

rend der Studienzeit forderte. Er wies darauf hin, daß das Problem schon mehrfach erörtert worden sei, daß aber eine solche Forderung über die Möglichkeiten des Verbandes hinausgehe, der höchstens eine Anregung geben könne. Die Einsetzung einer solchen praktischen Tätigkeit als Pflicht sei s. E. undurchführbar. Bei der anschließenden Abstimmung wurde der Antrag Herrn Reuthers mit 67 Stimmen bei 5 Enthaltungen und 1 Gegenstimme abgelehnt.

Anschließend gab der Vorsitzende einen zweiten Antrag von Herrn Reuther bekannt, der die Einführung eines gedruckten Verzeichnisses der Verbandsmitglieder forderte. Nach kurzer Diskussion wurde beschlossen, das Verzeichnis in knappster Form, d. h. nur mit Angabe des Namens und der Dienstanschrift, abzufassen.

5. Termin des 10. Deutschen Kunsthistorikertages.

Herr Thümmeler wiederholte zunächst noch einmal die Einladung der Stadt Münster für das Jahr 1966 und wies auf verschiedene, für dieses Jahr geplante Ausstellungsunternehmen hin. Trotz einzelner Einwände wurde für die Verbandstagen an dem alten Termin am Ende des Sommersemesters festgehalten und beschlossen, den 10. Deutschen Kunsthistorikertag vom 2. – 6. August in Münster abzuhalten.

BAROCK AM BODENSEE – PLASTIK

Zur Ausstellung im Künstlerhaus Bregenz vom 16. Juli bis 30. September 1964

Mit 3 Abbildungen

Der Verein Bregenzer Kunstausstellungen verwirklichte in diesem Jahr den dritten und letzten Teil seines Ausstellungszyklus „Barock am Bodensee“. Die diesjährige Ausstellung galt der Plastik, während der erste Teil (1962) der Architektur und das Mittelstück (1963) der Malerei gewidmet waren (vgl. B. Bushart in: Kunstchronik, 16. Jg., 1963, S. 276 – 283). Die Ausstellungen fanden jeweils im Künstlerhaus, dem ehemaligen Palais Thurn und Taxis, statt, das mit seinen gut proportionierten, hellen Räumen für solche Veranstaltungen wie geschaffen erscheint. Obwohl die Formate der sehr unterschiedlichen Ausstellungsobjekte ständig wechselten und die von ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöste Skulptur zusätzlich einer jeweils sehr individuellen Lichtführung bedurfte, soll hier doch ausdrücklich betont werden, daß die diesjährige Plastik-Ausstellung nach dieser Seite hin beurteilt als geglückt zu bezeichnen ist. Was von uns im Hinblick auf die Bregenzer Ausstellung von 1963 festgestellt wurde, daß hier von „imponierender Pionierarbeit“ gesprochen werden dürfe, „die der gesamten wissenschaftlichen Barockforschung in Zukunft zugute kommen“ werde, ist in gleichem Maße auch auf die Ausstellung von 1964 zu beziehen. Ohne Einschränkung gilt dies auch für den von Oscar Sandner, Bregenz, mit aller wissenschaftlichen Akribie bearbeiteten Katalog. Er ist mit 10 Farbtafeln und 90 Schwarzweißabbildungen ausgestattet. Bei 198 Nummern enthält er nicht weniger als 52 Künstlernamen und nur drei

nicht bestimmbare Meister. Zur Dokumentation der Ausstellung dienten außer großformatigen Photos von Stuckplastiken auch 17 Bildhauerzeichnungen und 22 teilweise noch unbekannte Bozzetti und Modelli. Von den vielen bei der Vorbereitung für die Ausstellung gewonnenen stilistischen Erkenntnissen wie auch von den gegenüber der bisher vorliegenden Forschung richtiggestellten Fakten, die im Katalogtext ihren Niederschlag fanden, können in diesem Bericht nur einige wenige Dinge herausgegriffen werden.

Die zeitliche Spanne, die man für die Ausstellung wählte, reichte vom späten 16. Jahrhundert über den Hoch- und Spätbarock hinweg bis hin zu den Bildhauern des ausgehenden Rokoko. Durch die – bisher noch niemals konsequent durchgeführte – Scheidung der Hände der verschiedenen Mitglieder der Familie Zürn aus Waldsee (Hans d. Ä., Jörg, Martin, Michael d. Ä. und David) wurde ein erster Kulminationspunkt innerhalb der Ausstellung erreicht. Zu verdanken ist er den noch unveröffentlichten Forschungen Claus Zoege von Manteuffels, deren Ergebnisse in Bregenz erfreulicherweise vorweggenommen werden durften (Kat. 170 – 198 mit Abb. 7 – 25 und Farbtafel II). Das schönste Ergebnis der Bemühungen um die Zürns war zweifellos die Möglichkeit, die zum erstenmal von ihrem originalen Standort entfernte, von Martin Zürn 1638 geschnitzte Muttergottes der Stadtpfarrkirche in Wasserburg am Inn (Abb. 1) in Nabsicht zu betrachten, die sich als eines der schönsten Holzbildwerke der deutschen Plastik des 17. Jahrhunderts erwies (Kat. 186 mit Abb. 16/17). Zu der im Katalogtext (179 mit Abb. 13) versuchten Ableitung eines auch sonst im Werk der Zürn vorkommenden Sebastianstypus (z. B. in St. Georgen an a. O. Mattig; B. H. Braunau/O.Ö.) von Hans von Aachens themengleichen Bild (um 1588/89) in der St. Michaelskirche in München (gestochen von Jan Müller, R. Sadeler, Jac. Laurus, Spierinx, Justus Sadeler und Noel Cochin) können hier noch einige ergänzende Hinweise gebracht werden. Daß dieses Bild nicht den Ur-Typus der genannten Komposition darstellt, ergibt sich daraus, daß es ihn in sehr verwandter Form auch bei Bartholomäus Spranger gibt (vgl. K. Oberhuber, Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Spranger, ungedr. Diss. Wien 1958, S. 228, ferner S. 140 und 270; wie eine ihm zugeschriebene themengleiche Zeichnung: Phot. Neth. Art Inst. L. Nr. 3233). Vielmehr muß hinter der in diesem Falle als sicher anzunehmenden Vermittlung durch Druckgraphik ein bisher noch nicht identifizierter, vor der Mitte des 16. Jahrhunderts anzusetzender und offenbar in der niederländischen Kunst beheimateter Ur-Typus angenommen werden, bei dem sicher auch italianisierende Einflüsse eine Rolle spielen. Er spiegelt sich in einer auf diese Zusammenhänge hin noch nicht untersuchten flandrischen Bronzeplakette wider (22,2x8,2 cm) – offenbar ein Unikum –, die sich früher in der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Molthein befand (vgl. H. Helbing, Aukt. München vom 17./18. 5. 1926, Nr. 548 und Weinmüller, München, Aukt. 9, Kat. Nr. 87 vom 6./7. 12. 1961, Nr. 894 mit Abb. Taf. 64). Sie ist 1552 datiert. Der auf dem Bronzerelief dargestellte Typus stimmt mit dem über eine Generation später entstandenen, auf dem Münchener Bild wiedergegebenen Motiv Hans von Aachens auffallenderweise wörtlich überein, jedoch mit dem charakteristischen Unterschied, daß bei dem als „miles christianus“

erscheinenden hl. Sebastian auf der Bronzeplakette die Zuschauer als Türken – als die christlichen Erbfeinde schlechthin – gekennzeichnet sind, was für die zeitgenössische Interpretation der Heiligenlegende aufschlußreich ist.

Von den in Bregenz ausgestellten Bildwerken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sollen außer den zahlreich vertretenen Arbeiten Christoph Daniel Schencks (Kat. 127 – 139, Abb. 33/34 und Farbtafel III) hier nur der in jeder Hinsicht einzigartige Elfenbeinhumpen von Matthias Rauchmüller (1676) in den Sammlungen des Fürsten Liechtenstein in Vaduz (Kat. 123 mit Abb. 36/37) und das von Johann Caspar Schenck signierte Stück aus dem gleichen Material im Kunsthistorischen Museum in Wien genannt werden (Kat. 142 mit Abb. 32). Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, welch eine künstlerische Aussagekraft in den noch so gut wie unbekanntenen Werken des in Grins/Oberinntal im Jahre 1661 geborene Bildhauers Ignaz Waibel steckt, so lehrte es jetzt der Blick auf drei noch unveröffentlichte Rötelzeichnungen, ihrem Duktus nach unverkennbar von seiner Hand ausgeführte Bildhauer-Werkzeichnungen (München, Staatl. Graph. Sammlung; Kat. 158 – 160). In ihnen erkannte der Verfasser schon vor Jahren eigenhändige Entwürfe Ignaz Waibels zu den von dem Bildhauer variant ausgeführten Figuren des heute nur noch in Reststücken vorhandenen, vor 1700 entstandenen Chorgestühles der Kartause von Buxheim (Abb. 4 a und b).

Den zweiten Höhepunkt der Bregenzer Ausstellung bildete naturgemäß die im Bodenseegebiet reich vorhandene Rokokoskulptur. An ihrer Spitze steht das Werk Joseph Anton Feuchtmayers (Kat. 48 – 82 mit Abb. 51 – 63 und Titel-Farbtafel). Eine eingehende stilkritische wie ikonographische Neuuntersuchung seines Hauptwerks, der von Berlin-Dahlem ausgeliehenen, auf Wolken stehenden Maria (Kat. 48 mit Titel-Farbtafel), hat erwiesen, daß diese unmöglich um 1720/24 entstanden sein kann, wie man bisher annahm. Sie ist – wie der Vergleich mit den Weingartener Figuren lehrte (Kat. 51 mit Abb. 52, Kat. 52/53 mit Abb. 51) – sicherlich erst um 1740 ausgeführt, eine völlig überzeugende Neudatierung, an der unserer Ansicht nach nicht mehr zu rütteln ist. Weiter ergab sich als ikonographische Umdeutung der Berliner Figur, daß sie – man beachte das Wolkenmotiv – keine Maria aus einer Verkündigungsgruppe darstellt (wie A. Feulner als erster vermutete), sondern sie gehörte – einer Ansicht B. Buschharts folgend – zu einer (verlorenen) Darstellung einer Lactatio des hl. Bernhard (vgl. u. a.: H. Gundersheimer, Matthäus Günther, Augsburg 1930, S. 50 mit Abb. 74). Eine archivalische Stütze findet die neue ikonographische Interpretation wie auch die Umdatierung der Berliner Madonna darin, daß I. A. Feuchtmayer in der Tat einen (heute nicht mehr bestehenden) St.-Bernhards-Altar (um 1739/40) für die Zisterzienserabteikirche Salem schuf (Kat. 48).

Ein weiteres Ergebnis, das man der Bregenzer Ausstellung verdankt, ist die Erkenntnis, daß Johann Georg Dirr (1723 – 1779), ein Vetter Joseph Anton Feuchtmayers und dessen Werkstattnachfolger in Minnenhausen (seit 1770), bisher allzu sehr im Schatten seines berühmteren Verwandten stand. Daß es dieses unbegründete Vorurteil unverzüglich zu revidieren gilt, bewiesen die in Bregenz ausgestellten vorzüglichen Werke J. G. Dirrs, insbesondere seine prachtvolle Puttengruppe mit dem Schweiß Tuch der hl. Vero-



Abb. 1 Martin Zürn: Muttergottes. Wasserburg. Stadtpfarrkirche

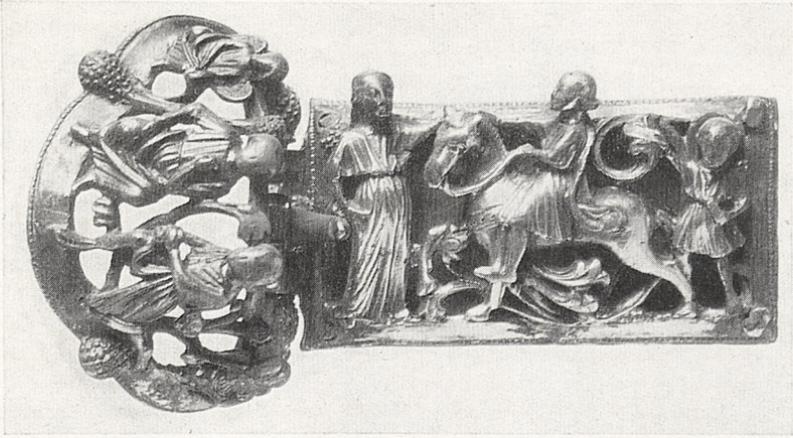


Abb. 2 a Gürtelschnalle aus dem Fund von Dune (Gotland). Stockholm Statens Historiska Museum



Abb. 2 b Mantelschließe aus einem ungarischen Fund. Budapest, Ungarisches Nationalmuseum



Abb. 3a Cürtelschnalle aus dem Fund von Kigyópuszta, Ungarn. Budapest, Ungarisches Nationalmuseum (vergr. Ausschnitt)



Abb. 3b Kronenkreuz. Krakau, Dom (vergr. Ausschnitt)



Abb. 4 a Ignaz Waibel: Hl. Laurentius. Rötel-
zeichnung. München, Staatl. Graphische
Sammlung



Abb. 4 b Ignaz Waibel: Hl. Laurentius. Buxheim, Kloster-
kirche

nika (aus Salem; Kat. 39 mit Farbtafel VI), wie seine aus vier Putten bestehende Jahreszeitenfolge, die im Gegensatz zu der im Katalogtext vertretenen und von R. Schweisheimer übernommenen Ansicht Bozzetti sind (angeblich für ein für Meßkirch ausgeführtes, nicht erhaltenes Uhrgehäuse; Kat. 35 – 38 mit Abb. 64). Zu dieser nachträglichen Rehabilitierung Johann Georg Dirrs möchte der Rezensent auf seine schon einige Jahre zurückliegenden Neuzuschreibungen von zwei unerkannten Werken des Bildhauers verweisen: Zwei Gruppen musizierender Engel (in: Berliner Museen, VIII, 1958, S. 45 – 50) und ferner die Berichtigung einer von ihm von anderer Seite übernommenen, inzwischen jedoch längst überholten Zuschreibung vornehmen: für die aus Holz geschnitzte Gruppe von zwei Puttenköpfen (ehem. München, Privatbesitz), die durch zierlichste rokokohafte Eleganz ausgezeichnet ist, kommt keineswegs Ignaz Günther als Künstler in Frage (vgl. A. Schönberger-G.WoECKel, Ignaz-Günther-Ausst. München 1951, Kat. Nr. 19 mit Abb.), sondern sie ist ebenfalls eine bisher unbekannte, meisterhafte Arbeit Johann Georg Dirrs.

Gerhard WoECKel

REZENSIONEN

LOTTE KURRAS, *Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 13), Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1963, VIII/119 Seiten, 32 Abbildungen auf 24 Tafeln.

Die vorliegende Monographie ging aus einer von K. Hauck (damals Erlangen, jetzt Münster i. W.) angeregten und geleiteten, von K. Oettinger (Erlangen) und H. Kohlhaussen (Nürnberg) maßgebend geförderten Dissertation hervor, deren Ergebnisse von der Verfasserin in einem kurzen Arbeitsbericht in den „Forschungen und Fortschritten“ 34 (1960) S. 309 – 312 bereits veröffentlicht worden sind. Das Hauptresultat läßt sich darin zusammenfassen, daß die kunstvollen Glieder-Reihen auf den beiden Balken des im Schatz der Kathedrale auf dem Wawel zu Krakau aufbewahrten Kreuzes ursprünglich von zwei Frauenkronen herrühren, welche aus derselben Zeit stammen und aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen sind. Beide gehörten einst der Arpadenprinzessin Kinga oder Kunigunda, der einen der sechs Töchter König Bélas IV. von Ungarn (1235 – 1270) an, die seit dem Jahre 1239 mit Herzog Boleslaw V. (des sog. „Schamhaften“) von Krakau (1243 – 1279) vermählt war und 1292 starb. Die Kronen auf dem Kreuz sucht Verfasserin als ungarische Goldschmiedearbeiten aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zu erweisen.

Aus den gewissenhaften Hinweisen auf den Forschungsstand wird dem Leser klar, daß diese auf dem ersten Blick so überraschende Deutung des Kronenkreuzes nicht gänzlich neu ist. Denn die Zerlegung des Schmuckes des Kreuzes auf zwei Kronen stammt vom polnischen Forscher W. Stroner (1915); die Zurückführung dieser Kronen auf eine Stiftung der Herzogin Kinga (unter Heranziehung des Berichtes des Krakauer Domherren Jan Dlugosz in seiner zwischen 1271 – 74 abgefaßten *Vita beatae Kunegundis*) von A. Bochnak und J. Pagaczewski (1933, 1959), ihre Datierung neben W. Stroner von P. E. Schramm (1955), der auch K. Oettinger („1230 – 1250“) und H. Kohl-