

Bildformen ordnend dargelegt und zugleich der weitere Lebensweg Klees mitgeteilt. Nach dem Wechsel in der Bauhausleitung 1930 folgt Klee dem Ruf an die Akademie Düsseldorf, wo er bis 1933 wirkt. Dann treiben ihn die politischen und kunstfeindlichen Kräfte in die Schweizer Heimat; dort schafft er bis zum Tode 1940 die letzten großen, unvergleichlichen Werke. Diesen letzten Lebensjahren gilt das letzte Kapitel des Buches, in dem bei Betrachtung der späten Engelbilder noch einmal der das ganze Buch durchziehende Grundton das Wesen von Klees tiefer Religiosität angerührt wird.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß hier — so sehr das ganze Buch von Klees Welt, seinem Leben, seinen Begegnungen, seinen Gedanken ausgehend auf nichts zielt als auf die Deutung der Kunst Klees — zugleich, eben durch die zentrale Stellung dieser Kunst, in nuce eine Darstellung fast des ganzen Bereichs der Malerei des 20. Jahrhunderts aus unserer heutigen Sicht gegeben ist, die uns so schmerzlich fehlt, und die in ausgebreiteter Form zu geben niemand besser gerüstet sein dürfte als der Verfasser.

Alfred Hentzen

FRIEDRICH GERKE: *Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg*. 96 S., 15 Abb. und 1 Plan im Text, 66 Tafeln. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1950. Nr. 21).

In Gerkes Buch über den Freskenschmuck der Pfarrkirche von Sümeg vereinigen sich zwei verschiedene Richtungen der neueren Maulbertsch-Forschung.

Die Arbeit schließt sich einerseits einer Reihe von Monographien an, in welchen die wichtigsten Barockdenkmäler Ungarns einzeln bearbeitet wurden mit besonderer Rücksicht auf die archivalisch belegbaren Entstehumstände sowie auf das Verhältnis der fremden Meister zu ihren Auftraggebern und zur bodenständigen Kultur des Landes überhaupt. Auch über Sümeg lag eine monographische Bearbeitung von Johann Kapossy vor (*Archaeológiai Értesítő* N. F. XLIV. 1930), welche die Daten der äußeren Geschichte des Werkes enthält und auch auf seine große Bedeutung allgemein hinweist. Trotzdem ist Gerkes Buch als eine erste Veröffentlichung zu würdigen. Denn während Kapossys ohnehin kurzer Aufsatz auf dem Zustande vor der Restaurierung beruht und ganze Kompositionen sowie die ursprüngliche Farbenwirkung als für immer verloren betrachtet, sind von Gerke die gereinigten und freigelegten Fresken bearbeitet, das erstmal fast vollzählig abgebildet und auch das Bild des lokal- und geistesgeschichtlichen Hintergrundes mit richtiger Kenntnis der ungarischen Verhältnisse der Zeit erweitert worden.

Andererseits knüpft Gerke mit seiner Problemstellung an die Bemühungen der deutschen und österreichischen Maulbertsch-Forschung an, deren Interesse immer hauptsächlich der Künstlerpersönlichkeit und der kunstgeschichtlichen Stellung des Gesamtwerkes galt. Daß trotzdem keiner sich traute, diese Probleme im Rahmen einer umfassenden Maulbertsch-Monographie zu behandeln, erklärt sich wohl eben daraus, daß zahlreiche Werke von höchster Qualität in den östlichen Nachfolgerstaaten der Habsburg-Monarchie schwer zugänglich und deshalb im Westen kaum bekannt waren. Die Arbeit Gerkes ist anscheinend der bis jetzt am tiefsten schürfende Versuch, den geistigen und menschlich-persönlichen Inhalt und die künstlerische Eigenart der Kunst Maulbertschs zu erfassen. Dazu bietet die Kirche zu Sümeg, deren Inneres

der junge Meister 1757—58 bis auf den kleinsten Winkel ausmalte, eine ganz einmalige Gelegenheit. Denn in keinem anderen barocken Kirchenraum scheint die Malerei ein so ausschließliches Mittel nicht nur der bildlichen Ausstattung, sondern auch der ganzen künstlerischen Raumbildung gewesen zu sein, als in der vom Bischof Martin Biró von Padány gestifteten Pfarrkirche dieser ungarischen Kleinstadt. Das von Benesch (Städel Jahrbuch III/IV. 1924) gezeichnete Bild der Stilentwicklung des Meisters, welches trotz gewisser Überschätzung der Bedeutung äußerer Einflüsse noch immer gültig und unentbehrlich ist, wird auch von Gerke als Grundlage benützt. Beide Autoren sind allerdings auch sonst, vor allem durch die eigenartige, mit gewagt anschaulichen Metaphern beladene Sprache ihrer Bildbeschreibungen miteinander verwandt.

Gerke geht aber entschieden weiter und tiefer als Benesch. Nach ihm ist die stilistische Entwicklung des Maulbertsch weniger aus Berührungen mit fremden Werken „als vielmehr aus dem menschlichen und religiösen Reifungsprozeß des Künstlers zu erklären“ und der Grund, auf dem der Künstler „die ars christiana erneuerte“, ist seine „ganz eigene Gottbegegnung“. Im letzten Abschnitt des Buches wird diese tiefste, ganz persönliche Grundlage des künstlerischen Schaffens des Meisters von verschiedenen Seiten her betrachtet und möglichst objektiv beschrieben.

Bemerkenswert ist dabei die Methode, wie der an den schwierigen ikonographischen Problemen der altchristlichen Kunst geschulte Forscher den theologischen Inhalt und alle seinen komplizierten Beziehungen aus den formalen und Farbensetzmäßigkeiten entwickelt, welche den Aufbau und die künstlerische Wirkung sowohl des Ganzen als auch der einzelnen Kompositionen bestimmen. Das ist freilich nur möglich, weil eine „vollkommene Identität von Inhalt und Form“ besteht, was Maulbertsch von den anderen, ähnliche universale Programme ausführenden Barockmalern unterscheidet.

Die Deutung des Sümeger Freskenwerkes als menschlich-subjektiven Dokuments setzt aber voraus, daß — trotz der „vollkommenen Identität von Inhalt und Form“ — die Anteile des Auftraggebers und des Künstlers am Werk auf Grund ihres Verhältnis zueinander einigermaßen präzisiert werden können. Die bereits von Kapossy verwerteten Schriftquellen geben hierüber keinen Aufschluß. Gerke stellt auf Grund der Analyse der Bilder und mit Hinweis auf die z. B. im Falle der Maulbertsch-Fresken von Pápa und Szombathely auch archivalisch belegten Gepflogenheiten der ungarischen Auftraggeber folgendes fest: Der Bischof Martin Biró von Padány „hat zweifellos die Idee des Programms entworfen, sie nach seiner Eigentümlichkeit in Chronosticha gekleidet und die Ausführung des Programms mit seinem Künstler besprochen. Daß aber diese intellektuellen und abstrakten Ideen nicht einfach ausgeführt, sondern in künstlerische Wirklichkeit von Farbe und Form verwandelt wurden, das ist das ausschließliche Verdienst des Meisters Maulbertsch, der nicht einfach zu theologischen Programmen Bilder malte, sondern diese selbständig durchdachte und künstlerisch verwirklichte“. Wie aber Gerke selbst darauf aufmerksam macht (S. 84), ist der reiche literarische Nachlaß Birós leider eben in diesem Zusammenhang noch nicht ausgewertet, so daß uns nur die wichtigsten Leitideen der Gedankenwelt des Auftraggebers bekannt sind. Diese, z. B. der Trinitätskult und die kirchenpolitischen Ideen des Bischofs werden von Gerke tatsächlich als wesentliche Elemente des Programms herausgestellt. Der Versuch aber, den Prozeß der Programmgestal-

tung und Verwirklichung auch in den Einzelheiten aufzuzeigen, konnte nicht immer eindeutige und überzeugende Ergebnisse hervorbringen. Der Verfasser ist geneigt, auch Ideen und Themen, welche uns intellektuell-abstrakt und daher rein kirchlich bedingt erscheinen, mit dem Namen Maulbertsch zu bezeichnen (vgl. S. 22, 29, 68—69, 78—79, 93). Durchaus überzeugend wird z. B. in der Programmverteilung im Raum, in der Gegenüberstellung der Altäre und im Aufbau der einzelnen Kompositionen die gleiche Gesetzmäßigkeit nachgewiesen, doch scheint es zweifelhaft, ob diese nur vom Maler herrühren kann. Handelt es sich nicht — mindestens zum Teil — um Gesetzmäßigkeiten, welche in der inneren Dialektik des theologischen Gedankeninhalts oder gar in der allgemeinen barocken Denkungsart gegeben waren? (Vgl. S. 85.) Auch das Deckenfresko von Mühlfraun, zu welchem Maulbertsch selber eine „Erklärung“ herausgab, beweist u. E., wie gründlich der Künstler das Programm von Sümeg verstand und daraus fast zwanzig Jahre später „die Summa“ ziehen konnte, nicht aber, „daß die Sümeger Kompositionen nach Inhalt und Form ganz das Werk des großen Meisters sind“ (S. 90).

Erst die gründliche Auswertung der Werke des Auftraggebers, eine freilich kirchen- und geistesgeschichtliche Aufgabe, — wird u. E. ermöglichen, die Anteile der beiden Urheber des Werkes genauer zu bestimmen und zu sagen, ob sie sich aller metaphysischen Tiefe und vielfacher Bezogenheit, die Gerke so meisterhaft herausstellt, tatsächlich bewußt waren und wie das ganze Programm konzipiert und ausgearbeitet wurde.

Im einzelnen sei zur äußeren Geschichte der Sümeger Fresken nachgetragen, daß der Dachbrand von 1799 die Deckenbilder anscheinend geringfügig beschädigte und daß die vor dem Kriege unternommene Reinigung unter Leitung des ausgezeichneten italienischen Restaurators Mauro Pellicoli durchgeführt wurde.

Es sei ferner bemerkt, daß aus den Eintragungen im Tagebuch Birós, welche seltenerweise „die Wiener Maler“ nur im allgemeinen erwähnen, keine weitgehende Schlüsse gezogen werden können. Diese Anonymität erklärt sich daraus, daß die „Kirchenmaler“ von den ungarischen Auftraggebern als Handwerker betrachtet wurden, und sie entspricht in dieser Beziehung auch dem heute gültigen ungarischen Sprachgebrauch. Sie ist also vollkommen vereinbar mit der aus dem Werk selbst ergebenden Evidenz, daß Maulbertsch vom Anfang an der von Biró ausgewählte und alleinverantwortliche Unternehmer der Arbeit war. Das Selbstbildnis an der Westempore zeugt nicht nur von seinem Künstlerbewußtsein, sondern auch von der Ausnahmestellung, mit der ihn sein Auftraggeber auszeichnete.

Schade, daß die von einem sonst tüchtigen Amateurphotograph von Sümeg angefertigten Vorlagen zu den drucktechnisch einwandfreien Tafeln nur in den Detailaufnahmen befriedigen können. Auch diese bestätigen jedoch vollends das Urteil Gerkes, daß der am 1. Oktober 1759 zum Mitglied der Akademie ernannte Maulbertsch „sein wahres Meisterwerk, das alle Zeitlichkeit übersteigt“, in Sümeg geschaffen hat.

Gerke behandelt das Freskenwerk von Sümeg als einen Anfang und den Schlüssel zur Erschließung des Wesens der Kunst des Maulbertsch und befaßt sich absichtlich nicht damit, ob und welche unmittelbare Vorbilder nachweisbar sind. Seine Analysen und Abbildungen aber bieten zum ersten Male eine zuverlässige Grundlage zur Bearbeitung dieser Fragen, welche für die Erforschung der Anfänge des Meisters von

größter Wichtigkeit sind. Da die Besonderheit Sümegs eben die Alleinherrschaft der malerischen Dekoration ist, werden die etwaigen Vorbilder nicht nur in der Malerei zu suchen sein. So scheint das Chorgemälde, wo eine schwere Draperie auseinandergezogen und dadurch die Grenze zwischen dem irdisch-realen Kirchenraum und dem Bildraum, in dem das Wunder der ascensio geschieht, aufgehoben wird, mit süddeutschen Chor- und Altarbauten wie Rohr oder Weltenburg wesensverwandt zu sein. Im allgemeinen läßt sich von diesem Buche, welches ein in Deutschland und Österreich eigentlich nur dem Namen nach bekanntes Meisterwerk des Maulbertsch in die Kunstgeschichte einführt, dasselbe sagen, was der Verfasser von den Sümeger Fresken schreibt: „Mit ihnen wird jeder beginnen müssen, der Wesen und Entwicklung des großen Malers verstehen will.“
Thomas von Bogoy

UM DIE ERKENNTNIS DER KATHEDRALE EINE ERWIDERUNG

Prof. Hans Sedlmayr hat der Redaktion die nachfolgende Erwiderung auf die Besprechungen seines Buches „Die Entstehung der Kathedrale“ durch Ernst Gall, Walter Ueberwasser und O. G. von Simson im Januar- und April-Heft dieses Jahrgangs zugesandt. Da der Umfang der Erwiderung den Rahmen eines Heftes überschreiten würde, sehen wir uns genötigt, die Ausführungen von Prof. Sedlmayr auf zwei Hefte zu verteilen. .
Die Redaktion

Die größte Ehre, die Ernst Galls (und auch Walter Ueberwassers) Kritik meinem Buch „Die Entstehung der Kathedrale“ erweist, ist, daß sie daran ganz offenkundig einen strengeren Maßstab anlegt als an andere Bücher. Dies wäre nur zu begrüßen, sofern dadurch die Sache selbst gefördert würde, und ihr zuliebe wollte ich es gerne auf mich nehmen, dabei schlecht wegzukommen. Nur zwei Dinge will ich nicht hinnehmen, weil sie nicht die Sache, sondern den Charakter des Autors betreffen und der Wahrheit nicht entsprechen. Gall unterstellt mir gleich am Anfang die Behauptung, erst ich hätte den Grund zum erneuerten Bild der Kathedrale gelegt. Jeder aber, der das Buch gelesen hat, weiß, daß dem nicht so ist. Denn nicht an einer, sondern an vielen Stellen des Buchs habe ich gesagt, wen ich für den wirklichen Bahnbrecher der Erneuerung halte, auch habe ich nicht minder deutlich gesagt, wen ich als seine Vorläufer ansehe. Wenn ich meine Freude darüber nicht verhehle, daß auch ich dazu Gedanken beitragen durfte, so wird mir das niemand verargen, der sich mit mir darüber freut, daß es mit unserer Wissenschaft vorwärtsgeht; diese Freude ist noch lange kein Hochmut. Walter Ueberwasser beginnt seine Kritik damit, mein Buch als gewalttätig und hochmütig zu bezeichnen. Um daran Aergernis nehmen zu können, deutet er die wunderbare Rodin-Stelle, die ich zitiert habe, in einer Weise um, die es ihm erlaubt, diesen wahren Gedanken „heillos“ zu finden. „Der Ignorant, der Gleichgültige, zerstört durch sein bloßes Anschauen die schönen Dinge“ — ist das nicht eine Erfahrung, die wir täglich machen, eine Tatsache, deren Folgen wir in den materiellen Zerstörungen schöner Dinge (keineswegs nur durch den Krieg) dauernd sehen? Kann man denn über Rodins Zusatz „der Gleichgültige“, wodurch er den Ignoranten unserer Tage — dessen Dasein man doch nicht bestreiten kann — von dem demütigen Ignoranten aller Zeiten tief unterscheidet, so hinweglesen? Und wie ist es möglich, es einer Arbeit, die erklärtermaßen eine „Übersicht über die