

eines Nachmittags, in feinen Nuancen anzeigend, was in der Lichtführung kaum, sondern vielmehr in gestimmten Helligkeitswerten, „die Stunde geschlagen hat“.

Seit der Vedutisti-Ausstellung in Venedig und nicht zuletzt seit Kultzens Einführung zu den Münchener Bildern scheint eine wichtige Frage, die nach Guardi Ausgangspunkt, einer gewissen Klärung zuzugehen. Erst kürzlich hatte Pallucchini ein früher Marieschi zugeschriebenes Bild von S. Geremia und der Cannareggioeinfahrt (Museum of Art, Baltimore) mit guten Gründen Guardi zugewiesen. Vor dem Münchener Bild erwähnt Kultzen eine ähnliche Ansicht Marieschis in Mailänder Privatbesitz (Vedutisti-Katalog Nr. 117), um das Nachklingen von Marieschi und gleichzeitig das Neue bei Guardi kurz zu beschreiben. Gemeinsam ist beiden, Marieschi und Guardi, das, was der venezianische Katalog „la qualità dell'impasto denso a grumi, le definizioni nette dei contorni, la luminosità del cielo“ nennt. Dagegen unterscheiden sie sich in ihrer Ansicht vom plastischen Volumen der Bauten. Marieschi könnte man hier noch spätbarock, Guardi aber eindeutig Rokoko nennen. Während Marieschi noch eine geradezu körperhafte Proportionalität von Figur zu Bauwerk kennt, ist bei Guardi diese Figur malerischer Akzent und das Bauwerk nicht mehr wie bei Marieschi (und auch Canal) Körper, sondern Bildkulisse.

Wenn jetzt durch einen Akt von in Deutschland leider noch seltenem Mäzenatentum mehrere Hauptwerke Guardi in das Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit und der Kunstgeschichte gestellt werden, so ist dies ein bemerkenswertes Ereignis. Daß ein weiteres Geheimnis einer englischen Privatsammlung „entschleiert“ wurde, mag dem Snob (und welcher Kunsthistoriker ist im Grunde seines Herzens keiner?) etwas schmerzlich erscheinen. Überwiegend bleibt doch der große Eindruck eines kleinen Kabinetts, zu dem man der Generaldirektion und ihren Mäzenen gratulieren darf.

Hermann Bauer

DIE JOHANN HEINRICH SCHONFELD-AUSSTELLUNG IN ULM

(Mit 3 Abbildungen)

Daß ein deutscher Maler des 17. Jahrhunderts durch die Ausstellung seines Werkes geehrt wird – ohne den Anlaß eines Jubiläums oder sensationeller Entdeckungen sogar – wäre vor einer Generation undenkbar gewesen. Erst seit dem Zweiten Weltkrieg wuchs mit dem Interesse an der Erforschung auch das Interesse an mehr als nur summarischen oder gefälligen Ausstellungen der deutschen Barockmalerei. Es ist jedoch kein Geheimnis, daß das Verhältnis selbst der versierten Museumsbesucher zu solchen Ausstellungen noch immer kühl und die Resonanz der Kunstkritik schwach und verschwommen geblieben ist. Allenfalls in Verbindung mit Touristenattraktionen scheinen sich Effekte erzielen zu lassen, die den Vergleich mit Ausstellungen mittelalterlicher, moderner oder außerdeutscher Kunst aufnehmen können.

Um so mehr ist der Entschluß der Stadt Ulm und des Ulmer Museums zu bewundern, dem Schaffen des deutschen Barockmalers Johann Heinrich Schönfeld vom 2. Juli bis 17. September eine fast das ganze Museumsgebäude füllende Ausstellung zu widmen.

Es gehörte dazu nicht nur ein gerütteltes Maß von Unerschrockenheit angesichts des zu erwartenden geringen Publikumserfolges, sondern noch mehr Zeit und Sorgfalt für die Vorbereitung und eine unbeirrbar Überzeugung von der außerordentlichen Bedeutung des Malers für die deutsche Kunstgeschichte. Man muß bedenken, daß Schönfeld mit Ulm fast nichts zu tun hatte. Ulm vertrat allenfalls die Rolle der nahen Heimatstadt Schönfelds, und es ehrt die Veranstalter, daß sie sich für diese Aufgabe ohne Mühe und Kosten zu scheuen eingesetzt haben.

Der deutschen Kunstwissenschaft freilich ist Schönfeld seit langem kein Unbekannter mehr. Vor vierzig Jahren hatte ihn Hermann Voss in einem noch heute lesenswerten Essay herausgestellt, dem er 1964 eine umfangreichere Monographie samt Verzeichnis folgen ließ. Auch die italienische, österreichische und russische Forschung hatte sich mit Schönfeld beschäftigt, zumal da seine Werke zum alten Besitz zahlreicher Sammlungen im In- und Ausland gehören. Daß sich deutsche Museen und Sammler in den vergangenen Jahren mit Erfolg bemüht haben, Gemälde von Schönfeld zu erwerben, zeugt nicht weniger für das zunehmende Interesse an diesem Künstler. Die weite Streuung seiner Werke, die wechselnde Beurteilung und nicht zuletzt die große Zahl zweifelhafter Zuschreibungen erschwerten jedoch eine präzise Vorstellung seines Könnens. Es war daher ein legitimes Ziel der Ulmer Ausstellung, wenn sie Schönfelds Werk „erkennbar und bewertbar“ machen, die bisherige Unsicherheit des Urteils beheben, Wesen und Entwicklungsgang erforschen und Klarheit schaffen wollte über die Höhen und auch Tiefen seiner künstlerischen Qualität. Die durch die Ausstellung gewonnenen Ergebnisse sollen einer von Herbert Pée zu verfassenden Monographie zugute kommen, der der ausführliche und jedes Exponat reproduzierende Katalog nicht vorzugreifen beabsichtigt.

Wenn dieses Programm nur teilweise verwirklicht wurde, so lag das nicht an den Ausstellern. Einige der wichtigsten Werke, die fest zugesagt und in Aussicht gestellt waren, wurden verweigert. Andere waren von Anfang an als nicht ausleihbar bekannt. Aus räumlichen Gründen vor allem mußte auf Schönfelds Monumentalmalerei fast völlig verzichtet werden. Was gezeigt wurde, ist für den Monumentalstil des Künstlers wenig charakteristisch. Die vier lebensgroßen Mythologien aus Kremsier wirkten in den relativ kleinen und dämmerigen Räumen überdimensioniert und fremdartig. Der Zwang zu niedriger Hängung, die unübersichtliche Raumfolge und der Mangel an natürlichem Licht führten zu verschobenen Blickpunkten und unzutreffenden Farbeindrücken, die die gerechte Beurteilung des Werkes beeinträchtigten. Zudem war weder der Ausstellung noch dem Katalog zu entnehmen, inwiefern die Zahl der Exponate dem tatsächlich erhaltenen oder von Pée als eigenhändig anerkannten Bestand entspricht. Die als Repliken, Kopien oder Werkstattarbeiten zur Diskussion gestellten Werke brachten zusätzliche Verwirrung, nachdem auf viele andere, bisher Schönfeld gleichermaßen zugeteilte Arbeiten kommentarlos verzichtet worden war. Der Hinweis auf die kommende Monographie mußte unter diesen Umständen eher ärgerlich als tröstlich stimmen.

Solcher und ähnlicher Einschränkungen ungeachtet präsentierten sich die 225 eigenhändigen Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, Werkstattarbeiten, Kopien und

Nachstiche im großen ganzen in einer überzeugenden zeitlichen Reihenfolge. Diese Ordnung der meist undatierten Werke ist eine der bleibenden Leistungen Herbert Pées, die andere ist sein Mut zur Abschreibung einer beträchtlichen Anzahl von Arbeiten. Es fragt sich angesichts der stilistischen Geschlossenheit dieses Oeuvres sogar, ob nicht weitere Streichungen vorzunehmen wären. Dazu gehört Kat. Nr. 5 mit den linkischen Figuren des Wächters und des Gefangenen und der auffällig disproportionierten Architektur. Kat. Nr. 6, „Narziß am Brunnen“, zeigt weder in der Farbigkeit noch im Aufbau oder Figurentypus, Baumschlag oder Felsenhintergrund genügend Übereinstimmung mit den eigenhändigen Werken. Auch Kat. Nr. 37, „Der barmherzige Samariter“, hat trotz Signatur sicherlich nichts mit Schönfeld zu tun. Dann müßte man auch jene Wirtshausszene in der Manier Adriaen Brouwers aufnehmen, die am 26./27. Juni 1963 bei Weinmüller in München zur Auktion gelangt (Kat. Nr. 1194) und voll signiert war. Kat. Nr. 79, „Die Königin von Saba vor Salomo“ läßt in der harten Farbigkeit und in den schematischen Figuren die Symptome einer Kopie erkennen. Auch Kat. Nr. 71, „Diana und Aktaeon“ vermag sich in der Reihe der eigenhändigen Werke kaum zu halten. Freilich ist wohl selten so deutlich feststellbar wie hier, welche Rolle der Erhaltungszustand eines Werkes bei Zuweisungsfragen spielt. Pées Bemerkung über die in den Schlußfurnis gemalten farbigen Lasuren verdient besondere Beachtung. Diese Eigentümlichkeit dürfte nicht nur den beklagenswerten Zustand mancher – gerade der frisch restaurierten – Gemälde erklären helfen, sondern vielleicht sogar jenen „Blaustich“ von Natur aus grüner Gegenstände, wie der Pflanzen im Vordergrund von Kat. Nr. 18 und 19. Offen bleibt schließlich die Eigenhändigkeitsfrage bei einigen der spätesten und bei den „nachgelassenen“ Bildern. Daß Kat. Nr. 94, 98 und 101 von derselben Hand stammen sollen wie Nr. 97, 99 oder 100, ist schwer verständlich, solange man einen einheitlichen Beurteilungsmaßstab anlegt. Mit Recht wurde hingegen, jüngster Aufwertungsversuche ungeachtet, die schwächliche „Verklärung Christi“ (Kat. Nr. 116) aus Schönfelds Oeuvre gestrichen. Von den beiden als Werkstattarbeiten bezeichneten Fassungen des „Herodes-Gastmahls“ ist das der Augsburger St. Annakirche gehörige Exemplar (Kat. Nr. 114) dem anderen (Kat. Nr. 115) in jedem Punkte eindeutig überlegen. Die sichere Zeichnung des Details und – soweit in diesem Zustand erkennbar – die meisterhafte Farbgebung sprechen sogar für ein ursprünglich eigenhändiges Werk Schönfelds.

Auch bei einigen Zeichnungen scheinen Fragezeichen notwendig zu sein. Beide Fassungen der „Befreiung Anchors“ (Kat. Nr. 136 und 137) stehen außerhalb von Schönfelds gesichertem Werk. Warum Kat. Nr. 134 und 135 eigenhändig, Kat. Nr. 178 dagegen abzuschreiben sein soll, bedarf der Begründung. Das signierte Berliner „Opfer des Manoah“ (Kat. Nr. 152; Abb. 8) ist, wie mir Rolf Biedermann mitteilte, von Johann Spillenberger, der von 1664 bis 1670 in Augsburg lebte und das Blatt vielleicht Schönfeld gewidmet hatte (vgl. J. Fleischer, *Der Barockmaler Johann von Spillenberger*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, Wien 1954, S. 129 ff., Abb. 118). Biedermann bezweifelt auch Schönfelds Hand bei der schwachen und fehlerhaften Zeichnung der „Hl. Kuni-gunde vor Heinrich II.“ (Kat. Nr. 165). Nachdem die signierte Kopie Schmittners (in

der Münchener Graphischen Sammlung) das ausgestellte Blatt auch qualitativ übertrifft, wird man die Stuttgarter Apollonia-Marter (Kat. Nr. 166) ebenfalls bei den Kopien belassen. Daß Kat. Nr. 183 und 184 eigenhändige Arbeiten der letzten Schaffensjahre darstellen, ist durchaus möglich. Als Nachzeichnungen wären sie in Anbetracht des einheitlichen und sicheren Striches schwerlich vorstellbar.

Schon die frühesten Werke des siebzehnjährigen „Maller Jung in Memmingen“ (1625) und des „Malergesell in Stugart“ (1627 – 1629) lassen die Richtung seiner künstlerischen Entwicklung erkennen. Das früheste Gemälde, wohl aus der Sammlung des Augsburger Weihbischofs Eustachius Egolphs von Westernach stammend, das ungenau, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit die Biberacher Stadtpfarrkirche mit Westturm, Nonnenschopf und spätgotischen Strebepfeilern darstellt, zeigt den jungen Maler trotz aller Befangenheit seinem späteren Weg zusteuern. Was er in diesen entscheidenden Lehrjahren der süddeutschen Heimat und was etwa den abschließenden Wanderjahren (in Frankreich?) verdankte, war auch der Ausstellung nicht zu entnehmen. Unverständlich blieben apodiktische Bemerkungen wie die zu Kat. Nr. 1: „Jean de Saint Igny, früher Abraham Bosse“. In Italien lebte Schönfeld achtzehn Jahre, davon zwölf in Neapel. Diese wichtige Nachricht, 1652 überliefert von Schönfelds Ulmer Zeitgenossen Joseph Furtenbach, ist der wichtigste archivalische Beitrag der Ausstellung. Da Schönfeld 1651 bereits in Augsburg nachgewiesen werden kann, muß er spätestens 1633, wenn nicht eher, nach Italien gezogen sein. Den Taufzeugen „Giorgio Belcampo teutonico“ vom 13. Februar 1633 in Rom mit Schönfeld zu identifizieren, erscheint jetzt doch nicht mehr so widersinnig, nachdem ihm auch Furtenbach die Vornamen „Hansz Joerg“ gegeben hatte.

Die Werke der römischen Jahre um und nach 1633 lassen eine rapide Entwicklung erkennen. Die puppenhaften Figuren verschwinden, der überwältigende Eindruck Italiens mit seinen antiken Monumenten schlägt sich nieder, bald schon äußert sich Lust an der Darstellung oft schwerverständlicher mythologischer, allegorischer oder biblischer Themen. Kat. Nr. 17 ist als „Daedalus und Ikarus“ kaum richtig gedeutet, da am Boden neben Attributen der Malerei und Musik die Werke Catos, Ciceros und Senecas liegen und neben „Daedalus“ die Sanduhr des Chronos steht (Abb. 6). Von Anfang an gehört Schönfelds Liebe der Darstellung des menschlichen Körpers in den schwierigsten Stellungen. Einige großfigurige Kompositionen der römischen Zeit (Kat. Nr. 17, 20, 21 und vielleicht auch 40) verraten vorübergehendes Interesse an individuelleren Gestalten. Bald schon legt sich Schönfeld jenen Typenvorrat zu, den er ständig erweitert und bis zu den letzten Arbeiten immer wieder benützt. Das Studium des Details und der Natur scheint dabei keine nennenswerte Rolle mehr zu spielen. Die eindringliche Wirkung seiner Bilder liegt weniger in dramatischer Aktion, gesteigertem Realismus, heldenhaftem Pathos oder athletischer Leibesverherrlichung als in einer stets von neuem faszinierenden Zusammenstellung überraschender Motive innerhalb einer fein differenzierten farblichen Einheitlichkeit. Das Ergebnis bilden „gemalte Poesien“ von dichtestem Stimmungsgehalt, die mit der gleichzeitigen italienischen Barockmalerei nur wenig gemeinsam haben.

Ein bislang übersehener Faktor der Kunst Schönfelds, ohne Zweifel wichtiger als manche nachweisbaren Einflüsse durch Zeitgenossen, ist seine Kenntnis der antiken Denkmäler, insbesondere der damals schon gesammelten Fragmente römischer und pompejanischer Wandmalereien. Hier begegnen wir den langgestreckten, feingliederten Gestalten mit den schmalen Köpfen, weitausgreifenden Gesten, wehenden Tüchern und langen Stöcken oder Instrumenten, den luftigen Säulenhallen mit den Früchte- und Blumengirlanden, den parkähnlichen Landschaften mit den durchsichtigen Baumkronen, den seichten Gewässern, den Ruinen und Tempelchen. Dazu kommen die Übereinstimmungen im Farblichen, in jenen dunstigen, zarten, lichten und verhangenen Tönen, die vor allem die pompejanische Wandmalerei des III. und IV. Stils auszeichnet. Im übrigen hat Pée sicherlich Recht mit seiner Vermutung, daß Schönfeld in der Malerei Neapels eher der Gebende als der Nehmende gewesen sein dürfte, zumal da die entscheidenden Komponenten seines Stils schon lange zuvor ausgebildet waren (Kat. Nr. 28; Abb. 7). Das schließt nicht aus, daß ihm gerade Neapel durch sein leidenschaftliches Volksleben und die Einflüsse der tief religiösen spanischen Malerei Anregungen vermittelt hatte.

Ernsthafte Verständigungsschwierigkeiten beginnen bei der „deutschen Zeit“ Schönfelds. Zwar will Pée die Ansicht, Schönfelds Kunst habe in der deutschen Zeit an Gehalt und Strahlungskraft verloren, nicht für die ganzen drei Jahrzehnte der Augsburger Tätigkeit gelten lassen, aber die Fünfziger- und Siebzigerjahre bedeuten auch ihm ein Nachlassen in Schönfelds künstlerischer Überzeugungskraft. An diesem Punkte macht sich nicht nur das Fehlen der verweigerten Leihgaben und der monumentalen Altarblätter empfindlich bemerkbar, sondern auch die immer noch ungenaue Vorstellung von der Kunst und den Aufgaben, die Schönfeld bei und nach der Rückkehr nach Deutschland bzw. nach Augsburg erwarteten. In Augsburg wirkten damals neben anderen der Historienmaler Hans Ulrich Franck, der 1652 aus Italien zurückgekehrte Historienmaler Jonas Umbach, der bei Rembrandt und Jordaens ausgebildete Porträtist Johann Ulrich Mayr, der vormalige Kurfürstlich-Bayerische Kammermaler Johann de Pey und, zunächst von seinem nahen Gut Stockau aus, seit 1660 in der Stadt ansässig, Joachim von Sandrart. Durch sie wie zuvor schon durch den 1634 jung verstorbenen Georg Petel, war Augsburg besonders früh mit den verschiedenartigen Aspekten und Richtungen des europäischen Barock bekannt geworden. Schönfeld traf also sowohl auf breite und fähige Konkurrenz als auch auf eine trotz des Kriegselends nicht abgebrochene malerische Tradition, abgesehen von dem nach wie vor produktiven graphischen Gewerbe und dem Kunstgewerbe. Der Schwerpunkt seiner ersten Arbeiten scheint auch auf einem traditionsgebundenen Gebiet, dem Porträt zu liegen, das er zuvor und später, soweit wir wissen, kaum gepflegt hat. Der Stichreproduktion des verschollenen Leonhard Weiß-Bildnisses zufolge müßte er ein vitaler Porträtist im Sinne des flämischen Hochbarock gewesen sein, was das einzige erhaltene Bildnis (Kat. Nr. 50) kaum erkennen und die Typengebundenheit seiner Historienbilder nicht ahnen läßt. Die Rolle der Genrebilder dieser Zeit, deren Zahl durch zwei restaurierungsbedürftige Darstellungen eines Kanoniers (vgl. den Nachstich Kat. Nr. 219) und eines plündernden Soldaten in den Stiftssammlungen von Kremsmünster zu ergänzen

wäre, darf nicht überschätzt werden. Vielmehr erkannte Schönfeld ähnlich Sandrart bald, daß seine beste Chance auf dem Gebiet des großformatigen Altarbildes der Gegenreformation liege, für das bis zu Johann Christoph Storer's Rückkehr aus Italien (1657) im ganzen Süden Deutschlands kein katholischer Meister von Rang zur Verfügung stand. Die Bischöfe von Salzburg, Augsburg, Bamberg beteiligten ihn, den Protestanten, an der Ausschmückung ihrer Kathedralen, die katholischen Fürsten und Stifte erwarben Werke seiner Hand. Auch Entwürfe für Goldschmiedearbeiten (lt. Sandrart) und Stiche, eigenhändige Radierungen und Radierungsfolgen scheinen ihm, dem Goldschmiedesohn, den Start in der Reichsstadt erleichtert zu haben, so daß er 1655 bereits seine Braut aus Ulm heimführen konnte. Wenige Jahre später finden wir ihn wieder überwiegend auf seinen alten Schaffensgebieten tätig, als Maler mythologischer, historischer, biblischer Themen. Ob daraus zu schließen ist, daß er sich nun auch in der Heimat als Künstler durchgesetzt hatte, oder ob ihn die einheimischen Konkurrenten in diese Rolle abdrängten, sei dahingestellt. Sicher ist, daß mit und durch Schönfeld das nicht mehr orts- und auftragsgebundene profane oder kirchliche Historienbild in Deutschland Eingang fand als transportables, verkäufliches, meist querformatiges Rahmenbild mittlerer Größe, das eine entsprechende Interessentenschicht voraussetzt. Was im allgemeinen als Schönfeld-Schule oder Schönfeld-Kreis bezeichnet wird, aber auch die in den Sechziger- und Siebzigerjahren entstandenen Gemälde von Johann Heiss, Hans Ulrich und Franz Friedrich Frank, Isaak Fisches Vater und Sohn, Georg Melchior Schmittner, Joseph Werner, Ernst Thoman von Hagelstein, Johann Spillenberger, schließen sich nicht nur im Stil mehr oder minder eng an Schönfeld an, sondern übernehmen und verbreiten vor allem den neuen Bildtypus. Hierin dürfte Schönfelds größte Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte liegen.

Bruno Bushart

REZENSIONEN

Deutscher Glockenatlas, Bayerisch-Schwaben. Bearbeitet von Sigrid Thurm. Hrsg. von Franz Dambeck und Günther Grundmann. München und Berlin (Deutscher Kunstverlag) 1967. 611 S.Text, 357 Abb.

Für die Glockenkunde hat – wie zur Erforschung der Glasmalerei – der Krieg den Anstoß und zugleich auch besondere Möglichkeiten der Bearbeitung gegeben. Aufs erste waren Beschreibungen und Lichtbilddaufnahmen der zur Einschmelzung beschlagnahmten Glocken durchzuführen. Nach dem Krieg wurde die wissenschaftliche Erfassung planmäßig auf die noch und wieder an Ort und Stelle befindlichen Glocken ausgedehnt – ein höchst umfangreiches, mühsames Unternehmen. Als erster Teil eines „Deutschen Glockenatlas“ hat 1959 der von Sigrid Thurm geschaffene Band „Württemberg und Hohenzollern“ erscheinen können; (Besprechung von Erich Meyer: *Kunstchronik* 13, 1960, S. 332 ff). Von der gleichen Verfasserin ist nun der dem Bayerischen Schwaben gewidmete Band mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische