908 hat Alfred Stix der monumentalen Plastik der Prager Dombauhütte im Jahrbuch II des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission eine grundlegende Studie gewidmet. 1917 hat Richard Ernst im XI. Band dieses Jahrbuches die Krumauer Madonna veröffentlicht und die Tragweite der Problemstellung der böhmischen Plastik der Zeit um 1400 aufgezeigt. Schon vordem war die Initialbedeutung der böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts vor allem durch die Forschungen von Max Dvořák ins Bewußtsein gerufen worden. Antonin Matějček hat dann 1939 ein Corpus der Gotischen Malerei in Böhmen geschaffen. Was aber die gleichzeitige Skulptur in Böhmen bedeutete, war durch die Entdeckung der weiten Streuung von Werken, die der Krumauer Madonna geschwisterlich verwandt sind, zu einem geheimnisvollen Problem geworden, das von der Forschung immer wieder von neuem diskutiert wurde. Ich nenne hier nur die erschließenden Aufsätze von Wilhelm Pinder und Eberhard Wiegand im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (1923 bzw. 1938). Aber erst in der nun vorliegenden Publikation von Albert Kutal wurden alle kompetenten Objekte und Traditionen erschöpfend gesammelt, mit kluger Kritik ausgewertet und feinsinnig