

NACHTRAG ZUM BERICHT
ÜBER DEN XV. DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKERTAG
IN MÜNCHEN VOM 13. BIS 18. SEPTEMBER 1976

In Ergänzung zu dem im Februar- und Märzheft veröffentlichten Tagungsbericht werden im folgenden auf Wunsch der Referenten der Sektion „Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern und die Kunst“ die Resümees der Referate dieser Sektion nachgetragen.

VORTRÄGE AM 16. SEPTEMBER 1976 (Fortsetzung)

Sektion: Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern
und die Kunst

Hubert Glaser (München):

Die Max-Emanuel-Ausstellung als Beispiel

Der Plan der Max-Emanuel-Ausstellung ging aus von der Frage, inwieweit sich durch Zurschaustellung von zeitgenössischen Bildzeugnissen eine geschichtliche Epoche vergegenwärtigen läßt, und zwar dann, wenn man günstige Umstände ausnützen kann, nämlich eine Umgebung, die diese Vergegenwärtigung fördert, und einen reichen Bestand.

Als Bestand wurden zunächst die Werke versammelt, die der Kurfürst Max Emanuel, um sich selbst und seine Stellung zu repräsentieren, in Auftrag gegeben hat, also die Produktion der Hofkünstler, ferner die Druckgraphik, die ihm gewidmet ist, seinen Ruhm verbreiten soll, das höfische Schaugepränge im Bild überliefert. Hinzu kamen die Waffen des damaligen bayerischen Heeres, die Beute aus den Türkenkriegen, ferner Lebenszeugnisse des bayerischen Adels, Landesbeschreibungen, schließlich Porträts und Ereignisbilder, in denen die dynastische Umwelt des Fürsten, seine Verwandten, Bundesgenossen und Gegner erscheinen.

Dieser Bestand ist insgesamt außerordentlich reich, aber auch einseitig und lückenhaft: einseitig, insofern die „offizielle“ Kunst sich auf die glänzende Außenseite der fürstlichen Existenz konzentriert, lückenhaft, insofern sie alles Depressive, Familienzwist, militärische Niederlagen, Flucht und Exil, Bankrott usw. ausspart. Nur da und dort konnte versucht werden, die triumphalistische Perspektive der Hofkunst zu durchbrechen, etwa in der Wiedergabe des Massakers von Buda, das im übrigen auch als Zeugnis eines Triumphes entstand und nur heute nicht mehr so aufgefaßt wird, weil die wiedergegebenen Szenen bei niemandem mehr Bewunderung, sondern



*Abb. 1 Paris, Engelskopf, Ehem. Marienkrönungsportal Nctre-Dame
(Photo: Musées Nationaux)*

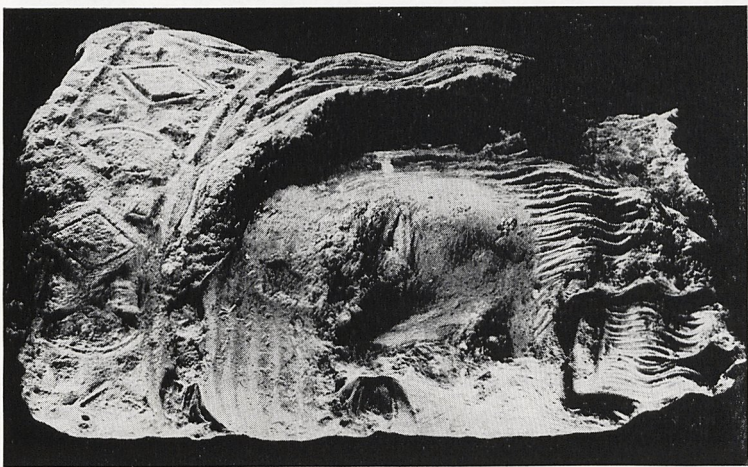


Abb. 2a Paris, Königskopf. Ehem. Königsgalerie Notre-Dame (Photo: Musées Nationaux)



Abb. 2b Sens, Musée archéologique, Königskopf (Photo: Sauerländer)

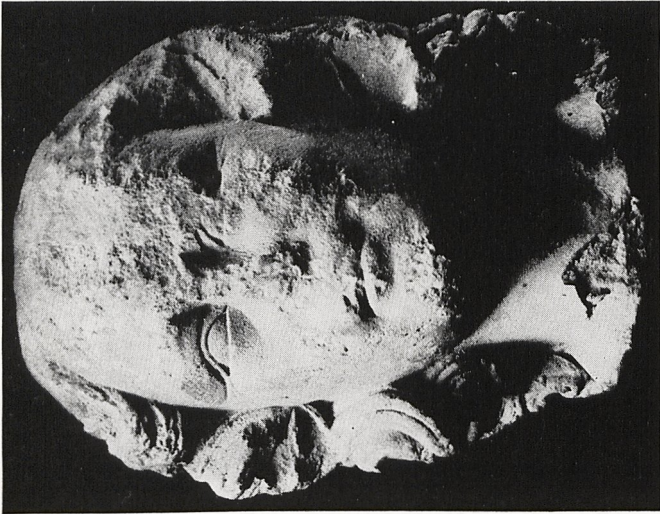


Abb. 3a Paris, Kopf (Tugend?). Ehem. Nordquerhausportal Notre-Dame (?) (Photo: Musées Nationaux)



Abb. 3b Paris, Notre-Dame, Prophet, Archivolte. Nordquerhausportal (Photo Musées Nationaux)



Abb. 4 Paris, Paulus, Torso. Ehem. Annenportal Notre-Dame (Photo: Musées Nationaux)

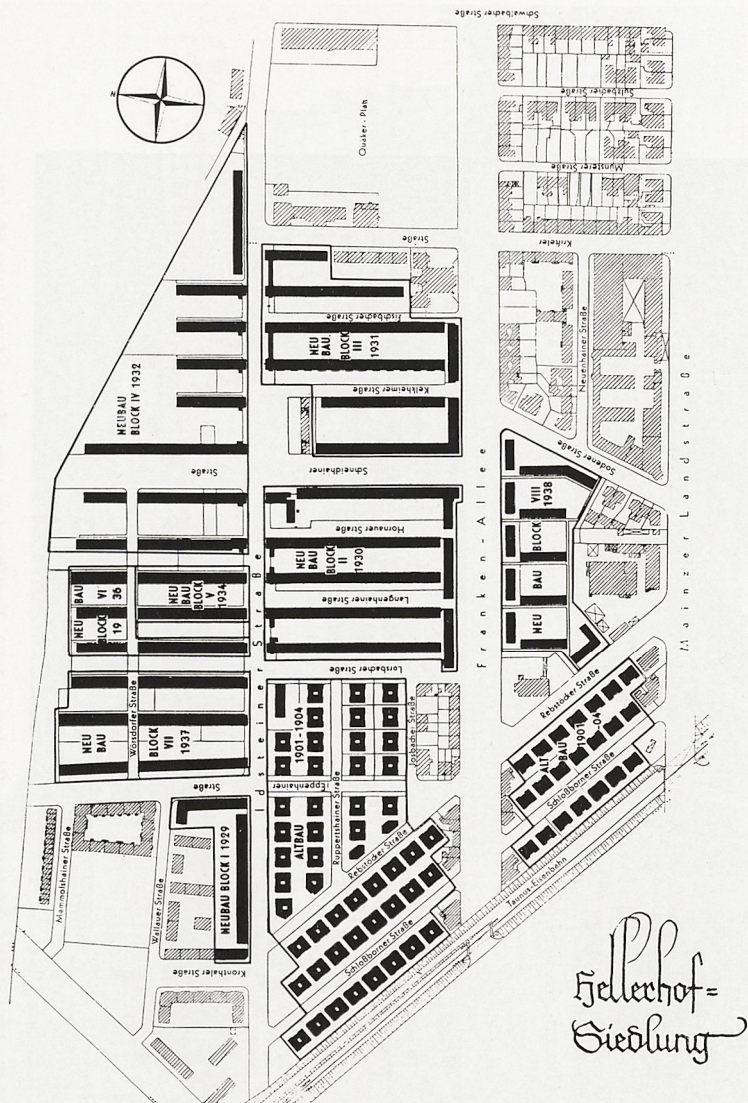


Abb. 5 Frankfurt am Main, Hellerhofsiedlung. Plan der Gesamtanlage (aus: 50 Jahre Aktiengesellschaft Hellerhof 1952, S. 35)

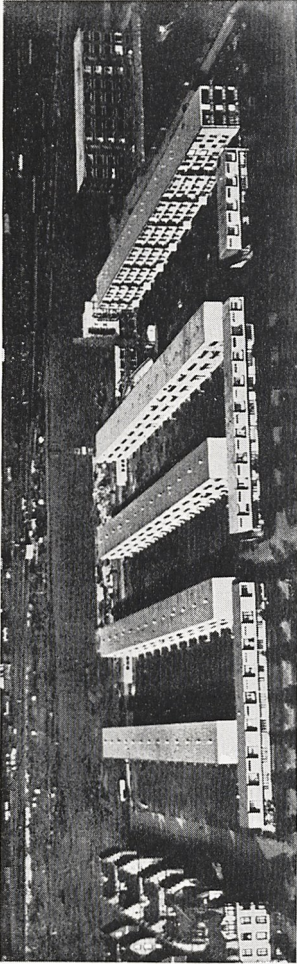


Abb. 6a Hellerhofsiedlung. Zustand 1930. Gesamtansicht (aus: Das Neue Frankfurt IV, 1930, Heft 4—5, S. 126)

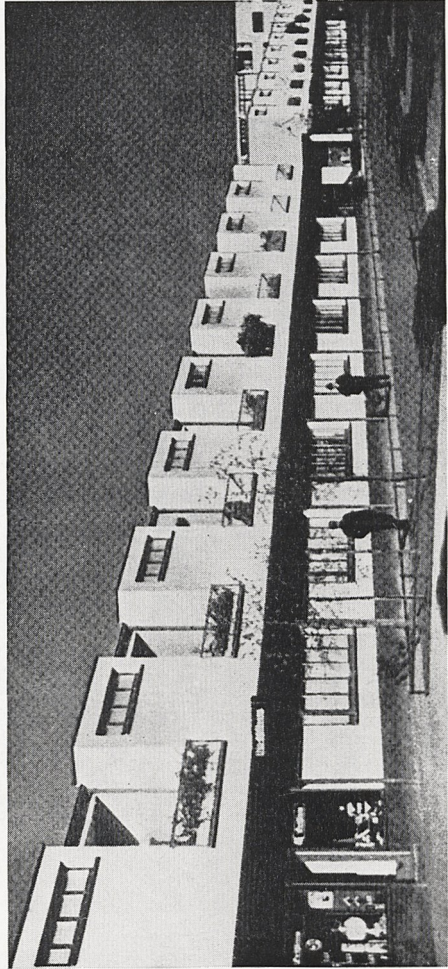


Abb. 6b Hellerhofsiedlung. Zustand 1930. Kopfbauten von Mart Stam (aus: 50 Jahre Aktiengesellschaft Hellerhof 1952, S. 14)

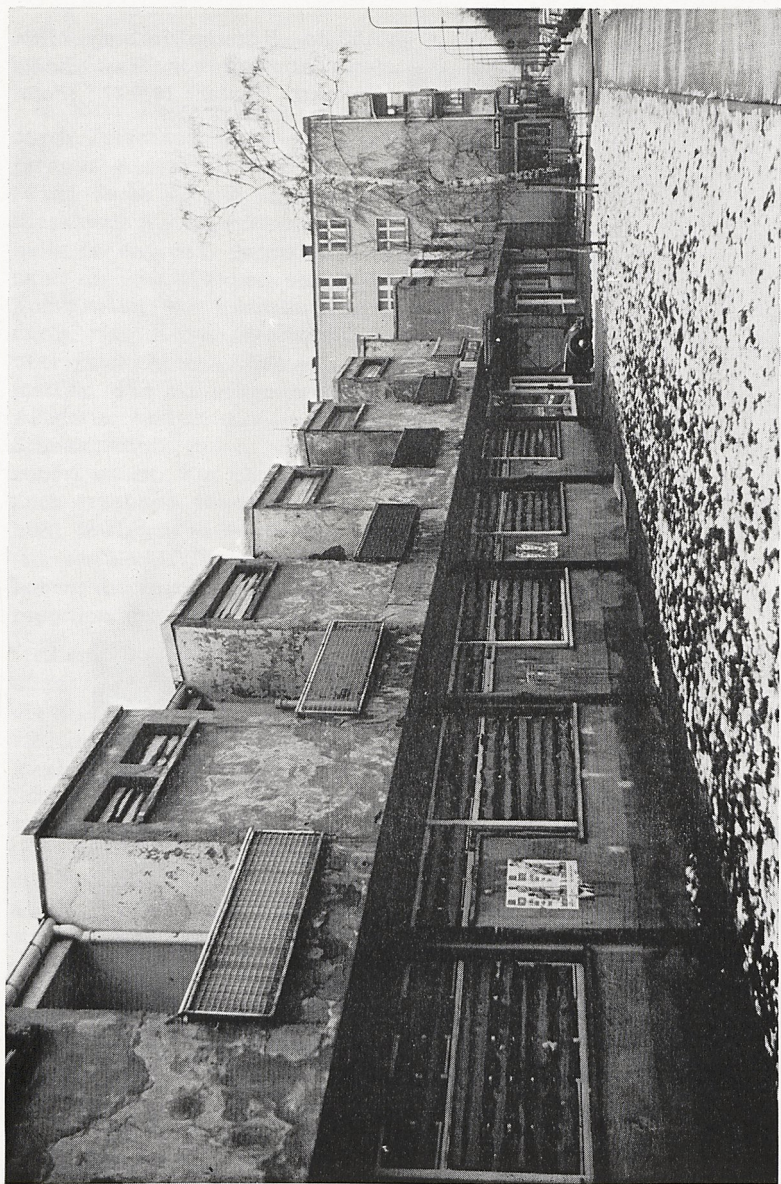


Abb. 7 Hellerhofsiedlung. Mittlerer und östlicher Kopfbau, Zustand Winter 1976/77 (Foto: Schlink)



Abb. 8a Hellerhofsiedlung. Mittlerer Kopfbau von Mart Stam. Zustand Winter 1976/77 (Foto: Schlink)

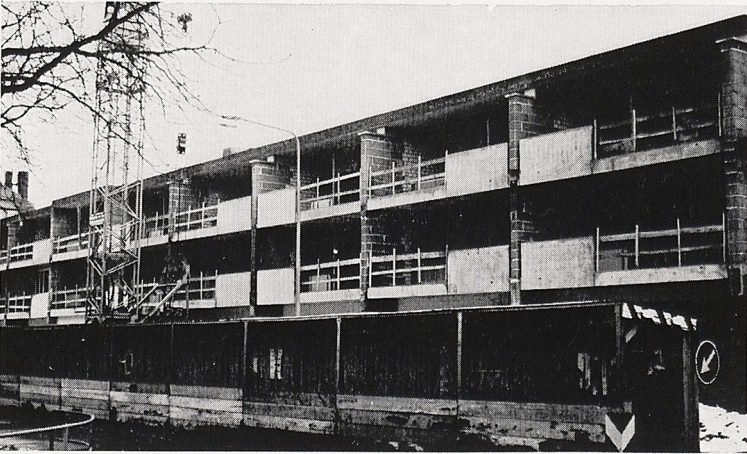


Abb. 8b Hellerhofsiedlung. Neubau (Sozialstation anstelle des westlichen Kopfbaus von Mart Stam (Foto: Schlink)

nur noch Grauen erregen, oder in den vollständig versammelten Votivbildern aus der Zeit des bayerischen Bauernaufstandes.

In ihrer Zielsetzung — Vergegenwärtigung des geschichtlichen Lebens durch Zurschaustellung der überlieferten Bildzeugnisse — war die Max-Emanuel-Ausstellung dem Historismus des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Die Mittel, deren sie sich dabei bediente, waren die Akzentuierung des Kunstcharakters der ausgestellten Werke durch Betonung der Motive und Inhalte, der zugrunde liegenden Intentionen, des Entstehungszusammenhanges, dann die Identifikation von Abbild und Gegenstand und schließlich die Kombination von Bilddokument und Archivalie. Die Schwierigkeit besteht darin, den „naiven Realismus“ zu durchbrechen, mit dem Ausstellungen über geschichtliche Themen betrachtet zu werden pflegen, und bewußt zu machen, daß das zeitgenössische Objekt, das Ereignisbild, das Porträt, die Allegorie, anders gelesen werden muß als der moderne fotografische Schnappschuß, daß es absichtsvoll entstanden und für bestimmte Zwecke zubereitet ist. Ein Bildzeugnis als geschichtliches Zeugnis verstehen heißt auch erkennen, inwieweit es einen Sachverhalt eher verschleiert als enthüllt, inwieweit es bewußt Akzente verschiebt, Tatbestände retuschiert oder gar verfälscht. Das Medium, mit dem die Bildebenen voneinander abgehoben, die Inhalte entschlüsselt werden können, ist und bleibt die Interpretation, der Kommentar, das Wort.

Allerdings können auch die Anzahl der verschiedenartigsten Bildzeugnisse, die Ergänzung des Überlieferungsbestandes auf mehreren Ebenen, die Kombination verschiedenartigster Objekte und die Erläuterungen durch **visuelle und vor allem durch sprachliche Mittel** kein Bild des gesamten geschichtlichen Lebens geben, sondern allenfalls eine dem aus den schriftlichen Quellen erarbeiteten Bild angenäherte Skizze. Diese Skizze akzentuiert die Geschichte anders, als die schriftlichen Quellen es tun, denn schon in ihrem Material, in den Bildzeugnissen, liegt eine Tendenz, die sich bei der Präsentation nicht völlig eliminieren läßt, im 17. und 18. Jahrhundert vor allem die Tendenz zum Dynastischen, Familiären, Militärischen, zum Höfischen, zum Erotischen. Wenn diese Perspektive auch sehr einseitig ist, so ist sie doch zugleich sehr symptomatisch, insofern sie den Denkstil und die Handlungsmotive des Fürsten deutlich spiegelt, seine Neigung, Politik als ein Familiengeschäft zu betreiben, Heiraten und Erbgänge als die entscheidenden Vorgänge anzusehen, das Schicksal seines Hauses in den Vordergrund zu stellen und das Schicksal des Staates unbeachtet zu lassen. Das anvertraute Volk nicht als Aufgabe, sondern als Ressource zu betrachten, ungerührt von den Schicksalsschlägen der Gegenwart zu bleiben und Monumente für die Nachwelt zu errichten.

*Antonio Zanchis Hochaltar der Theatinerkirche — Zur Ikonographie des
fürstlichen Motivbildes*

Die Münchner Theatinerkirche war 1663—1675 von dem bayerischen Kurfürstenpaar Ferdinand Maria und Henriette Adelaide als ein monumentales Gedächtnis für die Geburt des Kurprinzen Max Emanuel errichtet worden. Als Motivbau — darin in der Nachfolge von Val-de-Grâce, Paris — erinnert sie an die lange vergeblich erwartete und erst nach dem Gelöbnis einer Kirchengründung wie mit himmlischer Billigung gesicherte Erbfolge. Die Geburt des Thronerben war der Fürsprache des 1629 seliggesprochenen Gaetano von Thiene zugeschrieben worden, ihm wurde die neue Kirche geweiht und der von ihm gestifteten Gemeinschaft der „Theatiner“ als Ordenskirche übergeben. Erste Planungen des Hochaltarblattes sind für J. Sandrart mit einer um 1669/70 angelegten Rötelzeichnung (Basel, Kupferstichkabinett) bezeugt. Bei der Gestaltung seines Projektes verknüpft Sandrart die Darstellung herrscherlichen Votives mit der Bildformel der intercessio und schildert die Geburt des Kurprinzen in Anlehnung an den Typus der Empfängnis Mariae. Ein derart überhöhtes Herrscherlob — allerdings auf den Andachtsbereich eines privaten Kultbildes beschränkt — hatte schon eine Darstellung der Geburt Ferdinand Marias von 1636 (Bayer. Nationalmuseum) aufgewiesen. Mit dem propagandistischen Anspruch eines Hochaltarblattes verliert Sandrarts Konzeption jedoch das decorum, das an so prominenter Placierung im Kirchengebäude gewahrt werden mußte. Der Auftrag wurde ihm entzogen und 1672 dem Venezianer A. Zanchi übertragen. In seinem 1675 fertiggestellten Altarblatt verzichtet Zanchi auf den Nachweis einer übernatürlichen Geburt und gibt statt dessen die kurfürstliche Familie unter dem Schutz der zur Ehre dieses Altares erhobenen Kirchenpatrone. Seine Darstellung fürstlicher Votanten, die in der Tradition des Stifterbildes wurzelt, bezieht nachdrücklich die Propagierung des 1671 kanonisierten Kajetan mit ein. Persönliche Devotion wie auch demonstrative Förderung eines neuen Heiligenkultes zeichnet ebenso M. Managettas Altarblatt der Wiener Franziskanerkirche von 1671 aus, das die kaiserliche Familie in Verehrung des drei Jahre zuvor heiliggesprochenen Petrus von Alcantara darstellt. Zugleich zeugt Zanchis Hochaltarblatt von der Protektion, die der in München neu ansässige Theatinerorden seitens des Kurhauses erfuhr. Die Münchner Karmeliterkirche konnte seit 1660 mit dem von K. Pflieger geschaffenen Gemälde — ebenso wie die Prager Karmeliterkirche St. Gallus mit J. Lischkas Gemälde von 1696 für das Kaiserhaus — auf ein vergleichbares Zeugnis der kurfürstlichen Wertschätzung mittels Aussage des Hochaltarblattes verweisen. Die öffentliche Bekundung herrscherlicher pietas ist im habsburgischen Bereich mehrfach zur Bildaussage gewählt worden, für Frankreich bezeichnet das 1674 bei Le Brun in Auf-

trag gegebene Hochaltarblatt für St. Sépulcre, Paris, — gleichzeitig zu Zanchi Ausführung — den Herrscher als Empfänger außergewöhnlicher himmlischer Gnadenerweise. Auch ohne Sandrarts Geburtsschilderung gelingt es Zanchi, geistlich gefärbtes Herrscherlob in den Sakralbereich der Hochaltardekoration einzubinden.

Peter Volk (München):

Boffrand und Effner. Zu Effners Frühwerken unter französischem Einfluß

Germain Boffrand, der 1705/06 und 1713/14 in Brüssel bzw. Saint-Cloud für Max Emanuel von Bayern tätig war, jedoch nie in München gewesen ist, hat nach 1715 die Kunst am kurbayerischen Hof durch seinen Schüler Joseph Effner indirekt beeinflusst. Effner kehrte mit dem Kurfürsten 1715 aus Paris zurück, und seine ersten Arbeiten, der Um- und Ausbau der Schlösser Dachau und Nymphenburg (1715 ff.), waren in ihrer konsequenten Übernahme französischer Vorbilder für Süddeutschland etwas grundlegend Neues.

Das Dachauer Treppenhaus folgt in der Gesamtanlage, vor allem aber in der Wandgliederung, Boffrands Treppe im Palais du Petit-Luxembourg in Paris (1709 ff. — Vorbild war vor allem J. Hardouin Mansarts Treppe in Saint-Cloud, 1699; vgl. auch La Malgrange II). Die Anlehnung geht bis in kleinste Details der Stuckornamente. Allerdings werden in Dachau die ornamentierten Flächen dichter und gleichmäßiger ausgefüllt als in Paris, wo Fläche und plastischer Dekor in einem wohlausgewogenen Spannungsverhältnis stehen.

Auch beim Stuck im nördlichen Vorzimmer von Schloß Nymphenburg, 1716/17 (zur Datierung: lt. Gemäldeinventar von 1768 sind die Supraporten von J. Amigoni 1716 entstanden; die benachbarten Räume wurden 1716/17 stuckiert), griff Effner auf eine Corniche im Petit-Luxembourg zurück. Die Gliederung und die Reliefschnitzerei der weiß-goldenen Boiserien entsprechen ebenfalls den neuesten Pariser Entwürfen; Einzelmotive, wie die Doppelvolutenbekrönungen von Kaminspiegel und Bilderrahmen, sind ausgesprochen fortschrittlich. Noch klarer als in Dachau zeigt sich bei diesem Raum — am deutlichsten wiederum beim Stuck — eine Neigung zu unakzentuierter und gleichmäßiger Flächenfüllung im Gegensatz zu der Klarheit und Eleganz der französischen Vorbilder, nicht nur ein Mangel, sondern auch ein anderes Formgefühl, wie es dann verstärkt beim süddeutschen Rokoko in Erscheinung tritt.

Innerhalb der höfischen Innenausstattungen in München vor 1725 wirken einige stilistisch völlig übereinstimmende stuckierte Hohlkehlen in Nymphenburg, Pagoden- und Badenburger, in Schleißheim und in Effners Palais Preysing besonders französisch. Letztere sind bezeugte Arbeiten von Johann

Baptist Zimmermann, der aber die frühesten dieser Hohlkehlen in der 1719 vollendeten Pagodenburg nicht geschaffen haben kann, da er erst 1720 nach München kam. Diese Cornichen sind offenbar von verschiedenen Stukkatoren unter Verwendung derselben detaillierten Entwürfe Effners, z. T. auch derselben Model ausgeführt worden. Ein französisches Beispiel für einen derartigen Entwurf aus diesen Jahren, der im Stil den Münchener Arbeiten sehr nahe steht, hat sich in einer Zeichnung der Berliner Kunstbibliothek erhalten (Hdz. 4134, Kat. Berckenhagen 1970, S. 201 f. mit Abb., fälschlich als Watteau).

Johann Georg Prinz von Hohenzollern (München):

Die französischen Hofmaler am Hofe Max Emanuels

Joseph Vivien ist ohne Zweifel der bedeutendste für Kurfürst Max Emanuel tätige französische Hofmaler. Zwar von Rigaud und Largillière beeinflusst, gehört er dennoch mit diesen zu den Malern, die das Porträt der „Temps de transition“, der Übergangszeit zwischen dem Louis XIV. und der Regencezeit, geprägt haben. Das durch den im Münchner Jahrbuch 1963 von H. Börsch-Supan erstellten Katalog bekanntgewordene Œuvre des Meisters konnte im Zuge der Vorbereitungen auf die Max-Emanuel-Ausstellung durch einige neuentdeckte Werke bereichert werden. Eine der ganz wenigen erhaltenen signierten Miniaturen mit dem Bildnis eines unbekanntem jungen Herrn befindet sich im Musée Curtius in Lüttich. Im Besitz des Grafen Toerring konnte ein Pastellbildnis der Mätresse Max Emanuels, der Agnes Lelouchier, späteren Gräfin Arco nachgewiesen werden. In Schloß Nordkirchen, der Residenz der Grafen von Plettenberg in der Nähe von Münster, ist neben einigen Kopien nach bekannten Vivien-Porträts ein ganzfiguriges Bildnis des Fürstbischofs Clemens August von Münster aufgetaucht, das den Sohn Max Emanuels, der oft bei seinem ersten Minister Ferdinand von Plettenberg weilte, in Chorrock, Mantilla und Hermelin, mit dem Finger auf ein geöffnetes Buch zeigend, darstellt. Neben einigen weiteren Porträts aus dem Hause Toerring ist die bedeutendste Entdeckung das bislang verschollene monumentale Jagdbild von 1723, das den Kurprinzen Karl Albert von Bayern mit dem Grafen von Preysing, dem Büchsenspanner **Charles Balustrier** und dem Freiherrn von Mayrhofen bei einer Rast während der Jagd zeigt. Es gehört zu den wenigen Gruppenbildern Viviens und den im 1. Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich seltenen Bildern mit einer Jagdgesellschaft im Freien. Da im gesamten Werk Viviens keine einzige Darstellung von Hunden und erlegtem Wild bekannt ist, kommt hierfür um diese Zeit nur Jean-Baptiste Oudry in Frage. Das ganze Bild weist schlechte Übermalungen auf, so daß die ursprünglich sicher hohe Qualität nicht zur Geltung kommt. Das Werk Martin Maingauds, der zwi-

schen 1699 und 1711 für Max Emanuel tätig gewesen ist, ist viel weniger erforscht. Gesichert sind die qualitätsvolle Kinderserie in Schloß Lustheim, die Bildnisse Max Emanuels und Therese Kunigundes, das große Reiterbildnis des Kurfürsten im Speisezimmer in Schleißheim und als Neuzuschreibung die bislang als Werk von Pierre Mignard geführte „Hl. Familie“ im Schleißheimer Schloß. Bei der Frage nach der Herkunft Maingauds wird man sowohl in Frankreich wie in den Niederlanden zu suchen haben. Es bestehen wenig Gemeinsamkeiten mit der zeitgenössischen französischen Porträtmalerei, hingegen ist der Einfluß van Dycks unübersehbar. Das wird vor allem deutlich bei den Kinderbildnissen, wo aber zugleich sein ihm eigentümlicher Stil, die Art, wie er die leuchtenden Farben der Gewänder und das helle Inkarnat der Köpfe vor den dunkeltonigen Hintergrund setzt, hervortritt. Zu untersuchen wäre, welchen Fortgang die Entwicklung der Malerei Maingauds nahm, als er in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts für Georg II. von England tätig wurde.

Auch das Werk Pierre Goberts, der um 1712 für Max Emanuel in seinem Exil in St. Cloud gearbeitet hat, wäre eine gründliche, das provisorische Œuvreverzeichnis von E. Thoison von 1903 revidierende Arbeit wert. Von ihm stammen zwei Serien von Damenbildnissen in Nymphenburg, die nicht mehr vollständig erhalten sind. Die etwas steif gemalten Modelle sind alle mythologisch verkleidet. Seine besten Arbeiten sind in Versailles, Chantilly und im Museum von St. Lô zu finden.

Lorenz Seelig (München):

*Die von Ignaz Franz Xaver von Wilhelm, dem Geh. Kabinettssekretär
Max Emanuels, verfaßten Emblemschriften*

In der Zeit Max Emanuels und Karl Albrechts traten nur wenige weltliche Autoren als Urheber künstlerischer Programme in Erscheinung. Eine herausgehobene Stellung kommt Ignaz Franz Xaver von Wilhelm zu, der in der Funktion des Geheimen Kabinettssekretärs namentlich während des französischen Exils zu den engsten Vertrauten Max Emanuels zählte und u. a. mehrere politische Streitschriften verfaßte. Auch schuf er Gemäldekonzeppte, gab etwa 1725 das Programm des Deckenfreskos im Münchner Palais Preysing an; ob er auch auf den Zyklus der Schleißheimer Deckengemälde Einfluß nahm, läßt sich nicht schlüssig erweisen. In seinen Publikationen vertrat von Wilhelm nachdrücklich die Interessen des bayerischen Herrscherhauses, dessen Ansprüche er durch historisch-genealogische Studien zu legitimieren suchte. So griff er mit neuen Argumenten die bereits ausführlich widerlegte Hypothese auf, daß die Wittelsbacher in ununterbrochener männlicher Linie auf Karl den Großen zurückzuführen seien. Zu Beginn der Regierung Kurfürst Karl Albrechts, der den Fragen der

dynastischen Repräsentation außerordentliche Bedeutung zumaß, besaß die Abstammungstheorie besondere Aktualität, so daß sie sich auch in dem in den späten zwanziger Jahren gezeichneten Stammbaum der Münchner Ahnengalerie niederschlug. Mit großer Sorgfalt nahm sich von Wilhelm der Illustration seiner Veröffentlichungen an. So beschäftigte er Cosmas Damian Asam, der das Titelblatt des handschriftlichen Exemplars der „Vindiciae arboris genealogicae augustae gentis Carolinae-Boicae“ aus dem Jahr 1729 schuf; der gleichfalls von C. D. Asam entworfene Kupfertitel der 1730 im Druck erschienenen Schrift entspricht in den Grundzügen dem verlorenen Fresko des Palais Preysing. Das Hauptwerk des Autors bildet die in zwei Bänden 1731 und 1739 veröffentlichte Emblemschrift „Annus Politicus“. Der erste Band, dem 1727 geborenen Kurprinzen Maximilian Joseph gewidmet, ist als dynastischer Fürstenspiegel didaktischer Prägung anzusehen, der — analog zum Jahresablauf — zwölf ausgewählte Herrschergestalten Bayerns als Exempla vor Augen führt. Die Invention der von verschiedenen Augsburger Künstlern ausgeführten Kupferstiche geht auf den Verfasser selbst zurück. Entscheidende Anregungen verdankt von Wilhelm der habsburgischen Panegyrik; einzelne Elemente sind den emblematisch bestimmten Regentengeschichten Bayerns entnommen, namentlich den „Excubiae Tutelares“ von Andreas Brunner SJ und der „Fortitudo Leonina“.

Christina Thon (Berlin):

Einzugsdekorationen für Max Emanuel in München

Ephemere Dekorationen, die dem herrscherlichen Einzug aus politisch-repräsentativem Anlaß galten, wurden in München erst seit der Regierungszeit Max Emanuels errichtet. Aufbau und Plazierung der einzelnen Elemente ergaben sich aus der städtebaulichen Situation. Das mittelalterlich geprägte Stadtbild bot keine Voraussetzung für eine Folge triumphbogenartiger Ehrenpforten, wie sie in Berlin zur Krönung Friedrichs I. aufgestellt wurden. In München war die zur Residenz führende Via triumphalis im Osten durch den Ratsturm, im Westen durch den Schönen Turm gestellt. Die Enge der Straßen zwang zu vertikalen Aufbauten. Daraus läßt sich erklären, daß die Ehrenpforte in München nur ein Bestandteil mehrteiliger Einzugsdekorationen war, neben plastischen Monumenten und Festbrunnen, die über den städtischen Brunnen angelegt wurden.

Die von der Stadt München für Max Emanuel errichteten Einzugsdekorationen, auf die sich das Referat beschränkte, gehen in ihrem architektonischen Aufbau auf traditionelle Formen zurück. Ihre stets vom Stadtsyndikus entworfenen Programme beziehen unter den Vorgängern Max Emanuels geprägte Leitideen der Herrscherikonographie ein.

Die erste Ehrenpforte, die 1683 zur Rückkehr des Kurfürsten nach dem Entsatz Wiens dem Ratssturm scheinarchitektonisch vorgeblendet wurde, variiert einen in Innsbruck vertretenen heroisierenden Typus mit bekrönender Reiterfigur. Die Identifikation des Herrschers mit Äneas, die sich an dem zum Ingressus Martio-Nuptialis Max Emanuels 1685 errichteten Bogen wiederholte, gehörte schon zum Bildprogramm eines Tores, das anlässlich der Hochzeit Herzog Wilhelms V. (1568) den Eingang zum Turnierplatz bildete. Die Ehrenpforten zum Einzug Max Emanuels nach seiner Statthalterschaft in den Niederlanden (1701) und dem französischen Exil (1715) sind in ihrem architektonischen Aufbau von sakralen Vorbildern beeinflusst. Diese Analogie mag darauf zurückzuführen sein, daß die 1701 herangezogenen Künstler, Joh. Anton Gump und Andreas Faistenberger, auch Heilige Gräber und Altäre entwarfen (1691 das Heilige Grab der Theatinerkirche) und daß der Adventus-Gedanke, der das Programm bestimmt, einen altarartigen Aufbau nahelegte.

Die aus sieben Einzelmonumenten bestehenden Festaufbauten zur Rückkehr Max Emanuels aus dem französischen Exil (1714/15 von Johann Degler entworfen) übertreffen alle früheren im Auftrag der Stadt entstandenen Einzugsdekorationen. Der Aufwand steht in umgekehrtem Verhältnis zu dem Anlaß, da der Kurfürst als Besiegter in ein der Verschuldung preisgegebenes Land zurückkehrte. Er ist nur dadurch verständlich, daß sich nach der österreichischen Okkupation an die Rückkehr Max Emanuels neue Hoffnungen für das Wohl Bayerns knüpften. Die Dekorationen, die den Kurfürsten als bayerischen Herkules exemplifizieren, stehen ganz im Zeichen der Restitution der verlorenen Kurwürde, der Friedenssymbolik und der Hoffnung auf die Stabilisierung des Staatswesens. Darauf deuten die einzelnen Monumente: die Säulen des Herkules mit den Insignien der Kurwürde, der Granatapfelbaum als Sinnbild für das Wiedererstarken des wittelsbachischen Hauses, der Schiffsbrunnen mit den die vier Hauptflüsse des Landes personifizierenden Wassermännern als Symbol des bayerischen Staates. Da die Säulen des Herkules als Emblem Karls V. gleichzeitig das für Max Emanuel endgültig verlorene spanische Erbe symbolisieren, enthüllt sich auch der utopische Charakter der Dekoration.

Die von Cosmas Damian Asam zur Hochzeit des Kurprinzen Karl Albrecht 1722 entworfenen vierteiligen Dekorationen sind architektonisch aus der lokalen Tradition nicht mehr abzuleiten (zwei der drei Ehrenpforten und der Brunnen sind durch Stiche überliefert, für die Pforte am Ratssturm ist eine der Asam-Werkstatt zuzuschreibende Stichwortvorzeichnung erhalten). Römische Reminiszenzen, auch solche der Antike, sind in einer eigenständigen Konzeption aufgegangen. Damit wird auch der früheren Dekorationen anhaftende Zwang zum vertikalen Aufbau überwunden. Auffallend ist an dem auf der Max-Emanuel-Ikonographie aufbauenden Programm

jener utopische Gedanke, der sich schon in der Dekoration von 1715 bemerkbar machte: Der zur Feier der bayerisch-österreichischen Allianz errichtete Brunnen sendet vier Ströme aus, von denen nur zwei, Ganges und Nil, den kanonischen Weltströmen entsprechen. Der Tigris, Hauptfluß des osmanischen Reiches, scheint den Sieg über die Türken, der Tajo — fern aller politischen Realität — noch immer das spanische Erbe zu symbolisieren.

(Das Referat wird in erweiterter Fassung unter Auswertung der gedruckten und archivalischen Quellen zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht.)

Ulla Krempel (München):

Max Emanuel als Gemäldesammler

Der Vortrag stellte eine Ergänzung des unter gleichlautendem Titel in Band I des Ausstellungskataloges: Kurfürst Max Emanuel (München 1976, S. 221 ff.) erschienenen Beitrages dar, indem er untersuchte, wie sich die Ankäufe Max Emanuels zu zeitgenössischen Sammeltendenzen (vor allem in Deutschland) verhielten. Die Bevorzugung von Gemälden entsprach dem seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert zu beobachtenden Trend zur Spezialsammlung. Die Vorliebe für niederländische Gemälde ist gleichzeitig auch an anderen deutschen Fürstenhöfen zu beobachten (zum Vergleich wurden vor allem die Sammlungen der Höfe von Braunschweig, Berlin, Dresden, Düsseldorf und Hessen-Kassel herangezogen). Atypisch für die Ankäufe Max Emanuels ist die Bevorzugung von Werken der flämischen Schule, die jedoch mit seinem langjährigen Aufenthalt als Gouverneur des spanischen Königs in den Niederlanden zusammenhängen dürfte. Vorbereitet wird diese in Deutschland etwa um 1700 einsetzende Verschiebung der Sammelinteressen vom Bereich der italienischen Malerei auf den der niederländischen in Frankreich während der Regierung Ludwigs XIV. — Weiterhin untersuchte der Vortrag die Funktion der Gemäldegalerie als Instrument fürstlicher Repräsentation, zu dem sie in Frankreich unter der Regierung Ludwigs XIV. geworden war. Entscheidend ist die von französischen Vorbildern abweichende Platzierung der Gemäldegalerie in Schloß Schleißheim als Verbindungstrakt zwischen den Appartements des Kurfürsten und der Kurfürstin. Entsprechend den französischen Vorbildern wäre hier ein Galerietrakt mit einem geschlossenen Gemäldezyklus zu erwarten, der entweder die Person des Kurfürsten selbst oder auch das Haus Wittelsbach glorifiziert. In Schleißheim tritt somit die Gemäldegalerie an die Stelle der fürstlichen Apotheose. Sie erhält eine Doppelfunktion als Repräsentationsraum und Ausstellungsraum von Gemälden. Ähnliches gilt für die Gemäldegalerie in Salzdahlum.

Zur Sektion „Massenproduktion oder Einzelstück? Zum Kunstgewerbe und technischen Gerät zwischen London (Weltausstellung 1851) und Weimar (Bauhaus)“ ist nachzutragen, daß Jürgen Zänker (Tübingen) ein Referat mit dem Thema „Moderne Museumsmöbel zwischen Kunst- und Industrie-produkt“ gehalten hat, das nicht im Programm angekündigt war. Das Referat war Teil einer umfassenderen Darstellung des Themas, die inzwischen in Nr. 4 der Zeitschrift „Werk-Archithese“, April 1977 erschienen ist (Jörg Haspel, Heidrun Maigler, Jürgen Zänker: „Moderne Museumsmöbel“ zwischen Kunst und Warenästhetik).

REZENSIONEN

Mémoires et exposés présentés à la Semaine d'études médiévales de Saint-Benoit-sur-Loire du 3 au 10 juillet 1969. Publ. sous la direction de René Louis. (Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales, cahier no. 4) Auxerre-Paris 1975. 540 Seiten mit Abbildungen. 250 F.

Das Sammelwerk vereint 56 Einzelbeiträge von unterschiedlichem Umfang zu Themen des mittleren Loiretals, welche bereits 1969 auf einer Studienwoche in St.-Benoit-sur-Loire sowie auf Exkursionen der Teilnehmer zum Vortrag kamen. Veranstalter waren das Seminar für mittelalterliche Literatur der Universität Tours sowie zwei archäologische Gesellschaften. Für die Mediävistik beispielhaft ist das Bemühen, den Gegenstand von verschiedensten Fragestellungen aus zu beleuchten; politische Geschichte, Literaturgeschichte, Soziologie, Liturgiewissenschaft, Rechtsgeschichte, Archäologie und (mit gut der Hälfte der Arbeiten dominierend) Kunstgeschichte spiegeln zugleich die wissenschaftliche Spannweite des spiritus rector, René Louis, der vor gerade 50 Jahren die karolingischen Malereien in der Krypta von St.-Germain in Auxerre entdeckte. Die Illustration des mit Sorgfalt hergestellten Buches ist reich und meist von bemerkenswerter Qualität: über 50 großenteils neu gefertigte Zeichnungen bzw. Pläne und knapp 200 Fotos.

Von den nicht kunsthistorischen Beiträgen seien hier nur wenige genannt. Hervorzuheben ist ein Überblick über Stellung und Bedeutung der literarischen Produktion der Abtei Fleury (des heutigen St.-Benoit-sur-Loire) im Rahmen des lateinischen Mittelalters von R.-H. Bautier (La place de l'abbaye de Fleury-sur-Loire dans l'historiographie française du IX^e au XII^e siècle, S. 25—33), ein altes Desiderat der Literaturgeschichte. Die Texte von Fleury enthalten, wie Bautier selbst in Hinblick auf das Kloster gezeigt hat (Mémoires de Soc. nat. des Antiquaires de France 1969, S. 71 ff.), reichhaltiges Quellenmaterial auch für die Kunstgeschichte, das bisher nicht ausgeschöpft ist. Man müßte z. B. noch untersuchen, ob Zusammenhänge be-