

lung Bodmer in Zürich nicht mehr, in der sich aus der Hemmel-Werkstatt Baldachine mit der Dolorosa und dem Schmerzensmann befanden (Wentzel 1951, S. 39; Frankl 1956, S. 126)? Prof. Reinhardt in Basel besaß oder besitzt einen Kopf aus der vor Jahrzehnten schon zerstörten Farbverglasung der Magdalenenkirche zu Straßburg, also eine wichtige „Urkunde“. Vor allem aber hätte doch die recht umfangreiche Glasmalerei-Sammlung von Heinz Kisters in Kreuzlingen berücksichtigt werden müssen. Dort befinden sich für das CVMA wichtige und auch in der Qualität vorzügliche Scheiben, außer solchen aus Diest/Belgien etwa eine aus Straßengel (Abb. 1c), eine bisher unbekannte Vierpaßscheibe aus Maria Stiegen in Wien, ein Feld aus St. Leonhard im Lavanttal, und als schönste zwei Scheiben aus Graz-Loeben des frühen 15. Jh. (Fälschungen nach diesen Originalen im Museum von Los Angeles). – Wenn man sich nun aber – aus nicht einsichtigen Gründen – auf Kirchen beschränken will, weshalb hat dann die Verf. die Marienscheibe des 14. Jh. im Nebenchor des Münsters zu Schaffhausen (Abb. 1 b) ausgelassen, obgleich sie doch selbst 1957 ein Gutachten über ihre Echtheit erstellt hatte? Zu weiteren Forschungen: könnte nicht die Scheibe mit dem hl. Michael als Seelenwäger im VAM zu London schweizerisch sein? Wäre nicht der hl. Georg in der Eremitage zu Leningrad (Abb. 4 b) am ehesten zwischen Zofingen und Staufberg einzugliedern?

Das ist eine Auswahl von Fragen, die hoffentlich in den beiden restlichen Corpus-Bänden der Schweiz trotz ihrer schon festgelegten Titel (s. oben) beantwortet werden können. Jedoch, diese Fragen und Bemerkungen sollen keineswegs als negative Kritik verstanden sein. Sie sind vielmehr nur gemeint als Anregungen, die sowohl für das „Corpus Schweiz“ als auch für die in Europa und den USA in Bearbeitung befindlichen Bände nützlich sein könnten. Zusammenfassend möchte ich daher die enorme Arbeitsleistung der Verf., die vorzügliche Ausstattung in Papier, den ausgezeichneten Textdruck, die durchaus befriedigenden Farbtafeln und die präzisen, aber sparsamen Strichzeichnungen im Text loben.

Hans Wentzel

HERMANN VOSS, *Johann Heinrich Schönfeld*. Ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Biberach a. d. Riß (Verlag Biberacher Verlagsdruckerei) 1964. 38 S., 79 Abb., davon 5 Farbtafeln.

(Mit 4 Abbildungen)

Immer deutlicher zeichnet sich für die Gesamtvorstellung der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts die Tatsache ab, daß sie auf dem Gebiet der Tafelmalerei nur zwei Künstler mit wirklich übernationalem Rang hervorgebracht hat: Johann Liss (Jan Lys), dem Kurt Steinbart vor Jahren eine Monographie widmete, und Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1682). Es erscheint uns als eine Ehrenpflicht, an dieser Stelle ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß Hermann Voss mit seinem im Jahre 1927 im Schwäbischen Museum erschienenen grundlegenden Aufsatz es war, der das umfangreiche und heute über viele Länder verstreute Werk Johann Heinrich Schönfelds der völligen Vergessenheit entriß. Die zukünftige Schönfeld-Forschung wird

daher mit dem Namen dieses Gelehrten immer untrennbar verbunden bleiben. Es verdient rühmend hervorgehoben zu werden, daß die erste in Buchform vorliegende Publikation über Schönfeld im wesentlichen der Initiative seiner Vaterstadt und des dortigen Kunst- und Altertumsvereins verdankt wird. Wir wollen vorwegnehmen, daß das genannte Buch – ein mit gebührendem Respekt zu betrachtendes Alterswerk des Nestors der Barockmalereiforschung – keineswegs als eine definitive Lösung zu betrachten ist. Wir möchten deshalb der Hoffnung Ausdruck geben, daß das wissenschaftliche Ergebnis der im nächsten Jahr zu erwartenden Schönfeld-Ausstellung, wie sie mit großer Akribie Herbert Pée für Ulm vorbereitet, zugleich der Ausgangspunkt für eine wirklich umfassende und endgültige Schönfeld-Monographie werden möge, wozu die Voss-Publikation die Basis abgeben könnte. Was wir angesichts des vorliegenden Werkes bedauern, ist, daß man beim Zitieren sehr gehandicapt ist, da die Abbildungen unbegreiflicherweise nicht numeriert sind. Ganz zu schweigen davon, daß sowohl Material- wie Maßangaben bei den aufgeführten Bildern in gleicher Weise fehlen, was auch für die Zitate der Inventar- bzw. der Katalognummern von in öffentlichem Besitz befindlichen Bildern bzw. für den Nachweis ihrer Provenienz und für den detaillierten Literaturnachweis bei den einzelnen Werken gilt. Man vermißt auch den Versuch einer chronologischen Ordnung, aus der der Wandel des Kolorits und der Komposition der Werke Schönfelds ersichtlich würde, die vor bzw. während und nach dem bereits von Joachim von Sandrart erwähnten mehrjährigen Italienaufenthalt Schönfelds entstanden sind. Als sicherer äußerer Anhaltspunkt ist die Tatsache zu verzeichnen, daß der Künstler im Jahre 1652 sich endgültig in Augsburg niederließ. Bei einer Neuauflage müßte dies unbedingt berücksichtigt bzw. geändert werden. Wer sich auch immer mit Schönfeld beschäftigt, wird unmöglich auf eine Heranziehung der Radierungen und Zeichnungen des Künstlers verzichten können. Für beide Teilgebiete gibt es vorzügliche Spezialuntersuchungen (L. H. Krapf, Johann Heinrich Schönfelds Radierungen und die nach ihm gestochenen Blätter, Diss. München 1938 und: Th. Muchall-Viebrook, Die Zeichnungen Joh. H. Schönfelds, in: Schwäbisches Museum 1931, S. 71 ff.). Zu der letzteren Publikation sind hier als wichtige Nachträge zu nennen: Der barocke Himmel, Ausst. Kat., Stuttgart-Augsburg 1964/65, Nr. 37, 95 und 126 mit den Abb. 6–8 sowie die Besprechung des Buches von H. Voss durch W. Vitzthum, in: Master Drawings 3, 1965, S. 181/182 mit Abb. auf S. 180. Eine Besitzänderung gilt es anzuzeigen bei einer wohl aus der neapolitanischen Periode Schönfelds stammenden Zeichnung: Flucht des Paulus aus Damaskus (ehemals Sammlung Fürst Liechtenstein, Vaduz; jetzt Süddeutsche Privatsammlung; vgl. Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, Ausst. Kat., Hamburg – Stuttgart – Bremen 1965/66, Nr. 75, Abb. 38; ferner H. Geißler in: Kunstchronik 19, 1966, S. 160). Berichtigt und ergänzt wird das Verzeichnis der im Besitz der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie befindlichen Blätter Schönfelds in der Rezension des Buches durch Götz Adriani (Jahrbuch für Geschichte der oberdeutschen Reichsstädte, Esslinger Studien, Bd. 11, 1965, S. 368–371). Wünschenswert wäre eine stärkere Verklammerung der beiden Gebiete mit den Bildern Schönfelds im Buch von

Voss gewesen, da sie zur Klärung vieler Spezialfragen von entscheidender Bedeutung sind.

Es steht außer Frage, daß das Jahrhundert, in dem Schönfeld lebte, durchaus die Bedeutung des Künstlers anerkannt hat. Schönster Beweis dafür ist die bekannte Würdigung, die Joachim von Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“ Schönfeld zuteil werden ließ. Den von A. Hämmerle erarbeiteten Nachrichten über die Familie Schönfeld und über ihren bedeutendsten Vertreter Johann Heinrich gibt Voss entsprechenden Raum, so daß es sich erübrigt, hier näher darauf einzugehen (vgl.: Die Familie Schönfeld aus Biberach a. Riß in: Schwäbisches Museum, 1928, S. 39 ff.). Auf einen biographischen Umstand soll hier jedoch hingewiesen werden, der u. E. kennzeichnend für die Auffassung der Kunst Schönfelds ist. Trotz seines langjährigen Aufenthaltes in Italien und vieler bedeutender Aufträge für katholische Kirchen machte der Künstler keinen Hehl aus seinem protestantischen Glauben. Dieses protestantische „Engagement“ äußert sich unverkennbar in seinem Oeuvre. So hat der Maler im Jahre 1665 zwei seiner Hauptwerke, eine Kreuztragung und eine Kreuzabnahme Christi, die beide von Sandrart rühmend hervorgehoben wurden, der protestantischen Kreuz-Kirche in Augsburg, zu deren Sprengel er gehörte, als persönliches Geschenk gestiftet. In der gleichen Richtung ist ein verschollenes Porträt des Künstlers zu interpretieren, das er von dem Geistlichen der genannten Kirche Georg Philipp Riss vor 1667 schuf (vgl. den die gleiche Jahreszahl tragenden Stich von Bartholomäus Kilian d. J.). Auf diesem Stich steht neben einer lateinischen Inschrift folgender, auf Luthers Dichtung anspielender Vers: „Las eysen, hagel, bley, las / Tonner-Keulen schneyen, / Las alle Teufel los und lügen, / lästern, schreyen, den Christi / Gnade stärckt, ist solcher franck und frey, / Wer Christum hertzlich liebt / dem kan kein Feind nicht bey.“

Obwohl das Buch nicht als Catalogue raisonnée gekennzeichnet ist, nimmt man mit einigem Erstaunen wahr, daß aus unbekanntenen Gründen einige qualitativ hervorragende, unzweifelhaft eigenhändige, ja signierte Bilder Schönfelds nicht in das sonst auf Vollständigkeit Wert legende Verzeichnis aufgenommen wurden. Ohne Anspruch auf eine endgültige Bearbeitung erheben zu wollen, sei dazu aus unseren Notizen ergänzend mitgeteilt: 1. Marketenderin des Dreißigjährigen Krieges, links unten signiert: „H. Schönfeld p.“ (63,5 x 48,5 cm), Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum (Inv. Nr. 660). 2. Der Aktsaal der Akademie in Augsburg, bezeichnet rechts: „HS“ (verschlungenes Monogramm); Öl/Lw. (132,3 x 96,7 cm), Graz, Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 110). Vgl. zu letzterem: K. Woisetschläger, Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Wien-München 1961, S. 172/173 mit Abb.; ferner die Besprechung dieses Werks durch den Rezensenten in: Kunstchronik 16, 1962, S. 217ff. Über ein weiteres in der gleichen Galerie befindliches Bild von Schönfeld, das bereits seit dem 18. Jahrhundert in der in Graz befindlichen Sammlung Attems lückenlos urkundlich nachweisbar ist, wird ein in Vorbereitung befindlicher Aufsatz von P. Krenn, Graz, berichten, dem wir hier nicht vorgreifen wollen. Von diesen noch unveröffentlichten Neuentdeckungen zum Oeuvre Schönfelds ist zunächst eine von

erstaunlicher Ausdruckskraft erfüllte sehr qualitätvolle Kreuzigungsdarstellung zu erwähnen, deren Hintergrund bläulichgrau bemalt ist (Ol/Lw.; 52 x 29 cm). Zusammen mit dem originalen geschnitzten, ungefaßten Eichenholzrahmen, der oben abgerundet ist, bildet das Stück eine geschlossene künstlerische Einheit. Worauf besonders hinzuweisen ist, ist der Umstand, daß es sich hier um eines der wenigen Bilder Schönfelds handelt, deren Rahmung noch den ursprünglichen Zustand zeigt (München, Privatbesitz). Es läßt sich vermuten, daß das Bild zur Ausstattung einer Sakristei gehörte. Zu datieren ist das völlig eigenhändige Bild – zusammen mit zwei stilistisch sehr ähnlichen, jedoch großformatigen Kreuzigungsdarstellungen des gleichen Künstlers (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und Stuttgart, Staatsgalerie) – wohl in die Mitte der fünfziger Jahre (vgl. die Bemerkung im Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, 1957, S. 247). Von E. Herzog wurde im Depot der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel ein von ihm mit Sicherheit als Schönfeld identifiziertes Bild entdeckt, die Darstellung der Sintflut, das sich nach der Reinigung als ein qualitativ hochrangiges, eigenhändiges Bild des Meisters präsentieren wird. Es stammt aus der Fürstbischöflichen Galerie in Fulda und war bisher irrtümlich Philipp Jakob Louthembourg zugewiesen worden. Es wird von seinem Entdecker publiziert. Ein Irrtum des Verfassers ist bei dem ungewöhnlich großen – auf Leinwand gemalten –, schon seit langem bekannten Bild (1,35 x 3,70 m), zu berichtigen, das jetzt in der neu eröffneten Burg-Galerie in Prag ausgestellt ist. Es ist signiert: „H. Schönfeld/fecit“. Bei Voss ist es in zwei Formate unterteilt und mit verschiedener inhaltlicher Benennung aufgeführt und zweiteilig als Pendant abgebildet, während es sich in Wirklichkeit um ein- und dasselbe Bild mit einem einheitlichen Titel: Sieg Josuas bei Gabaon (Josua 10, 7) handelt. Das ehemals formatisierte Bild Schönfelds, unzweifelhaft ein Hauptwerk, hinreißend im Kolorit wie in der Komposition, wurde nach einer Restaurierung vor einigen Jahren wieder sinngemäß zusammengefügt (vgl. J. Neumann, *Obrazárna Prazského, Hradu*, Prag 1964, S. 182 – 185). Daß gerade diese Komposition die genaue Kenntnis themenverwandter Bilder nicht nur von Poussin, sondern ebenso auch von Salvator Rosa, die Schönfeld in Italien kennenlernte und intensiv studierte, als *quantité négligeable* voraussetzt, sei nur am Rande erwähnt (vgl. L. Salerno, *Salvatore Rosa*, o. O. u. J. [Florenz 1963], Abb. 24 a und b, 25). Zu den vom Verfasser dieser Zeilen inzwischen bekanntgewordenen Besitzveränderungen seit dem Erscheinen der Voss'schen Publikation sei außer dem Bild „Das goldene Kalb“, das, ehemals im römischen Privatbesitz, jetzt den Städtischen Sammlungen in Biberach gehört, vermerkt, daß das Gemälde „Tod der hl. Rosalie“ seit 1965 in den Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg übergegangen ist. Dieses wurde inzwischen gereinigt, und zum Vorschein kam – als Bild im Bilde – visionär von dem dunklen Gewölk des Hintergrundes sich abhebend, ein für die Ikonographie des 17. Jahrhunderts überraschendes Detail am linken oberen Bildrand: Zwei kleine Engel tragen die Seele der soeben Verstorbenen in den Himmel, eine Darstellung, wie sie in ähnlicher Weise auf mittelalterlichen Marienbildern vorkommt. Das gleiche Motiv, nur variiert durch einen großen geflügelten Engel, findet sich an der gleichen Stelle auf Schönfelds „Auf-

bahrung der hl. Maria Magdalena", das sich jetzt in der Sammlung Schäfer in Schweinfurt a. M./Schloß Obbach befindet. In dieser Sammlung ist seit kurzem auch das von Voss „Vanitas“ benannte Gemälde, auf das noch zurückzukommen sein wird. Zur Ergänzung der bei Voss aufgeführten Bilder Schönfelds sei als letztes noch eine vielfigurige Golgatha-Darstellung (O/Lw.; 37 x 49,5 cm) erwähnt, die mit guten Gründen als Entwurf für die schon einmal genannte themengleiche Komposition im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg angesprochen wird (vgl. Weinmüller – Aukt. 93 v. 17./18./19. 3. 1965, Kat. 101, Nr. 1421). Sie befindet sich jetzt im Stuttgarter Kunsthandel.

Von hohem kunsthistorischen Interesse ist eine Erörterung über das Nachleben von künstlerischen Inventionen, bzw. inwieweit die folgenden Generationen von einem Maler wie Schönfeld beeinflusst wurden. Wir denken an zwei uns bekannt gewordene Fälle. Zu dem von Voss abgebildeten Werk: „Christus im Seesturm“ im Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg ist nachzutragen, daß es von ihm eine Replik in Rußland gibt (vgl. A. N. Izergina, Nemeckaja Živopis XVII veka Očerki, Leningrad, Moskau 1960, Abb. 43). Die Invention des genannten Bildes ist kompositionsmäßig im 18. Jahrhundert im Augsburger Kunstkreis nicht weniger als dreimal nachzuweisen, wobei der vermittelnde Künstler jedesmal Johann Wolfgang Baumgartner heißt. Zunächst ist eine Bibelillustration zu erwähnen (gestochen von C. Friedrich Hörmann / Verlag Martin Engelbrecht, Augsburg nach J. W. Baumgartner: „inv. et del.“). Ferner gibt es eine themengleiche Zeichnung dieses Künstlers (Augsburg, Städt. Kunstsammlungen), die offenbar als Entwurf für ein verschollenes Bild des gleichen Künstlers diente (Fot. Fr. Hoefle, Augsburg Nr. 248; damals irrtümlich als „Tiepolo“ bezeichnet). Ein ähnlich gelagerter Fall zeichnet sich ab bei dem bisher etwas unzutreffend „Vanitas“ genannten Schönfeld-Bild (Sammlung Schäfer, Schweinfurt/Schloß Obbach; Abb. 2 b). Dazu gibt es die von Schönfeld signierte und 1654 datierte, später oder gleichzeitig (?) mit dem Bild entstandene Radierung (160 x 130 mm; Abb. 3 a), zu der ein unbekannter Stecher ein weiteres themengleiches Blatt (225 x 138 mm) schuf, das am Fuße der Pyramide die Jahreszahl 1724 trägt (vgl. L. H. Krapf, op. cit., S. 28/29 bzw. S. 82). Wie sehr nun Schönfeld mit dieser Komposition in die Spuren eines von ihm vielbewunderten Vorbildes, Salvator Rosa, eintrat, beweist die bisher nicht bemerkte evidente Ähnlichkeit seiner Komposition bzw. seiner Radierung mit einem im Jahr 1650 entstandenen und von G. B. Castiglione beeinflussten signierten Gemälde des vorgenannten Meisters: „Demokrit in Meditation“. Es befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Abb. 2 a; vgl. L. Salerno, Salvatore Rosa, a. a. O., S. 110 mit Farbtaf. XIII). Seinem Inhalt nach geht die genannte Darstellung auf einen apokryphen Brief des Hippokrates an Damogetos zurück, der ebenso wie die angeleglichen Briefe des Demokrit an Hippokrates – die sich vermutlich gar nicht gekannt haben – ein Erzeugnis der kaiserzeitlichen Sophistik sein dürfte (Pauly – Wissowa, RE, Bd. 5, S. 138/139). Laut G. K. Nagler (XV, S. 143) befand sich ein von S. Rosa gemaltes Bild gleichen Themas ehemals in der Galerie von Salzdahlum. Da die Radierung Schönfelds als Datum die Jahreszahl 1654 trägt, muß der

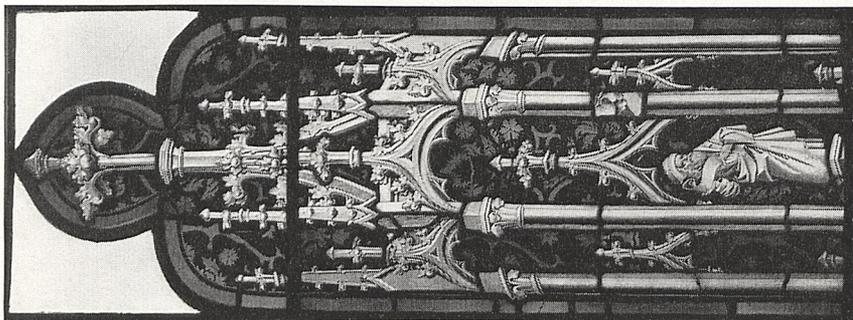


Abb. 1 a Berr, Historisches
Museum: Baldachin-Scheibe



Abb. 1 b Schaffhausen, Mün-
ster: Maria der Verkündigung

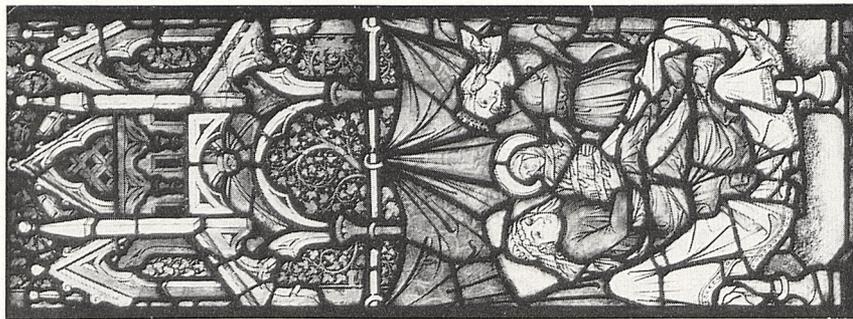


Abb. 1 c Kreuzlingen, Samm-
lung Küsters: Scheibe aus Stass-
engel



Abb. 2 a Salvator Rosa: Demokrit in Meditation.
Kopenhagen, Statens Museum

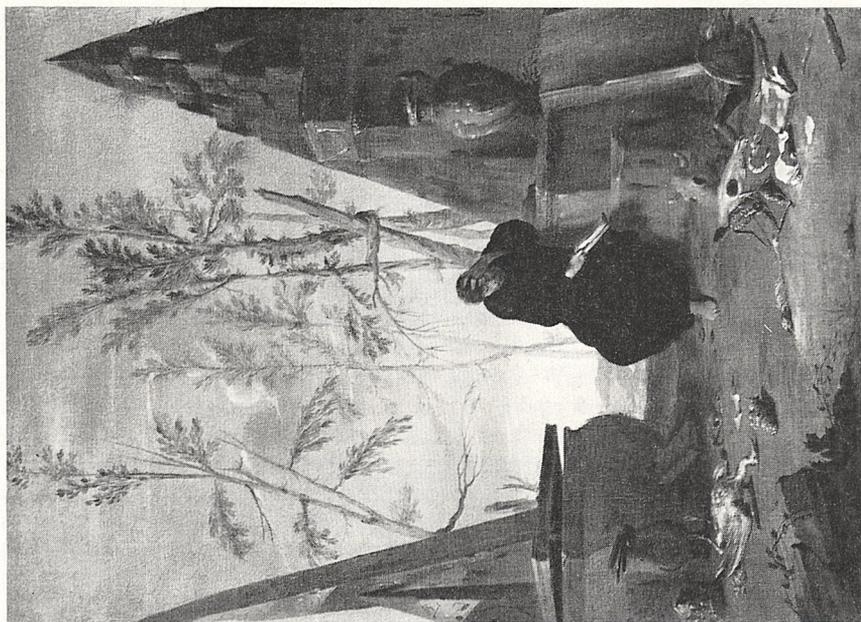


Abb. 2 b Johann Heinrich Schönfeld: Demokrit in Meditation.
Schweinfurt/Schloß Obbach, Sammlung Schäfer



Abb. 3 a Johann Heinrich Schönfeld: Demokrit in Meditation. Radierung (sign. u. dat. 1654)

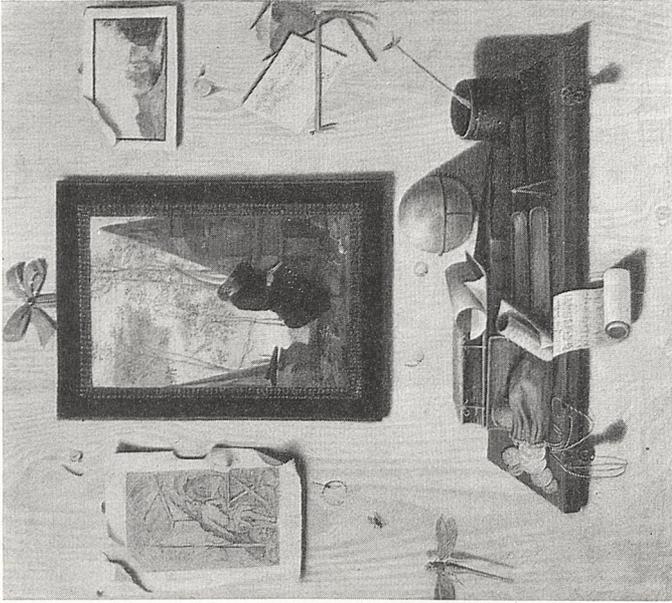


Abb. 3 b Dominikus Rempp: Trompe d'oeil mit Schönfelds „Demokrit in Meditation“ (1767). Schweinfurt/Schloß Obbach, Sammlung Schäfer



Abb. 4 b Leningrad, Erenitlage: Georg mit dem Drachen



Abb. 4 a Basel, Historisches Museum: Verkündigung Mariæ (aus dem Barfüßerkloster in Lindau, dat. 1427 oder 1437)

Künstler das themengleiche Bild S. Rosas kurz nach seiner Vollendung – es war am 19.3.1651 in Rom ausgestellt – im Original dort gesehen haben, um so mehr als die inhaltlich gleiche Druckgraphik (Bartsch 7) erst um 1660 von dem letztgenannten Künstler ausgeführt wurde. Dieses Werk ist signiert, und es trägt die Beschriftung: „Democritus omnium devisor in omnium fine defigitur“ (vgl. Nagler, XV, Nr. 7, S. 145). Die inhaltliche Benennung dieser Werke Schönfelds ist aufgrund der inhaltlichen Kongruenz mit den genannten Werken Rosas sinngemäß dahingehend zu verändern, daß es sich beide Male um eine Darstellung des Naturphilosophen Demokrit als des Hauptvertreters der Lehre der Atomistik handelt, der über den Vanitas-Gedanken meditiert. Demgegenüber ist die Vanitas-Symbolik erst sekundärer Natur. Wenn man darüberhinaus einen übergeordneten Bildtitel für diese Darstellungen suchen würde, dann sollte man – wie es im Fall von S. Rosa durch L. Salerno bereits geschehen ist – darauf hinweisen, daß sie im Bereich der „Poesia della solitudine“ angesiedelt sind. In der Sprache des 17. Jahrhunderts spricht J. von Sandrart von ihnen als von „seriosen Historien, poetischen Fabeln, Alludien und Pastorellen“.

Ungewöhnlich interessant als Beweis für das noch im späteren 18. Jahrhundert anzutreffende Nachleben einer solchen Bild-Invention Schönfelds, was indirekt auch für das Gemälde bzw. für die Druckgraphik gleichen Themas von Salvatore Rosa gilt, ist ein erst kürzlich aufgetauchtes „Trompe d'oeil“, das aus dem Münchener Kunsthandel in den Besitz der Sammlung in Schweinfurt/Schloß Obbach übergang, wo nun „Vor“- und „Nachbild“ mit- und nebeneinander vereinigt sind (Abb. 3 b; vgl. Weinmüller-Auktion 99 v. 16./17./18. 3. 1966, Kat. Nr. 107, Nr. 1094 mit Taf. 71 – daselbst Abb. eines Pendants). Das originelle Vanitas-„Trompe d'oeil“ zeigt als Bild im Bilde neben Briefen, Büchern, Noten, Schreibgerät, Stichen und einem Regal in einem zeitgenössischen schwarzen Flammleisten-Rahmen vor einer gemaserten Holzurückwand die eben erwähnte Komposition Schönfelds. Ob der Maler des erstgenannten Bildes das den Philosophen Demokrit darstellende Gemälde Schönfelds im Original oder, was auch denkbar ist, in einer zeitgenössischen Kopie sah, muß unentschieden bleiben, weil sich über seinen Aufbewahrungsort im 18. Jahrhundert keine Nachricht erhalten hat. Ein auf dem Bild wiedergegebener Brief trägt als Ortsangabe „Venezia“ und das Gegenstück des „Trompe d'oeil“ ist signiert mit: „Do. Rempo p 1767“, was der italianisierten Namensform eines bisher unbekanntem, offenbar in Venedig tätigen Malers Dominikus Rempp entspricht. Allem Anschein nach handelt es sich hier um ein bisher nicht identifiziertes Mitglied einer ursprünglich in Slowenien beheimateten, in der Donaumonarchie und in Venedig tätigen Künstlerfamilie Rempp (auch „Remb“). Von ihr wurde bisher bekannt: Johann Georg, Maler in Ljubljana (gest. ebenda 1732) und sein Sohn Franz Carl (geb. 1675 in Radovljica/Slowenien), vorübergehend in Graz als Hausmaler der Grafen Attems tätig (gest. 1718 in Wien als Kaiserl. Hofhistorienmaler), die möglicherweise Großvater und Vater unseres Malers sein könnten. Diese von uns vermuteten künstlergenealogischen Zusammenhänge basieren auch auf der Überlegung, daß der letztgenannte Maler nach 1711 nach Wien übersiedelte und daß

von ihm ein Sohn am 24. 2. 1712 in St. Stephan in Wien getauft wurde, der mit Dominikus Remppl identisch sein könnte (frdl. Hinweis K. Woisetschläger). Wie dem auch sei: als Faktum für das Nachleben bildkünstlerischer Invention des Hochbarock bis weit in das 18. Jahrhundert hinein – in diesem Falle Johann Heinrich Schönfelds – ist jedenfalls das aus dem Jahre 1767 stammende und von Dominikus Remppl gemalte Bild ungewöhnlich aufschlußreich. Es ist ein Dokument dafür, daß Schönfeld bestimmte Farb-, Licht- und Kompositionsprobleme, mit denen sich das 18. Jahrhundert intensiv auseinandersetzte, der Kunst des Rokoko vorweggenommen hat. Gerade dieser Umstand aber kennzeichnet die singuläre Position, die dieser hochbedeutende Künstler innerhalb der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts einnimmt.

Gerhard Woeckel

TOTENTAFEL

PETER HALM †

17. XI. 1900 – 26. IV. 1966

Dem Verlust, den die deutsche Kunstgeschichtsforschung mit dem Tode Friedrich Winklers (23. Februar 1965) erlitt, folgte schon nach einem Jahr ein nicht minder schwerer: Am 26. April 1966 erlag Peter Halm einem Herzinfarkt. Nur fünf Monate waren vergangen, daß er sich von der Leitung der Staatlichen Graphischen Sammlung in München hatte zurückziehen können.

Nicht mehr vergönnt war ihm die Realisierung mehrerer großer wissenschaftlicher Pläne, die er wegen seines Wirkens für und durch das Museum zurückgestellt hatte. Denn das Museum war neben, ja vor den wissenschaftlichen Publikationsvorhaben sein zentrales Anliegen, durch das er Einfluß ausstrahlte in anderem Sinne, aber vergleichbar manchen Hochschullehrern, die zuvörderst durch das gesprochene Wort wirken und deren Schwergewicht in der Lehre liegt: Sein Sprachmittel war sein Museum. Es war das Medium, in dem er lebte und durch das er sich äußerte. Das heißt, er lebte vor allem mit den Kunstwerken, für, aber auch durch sie; sammelnd, konservierend, ordnend; er machte sie real greifbar, bevor er an ihre Deutung ging.

Seine Wissenschaft war keine theoretische, die erst nach den Ordnungs„diensten“ des Museums einsetzte, sondern die musealen Tätigkeiten waren selbst Teil eines schöpferischen gelehrten Wirkens. Halm setzte sich verzweifelt gegen Entwicklungstendenzen zur Wehr, die aus den Männern der Museen in zunehmendem Maße Kunstbeamte und Manager zu machen geneigt sind, um materiell nur vorbereiten, was in einer höheren geistigen Sphäre von anderen ausgewertet werden soll. Die zunehmende Erschwerung wissenschaftlicher Tätigkeit und Forschung im Museum war etwas, unter dem er selbst in steigendem Maße litt und gegen das er mit dem ihm eigenen Ernst prinzipiell Stellung nahm.

Der Umstand, daß jede Publikation Halms eine schöpferische Bereitstellung des Materials mit einschloß, es sich also kaum jemals bloß um eine neue Bewertung bereits bekannter und geordneter Dinge handelte, bedingt, daß er nicht viel schrieb,