

zine, October 1956, S. 382). Nur einige Beispiele: Es fällt schwer, stilistisch so heterogene Erscheinungen wie etwa die Nielli auf pl. 2, 3, 5, 11 und 17 als Arbeiten desselben Maso Finiguerra zu verstehen und ihre Verschiedenheit allein als Ausdruck wechselnder Beeinflussung zu erklären. In diesem Fall wäre Maso wirklich nichts anderes als ein reiner Reproduzent ohne jede eigene künstlerische Potenz gewesen. Lediglich aber bei dem Niello-Abdruck der *Justitia* (pl. 11) überzeugt die Konfrontierung mit der Silbermailplatte des Moses vom Silberkreuz aus S. Giovanni und somit die geistige Urheberchaft Pollaiuolos, weil hier einmal wirklich stilistisch verglichen wird. Wo aber – wie bei der Erschaffung des ersten Menschenpaares, der Himmelfahrt Christi oder der Kreuzigung auf der Niello-Pax im Bargello – nur einzelne Bildschemata mit Details bei Ghiberti und Filippo Lippi konfrontiert werden, beweisen die Vergleiche keineswegs überzeugend ein Abhängigkeitsverhältnis. Die Gemeinsamkeiten reichen u. E. nicht über den ganz allgemein geläufigen Bildtypus hinaus. Die Scheidung der Anteile zwischen zeichnerischer Erfindung und Reproduktion gehört zweifellos zu den schwierigsten Unternehmungen der kunsthistorischen Forschung. Allzu mühelos versucht der Verf. auch solche Probleme zu lösen, wenn er z. B. in den Vorzeichnungen für die Baldini zugeschriebenen Niello-Platten am Kreuz im Metropolitan Museum (pl. 24 ff.) nicht nur die Hand Finiguerras, sondern auch noch seine Inspirationsquellen wie Pollaiuolo, Lippi oder die Venezianer Blockbuch-Passion wiedererkennen will.

Trotz dieser durch die angewandte Methode bedingten Problematik des Buches bleibt es das Verdienst des Autors, die seit langer Zeit stockende Diskussion um diesen für alle darstellenden und angewandten Künste des Quattrocento so wichtigen Fragenkomplex wieder in Fluß gebracht zu haben. Erich Steingraber

HEINRICH KREISEL, *Der Rokokogarten zu Veitshöchheim* (Aufnahmen von Gundermann, Hirmer und Foto Marburg). Hirmer-Verlag, München, 1953. 72 S., 73 Bildseiten. Leinen DM 13.80.

Der Verfasser, der in den dreißiger Jahren mit der Inneneinrichtung der staatlichen Schlösser Frankens eine denkmalpflegerische und kunsthistorische Arbeit von weithin reichender Bedeutung geleistet hat, die für Generationen richtungweisend bleibt und in der Geschichte dieser Schlösser selbst einen Markstein darstellt, hat sich damals gleichzeitig bemüht, auch seine sachlich wohlfundierten „Amtlichen Führer“ vorzulegen, welche die Schlösser selbst und ihre Gärten auf Grund oft eigener archivalischer Studien behandeln. Wenn er im vorliegenden Buche einleitend davon spricht, daß der Name Veitshöchheim in der vergangenen Jahrhunderthälfte durch seinen Hofgarten in wachsendem Maße berühmt geworden sei, so ist das auch – wenigstens für das abgelaufene Menschenalter – nicht zuletzt sein Verdienst.

Die ältere lokale Forschung hatte sich festgebissen am ikonographischen Programm der Plastiken (Karch). Das amtliche Inventar brachte 1911 aus Felix Maders Feder die erste wissenschaftlich fundierte Darstellung des Bestandes und der Geschichte

von Schloß und Garten. Kreisels Aufsatz im Münchner Jahrbuch 1926 brachte die nächste, gründliche kunstgeschichtliche Abhandlung über das Thema, beflügelt von der Erkenntnis, daß Tietzens Figurenwelt – bis dahin rein dekorativ gewertet – die höchste Qualität verrate, überschattet von der Sorge um die Erhaltung des Gesamt-denkmals. Vieles von dem, was er damals schon zur Erhaltung und Wiederherstellung anregte, ist später verwirklicht worden, worauf z. T. schon der Amtliche Führer von 1932 hinweisen konnte.

Die Mehrzahl der großen fränkischen Barockgärten ist längst untergegangen und lebt nur für den Forscher noch in der Schilderung einstiger Zeitgenossen oder alter Pläne und Veduten fort: Pommersfelden, Gaibach, Werneck und Wiesentheid; Seehofs Ende dämmert herauf. Unter den erhaltenen sind der Würzburger Hofgarten, Weikersheim und Veitshöchheim das Wichtigste. Leider steht eine Geschichte der barocken Gartenkunst in Franken noch aus, die ja auch im Kreise der kleinen Landschlösser und Prälaturen, wie der Stifts- und Adelshöfe in den Städten, dankbares Material bieten würde; freilich wäre vorweg noch allerlei „Kärnerarbeit“ zu leisten.

Kreisel untersucht eingangs seiner Monographie die kunsthistorische Stellung und Bedeutung des Gartens, der als Rokokogarten – im Gegensatz zum eigentlichen Barockgarten – mit den Charakteristika: klein, intim, überreich an Motiven und Plastikern fixiert wird. Das Werden der Anlage aus dem mittelalterlichen adeligen Schloßbesitz, über die barocke Fasanerie mit Sommerhaus, zum Lustgarten und schließlich zur fürstbischöflichen Sommerresidenz wird auf archivalischer Basis geschildert. Als Auftakt zum Hauptteil des Buches steht hier abschließend die Tätigkeit des zweiten Greiffenclau, anhand eines Planes gut belegbar, in der Ausführung allerdings wegen der großen Ausgaben für die Würzburger Residenz steckengeblieben und nach dem Thronwechsel 1754/55 durch Krieg ganz blockiert.

Seinsheims Werk macht den Kern des Buches aus; Kreisel zeichnet ein knappes, treffendes Bild dieses letzten Grandseigneurs auf dem Würzburger Thron, dem ja nicht nur der Hofgarten zu Veitshöchheim, sondern auch jene zu Würzburg und Seehof ihr eigentliches Wesen verdanken; der „Gartenwurm“ dieses Schönborn-Neffen brach 1763, kaum daß der Friede geschlossen war, spontan durch.

Die wichtige Frage nach dem Schöpfer des „Abrisses“ beantwortet Kreisel mit dem Hinweis auf das persönliche Interesse des Bischofs, auf den Hofarchitekten Joh. Phil. Geigel und den Bildhauer Tietz, im Sinne der zeitüblichen Zusammenarbeit. (Über die Hofgärtner, die ja nicht unterschätzt werden dürfen, liegt hier noch zu wenig Greifbares vor.) Für Tietzens Persönlichkeit ist dabei der Berliner Entwurf von 1763 zur Residenzstiege ein wertvolles Dokument geworden. Die entscheidenden Jahre dieser Tietzperiode – es war übrigens ein Sechziger, der hier arbeitete – sind erstaunlich kurz für die Fülle des Geschaffenen: 1763 – 1768; ihr folgt die Periode Peter Wagners (mit Materno Bossi) 1771 – 1777.

Bei der Würdigung des Rokokogartens kommt Kreisel zu dem Schluß, daß der

ganze Boskettgarten an Motiven nichts Neues bringt, das nicht andernorts in diesem Jahrhundert längst erprobt war; „das Eigenartige und Besondere ist letztlich die Vielfalt und Mannigfaltigkeit, wie alle diese Motive auf kleinstem Raum zusammengetragen wurden, und die kabinetthafte Kleinheit der einzelnen Teile an sich“. Bemerkenswert ist der Hinweis auf die neue, rein ästhetische Vorliebe für die wiederum reichlich gepflanzten Fichten, die mit jenen der barocken Fasanerie nach Zweck und Idee nichts mehr gemeinsam haben, und auf den aufklärerischen Nutzungsversuch durch Obstbäume als Füllsel der Boskettets. Im jüngsten Teil des Gartens wird mit Recht die merkwürdige Diskrepanz zwischen der „fortschrittlich“ frühklassizistischen, sentimentalischen Dekoration und dem konservativ geometrischen Grundriß betont.

Das wichtigste Element des Rokokogartens Veitshöchheim ist seine Figurenwelt, die mit dem Namen Tietz und Wagner verbunden ist; ihr weithin sichtbares Wahrzeichen ist der Musenberg mit Pegasus und Apoll, den eben jetzt der Verfall ernstlich bedroht. Zu seiner Abwendung wurden Restaurierungsarbeiten schon begonnen; hoffentlich werden sie weiterhin geldlich so gesichert, daß eines der Hauptwerke der deutschen Rokokobildhauerei wirklich gerettet werden kann. Beide Bildhauer hätten längst neue Monographien verdient, denn die ihnen gewidmeten Dissertationen sind schon vor mehr als einem Menschenalter entstanden und überholt. Für Tietz kann in näherer Zukunft nun wenigstens mit einer umfassenden Quellsammlung gerechnet werden. Für den thematischen Gehalt der Figurenzyklen lehnt Kreisel die Deutung auf Grund eines philosophischen Systems, die neuerdings noch einmal variiert versucht worden ist, ab; der Hinweis auf den einstigen „Parnasse François“ in Versailles für das „Ovidische Brunnenwerk“ in Veitshöchheim ist ein wertvoller Beitrag zur Ikonographie.

Kreisel geht mutig und ausführlich auf ein kunsthistorisch wie denkmalpflegerisch sehr bedeutsames Problem ein: die ursprüngliche Farbigkeit der Gartenplastik. „Die ehemals farbig gefaßten Figuren Tietz' machten einst Veitshöchheim zu einem wahren Märchengarten!“ Eine ganze Reihe von Zitaten wird beigebracht, um diese das Porzellan imitierende Weiße und Farbigkeit der Gartenplastik Tietzens, die auch in den anderen fränkischen Barockgärten zu finden war und sich auch in handwerklichen Details belegen ließe, nachzuweisen; die Marmor- bzw. Alabasterimitation, die auch schon vorkommt, wird dann bei Peter Wagner zur Regel. (Man wird den beabsichtigten und zunächst natürlich eng begrenzten Versuchen der Schloßerverwaltung, auf die alte Farbigkeit bei den z. T. auch schon sehr schadhaft gewordenen Kopien einzugehen – die ja nicht nur eine ästhetische Frage, sondern auch eine Frage der Konservierung ist – mit großem Interesse entgegensehen dürfen.)

Ein Blick über die Schicksale des Gartens im 19. Jahrhundert schließt die Darstellung, die durch ein erstmals im Druck vorliegendes Gesamtverzeichnis der nach Hunderten zählenden Gartenplastiken eine sehr nützliche Bereicherung erfährt; die wenigen Originale und die Fülle der Kopien sind dabei sorgfältig geschieden. Der Bildeil bringt alle wichtigen Pläne, darunter auch erstmals den 1945 im Mainfränki-

schen Museum verbrannten Plan Geigels zur im letzten Krieg zerstörten Kaskade von 1772 nach einem geretteten Photo, dazu mehrere Bozzetti von Tietz und Wagner, und in der Reihe der Gartenplastiken selbst noch alte Aufnahmen der Originale vor den Hecken sowie neue Detailphotos der Originale aus dem Mainfränkischen Museum.

Max H. von Freeden

TOTENTAFEL

HEINZ BRAUNE †

Heinz Braune starb 77jährig am 10. Januar in München. Der gebürtige Schlesier wuchs in Leipzig als „Thomaner“ auf und promovierte bei Riehl in München (1905) mit einer Arbeit über die „kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400“. Damit war seiner wissenschaftlichen Forschung der Weg gewiesen und Braune widmete auch weiterhin der Altdeutschen Kunst sein Hauptinteresse. Bei der Bearbeitung der Bildbestände des Bayerischen Nationalmuseums, gemeinsam mit Voll und Buchheit, bewährte sich Braunes klarer Blick für Künstlerindividualitäten und Schulen und in den von ihm und seinen Mitarbeitern in den Jahren 1911 – 14 herausgegebenen Katalogen der Pinakotheken und einiger Filialgalerien findet man überall die Spuren seiner Neuzuschreibungen und Entdeckungen. Zu diesen gehörten die Verspottung Christi von Grünewald, die Flügelbilder zu Dürers Krellbildnis u. a. Auch das Zusammenfinden der in verschiedenen Galerien verstreuten Altäre gehört zu Braunes Verdiensten.

Damit wird ein Hauptgebiet seiner Tätigkeit berührt: die Neuordnung der bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die unter seiner Assistenz von Tschudi weitgehend durchgeführt, nach dessen Tode vollendet werden mußte. Dies betraf vor allem die neue Pinakothek, die nach der Neuordnung ein völlig verändertes und höchst würdiges Aussehen gewann, mit Marées als Mittelpunkt und den eben erworbenen Bildern der Tschudispende in den Parterreräumen.

Wenn von der Tschudispende gesprochen wird, sollte man den Namen Braune nicht vergessen, denn ohne seine hingebungsvolle, dem Andenken Tschudis verpflichtete Bemühung, diese Sammlung französischer Bilder als Ganzes zu erhalten, wäre nur ein geringer Teil dieser Kunstwerke München geblieben. Durch seine Begeisterung weckende, temperamentvolle Fürsprache gewann er Mäzene – ohne ministerielle Hilfe und gegen eine mächtige Künstlerschaft – die den endgültigen Erwerb der Gemälde und Plastiken und darüber hinaus noch einige wichtige Ankäufe ermöglichten.

Mit der Ernennung von Geheimrat Dörnhöffer zum Generaldirektor der bayerischen Gemäldesammlungen wurden Braunes Tätigkeitsdrang zu enge Grenzen gezogen; er folgte darum einem Ruf an das Schlesische Museum in Breslau, wo er alsbald mit gleicher Initiative eine Neuordnung begann. Vor allem erforschte er die Bestände des schlesischen Gebietes und in einer großen Ausstellung 1926 konnte er viel unbekanntes Kunstgut vorführen und in einem Katalog gemeinsam mit