

sitz und hohem Ansehen gekommen, Stifter des Altars gewesen sein könnten, schließt Höfler eine Ausführung des Altars an der Pegnitz nicht aus, ohne eine stilistische Verbindung zur Kunst der Stadt herstellen zu wollen. Bei der Großzügigkeit, mit der in Nürnberg der Rat die Arbeit fremder Künstler behandelt, wäre ein solcher Arbeitsaufenthalt eines durch den Auftraggeber bestimmten Künstlers wenigstens in der Theorie möglich, doch würde sich dann wohl wenigstens eine Spur der gleichzeitigen Nürnberger Malerei, die unter dem starken Einfluß niederländischer Vorbilder stand, erkennen lassen.

Die Probleme, die der interessante und über das Mittelmaß einheimischer Kärntner Produktion hinausragende Altar aufwirft, zeigen einmal mehr, wie schwer sich die Wanderwege von Kunst und Künstlern, wie auch die indirekte Tradierung von Stilformen exakt erfassen lassen trotz eindringender, das Umfeld weithin berücksichtigender Stilanalysen, wie sie Höfler in seinem Buch zur Diskussion gestellt hat.

Peter Strieder

HANS MARTIN GUBLER, *Johann Caspar Bagnato 1696—1757 und das Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsaß-Burgund im 18. Jahrhundert. Ein Barockarchitekt im Spannungsfeld von Auftraggeber, Bauorganisation und künstlerischem Anspruch*. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag 1985. 454 S., 344 teils farbige Abbildungen.

Die Gegenden des Bodenseeraumes, des Oberrheins und die angrenzenden Gebiete der Schweiz und des Elsaß gehörten im 18. Jahrhundert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht zu jenen Kunstlandschaften, wie z. B. Bayern, Franken oder Schwaben, in denen sich eine in hohem Maße schöpferische Barockarchitektur von charakteristischer Prägung und überregionaler Bedeutung entfaltete. So konnte es einem Baumeister von eher durchschnittlicher künstlerischer Statur wie Johann Caspar Bagnato gelingen, hier ein umfangreiches Œuvre zu realisieren. Hans Martin Gubler hat ihm nun eine gewichtige Monographie gewidmet, die es zum ersten Mal gestattet, das Schaffen dieses Architekten im Gesamtzusammenhang zu überblicken und zu beurteilen.

Dabei irritiert allerdings der Untertitel des Buches etwas, wo der Name des Baumeisters mit dem Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsaß-Burgund im 18. Jahrhundert verknüpft wird. Zwar war Bagnato tatsächlich zwischen 1729 und 1757 der führende Architekt dieser Ordensprovinz, doch lagen deren Besitzungen nur zum geringen Teil im Elsaß und schon gar nicht in Burgund, sondern vorwiegend in den oben bereits genannten Landschaften. Der alte, geschichtlich überholte Titel der Ordensprovinz führt also in die Irre. Zum anderen war Bagnato natürlich nicht nur für den Deutschen Orden tätig; im Gegenteil, wie Gubler selbst anmerkt, erreichte sein Schaffen ein ähnliches, wenn nicht größeres Volumen sowie auch „die höchste Stufe der Artikulation außerhalb des Ordens.“ (135)

Zur Herkunft des Künstlers erfährt man, daß Bagnato nicht, wie der Name nahelegt, zur Gruppe der eingewanderten italienischen Architekten gezählt werden darf, sondern bereits im Lande, im pfälzischen Landau, geboren wurde, wo der Vater, ein lombardi-

scher, am dortigen Festungsbau tätiger Maurer, eine Einheimische gehehlicht hatte. Bagnato gehört demnach zur „zweiten Ausländergeneration“, war also deutschsprachig und hat wahrscheinlich Italien nie gesehen. Die in der älteren Literatur, aber auch auf örtlichen Hinweisschildern noch anzutreffende Herkunftsbezeichnung „aus Como“ ist also überholt.

Allerdings weiß Gubler so gut wie nichts über seinen Ausbildungsgang. Es ist ihm nicht gelungen, anhand neuer Quellen das Dunkel der rund dreißig Jahre zu lichten, das zwischen der pfälzischen Geburt 1696 und der Niederlassung in der Reichsstadt Ravensburg Ende der zwanziger Jahre liegt. Hier hat ein kürzlich erfolgter Quellenfund Alois Seilers allerdings inzwischen schon weitere Aufklärung gebracht. Danach richtete der „Maurer, Steinhauer und Quadraturer“ Johann Caspar Bagnato im Oktober/November 1725 ein Gesuch an die Deutschordensregierung in Mergentheim wegen Aufnahme als Bürger und Maurermeister daselbst, das trotz mehrfacher Anläufe schließlich 1727 endgültig abgelehnt wurde. Aus dem Bewerbungsschreiben geht hervor, daß er als Maurer, Steinmetz und zuletzt als Palier beim Kirchenbau der Kommende zu Heilbronn 1721—1723, bei der Johanniterkommende Affaltrach 1723 und der Kommende Horneck bei Gundelsheim 1724—1727 tätig war. Auf der zuletzt genannten Baustelle arbeitete er unter dem Ordensarchitekten Franz Keller, dem Erbauer der fränkischen Ordensresidenz in Ellingen. Einflußreiche Mitglieder des Deutschen Ordens haben ihn dann offensichtlich nach Altshausen, dem Sitz der Ballei Elsaß-Burgund, weitervermittelt, nachdem seine Versuche zur Niederlassung in Mergentheim gescheitert waren (Alois Seiler, Johann Caspar Bagnato und die Deutschordensballei Franken. Neue Quellen zur frühen Tätigkeit des Barockbaumeisters, in: *Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins*, 135 [N. F. 96], Stgt. 1987, S. 141—151).

Gubler kristallisiert stilkritisch drei Einflußbereiche heraus, die auf den jungen, angehenden Architekten gewirkt haben. Demnach war zum einen die Militärarchitektur vorbildlich, die unter Ludwig XIV. Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in den östlichen Provinzen Frankreichs entstand. Hier dürften biographische Aspekte ausschlaggebend gewesen sein, war doch Bagnatos Vater offensichtlich an solchen Bauten tätig, wie sein Geburtsort, die damals im Entstehen begriffene französische Festung Landau, belegt.

Die böhmisch-österreichische Komponente, die Gubler weiter herauskristallisiert, wird der junge Bauhandwerker und angehende Architekt vermutlich auf seiner Wanderschaft kennengelernt haben. Der Autor verweist vor allem auf nordböhmische (Johann Santin Aichel) und oberösterreichische (Johann Michael Prunner) Einflüsse. Wohl aufgrund charakteristischer Merkmale seiner Planung für die Deutschordensresidenz in Altshausen schließt Gubler auf eine wahrscheinliche Paliertätigkeit Bagnatos am Hofbauwesen in Ludwigsburg. Die neuen Quellen Seilers legen eher einen indirekten Kontakt nahe, der durch von dort kommende Künstler entstand (s. o., S. 148 f.). Schließlich macht sich in seiner Sakralarchitektur der Einfluß der Allgäuer Baumeister Johann Jakob Herkomer und Johann Georg Fischer bemerkbar. Hier dürfte die räumliche Nähe zu Bagnatos Wirkungsbereich ausschlaggebend gewesen sein. Es erstaunt allerdings, daß Gubler eine Einwirkung der Vorarlberger weitgehend verneint, wo doch deren Arbeitsgebiete sich mit denen Bagnatos größtenteils decken.

Der Autor betont, Bagnatos Œuvre entziehe sich überwiegend dem bei Künstlermonographien üblichen Entwicklungsschema von Frühwerk, Entfaltung, Reifezeit, Spätwerk, das er analog der Darwinschen Evolutionstheorie als „biologisch“ bezeichnet. Vielmehr seien die wesentlichen Elemente von dem Moment an voll entfaltet vorhanden, als sich der Künstler Bagnato historisch fassen läßt. Sie unterlägen dagegen im Laufe der Zeit eher einem Reduktions- oder Verarmungsprozeß statt einer Entwicklung oder Verwandlung. Gubler möchte daher Bagnatos Gesamtschaffen lieber als komplexes Feld betrachten, in dem es neben der Verknüpfung einzelner Phänomene Widersprüchlichkeiten gibt, ja eigentlich kein logisch werkimmanentes Bezugssystem sich konstatieren läßt. Kennzeichen des Werkes seien vielmehr seine Heterogenität, Sprunghaftigkeit und qualitative Zusammenhanglosigkeit bei überwiegend gleichbleibenden Formen. Dies macht es nach Gublers Auffassung einerseits irritierend, aber andererseits auch interessant.

Der Architekt arbeitet mit einer Art Baukastensystem, einem Vorrat an Formen und Typen, die stets neu kombiniert werden. Sie können in wenig veränderter Gestalt bei ganz verschiedenen Bauaufgaben und formalen Zusammenhängen immer wieder auftauchen. Charakteristisch ist dabei die karge, einfache Grundgestalt der Baukörper, die gelegentlich mit opulenten Dekorationen geschmückt werden. Diese sind jedoch nicht aus der Baugestalt entwickelt, sondern ihr als relativ unabhängige Elemente appliziert. Die Grundformen der Bauten stammen häufig aus der bereits genannten französischen Militärbaukunst, die dank Reduktion und Trivialisierung von Formen der höfischen Hocharchitektur auch für eine weniger differenzierte Handhabung brauchbar war. Die Dekorationsmotive dagegen sind überwiegend der bewegten österreichisch-böhmischen Architektur der ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts entlehnt, die Gubler mit der Formulierung Hans Sedlmayrs als „Borromineske“ kennzeichnet. Überhaupt fällt auf, daß er Bagnatos Werk mit dessen Kategorien beurteilt, kommt er hier doch zu ähnlichen Erkenntnissen, wie sie Sedlmayr bereits für den österreichischen Barock insgesamt formuliert hat, nach denen sich dieser als eine Vereinigung der französischen Vorklassik (bei Bagnato wäre hier Klassik einzusetzen) mit der Borromineske erweist. Auch die Art, die Sedlmayr für die Spätphase dieser Synthese typisch schien, nämlich die „kalte Verschweißung“ der beiden Komponenten, findet Gubler bei seinem Architekten wieder und möchte gerade darin dessen persönliche Leistung erkennen.

Man könnte nach dieser nicht allzu schmeichelhaften Charakterisierung des Künstlers fragen, warum der Autor sich gerade Bagnato zum Gegenstand seiner Monographie gewählt hat, wo doch die Analyse einen eher durchschnittlichen Praktiker ausweist, der meistens weit entfernt von den schöpferischen Möglichkeiten großer Architektur operierte, was ja nicht unbedingt groß im äußeren Sinne bedeuten muß. Zudem kann das beschriebene pasticcieske Verfahren als typisch gelten für Architekten dieses Niveaus; keineswegs stellt es eine persönliche Eigenart Bagnatos dar. Gubler rechtfertigt seine Themenwahl damit, daß es ihm vielmehr um repräsentative Einsichten in das Bauwesen der Epoche und um einen Beitrag zur regionalen Architekturgeschichte ging, und kontert mit dem Benjamin-Zitat: „So können auch die unscheinbarsten Einzelheiten anonymer Geschichte die Grundtendenz einer Epoche sichtbar machen.“ Es dürfte allerdings auch seine durch frühere Arbeiten und durch seine Tätigkeit als Kunstdenkmälerinventarisa-

tor des Kantons Zürich bestehende Vertrautheit mit der Kunstlandschaft, in der Bagnato wirkte, eine Rolle gespielt haben.

Ein solcher regionalhistorischer Ansatz kann sich natürlich nicht mit dem Blick allein auf den Künstler begnügen; die Zeitsituation, sein Umfeld, Auftraggeber, Mitarbeiter, die Bauorganisation mit ihren historisch-sozialen Faktoren müssen angemessen beleuchtet werden, was allerdings inzwischen bei neueren Architekturmonographien gerade auch zur Epoche des Barock zum Standard zu gehören beginnt.

Die Barockforschung hat in letzter Zeit besonders die Rolle der Auftraggeber bei der Entstehung der Kunstwerke akzentuiert. So widmet Gubler den Landkomturen der Ballei Elsaß-Burgund, denen Bagnato wesentliche Aufträge verdankt, eigene Kapitel. Es zeigt sich hier allerdings, daß wir es keineswegs mit Persönlichkeiten etwa vom Format der Schönborn-Bischöfe zu tun haben, die konkrete, bis ins einzelne gehende Vorstellungen von den zu errichtenden Bauten entwickelten und diese auch durchzusetzen vermochten. Eher fällt das schnelle Sich-Begnügen mit den Vorschlägen des Architekten ins Auge, wenn das wesentliche Kriterium standesgemäßer *Convenance* erfüllt schien. Gubler rechtfertigt Bagnatos häufige Mediokrität denn auch nicht zuletzt mit dem Fehlen künstlerischer Forderungen durch die Auftraggeber. (165)

Daß dessen Innenräume, trotz ihrer meist schlichten architektonischen Gestalt, dennoch von ansprechendem, zuweilen sogar höchst eindrucksvollem Charakter sind, verdanken sie nicht zuletzt den künstlerischen Mitarbeitern. Die Architektur bedurfte ja in der barocken Konzeption des Gesamtkunstwerkes der Ergänzung durch Skulptur und Malerei. Bagnato war daher bestrebt, einen festen Mitarbeiterstab zusammenzuhalten, der das angestrebte gestalterische Niveau garantierte. An hervorragender Stelle steht hier der Bildhauer und Altarbauer Joseph Anton Feuchtmayer (1696—1770), der den Architekten an künstlerischer Potenz wohl um einiges überragt. Die bevorzugten Maler waren Franz Joseph Spiegler und Giuseppe Appiani. Der Tessiner Francesco Pozzi besorgte die Ausstuckierung der Räume. Als Beispiele für die ansprechenden Resultate solcher Kooperation seien hier stellvertretend das Innere der Kommendekirche auf der Insel Mainau und das Refektorium des Klosters Obermarchthal genannt.

Gubler betont, daß Bagnatos Werke meist weder zu den „Prachtbauten“ noch zu den „publiken“ Bauten zählten, das Prinzip der Säulenordnungen als Ausdruck ständischen Rangdenkens an ihnen daher nicht oder nur in reduzierter Form erscheint. Hier wäre allerdings etwas einschränkend festzuhalten, daß sich seine Architektur dennoch an den Leittypen der Epoche, Kirche und Palast, orientiert. Beide erscheinen in seinem Œuvre paradigmatisch bei der Kommendekirche Mainau (1732—1739) und bei der Fragment gebliebenen Deutschordens-Residenz Altshausen (ab 1729).

Der Sakralbau besteht aus einem längsrechteckigen Saalraum, an den sich nach einem eingezogenen, querrechteckigen Vorchor eine halbkreisförmige Apsis anschließt. Dieses scheinbar simple Grundkonzept ermöglicht jedoch, dank des Einsatzes bestimmter, an der barocken Kulissenbühne inspirierter gestalterischer Mittel, vor dem eintretenden Betrachter die Entfaltung eines reichen, prospekthaften „Schbildes“. Die Gruppe der drei Altäre, von denen die Nebenaltäre, in viertelkreisförmige Nischen am Ende des Saalraumes eingepaßt, den Auftakt bilden, schließt die bildparallelen Schichten der folgenden Raumabschnitte, die noch zusätzlich durch eine bewußte Hell-Dunkel-Hell-

Lichtregie akzentuiert werden, zu einer kompositorischen Einheit von hohem künstlerischen Reiz zusammen. Die übrigen Sakralbauten des Architekten (Merdingen, Wegenstetten, Unterwachingen) variieren diese Konzeption, ohne neue Ideen zu entwickeln. In ihrer gegenüber der Mainau reduzierten Gestalt will Gubler zurecht nicht in erster Linie eine geringere künstlerische Leistung erkennen, sondern sie als Ausdruck eines anderen, vom jeweiligen Rang der Bauaufgabe abhängigen Modus verstehen. Allerdings mindert der weitgehend repetitive Charakter ihre künstlerische Bedeutung mehr als etwa die gegenüber der Mainau einfachere Gestaltung.

Das gleiche gilt *cum grano salis* von Bagnatos Profanarchitektur. Hier wird die nach dem Vorbild der Pariser Stadtpalais „entre cour et jardin“ gebildete (nicht ausgeführte) Dreiflügelanlage des Deutschordensschlosses Altshausen ebenfalls in unterschiedlich reduzierter Gestalt für die übrigen Kommenden der Ordensprovinz und darüber hinaus ausgemünzt und variiert (Mainau, Rixheim, Mainz, Andlau). Außerhalb dessen stehen etwa das anmutige Rathaus in Bischofszell und das etwas ungeschlachte Kornhaus in Rorschach.

Völlig aus dem Rahmen des von Bagnato Gewohnten fällt, was die Größe der Bauaufgabe, den Anspruch der formalen Konzeption sowie den künstlerischen Rang angeht, seine 1750 entstandene Planung für den Neubau der Stiftskirche St. Gallen. Hier schlägt er eine saalartige Wandfeilerkirche vor, bei der von einer dominierenden Zentralkuppel symmetrisch nach zwei Seiten in der Größe abnehmende Jochfolgen ausgehen. Die Dimensionen der Raumkompartimente, Raumhöhe und -breite, unterliegen einer dynamischen, zum Zentrum hin sich steigernden Bewegung. Hier läßt sich einmal deutlich der Einfluß der sonst die Kunstlandschaft dominierenden Vorarlberger nachweisen, da Bagnato offensichtlich ein Projekt des Franz Beer von Blaichten von 1730 paraphrasiert. Allerdings steigert er sowohl die räumliche Konzeption als auch die Artikulation des Gliederungs- und Dekorationsapparates und hebt so das Projekt auf ein gestalterisches Niveau, das sich nur mit den besten architektonischen Leistungen im deutschen Sakralbau der Mitte des 18. Jahrhunderts vergleichen läßt, etwa mit Neumanns Klosterkirche Neresheim oder Johann Michael Fischers Klosterkirche Rott am Inn. Ein entsprechendes Beispiel mit einer ähnlich dynamischen Jochfolge, die in einer zentralen Baldachinkuppel kulminiert, stellt Franz Munggenasts 1743 begonnene Klosterkirche Herzogenburg in Niederösterreich dar, das herausragende Exemplar einer ganzen Gruppe ähnlich konzipierter Sakralräume im österreich-ungarischen Bereich. Bagnatos Projekt für St. Gallen überragt zweifellos künstlerisch Peter Thumbs etwas spannungslose Raumkonzeption, die dann später realisiert wurde. Für Gubler gehört es damit zu Recht zu den irritierenden Faktoren in dessen Schaffen, in dem sich sonst nichts Vergleichbares finden läßt. Aus diesem Grund und auch des ungewohnt hohen zeichnerischen und dekorativen Niveaus halber schließt er auf eine gestalterische Beteiligung J. A. Feuchtmayers.

War Bagnato also doch vielleicht ein verkanntes architektonisches Talent ersten Ranges, dem es an Gelegenheiten zur Realisierung großer Konzeptionen mangelte? Wohl kaum! Zu auffällig ist der repetitive Charakter vieler seiner künstlerischen Lösungen, die bei Bewährtem verharren und die die anpassende Variation von wenigen Grundtypen der neu etwa aus der jeweiligen Situation gefundenen Lösung vorziehen.

Es macht nicht zuletzt eine der Qualitäten der hochrangigen Darstellung Gublers aus, daß sie die irritierenden und fragwürdigen Aspekte des künstlerischen Œuvres Bagnatos rückhaltlos herausarbeitet und sie nicht etwa um der Rangwahrung ihres „Helden“ willen zu verschleiern sucht. Der Autor verweigert sich so den verbreiteten Stereotypen der Künstlermonographie. Andererseits hat man bei dieser umfassenden und aspektreichen Erkundung manchmal das Gefühl, daß dem Baumeister Bagnato fast zuviel Ehre angetan wird. Gublers hoch entwickeltes analytisches Sensorium und seine beeindruckende Überschau der europäischen Architekturentwicklung emanzipieren sich gelegentlich zu sehr von ihrem eher regional bedeutsamen Gegenstand und überfrachten ihn mit manchmal kaum mehr nachvollziehbaren Bezügen.

Also eine hervorragende Monographie — das gilt im übrigen auch für die vorzügliche Ausstattung des Buches — über einen mittelmäßigen Architekten? Ja doch! Aber vor dem Auge des Lesers entsteht dabei das Bild eines typischen Barockkünstlers, der es meisterhaft verstand, seinem Werk einen Hauch bezaubernden Charmes aufzuprägen, obwohl bei näherer Betrachtung vor allem des spezifisch Architektonischen soviel an ihm eigentlich nicht „dran“ ist.

Klaus Güthlein

IRIS LAUTERBACH, *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft 1987. 328 S. m. 130 Abb. DM 129,—.

Behandelt werden Theorie und Praxis der geometrischen Gartenkunst in Frankreich 1750—89. Die Arbeit schließt damit an Ingrid Dennerleins *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich* an und ergänzt Dora Wiebensons *The Picturesque Garden in France*. Bislang wurden die regelmäßigen Gärten dieser Zeit Übergängen oder als Äußerungen einer überlebten Tradition abgetan (S. 13). Lange galt „*audiatur et altera pars*“ auf diesem Gebiet als undenkbar. Lauterbach wagt es erstmals, die Geschichte der Gartenkunst im 18. Jh. von der Gegenseite her aufzurollen und statt unter den Gesichtspunkten des aufsteigenden Landschaftgartens unter denen des Konservativismus zu betrachten, wagt es, in den Mittelpunkt zu stellen, was bisher als Ausnahme galt. Wenngleich auch in der Kunstgeschichtsschreibung ein Einfluß der gegenwärtigen Zeitströmung nie zu leugnen ist — ein solches Buch war eben vor 20 Jahren noch unmöglich —, müssen wir Lauterbachs vorurteilsfreie Darstellungsweise hervorheben, wie sie zwar in der Kunstgeschichte selbstverständlich sein sollte, aber leider nicht immer anzutreffen ist.

Lauterbach stellt einen Einschnitt im Jahr 1775 fest und gliedert daher ihre Darstellung der Gartenentwicklung in die Phasen 1750—75 und 1775—89. Diese beiden Teile sind wiederum in die Behandlung der schriftlichen Quellen, Vorlagenwerke, Entwürfe und ausgeführten Anlagen unterteilt. Im dritten Teil behandelt sie systematisch die einzelnen Gestaltungselemente und die Beziehungen besonders zur früheren geometrischen Gartenkunst der Antike und der Renaissance. Im vierten und letzten Teil wird der historische und geistesgeschichtliche Hintergrund behandelt (Kunsttheorie, Gesellschaft und Politik, Vergleiche mit der Dramentheorie, Stilpluralismus).