

pretation öfter beraubt, abgesehen von einigen Unvollständigkeiten. Richtig ist aber die Feststellung, daß eine Wiederaufnahme früherer Motive, ein Anknüpfen an Formen des 12. Jahrhunderts stattfindet sowie deren Weiterentwicklung und Verwandlung in eine neue Formensprache, die mit der vorangehenden staufischen Architektur, geprägt von der frühen Gotik zisterziensischer Herkunft, wenig mehr gemein hat. – Es verdient schließlich Erwähnung, daß sich ein kurzer Hinweis auf den Bau in einem Buche befindet, in dem es niemand vermuten würde: E. H. Freshfield, *Cellae trichorae and other christian antiquities in the byzantine provinces of Sicily with Calabria and North Africa including Sardinia*, 2 vol., London 1913/18, I p. 43 mit vorzüglicher Abbildung des Kapellenportals in Tafel 1.

Für die Geschichte der Profan-Architektur im Mittelalter, durch die schlechte Erhaltung der Bauten lückenhaft und von der Forschung noch immer vernachlässigt, ist ein bedeutendes Monument unserer Anschauung zurückgewonnen, das den wichtigen Schritt der Ausbildung des Palazzo-Typus, hervorgegangen aus dem Kastell-Typus, eindrucksvoll belegt. Darüber hinaus bestätigt der Bau auch für die Architektur in Sizilien die erst in jüngster Zeit für die Bereiche der Skulptur und der Buchmalerei gemachte Feststellung einer bewußten Wiederanknüpfung der Kunst um 1300 an die große Kunstblüte der Insel in der Normannenzeit des 12. Jahrhunderts; zweifellos steht diese Erscheinung auf künstlerischem Gebiet in ursächlichem geschichtlichem Zusammenhang mit dem Ausbruch nationaler Leidenschaft in der sizilianischen Vesper des Jahres 1282 und ihren anschließenden kriegerischen Wirren.

Wolfgang Krönig

CLAUS ZOEGE VON MANTEUFFEL, *Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666*. Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn 1969. Bd. I: 317 S., Bd. II: 6 Farbtafeln, 299 Abb. auf Tafeln, 112 S. Katalog, 60 S. Katalog „Werke aus Werkstatt und Umkreis der Zürn“ mit Abb., 20 S. Register.

Die Durchführung einer der wichtigsten und schwierigsten Aufgaben der süddeutschen Barockforschung setzte die Entwicklung einer dem Stoff angemessenen Untersuchungsmethode und Publikationsform voraus. D. Vf. mußte sich erst die Straße bauen, auf der er seine Ergebnisse einbringen konnte. „Die kunsthistorische Bearbeitung einer Bildhauerfamilie des 17. Jahrhunderts“, die nie aus der handwerklichen Sphäre herausgetreten ist und deren Leistungen zumeist gemeinschaftlich erbracht wurden, verlangte andere Maßstäbe der Differenzierung als die Monographie einer hervorragenden Einzelpersonlichkeit. Hans Zürn d. Ä. aus Waldsee und seine sechs Söhne bildeten eine Gruppe „zwischen den Stilen“, die bei engem Anschluß an gotische Traditionen und unter Aufnahme von Renaissanceelementen manieristische Züge zeigte. Von „Barock“ kann bei ihnen nur sehr bedingt die Rede sein; deshalb erscheint es logisch, daß d. Vf. jüngere Familienmitglieder, die neue Wege beschritten, nicht in seine Darstellung einbezogen hat. Vom persönlichen Leben der Zürn ist kaum etwas bekannt außer der Affäre des Streitboldes Hans Jacob, von dem aber keine Werke nachweisbar sind; nur von David – vielleicht dem jüngsten

der Brüder – läßt sich das Geburtsdatum 1598 errechnen. Wie er waren Martin und Michael seit dem Ende der dreißiger Jahre im Innviertel tätig. Inscriptliche und urkundliche Angaben helfen die Werke ordnen.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht der Hochaltar des Überlinger Münsters; nur Jörg Zürn, wohl der älteste Bruder, wird in Verbindung mit ihm direkt genannt. Um seinen Anteil daran von dem der Familie sozusagen durch Subtraktion zu scheiden – denn es ist ja nicht ausgemacht, daß er der beste der Schnitzer war –, müssen erst auf Umwegen die Charakteristika des Vaters und der Brüder ermittelt werden. Dabei war vor allem die bisher nicht eindeutig getrennte „Firma“ Martin und Michael aufzulösen. Das gelang d. Vf. mit Hilfe eigener Entdeckungen, der Feststellung eines signierten Frühwerks des „Gesellen“ Martin von 1615 (die Jahreszahl konnte nie anders gelesen werden) und intensiver Analysen, in erster Linie der Figuren der Kanzel von Wasserburg am Inn (1637/39), wo übrigens der geringwertige „Hl. Franziskus“ keinem von beiden gehören kann. Immer unter Heranziehung urkundlich bekannter Tatsachen ergeben sich zwei deutlich zu kennzeichnende Stiltypen: Der „unplastische“ und „unstatistische“ Michael „hat ein feines Empfinden für das Organische, für das lebendig Bewegte, wie es sich an der Oberfläche reliefartig abzeichnet. Das Gewand begleitet die Körperformen, ist selbst wenig gestaltet. Der seelische Ausdruck ist empfindsam.“ Er geht von der Ebene aus. „Für Michael Zürn ist die Plastik Relief.“ Hauptparadigma sind die Figuren am Korb der Wasserburger Kanzel. Der 1643 in Braunau niedergelassene Martin, dessen letztes signiertes Werk von 1665 stammt, erweist sich an den kolossalen Ritterheiligen vom Wasserburger Hochaltar (1638/39) in Berlin, die „großförmig gebaut“ sind, als Meister „monumentaler Statuarik“. „Nicht lebende Körper tragen Harnische, sondern aus Harnischen sind Statuen gebaut.“ Dabei ist freilich immer zu berücksichtigen: „Die Zürn kennen noch keine Freiplastik.“

Zu seiner stilkritischen Methode gibt d. Vf. einige bemerkenswerte Erklärungen: Ihre Resultate „werden umso verlässlicher, je mehr getrennte Wege zum gleichen Ziel führen und je dichter das Gefüge der Kombinationen wird.“ Dann kann man von ihnen her „wiederum Archivalien interpretieren und aus den sich ergebenden Kombinationen Schlüsse ziehen.“ Andererseits sind „archivalische Belege nicht immer eine sichere Grundlage für die kunsthistorische Untersuchung“. Bei der Bestimmung von nur „guten Durchschnittsarbeiten“ wird man „bald eine Grenze erreichen, hinter der Zuschreibungen uninteressant werden.“ „Nur an Meisterwerken können wir Meister erkennen.“ So entzieht sich etwa der für Martin und Michael belegte Taubenbacher Altar „auf Grund seiner im ganzen geringeren künstlerischen Qualität und seines Zustandes der letzten Beurteilung.“ Ebenso erschweren die ständigen gegenseitigen Anregungen der gemeinsam arbeitenden Brüder (für deren enge Zusammenarbeit es übrigens vor den dreißiger Jahren keine Beweise gibt) eine Scheidung der „Hände“. Auch werden, je mehr wir uns vom Ausgangspunkt der Analyse entfernen, „unsere Zuschreibungen zu Hypothesen“, „und zwar besonders, wenn es um das Frühwerk des Meisters geht“; darum erscheinen auch z. B. die Zweifel des Vf.

hinsichtlich der Owinger Muttergottes als eines früheren Werkes von Martin nicht unbegründet.

Dagegen lassen sich Martin und Michael vom Gemeinschaftswerk des Überlinger Hochaltars „Marienkrönung“ und „Rochus“ (Martin) bzw. „Sebastian“ und „Nikolaus“ (Michael) überzeugend aufgrund der Analysen ihrer späteren Werke zuordnen. Dann verbleibt für Jörg mit „Verkündigung“, „Anbetung der Hirten“, „Michael“ und „Silvester“ der Löwenanteil. Seinen Stil charakterisiert d. Vf. wie folgt: „Das Element der plastischen Gestaltung ist nicht der ‚nackte‘ Körper, zu dem das Kleid als ein Weiteres hinzukäme, sondern die gesamte plastische Außenhaut: die gerundeten Flächen der Kleider, der Köpfe, der Haare, der Arme und Hände. Diese Oberfläche ist gespannt, prall, kraftvoll; sie ist plastisch gestaltet im Rhythmus konvexer und konkaver Teilflächen und ornamental reich differenziert.“ Bei ihm liegt ferner eine gewisse „expressive Zuspitzung des Manierismus“ vor. Wenn neben Jörg als Figurenzeichner an dem vom Vf. sorgfältig analysierten großen Entwurf zum Hochaltar im Überlinger Museum auch ein Schreiner beteiligt war, so kommt das Ungewöhnliche des Werks doch auf die Rechnung des Bildhauers; die „Größe der Gesamtwirkung“, die Durchgestaltung des Altarbaus mit schnitzerischen Mitteln, der Verzicht auf farbige Fassung, die Vermeidung willkürlichen Wechsels im Figurenmaßstab, das Hybride des ganzen Altars als „ein gotisches Retabel, aus Renaissancegliedern zusammengesetzt“, mit „ihrem Wesen nach mittelalterlichen Figuren in Renaissanceformen“. Zum Motiv der Öffnung der Rückwand, das schon Virgil Moll in Haigerloch angewandt hatte, macht sich d. Vf. besondere Gedanken. Rätselhaft bleibt, daß der rund dreißigjährige Jörg nach Vollendung des Hochaltars (1616) in weiteren zwei Jahrzehnten kein annähernd gleich bedeutendes Werk geschaffen hat; die Gründe werden im Biographischen zu vermuten sein.

Vorher war Jörg überwiegend als Steinbildhauer tätig. Als solcher wurde er bei Hans Morinck in Konstanz geschult, und Virgil Moll, dessen Werkstatt er mit der Heirat der Witwe 1607 übernahm, hatte sein Auskommen in Überlingen hauptsächlich auf diesem Gebiet; die Teilung blieb so bis zum Tode Hans Ulrich Glöcklers (1611), des bevorzugten Überlinger Bildschnitzers. Am Betzaltar des Münsters (1607 – 1610) sind gerade die Reliefs und Figuren in Stein von Jörg selbst ausgeführt. Am Sakramentshaus des Münsters (um 1611), das nach dem Reischach-Grabstein in Schloß Schlatt unter Krähen (1610) entstand, haben auch Helfer als Bildhauer mitgearbeitet; die Trägerengel, auf die d. Vf. hinweist, dürften von demselben gearbeitet sein, der die Fackelhalter des Raitenau-Grabmals in Orsingen (1619/20) ausgehauen hat. Überraschenderweise sieht d. Vf. jedoch in den Hornstein-Grabmälern der zwanziger Jahre in Weiterdingen mehr oder weniger Werkstattarbeiten, wenn ihm auch die erkennbaren Qualitätsunterschiede – etwa der Löwenköpfe beider Monumente (*Abb. 4a + 4b*) – anscheinend nicht entgehen. Zumindest für den frisch und subtil gearbeiteten Grabstein des Hans Erhard von Hornstein muß einer solchen Abwertung widersprochen werden; was d. Vf. als Stilmerkmal Jörgs hervorhebt – die Anregung seitens der Augsburgs Bronzoplastik –, das macht sich auch hier

geltend (Abb. 3). In diesem Zusammenhang sei vermerkt, daß die Steinarbeiten von Martin und Michael in Seon, Burghausen und besonders Kirchberg am Inn („beachtlich“) umgekehrt künstlerisch überschätzt werden, mögen sie z. T. auch stilkritisch gute Hilfe leisten.

Daß auch der Vater Hans am Hochaltar in Überlingen beschäftigt war, ist aus äußeren Gründen wohl möglich, doch kann Rez. ihm den feinen, schlanken Kruzifix (dessen Längung wohl perspektivisch zu deuten ist) nicht zutrauen, eher im Zweifelsfalle Jörg! Denn das für Hans d. Ä. am besten bezeugte Werk, der Kruzifix in Wangen von 1613, ist qualitativ unvergleichbar; man betrachte nur Abb. 108! Dagegen sind die Jakobusbüste in Nürnberg und die hl. Bischöfe des Hochaltars der Fraubergkapelle in Waldsee, der mit Hans' Namen verbunden ist, Zuschreibungen auf entsprechendem Niveau. Eine Lücke bleibt – unerachtet der Ansätze bei A. Kasper: Über die Waldseer Bildhauerwerkstätten der Zürn, Bendel, Grassender und Reusch. Jahrb. „Heilige Kunst“ der Diözese Rottenburg 1968/69 – das Werk des Vaters vor der Jahrhundertwende; es würde erst einen richtigen Maßstab für die Beurteilung seiner künstlerischen Persönlichkeit setzen können. Wie Rez. sie sieht, können weder die Muttergottes in Kißlegg, die Martin nahesteht, noch die wiederum andersartige weibliche Heilige in Gebrazhofen auf Hans d. Ä. bezogen werden.

Hans d. J. wird durch die – auf eine Signatur gestützte – Zuschreibung des Wanger Rosenkranz-Zyklus' und der einleuchtend damit verbundenen Muttergottes und des Salvators in der Spitalkirche zu Wangen ausreichend profiliert. Sein Stil ist „auch wenn seine Werke qualitativ etwas hinter den besten Werken Martins und Michaels zurückstehen, ausgesprochen fortschrittlich, zum Teil in seiner gelösten Beweglichkeit weiter entwickelt als der der genannten Brüder.“ Im ganzen erscheint Hans dennoch farbloser als der Bruder Dadiv, dessen Oeuvre d. Vf., ausgehend von dem signierten „Christus“ aus Riedetsweiler, am Schluß zusammenstellt, unter Einbeziehung so ausgezeichneten Arbeiten wie der Muttergottes in Bermatingen, der hl. Katharina in Nürnberg und der Muttergottes aus Sandstein in Markdorf. Die stilkritisch zusagende Annahme seiner Beteiligung an dem Überlinger Rosenkranz-Altar von 1631 wird durch die Tatsache, daß er schon 1628 in Wasserburg am Inn ansässig wurde, erschwert, aber nicht ausgeschlossen. Im übrigen erweisen sich die verschiedenen Folgen von Rosenkranz-Reliefs, nicht zuletzt wegen ihrer schlechten Erhaltung, sämtlich als vorsichtig zu benutzende Stilquellen. Würde man die vielfach vorauszusetzenden graphischen Vorlagen kennen, wäre das Risiko geringer. D. Vf. erwähnt zwar bei verschiedenen Zürnwerken die „vielen Stiche, mit denen sie nachweislich arbeiteten“, geht aber nicht darauf ein. Die umfangreichsten Werkkomplexe lassen sich dank der gerade dort exemplarisch gehandhabten Methode für Martin und Michael sichern, was noch einmal abschließend betont sei. Mag es auch da Grenzfälle geben, so vertraut man sich in dubio – etwa bei dem hl. Bischof in Darmstadt – lieber d. Vf. an als der Bestimmung des Museums, die an „Martin“ (statt „Michael“) festhält.

Soviel zu den reichen und durchweg zuverlässigen sachlichen Ergebnissen der langjährigen Arbeit d. Vf., dessen Wegweisungen zu folgen dem Fachmann einen nicht ge-

wöhnlichen Genuß bereitet. Hohes Lob verdient nicht minder die Organisation der Veröffentlichung, die ein Muster für Publikationen aus dem Themenkreis darstellt. Der im Überblick vorzüglich informierende laufende Text wird ergänzt durch ausführliche Regesten, wo die einzelnen Familienglieder sowie durch Initialen bezeichnete Werke in parallelen Kolonnen zu verfolgen sind. Auf über 100 Seiten sind 268 Urkunden im Wortlaut zusammengestellt, die aus Wasserburg durch Peter von Bomhard. Der Werkkatalog ist von größter Genauigkeit (für den Überlinger Hochaltar 15 Spalten!): Nach Beschreibung der Realien werden die zugehörigen Urkunden zitiert, die Meinungen der älteren Autoren referiert und schließlich die Ansicht d. Vf. eingehend begründet. Durch sehr reichliche – aber nie überflüssige – Querverweise werden alle Zusammenhänge erschlossen. Ein übriges tat der Verlag, dessen Großzügigkeit gebührend hervorzuheben ist, durch die technisch vorzügliche Gestaltung des opulenten Abbildungsteils. Auf den ersten Blick ungewöhnlich wirkt in den Bildunterschriften die immer wiederkehrende Bezeichnung „zugeschrieben“; hat man einmal erkannt, daß damit nicht ein Zweifel des Autors ausgedrückt wird, sondern die Tatsache stilkritischer – nicht urkundlicher – Bestimmung, so erscheint die Unterscheidung durchaus praktisch. Ein ebenfalls in Kunstdruck angefügter illustrierter Katalog „Werke aus Werkstatt und Umkreis“ erfaßt zusätzlich ein beträchtliches apokryphes Material und verweist auf die Notwendigkeit einer umfassenden Bearbeitung großer unerschlossener Schätze schwäbischer Barockplastik, deren systematische Durchführung bedauerlicherweise der konsequenten Förderung entbehrte.

Wilhelm Boeck

*Katalog des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: Die deutschen Handzeichnungen in Nürnberg Band IV.* Bearbeitet von MONIKA HEFFELS. Nürnberg 1969, 396 S., 5 Farbtaf., 465 Abb. im Text.

Nach dem von H. Stafski bearbeiteten Katalog der Skulpturen des Germanischen Nationalmuseums (1965) erschien 1968 der erste Band des Kataloges der deutschen Handzeichnungen, welcher die Werke bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts behandelt. Er wurde von Fritz Zink bearbeitet (vgl. Rezension von F. Winzinger mit der u. E. übertrieben ungünstigen Kritik an der Ausstattung dieses Bandes, *Kunstchronik*, 23. Jg., 1970, S. 78 ff.). Für die Zeit von 1550 bis zum Ende des 17. Jahrhunderts sind die (noch nicht erschienenen) Bände II und III vorgesehen. Den vorliegenden Band IV, der die Handzeichnungen aus den deutschsprachigen Gebieten aus der Zeit von 1685 bis um 1810 umfaßt, bearbeitete (dank der Hilfe eines Stipendiums der Fritz Thyssen Stiftung) Monika Heffels, der mit diesem Katalog eine wirklich Aufsehen erregende Leistung gelang.

Für den Kenner und Liebhaber der deutschen Handzeichnung des 18. Jahrhunderts bietet der vorzüglich ausgestattete Katalog eine in jeder Hinsicht vollkommene Überraschung. Ein solches „Handbuch“, wobei dieser Ausdruck absolut wörtlich zu nehmen ist, hat es für die deutsche Handzeichnung dieses Jahrhunderts, insbesondere für die des Rokoko, bislang noch nicht gegeben, wenn man von einem frühen Vorläufer, dem