

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

23. Jahrgang

November 1970

Heft 11

ZUR EROFFNUNG DER DEUTSCHEN BAROCKGALERIE IN AUGSBURG

AM 2. MAI 1970

(Mit 5 Abbildungen)

Drei bedeutende museale Ereignisse innerhalb des letzten Jahrzehnts wiesen auf Augsburg. Es waren dies die beiden Ausstellungen, die Hans Holbein d. Ä. und der Kunst der Spätgotik (1965) und dem Augsburger Barock (1968) gewidmet waren und zu denen umfangreiche Kataloge erschienen, und zum dritten nun die mit der Eröffnung am 2. Mai 1970 abgeschlossene Einrichtung der Deutschen Barockgalerie im Schaezler-Palais. Auch ihre Verwirklichung ist – wie die Planung der beiden anderen Ausstellungen – der Initiative von Bruno Bushart zu verdanken. Von dem Katalog der Galerie (Städtische Kunstsammlungen Augsburg – Bayerische Staatsgemäldesammlungen Band II, bearb. von Eckhard von Knorre, Augsburg 1970, 225 Seiten, 104 Abbildungen, davon 8 farbig) wird noch des näheren zu sprechen sein.

Daß die Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg ein bedeutendes Vorhaben wie die Errichtung einer deutschen Barockgalerie nach verhältnismäßig kurzer Zeit der Vorbereitung in die Tat umsetzen konnten, wird, wie B. Bushart im Katalogvorwort schreibt, einigen günstigen Umständen verdankt. Eine Sternstunde ganz besonderer Art war es, daß der in Unterschondorf am Ammersee ansässige Hofrat Sigmund Röhrer als wahrer Mäzen seine zum größten Teil bereits vor dem ersten Weltkriege zusammengebrachte, einzigartige Sammlung von barocken Skizzen und Handzeichnungen im Jahre 1924 geschlossen der Stadt Augsburg vermachte. Vorher war sie dem Bayerischen Nationalmuseum in München geschenkwise angetragen worden, aber die uns heute bereits anachronistisch vorkommende Barockphobie des sich ausschließlich für die Kunst des späteren Mittelalters interessierenden damaligen Direktors Ph. M. Halm wies unbegreiflicherweise diese hochherzige Stiftung zugunsten von Augsburg zurück. Der zweite Glücksfall ereignete sich, als im Jahre 1958 das an Augsburgs Prachtstraße, der Maximilianstraße, gelegene Schaezler-Palais gegenüber dem weltberühmten Herkules-Brunnen von Adriaen de Vries durch den Freiherrn von Schaezler der Stadt Augsburg gestiftet wurde (Abb. 2). Damit war gleichsam der Startschuß für die Errichtung der

Deutschen Barockgalerie gefallen, wenn man als weiteren entscheidenden Faktor den für dieses Fachgebiet besonders qualifizierten Leiter des Museums, B. Bushart, in diese Überlegung miteinbezieht. Das von dem Münchener Hofbaumeister Karl Albert von Lespilliez in den Jahren 1765 – 1770 im Stil des ausgehenden Rokoko erbaute Palais ist mit seiner vornehmen Fassade, dem schönen Treppenhaus, dem prachtvollen Festsaal (Abb. 3), seinen beiden 1766 und 1767 datierten Deckengemälden von Gregorio Guglielmi, die gewissermaßen den Auftakt für die Sammlung ergeben, der ideale Rahmen für die Galerie.

Die Gemälde sind in 28 Räumen im ersten und zweiten Stock untergebracht. Die mittleren, kleineren und kleinsten Formate fügen sich, was ausdrücklich hervorzuheben ist, adäquat dem zeitgenössischen Ambiente ein, das durch die braunen Eichenholzvertäfelungen und die aus dem gleichen Werkstoff angefertigten Türen mit den blanken Messingbeschlägen und -schlössern, die vergoldeten Schnitzereien einiger Konsoltische und der dazu passenden großen Spiegel, die aus farbigem Füssener Marmor gearbeiteten Kamine und einige aus der Zeit stammende Ofen sowie das größtenteils noch original erhaltene Holzparkett bestimmt wird. Zum alten Bestand des Hauses gehören 34 Camaïeu-Darstellungen aus der Geschichte Augsburgs, die Joseph Christ mit Unterstützung von Ignaz Paur und Franz Joseph Mauder als Supraporten für die Räume des zweiten Geschosses gemalt hat. Typisch für die Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts ist ihre enge Verflechtung mit der Druckgraphik, eine auch für diese Serie zu konstatierende Tatsache. Sie ist dadurch zu belegen, daß fast alle Bilder dieses Zyklus auf die von Gottfried Eichler d. J. gezeichneten und von verschiedenen Stechern ausgeführten „Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg“ zurückgehen (in Buchform herausgegeben von Paul von Stetten d. J. 1765/67). Da diese Serie in den Katalog nicht aufgenommen und ihre Themenstellung für den mit Augsburgs Geschichte Unvertrauten kaum verständlich ist, wäre eine entsprechende Beschriftung empfehlenswert.

Wohl durchdacht sind die neu dazugekommenen technischen Einrichtungen wie die (völlig unsichtbar installierte) Heizungsanlage und die (hinter Blenden unterhalb der Hohlkehle angebrachte, indirekte) Beleuchtung. Die Wände sind durchgehend in einem leichten, jedoch etwas uniform wirkenden Creme-Ton gestrichen. Wenn man schon, wohl aus finanziellen Gründen, im gegenwärtigen Zustand auf eine Bespannung verzichtete, sollte man später nicht doch versuchen, eine leichte farbige Tönung vor allem den kleinen Kabinetten zu geben, wie sie dem differenzierten Farbschmack des 18. Jahrhunderts entspricht?

Ein besonders glücklicher Gedanke war es, den Festsaal in die Besichtigung miteinzubeziehen, ist er doch zusammen mit seinem stark farbigen Deckengemälde, das die weltumspannende Macht des europäischen Handels darstellt, eines der besterhaltenen Beispiele sui generis am Ende des Rokoko. Wenn wir hier einen Vorschlag machen, so den, nur in den wirklich unumgänglich notwendigen Fällen von der (nicht erfreulichen) modernen Bestuhlung Gebrauch zu machen. Sie stört den Gesamteindruck des Saales empfindlich und verstellt vor allem den Blick auf das schöne

Parkett mit seinen alternierend gelblichen und hellbraunen Tönen und dem perspektivisch angeordneten Ornamentdekor.

Zu der Eröffnung der Barockgalerie erschien, wie schon erwähnt, ein von Eckhard von Knorre bearbeiteter Katalog. Diesem gebührt ein besonderes Lob, denn sowohl der knappe, beschreibende Text, dem jeweils eine kurze treffende Charakterisierung jedes hier vertretenen Künstlers vorausgeht, als auch die sorgfältige Analyse des oft alles andere als einfach zu nennenden ikonographischen Themenkreises, verbunden mit den mit großer Akribie zusammengestellten Literaturangaben, all das hat, vereint betrachtet, den Katalog zu einem wahren Nachschlagewerk für den Besucher der Galerie wie für den Kenner und Liebhaber der Malerei der deutschsprachigen Gebiete des 17. und 18. Jahrhunderts werden lassen. Wünschenswert ist ein Künstler- und Ortsverzeichnis sowie ein ikonographisches Register, was bei einer Neuauflage des Kataloges berücksichtigt werden könnte. Noch nicht erwähnt wurde, daß die Deutsche Barockgalerie in Augsburg eine Reihe von sehr bedeutenden Dauerleihgaben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München erhielt, wodurch aufs glücklichste der eigene Bestand ergänzt und erweitert werden konnte. Eine Reihe von Erwerbungen werden, wie dem Katalog im einzelnen zu entnehmen ist, u. a. dem Prinzfonds verdankt, einer Stiftung zur Verschönerung der Stadt Augsburg, und der Gesellschaft zur Erhaltung Alt-Augsburger Kulturdenkmale e. V. Im Jahre 1957 erhielt Augsburg die „Stiftung Karl und Magdalene Haberstock“, die 12 bedeutende Werke der europäischen Malerei des Barock enthält. Andere Ankäufe, auf die noch zurückzukommen sein wird, sowie weitere Stiftungen und Leihgaben, auch solche aus ungenanntem Privatbesitz, trugen wesentlich zur Abrundung der Deutschen Barockgalerie in Augsburg bei.

Naturgemäß ergeben sich angesichts der Anordnung und Hängung der Bilder in der Galerie in Verbindung mit den im Katalog wiedergegebenen Kommentaren und neuen stilistischen Zuschreibungen eine Reihe von Fragen und eigenen Beobachtungen, auf die jedoch hier keineswegs erschöpfend eingegangen werden kann. Wenn wir die Räume der Galerie in chronologischer Reihenfolge betrachten, so scheint uns das Schönfeld-Kabinett im ersten Stock besonders wohlgelegen zu sein. In ihm und im benachbarten Raum sind nicht weniger als 10 Bilder aus verschiedenen Schaffensperioden des im Jahre 1684 in Augsburg verstorbenen Malers vereinigt. Hervorzuheben ist vor allem ein erst 1970 erworbenes Gemälde „Il Tempo“, dessen Titel auf dem Bild gemalt erscheint. Es ist eine in der neapolitanischen Zeit entstandene Allegorie der Vergänglichkeit (Kat. S. 168/169, Abb. 16). Hier ist der in einer dunklen Höhle sinnend sitzende Chronos (ungewöhnlicherweise mit einer Lanze als Attribut) als Personifikation des Alters charakterisiert und konfrontiert mit der Personifikation der Jugend. Diese erscheint in Gestalt eines auf einem Totenkopf sitzenden Knaben, der mit Seifenblasen spielt, was bereits unabhängig von Chronos gleichbedeutend mit Vanitas ist. Aus der langen Bildtradition dieses Typus sei der themengleiche 1594 datierte Stich von Hendrick Goltzius genannt (vgl. O. Hirschmann, Verzeichnis des graphischen Werkes von Hendrick Goltzius, Leipzig 1921, Nr. 110, S. 44/45;

frdl. Hinweis von R. Kultzen). Artifiziall berechnet ist auf dem II Tempo-Bild Schönfelds die Verwischung der Realitätsgrade bei der Wiedergabe eines antiken Reliefs, dessen Oberfläche so tiefe Schatten wirft, als ob es sich hier gleichsam um die Wiedergabe eines organischen Wesens handelt. Aus gleicher Zeit stammt ein kleinformatiges Bild „Raub der Proserpina“, das koloristisch von besonderer Delikatesse ist (Kat. S. 169, Abb. 2). Eigentümlich steif komponiert und proportional viel zu klein im Vergleich zur Hauptgruppe fliegt hoch am Himmel der Amorknabe, dem man es nicht ansieht, daß er auf Veranlassung seiner Mutter Venus eben erst den verderbenbringenden Pfeil abgeschossen haben soll (Ovid, *Metam.* V, 369 – 385). Bei der im Katalog versuchten Ableitung des Bildmotivs von dem 1681 datierten Laurentius-Martyrium Schönfelds (S. 171/172) ist hier darauf hinzuweisen, daß kein anderes Werk als das um 1615 entstandene themengleiche Bild von P. P. Rubens (München, Alte Pinakothek, z. Z. Schleißheim, Galerie) für diese Komposition im Gegensatz Pate stand. Das ursprünglich in Brüssel (Nôtre-Dame de la Chapelle) beheimatete Original dürfte Schönfeld freilich nie zu Gesicht bekommen haben. Seit 1711 befand es sich in der Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg in Düsseldorf. Die seitenverkehrte Komposition bei Schönfeld setzt die Verwendung eines Stiches voraus, wobei nach: M. Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens, II*, Anvers 1888, Nr. 468, S. 317 ff. mit Taf. 158 nicht weniger als 8 Stiche nach dem genannten Rubens-Bild bekannt sind, darunter der 1621 datierte von Lucas Vorsterman (I). Es ist lehrreich zu sehen, wie aus der bestürzenden Vergegenwärtigung einer durch und durch realistisch wiedergegebenen Szene bei Rubens sich das gleiche Thema bei Schönfeld in ein mehr legendäres, von der Wirklichkeit bereits abgerücktes Geschehen verwandelt hat, wobei wir natürlich gänzlich von der völlig verschiedenen Farbskala beider Maler absehen. Das Rubens-Bild wiederum steht unverkennbar in der Bildtradition von Tizians berühmten, um 1550/55 ausgeführtem Altarwerk (Venedig, Gesuiti), dessen Komposition durch den 1571 datierten bekanntesten Stich von Cornelis Cort weit verbreitet war (vgl. H. Tietze, *Tizian*, Wien, 1936, Abb. 218 und: C. Bierens de Haan, *L'Oeuvre gravée de Cornelis Cort*, La Haye 1948, S. 144 ff., Nr. 139 mit Abb. 40). Ein neuralgischer Punkt innerhalb der Galerie scheint mir sowohl bei J. Liss (Leihgaben außer Katalog) wie bei J. M. Rottmayr vorzuliegen (ebenfalls Leihgaben, vgl. Kat. S. 156 – 158 mit Abb. 33 und 34). Mit einigen qualitativ wenig befriedigenden bzw. nicht gut erhaltenen Bildern sind sie bedauerlicherweise nicht ihrem hohen Rang entsprechend vertreten. Für die Kennerschaft Busharts zeugt eine besonders geglückte Neuerwerbung. Es ist dies ein in ungewöhnlich flotter Manier und mit breitem Strich gemaltes Bild „Vor dem Marktentenderzelt“, signiert von dem Hamburger Matthias Scheits. Maltechnisch und in der psychologischen Charakterisierung paßt es stilistisch vorzüglich zu der archivalisch bezeugten Nachricht, daß Scheits im Jahre 1669 vorübergehend im Atelier von Jacob Jordaens in Antwerpen sich aufhielt, wo er sicher auch Werke von Frans Hals und von dessen Nachfolgern gesehen hat. Aus der gleichen Gegend wie Scheits stammt Georg Hainz, ein holländisch geschulter Maler, nachweisbar in Altona und Hamburg zwischen 1666 und 1700. Von ihm ist ein ausgesprochen interessantes Stilleben in Augs-

burg ausgestellt (L 806; außer Katalog). Mit bemerkenswerter Verdinglichung und gleichsam surrealistische Effekte vorwegnehmend werden hier einige wenige sorgsam ausgewählte Dinge als Bestandteile eines in dieser Zusammenstellung ungewöhnlichen Stilllebens vor dunklem Grund gezeigt: ein überdimensional großer, reich geschnitzter Elfenbeinhumpen mit dem fast plastisch hervortretenden Relief, das die Flucht Josephs vor Potiphars Weib darstellt. In leuchtenden Lokaltönen (hochrot und grasgrün) gruppieren sich einige in Untersicht dargestellte Früchte (Äpfel und Birnen) um den in eigentümlich fahlen Farben gemalten Elfenbeinhumpen, der kompositionell zwar als Mittelpunkt des Ganzen erscheint, aber andererseits durch das Sfumato seiner Malweise sich wie ein Schemen zu verflüchtigen scheint. Sehr glücklich repräsentiert ist Joachim von Sandrart mit der vital gemalten Allegorie des Tages (*Abb. 1*), welche ein Gegenstück in der (nicht ausgestellten) Allegorie der Nacht hat (Kat. S. 161/162 mit *Abb. 15*). Sie gehören zu der von Kurfürst Maximilian I. von Bayern bestellten und 1642/1643 in Amsterdam ausgeführten Monatsserie, ein Zyklus, der sich einst im Speisesaal des Alten Schlosses in Schleißheim befand.

Zur deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, die im zweiten Stock des Schaezlerpalais ausgestellt ist, wäre in diesem Zusammenhang vorausschickend zu erwähnen, daß sie immer dann qualitativ enttäuschend ist, wenn sie – und das unterscheidet sie grundsätzlich von der italienischen Malerei der Zeit – den Tücken des großen Formats ausgeliefert ist oder wenn man ihr Themen stellt, denen sie sich einfach nicht gewachsen zeigt. In die erste Kategorie wäre hier einzureihen: J. E. Holzers großformatige „Verkündigung an Joachim“ (1736), ein ehemaliges Altarbild, 252 x 152 cm (Kat. S. 100/101), zwei ehemalige Altargemälde von J. W. Baumgartner (Kat. S. 29) oder noch wesentlich unerfreulicher ein versuchsweise G. B. Goetz zugeschriebenes ehemaliges Altargemälde „Hl. Vinzenz Ferrer“, 245 x 142 cm (Kat. S. 76). Von der zweiten Kategorie sind aus der Augsburger Galerie zu nennen die beiden ungewöhnlich hölzern und zugleich pathetisch gemalten Pendants in Gestalt von Bildnissen eines Patrizier-Ehepaares von Köpf in Augsburg, von der Hand des sonst ausgezeichneten J. E. Holzer (Kat. S. 100 mit *Abb. 52* und *53*). Zu den lebenswürdigsten Leistungen auf dem Gebiet der Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland gehört zweifellos das von dem „Kasseler“ Tischbein, Johann Heinrich Tischbein d. Ä., in frischen Farben ungemein delikate gemalte Bildnis einer Unbekannten (*Abb. 4b*), das wie der Paradafall eines Rokoko-Damen-Porträts erscheint und qualitativ auch vor dem Gesamtaspekt der europäischen Malerei der Zeit standhält. Wie der Katalog (S. 184/185 mit *Abb. 87*) vorschlägt, ist das Bild vermutlich um 1753 entstanden, also im gleichen Jahre, in dem der „Kasseler“ Tischbein zum Hofmaler des Landgrafen Wilhelms VIII. von Hessen-Kassel ernannt wurde. Unübertrefflich in der weichen Palette und in nach Moosgrün und Schokoladenbraun, Kupferrot und Altgold hin tendierenden warmen Farbtönen gemalt sind die Bilder von Thomas Christian Winck, seit 1769 kurfürstlich bayerischer Hofmaler in München. Sie stellen einen höchst individuellen Beitrag zur späten Rokokomalerei Süddeutschlands dar. Nicht weniger als 16 Werke sind von Th. Ch. Winck ausgestellt, außer verschiedenen Öl-

skizzen für Fresken und Entwürfen für Altarblätter ist es die ikonographisch interessante Folge von auf verzinnem Eisenblech gemalten kleinformatigen acht Bildern eines Christuszyklus, der 1769/70 für den Kurfürstlich Bayerischen Staatsrat J. K. von Lippert in München geschaffen wurde (Abb. 4 a). Bei F. Kürzinger (Kat. S. 26), der, wie wir wissen, häufig mit Th. Ch. Winck zusammenarbeitete, muß es bei der Erwähnung eines Ortes statt „Inningen“ richtig Inning heißen. Anderer Meinung als der Katalog sind wir bei der Bestimmung von J. J. Zeillers Gemälde „Aufnahme Mariens in den Himmel“ (Kat. S. 208 mit Abb. 78). Im Katalog wird das Bild als „Entwurf“ für das 1745 ausgeführte themengleiche Langhausfresko in der ehem. Zisterzienserklosterkirche in Fürstenzell bei Passau angesprochen. Tatsächlich aber ist das Gemälde eine auf eine mittlere Tafelbildgröße (148 x 86 cm) komponierte Reduktion nach dem bereits vollendeten Fresko, bestellt auf Wunsch des Auftraggebers (?). Man hat hier also die gleiche Situation vor, wie sie sich – bei gleicher Qualitätsstufe – bei der eigenhändigen Replik Matthäus Günthers ergibt, die dieser, offenbar ebenfalls auf Wunsch des Auftraggebers, nachträglich von seinem 1756 ausgeführten Fresko in der südlichen Galerie des neuen Schlosses in Stuttgart ausführte (Kat. S. 83 mit Abb. 3 und 58). Bei dem Werk von Zeiller hat man zudem die Möglichkeit, es mit einer vom gleichen Maler für den gleichen Auftrag und in gleicher Zeit entstandenen Skizze zu konfrontieren, die dieser in Gestalt einer Ölskizze (Ulm, Museum) für das Chorfresko „Anbetung des Lammes“ in Fürstenzell schuf (vgl. Führer durch das Ulmer Museum, Ulm 1958, S. 57). Dieser Vergleich macht es zur sicheren Gewißheit, daß der vermeintliche Entwurf in Augsburg eine eigenhändig ausgeführte Replik nach dem genannten Fresko in Fürstenzell ist, wobei die Komposition entsprechend begradigt wurde. Ungewöhnlich auf den ersten Blick erscheint uns formal die auf zwei Bildern zu beobachtende Binnenrahmung in Gestalt von in Pastiglia aufgesetztem (oder aufgepreßtem?) reliefiert vergoldetem Grund, die an Schnitzwerk erinnert. Diese Binnenrahmung findet sich auf zwei querformatigen Pendants, gemalt von Martin Johann Schmidt, gen. Kremers Schmidt (als L 820 und L 821 außer Katalog). Das Motiv der dekorativen Binnenrahmung war uns bisher ausschließlich von der Zeichnung, Druckgraphik, bzw. von der dafür geschaffenen Ölskizze bekannt. Die beiden Themen der Bilder Kremers Schmidts stellen die Flucht Josephs vor Potiphars Weib und Susanna im Bade dar. Das relativ selten anzutreffende Motiv der Binnenrahmung erklärt sich aus dem in diesem Falle überlieferten ursprünglichen Verwendungszweck der Bilder. Er waren ehemals Füllungsbilder eines vermutlich farbig gefaßten Paramentenschranke in der Kartause in Aggsbach-Dorf (Bez. Melk) / N.O. Von dem im Jahre 1760 entstandenen Zyklus Kremers Schmidts sind fünf Bilder bekannt, zwei im Hoch- und drei im Querformat, und von den letzteren gelangten die beiden schon erwähnten, vorzüglich gemalten Gegenstücke vor kurzem nach Augsburg (vgl. Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremers Schmidt“, Wien 1955, S. 148, 245/247 mit Abb. 24/25).

Wir schätzen uns glücklich, hier erstmals von der jüngsten Neuerwerbung berichten zu dürfen, die Augsburgs Galerie in diesem Jahre glückte und daher noch nicht im

Katalog aufgenommen ist (L 812). Es handelt sich dabei um einen großen Deckenentwurf, den kein geringerer als Franz Anton Maulbertsch gemalt hat. Auf Grund von zeitgenössischen Benennungen schlagen wir als Titel vor: „Allegorie der Theologie, der Wissenschaften und der Künste unter der Patronanz der Ewigen Weisheit, der Göttlichen Vorsehung“. Es ist keineswegs übertrieben, wenn wir feststellen, daß dieses Stück von seiner Farbigkeit her eine der schönsten und von seiner künstlerischen Erfindung her eine der kühnsten Skizzen der europäischen Rokokomalerei ist (Öl/Leinwand; 66,5 x 158 cm). Wäre der Ausdruck nicht so häufig zitiert, würde man von dieser Skizze noch mit weit größerer Berechtigung als von anderen Werken aus der Zeit sagen können, daß dieser prachtvolle, späte Olentwurf Maulbertschs gleichsam der Schwanengesang des Rokoko ist. Es ist eine Skizze für das im Jahre 1778 ausgeführte, nicht erhaltene Deckengemälde in der Bibliothek des ehem. Prämonstratenserstifts Klosterbruck (Louka) / ČSSR. Für das gleiche Stift hatte Maulbertsch bereits 1765 den Sommerspeisesaal freskiert, dessen Deckengemälde ebenfalls nicht erhalten ist (Entwurf 56 x 75 cm; Wien, Österreichische Galerie). Zu datieren ist der Augsburger Entwurf aus stilistischen Gründen in die Zeit um 1770, da zwischen Skizze und Ausführung bekanntlich meist immer einige Jahre liegen. Inhaltliche und kompositionelle Beziehungen ergeben sich auch zwischen der Augsburger Skizze und dem erst 1794 von Maulbertsch ausgeführten großen Deckenbild in der Bibliothek des Stiftes Strahov-Prag. Es ist ein mehr als glücklicher Zufall, daß sich zu Klosterbruck das vollständige, sehr ausführliche Programm erhalten hat, dessen zeitgenössische Beschreibung mit folgenden Sätzen beginnt: „Historische Erklärung der Kalkmalerey in Freßko welche in dem königlichen Stift Bruck an der Taja der regulirten Chorherrn von Prämonstrat, auf dem Gewölbe des dasigen Büchersaales, dessen Durchmesser in der Länge 19, in der Breite 9 Klafter enthält (= Anmerkung des Rezensenten: diese Maße entsprechen ca. 32,30 x 15,30 m), in einem einzigen zusammenhängenden Platfond Anton Maulbertsch K. K. Kammermahler, Mitglieder und Rath, der Wiener Akademie der Künste im Jahre 1778 Herbstmonates verfertigt hat“. Vom Programm, bereits völlig in der Sprache der Aufklärung gehalten, sei anschließend die Einleitung ihrem Wortlaut nach zitiert: „Das Licht der Natur - . . . - macht den Menschen fähig, die Bedürfnissen seiner Gattung, in denen dunkelsten Zeiten auszuspähen. Für seinen immerforschenden Geist wäre es schon Reitze genug bis an jene Quellen selbst vorzudringen, aus denen ihm so mancherley Wohl zuströhmte. Das erhabenste, was seinen ordentlichen Nachdenken auffallen könnte, wäre eine alles erschaffende WEISHEIT und GÜTE; und die natürlichste Folge davon belehrte den Erdbewohner, daß er in der Erkenntniß und in dem Dienste derselben die so wichtige Bestimmung seines Daseyns festsetzen müsse. Das Wachstum dieser Erkenntniß, und des damit verbundenen Dienstes, ist der Zweck des Meisters, der hier gemahlt hat“ (zit. nach: K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1960, S. 257 (als „Nr. L XXI“), ferner Nr. 382, S. 230 (Skizze, ehem. London, Slg. Fr. Stoner), S. 135, 212, 223 (= Klosterbruck) und ebenda, Abb. 150 (= Skizze in Wien). Wenn wir als mutmaßliches Entstehungsdatum der Klosterbrucker Skizze, wie schon erwähnt, die Zeit um 1770 festhalten, dann ist sie jahreszahlenmäßig

identisch mit der damals vollendeten Ausstattung des Schaezler-Palais in Augsburg. Wiederum genau 200 Jahre später wurde das Schaezler-Palais seiner neuen – und in diesem Fall müßte man sagen wesensgemäßen – Bestimmung zugeführt, die „Deutsche Barockgalerie“ in seinem Gebäude aufzunehmen. Damit schließt sich sinngemäß der Kreis unserer Betrachtung.

Weit entfernt von den weitläufigen Museumstrakten des Historismus, ideell jedoch nahe verwandt der uns seit vielen Jahrzehnten vertrauten und vorzüglich bewährten Konzeption, die das Österreichische Barockmuseum mit dem Unteren Belvedere in Wien vereint, haben die Städtischen Kunstsammlungen mit dem schönen Schaezler-Palais in Augsburg den Beweis erbracht, daß es auch in unseren Tagen möglich ist, Barockpalais mit Barockgalerie in idealer Weise miteinander zu verbinden.

Gerhard P. Woeckel

REZENSIONEN

Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Hrsg. von MARTIN WARNKE. Gütersloh, Bertelsmann 1970. 198 S.

Der Band enthält sechs Referate, die auf der gleichnamigen Sektion des Kölner Kunsthistorikertages vorgetragen wurden: W. Ranke, Berninis „Heilige Therese“; B. Hinz, Der „Bamberger Reiter“; M. Damus, Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky; U. Keller, Rembrandt als Ware (Zum Rembrandt-Artikel in EPOCA 12/1969; M. Warnke, Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur; L. Heusinger, Kritische Aspekte zum Kult des Kunstwerks. Für die Veröffentlichung sind die Vortragstexte mit Fußnoten versehen worden. Den Anmerkungen folgen kurze Diskussionsanalysen, die von Herausgeber und Referenten gemeinsam erstellt wurden. Zwei Sektionsreferate: L. Ettliger, Kunstgeschichte und Geschichte, und K. Arndt, Stilgeschichtliche Voraussetzungen und Charakter der nationalsozialistischen Architektur im Dritten Reich, wurden für den Band nicht zur Verfügung gestellt. H. Maus, Bemerkungen zur Kunstrezeption, hatte in Köln nur in schriftlicher Fassung vorgelegen und R. Günter, Krupp und Essen, ist aus der Sektion: Kunst von 1871 bis 1918 übernommen. Auf die Referate folgte eine von A. Gara-Bak und H. Dilly verfaßte „Analyse der Presseberichte“ zum Kölner Kongreß. Ihr schließen sich „Bemerkungen zum Sektionsverlauf“ von N. Schneider an. Eingeleitet wird der Band durch die Vorbemerkungen des Herausgebers. Sie umfassen einführende Überlegungen, die in Köln vorgetragen wurden und einen Passus, der nachträglich für die Veröffentlichung geschrieben ist. Am Ende stehen biographische Notizen über die Mitarbeiter.

Die Texte sind also nicht alle zu gleicher Zeit entstanden. Die Referate wurden für den Kongreß geschrieben. Nur der erste, mehr grundsätzliche Teil von Günters Beitrag wurde nach Angabe des Autors nachträglich geändert. Die Diskussionsanalysen, die Analyse der Presseberichte, die Bemerkungen zum Sektionsverlauf und die zweite Hälfte von Warnkes Vorbemerkungen entstanden nach der Tagung. Es scheint mir