

und Potiphars Weib“ und einigen Landschaften im vereinfachten Stile holländischer Kleinmeister entfremden sich schon weitgehend der Aufgabe des Keramikers.

Auch bei der einfachen weißen Ware ist die Sicherheit der Form vorhanden. Wird ein solches Gefäß dann etwa in aller Schlichtheit nur mit einem Wappen oder Monogramm bemalt, so ist in der Einfachheit oft die größte Wirkung erreicht. Die Sammlung Kratz besitzt aus dem Geschirr des Herzogs Günther von Schleswig-Holstein und Glücksburg zwei in der Form bemerkenswerte Enghalskrüge, die allein das Spiegelmonogramm und die Fürstenkrone schmücken (Feulner Abb. 7), und aus dem Gründungsjahr der Fabrik 1666 zwei Krüge und Teller mit dem Wappen der Schenk von Limburg (Feulner Abb. 4). Auch bürgerliche Wappen auf Krügen und Tellern lassen auf reiche Aufträge schließen, von denen die des Pfarrers Arkularius in Frankfurt, der Platten und Krüge mit seinem Wappen und seinem Porträt schmücken ließ, in der Sammlung Kratz am meisten auffallen (Feulner Abb. 17 und 193).

Bis etwa 1710 haben wir die Hauptblütezeit der Frankfurter Fayencefabrik zu setzen. Die später entstandenen Stücke unterscheiden sich in der Qualität nicht sehr von denen anderer deutscher Fabriken. Die Sammlung Kratz weist noch einige pom-pöse Wappenkrüge auf, so den von Auer 1742 signierten mit dem Frankfurter Adler (Feulner Abb. 6), auch einige mit holländischen und chinesischen Landschaften und Figuren. Doch hier hat sich der Sammler in weiser Beschränkung mit wenigem begnügt.

Wir müssen noch erwähnen, daß auch Frankfurt wie Delft sich in der Produktion von Wandfliesen versucht hat, die den Delfter Stücken in gewisser Weise verwandt sind, sich doch durch die geschmeidigere Zeichnung und den größeren Witz auszeichnen. An Apothekergeschirren besitzt die Sammlung etwa 30 Stück. Die Form der Albarelli, Töpfe und Kannen, sowie der Dekor um die Beschriftung halten sich im Rahmen des Üblichen und gehen meist auf italienische Majolika zurück.

Die große Leistung der Frankfurter Fabrik ist die Qualität ihrer frühen Erzeugnisse, die die Sammlung Kratz in vollendeter Auswahl und größter Dichte in sich vereinigt. Die Ausstellung des Museums für Kunsthandwerk hat das Verdienst, die Bedeutung dieser frühen deutschen Fayence wieder einmal deutlich gemacht zu haben. Es wird die Aufgabe des Historischen Museums in Frankfurt sein, in dessen Obhut und Verwaltung die Sammlung Kratz jetzt übergegangen ist, für eine repräsentative Daueraufstellung Sorge zu tragen, die der hervorragenden Stellung Frankfurts auf dem Gebiete der Keramik gerecht wird.

Hermann Jeddig

FRANZ UNTERBERGER

Ein Südtiroler Maler des 18. Jahrhunderts

(Mit 1 Abbildung)

Im Diözesanmuseum von Brixen (Südtirol) war im Sommer und Herbst des vergangenen Jahres eine vom Leiter dieser Sammlung, K. Wolfsgruber, veranstaltete Ausstellung des Südtirolers Franz Unterberger (1706—76) mit 50 Gemälden, ausschließ-

lich aus Brixen und Neustift. Der in Cavalese im Fleimstal geborene Maler war Sohn des Vergolders und Faßmalers Christof Unterberger und Bruder des elf Jahre älteren, bis heute weit bekannter gebliebenen Michelangelo (1695—1758), der nach Lehrzeit bei Lokalmalern des Geburtsorts und längerer Schulung in Venedig in den 30er Jahren nach Norden zog und nach einem Zwischenaufenthalt in Passau 1738 nach Wien an die Akademie berufen wurde, der er von 1751 an im Wechsel mit Paul Troger bis zu seinem 1785 erfolgten Tod als Direktor vorstand.

Gegensätzlich dazu verlief die Laufbahn des Bruders Franz örtlich und wertmäßig in weit provinzielleren Grenzen. Fern den großen Zentren von Venedig, Wien und Süddeutschland ist er zeitlebens über Welsch- und Deutsch-Südtirol, möglicherweise vorübergehend auch Nordtirol, nicht hinausgekommen. Sein Werk beläuft sich auf viele Hunderte von Altar- und Andachtsbildern im Dom der Bischofsstadt Brixen, in den großen und kleinen Pfarr- und Klosterkirchen und Kapellen des Landes. Die Deckenmalerei hat Franz Unterberger nie betrieben. Nach erster Würdigung des Malers in neuerer Zeit durch K. Zimmeter (1902), der auch den bedeutenderen Michelangelo einbezog, ist Probst J. Weingärtner dem numerisch so großen und weit verstreuten Werk des Malers mit größter Genauigkeit nachgegangen und hat es in seinem vierteiligen Handbuch der Kunstdenkmale Südtirols nach Standorten registriert. Nach ihm hat in den verflossenen 15 Jahren der rührige Museumsleiter von Bozen, Nicolo Rasmò, sich eingehend mit den Malereien des Cavalese beschäftigt und in mehreren italienisch geschriebenen Aufsätzen in südtiroler Zeitschriften wichtige Forschungen über Stil und Entwicklung des Malers veröffentlicht (s. Katalog).

Die erste Einführung in die höhere Malerei empfing der Jüngling, eigentlich dem mehr handwerklichen Beruf des Vaters bestimmt, in Cavalese, wo Giuseppe Alberti und Martino Gabrielli mit dem überkommenen Formengut venezianischer und bologneser Vorbilder eine achtbare eklektische Lokalschule betrieben. Den Irrtum von einer den Lehrjahren in Cavalese unmittelbar anschließenden Ausbildung des Malers in Venedig hat Rasmò beseitigt. Vielmehr schließt er durch eine Gesamtwandlung des koloristischen Gefüges in den 50er Jahren des Jahrhunderts auf einen venezianischen Aufenthalt des inzwischen gereiften Malers und eine nachhaltige Wirkung der venezianischen Malerei auf ihn erst im fünften Jahrzehnt. Rasmò sieht hier aber nur eine Aufpropfung („soprastruttura“) formaler und farbiger Werte, die damals in seinen Bildern erscheint, um dann bald wieder zu erlöschen.

Den Mittelpunkt der ganzen Schau bildete der Clara-Zyklus von 25 Gemälden, den Unterberger 1731 für das Brixener Clarissinnen-Kloster franziskanischer Observanz schuf. In der Kloster-Klausur verwahrt, war er bisher unzugänglich und konnte in dieser Ausstellung erstmals öffentlich gezeigt werden. Zuvor waren die Gemälde durch den Mantuaner Restaurator Coffani aus ihrem völlig verwahrlosten Erhaltungszustand auf ihre ursprüngliche, z. T. sehr farbenprächtige Erscheinung (s. Katalog) zurückgeführt worden. In einheitlichen Breit-Rechteckflächen beträchtlichen Ausmaßes (130×180 cm) werden 25 Szenen aus dem Leben der Heiligen chronikartig geschildert. Nach akademischen Regeln sind die Figurengruppen bald dicht, bald locker

in kunstvoll gestalteten barocken Raumbereichen auf der Bildfläche geordnet, aber bei aller Drastik und Lebendigkeit der Erzählung mangelt meist Einheit und fließender Zusammenschluß des Gefüges, und es bleibt bei einem Nebeneinander der Einzelteile. In durchgehendem Bewegungszug verläuft nur die Szene Kat. Nr. 20, und auch Nr. 21 besitzt größere Geschlossenheit. Als Nachtstücke sind Kat. Nr. 23 und 28 bemerkenswert. Aus der Reihe der vielen farbig reizvollen Einzelpartien des Zyklus sei hervorgehoben die breit pastos gemalte Frauengruppe in Kat. Nr. 14 (Abb. 1), wo in der zierlich gedrehten Mädchenrückenfigur etwas von manieristischer Formspreizung nachklingt.

Aus einem für dasselbe Kloster und zur gleichen Zeit gemalten Kreuzweg wurden einige Teile zusammen mit einer Pietà ausgestellt (Kat. Nr. 35—39).

Von der glücklichsten Seite zeigt sich in der Ausstellung der Künstler in Kleinformaten und Einzelfiguren, wie auf der bozzettohaften kleinen Tafel (Kat. Nr. 42) mit dem Drachenkampf des hl. Georg, wo die Komposition in steiler Spirale mit einem schönen Farbenklang von Karmin, Lichtblau und Blaubraun ansteigt. Eine andere Fassung gleichen Themas mit noch größerer Dramatik in dem schräg herabstürzenden Bewegungszug zeigt die Skizze im Museum von Cavalese, die Rasmus in „Athesia Augusta“ 1940, S. 4, abbildet. Er hält beide für Entwürfe zu einem Altarbild in der Kirche von Afers (Eora).

In harmonischer Einheit stehen Gestalt und architektonischer Hintergrund auf dem Bild des hl. Kassian im Bischofsornat (Kat. Nr. 47), wo die Wiedergabe des Pluviale aus gelbem Damast mit einem Streublumenmuster in der Pinselführung höchste koloristische Feinheit besitzt. Die Bildnismalerei des Meisters war vertreten mit dem Porträt des Prälaten Steigenberger von Neustift (Kat. Nr. 43) und dem lebensvollen Selbstbildnis in Vorderansicht (Kat. Nr. 50), das 1938 vom Innsbrucker Ferdinandeum als „Christof Unterberger“ angekauft wurde. Es zeigt den Maler in älteren Jahren als ein anderes signiertes, gleichfalls im Ferdinandeum (Innsbrucker Kat. 1928 Nr. 248) befindliches Bildnis.

Die Brixener Ausstellung hat das Verdienst, in kleinem Ausschnitt aus einem weit verstreuten Werk mit einem Maler des 18. Jahrhunderts bekanntgemacht zu haben, der zwar im Range den österreichischen Großmeistern dieser Zeit nachsteht, aber für die lokale Kunstgeschichte Südtirols doch eine sehr beachtenswerte Stellung besitzt.

Thomas Muchall-Viebrook

REZENSIONEN

NACHTRAG ZUM BALTHASAR NEUMANN-JUBILÄUMSJAHR 1953

Bereits im Heft 8 des 6. Jahrganges (1953) dieser Zeitschrift gab der Verfasser einen Überblick über das neuere sowie neueste Schrifttum zu Balthasar Neumanns Leben und Werk. Hier sollen noch die im Laufe des letzten Jahres nachträglich erschienenen und die erst jetzt dem Verfasser bekanntgewordenen früheren Veröffentlichungen nachgetragen werden.