

sen und nur provisorisch instandgesetzten Raum der Marktkirche gewinnen die Kunstwerke ein Leben zurück, das ihnen keine andere Umgebung zu geben vermag. Da nur wenige Museen in der glücklichen Lage sind, für ihre mittelalterlichen Kunstwerke über alte Räume zu verfügen, wie es etwa in idealer Weise beim St. Annenmuseum in Lübeck der Fall ist, und da jeder moderne Museumsleiter eine berechtigte Abneigung gegen historisierende „Milieuräume“ haben wird, erhebt sich für den, dem in Zukunft nur moderne Galerieräume zur Verfügung stehen werden, die Frage, wie den mittelalterlichen Kunstwerken mit modernen Mitteln und aus modernem Empfinden heraus eine Umgebung geschaffen werden kann, die ihnen entspricht und in der sie für den Menschen des 20. Jahrhunderts, den im allgemeinen eine große geistige Kluft von der Kunst des Mittelalters trennt, ein wirkliches Leben erhalten. Hier liegt eine verantwortungsschwere Aufgabe, die bei Museumsneubauten oder Neueinrichtungen ernsthaft zu erwägen sein wird. Sie wird nur zu lösen sein in idealer Zusammenarbeit zwischen einem für historische Werte nicht unempfindlichen Architekten und einem dem Modernen nicht verschlossenen Museumsleiter.

Ferd. Stuttmann

## IGNAZ-GÜNTHER-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

Eine Ausstellung der Hauptwerke Ignaz Günthers, wie sie Theodor Müller im Sommer dieses Jahres im Bayerischen Nationalmuseum zu München veranstaltet, mag als ein bemerkenswertes Wagnis gelten. Denn fast alle diese Skulpturen sind Teile eines architektonischen oder dekorativen Ganzen, die ihren letzten Zauber nur in dem symphonischen Zusammenklang mit der für sie bestimmten Umwelt gewinnen. Wenn die Ausstellung sie gleichwohl als Einzelwerke aus dieser Einheit herauslöst, so erscheint das durch die Tatsache gerechtfertigt, daß nur durch diese Isolierung neue Vorstellungen von der sehr persönlichen Ausdruckskraft dieses größten Bildhauers des bayerischen Rokoko gewonnen und die komplexen Wirkungsfaktoren seiner Kunst nur auf diese Weise zur Darstellung gebracht werden können. Die gleichzeitig erschienene Veröffentlichung von Arno Schönberger und Gerhard Woeckel („Ignaz Günther“; München 1951) ist nicht nur ein ausgezeichnet gearbeiteter Katalog der Ausstellung, sondern sie berücksichtigt im besonderen Maße die hier nicht vertretenen Werke; indem sie damit die in der musealen Darstellung notwendigen Lücken überbrückt, bildet sie eine monographische Zusammenfassung von bleibendem Wert.

Der erste Gewinn dieser bedeutsamen, von langer Hand vorbereiteten Veranstaltung ist also die klare Sichtbarmachung der einzelnen Werke. Eine strenge Qualitätsauslese gab die Möglichkeit lockerer und überschaubarer Anordnung. Durch nichts kann die künstlerische Energie, die von jeder dieser Skulpturen ausstrahlt, stärker unter Beweis gestellt werden, als durch diese Vereinzelnung, in der die Intensität der Gestaltung und der persönlichen Eigenart unmittelbar zur Geltung kommt. Mehr noch als im Zusammenhang des Raumganzen erscheint dabei die Bedeutung des farbigen Schmucks der Figuren von bestimmendem Wert. Am schönsten ist das an den in den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Nationalmuseums sorgfältig freigelegten Arbeiten zu erkennen. Die auf diese Weise wieder gewonnenen Fassungen — makellos erhalten an dem Nenninger Versperbild, pastellhaft zart

an den Tönungen und Blumenranken einer Joachim- und Annagruppe (Kat. Nr. 16/17), um nur zwei Beispiele anzuführen — lassen ahnen, wie differenziert und formbestimmend die Farbe bei Günther immer gewesen ist.

Eine solch museale Aufstellung bietet aber gleichzeitig die Gelegenheit, mit den ausgeführten Werken ihre künstlerischen Vorstudien zu zeigen. Sind die rasch niedergeschriebenen lavierten oder aquarellierten Federzeichnungen erste Ideenskizzen, die die Gesamtkomposition festlegen und die formale Gestaltung im allgemeinen umreißen wollen, so offenbaren die Bozzetti in Holz und Ton (z. B. die Modelle für die Figuren des Neustifter Hochaltars) eine so rassige und eindrucksvolle Formgebung, daß sie für die Gesamtbeurteilung der Güntherschen Kunst nicht entbehrt werden können.

Schon das Studienmaterial aus der Lehrzeit vermag einen Einblick zu geben in die künstlerische Welt des jungen Bildhauers, in die Formkräfte, die seinen Frühstil bestimmen und auch für seine weitere Entwicklung bedeutungsvoll geblieben sind. Als Günther 1743 zu Straub nach München kam — die erste, im wesentlichen im höfischen Umkreis zur Geltung gekommene Phase des Rokoko war damals bereits abgeschlossen —, fand der Achtzehnjährige eine sehr vielgestaltige Kunstsituation vor, in der neben dem Erfindungsreichtum seines Lehrmeisters und dem Pathos der Gebrüder Asam bereits die graziös-eleganten Zierformen François Cuvilliers d. Ä. bestimmendes Vorbild geworden sind. Nichts ist jedoch bezeichnender, als daß Günther auch der klassisch-manieristischen Formensprache eines Hubert Gerhard und eines Hans Krumpper nachging, deren Bronzewarderke er nachzeichnete. Und als er sich 1750 auf die Wanderschaft begab, nahm er nicht nur in Mannheim die verinnerlichte Ausdruckskraft Paul Egells in sich auf (das Holzrelief Johannes d. T.; Bayerisches Nationalmuseum), sondern er bildete an der Wiener Akademie auch antike Skulpturen nach und lernte in der Formenklarheit der Werke von Georg Raphael Donner eine neue Formensprache kennen, die er seinem eigenen Streben besonders nahestehend empfinden mochte. Von den frühesten, in München entstandenen Werken — 1753 war er zurückgekehrt und im darauffolgenden Jahre zum „hofbefreyten Bildhauer“ ernannt worden — zeigt die Ausstellung u. a. eine weibliche Heilige (Würmtalmuseum Starnberg), Fragmente von zwei Altären der Münchener Peterskirche und der Kanzel von Ramersdorf und das Hochrelief einer Vespergruppe aus der Pfarrkirche von Kircheiselfing die erste Redaktion jenes Themas, das Günther, der zu Unrecht immer wieder als „elegant und spielerisch“ charakterisierte, noch wiederholt gestalten sollte. Den Hauptteil der Ausstellung umfassen dann die Meisterwerke der 60er Jahre. Von Rott a. I. erscheinen neben den Figuren der Seitenaltäre (Gregor d. Gr. im Ornat, Peter Damianus, der skeptische Prälat der Aufklärungszeit, das Bauernmädchen Notburga und der bärtige hl. Isidor mit dem Dreschflgel) besonders eindrucksvoll die überlebensgroßen Gestalten des heiligen Kaiserpaars Heinrich II. und Kunigunde in ihrer machtvoll herrscherlichen Monumentalität. Die jungfräulich zarte Immaculata aus der benachbarten Klosterkirche von Attel leitet über zu den 1763 entstandenen Prozessionstragfiguren der Stiftskirche von Weyarn: Neben einer zweiten Immaculata die lyrisch-verhaltene Vespergruppe und die eminent illusionistisch aufgefaßte Verkündigung, in der der tänzerische Bewegungseindruck des Engels mit der Stille der in sich zusammengesunkenen Madonna wirkungsvoll kontrastiert. Neben diesem Gabriel

steht jener bezaubernde, hoheitsvoll-überlegene Raphael der im gleichen Jahre entstandenen Schutzengelgruppe des Münchner Bürgersaals, der, die Schlange zertretend, den kleinen, sorglos nach oben blickenden Tobias an der Hand führt. Im Gegensatz zu dieser erzählenden Form zeigen die gewaltigen, 1765/66 entstandenen Flankenfiguren des Hochaltars der Klosterkirche von Neustift in Freising wiederum eine repräsentative, raumbherrschende Monumentalität. So tritt uns immer wieder in Günthers Werk jene gewaltige Spannweite künstlerischer Schöpferkraft entgegen, die von den lieblichen Puttenköpfchen über die Zartheit seiner heiligen Frauen zum mitreißenden Pathos barocke Größe reicht. Sie findet ihren letzten Ausdruck in der ein Jahr vor seinem Tode entstandenen Vespergruppe der Friedhofskapelle von Nenningen. Dieses Werk, in dem menschlicher Schmerz und göttliche Größe zu einer wahrhaft ergreifenden Totenklage gestaltet sind, steht am Ende einer ganzen Epoche, zugleich auch am Anfang einer neuen, empfindsameren Zeit, deren tiefstes Wesen, nicht nur in Bayern, nicht mehr in bildkünstlerischen Schöpfungen zum Ausdruck kommen sollte. Diese Zeitenwende mag ihre nächste Entsprechung in der Lebenslage der deutschen Bildhauer des frühen 16. Jahrhunderts finden, mit denen Günther auch formal erstaunliche Übereinstimmungen aufweist. Auch in diesem Sinne die überlokale Bedeutung seiner Kunst in einer monumentalen Dokumentation herausgestellt zu haben, ist das entscheidende Verdienst dieser Ausstellung.

Hans Thoma

## TOTENTAFEL

OTTO SCHMITT †

Mit dem Hinscheiden von Otto Schmitt (gest. 21. Juli 1951) erwächst der deutschen Kunstwissenschaft ein sehr fühlbarer Verlust, der um so schwerer wiegt, als diejenigen Eigenschaften, die die Persönlichkeit des Verstorbenen als Menschen, Gelehrten und Hochschullehrer kennzeichnen, sich nicht eben häufig zu so fruchtbarem Wirken beieinander finden. Otto Schmitt ist im Schatten des Mainzer Doms aufgewachsen (geb. 13. 12. 90), und diese Tatsache bestimmt im Grunde von vornherein die Richtung seines Gelehrtehdaseins, insofern es sich in der Hauptsache im kunstgeschichtlichen Bereich der mächtigsten rheinischen Dome des deutschen Mittelalters bewegte. Aber nicht die Architektur, sondern die monumentalen Bildwerke der Dome sind es, denen von früh an seine wissenschaftlichen Bemühungen galten. Schon seine Dissertation 1918 bei Christian Rauch in Gießen behandelte das Südportal des Wormser Doms. Die folgenden Privatdozentenjahre 1919—25 in Frankfurt, wo Rudolf Kautzsch und Georg Swarzenski wirkten, erwiesen sich als besonders fruchtbare Zeit für Otto Schmitt. Die Kenntnis der deutschen Monumentalskulptur des 13. und 14. Jahrhunderts begann sich damals genauer abzuzeichnen. An ihrer Erforschung hatte Otto Schmitt einen bedeutenden Anteil, indem er sich mit sicherem Blick zunächst dem Oberrhein zuwandte. Er betonte die zentrale Stellung von Straßburg und zwar nicht nur für das 13. und 14. Jahrhundert, sondern auch für die spätgotische Altarbaukunst, und bezog in seine Untersuchungen