

## Rezension

# Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland Bd. 5:

## Barock und Rokoko

### Teil II: Katalog

*„Utinam semper doceant, delectent et commoveant libri“*

Wenn der Leser einmal etwas schneller die 395 Nummern des Kataloges 'durchgewälzt', dann mit der Gattung „**Druckgrafik bzw. Zeichnung**“ von hinten beginnend wieder langsam sich nach vorn gearbeitet und dabei die Werke oder Objekte aus einem oft noch bestehenden Zusammenhang gerissen (leider oft weniger) betrachtet oder gesehen hat, findet er sich erleichtert bei den den Anfang und letztlich nur Sinn machenden „**Ensembles**“ wieder. Mit ihnen sollen auch die folgenden Anmerkungen und Überlegungen zu den einzelnen Katalognummern beginnen. Hierbei wird eher die Sicht eines normalen kritischen Rezipienten eingenommen und vorrangig auf leicht erreichbare Standardliteratur wie z.B. die neuere 'Propyläen-Kunstgeschichte', die Dehio-Handbücher der deutschen Kunstdenkmäler oder das Internet für Vergleiche zurückgegriffen.

### **Ensembles**

Bei der Auswahl von drei repräsentativen, als 'residentiale' bis fast territoriale, kunstlandschaftliche 'Komplexe' verstandenen „**Ensembles**“ in 52 Katalognummern kamen die Herausgeber (noch Stefan Grohé?) kanonisch verständlicherweise auf 'Ottobeuren', das den Typus des Reichsklosters mit annähernd vollendeter barocker Anlage im Süden Deutschlands fast 'ideal' vertritt, auf 'Würzburg', das schon an der Mainlinie gelegen für ein altes, mit seiner Residenz das ehrwürdige Mainz wenigstens künstlerisch in den Schatten stellendes Reichsbistum steht, und schliesslich auf das norddeutsche, brandenburgische Berlin-Potsdam als Zentrum der grössten nichtkatholischen, weltlichen und 'geistlichen' Staatsmacht zumindest seit dem Grossen

Kurfürsten. In vergleichbarer Weise mussten sich die verschiedenen Bearbeiter eines 'Ensembles' arbeitsteilig zusammenfinden.

## Ensemble Ottobeuren

Das „**Ensemble Ottobeuren**“ wird in sieben Katalognummern (Nr. 1-7) erfasst. Die Diskussion der Gesamtanlage (Nr. 1) beginnt Peter Heinrich Jahn, der anscheinend endlich volle Archiveinsicht bekam, mit dem volkstümlichen, höchstens äusserlich etwas passenden Vergleich Ottobeuren (142x128m) als „schwäbische[r] Escorial“ (letzterer 206x161m); oder hat ein geistlicher Reichsprälat im Grafenrang wie Rupert Ness wirklich gewagt, es mit dem spanischen König Philipp II gleich zu tun?, bzw. ein Kleinstaat wie eines der „schwäbischen Großklöster“ sich mit dem zeitweiligen Mittelpunkt eines Weltreiches, in dem die Sonne nicht unterging, zu messen?. Die ganzseitige farbige Ansicht auf Seite 29 in nicht wie im Barock nur virtueller Vogelschau (warum eigentlich nicht auch den erwähnten 'Idealplan' von 1764?) kann nicht die ungewöhnliche, dem Gelände geschuldete Fast-Südausrichtung und den Knick in der Axialität von Kirche und Klostergebäuden verdeutlichen. Auch um die Abhängigkeit von der Fürstabtei Kempten (und die Verwandtschaft zum Prämonstratenserklöster Marchtal) bei dem nicht integrierten, sondern fast frei vorgestellten und später erfolgten Kirchenneubau nachvollziehen zu können, wären einige Grundrisse (und der erwähnte Plan von 1710/11) hilfreich gewesen. Ausser dem allgemeinen Repräsentationszwang (und der damit verbundenen 'Bauwurm'-Krankheit des neugewählten, sich betätigen und bestätigen wollenden Abtes Rupert Ness), worauf der Autor hinweist, war es wohl die 1710 erlangte (besser erkaufte) Loslösung vom Hochstift Augsburg und damit die erneuerte und wieder vollständige Reichsunmittelbarkeit, die die geschilderte Bauaktivitäten von 1711-1740 mit der ambitiösen, am Münchner Hof sich orientierenden Ausstattung dieses weltlich-geistlichen Zentrums auch nach dem benediktinischen Grundsatz ('ora et labora') auslöste.

Da das Kloster seit 1834 bzw. 1918 als selbständige Benediktinerabtei wieder 'arbeitet' (und betet), sollte Peter Heinrich Jahn bei seinem Blick auf und in die Klosterkirche (Nr. 2) die Bezeichnung „ehem[alig]“ besser weglassen. Dass sich bei der geschilderten Planungs- und Baugeschichte der Klosterarchitekt P. Christoph Vogt an der Salzburger Kollegienkirche des Benediktinerordens orientierte, ist naheliegend, dass aber Abt Rupert

Ness um 1724 Wiener Ovalbauten wie St. Peter und die Karlskirche in Betracht zog, dann - im Streit mit dem Hochstift Augsburg von Karl VI enttäuscht - 1730 sich wieder auf Benediktinisches wie Weingarten besann, erscheint überzogen. So pflegte man z.B. seit 1733 wegen der Zollbefreiung immer den Namenstag des Kaisers. Leider gibt es keine Abbildung vom Entwurf Simpert Kramers, der schliesslich durch den Johann Michael Fischers ersetzt wurde, der den Zentralbau mit traditionellem Längsbau (vgl. Zwiefalten) glücklich kombinierte. Auch die jetzige Doppelturmfassade erinnert an den alten romanisch-gotischen Chor. Den beigegebenen Grundriss hätte man besser um 90 Grad nach rechts drehen und mit einer Nordung versehen sollen. Bis auf den gegenüber Zwiefalten ausgeprägten zentrierten Raumeindruck durch das sich im Vorschreiten öffnende, konchenartige Querschiff hätte der Verfasser die auf den folgenden Katalognummern verteilte Innenausstattung ab 1756 eigentlich noch weniger vorgreifen sollen. Interessanter wäre es gewesen, etwas darüber zu erfahren, inwieweit Johann Michael Fischer ausser der Raumgliederung durch Wände, Säulen, Pfeiler und Gewölbe die Innenausstattung durch Johann Michael Feichtmayr, Joseph Christian, die Vettern Zeiller (Johann Jakob Zeiller wieder als Entwerfer für die Tauf- bzw. Predigt-Pendants genannt, ähnlich Joseph Ignaz Appiani bei Johann Caspar Bagnato?) mit eingeplant hat. Wahrscheinlich ging Fischer von einem dem damaligen Modeempfinden verhafteten Standard einer etwas reicheren (oder auch ärmeren) Rokokoausstattung aus, sodass er mehr als Balthasar Neumann diese doch die Gesamtwirkung bestimmende 'Haut' arbeitsteilig Spezialisten v.a. wie Johann Michael Feichtmayr überlassen konnte (und wollte). Die am Ende der Literaturangaben datierte Quelle „Schwager/Dischinger 1197 [!]“ könnte man dann schon fast als Prophetie ansehen.

Eigentlich ist das um 1760 entstandene, von Angela Dreyer vorgestellte Fresko über der Orgelempore (Nr. 3) von Ottobeuren wohl als Letztes der ab 1757/58 (Presbyterium und Chor von J. J. Zeiller um 1758; Vierung J. J. u. F. A. Zeiller und die Zwickel um 1759; Langhaus J. J. u. F. A. Zeiller um 1759/60?) erfolgten Ausmalung des Mittelschiffs entstanden. Die Seitenschiffe und Nebenbilder malte J.J. Zeiller 1763/64. Die 1000-Jahrfeier von 1764 musste allerdings auf 1766 (Altarblätter noch von Joseph Mages und Januarius Zick) verschoben werden. Die geschilderte legendenhafte Gründung durch den alemannisch-fränkischen Adeligen, Grafen vom Illergau und Herzog von Franken, Silach mit seiner Gemahlin Ermentrud und die Herkunft Ottobeurens von „Uttinbusa“ (? , klingt wohl feminin sympathisch, oder handelt es sich etwa nur um einen Rotazismus zu 'Uttinburra'?). Wer der begleitende Benediktiner(abt? = Sohn Silachs Toto?) oder der

Bischof (von Augsburg? = Tosso?, Gezzibert?) als weitere Gründungszeugen (Fundatio) von 764 sind, darüber schweigt sich Angela Dreyers Beitrag leider aus. Von zwei Engeln mit dem „ewigen Wachstum“ aus der Schöpfungsgeschichte inspirierend 'heimgesucht' kniet auf den Stufen sicher nicht mehr der schon 1740 verstorbene Abt Rupert Ness, sondern der derzeit regierende und eigentliche Bauherr der Kirche, Anselm Erb (1740-1767), neben dem Kloster- und Konventswappen. Auf der rechten Seite versammeln sich zur „Confirmatio“ wohl Kaiser Otto I (972) oder Papst Eugen III und Kaiser Barbarossa (1152/1171). Im Kaisersaal erscheinen als 'Gedanke' von Rupert Ness Karl der Grosse als 'Confirmator' und Hildegard als 'Donatorin'. Zur „Donatio“ gehören wohl eine Hochadelige (Hildegard?) mit Mohrenpage und wohl ein Welfe (Welf VI, Herzog von Bayern?) und ganz rechts zur „Exemptio“ ein Bischof (von Augsburg?) und ein Kaiser (Joseph I, Karl der Grosse oder Karl V 1536?), im Hintergrund wohl Bischof Konrad von Konstanz mit seinem Kelch und der Spinne. Über der geschichtlichen Ebene schwebt eine himmlische Szenerie mit dem Ordensheiligen Benedikt in der Mitte, rechts die Lokalreliquienheiligen Alexander (Mantel) und Theodor, links Petrus und Paulus und vertieft/gehört noch weitere Heilige, während über allem ein „spanisches [eher päpstliches] Kreuz“ hochgehalten wird. In ihrem bilanzierenden Schlusswort kommt die Bearbeiterin (mit himmlischer Eingebung?) statt zum 'schwäbischen Escorial' sogar zum „schwäbischen Vatican“, der die Zeiten gut überstanden habe.

Während wir inhaltlich kaum etwas Neues erfahren haben, weist Angelika Dreyer in der nächsten Katalognummer (Nr. 4), dem „Pfungstwunder“ in der Vierung doch auch etwas auf die Maler hin, die mit 16 000 fl. ganz gut in Ottobeuren (z.B. gegenüber Spiegler in Zwiefalten) abgefunden wurden. Für die Autorin wie für uns alle Heutigen immer wieder erstaunlich ist die doch ziemlich nahtlose Zusammenarbeit der beiden nicht nur verwandten, stilistisch über Italien (z.B. Corrado Giaquinto und Venedig) zumindest ebenso nicht weit entfernten Zeiller. Auch im vorigen Bild kann sich der Rezensent im himmlischen Bereich eher die Hand J. J. Zeillers gut vorstellen. Leider werden die Teilentwürfe im Klostermuseum Ottobeuren – wohl ein erster Beweis für die aus Zeitgründen notwendige Kollaboration – nicht abgebildet. Über die Thematik oder Ikonographie des „Pfungstwunders“ und die Aus-Verbreitung des Hl. Geistes über die Welt und unter die Gläubigen auf der Basis der vier Evangelien gibt es wohl keinen Dissens. Vielleicht hätte man noch auch die Wappen von Kloster, Konvent und Abt Anselm und auf den Vierungspfeilern die vier Kirchenväter als weitere kirchliche Fundamente erwähnen können. Eigentlich ist das gesamte Programm von Ottobeuren nicht sehr originell oder

anspruchsvoll. Ob man das als klassizistisch einfach, fortschrittlich werten soll, sei dahingestellt. Nicht so sehr die doch gelungene Einstimmigkeit im einzelnen Fresko als die Verschiedenartigkeit der Schemata (z.B. die österreichische Podestverwendung im Langhaus), der Wechsel von Buntfarbigkeit zu sicher ikonographisch bestimmter Eintönigkeit und die kaum erkennbare Steigerung-Schwerpunktbildung (z.B. in der Vierung) lassen die Ausstattung nicht auf derselben Stufe wie in Zwiefalten (Spiegler) oder Neresheim (Knoller) stehen.

In Anlehnung an Ulrike Weiss stellt Margit Kern die Wandlung des Dorsals im Chorgestühl (Nr. 5) des 18. Jahrhunderts zur Bilderwand fest. Statt des etwas andersartigen, mit kleineren Füllungen ausgestatteten Vorgängers im genannten Zwiefalten beschreibt die Autorin aber doch die Situation in Ottobeuren mit dem im Gestühl integrierten dreiteiligen Orgelprospekt, der Brüstung und der Musikempore, während in Zwiefalten die Seitenwände des eingezogenen Chores den Hintergrund bilden. Da sich kaum formale oder strukturelle Grenz- und Deutungsprobleme auftun, befasst sich die Autorin mit den Arbeitsteiligkeit von Orgelbauer, Bildhauer und (von ihr vergessen) Schreiner ohne allerdings eine neue oder bessere Lösung anzubieten. Die Chorgestühl-Spezialistin Ulrike Weiss vermutet, dass Joseph Christian (nach eigenen Angaben gegenüber Silbermann zeitweise im Besitz des Riepp-Risses oder Modells der Orgel) den Gesamtentwurf geliefert habe, während der Orgelbau-Kenner Klaus Könner einen Ergänzungsentwurf für die zweite oder Orgeletage durch Johann Michael Feichtmayr annimmt. Welcher Geister (Auftraggeber und Künstler) Kind ein Werk ist, interessiert im ganzen Buch aber eigentlich nicht so sehr. Während in Zwiefalten der Abt mit seinem Bruder Dirigent der verschiedenen Hände war, lässt sich dasselbe für den in die Fußstapfen des Rupert Ness getretenen Anselm Erb nicht gerade behaupten. Höchstwahrscheinlich haben sich ihm Feichtmayr, Christian und der Schreiner Hermann über Zwiefalten als eingespieltes Team empfohlen. Martin Hermann zusammen mit lokalen Schreibern lieferte die rein handwerklichen Grundarbeiten am Chorgestühl (nach Entwurf Christians?) und den Orgelgehäusen (wohl nach Entwürfen Karl Riepps), Christian die ganzen künstlerischen Schnitarbeiten, wobei er im sukzessiven, oberen Orgelbereich sich der freieren, räumlich-schwingenden Formensprache des Feichtmayr-Stucks anzupassen wusste. Der vielbeschäftigte Feichtmayr war sicher die die modische Hauptrichtung angegebende Figur. Das bisher in immer noch nicht genügenden Monographien (E. Michalski, R. Huber, zuletzt W. Assfalg) gesicherte Oeuvre Christians vor 1744 (keine Zeichnung, kaum Bozzetti, kein grösserer Auftrag) und der möglichen Begegnung mit Feichtmayr lässt kaum

andere Schlüsse zu.

Lange Jahre (und vielleicht noch heute) war es nur einigen wenigen 'Eingeweihten' vergönnt Einblicke in die verschlossenen Archive von Kloster Ottobeuren bzw. der Stadt Riedlingen zu erhalten, um im Sinne einer 'ersten (positivistischen) Kunstwissenschaft' (Sedlmayr) das Feichtmayr-Christian-Verhältnis vielleicht etwas aufzuklären zu können. Aus den Annalen des Zwiefalter Klosterbruders Ottmar Baumann, den Archivnotizen Norbert Liebs und dem biographischen Versuch Winfried Assfalgs: Christian, Vater und Sohn – Bildhauer von Riedlingen, Ostfildern 1998, ergibt sich für Zwiefalten und Ottobeuren folgendes zeitliches Szenario: Christian war von 1745-1756 fast ständig in Zwiefalten anwesend (Chorgestühl bis 1752, Chororgel 1755, Fassadenfiguren 1753, Hochaltarseitenfiguren 1754, Mutter-Gottes-Bild 1756), die Feichtmayr-Truppe von 1747 bis 1751 (Chor bis Langhaus) und 1758 ('Vorzeichen'). Bis 1758 waren nur die Stukkaturen, die Fresken im Mittelschiff vom Chor bis Langhaus und der ganze Chor bis zum Kreuzaltar vollendet. Von 1760 bis 1762 entstanden das mobile 'Hl. Grab', das Eisengitter zwischen 'Vorzeichen' und Langhaus und ein mobiler 'Herz-Jesu-Altar' (1762). Da das Fresko über der grossen Orgel 1764 und die Emporen- bzw. Kapellenfresken des Langhauses erst 1766 durch Andreas Meinrad von Ow gemalt wurden, dürften die Fresken des 'Vorzeichens' von Franz Sigrist erst nach dem Tode Johann Michael Holzhays (1763) gemalt worden sein. Da Christian von 1760 bis 1765 sich ständig in Ottobeuren aufhielt, er spätestens 1768 im Zwiefalterhof in Riedlingen (in den ehemaligen Räumen Spieglers?) und noch bis 1773 in Zwiefalten nachgewiesen ist und auch die Blätter Nicolas Guibals der Kapellenaltäre mit 1769 datiert sind, dürfen wir davon ausgehen, dass die Seitenaltäre, Kapellenaltäre, Kanzel wie Gegenstück (und Hochaltarfiguren?) erst ab etwa 1765 errichtet wurden und Christian bis 1773 (z.B. Stuckfiguren) hier arbeitete. Die Zwiefalter Ausstattung (bis auf den Chor) wäre also zum grossen Teil erst nach Ottobeuren entstanden. Gegenüber dem eher gemässigt, reiferen Eindruck Ottobeurens müsste man die expressive, manierierte Zwiefalter Variante eigentlich als 'regressiv' einstufen. Ob der 'genius loci', andere Auftraggeber, ältere Entwürfe, nochmals eine Anpassung an den Stil Spieglers o.ä. dafür angeführt werden können, bleibt Spekulation. Christian und J. J. Zeiller bei den Predigt-Taufe-Gruppen in Ottobeuren miteinander verbinden zu können, fällt noch schwerer. Die Grenzbereiche in der Interpretation von (bekannten) Archivalien und Individualstil scheinen erreicht. Die Feichtmayr-Christian-Frage taucht auch bei den Beichtstühlen (Nr. 6) im linken (östlichen) Querhaus) auf. Margit Kern beginnt wieder mit der 'De-Mobilisierung' auch

mittels der Rocaille und ihrem gegenständlich-abstrakten Charakter (H. Bauer). In ihrer etwas umständlich 'anschaulichen' Beschreibung immer mit Blick für die liminalen heiklen Zonen betont sie den Einbau in die gehöhlte Mauer. Der hölzerne, gebogene Korpus dürfte von Martin Hermann, die Rocaille-Schnitzereien von Christian, der Gesamtentwurf aber wohl von Feichtmayr stammen, der schon zuvor über den Nischen die riesige rahmende Bekrönung in Stuck gefertigt haben dürfte. Das darin befindliche Stuckrelief mit der büssenden 'Maria Magdalena' inmitten einer urwüchsigen Tropfstein-Grotten-Ruinen-Landschaft weist die Bearbeiterin etwas zu sicher ebenfalls Feichtmayr zu. Die bekrönende emblemartig erklärende Kartusche mit dem bekannten Lukas-Zitat 7, 47 („... remittuntur ei peccata multa quoniam dilexit multum...“) wird von der Autorin ohne den begründenden Nebensatz wiedergegeben, um gleich auf das Sakrament der Busse und die Absolution als Heilmittel der Kirche abzuheben. Wie man so leicht von der „grossen büssenden Sünderin“, der Christus wegen ihres grossen Herzens, ihrer Liebesfähigkeit alles verzeiht, so schnell zur (formalen) 'Heilsverwaltung' der Kirche überleiten kann, gibt doch zu denken.

Aus den zahlreichen repräsentativen Räumen des Klosters (Theatersaal, Abtsraum, Abtskapelle, Treppenhäuser, u.a.) nimmt Peter Heinrich Jahn den künstlerisch vielleicht nicht Bedeutendsten heraus: den 'Festsaal' („grosser Saal“) (Nr. 7), der aber zumeist erst im 19. bzw. 20. Jahrhundert die Bezeichnung 'Kaiser- bzw. Reichssaal' erhielt entsprechend den Ritter- oder Ahnensälen bei weltlichen Schlössern und Burgen. Wegen fehlender Grund- und Aufrisse tut sich der Bearbeiter im Verweis auf Tafel S. 29 etwas schwer den Aussenbau, die Schaufassade zu erklären. Der Verfasser tendiert wieder dazu den Saal aus der persönlichen Begegnung des zum kaiserlichen Kaplan ernannten Abtes Rupert Ness mit Kaiser Karl VI in Füssen zu erklären. Es gehört aber sicher zu der auf Zeiten der Pfalzen zurückgehenden Tradition innerhalb der Reichsklöster einen weltlich-offiziellen Festsaal (oft ohne je einen kaiserlichen Besuch zu erleben) vorzuhalten wie z.B. in Salem. Typologisch verortet ihn der Autor Franz Matsche, Goldmann-Sturm und letztlich Vitruv folgend etwas unnötig als 'cyzizenischer' Kolonnadensaal. Das vom Abt verantwortete ikonographische Programm zeigt ähnlich wie beim etwas älteren Salemer Pendant die Phalanx der Habsburger Kaiser, aber anders als das nicht so altherwürdige Zisterzienserkloster im Deckenbild von Jakob Carl Stauder das Gottesgnadentum des gegenwärtigen, christlichen (-profanen) Weltreiches (nach den vier antiken) bis in die Gegenwart (und Zukunft nach dem Heilsplan?) durch die 'translatio imperii' von Leo III an Karl den Grossen, den Bestätiger Ottobeurens. Nach Thomas Onken, Jakob Carl Stauder,

Ein Konstanzer Barockmaler, Konstanz 1972, S. 72-73 erscheinen die Bestimmungen als Karl VI (oder eher Kurfürst Max Emanuel?) im kaiserlich-weltlichen bzw. Abt Rupert (im Hintergrund?) oder der Bischof von Augsburg im kaiserlich-geistlichen Gefolge nicht so sicher. Wenn man bei Onken, a.a.O., S. 258, Dok. 10 den Tagebucheintrag des Abtes nachliest, sind diese Gegenwartsbezüge eher indirekter Art, immerhin erscheint Karl VI ja schon als Statue. Es verwundert, dass der Bearbeiter den vor allem von Helga Wagner vertretenen Identifikationen immer noch so bedenkenlos gefolgt ist.

Das 'Ensemble Ottobeuren' bleibt ohne die ausgelassenen Wandmalereien von Jacopo Amigoni oder auch Franz Joseph Spiegler doch etwas unvollständig.

## Ensemble Würzburg

Über ein leider nicht wie vielleicht bei 'Google Earth' hineinzoombares universitäres Thesenblatt stellt Cornelia Jöchner das folgende „**Ensemble Würzburg**“ (Nr. 8) wie auf einer Projektionsleinwand inmitten einer Triumpharchitekturkulisse vor, wobei sie auf die „urbanistischen Veränderungen“ dieser weltlich-geistlichen Residenz unter den Schönborn-Fürstbischöfen durch Balthasar Neumann (auch Entwerfer dieser Überschau-Idealansicht) hinweist.

Nach einem gewissen bogenartigen Kurswechsel nähert sich Peter Prange in einer Vogelschau (Nr. 9) von Salomon Kleiner und Johann August Corvinus der „Neuen Residenz“ von etwa Nordwesten an. Wohl weil in der Legende auf die Grundsteinlegung unter Johann Philipp Friedrich von Schönborn angesprochen wird, wundert sich der Autor über die antizipierte Vollendung und virtuelle 'In-Betriebnahme' der Anlage. Der Genuss des imaginären, oft fast phantastisch-utopischen 'Vorscheins' war bei vielen oft mehrere Generationen dauernden Projekten sicher stärker ausgeprägt als heute.

Der durch eine grössere, aber problematische Arbeit in der Sedlmayr-Matsche-Nachfolge „Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock“, Weissenhorn 2002 hervorgetretene Peter Stephan widmet sich der anfangs am Abbildungsmaterial noch nachvollziehbaren, aber eher werkimmanenten Dialektik der Würzburger Residenz von aussen, bevor er auf die Innenräume, Treppenhaus, Vestibül, Kaisersaal, die bekannten, barocken Fürsten-Allusionen, Allegorien mit dem fränkischen Apollo bzw. Herkules als moralische Lichtgestalt bzw. Kämpfernatur eingeht. Manche nebensächlichen Einzelbeobachtungen wie der angeblich gerichtete (aber eher in die Ferne schweifende)



Blick des kurz vor seinem Tod noch erstaunlich jugendlich wirkenden Balthasar Neumann zur weltumspannenden, gestaltenden Malerei-Konkurrenz oder der 'veronesische' Hund im auf der Tafel S. 46 seitenverkehrt (!) abgebildeten Kaisersaal (vgl. Tafel S. 42/43) über der Säule als Tiepolo prinzipiell inhärende Ironisierung des klassischen Bildsäulenmotivs sind mit Vorsicht zu genießen. Problematischer erscheint Peter Stephans Versuch, auch Tiepolos Treppenhausfresko und die Apotheose besser Verherrlichung des witzig visualisierten 'Greiffenklaus' mit einer Aufnahme des Bischofs unter die Reichsfürsten im Glanz der kaiserlichen Gnadensonne (Apollo = Kaiser?; sieben Planeten = sieben Kurfürsten?, obwohl ihre Zahl 1750 eigentlich auf neun angewachsen war) sowie den Himmel mit einer höchsten überzeitlichen „Idee des Reiches“ zu verbinden. Die drei Supraporten des Kaisersaals sind wohl nicht nur in der Beziehung von Staat und Kirche sondern auch als Beispiele der christlichen Herrschertugenden bzw. als Aufgaben und Grenzen des Herrschers zu sehen: Konstantin als Stärke; Theodosius als Achtung, Demut und Justinian als Gerechtigkeit. Dass die Heiratspolitik der Staufer dem Reich und nicht der Hausmacht wie bei den Habsburgern gegolten habe, könnte man ja fast als Kritik an Letzteren auslegen. Die politische Dimension war um 1750 sicher noch in eine höhere, metaphysische, kosmologische Ordnungsvorstellung eingebunden.

Der Deutung Frank Büttners von Johann Zicks 1749/50 gemaltem Fresko in der 'Sala terrena' (zeitweise auch als Speisesaal genutzt) (Nr. 11) als 'Goldenes, ewiges, gedeihliches Zeitalter im Olymp unter Fürstbischoff von Greiffenklaus mit Vertreibung des Saturn als Alter, Vergänglichkeit' nach eigener, mehr rhetorischer, synthetischer als unmittelbar literarisch inspirierter Invention dürfte wohl kaum jemand widersprechen, zumal noch im Zusammenhang mit den vier irdischen, vergänglichen Elementen, den Tages-Jahres-Zeiten der 12 Nebenfelder. Aber dies ist doch nur die halbe, weil nicht ganz abgebildete 'Wahrheit': die andere Seite zeigt noch Diana inmitten von Faunen und Satyrn im Naturambiente. Der Autor erkennt auch die künstlerischen Grenzen des mit zusammen 1650 fl. doch nicht unterbezahlten Malers, lobt aber die Farbigkeit und (wohl die feuchtfrohliche und barbusige) Figuren-Gesellschaft. Wie der Freisingische Hofmaler und gebürtige Allgäuer von Biberach nach Würzburg gelangte, ist dem Rezensenten immer noch etwas schleierhaft. Gab es einen Wettbewerb?, war das Thema doch irgendwie vorgegeben?, sollte es etwa auch schon dem 'Reichsgedanken' (dem 'genius imperii') unterworfen sein?. Vielleicht könnte Peter Stephan dann auch dieses Fresko in etwa der Vorstellung aussetzen: 'so lebt es sich im Gau Franken'?.

Frank Büttner nimmt sich auch der „Belehnungsszene aus dem Jahre 1165“ (Nr.12) Giambattista Tiepolos im Kaisersaal von 1752 an. Da er sich nicht nur auf dieses historische Seitenstück beschränkt, sondern auch das Pendant „Hochzeit Barbarossas“ und das allegorische, äthrale Hauptdeckenbild mit der „Mehrung des Reiches“ durch (1752 längst wieder verlorene) Gebiete wie Burgund und Provence unter Mitwirkung Frankens (Würzburgs) behandelt, ergeben sich mit der Katalognummer 10 einige Überschneidungen (z.B. auch bei den Supraporten). Während Büttner auf das Grundsatzprogramm der beiden Würzburger Jesuiten von 1735 als nicht immer konsequent durchgehalten verweist, folgt er aber doch Peter Stephans Linie, indem er auf die sicher vorhandene „politische Intention“ abhebt und sie auch durch die angebliche Existenzbedrohung für die geistlichen Fürstentümer seit 1648 und besonders nach 1740 zu begründen sucht. Das hätte, wie von 1803 bis 1806 dann geschehen, gleichzeitig auch das Ende des 'Hl. Römischen Reiches' bedeutet. Immerhin nannte sich aber Ferdinand III Joseph von Habsburg-Lothringen von 1806 bis 1814 noch Kurfürst und Grossherzog von Würzburg. Ob nicht eher die Rivalität zum Kurfürsten von Mainz oder ein Prestigedenken (angedachte Standeserhöhung wie die Kurwürde) im Hintergrund für solche 'Magnifizienz'-Ambitionen-Anstrengungen gestanden haben? Bei der anschliessenden Beschreibung der seitenverkehrt (!) abgebildeten, theatralisch-bühnenwirksam inszenierten 'Belehnungsszene' vereinfacht Büttner seinen früheren Text von 1980, wo er den Lehenseid unter freiem Himmel ausführlich historisch herleitet. Die im Programm vorgesehene Veste Marienburg über Würzburg auf den Hängen des Maintales kann man vielleicht noch erahnen. Soll aber die antikisierende Bogenarchitektur (Triumphbogen?, Teil der alten Mainbrücke?) auf die Nachfolge der römischen Cäsaren (und deren Reich?) anspielen, oder ist hier die künstlerische, Tiepolo zugestandene Freiheit am oder besser im Werk?. Bei dem Doppeladlerthron mit Muschel (der Kaiser und seine Nachkommen als Perle des Reiches?) und Herkules (Tugend oder hier eher Tatkraft, Stärke), Minerva (Klugheit, Weisheit) wird sicher die barocke ikonologische Verschlüsselungstechnik herangezogen. Ob der treue, folgsame, wachsame, aber woandershin orientierte (weibliche?) Hund für das Vasallentum steht oder sitzt (bei Peter Stephan oben nur ironisch gedeutet), sei dahingestellt. Dass ästhetisch-künstlerisch-capriccieske und nicht historisch-verifizierbare Überlegungen vorherrschen, zeigen auch die Renaissance-Soldateska, die orientalische Kleidung, die Greisenköpfe und der jugendlich zeitlose, wenigstens rotblonde Kaiser Friedrich I Barbarossa. Sollen die drei sichtbaren Kurfürsten nur die geistliche Fraktion repräsentieren?. Abschliessend wiederholt der Autor die sich

bewahrheitenden Worte des Auftraggebers bzw. seines Nachfolgers mit dem unerreichbaren Meisterwerkcharakter von Tiepolos Würzburger Hinterlassenschaft, wobei er die doch erstaunliche geringe Resonanz (F. M. Kuen, E. Gabriel, G. A. Urlaub) auch durch die rasche Überlebtheit zu begründet sieht. Spätestens ab 1770 war das Venezianische durch Römische (z.B. Knoller in Neresheim) abgelöst.

Die gegenüber Ottobeuren völlig integrierte und an die rechte Ecke gesetzte 'Hofkirche' (Nr.13) wird wohl auf Tafel S. 47 durch einen trotz Weitwinkel nur Teilblick von unten zu den Gewölben abgebildet. Kein Grundriss veranschaulicht den Text Ulrich Fürsts mit der Drei-Rotunden-Struktur. Auch der vom Auftraggeber gewünschte herrschaftliche Emporen-Aufbau lässt sich nur erahnen wie auch der ästhetisch-konstruktiv-semantisch motivierte Säulengebrauch. Auf die ornamentale, plastische, farbige (Fresken von Johann Rudolf Byss) Ausgestaltung wird überhaupt nicht hingewiesen, der böhmisch-österreichische Einschlag (auch durch die ausgeprägt schwingende Gebälkzone) nur beiläufig angedeutet. Man hätte sich wirklich noch eine Abbildung mit normaler Betrachter-Blickrichtung gewünscht.

Wenn Ulrich Fürst bei dem knapp einen Kilometer von der Residenz entfernten 'Neumünster' (Nr.14) einen Grundriss beigegeben hätte, wäre klar, dass der Würzburger Baumeister Joseph Greissing den alten romanischen, von 1712-1716 barockisierten Bau mit einem Kuppeloktagon statt dem Westwerk und einer Fassadenvorhalle versehen hatte. Der Autor beschreibt anschaulich mit Architekturvokabular die borromineske, konkav geschwungene Fassade als zweistöckig (mit Balkon-Mezzanin?), bei Fünf-Schiffigkeit suggerierendem Untergeschoss mit Sockel, Treppe, Zugang zur Grabeskirche, Pfeiler-Säulen-Kombinationen. Vor allem aus letzteren meint er eine Schalenartigkeit erkennen zu können, die auf Guarino Guarini (vgl. auch Prag) verweise. Die Hinweise auf Freystadt (Viscardi) und einige Abbildungen wie Fulda (Dientzenhofer) oder Kuppelkirchen von Johann Lukas Hildebrandt bringen für diese auffällige, quasi 'sammelnde', konkavplastische Fassade eigentlich wenig. Die zur bildhaften Gesamtwirkung beitragenden hellen, farbig kontrastierenden, teilvergoldeten Bildhauerarbeiten werden ganz ausgeblendet.

Warum Uta Schedler ein für den Bamberger Dom entstandenes, als Geschenk des Hauses Schönborn erst 1950 nach Würzburg gekommenes Epitaph für Friedrich Carl von Schönborn (+1746), Bischof von Würzburg und Bamberg, Herzog von Ostfranken unbedingt unter dem Namen Lothar Franz von Schönborn (+1729), Bischof von Mainz und

Bamberg, dem „Ensemble Würzburg“ (wegen dem Würzburger Hofbildhauer Johann Wolfgang van der Auwera?) zuschlagen will, bleibt anfangs etwas unverständlich. Wenn man der Beschreibung im Text folgend die Abbildungstafel S. 49 vergleicht, fühlt man sich im oder vor dem falschbetitelten 'Stück', da dort wirklich Friedrich Carl von Schönborn dargestellt ist. Auch nach der Devise „Racio et consilium in senibus est“ scheint unten der jugendliche Stiftsherr gegenüber der trauernden Weltweisheit und oben der demütig kniende, gereifte Bischof vor der göttlichen Weisheit gemeint zu sein. Der im Text angesprochene, quadrierte Tonbozzetto „Glaube“ am Epitaph für Lothar Franz von Schönborn und die Ausführung sehen dagegen so aus: vgl. (Fig. 1 u. 2).



Fig. 1: J.W. van der Auwera, Glaube, Ton ungebrannt, Mainfränkisches Museum Inv.Nr. 14109. Abb. aus: Mainfränkisches Museum Würzburg, 3. Aufl. 1976, Nr.92.



Fig. 2: J.W. van der Auwera, Epitaph Lothar Franz von Schönborn, Mainfränkisches Museum Inv.Nr. ?. Abb. aus: Mainfränkische Hefte Nr. 23, 1955, Abb. 4.

Es ist nicht ganz leicht dem 'iter (bitte: Neutrum!) versuum et argumentorum' von Peter Stephan auf der Abbildung Tafel S. 50 zu folgen, wenn er nach den 'gradus ad rogam' den französischen Tugendhelden Herkules (= Fürstbischof von Sinsheim) zu den Göttern (wieder Apoll = Kaiser; Planeten = Reichsfürsten) erheben (vielleicht besser verstirnen) lässt wegen der Verdienste („meritokratische Beteiligung“) um Kaiser und Reich ('regimen imperii'). Die Idée fixe vom 'Hl. Röm. Reich' lässt den Garten von Veitshöchheim zu einem quasi antiabsolutistischen, antifranzösischen Versailles werden: aber könnte man das vielleicht nicht auch so formulieren: 'le soleil et les planètes ce sont l'empereur et l'empire'

(ou les princes électeurs)? Die durch Travestie, Burleske u.ä. mögliche Infragestellung der Ernsthaftigkeit und auch die damit verbundene Entpolitisierung möchte der Autor etwas beiseite schieben als Mode und Fähigkeit zur Selbstironie und standesgemäßer Selbstgewißheit. Dem Bearbeiter sei Beaumarchais' 'La folle Journée' (1784) o.ä. zur Lektüre empfohlen.

Eine konventionellere Ansicht vertritt Petra Klug zum gleichen Thema bzw. Objekt (Nr. 17), wobei sie die 300 Figuren unpolitisch in drei Gruppen unterteilen will: 1. Natur; 2. neue Weltordnung, Kosmos; und 3. der Mensch (Theater, Kunst), was sich aber nicht grundsätzlich von Versailles unterscheidet. Weiters greift sie den seine Kinder verschlingenden 'Saturn' von Ferdinand Tietz heraus, den sie eher als melancholisch (vielleicht wegen Gebissproblemen?) zögerlich einstuft und den man doch noch unter Spätrokoko - das stilistische Spektrum begrenzend - abhaken kann.

Mit der ehemaligen Kanoniker-Stiftskirche 'Haug' (Nr. 18) als Beispiel alter, auch bis in das Barockensemble hineinwirkender Strukturen ähnlich der das 'Weichbild' prägenden Domherrenhöfe stellt Daniel Hanke einen grossen, ab 1670 bis 1691 errichteten Kirchenbau mit Doppelturmfassade, Querschiff, Kuppel aber in langer Tradition vor. Wir sehen wohl einen kleinen Grund- und Aufriss, denen aber die im Text angedeutete Zentralraumwirkung und der „erste Glanz- und Höhepunkt“ (auch in der Akzentuierung im Stadtensemble) nur sehr autoimaginativ abgelesen werden können.

Der Bearbeiter Meinrad von Engelberg weist bei Nr. 19 auf die Abrundung eines barocken Ensembles mit einer zumeist auf der Höhe gelegenen Wallfahrtskirche (vgl. Schönenberg in Ellwangen) hin, aber nicht auf die gewählte Blick-Axialität der Schauseite in Richtung Stadtmitte als Wahrzeichen der Stadt. Es muss bei ihm auch wieder die nachtridentinische Marienverehrung mit einem unkünstlerisch 'echten', relativ jungen Gnadenbild erhalten. Der Text beschäftigt sich mit dem von Neumann bevorzugten überwölbten Kreuzgrundriss, allerdings mit dem asymmetrischen Annex der Gnadenkapelle und der höhlenartigen Innenausstattung leider ohne Bildunterstützung, sodass die Dominanz des Stucks von dem fälschlich überalterten (1696 oder 1709-1772, statt 1669-1772) Johann Michael Feichtmayr (? , um 1752? nach Zwiefalten) und der Fresken von Matthäus Günther (bis 1752) nicht zum Ausdruck kommt. Wenn nicht in der Residenz so erhielten doch hier das zuvor in Amorbach (um 1745/46) so gut harmonisierende Team Feichtmayr-Günther den Auftrag. Der Bearbeiter wendet sich schliesslich der spannungslosen Fassade (aber nicht dem Grundproblem von Aussen und Innen in der Architektur), dem 'russischen'

Turmcharakter, den 'Stationen' (fast wie eine Wiederaufnahme antiker Bergheiligtümer) zu.

Ein weiterer Petrini- bzw. Joseph-Greissing-(Um)Bau, der 'Fürstenbau im Juliusspital' (Nr. 20), hätte eigentlich vor dem 'Würzburger Käppele' eingereicht werden können. Wie später im Frauen-Zuchthaus war auch in diesem ursprünglich Spätrenaissance-Spitalbau Würzburg führend. Dem Text von Jarl Kremeier ist auch nicht eindeutig zu entnehmen, ob die auffälligen Arkaden schon den 1585 vollendeten ersten Zustand auszeichneten. Durch den erst Anfang des 18. Jahrhunderts hinzugefügten und auch 1745 von B. Neumann nach einem Brand veränderten Mittelpavillon, dem 'Fürstenbau' erhielt die Architektur einen Residenzcharakter (und zeitweise auch die Residenzfunktion) vor dem eigentlichen Residenzbau.

Das 'Ensemble Würzburg' unter dem Barock-Aspekt zeigt sich nach den angeführten Objekten eher als behutsame Modernisierung, Erweiterung und Akzentuierung parallel zur Aufgabe des mittelalterlichen Wehrcharakters.

#### Ensemble Berlin-Potsdam

Während man in Ottobeuren nach dem Ideal-Gesamtplan eher noch von Gesamtkunstwerk oder einem primären Ensemble im Sinne der von Bernd Euler-Rolle Ende der 80er Jahre mitentfachten Diskussion sprechen kann und sich Würzburg eher als ein Patchwork-Ensemble anbietet, gehört die Doppelresidenz **Berlin-Potsdam** nun aber auch nicht zu den gesamtkunstwerkartigen Plan-Anlagen.

Von dem Berliner Stadtschloss (Nr. 21) spendierte Guido Hinterheuser nur die bekannten Ansichten der Andreas-Schlüter-Anteile, wobei man hier besser von Carré als von Kubus sprechen sollte. Über die verschiedenen Einflüsse, Elemente (Italien, Frankreich u.a.) dieses als barockklassizistisch einzustufenden Baus werden sich sicher noch viele Generationen auslassen. Die Erweiterung durch den Nachfolger Johann Friedrich Eosander von 1707 bis 1716 brachte ihn erst auf die erforderliche königliche Grösse vergleichbar mit dem Louvre oder dem Stockholmer Schloss. Ein Grundriss der 'Dritten Haut', ja besser noch ein historischer Stadtplan, hätte dieses Gebäude wie auch einige der folgenden in einem grösseren Ensemble-Kontext einsichtiger verorten können. Die momentanen Wiedererrichtungsvorschläge zeugen von der nachwirkenden Bedeutung

dieser architektonisch-politischen Keimzelle der Preussen- und seit 1871 Reichsmetropole.

So wie die Vier-Flügel-Anlage der Tradition (vgl. Renaissance-Schloss Messkirch) entspricht, so auch die Raumaufteilung wie z.B. dem Rittersaal im zweiten Obergeschoss, dessen farbige Ausstattung Frank Büttner vornehmlich verbal zu rekonstruieren sucht. Dabei unterstellt er Schlüter die ausgeprägte Ausrichtung an Italien (z.B. P. da Cortona, Palazzo Barberini, Rom, oder Palazzo Pitti, Florenz), das auch auf dem Gebiet der weltlichen Glorie vorherrschend war. Während für die reliefplastischen Elemente die Schlüter-Werkstatt sich verantwortlich zeigte, übertrug man die Scheinmalerei-Zonen dem Maratta-Schüler Johann Friedrich Wentzel. Sicher kein Meisterwerk, aber die wegen Secco-Anteilen wenig stabilen, immer wieder übermalten Arbeiten dürften anfangs doch besser ausgesehen haben und liessen entgegen Büttner doch die Herkunft von Maratta (z.B. Palazzo Altieri, Rom) erkennen, mehr als die von dem Salvatore-Rosa-Schüler Johann Oswald Harms. Als Entwerfer des Bildprogramms vermutet der Bearbeiter Schlüter, aber es dürfte sich doch eher um einen Hofhistoriographen wie Johann von Besser handeln. Mit den vier Erdteilen (Supraporten), Tageszeiten, Himmelsrichtungen, dem Herkules-Fries reiht es sich in die übliche - z.B. noch im Tettninger Schloss um 1772 - kosmische Tugend-Herrscher-Ordnung ein. Individualikonographisch trägt noch – an der 'mickrigen' S/W-Abbildung kaum nachprüfbar – die 'Borussia', die lokalen Bauten (Stadtschloss, Zeughaus, Festung Spandau) unter der Devise „Arte et Marte“ und dem Adlerorden (Art Ordenssaal) bei. Die von Büttner angesprochene allegorische Figur mit dem durch die Inschrift „Friedricus Rex Bor [ussiae]“ umspannten Himmelsglobus stellt wohl die 'Verstirnung', eine Sonderform der Verewigung, dar. Wenn die 'Borussia' fast im Zenit auf der Längsseite das Zentrum gebildet haben sollte, müsste man die Abbildung eigentlich drehen.

In der anschliessenden 'Schwarzer-Adler'-Kammer fertigte ein weiterer in Italien bei Cortona ausgebildeter, aber damit auch nicht unbedingt besserer Maler namens Augustin Terwesten das natürlich ebenfalls verlorene Deckenbild (Nr.23), das Frank Büttner wieder nur mit einer Miniaturabbildung dem/r Betrachter/in bildlich und inhaltlich erschliessen möchte. Er beginnt nicht mit dem umkränzten 'Schwarzen-Adler' und der ligierten Bezeichnung 'F(ridericus) R(ex)', sondern mit der 'felicitas publica' als Sinnbild der währenden Wohlfahrt über Saturn/Chronos, die zumindest die Initialen der Urheberin/Wohltäterin 'C(harlotte) R(egina)' hochhält. Links erkennt der Autor 'Abundantia' und 'Liberalitas' und rechts angeblich die sich küssenden 'Friede' (Tauben) und

'Gerechtigkeit' (ohne Attribut!) und die 'Klugheit', also alles Eigenschaften der 'guten Herrschaft'. Büttner glaubt auch noch die (die Krone gereicht bekommende?) 'Concordia' und die 'theologischen Tugenden' (Glaube, Liebe, Hoffnung?) erkennen zu können. Zahlreiche Nebenallegorien, besonders aber die vier als Tafelbilder in die Hohlkehle eingefügten 'Brunnen-Szenen' lässt er leider ganz ausser acht. Wichtiger ist ihm die Paraphrase von Cortonas Fresko im Palazzo Barberini, Rom, was noch einmal verdeutlicht, dass der noch mehr als der lutherische bildfeindliche calvinistische Norden über keine eigene Herrscherallegorie-Tradition verfügte und eigentlich nur auf welsche und katholische Vorbilder zurückgreifen konnte.

Überdauert hat wenigstens das - dem Stadtschloss ähnlich – mit 'Magnifizienz' aufwartende nahe 'Zeughaus' (Nr.24), dem man seine banale Funktion als Waffenmagazin (teilweise auch als eine Art Militärgeschichtsmuseum) kaum abnimmt. Melanie Mertens gibt aber keinen Grundriss bei, um das kastellartige „Quadrum“ anschaulich zu machen. Schlüters Architektenimage scheint schon 1699 nach einem Teileinsturz gelitten zu haben, bevor dann Jean de Bodt im französischen Stil (Perrault. Blondel?) das Gebäude zu Ende brachte.

Nach gewissen Wiederholungen von Nr.24 kommt Hannah Dornieden auf die bekannten 22 Innenhofschlußsteinreliefs (Nr. 25) von Schlüter zu sprechen, in denen sie Interesse an Physiognomie, Realismus, aber v.a. „blankes Entsetzen“ über die Schrecken des Krieges zu erkennen glaubt. Wahrscheinlich liegt sie aber näher mit ihrer anderen Vermutung, dass die eher friedlichen, mit geschlossenen Augen dargestellten Köpfe ausgerichtet auf ein Standbild des zumeist ebenfalls friedlichen 'schiefen Fritz' (Friedrich I) in erster Linie zur Verherrlichung des Herrschers als Kriegsheld in der (apo-)tropäischen Tradition zu sehen sind. Im übrigen möge man sich der Türkensieger wie Prinz Eugen, Kurfürst Max Emanuel u.a. erinnern.

Noch ein weiteres, fast bekannteres Werk Schlüters stellt Hanna Dornieden vor: das 'Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten' (Nr. 26) ehemals auf der 'Langen Brücke' zum Stadtschloss hin, das auch durch die Sklaven einen Unterwerfungs- bzw. Überhöhungsaspekt bietet. Nachdem die Autorin mögliche Vorbilder wie Marcus Aurelius, Ludwig XIV 'durchgespielt' hat, spricht sie überinterpretierend und ohne den Urheber zu nennen von einer Friedens- und Kriegsseite bzw. Ansicht (vgl. Abbildungen bei R. Suckale, a.a.O., 1998, S. 331), ja von einer Art Entwicklungsallegorie vom Kurfürsten zum



König, da Friedrich I aus „pietistischen [!] Überlegungen“ gegenüber seinem (ihm realiter verhassten) Vater auf sein eigenes Reiterstandbild verzichtet habe.

Und noch einmal kommt Schlüter zu Katalog-Ehren (sicher auch, da alle Hofkünstler von der malerischen Fakultät wohl auch aus Sparsamkeitsgründen zweitrangig waren gegenüber dem Glücksgriff mit Schlüter) mit der Kanzel in der Berliner Marienkirche (Nr. 27). Hier kann Margit Kern sich erneut über Konfessionelles und die Semantik der Leer- bzw. Übergangsstellen auslassen. Für den 1696 in Italien gewesenen Schlüter war es sicher sehr naheliegend bei dem Auftrag ohne protestantische oder - noch unwahrscheinlicher - calvinistische Tradition für eine Bildkanzel in einer 'interpretatio lutherana (haud calvinica?)' auf Berninis Ideen zurückzugreifen. Eigentlich könnte man sich die schwerelos tragenden Engel, die 'Predigt Johannes d. Täufers', die christlichen Tugenden 'Caritas' und 'Fides' am Corpus und die Posaune blasenden Engel (des Gerichts wegen der Gesetzestafeln oder zur Auferstehung = implizit wohl auch die fehlende, prädestinierte 'Spes'?) auch in einer katholischen Kirche vorstellen. Der Rezensent hat Schwierigkeiten sich bei der „Leerstelle der Tragefigur“ die unsichtbare Gegenwart Gottes auf dem Thron (= Kanzel?) vorzustellen. Vielleicht kann man sich auch semantisch das technische Kunstwerk als Spiel mit der Schwerkraft erklären: wie die 'Asam-Maria' in Rohr hängt der Korpus an Eisen aus Säulen heraus, die – eine technische Meisterleistung – einen abgeschnittenen Bündelpfeiler ersetzen. Das Ganze scheint um 1950 nochmals um 90° (45° wären fast besser gewesen) gedreht worden zu sein.

Das Ensemble **Berlin-Potsdam** wird von plastischer Seite eigentlich ganz von Schlüter (nach Robert Suckale 'Schöpfer des Königsstiles') bestritten, so stellt Hannah Dornieden noch den Sarkophag der Königin Charlotte (Nr. 28) in der Gruft des gegen Eintritt (als konfessionelles Merkmal?) zu besichtigenden Berliner Domes vor. Auch hier lehnt sich Schlüter wieder an italienische Vorbilder an, wie die Autorin zumindest beim allegorischen Apparat zu erkennen glaubt. Im Vergleich mit den Habsburgern in der Kapuzinergruft sind auch keine grossen konfessionellen Unterschiede bis auf die Kreuze auszumachen. Auf der Farbtafel S. 56 lässt sich leider nur die vordere Schmalseite mit dem in Tüchern gehüllten Tod erkennen, der in das Buch des Lebens schliessend hineinschreibt (die Inschrift müsste eigentlich „Sempiter / nae / memoriae / Sophiae Carolae“ lauten). Am Sarkophag weist nichts auf die als fortschrittlicher Geist (Gründung Universität Halle) und als Kunstliebhaberin Geschätzte hin, die überraschend im Alter von nur 37 Jahren an einer Infektion verstorben war. Das Gegenstück des von ihr ungeliebten Gemahls und ersten Königs Friedrich I von 1713 wurde leider nicht abgebildet.

In dem durch Zuzug und Erwerb zunehmend multikonfessionellen Brandenburg-Preussen versuchte das kalvinistische Herrscherhaus weiterhin die patronale Kontrolle auszuüben. Melanie Mertens stellt dabei die unter Friedrich I begonnene evangelisch-reformierte Parochialkirche (Nr. 29) vor, ein kleeblattförmiger Zentralbau mit antikisierender Einturm-Fassade, der durch Sparmassnahmen und aus konfessionellen Gründen seiner (römischen) Randkuppeln und Konchen beraubt sich wieder eher der spätmittelalterlichen Tradition nähert. Leider gibt die Autorin keine Innenaufnahme bei und sie sagt auch kaum etwas über die Lage im städtebaulichen Konzept, wobei anscheinend auf herrschaftlichem Wunsch der Turm eine der vorchristlichen Zeit und der Profanarchitektur verpflichtete Obelisk-Stern-Bekrönung erfuhr, die momentan wieder rekonstruiert wird.

Der Enkelgeneration unter dem toleranten bzw. indifferenten Friedrich II und seinem 'Forum Fridericianum' gehört die katholische Hedwigskirche (heute Dom oder Kathedrale) (Nr. 30) an, die – wie Christiane Salge mitteilt – an repräsentativer (herrschnaher) Stelle in vollster monarchischer Absicht und angeblich nach einem königlichen Entwurf hauptsächlich aber mittels Spenden aus der ganzen katholischen Welt durch Knobelsdorff ab 1747 errichtet wurde. Warum gerade für den an das römische Pantheon oder Grabesrotunden erinnernden Bau diese von Nicolai auch wieder in St. Blasien geschätzte, für die katholische Messliturgie (deswegen auch der Tauf-Beichtkapellen-Anbau) wenig geeignete Form gewählt wurde, bleibt am Beginn einer neuen Antikenbegeisterung mit dem Traum Friedrichs von Berlin als Athen Deutschlands ungeklärt. Aufschlussreich wäre es gewesen auch die erwähnten alten Vorstellungen für die Innengestaltung wenigstens in einer weiteren Abbildung dem Leser vor Augen zu führen.

Mit dem 1685-90 ausgestatteten Wappensaal (Nr. 31) des ehemals kurfürstlichen Jagd-Lust-Schlusses im peripher gelegenen Köpenick macht der Spezialist für solche Anlagen, Heiko Laß, einen Schritt zeitlich zurück und zur Profanarchitektur. Wieder gibt es keine Ansicht oder einen Grundriss des Schlusses. Im Anschluss an die dadurch notwendige ausführliche Bestandsbeschreibung u.a. des figürlichen Stucks mit Wappen der Besitzungen wird aber nicht die Funktion (eine Art Rittersaal) geklärt, auch nicht was in der „ehemalige(n) (nicht ganz) wandfeste(n) Ausstattung“ (Deckenspiegelgemälde u.ä.) dargestellt war.

Auch bei dem dem städtischen Hofleben und dem ungeliebten Gemahl etwas escapistisch entzogenen, anfänglich ländlichen Lustschloss Liekenburg bzw. Charlottenburg (Nr. 32) für Sophie Charlotte, der Leibniz-Freundin, wäre z.B. die Vogelschau von Martin Engelbrecht nach dem Architekten Johann Friedrich Eosander gen. Goethe (1717) sehr

nützlich, um den baugeschichtlichen Text Guido Hinterheusers leichter nachvollziehen zu können, wie z.B. die Gartenanlage im Stile Le Nôtres. Schade auch, dass „die wohl bedeutendste Raumschöpfung des friderizianischen Rokoko“, die 1746 vollendete „Goldene Galerie“ nicht mit einer Abbildung gewürdigt wurde.

Stattdessen widmet sich Martin Eberle den rekonstruierten Innenräumen und ihrer Ausstattungen an dem par terre gelegenen 'gläsernen Schlafgemach' (Nr. 33) und dem 'Porzellankabinett' (Nr. 34) an der westlichen Ecke. Die Verwendung von Spiegelstreifen sei neuartig und kostspielig gewesen aber noch nicht in der Absicht eines illusionistischen Spiels der Erscheinungen sondern in der der Wandauflösung erfolgt. Das ehemalige Deckengemälde 'Mercur führt Psyche in den Olymp' als Form der Vergöttlichung von Augustin Terwesten war für ein privates Schlafgemach und in Anspielung auf die sich dieses Raumes nur kurz erfreuende Königin sicher wohl gewählt auch im Rahmen der übrigen Deckenbilder antik-mythologischen Inhalts.

Den Abschnitt des erst nach dem Tode der Königin fertiggestellten Porzellankabinetts leitet Martin Eberle mit einer längeren allgemeinen Baugeschichte ein, die sich teilweise mit der von Nr. 32 überschneidet und ergänzt. Hier zeigt sich wieder nachteilig, dass es für das Ensemble Berlin-Potsdam keinen 'Supervisor' gab. Der Autor betont neben dem persönlichen Interesse des Sammelns des exotischen Porzellans auch dessen Status- und Prestigecharakter. Die Erfindung des europäischen Porzellans oder 'weissen Goldes' um 1708 und die Imitation der asiatischen Originale musste die Preis-Hausse eigentlich etwas gebrochen haben. Der durch Spiegelvervielfältigungen noch belebte 'imaginäre' chinesische Raum besitzt an der Decke ein vom Autor nicht angesprochenes älteres, fast schon aufklärerisches (zumindest über Rang und Stand) Deckenfresko von Hofmaler Anthonie Coxcie mit dem 'Triumph des Lichts (Aurora im königlichen Achtspänner und Apollo, Tages- und Jahreszeiten, Sternkreis) über Nacht, Finsternis und die Zeit': „Berolinum lumen orbi“ im üblichen antik-mythologisch-kosmischen Zuschnitt. In einem Vorläufer-Porzellankabinett als Nachfolger der Silberkammern im Schloss Oranienburg malte Augustin Terwesten passenderweise den 'Triumph des Porzellans'.

Jarl Kremeier beschreibt ausführlich die zur Stadt Rheinsberg doch sehr umfänglichen Baulichkeiten des dortigen Schlosses (Nr. 35) aber leider wieder ohne Grundriss. Unter Kronprinz Friedrich (später Friedrich II) fand sich hier zum ersten Mal das Künstlertrio Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Antoine Pesne und Friedrich Christian Glume zusammen. Dass Pesnes Deckengemälde im Spiegelsaal 'Apollo vertreibt die Finsternis'

als „allegorische Bosheit“ gegen den Vater Friedrich Wilhelm I gelesen werden soll, dürfte eigentlich in die etwas überwunden geglaubte Rubrik wilde Spekulation gehören. Das verbreitete Thema passt in die ethisch gefärbte frühe Aufklärungsphase Friedrichs II ('Antimacchiavell'). Ausserdem verlebte er seine nach eigener Aussage „glücklichsten Jahre“ in dem ihm vom Vater 1736 geschenkten Schloss.

Martin Eberle geht dann auf die Innenausstattung teilweise unter dem Bruder Prinz Heinrich ein, wobei das 'Rotlackierte Zimmer' (Nr. 36) mit originalen chinesischen Lacktafeln als Spätling der Lackkabinette erscheint.

Eigentlich hätte man wegen der zitierten Ensemblewirkung und dem Ensemble-Denken die ehemalige, zum Marstall umgebaute Orangerie des Stadtschlusses (Nr. 37) schon weiter vorne einordnen können. Stephanie Hahn schildert die Erweiterung und den immer noch Eindruck machenden Umbau durch Knobelsdorf nach 1745 mit dem Portalrisaliten, auf dem sich Friedrich Christian Glumes Rossebändiger abmühen, für die wohl auch die kurz zuvor für Schloss Marly-le-Roi von Guillaume Coustou gefertigten Gruppen Pate gestanden haben. Das schlichte, funktionale Innere muss man der Autorin wohl abnehmen.

Der Bearbeiter Wolfgang Lippmann schildert recht ausführlich die Entwicklung vom sparsamen preussischen „Marly“ oder Nutzgarten zu einer terrassierten, eher südländisch inspirierten Anlage mit Weinstöcken und Feigenbäumen (sicher mit Problemen in der Kälteperiode um 1770), dann auch die selbstgezeichnete Idee Friedrichs II zu einem 'Ohne Sorge'-Belvedere (Nr. 38) wie auch Eremitage und den Streit mit dem ausführenden Architekten Knobelsdorf um die Platzierung bzw. die Besucheraussicht von unten mit der Verdeckung wegen der Sockellosigkeit oder die absatzlose Hausherrenaussicht von oben. Bei der Raumaufteilung wird auf den pantheonartigen durch die 'Tafelrunde' bekannten Marmorsaal (vgl. Hedwigskathedrale), den Westtrakt für Gäste (und auch für die wenigstens in Rheinsberg noch geduldete Gemahlin) und den Osttrakt mit dem enzyklopädischen Bibliotheksbau und der praktischen Arbeits-Schlafzimmer-Kombination verwiesen. Der Autor scheint sich etwas über den Dualismus von Nymphen, Faunen bzw. Künsten und Wissenschaften, den beiden verschiedenen Ausblicken in die Weinberg/Natur- bzw. Ruinenkulisse und besonders über die bekrönende Bacchusfigur zu wundern. Es dürften damit Natur – Kultur bzw. 'vita activa/contemplativa' und 'vita voluptuosa' angedeutet sein. Die angesprochenen Stilmischungen von Rokoko („Stuckro(n?)caillen“) und Klassizismus (Säulen) lassen sich sicher zeitlich, biographisch und über verschiedene Traditionsstränge erklären. Parallel zu barocken gab es auch

immer klassizistische Strömungen. Interessant ist vielleicht auch der fast gleichzeitige Erwerb eines Raffael durch August III in Sachsen (1754) und eines Watteau durch Friedrich II (1756).

Eine bessere 'Supervision' hätte den folgenden Beitrag von Cornelia Jöchner Potsdam, Sanssouci, ehem. Lustgarten (Nr. 39) ohne wiederholende Überlappungen nahtlos anschliessen lassen. Auf der leider etwas sehr kontrastlosen Abbildung von 1772 wird das gewachsene Potsdamer Ensemble allerdings ohne das 1945 ff. zerstörte Stadtschloss erkennbar, auch der Übergang von der französisch-geometrischen Auffassung zu dem chinesisch-natürlicheren Garten. Für den nicht professionellen Leser hätte für „Pate-Bande“ auch Beet, Rabatte stehen können.

Auch der Kommentar zum 'Blumen-' später 'Voltaire-Zimmer' in Schloss Sanssouci (Nr. 40) von Martin Eberle beginnt mit einer Wiederholung der Raumaufteilung, bevor er auf die Besonderheit wie die friderizianischen Lackreliefs, die in der Nachfolge der barocken, chinesischen Lackkabinette stehen, zu sprechen kommt. Ob überhaupt der 'Genius loci sive camerae' von Sanssouci auf Voltaire einen Einfluss (z.B. in seinem Lehr-Natur-Gedicht) gehabt hat, sei dahingestellt, da er eigentlich im Stadtschloss von Potsdam einquartiert war.

Unter Nr. 41 wird von Petra Klug das 'Chinesische Teehaus' von Sanssouci abgehandelt, das vor dem siebenjährigen Krieg noch fast vollendet wurde in Anlehnung an die zerstörte 'Maison du trèfle' im Park von Lunéville 1738. Bei Wikipedia findet sich wenigstens eine Gesamtabbildung (dazu ein zumindest ebenso gut informierter Text) und auch eine des Innern mit den interessanten Fresken von Thomas Huber. So werden hier nur die bekannten goldgefassten Sandsteinfliguren der wohl über Ansbach-Bayreuth nach Berlin gekommenen Bamberger Bildhauer Johann Peter Benckert und Johann Matthias Gotthilf Heymiller angesprochen. Über die Ikonographie auch z.B. der Palmen aber auch über die praktische Nutzung könnte man sicher über das Traum-Tee-Land des weisen und zivilisierten China hinaus noch einige Vermutungen anstellen.

Eigentlich hätte der Bearbeiter Martin Eberle den aus repräsentativem Besitz stammenden Bücher- oder eher Schreibrack (‚Schreibspind‘) dem Unterenensemble Schloss Rheinsberg vielleicht besser direkt folgen lassen sollen, da er nach den Initialen und Rechnungen ein vermutliches Geschenk der aus Hannover stammenden Königinmutter Sophie Dorothea an ihre Schwiegertochter Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel und für Rheinsberg bestimmt gewesen sein soll, was auch mit der

stilistischen Einordnung zwischen Barock und Rokoko übereinstimmen würde. Erstaunlich mutet der Hinweis des Autors an, dass die Königin (über irgendwelche Kanäle) die Edelhölzer dafür besorgte. Wenn man sich im Geiste das eher solide Möbel nach Rheinsberg wieder zurück verfrachtet, scheint der preussische nüchterne Geschmack Friedrich Wilhelms I damals noch nicht ganz abgedankt zu haben.

Unter der Nr. 43 (Tafel S. 68) präsentiert Martin Eberle eine Kommode mit Blumenmarqueterie aus ehemals kaiserlichem Besitz in Doorn, die um 1767 für das nicht behandelte 'Neue Palais' von Sanssouci gefertigt wurde. Der Autor weist auf den französischen Einfluss und gleichzeitig auf quasi nationale lokale Eigenheiten hin, wobei er auch die leider nicht richtig sichtbare Deckplatte in Holz statt Marmor wie in Frankreich und die Rocailles im Sinne eines friderizianischen Rokoko anspricht. Die beiden Kunstschler, die Gebrüder Spindler aus dem nach dem Tode der Markgräfin finanziell erschöpften Bayreuth, spiegeln den dynastischen Austausch und die Flexibilität v.a. der Spitzenkräfte wieder.

Der gleiche Bearbeiter bringt noch ein nicht nur ästhetisches, sondern auch technisch interessantes Möbel (Nr. 44), das für wichtige Tätigkeiten des Adels wie Frisieren, Schreiben, Lesen (vielleicht auch noch Musizieren und Spielen) ausgelegt war und der berühmten Neuwieder Manufaktur der herrenhuterischen Familie Roentgen entstammt. Das Prunkstück ist 1769 datiert und mit dem Sachsen-Wettinischen Wappen versehen, aber es verwundert doch, dass der seit 1769 mit einer Fürstin aus dem Hause Pfalz-Zweibrücken verheiratete Friedrich August III von Sachsen bei diesem vermuteten Ehegeschenk nicht ein Allianz-Wappen hat anbringen lassen. Mit Preussen oder dem Ensemble Berlin-Potsdam hat dieses Möbel somit herzlich wenig zu tun. Die Roentgen sollen angeblich aber auch für die Hohenzollern tätig gewesen sein. Der Erfolg ihrer Werkstatt zeigt wie von der Provinz aus auf französischem Stilfundament die Höfe von fast ganz Europa variiert beliefert werden konnten.

Ein anderer Weg zur Kultivierung von Brandenburg-Preussen war die Immigrationspolitik des Hauses Hohenzollern, sodass seit 1685 v.a. französische und zumeist handwerklich tüchtige Hugenotten nach Berlin gelangten. Martin Eberle erwähnt hier Pierre Mercier und Jean Barraband, die (höfisch-orientierte) Tapissier-Manufakturen errichteten, um fast wie spätere Porzellanwerkstätten auch für Geld und Ruhm der Potentaten zu sorgen. Bei dem herausgegriffenen und für die Chinamode stehenden Beispiel (Teil einer Serie?) einer 'Audienz für Europa vor dem Kaiser von China, im Lande der aufgehenden Sonne' (Nr. 45) soll es sich um eine seitenverkehrte Variation aus einer französischen Teppichserie von

Beauvais um 1690 handeln, leider ohne Vergleichsabbildung. Die Berliner 'Audienz' wirkt wie ein Nachfahre des Spätmanieristen Antoine Caro vom Ende des 16. Jahrhunderts. Der Bearbeiter berichtet noch von einer anderen, siebenteiligen Serie von vor 1728 für Alexander Graf Dohna auf Schloss Schlobitten, die anscheinend verschollen ist. In welcher direkten Verbindung mit den Hohenzollern diese vorliegende Tapiserie („Impuls des preussischen Hofes“?, Friedrich I?) hängt, ist wenigstens dem Rezensenten nicht ganz deutlich geworden.

Das nächste von Martin Eberle vorgestellte Stück stammt dagegen eindeutig aus kaiserlichem Besitz und soll als besonderer, aber strapazierter Luxus mit grossem Einfluss auf den Raumcharakter gewesen sein: die wohl von einem Blumenmaler entworfene dünne 'Fuss-Tapete' (Nr. 46) wird vom Bearbeiter wegen der Rocailleform mit dem friderizianischen Rokoko in Verbindung gebracht und um 1765 datiert. Wo sie genau gelegen hat, ist unklar. Etwas wiederholend gibt Eberle eine kurze Formengeschichte von Pierre Mercier unter Jean Barraband II zu Charles Vigne. Es wäre fast noch interessanter gewesen eine für Schloss Charlottenburg gefertigte Kommodenmalerei mit Szenen nach Watteau und Lancret vor Augen geführt zu bekommen. Ähnlich wie bei dem Kunstschreibern werden auch bei den Teppichwirkern eine Multinationalität und über Stiche u.ä. eine Versalität bezüglich des gewünschten (modischen) Geschmackes deutlich.

Anhand einer 'Deckelvase' (Nr. 47) der Berliner Manufaktur von etwa 1715/20 macht Martin Eberle den holländischen Einfluss v.a. in der Fayence-Herstellung klar, die über ein herrschaftliches Privileg von 1678 in Berlin ihren Anfang genommen hatte.

Das vorliegende Stück soll vom anfänglichen Mitarbeiter und späteren Konkurrenten Cornelius Funke v.a. wegen des „intensiven Türkis“ (als besondere Berliner Note?) stammen, das leider in der kleinen Schwarz/Weiss-Abbildung (wohl aus Druckkostengründen) nur imaginativ nachzuvollziehen ist. Während im Vorangegangenen der Ensemble-Gedanke immer mit dem Fürsten, seinem Hof und seinen Schlössern verbunden war, scheint hier eher die produktive, exportierende, merkantile Seite vorzuherrschen.

Der Bearbeiter Martin Eberle beginnt mit den drei wichtigsten Gläser-Arten des 17. u. 18. Jahrhunderts: das dünne venezianische Glas; das bunte bemalte Glas und das geschnittene Kristallglas, das von Prag, Böhmen aus sich verbreitete. Wie bei der Tapiserie waren auch merkantile Überlegungen 1674 bestimmend, eine Glashütte zu errichten, in der Johann Kunckel sein „Rubinrotes Glas“ entwickelte, wovon leider wieder

kein Beispiel gezeigt wird. Der abgebildete Deckelpokal (Nr. 48) soll einen geschnittenen 'Bacchantenzug' aufweisen, zu sehen ist aber von dieser Seite aus ein Harlequin der italienischen Komödie oder sein deutsches Pendant der 'Hanswurst'.

Der bisherige Bearbeiter führt noch einen Dessertteller (Nr. 49) aus dem Potsdamer Tafelservice vor, das nach dem siebenjährigen Krieg von Friedrich II bei der königlichen Porzellanmanufaktur für das 'Neue Palais' in Auftrag gegeben wurde. Der Autor betont die „einmalige Bemalung“ und die Formung im Stil des friderizianischen Rokoko. Am interessantesten und den Ensemble-Aspekt unterstreichend erscheint die Mitteilung, dass von Friedrich II 20 verschiedene Prunk-Repräsentations-Service dem Charakter der Bestimmungsorte (d.h. Schlösser) entsprechend geordert wurden. Hier zeigt sich – leider wieder ohne Vergleichsabbildungen – der Hang oder Drang zu einer Gesamtwirkung (im Sinne des decorum et aptum) eines sehr sensualistisch-ästhetischen wie nüchtern-machtpolitischen Herrschers und seiner Zeit.

In ihrem Kommentar zur simultanen (evangelisch-lutherisch wie reformiert-calvinistischen) Garnisonskirche (Nr. 50) nahe dem ehemaligen Potsdamer Stadtschloss erwähnt Christiane Salge die Erhebung Potsdams zur 2. Residenz- und Garnisonsstadt (erst) unter Friedrich Wilhelm I aber nicht die Gründe dafür (Gebäudekauf unter dem Grossen Kurfürsten). Das alte Photo der 1968 nach Kriegsschäden abgerissenen Kirche ist v.a. wegen des Baumwuchses völlig unzulänglich, um den Querraumcharakter nachzuvollziehen. Besser ist der 90 m hohe Turm mit Trophäen zu beurteilen, der zu den acht Kirchtürmen von Berlin und Potsdam unter dem frömmelnden König Friedrich I gehört. Als Positivum ist zu vermerken, dass die Bearbeiterin von einer älteren Forschung (holländischer Einfluss) und einer neueren Forschung (englische und italienische Einflüsse von Bernini, Borromini) spricht, ohne dies im einzelnen festzumachen. Ohne Abbildungen und Grundriss ist – wie schon gesagt - die Querraumkirche mit Kanzelaltar (dahinter die Gruft und die Orgel) vis-à-vis der Herrschaftsloge nur etwas mühsam vorstellbar. Auch das Abweichen von dem Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm durch die verdeckenden Pfeiler bleibt somit uneinsichtig. Dass die Kirche, die auch als Grablege (nur König Friedrich Wilhelm I) auserkoren war, sonst keinen Schmuck besass, ist nach den Vorstellungen der Reformierten konsequent. Von dem Schlüter-Schüler Johann Georg Glume waren am Eingang der ebenerdigen Gruft noch für den Soldatenkönig sinnigerweise 'Mars' und 'Bellona' aufgestellt. Das über das spezifisch Kunstgeschichtliche Hinausgehende wie das nötige Abbildungsmaterial liefern Wikipedia und das Internet oft noch schneller als das Blättern in Büchern. So macht sich hier wieder das gegenüber der



Österreich-Version von 1999 'Nichtmitgehen mit der Zeit' negativ bemerkbar.

Auch bei dem von Stephan Hoppe ohne Grundrisse vorgestellten 'Holländischen Viertel' (Nr. 51) 'googlet' man zuvor besser, um der Beschreibung leichter folgen zu können. Unklar bleibt wie das 'Jagdschloss Stern' (1731/32) und das 'Kommandantenhaus' in Potsdam (1733/37) als Vorbild für das holländische Viertel gedient haben, das nicht ganz als exakt rational-geometrische (Einfluss auch von römischen Militärlagern?) Residenzerweiterung konzipiert ist. Der Autor betont neben dem „fürstlichen Bauplatz“ mehr die Repräsentation und Pracht als etwa soziale (und merkantile) Anliegen. Aus dem ursprünglich zur Entwässerung dienenden 'Bassin' mit dem Lusthaus 'Gloriette' auf einer Insel schliesst er auf eine Absicht des wenig repräsentativ, eher sparsam denkenden Königs Friedrich Wilhelm I, die arbeitende Bevölkerung (holländisch nützliche Handwerkerfamilien als Ansiedlungszielgruppe) als ('Trabanten'-) Publikum im Sinne des Absolutismus zu instrumentalisieren. Dem steht z.B. auch die im 18. Jahrhundert verstärkte Neigung zur Flucht in das Private (vgl. auch die isolierte 'Gloriette', die Eremitagen u.a.) entgegen. Aus der Kenntnis/Einschätzung der preussischen Könige Friedrich Wilhelm I und Friedrich II muss hier mehr der Nützlichkeitsaspekt und der nach aussen demonstrierte Wohlfahrtsaspekt gewertet werden.

Eigentlich hätte der 'urbanistische' Beitrag (Nr. 52) von Cornelia Jöchner am Beginn des Ensembles Potsdam stehen müssen. Als etwas variierte Wiederholung lesen wir hier schon von einer 2. Residenz unter dem Grossen Kurfürsten. Die viel zu kleine (warum nicht für den Druck um 90° gedrehte?) Panoramaabbildung des Berliner Parademalers Krüger kann nur sehr schwer die im Text angesprochenen Ausblicke, Blickachsen vermitteln. Hier wäre ein historischer Grundriss wirklich dringend nötig. Die Autorin erwähnt die weitere städtebauliche Entwicklung um die 'Breite Strasse' und den 'Alten Markt', das 'Fortuna Portal' von 1701, den Marstall (vgl. Nr. 37), die Garnisonskirche als Bindeglied zwischen Stadt und Schloss, das interessante, ägyptisierende 'Neustädter Tor' unter Friedrich II, die Kopien von z.B. italienischen Palästen (vgl. später München) und die Erhöhung des Westflügels des Stadtschlusses um dem Blick des Königs (genitivus subjectivus oder objectivus?) stärkere Priorität in einem Havel-Athen einzuräumen. Anschliessend gab die - geologisch-geographisch bedingt - etwas unregelmässige organische Stadtplanung der Autorin allerdings wenig Nahrung für weitere theoretische Überlegungen.

## Zusammenfassung: Ensemblewirkung

In der von Harald Szeeman 1983 durch eine Ausstellung ('Der Hang zum Gesamtkunstwerk') mitangestossenen Diskussion um den dem 19. Jahrhundert und besonders Richard Wagner zugehörigen Begriff „Gesamtkunstwerk' kamen Kunstgeschichtler wie Bernhard Euler-Rolle um 1986/89 zu neutralen, aber oft ebenso wenig historischen Bezeichnungen wie 'Ensemble' (mit den etymologisch beiden Aspekten des Gleichzeitigen und des Gleichartigen, Zusammengehörenden, u.ä.). Während Richard Wagner mit seiner Formulierung ein synästhetisches, zumeist ein (s)einem einzelnen Gehirn entsprungenes Opernwerk versteht, geht es im 17. und v.a. im 18. Jahrhundert um das Ineinanderwirken verschiedener Kräfte (Architekt, Bildhauer, Maler, Gartenbauer und auch der Auftraggeber) als Fundament/Gehäuse/Kulisse einer synästhetischen Inszenierung (Akteure, Zuschauer, Musiker, Schauspieler, Priester, u.ä.) worauf einige gegenwärtige Analytiker (van der Meulen, Brossette) abzielen. Wie so oft hatte die damalige Zeit keinen besonderen Begriff vielleicht ausser 'Lust' für das ihr normal Erscheinende geprägt, was heute mit Sensation, Fest, Ereignis, Spiel, Unterhaltung, Zerstreung, Theater, Liturgie, Genuss (natürlich auch in U und E geschieden). bezeichnet, umrissen, umschrieben wird. Wieder auf die statischen bildenden und architektonischen Künste eingeschränkt wird Berninis 'bel composto' angeführt, wobei Zedlers Universallexikon 6. Bd., Sp 876 unter 'composto' keine Sprünge bzw. ästhetische Grenzüberschreitungen versteht. Im selben Lexikon erscheinen Synonyme wie Harmonie, Eurythmie, Symmetrie (Bd. 51, Sp. 715: als passende Teile zum Ganzen, nicht wie heute Spiegelbildlichkeit), Proportion, Disposition, concinnare (Bd. 6, Sp. 502: concinnitas, aber z.B. nicht das heute immer wieder zu hörende decorum, wohl aber Decoration, Zier, Auszierung, Zierrath, Pracht, Schmuck, Ornat, Putz, Schönheit). Unter 'Prospect' wird Aussehen, Aussehen eines Gebäudes oder künstlich ausgeführte Werke (Bd. 29, Sp. 938) verstanden. 'Projekt' gilt (Bd. 29, Sp. 787) als blosses 'Concept', anscheinend aber nicht auch noch als Haupt-General-Plan (Bd. 12, Sp. 841). Das Wort 'Ideal-Plan' taucht nicht auf. Auch das eher Zufällige, Unordentliche hat bei Zedler keinen möglichen Namen wie Sammelsurium, Kon- oder Agglomeration. Das Zusammen-Spiel/Wirken der einzelnen Gattungen und Individuen innerhalb der feudalen und göttlich-kosmischen Ordnung war einfach zu selbstverständlich und unreflektiert, als dass ein zeitgenössischer Begriff vonnöten gewesen wäre. Auch eine etwaige Konkurrenz und Rangstreitigkeiten unter den Gattungen trugen auch nicht zu möglichen Begriffsbildungen wie Kooperation,

Gesamtwerk o.ä. bei.

Wenn man die drei vorgeführten exemplarischen Ensembles vergleicht – was das Buch leider nicht in ausreichendem Masse versucht – so lässt sich folgendes dabei beobachten: das geistlich-weltliche Kloster Ottobeuren mit einem gewählten Abt im Grafenrang an der Spitze besass einen Gesamt-Ideal-Plan, der modifiziert auch unter den Nachfolgern weiter entwickelt wurde. Für das Ottobeurer Klein-Ensemble hatte der Abt mit mehr oder weniger Zustimmung des Konvents freie Hand und er beginnt mit der schlossähnlichen Klosteranlage und nicht mit der Kirche. Der Auftraggeber hatte ein ausgeprägtes Qualitätsempfinden, er lehnte sich – wie schon gesagt – an die Münchner Hofkunst an. Das Ensemble der Bischofsstadt Würzburg fusste auf keinem Gesamtplan, sondern versuchte die mittelalterliche Stadt zu akzentuieren und punktuell zu modernisieren. Der geistlich-weltliche Herrscher im Fürsten- oder Herzogsrang war von der alten Bischofsburg wieder in die Stadt gezogen. Die qualitativen Ansprüche der Fürstbischöfe waren unterschiedlich, wobei man sich an das kaiserliche Wien und königliche Frankreich anlehnte und mit Tiepolo sich einen ganz prestigeträchtigen Ausnahmekünstler leistete. Trotz einiger einheimischer bzw. ansässiger Kräfte wie B. Neumann, J. W. van der Auwera, Johann Peter Wagner, u.a. kann man nicht von einem wirklich konsistenten Ensemble und einer damit verbundenen Kunstlandschaft sprechen.

Bei dem Doppelensemble Berlin-Potsdam lagen verschiedene Voraussetzungen vor: Berlin/Cölln mit gewachsener Struktur, der das Stadtschloss und spätere andere Schlösser wie Charlottenburg angegliedert wurden. Das dazu (und zu Königsberg) in Konkurrenz entstandene Potsdam entwickelte sich stärker organisiert zu einer Garnisons- und Handwerkerstadt, aber es scheint vor 1748 keinen grösseren Ideal- oder Stadtentwicklungsplan wie der des Grafen Schmettau gegeben zu haben. Trotz (zumindest nomineller) genetischer Blutsverwandtschaft suchten die einzelnen Herrscher (und Gemahlinnen) v.a. nach 1700 ihre persönliche 'Duftmarken' hinterlassen zu müssen durch neue Schloss-Setzlingen/Ableger und weniger durch Um- oder Anbauten. Durch die höheren repräsentativen Ansprüche der Kur- und dann Königswürde hätte man einen grösseren Anspruch auf höchste Qualität erwartet, die eigentlich ausser bei Schlüter nur im friderizianischen Rokoko (am wenigsten in der Malerei als calvinistische Folge?) erfüllt ist. Trotz Manufakturförderungen kann kaum von einer einheitlichen Kunstlandschaft (einem 'Berliner Geschmack' bis auf das 'friderizianische Rokoko') gesprochen werden, da Einflüsse Frankreichs, Italiens, Englands, der Niederlande ohne bestimmte konfessionell-weltanschauliche Präferenz verarbeitet wurden. Auffällig ist der Verzicht auf barock-

rhetorische Herrscherallegorien besonders in der Deckenmalerei unter Friedrich Wilhelm I und Friedrich II.

## **Sakralarchitektur**

Eigentlich ist der kritische Leser wohl doch etwas überrascht am Beginn der Gattung oder besser der Rubrik Sakralarchitektur (Nr. 53-100) gewissermassen grenzüberschreitend oder -verletzend den Salzburger Dom (Nr. 53) wiederzutreffen, der schon in dem entsprechenden Band IV. Österreich 1999 von Hellmut Lorenz besprochen wurde. Es mag auch interessieren die beiden Beiträge miteinander zu vergleichen: der grösste Unterschied ergibt sich in der Beurteilung der Wirkung dieses Bauwerkes: lange wirkend bis 1700 (Lorenz) – keine grosse Nachfolge (nur Kempten, Innsbruck Jesuitenkirche und v.a. in Ungarn [!]) (Wolfgang Lippmann). Leider findet sich im jetzigen Band keine Aussenaufnahme sondern nur ein Grundriss/Schnitt (in zwei Ebenen) und eine Ansicht des Innenraumes (Tafel S. 78), wo man wenigstens die Balkonemporen und anderes der überhaupt nicht angesprochenen Innenausstattung (im Sinne eines Ensembles) erkennen kann. Auch wenn es sich nicht um eine 'Renovatio' (und auch nur bedingt um eine 'Innovatio') handelt, ist trotz der bestimmenden italienischen Formenwelt die kathedralartige Doppelturmfassade, die Vierungskuppel (statt Ostwerk) und die konchenartige Anlage noch dem immer wieder überarbeiteten romanischen Vorgängerbau und damit der Tradition verpflichtet. Die vom Autor vermisste (oder bislang überschätzte) Wirkung lässt sich vielleicht durch die Unterbrechung von 1630 bis 1650 bzw. fast 1670 (Kempten, St. Lorenz) erklären, auch vielleicht durch die Position gegenüber dem wichtigen, kaum konkurrierbaren althehrwürdigen Erzbistum.

Der Bearbeiter Wolfgang Lippmann berichtet in seiner kurzen Baugeschichte der Neuburger Hofkirche (Nr. 54) nicht von der ursprünglichen Absicht des Pfalzgrafen Philipp Ludwig damit ein Gegenstück zur Münchner Michaelskirche zu errichten. Allerdings plädierte der Italien-erfahrene, protestantische Patronatsherr für eine Kuppellösung und für Zier, wobei man sich teilweise auf eine auf Pläne von Joseph Heintz d.Ä. zurückgehende dreischiffige Hallenkirche mit Emporen und Chorrundabschluss einigte. Der Betrachter /Leser vermisst wieder einen Grundriss und auch eine Aussenansicht, um die Veränderungen nach der Rekatholisierung ab 1617 durch die Jesuiten (Abtrennung der Sakristei und damit Chorverlängerung) anschaulich werden zu lassen. Ausgeklammert ist

auch die stilistische Einordnung zwischen Gotik (Kreuzgratgewölbe, Hallencharakter), Renaissance und Frühbarock, wobei der gliedernde, auch stark figürliche Stuck entscheidend zu dem heutigen katholischen Gesamteindruck beiträgt.

Man ist doch ziemlich verwundert, dass uns Christiane Salge in diesem Barockband die evangelisch-lutherische Marien(!)-Kirche in Wolfenbüttel (Nr. 55) als eine der wichtigsten protestantischen Architekturen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hier vorstellt, leider wieder nur in einer Innenansicht (Tafel S. 79). Der Bau ist eine gotische dreischiffige Hallenkirche mit Kreuzrippengewölben, Strebepfeilern u.a.m. Die ausgefallene Ornamentik orientiert sich an romanisch-gotischen, apotropäischen Phantasien oder an Hans Vredemann de Vries-Vorlagen. Die Autorin wehrt sich gegen eine einseitige konfessionelle Erklärung durch den Hinweis auf die 'Nachgotik' auch im katholischen Köln und schlägt ein allgemeines Zeitphänomen ('Art Gothic Revival' oder besser 'Gothic After Life in 17<sup>th</sup>. century') vor. Es dürfte sich eher um ein Zeichen von Konservatismus, Traditionalismus und lokalprovinziellen Faktoren wie Unkenntnis moderner Bauweise, Unflexibilität handeln. Die evangelischen Liturgieanforderungen waren durch gotische Hallen- und Emporenkirchen einigermaßen berücksichtigt. Als Innovation wären Zentralbauten (rund oder quadratisch) am leichtesten und einfachsten mit einer hölzernen, mehr oder weniger offenen Dachstuhlkonstruktion denkbar.

An Hand der Kölner ehemaligen Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt (1618-78) (Nr. 56) greift Christoph Bellot das Problem der Nachgotik nochmals auf. Die lokale Situation in Köln muss so gewesen sein, dass die anpassungsfreudigen Jesuiten trotz Einfluss und Unterstützung des Hauses Wittelsbach über eine lange Zeit eine dreischiffige, gotische, technisch zu meisternde Emporenbasilika hinsetzten, die allenfalls in der Mittelschiffbreite und der Lichtführung von gotischen Vorbildern etwas abweicht. Leider gibt es anscheinend bislang keine archivalischen Belege (und nach dem Archivabsturz vielleicht ganz unwiederbringlich) für die Motive der Kölner Jesuiten. Der Autor macht momentan im allgemeinen zwei Erklärungsrichtungen für das Phänomen Gotik im 17. Jahrhundert aus: eine von Hermann Hipp 2008 vertretene Auffassung der Zeitgemässheit, Mode, eine Art Stilpluralismus oder der von von Engelberg 2007 favorisierte bewusste Rückgriff zur Suggestion der langen Bauzeit, des Alt-Ehrwürdigen. Auf einer mehr theologischen Schiene läge die Einschätzung des Gotischen als christliche, ja sogar als katholische gegenüber der Renaissance (und früher Barock) als weltlich-antikisch. Auch unter Einbeziehung des Materials und der Techniken kann der Autor bislang nur von Hypothesen berichten. Eine mentalitätsgeschichtliche Einzelfallstudie könnte hier vielleicht

etwas weiter führen. Phänomenologisch würde eine Aussenansicht der Fassade mit der Mischung von romanischen Flankentürmen, gotischem Mittelfenster und renaissanceartiger Wandgliederung eher für ein bewusstes Pasticcio sprechen.

Funktional den evangelisch-lutherischen Bedürfnissen angepasst zeigt sich die von Wolfgang Lippmann vorgestellte, während des 30jährigen Krieges gebaute und mit einem Hochaltar ausgestattete Dreieinigkeits (= Dreifaltigkeits?) Kirche (Nr. 57) der Reichs- und Reichstagsstadt Regensburg nach süddeutschen Vorstufen wie z.B. von Schickardt. Leider macht kein Grundriss oder eine Aussenaufnahme den Saalraum mit eingezogener gerader Chorapsis, Flankentürmen, U-förmigen Emporen auf Konsolen und ein teilweise mit gotischer Rippengliederung stuckiertes, hölzernes Halbtonnengewölbe oder gar den umgebenden Friedhof deutlich. Es wird nur ein näher nicht besprochener Stich zur Einweihung mit Blick von der Empore gezeigt. Der von einem Nürnberger Festungsbaumeister errichtete Bau musste v.a. die Stützenlosigkeit des Raumes und der Emporen gewährleisten.

Aus der Zeit nach dem 30jährigen Krieg stammt die von europaweiten Spenden (darunter auch des katholischen Kaisers) in der paritätischen Reichsstadt Augsburg errichtete evangelisch-lutherische Heilig-Kreuz-Kirche (Nr. 58), mit der sich Meinrad von Engelberg befasst. Den ungewöhnlichen trapezförmigen Grundriss auf einem doch ungünstigen dreieckigen Gelände lässt sich dem eher verschleiernenden Stich nicht entnehmen. Aber aus dieser Not machte der Holl-Schüler Johann Jakob Kraus eine Tugend, um durch unterschiedliche Tiefe der Emporen einen halbwegs akzeptablen, sonst kunstlosen Versammlungsraum mit Holzkassettendecke, westlichem Altar – Chorpolygon – Orgel zu generieren. Der Raum lebt eigentlich erst durch die Ausstattung mit Tafelbildern der gesamten protestantischen Malerphalanx, aber auch – vom Autor hervorgehoben – durch die sonstigen Dekorationen wie eine viel spätere, „papistische“ Freskomalerei von J. G. Bergmüller. Der wiederum nicht direkt angesprochene Stich gibt die Situation aber erst gegen Ende des Hl. Römischen Reiches wieder.

Bei allem Wohlwollen steht der protestantische (auch der lutherische) Sakralbau mehr unter der Massgabe des 'prodesse' als des 'delectare' oder 'movere', um die bekannten rhetorischen Kategorien zu bemühen. Grösseren repräsentativen, auch theologisch begründeten Ansprüchen musste die gleichzeitige Klosterkirche der Fürstabtei Kempten (Nr. 59) genügen, der vom Autor Wolfgang Lippmann – leider ohne Nennung der Urheberschaft - „barbarische Originalität“ bescheinigt wurde. Damit ist wohl der Achteck-

Vierungs-Querhaus-Chor-Krypta-Annex gemeint, wofür der Autor mehrere mögliche italienische Vorbilder aufzählt. Gegenüber den vor dem 30jährigen Krieg vom Kloster Zwiefalten unternommenen kosmetischen bzw. vom Kloster Weingarten nur projektierten 'Renovationen' ihrer romanischen Münster vermittelt dieser Neubau auch im Innendekor einen italienisch-antikisierenden Geist, der aber wenig direkte Nachfolge erfahren hat. Auch das etwas komplexere 'ausgeklügelte' Programm auf Grund der damaligen historischen Benediktinerliteratur, das auch die Stifter (Hildegard) und Ordensvertreter umfasste und von dem aus Mailand nach Konstanz zurückgekehrten Maler aus dem Storer-Umkreis in manchmal illusionistischer, auch mit der Architektur und dem Stuck konkurrierender Weise umgesetzt wurde, hatte inhaltlich wie formal keine unmittelbare Nachfolge (vgl. Fischen, Frauenkapelle von Michael Beer, 1664-67). Vom Autor im insgesamt wenig auf Persönlichkeiten abhebenden Buch angedeutet, wird man den Kemptener Bau ohne den Auftraggeber, den aus Schweizer Geschlecht stammenden, 1673 in Rom verstorbenen Fürstabt Bernhard Christoph Giel von Gielsberg nicht richtig erklären können.

Die von Meinrad von Engelberg kurz erwähnte, 1730 entstandene Pfarrkirche von Neuzelle in Brandenburg könnte fast als Nachfolger von Kempten im kleinen angesehen werden. Etwas wundert man sich schon, dass mit der Doppelturmfassade und der Kuppel die Zisterzienserrichtlinien so umgangen sind. Wie zumeist stark historisch und religiös-soziologisch argumentierend beleuchtet der Autor die katholische Enklave in Brandenburg bzw. Exklave von Böhmen dieser zur Prager Ordensprovinz gehörigen Zisterzienseranlage (Nr. 60). An der barockisierenden 'Renovatio' der gotischen Klosterkirche ab 1654 war der aus fränkisch-steiermärkischem Geschlecht (oder aus dem schwäbischen Schrattenbach bei Dietmannsried?) stammende ehemalige Salemer Konventuale Bernhard von Schrattenbach massgeblich beteiligt. Vor allem die Zisterzienser waren eigentlich über-regional-national ausgerichtet. In der richtigen Auffassung von einem dezidiert 'katholischen Raumkunstwerk' (= Ensemble?) kommt der Autor auch auf die schon stark bestimmende Freskoausstattung ('Freskenbarock') durch Giovanni und Giulio Vanetti zu sprechen, was leider in der Abbildung mit der völlig unzisterziensischen, 'übertönenden' Zweitausstattung oder 'Renovatio' ab 1736 sich nicht richtig nachvollziehen lässt. Zusammen mit einer bühnenhaften, aber noch weniger sichtbaren 'Emmaus'-Szene am Hochaltar soll die Kirche v.a. auch auf (sicher nur vereinzelte) lutherische Besucher Eindruck machen in einer konfessionellen Konkurrenzsituation und in einer sogar die Ordensbeschränkungen ausser Kraft

setzenden „entschlossene[n] Orientierung der spätbarocken Sakralkunst auf den einzelnen Gläubigen ...“.

Die meisten architektonischen Innovationen in Süddeutschland scheinen von in Architektur dilettierenden Auftraggebern ausgegangen zu sein. Bei fast allen der süddeutschen Katalognummern wurde auf Bernhard Schütz' typologisierende Darstellung „Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780“, München 2000 verwiesen. Viel mehr als das schachtartige Oktogon von Kempten ist die Wallfahrtskirche 'Maria Birnbaum' (Nr. 61) 1661-68 durch den kurfürstlichen, universellen Architekten Constantin Bader nach Wünschen des Stifters und Investors, des kurz nach Vollendung gestorbenen Deutschordenskomturs von Blumenthal, Philipp Jakob von Kaltenthal, ausgeführt für das 18. Jahrhundert von Einfluss gewesen. Leider gibt Wolfgang Lippmann keine Aussenansicht (eventuell mit Rekonstruktion des Zustandes von 1795), um die von ihm angedeuteten, z.T. weit zurückliegenden Vorbilder wie Centula, St. Riquier oder des byzantisierenden, näheren Volders, St. Carl Borromäus (1620-1654) anschaulich werden zu lassen. Der Bau ist wie viele andere Schutz oder Fassung für ein wundersames Vesperbild (jetzt am Hochaltar) in einem (abgestorbenen, nun nicht mehr vorhandenen?) Birnbaum - eine Bauaufgabe, wie sie sich nicht im protestantischen Bereich findet. Der Autor spricht noch die Ästhetik des Grundrisses an aber kaum in Beziehung zum Aussenbau (und der Raumwirkung).

Bei der Prämonstratenserkerche Steingaden und der von Uta Schedler mitgenannten Augustinerklosterkerche Rottenbuch handelt es sich um romanische Bauten. Im Falle von Steingaden (Nr. 62) fanden nach dem 30jährigen Krieg eine frühbarocke und um 1740 eine (oft darüber) rokokoisierende Innen(re)novation statt. Die alte äussere romanische Erscheinung blieb weitgehend erhalten, sodass hier Aussenaufnahmen gegenüber dem innenarchitektonischen Zusammenspiel von Raum-Stuck-Malerei und liturgischem Möbel nicht von grösserem Interesse sind. Das gewählte Exempel Steingaden dient eigentlich nur zur Veranschaulichung der oft nicht mehr erhaltenen frühen Barockisierungen und den späteren überwuchernden Rokokoeingriffen.

Die Bearbeiterin Kathrin Müller bringt die bekannte Münchner Theatinerkirchen-Gründungsgeschichte dieser Votiv-Ordens-Hofkerche mit Grablege und den Ausspruch der aus Savoyen stammenden Kurfürstin über die – gelinde ausgedrückt – Unfähigkeit der deutschen Bauleute, sodass 'Welsche' nach dem Vorbild der Theatiner-Mutterkerche S.



Andrea della Valle herangezogen wurden. Die bedeutenderen Kirchen in Süddeutschland bis fast 1700 müssen als italienische Ableger mit Anpassung an einheimische Traditionen wie Doppelturmfassaden angesehen werden. Eine Abbildung des Grundrisses hätte wieder dem leichteren Verständnis der Beschreibung gedient. Ausserdem wäre ein Verweis auf den Chor bzw. Hochaltar (Nr. 105) auch dienlich gewesen. Es ist immer wieder erstaunlich, dass auch hier die Fassade erst 1765/68 von François Cuvilliés (also kurz vor dem berühmt-berüchtigten Mandat von 1770) für den Nichtfachmann kaum erkennbar und stilistisch stimmig (vgl. Römisches um 1600 wie Giacomo della Porta, Il Gesù; Carlo Maderna, Sta Susanna) vollendet wurde und somit fast 100 Jahre lang zur Residenz hin ihr rohes Gesicht zeigte.

Neben dem Salzburger Dom, der Kemptener Stiftskirche ist der Passauer Dom (Nr. 64) nicht nur nach Einschätzung der Bearbeiter Meinrad von Engelberg und Uta Schedler ein „Pionierbau“ (so auch S. 243), ein grosser Schritt vom Stuck- zum Freskenbarock. Die von Engelberg'sche Hauptvokabel 'Renovatio' scheint hier am besten angebracht zu sein: dem restaurierten spätgotischen Chor, dem Vierungsturm, dem Querschiff und teilweise den Langhauswänden ist eine barocke Westfassade angesetzt worden. Leider fehlt hier wieder eine Abbildung der Aussenansicht. Der Fürstbischof Wenzel Graf von Thun und das Domkapitel wollten anscheinend explizit die Tradition, Altehrwürdigkeit auch des grossen bis 1469 auch Wien umfassenden, nur Rom und Salzburg untergebenen Bistums hochhaltend erneuern. Im Innern herrscht aber eindeutig der Barock angeblich durch die barock-vitruvianischen Formen (d.h. Barock unter Beachtung der vitruvianischen Säulenverordnungen?) unter den italienischen, sich aber immer mehr in 'Teutschland' integrierenden Bauleuten wie der Architekt Carlo Lurago, der Stukkateur und Plastiker Giovanni Battista Carlone und der Freskant Carpoforo Tencalla. Die beiden Autoren stellen bei diesem 'Gesamtkunstwerk' – *avant-le-mot* - die Frage nach der Regie, u.v. auch nach der ikonographischen Abstimmung, wobei sie einen grösseren Anteil z.B. des Stukkateurs Carlone vermuten. Im Dehio, Niederbayern, 1988, S. 502 ist aber wenig überraschend von dem geistlichen Berater Johann Bernhardin Gentilotti die Rede. Die auch unter Nr. 165 besprochene Malerei des 'Freskowiedererweckers' Tencalla, der an heimische Vorläufer wie Correggio, Lanfranco u.a. anknüpfen konnte, und ihre teilweise illusionistische Expansivität dürfte dem Künstler eher freigestellt gewesen sein, soweit die v.a. vom Domkapitel anscheinend geforderte 'Konformität' und das „große, tief Sinnigste und überzeugendste Programm im Zeitalter der synthetisierenden Künste“ (Möseneder 1995) eingehalten wurden. Den von den Autoren konstatierten Übergang zur

Heranziehung einheimischer, aber in Italien ausgebildeter Künstler (aus München, Salzburg, Wien) nach 1680 auch mit deren wechselnder, aber oft günstigerer Qualität ist weniger (lokal-)patriotisch zu erklären. Ein Anliegen war es auch mit den genannten Orten mithalten zu können. Die von dem vermeintlichen Storer-Schüler, dem vielseitigen Matthias Rauchmiller (vgl. Nr. 138), stammenden Seitenschiff fresken haben sich leider nur noch in einigen schwachen Farb-Fotos von vor 1945 erhalten.

Bei dem Zisterzienserkloster Waldsassen (Nr. 65) haben wir Grundriss, Innenansicht und Westfassade, aber nicht eine Seitenansicht (Aufriss/Schnitt) vor uns. Peter Heinrich Jahn bringt nach der ersten stilistischen Verortung in den Oberitalien-Prag-Umkreis zuerst die Entstehungsgeschichte des noch vor Salem gegründeten, zeitweise aufgehobenen und 1661 mit kurfürstlich-bayrischer Unterstützung von Fürstenfeld aus wieder errichteten Klosters. Als Architekten werden Georg Christoph Dientzenhofer genannt und die Prager Jesuitenkirche von Lurago als Vorbild angesehen vielleicht bei der Pilastergliederung. Die baulichen Kabinettstücke wie die hypäthralähnlich durchbrochenen Kapellen-Emporen-Gewölbe (und die indirekte Belichtung) lassen sich aber kaum damit verbinden. Der Stuck stammt wie in Passau wieder von G. B. Carlone, während als Maler diesmal der doch sehr mässige Prager Johann Jakob Stevens von Steinfels (später auch im Ludwigsburger Schloss) tätig war. Der Autor nimmt sogar einen Einfluss Carlones auf die Gewölbegestaltung an (auch baulich?). Um 1697-1700 wurde von Bernhard Schießler auch noch eine unzisterziensische Doppelturmfassade (Wunsch Kurbayerns?) errichtet.

Die 1943 zerstörte und verändert wieder aufgebaute calvinistische Karlskirche von Kassel (Nr. 66) mit ihrer etwas länglichen Achteck-Form, einer Kuppel mit Laterne und innen zweigeschossigen Emporen (vgl. Berlin Nr. 29) ist an der alten Abbildung von der Rückseite ohne Grundriss, Innenansicht nicht ausreichend dokumentiert. Kathrin Ellwardt bestreitet eine spezifische Hugenottenarchitektur, obwohl die nach 1685 zerstörte Kirche in Charenton bei Paris doch einen Vorbildcharakter gehabt haben dürfte. Es wäre interessant gewesen, den katholischen, protestantischen und kalvinistischen Kirchenbau (auch bezüglich der Innenausstattung) um 1700 in Abbildungen einmal vergleichen zu können.

Mit der Benediktinerabtei Irsee (Nr. 67) stellt Axel Gampp wieder ein süddeutsches katholisches Ensemble der sogenannten Voralberger Bauschule (Franz Beer von Bleichten) vor. Die Kirche folgt dem Wandpfeilerschema (eine Art internalisierter Strebewerke) mit Emporen und Querschiff. Für die Genese dieses fast ein Jahrhundert

lang erfolgreichen und in verschiedener Hinsicht sehr sinnvollen Baukonzeptes wird vom Autor „Weiterentwicklung der dreischiffigen Hallenkirche“ (N. Lieb) oder der Jesuitenbauten II Gesù bzw. St. Michael in München angeführt. Hier wäre zumindest ein Hinweis auf die ausführliche typologische Untersuchung der Wandpfeiler und Wandpfeiler-Emporen-Kirchen von Bernhard Schütz, München 2000 angebracht gewesen. Um Franz Beer's Leistung besser beurteilen zu können, wären Vergleichsabbildungen vom Schönenberg bei Ellwangen, bzw. Obermarchtal, ja auch St. Urban in der Schweiz interessant gewesen. Auch von der relativ schlichten (die leeren Nischen aber doch wohl für Plastiken vorgesehen) Doppelturmfassade bekommt der Leser keine Abbildung. Bei der Beschäftigung mit der 'Innenhaut' erwähnt der Bearbeiter Joseph Schmutzers Leistung, wobei er die mässigen 'quadri riportati' des Paters Magnus Remy als nicht zu umgehende Frühform des modernen Freskenbarock einschätzt. Im Dehio Bayrisch-Schwaben, 2008, S. 524 wird sogar eine stärkere planerische Mitwirkung des ('billigen') Konventualen Remy vorgeschlagen (Georg Paula). Bei der Beurteilung der Gesamtanlage und der nicht sehr geglückten Verbindung der Klosterkirche mit der später entstandenen eher mittelalterlichen Vierflügelanlage des Klosters muss man neben der finanziellen und geographischen Situation auch die nachwirkende Tradition, Konventgrösse und den Rang (in der Innenausstattung teilweise doch beachtlich und prestigeträchtig) berücksichtigen.

Nur mit der Unterstützung einer mickrigen S/W-Abbildung des Innenraumes muss Peter Heinrich Jahns Beitrag über die auf romanischen Fundamenten von Johann Jakob Herkommer gesamt-kunstwerkartig errichtete, plastisch und malerisch im Innern gestaltete Klosterkirche St. Mang (Nr. 68) in Füssen berichten. So ist es aber kaum möglich die palladianisch-venezianischen Komponenten wie Kuppeln mit Teller gewölben, gerundetes Walmdach und die dreigeteilten halbrunden 'Thermenfenstern' nachzuvollziehen. Der universelle, originelle und unorthodoxe Herkomer brachte aus dem Venezianischen noch einige weitere Anregungen in das wie Konstanz transitverkehrsmässig günstig gelegene Füssen mit wie z.B. dem erwähnten retabellosen Hochaltar mit den Figuren Anton Sturms. Kein Interesse findet in dem Artikel die schon erstaunlich lichte Freskomalerei ab 1709 wie der 'Tod. Hl. Magnus', die aber in der Quadratur oder Architekturalmalerei nicht die reale Umgebung zitiert und keine illusionistischen Grenzüberschreitungen unternimmt. Auch wenn immer wieder vom grossen Einfluss Herkomers die Rede ist, waren es doch die erwähnten architektonische Details wie die Fensterform, ab und zu auch Pendentivkuppeln (vgl. Schütz, a.a.O, 2000, S. 41 u. 58) mit flachen Teller gewölben (als

Vorläufer der flachen Deckenspiegel?), die z. B. vom Neffen Johann Georg Fischer in Bertholdshofen aber erst wieder nach Jahren aufgegriffen wurden. Herkomer muss aber eher als Einzellerscheinung gesehen werden.

Beim imposanten Dom zu Fulda (Nr. 69) verspricht der Beitrag des 2008 mit einer Monographie dazu hervorgetretenen Daniel Hanke den letzten Wissensstand und auch noch aus beinahe erster Hand. Wie fast immer geht es dabei um Einflüsse (Italien), Eigenanteil bzw. Synthese (Johann Dientzenhofer) und im Fall von Fulda - *sub specie ordinis seu elevationis* - also um die Rangerhöhung von 1752, wobei der Begräbnisort des Germanenbekehrers Bonifatius eine lange und bedeutende Geschichte schon hinter sich hatte. Die erwähnte Korrespondenz mit dem berühmten römischen Carlo Fontana (angeblich auch ein Modell aus Rom) ist unbestritten, während der Autor die These von Hellmut Hager (aus dem Jahre 1987) der Verwendung eines Entwurfes von Fontana für SS. Apostoli, Rom aus archivalischen wie stilistischen Gründen ablehnt. Bei der gegenüber dem romanischen Vorgängerbau wegen dem Grab nunmehr gewesteten Kirche ähnlich St. Peter in Rom arbeitet der Autor verschiedene Spezifika und Einflüsse (Mischform von Pfeilerbasilika und Saalbau ähnlich Neu St. Peter und S. Ignazio; den Wechsel von Haupt- und Nebenjochen ähnlich der Lateransbasilika, S. Andrea in Mantua, S. Pietro in Bologna; Tambourkuppel ähnlich Pozzo's bekanntem 1709 auf deutsch erschienenen Traktat; palladianischer Mönchschor; Doppelturmostfassade) insgesamt als römisch-fränkisch-böhmisches Pasticcio heraus leider wieder ohne Grundriss. Gar nicht erwähnt wird die v.a. gegenüber dem vorangegangenen Füßen freistehende, kompakte, plastische, nicht sehr an Italien sondern eher an Östliches und Romanisches erinnernde Aussengestalt der Schauseite, der dem eher klassischen Innenraum mit reduziertem Dekor kaum nachsteht. Die unerwähnten Fresken von Luca Antonio Columba und Melchior Steidl schmücken sinnigerweise dienend die Pendentivzwickel in Vierung und Seitenkapellen. Am Schluss werden die engen Beziehungen von Fulda und Rom (vgl. auch die Romreise Dientzenhofers) und die vielleicht etwas zu überstrapazierte Entelechie (vgl. Orangerie Nr. 246) angeführt, um die Messlatte des Auftraggebers Adalbert I von Schleifras einer nur dem Adel vorbehaltenen Fürstabtei nochmals zu verdeutlichen.

Es wäre doch viel einfacher gewesen den Bemühungen Christiane Salges um ein nur wenig späteres, aber völlig andersartiges Werk Johann Dientzenhofers, der Klosterkirche Banz (Nr. 70), eine Abbildung des Grundrisses beizugeben. Die erwähnte Zwei-Jochigkeit

(eigentlich 2 Kreise), die Schein-Drei-Jochigkeit im Gewölbebereich und die damit verbundene „synkopische“ Gewölbeverschiebung oder die Schrägstellung der Pfeiler werden so nicht anschaulich. An der Innenansicht kann man das Schwingende, die Wellenbewegung des Raumes an den Kämpfern wohl nachvollziehen. Zu dem Gesamteindruck gehören auch die Stukkaturen und die Farben besonders der Fresken Melchior Steidls. Hinter dem angeblich auf Dientzenhofer zurückzuführenden Hochaltar befindet sich der Mönchschor (vgl. Lettner-Logen-Emporen-ähnliche Lösungen bis zu fast protestantisch-offenen, niedrigen Chorschranken in Neresheim), von dem der normale Besucher kaum etwas merkt. Keine Worte werden über die Ortsbezogenheit und die „Zweischalentechnik“, die wahrscheinlich auch Frank O. Gehry interessiert haben dürfte, verloren. Die Autorin schliesst mit der stilistischen Zuordnung zum „radikalen böhmischen Barock“ und logischerweise zur Borromini-Guarini-Nachfolge.

Auch der Mitherausgeber und Bearbeiter der Heidelberger Jesuitenkirche (Nr. 71), Meinrad von Engelberg, muss sich die Litanei der fehlenden Grundrisse und Aussenansichten anhören bzw. gefallen lassen, allerdings noch nicht bei der Schilderung der Entstehung und Vollendung unter der wieder katholisch gewordenen pfälzischen Herrschaft. Bei der aufgeworfenen Frage nach der Stellung und Bedeutung der Jesuiten „innerhalb der posttridentinischen Kultur“ müsste man noch hinzufügen, dass der „Reform-Orden“ ein Bettelorden und damit ziemlich von den Geldgebern abhängig (allerdings teilweise zumeist psychologisch auch andersherum) waren. Die Jesuiten griffen deshalb oft auch aus Kostengründen auf billige künstlerische Kräfte in den eigenen Reihen zurück. Zumindest im Innenraum zeigt sich (auch in der Abbildung) ein Rückgriff auf Gotisches (Kreuzgratgewölbe, Fensterformen), wobei man mit von Engelberg zu Recht statt einer gegenreformatorischen (besser vorreformatorischen) Absicht eher eine jesuitische Assimilationsfähigkeit unterstellen kann. Die erst 1759 fertiggestellte Fassade in Anlehnung an Il Gesù spricht allerdings eine andere, klarere Sprache. Der Autor sieht die Heidelberger Jesuitenkirche als nicht unzeitgemässe (proto-neogotische) Stil-Alternative zu B. Neumann und den Galli-Bibiena.

Nach den praktischen und ausgeführten Beispielen kommt wegen der angestrebten chronologischen Reihenfolge endlich auch eine architekturtheoretische bzw. -planerische Katalognummer: Kathin Ellwardt gibt einen Abriss von „Architectonisches Bedencken von Protestantischer Kleinen Kirchen Figur und Einrichtung“ (Nr. 72) des Mecklenburgers

Leonhard Christoph Sturm von 1712 bzw. 1718, wo anscheinend die Kreuzform als nicht evangelisch und für den Gottesdienst ungünstig/schwierig angesehen und dem Quersaal wie in Potsdam (Nr. 50) und der Winkelkirche wie in Freudenstadt von Schickhardt das Wort geredet/geschrieben wurde. Die praktische Wirkung Sturms hielt sich aber anscheinend in Grenzen (z.B. Gravenwiesbach/Taunus).

Stärker der Ausbildung und der Praxis verpflichtet sind die 1948 aufgefundenen sogenannten 'Auer Lehrgänge' (Nr. 73) aus dem Jahre 1715, die Axel C. Gamppp mit dem Hinweis auf den handwerklich-zünftischen Charakter der Vorarlberger Bauschule einleitet. Wahrscheinlich dürfte die Maurer-Steinmetz-Lehre als Architekteneinstieg neben dem eher akademischen über den Architektur-Perspektive-Maler wegen der körperlichen Schwere der Arbeit erst im Alter von vierzehn begonnen haben, wobei auch von einer verkürzten Lehre (3 Jahre, z. B. Caspar Moosbrugger 1670-73) ausgegangen werden kann. Der Autor resümiert drei Abschnitte: die perspektivisch-geometrischen Grundlagen, das übliche Ordnungen-Vokabular (z.B. nach d'Aviler), Pozzos 'Der Mahler und Baumeister Perspectiv' und einige paradigmatische Bauten der Vorarlberger Bauschule, wovon der Leser sich einige Abbildungen doch gewünschte hätte, um auch die Aktualität und Qualität dieser Ausbildung noch besser beurteilen zu können.

Von der Theorie oder Lehre wieder zur Ausführung: Axel C. Gamppp stellt die Weingärten Anlage (Nr. 74) vor mit der grössten barocken Kirche Deutschlands, die bewusst dem von den Welfen gegründeten romanischen Vorgängerbau Hirsauer Art sogar in den Massen folgt, ein nicht seltenes Phänomen (vgl. Zwiefalten). Der Leser und Rezensent erhofft sich nun endlich eine Klärung der Planungsgeschichte (vgl. Norbert Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München 3. Aufl. 1969, S. 145 ff). Der Autor übergeht die möglichen ersten Vorschläge von Heinrich Bader oder Enrico Zucalli und hebt nach einem Riss von Johann Jakob Herkomer aus den Jahren 1712-1715 v.a. auf Franz Beer ab, der von 1714-1716 in Konkurrenz zu dem Stukkator Joseph Schmutzer Pläne (sogar für die Fassade) geliefert haben soll. Weiters vermutet er den bauerfahrenen Klosterbruder und Vorarlberger Andreas Schreck als 'Drahtzieher' oder besser Koordinator und Integrator (Februar 1715, Entwurf). Der Grund Beers für das 'Verlassen der Baustelle' wird nicht genannt (angeblich Kautionsstellung für den riskanten Kuppelbau). Als Nachfolgers Beers ab 1717 sieht Gamppp den Ludwigsburger Baumeister Donato Frisoni, der nachweislich Entwürfe für Turm, Frontispiz, Kuppel, Hochaltar und – wie hier behauptet – auch für die

konkavschwingenden Emporen geliefert hatte, die von Schreck eigenmächtig in den Proportionen korrigiert wurden. Der wohl von Frisoni nicht empfohlene Franz Schmutzer soll als Stukkateur ihm zur Seite gestanden haben. Für die schwingende Fassade macht der Verfasser wie viele vor ihm Fischer von Erlachs Kollegienkirche in Salzburg als Vorbild aus, während er sonst noch das Vorarlberger Schema (Wandpfeilerkirche mit Emporen und Querhaus) angewandt sieht und sich über die Herkunft der zylindrischen Tambour-Kuppel kaum auslässt. Das Szenario dürfte sich wohl so abgespielt haben: Abt Sebastian Hyller (und Schreck?) kam wohl unter dem persönlichen Erlebnis von Salzburg, Dom, Kempten, St. Lorenz, München, Theatinerkirche (mit der Kuppel von Zuccalli) und Herkomers Füssener Variante zu einer zentralisierenden Kuppellösung. Wenn man sich Franz Beers fast zeitgleiche 'trockene' Gestaltung im nahen, sicher weniger potenten Kloster Weissenau ansieht, kann man wie Bernhard Schütz (2000, S. 112) kaum glauben, dass Beer entscheidende Impulse noch geben konnte. Schütz (2000, S. 112) hält deswegen Caspar Moosbrugger für die auch qualitativ entscheidende Figur für Weingarten (Lieb 1969, S. 24 spricht von einem zitronenförmigen Kuppelvorschlag Moosbruggers gegenüber Weingarten schon um 1684), auch im Vergleich mit dem verwandten Bau in Einsiedeln dort allerdings ohne Tambour-Kuppel. Der Anteil Frisonis lässt sich wegen fehlender Vergleichsbeispiele eigentlich gar nicht feststellen. Da die Fundamente und die wichtigsten Wände, Pfeiler schon gelegt bzw. hochgezogen waren, dürfte es mehr um eine ästhetische Endformulierung gegangen sein. Überdies sah man sich im Herbst 1717 (nach Herkomers Tod) wohl wegen der Kuppel nach einem anderen Architekten um. Die weiteren, auch nicht neuen Hinweise des Autors betreffen die spätere Ausstattung oder das synthetische Gesamtkunstwerk wie die Fresken C.D. Asams und die integrierte Gabler-Orgel und abschliessend die aus politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten unvollendete Gesamtanlage im Vergleich mit Einsiedeln und Ottobeuren und dem Idealplan von 1723 (nach Hugo Schnell: von Joseph Schmutzer erst 1740/41 bzw. Beda Stattmüller 1741). Während man die Symmetrie eigentlich in profanen Anlagen mit Herrscher und Herrscherin verbindet, wäre in dieser Reichsabtei der geistliche und weltliche Bereich bzw. Herrschaft zum Ausdruck gekommen.

Eigentlich gehört der Beitrag Peter Heinrich Jahns zur Klosterkirche Weltenburg (Nr. 75) zu einem über das Buch verstreuten, einigermaßen ausreichend illustrierten Ensemble. Der Autor beginnt mit dem bunten 'römischen' Aspekt Weltenburgs gegenüber dem lichten Weingarten. Da nur die Brüder Asam genannt werden, wäre es ein Beispiel für eine Maler-

Bildhauer-Architektur. Im folgenden werden die beiden Ausstattungsphasen und die beiden „Illusionsapparate“ der Kuppel und der Chorkapelle mit ihrem Indirekten bzw. Gegenlicht in einem Satz dargelegt. Diese Mittel werden von ihm zusammen mit den Balkonbalustraden und dem Kronreif mit Pozzos 'Collegio inglese' und der Apsis von Il Gesù und Borromini (S. Carlo alle Quattro Fontane) - also Römischem - in Verbindung gebracht, das mit oder gegen die französische Régence-Ornamentik (wohl des Bayrischen Hofes) spielt. Die vom Verfasser anscheinend als erstem beobachtete, eigentlich unästhetische Entasis (auch) der Pilaster führt er auf venezianische Einflüsse zurück. Am Schluss kommt er auf die „szenographische Einbettung“ des Fassade mit Donaudurchblick oder die landschaftlichen, theatermässigen, inszenatorischen Blickachsen und das „ikonographische concetto“ zu sprechen, wobei er den längsovalen Kuppelbau mit basilikaler Fassade mit dem Porticus (Heinz Jürgen Sauermost zieht 1986, S. 66 Berninis S. Andrea al Quirinale als Vorbild heran), dem römischen Pantheon und die Wallfahrtskirche auf dem Frauenberg mit dem ähnlich gelegenen Minervatempel in einen nach Meinung des Rezensenten etwas weit hergeholtten Anspielungszusammenhang zu bringen sucht.

Nur über das Ortsregister (S. 636) des Bandes wird das Ensemble 'Prämonstratenserklöster (eigentlich nur Kirche) (Nr. 76) Osterhofen-Altenmarkt' (Nr. 76, 118, 119 Hochaltar) wenigstens von Innen etwas anschaulicher. Die Integration der äusserlich schlichten Kirche mit Dachreiter (damit Aufgabe der romanischen Doppeltürme) in die Konventsgebäude (keine Fassade mit Eingang) wird von Christiane Salge nicht angesprochen. Ein Grundriss dieses frühen Johann Michael Fischer Baues hätte die 'Abwandlung' der Wandpfeilerkirche mit diesmal nach vorn schwingenden Emporen, den „lichtdurchfluteten“ Raummantel, die Zentralisierung durch die Eckabrundungen (aber auch durch die nach vorne stossenden schrägen Kämpfer) viel verständlicher machen können. Auf die farbigen Stukkaturen Egid Quirin Asams und die z.T. jochübergreifenden grossen Freskendeckenfelder Cosmas Damian Asams nahm Fischer wohl keinen direkten Einfluss, aber er liess den Asam den gewünschten Freiraum bzw. -fläche, was nicht nur von der Autorin als bestimmend angesehenes „Innenkleid“ des Gotteshauses angesehen wird.

Zu einer „der grandiosesten Kuppelkirchen Europas“, die Dresdner Frauenkirche findet sich im Internet ein wohl aufbereitetes Abbildungsmaterial mit virtuellen Rundgängen (z.B.



<http://www.frauenkirche-dresden.de/>), das die Lektüre von Peter Heinrich Jahns Katalogbeitrag (Nr. 77) hervorragend ergänzt, ja fast ersetzt. Der Autor erwähnt den skulptural wirkenden Aussenbau über quadratisch-achteckigen bis runden Querschnitten mit einer doppelschaligen, angeblich billigeren Steinkuppel, die wohl für einen Ratszimmermeister als Architekten wie George Bähr eher ungewöhnlich ist. Die erwähnten römischen-wiener-französischen-englischen Einflüsse (Paris, Invalidendom; London, St. Pauls Cathedral) dürften wie die radialen Pfeiler Johann Christoph Knöffel u.a. zu verdanken sein. Das mehr oder weniger runde Innere bietet sich wie ein Theaterbau mit fünf Emporenreihen und einer Rednerbühne mit Bühnenaltar (Öbergsszene) dar. Angeblich soll die eigentlich erstaunliche Einschätzung als „protestantisches St. Peter“ schon zeitgenössisch, aber mehr aus äusserlich formalen Gründen erfolgt sein. Die gelungene Rekonstruktion des 1945 zerstörten Bauwerks ist trotz heutiger Hilfsmittel immer noch eine Meisterleistung.

Die nach 1773 überbaut in die Schlosskirche von Oggersheim (Nr. 78) integrierte 'Casa santa', ein unscheinbarer rechteckiger Raum mit illusionistischen Freskenresten als eigentlich nachtridentinisch nicht erforderliche Authentizität, hätte eher in die Rubrik Innenausstattung gehört, da so gut wie jeglicher architektonischer Anspruch fehlt. Der Hinweis Meinrad von Engelbergs auf Mannheim (Nr. 191) in Zusammenhang mit dem 1743 als Motiv für die Genesung der Kurfürstin gestifteten Altars von Paul Egell ist auch ziemlich seltsam, wie dass selbst nach 1773 noch von Herrschaftsseite diese Loretto-Ersatzwallfahrt propagiert wird.

Das vorrangig von Egid Quirin Asam intendierte und realisierte Ensemble von Kirche (Nr. 79), Wohnatelier (Nr. 80) und Priesterhaus in München wird von Peter Heinrich Jahn und Petra Klug nicht sehr sinnvoll in zwei Nummern abgehandelt. Wenn schon eine Trennung dann in Aussenansicht(en) und Innenraum der Kirche. Von dem fünf-achsigen Wohn-Atelier-Gebäude sind auf der Tafel S. 84 nur drei sichtbar. Das später veränderte Priesterhaus wurde (als reiner Zweckbau?) ganz ausgespart. Petra Klug meint zumindest zwischen Wohnatelier und Kirche eine Verbindung und eine „Zu Bewegung“ auf die Kirche feststellen zu können, auch in der Zunahme des religiösen Gehaltes. In den Reliefs der vier Stockwerke des Mittelrisalits werden das 'Handwerk unter dem Schutz der Gottesmutter bzw. der Immaculata und (zuoberst) des Gottessohnes und Erlösers' dargestellt. Das leere (urspr. Fresken?-) Feld der Bel-Etage soll dem Nährvater und

Handwerker Joseph (oder dem christlichen Handwerker/Künstler Egid Quirin Asam?) vorbehalten gewesen sein. Die beiden Putten mit Trauben und Ähren zwischen den Fenstern der rechten Achse müssten dann eigentlich eucharistisch zu deuten sein. Die Mittelzone der linken drei Achsen wird von Minerva als Leiterin des Kunstjägers über die 'gradus ad parnassum' zum Zenit und Olymp mit den Musen darunter Pegasus und das strahlende Licht Apolls begleitet von dem Früchte-Lohn, dem Ruhm und etwas weiter unten der unsterblichen Siegespalme. Die linke ausgesparte Achse mit Amor, Satyrn soll die Sinnlichkeit, die natürliche Seite des Menschen allegorisieren. Bei der Kirchenfassade zitiert Petra Klug Heinz Jürgen Sauermosts Einschätzung als „monumentaler Strassenaltar“, wobei auch 'triumphale Festdekoration' passen würde. Während der Hl. Nepomuk wie Christus am Ölberg von Engeln begleitet und darüber das Herz der Liebe, vereint mit den beiden anderen Generaltugenden 'Glaube' und 'Hoffnung' angesprochen werden, bleibt die aussergewöhnliche (kunst-) felsige Basis (vgl. petra, Petrus) auf dem die Kirche gebaut ist als ein sonst nichts bedeutendes Bindeglied zwischen Kirche und Wohnhaus. Auch Peter Heinrich Jahn beginnt mit den szenographischen Kunstgriffen, wobei er der konkav-konvex schwingenden Fassade einen Einfluss von Johann Michael Fischer nachsagt. Es gibt doch einige private Kirchenstiftungen (auch samt einer Kaplanei) im Barock, aber ob damit die Standesgrenzen wirklich schon gesprengt werden, ist doch sehr fraglich. Vielleicht kann man die nicht geadelten Asam wenigstens unter die 'Kunstedlen' Münchens zählen. Die Kirche sollte dem neuen Heiligen und Patron Bayerns, dem Johann Nepomuk und seiner Bruderschaft (später noch der Dreifaltigkeitsbruderschaft), und der eigenen Grablage dienen. Leider wird kein Grundriss beigegeben um Verbindungen zu Rinchnach (J. M. Fischer) nachvollziehen zu können. Der Autor bestimmt den Bau als zweigeschossige Hofkirche (mit starkem Theateranklang). Bei der Polychromie und Ornamentik des Raumes weist er auch auf die Liturgisch-Funktionales und Bildhaft-Szenisches verschmelzende Ausstattung hin im Sinne des von ihm auch in Anführungszeichen gesetzten 'barocken Gesamtkunstwerk(s)'. Ausser dem anachronistischen Begriff wären hier aber fast alle Bedingungen zumindest im 'liturgischen Betrieb' erfüllt. Neben der berninesken Beleuchtung werden die gewundenen Säulen wieder etwas verengt zur Peterskirchen-Allusion.

Die Bearbeiterin Christiane Salge lässt ihren Beitrag zur Mannheimer Jesuitenkirche (Nr. 81) mit dem Umzug des pfalzgräflichen Hofes nach Mannheim 1720 beginnen, wodurch in nächster Nachbarschaft zu Heidelberg wieder eine jesuitische, repräsentative Hofkirche

neben der Schlosskirche angesagt war. Auch die Autorin kann bei dieser blockhaften Kreuzkuppelkirche mit Doppelturmfassade gegenüber dem Heidelberger Beispiel (Nr. 71) nicht von einem progressiven oder zumindest zeitgemässen Bau sprechen. Die Dresdner Frauenkirche z.B. erscheint barocker, ja katholischer. Von der Innenraumgestaltung des zum grossen Teil erneuerten Gotteshauses durch Nicolas de Pigage (u.a. teilweise erhaltene Deckenmalereien des späten Egid Quirin Asam) gibt es leider wieder keine Abbildung (auch keinen Grundriss).

In die Argumentationsreihe der von Meinrad von Engelberg zusammengestellten 'renovierten' bzw. barockisierten Bauten gehört die Ellwanger Stiftskirche St. Vitus (Nr. 82), die er auch „ehemalige Fürstpropstei-Kirche“ (zeitgenössisch eigentlich nur 'fürstliche Stiftskirche') nennt und innerhalb einer eher fiktiven „Reichskirche“ verortet. Wie auch in den meisten alten Stiften hatte das Kapitel in einer Dom- oder Stiftkirche ein entscheidendes Wort gegenüber dem Fürstbischof oder -propst mitzureden zumindest bei der Bezahlung der Bauhandwerker, die hier aus einem Legat des verstorbenen Fürstpropstes und einer höheren Summe erfolgt sind, die der neue Fürstpropst Franz Georg von Schönborn nach seiner Wahl auswarf oder auszuwerfen versprochen hatte. Das alte adelige Benediktinerkloster war erst 1460 zu einem adeligen Chorherrenstift und einer Fürstpropstei (ähnlich in Berchtesgaden) an der Spitze geworden. Die zweite Innen-„Renovatio“ (1737-1740) - nach einer weniger bedeutenden um 1660 - der äusserlich intakten spätromanischen Basilika sieht der Autor als Konkurrenzfolge zu dem auch vom ehemaligen Fürstpropst gesponserten barocken Neubau der Jesuiten, die sich 1727 über den „mehr alt als kunstreichen Nachbarn“ - die Stiftskirche - ausliessen. Dass die 'Italiener-Mafia' vom damals katholischen benachbarten württembergischen Hof von Ludwigsburg (1733 und 1737 nach dem Tod der Herzöge jeweils Entlassung der meisten Künstler) herangezogen wurden, könnte neben der Schirmvogtei auch den Verbindungen der Domherren aus lokalem Adel zu verdanken sein. In dem etwas versprengten Familientrupp waren nur noch Architekten, Stukkateure und Bildhauer präsent, sodass auch von daher der angesprochene Verzicht auf Fresken (z.B. gegenüber der illusionistischen Ausmalung der angrenzenden Jesuitenkirche durch den Asam-Schüler Christian Thomas Scheffler) nicht so überrascht. Früher wurde von Bruno Bushart das im Ellwanger Schlossmuseum befindliche bemalte Kuppelmodell versuchsweise einer allerdings nicht nachweisbaren Planungsphase mit Freskoausstattung zugewiesen. Man hätte die ungünstigen Kreuzrippengewölbe sicher sehr stark verändern müssen. Immerhin

findet sich in der Apsiskalotte eine allerdings reliefplastische Himmelsszene. Wie der Autor sehen fast alle damit Befassten die gelungene „Renovatio“ in Ellwangen nicht als Auslöschung oder „Negierung“ sondern als kreative Weiterentwicklung (als 'evolutio'?, im Gegensatz zu den nicht ausgeführten 'revolutionären' Neobyzantisierungsbemühungen des 19. Jahrhunderts).

Wenn der Leser/Betrachter die Tafel S. 153 aufschlägt, kann er die Rückseite der Schlosskapelle Clemenswerth (Nr. 83) bzw. das integrierte Kapuzinerkloster innerhalb der Schlossanlage ausmachen, aber er dürfte Schwierigkeiten haben aus den Äusserungen von Uta Schedler und der Schrägsicht auf den Altar der Schlosskapelle eine Vorstellung des Kapelleninnenraumes zu bekommen. Unterhalb der Gesimszone finden sich Scheinreliefs, während in Hohlkehlen und zum gerade noch erkennbaren Deckenspiegel weisse Stuckreliefs Lauretische Szenen schildern und auf einen Entwurf eines genannten Malers Laurent de la Rocque zurückgehen. Ein Vergleich von Entwurf und Ausführung wird leider visuell nicht angeboten. Bedauerlicherweise ist das damalige deutsche 'Freskogenie' Johann Evangelist Holzer in Clemenswerth kurz nach der Ankunft an einer Infektionskrankheit plötzlich verstorben. Die nicht abgebildete 'Aufnahme Mariens im Himmel' von dem bolognesischen Maler-Ersatz Vittorio Maria Bigari von 1741 konnte dem Raum nicht die 'Krönung' vermitteln. Die Autorin spricht die (norddeutsche?) Wahrung der Struktur durch die nicht verschleifende Stukkatur trotz einiger illusionistischer 'Grenzübertretungen' an. Am Ende kommt sie auf die schon auf die Münchner Residenz zurückführbare Programmlastigkeit der Stukkaturen. Das nicht nur in der Kapelle oder in der Gesamtanlage herrschende 'Gottesgnadentum' lässt sich bis 1800 auch fast an jeder Urkunde oder Erlass ablesen.

Die durch Canaletto wohlbekanntere Dresdener Hofkirche (Nr. 84) wird hier durch ein Modell (Schnitt und Blick zum Chor) veranschaulicht, wo man die basilikale Fünfschiffigkeit mit Emporen ablesen kann, aber nicht den ovalen, für Prozessionen geeigneten Grundriss oder den etwas bindungslosen Einturm. Constanze Caraffa gibt neben der Versailler Schlosskapelle weitere Vorbilder (u.a. Bernini) an. Die 78 dem Äusseren vorbehaltenen Heiligenfiguren sollen an den Petersplatz und die 'Ecclesia triumphans' erinnern, bzw. eine dynastische Ahnengalerie von Namenspatronen der Wettiner darstellen, alles unter dem Ziel der Rekatholisierung. Auf die z.T. zerstörte oder unvollendete Ausstattung und die Wettiner-Grablege wird nicht weiter eingegangen.

Im Falle des Klosters Zwiefalten entschloss man – wie Ulrich Fürst ausführt – das alte romanische, nach 1600 etwas im Innern modernisierte Münster abzurechen und durch einen Wandpfeilerbau von lokalen, besseren Maurern ersetzen zu lassen. Es scheint, dass anfänglich kein Prestigebau in Richtung Reichsstandschaft intendiert war. Angeblich nach Bedenken des (alten?) Abtes oder durch wohlmeinenden Rat bzw. wegen technischer Probleme beim Gewölbe wurde 1741 der Salzburger/Regensburger Pater Stuart zu Rate gezogen und auf jeden Fall 1744 (und dem Abtswechsel) nach einem Plan Johann Michael Fischers weitergemacht. Aus den Programmkonzepten für die Freskenausstattung lässt sich ableiten, dass zwischen 1741 und 1744 auch Pläne für einen Oval- bzw. Zentralbau (vgl. Ettal oder später St. Blasien) gehegt wurden, bevor man sich doch für eine auch die romanische Tradition wieder berücksichtigende Wandpfeilerkirche mit Emporen, Querhaus und Vorhalle entschied. Die Innenausstattung muss man entgegen dem Autor über 1765 bis mindestens 1770 (eher 1773) gehen lassen. Die korinthischen Doppelsäulen werden etwas zu eng als nobilitierend im Kontext des Bemühens um die Reichsunmittelbarkeit gesehen. Vielleicht war Fischer noch für die dem Freskanten (Franz Joseph Spiegler) zuzspielende weiche Gewölbeführung verantwortlich. Bei den meisten raumbestimmenden Elementen (Farbigkeit, Stuck, Altäre) für die immer Begriffe wie 'Prospekt-Bildhaftigkeit' o.ä. bemüht werden, war aber wohl die Feichtmayer-Werkstatt bestimmend. Auch die gekurvte, triumphale Fassade mit den gekuppelten Säulen und dem Tempelgiebel wird zu einseitig als „Tor zur reichsunmittelbaren Abtei“ gesehen. Während im Innern das Wappen dies signalisiert, sucht man an der 1753 enddatierten Front politische Allusionen vergeblich.

Die aus der eher ungewöhnlichen Kooperation eines Abtes und eines Fürstbischofs entstandene Wallfahrtskirche 'Vierzehnheiligen' (Nr. 86) nach einem Entwurf Balthasar Neumanns lässt sich wenigstens durch den beigelegten Grundriss und den Text von Christiane Salge gut nachvollziehen. Peter Riederichs neuer Werkmonographie von 2000 folgend wird dargelegt, dass die immer wieder betonte Abweichung sprich Verschiebung mit Erlaubnis des Abtes erfolgte, sodass Neumann 1744 einen abgeänderten Plan fertigen musste, um den an unveränderbarer Stelle platzierten Gnadenaltar von der Vierung in das vordere Langhaus verschoben unterzubringen. Die Autorin zeigt wie der Typus der kreuzförmigen Basilika mit Doppelturmfassade über Kurvaturen (Ellipsen, Kreise) im Innenraum modifiziert wurde bis zu einem „Höhe- und Endpunkt des barocken Saalbaus in

Franken“. Als Vorstufe sieht sie die eher böhmisch orientierte Würzburger Hofkirche. Auf die Ausstattung des Ensembles mit den leider nicht mehr originalen Fresken von Joseph Ignaz Appiani und Stukkaturen/Altäre von Johann Michael Feichtmayr wird kaum eingegangen, auch nicht auf den das Innere kaum ahnen lassenden Aussenbau. Bis zur Weihe/Fertigstellung 1772 dieses Ensembles waren wie in Zwiefalten fast 30 Jahre vergangen.

Als Kontrast bietet Christiane Salge die evangelische Dorfkirche von Holzendorf (Nr. 87) in der schon immer nicht sehr wohlhabenden Uckermark. Auch wenn die Pracht des Gotteshauses aus konfessionellen Gründen in diesem Falle nicht so viel zählt, wurde von dem Dorfadler und gleichzeitigen Patronatsherren das Gebäude doch mit Altarretabel, Herrschaftsloge, Holztonnengewölbe ausgestattet, wobei hier von einem sehr weiten Kunstbegriff ausgegangen wurde. Gibt es eigentlich nicht doch auch eine künstlerisch anspruchsvollere evangelische Dorfkirche der Barockzeit (also nicht nur mit der übernommenen romanischen oder eher gotischen Ausstattung)?

Während bei der gerade behandelten Dorfkirche vornehmlich durch die grössere Helligkeit der Barock sparsam Einzug gehalten, fragt sich der Rezensent, inwieweit auch bei der jüdischen Synagoge in Ansbach (Nr. 88) etwas von diesem Zeitgeist zu spüren ist. Die Autorin Katja Kessler erwähnt die Empore für die Frauen gegenüber den mittelalterlichen abgetrennten, mit kleinen Gitteröffnungen versehenen Raum (also etwas Emanzipatorisch-Aufklärerisches?) und den italienischen, für Württemberg wie für Brandenburg-Ansbach tätigen Leopold Retti als Architekten, sicher in Ermangelung eines Jüdischen, der dieses ehrbare Handwerk kaum hätte ausführen dürfen. Leider werden keine Abbildungen der Aussenansicht zur Verfügung gestellt, um die Annäherung an die evangelische Gumpertuskirche nachvollziehen zu können. Die gedrehten Säulen des Podiums (Bime) in 'salomonischer Ordnung' werden diesmal nicht gleich mit Bernini in Verbindung gebracht.

Eine Fotomontage hätte vielleicht das ursprüngliche Ensemble des Eckbaus der St. Klemenskirche (Nr. 89) mit dem anschliessenden Hospitalgebäude etwas zur lebendigen Anschauung bringen können. So rankt sich der Text von Peter Heinrich Jahn um eine querformatige Innenaufnahme, die die Kuppel, die mansardartigen Fenster und die hohe Laterne nur vermuten lässt. Der Autor weist auf verschiedene Vorbilder (v.a. Pantheon)

hin, die der nach Rom, Wien, Paris gereiste Architekt Schlaun aus eigener Anschauung kannte. Für die Rundform mit sechs einbeschriebenen Abseiten wäre ein Grundriss des „sakralen Hauptwerks des katholischen Spätbarocks in Norddeutschland“ auch hilfreich gewesen. Gerade auch durch den Wessobrunner Stukkateur Jakob Rauch und den Straubinger/Münchner Maler Joseph Adam Schöpf, die kaum behandelt wurden, kann man fast von einem nach Norden teilverpflanzten bayrischen Barock-Export in Ermangelung von einheimischen Kräften auf dekorativem Gebiet sprechen, beim wittelsbachischen Auftraggeber auch kein Wunder. Im übrigen liesse sich fast eine (deutsche) Kunstgeschichte des Barock nach Auftraggebern schreiben.

Auch schon vom Bekanntheitsgrad musste die alte Marienwallfahrt Birnau (Nr. 90) hier aufgenommen werden. Axel C. Gampp bringt die seit längerem bekannten Fakten wie die erstaunlichen Initiativen (eher als 'casa sancta' in neuer Umhüllung) des Fürstbischofs von Konstanz gegenüber dem rivalisierenden, aber nicht exempten Zisterzienserkloster Salem beim Neubau der auf Salemer Territorium gelegenen auffälligen Wallfahrtskapelle oder den Streit mit der Stadt Überlingen, sodass der Bau kurzerhand verlegt und ästhetisch wie repräsentativ in erhöhter Lage am Bodensee v.a. unter Abt Anselm II mit vorgesetztem Priorat als Fassade und integriertem Turm errichtet wurde. Leider bietet der Artikel auch keinen Grundriss/Querschnitt, um erkennen zu können, dass nicht nur Emporen sondern auch eine Art Querschiff in dem fast zum Saalbau geschrumpften Vorarlberger Wandpfeilerbau noch vorhanden sind. Die genannte Tendenz der Verschleifung oder Verschmelzung der Gattungen (J.A. Feuchtmayer und G. B. Göz) und das Aufgehen in allusiven Dekorationen führen den Autor zur Einschätzung der 'Birnau' als „archetypischer Vertreter des süddeutschen Rokoko“, was wohl als Erstling, Urtyp oder Urbild, Idealbild verstanden werden kann. Auch ohne das Auftreten der Rocaille wäre „Steinhausen“ (Nr. 172 vorrangig des Freskos) eher als Arche- oder Prototyp anzusehen.

Das Autoren(ehe-?)paar Wolfgang und Gudrun Lippmann stellt architektonisch gesehen eine eher geringe, aber der katholischen Volksfrömmigkeit (vgl. Passionsspiele, Kreuzweg, u.ä.) dienende 'Hl. Stiege' oder 'Scala sancta' in Bonn (Nr. 91) vor, leider ohne eine Abbildung des Aussenbaus, der einen gewölbt überdachten, ansteigend angebauten Zugang mit 28 Stufen in eine Wallfahrtskirche darstellt. Die (in den Substruktionen?) integrierten weiteren 'Heiligen Orte' (Hl. Grab, Geburtsgrotte, Casa Sancta) kann man sich ohne Abbildungen oder Autopsie nur schwer vorstellen. Die beiden Autoren kommen auf

den Ursprung (Teil der Helena-Legende) die Übertragungen nach Rom und die Herausbildung von drei Typen der entweder ganz getrennten oder nur durch Brüstungen markierten dreiläufigen (1x Aufsteigen, 2x Absteigen, Trinität?) Treppe im Haus des Pilatus. Neben der Verbreitung wird weiter auf das mögliche direkte Vorbild des Bonner Beispiels hingewiesen (Karlshof, Prag), wovon sich im Nachlass Balthasar Neumanns ein Riss befunden hat, sodass die bisher umstrittene Beteiligung des Würzburger Architekten auch durch den Hinweis auf einen Brief November 1745 wohl gesichert ist. Von der harmonischen Farbigkeit auch durch die Joseph Adam Schöpf zugeschriebenen Fresken lässt die S/W-Abbildung nur wenig erahnen, wie auch von der Thematik des Heilsplanes oder des Ratschlusses der Erlösung. Nicht zu sehen ist die auf 17 Minuten vor 12 stehende Uhr des so skurril genau rekonstruierten Passionsgeschehens an der Fassade des Gebäudes. Letztlich wäre dieses Ensemble oder die Anlage auch besser in der Rubrik 'Innenräume' aufgehoben gewesen.

Die seit 1983 zum Weltkulturerbe gehörende 'Wies'-Kirche (Nr. 92) wäre in diesem Buch der Homogenität halber besser nur in einer ensembleartigen Katalognummer untergebracht. So zeigt Nr. 123 den Chorraum und den Hochaltar. Auf S. 294 wird das auslösende Tränenwunder-Gnadenbild 'Christus in Ketten' präsentiert, das eine weit verbreitete Verehrung gefunden hat, vgl. Dyje in Mähren. Peter Heinrich Jahn stellt noch einmal die beiden Bauabschnitte (1. Chor und Priorat 1746-49; 2. Langhaus 1750-54) und die bekannten Vorstufen Steinhausen (ovalgerundeter Zentralbau, Pfeilerarkaden, Umgang, u.ä.) und Günzburg (Ovalform, Emporenchor, u.ä.) heraus. Dann verweist er auf das Ornamentalisieren der Architektur und eine im Chor durch diffuses Streulicht wirkungsvolle Lichtführung. Nur knapp deutet er im Zusammenhang mit der Ornamentalisierung (Bernhard Schütz spricht 2000, S. 116/17 von einem „Bauen mit [oder aus] Ornament“) capricciohafte Einzelmomente an, die den sonst „inflationären“ Begriff der 'Rokokokirche' hier rechtfertigen würden, ja auch den des ausserhalb des Gottesdienstes eher auf das Optisch-Haptische eingeschränkten 'Gesamtkunstwerkes' für das Alterswerk der beiden Brüder Dominikus und Johann Baptist Zimmermann.

Einen Weltkulturerbe-Status wie die 'Wies' oder die Würzburger Residenz hätte auch von der Erhaltung (viel besser als z.B. in 'Vierzehnheiligen') her die Klosterkirche Neresheim (Nr. 93) (und natürlich Ottobeuren) eigentlich verdient. Ulrich Fürst skizziert den Auftrag an Balthasar Neumann, der eine Kreuzkuppelkirche mit „Vier-Arkaden-Rotunde“ (B. Schütz)



konzipierte. Nach dem Tode Neumanns wurde bei den Wölbungsproblemen nicht der erst 20jährige, aber schon fähige Sohn Franz Michael Neumann herangezogen, der eine nicht nur vom Autor geschätzte Konstruktionszeichnung lieferte. Fürst bemängelt die schwache bzw. reduzierte Ausführung ab 1759: flachere hölzerne Kuppeln, keine Laterne, einen einfachen Altar. Nicht genau geschildert ist die Innenausstattung von 1769 bis 1792, wo z.B. anders als in Zwiefalten und eher unüblich (vgl. St. Florian) der Maler Knoller bis zur Gesimszone alles nur in Scheinmalerei ausführte und danach ab dem Kämpfer der Stukkator (v.a. Thomas Scheithauf aus Wessobrunn, aber auch Schüler der schon klassizistischen Stuttgarter Kunstakademie) ab 1776/78 bis 1801 tätig war. Anschliessend wird auf die fünfteilige Fassade davon drei konvex für das Mittelschiff, zwei gerade für die zu Gängen geschrumpften Seitenschiffe und die abgeänderten turmstumpffartigen Aufsätze (Reste der früheren Doppelturmfassade), das Giebelfeld mit dem Frontispiz in einem d'Inard ähnlichen klassizistischen Zopfstil und die angeblich den salomonischen Tempel symbolisierenden (nach dem 'carmen epicum') und auch freimaurerischen Säulen (Jachin und Boaz, eigentlich in Bronze) verwiesen. Das Innere charakterisiert der Autor als durch Lichtführung, überlegte Kurvierung und beeindruckende Kuppelgewölbe bestimmten Saalraum, der wieder in Rotunde und gewölbten Mönchs- bzw. Laienbereich sich gliedert. Die grosse Kuppel wird in die Ahnreihe von Renaissance und Barock gestellt. Ohne Grundriss bzw. Gewölbeschnitt und weitere Aufnahmen sind die folgenden analytischen Bemerkungen wie die „diastolischen Entsprechungen“ oder die „rationale Konzeption und die sinnlich emotionale Wirkung“ nur schwer nachzuvollziehen, um auch das an Dehio erinnernde Lob einer „grossen abschliessenden Leistung europäischer Barockarchitektur“ 'unbesehen' übernehmen zu können. Ohne den Hinweis auf Nr. 188 und die in ähnlichem Rang stehende, komplementäre Malerei Martin Knollers bleibt der Katalogbeitrag unvollständig.

Während man von dem auf dem Berg stehenden Neresheim keine Aussenaufnahme geboten bekommt, bringt der Beitrag von Eva von Engelberg-Dočkal zur evangelisch-lutherischen Michaelskirche von Hamburg (Nr. 94) nur eine historische Aussen- (von vor dem Brand 1906?) und keine Innenansicht. Von den beiden erwähnten Architekten des ab 1750 errichteten Gebäudes war Ernst Georg Sonnin eigentlich als Mathematiker und Mechaniker ähnlich Franz Michael Neumann eher dem modernen Techniker-, Statiker-Typus zugehörig. Die Autorin wagt einen Vergleich mit der Dresdner Frauenkirche, wobei der niederdeutsche Back- und farblich abgesetzte Sandstein, die Kupferdeckung des

Mansarddach, das gedrungene Kreuz (leider wieder ohne Grundriss) abweichen. Als etwas historisierende Besonderheit sieht sie Doppelfenster am fünfseitigen Chor mit gotisierenden Eisenmasswerken wie auch den leider nicht abgebildeten Innenraum mit der vorreformatischen (katholischen) Disposition von Altar, Kanzel, Orgel. Die geschwungene Hauptempore vermittelt trotz aller ornamentalen Reduktion doch etwas vom theatermässigen, feierlichen Barock auch in diesem protestantischen Predigt-Bet-Sing-Saal.

Die nächste jetzt von Meinrad von Engelberg bearbeitete Katalognummer widmet sich überraschenderweise dem nach aussen nur durch einen Risalit innerhalb des nördlichen ab 1752 von Domenikus Zimmermann gebauten Konventtraktes (Teil einer letztlich unvollendeten Anlage nach dem Escorial-oder auch nach den Vierflügel-Schloss-Schema) erkennbaren Innenraum: die Bibliothek der Prämonstratenser-Reichsabtei (Bad) Schussenried (Nr. 95). Vielleicht hatte man bei diesem länglichen siebenachsigen ('Sieben Gaben des Hl. Geistes'?) Kastenraum die Massverhältnisse (etwa doppelte Länge zu Breite) angeben können neben dem umlaufenden Emporentypus nach dem Vorbild Wiblingen. Der Autor wendet sich etwas zu schnell den ikonographischen Besonderheiten wie den Stuckfiguren von Fidelis Sporer zu, die im Antitypus von Erwachsenen und Putto auf reife Glaubens-Kirchenlehren und kindische Häresien (Protestantismus, Freidenker u.a.) anspielen wollen. Mehr in Richtung Design bewegen sich die Aussagen zu den Unterschränken mit Klappsitzen und Lesetischen und den Flügeln der (realen) Türen wie der Schränke mit den nur gemalten, farblich homogenen ('gleichgebunden') Bücherrücken. Der Autor zieht am Ende den Schluss, dass der Raum weniger der wirklichen Gelehrsamkeit sondern als Kulissenbibliothek anders als etwa die Franke'schen Stiftungen in Halle mehr der Präsentation gedient habe. Es wäre interessant gewesen auch noch die zeitgenössischen Meinungen wie die des P. Johann Nepomuk Hauntinger oder des württembergischen Herzogs Karl Eugen gehört zu haben.

Eine etwas weniger strenge chronologische Reihenfolge hätte die von Eva von Mengelberg-Dočkal bearbeitete, 1754-56 von Cay Dose erbaute evangelisch-lutherische Kirche von Rellingen (Nr. 96) gleich an den Hamburger 'Michel' (Nr. 94) anschliessen lassen. Leider erhält der Leser keine Abbildung der Aussenansicht des Oktogons mit Mansarddach neben einem älteren stehengebliebenen Wehrturm. Als besonderes Merkmal werden die vielen Türen (zu allen acht Wänden jeweils zwei) genannt, die den

geordneten (auch nach Ständen) Zu- und Abgang regulierten. Der zentralisierende Innenraum ist mit zwei Emporenebenen, Oberlicht durch Laterne und Stichfenster (als Rückseite der Mansarddachfenster), Ostseite mit Kanzel, Altar und Orgel, dem fast im Mittelpunkt befindlichen Taufbecken ganz auf den evangelisch-lutherischen Kult abgestellt. Die verglasten Logen, einschliesslich der für den Landesherrn König Frederik V von Dänemark, und die Emporen wirken etwas theatermässig. Kaum erwähnt werden die Rocaille-Stukkaturen von italienischen-katholischen Handwerkern und doch einige Bilder und Figuren, die dem Ganzen doch einen unverkennbar barocken 'touch' geben. Am Ende kommt die Autorin auf die Hierarchie ständischer Strukturen zu sprechen, wobei der Logenverkauf zu Bau und Unterhalt beigetragen hat. Auch im katholischen Bereich werden Kirchenbänke gesponsert und dann dem Stifter reserviert.

Die in die Klostergebäude integrierte Benediktinerkirche Rott am Inn (Nr. 97) ist von der Fassade wenig ansehnlich, sodass sich der Bearbeiter Ulrich Fürst mit einer Innenansicht (nur in Ost-Richtung) begnügte. Nach der kurzen Schilderung der Genese des späten Johann Michael Fischer Baus spricht der Autor von der Kombination von oktagonalem Zentral- und einem Längsbau durch zwei quadratische überkuppelte Räume für Chor und Langhaus. Der 'Acht-Arkaden-Raum' (Schütz) über einem ungleichmässigen Achteck und alle weiteren Ausführungen über seine Vorteile wären mittels eines Grundrisses wieder viel einsichtiger. Die Inszenierung des Hochaltares durch die Haupt- und die beiden Nebenarkaden erschliesst sich wenigstens aus der Innenansicht, während Musikempore und Psallierchor über der Sakristei bzw. hinter dem Altar nur so hingenommen werden können. Die angedeutete, sich daraus ergebende Trennung von Gemeinde und Mönchskirche und das Miteinander bzw. Liturgiefunktion und Architektur in ihrem Wechselverhältnis müssten noch unter dem Aspekt der Liturgiereformen und des Reformkatholizismus näher untersucht werden. Einige als frühklassizistisch angesehene Elemente (z.B. Kontrast von Rundform und Orthogonalität der Pfeiler) empfindet der Autor als konsequente Fortentwicklung. Im Vergleich z.B. mit Ottobeuren wirken sie aber eher als (kostengünstige?) Wiederaufnahme der Fischer-Phase zu Beginn der 30er Jahre. Der Hinweis auf die ästhetisch bestimmende Ausstattung durch den Freskanten Matthäus Günther (vgl. Nr. 184), den Bildhauer Ignaz Günther und den Stukkateur Jakob Rauch beendet den Artikel.

Bei der Erneuerung und Erhöhung des West-Vierungsturmes und der Aufrichtung des

Chorgestühls im Westchor des Mainzer Domes (Nr. 98) wundert sich der Leser über die Aufnahme in diese doch etwas kanonische Auswahl. Meinrad von Engelberg beginnt mit der Stellung des Mainzer Erzbischofs und wundert sich, dass kein Neubau oder eine „Renovatio“ des St. Peter-mässig gewesteten Mainzer Domes geplant war. Wenigstens wurde sicher auch im Sinne des nicht zu unterschätzenden Domkapitels beim aus Wien stammenden Kunstschreiner Franz Anton Herrmann ein ovales, - teilweise an der Abbildung nicht abzulesen - konchenartiges Chorgestühl in Auftrag gegeben, das einen rokokoaartig, ausweichend ondulierenden Abschluss hatte und holzsichtig belassen wurde. Für die Ausrichtung des Mainzer Hofes nach Wien spricht auch der Auftrag der Familie Ostein an den jungen Wiener Maler Franz Anton Maulbertsch. Während man sich dieses Chorgestühl eher unter Plastik oder Innenarchitektur abgehandelt vorstellt, gibt der 'Dachschaden' der Mainzer Vierungskuppel 1769/74 dem schon genannten Neumann Sohn Franz Ignaz Michael die Chance zur Reparatur und Erhöhung in einer traditionsbewussten, ja fast schon denkmalpflegerischen Weise, allerdings am zeitlichen und mentalitätsmässig mehr historisierenden Ende der Barockepoche.

Mit der Saarbrücker Ludwigskirche (Nr. 99) stellt Christiane Salge eine evangelische Quer- und Residenzkirche mit kreuzförmigem Grundriss - leider wieder ohne Abbildung – von dem hessisch-nassauischem Generalbaudirektor Stengel vor, der schon in Gravenwiesbach und Hefterich fast 30 Jahre früher ähnliche Konzeptionen verfolgte. Die Verfasserin nimmt den Traktat von Leonhard Christoph Sturm (Nr. 72) aus dem Jahre 1718 als Vorgabe an, wobei die Querkirche schon früher z.B. in Holland angewandt wurde. Die relative Nähe der gegenüberliegenden Fürstenloge zu den „Prinzipalstücken“ (Altar, Kanzel, Orgel) übereinander im Westen war sicher beabsichtigt, während die zurückgesetzten Queremporen angeblich ästhetischen Gründen geschuldet waren (oder auch einer Distanzierung zur Herrschaftsloge?). Der gesuchte weisse, teilweise stukkierete Innenraum ist wohl auch eher herrschaftlichem Ausdruck und weniger protestantischer Schmucklosigkeit geschuldet. Der allansichtige, frei in eine Platzanlage gestellte Bau wirkt durch den erwähnten Balustraden-Figuren-Bezug zur katholischen Dresdner Hofkirche auch nicht sehr ausgeprägt als Kirchenbau, v.a. wenn man sich den Turm wegdenkt. Die klassizistische Kirche des hier nicht mehr erwähnten St. Blasien (siehe Band 6, Nr. 2) besitzt eine noch stärkere heidnisch-antikisierende Ausstrahlung. Eine gewisse Indifferenz, Konvergenz sakraler und profaner Architektur macht sich so auch im katholischen Bereich bemerkbar. Nicht nur die Autorin zählt den Saarbrücker Bau zu den

bedeutendsten protestantischen Kirchen als Gottes- und Eigenlob des weltlichen Herrschers, Bauherrn, Stifters und geistlichen Oberaufsehers. Die Bedeutung eines Baus oder Raumes führt zum Einsatz der immer gleichen alten architektonischen Pathosformeln (Säule, Wölbung, Kuppel, Fassade, Dekor, u.ä.).

An das Ende der barocken Sakralarchitektur stellt Meinrad von Engelberg die romanisch-gotische Klosterkirche der vergeblich mittels Repräsentation um die Reichsstandschaft sich bemühenden, vermögenden Zisterzienser von Ebrach (Nr. 100). Ob man bei dieser von 1770 bis 1791 gehenden „Renovatio“ nur im Innern (auch vielleicht mit ordensspezifischer Rücksicht) durch den Würzburger Hofstukkateur Materno Bossi überhaupt noch von Barockisierung sprechen kann, da ausser Hochaltar- und Orgel hauptsächlich der frühklassizistische 'goût grèc' mit Festons, Kassetten und anderen applizierten antikisierenden Ornamenten sehr dezent fast historisierend zum Einsatz kam. Der sonst im Buch so verpönte Stilwandel darf hier doch zu etwas herhalten, um das Auf-der-Höhe-der-Zeit-Seins – angeblich als Römerbau – zu dokumentieren. Besser und üblicherweise wird die Endphase durch Bauten von d' Ixnard in Buchau, Wurzach, Hechingen, St. Blasien bzw. durch Ausstattungen von Januarius Zick (Nr. 189 Wiblingen) exemplifiziert.

Wenn man am Schluss des Kapitels „Sakrale Architektur“ etwas Statistik betreibt, stammen von den knapp 47 Nummern etwa zwei Drittel aus Süddeutschland und etwa ein Drittel aus Mittel-Nord-Ostdeutschland. Den drei Vierteln an katholischen Beispielen stehen ein Viertel Nichtkatholische vorrangig Evangelisch-Lutherische, kaum Evangelisch-Reformierte und Jüdische entgegen. Es scheint danach so zu sein, dass die barocke sakrale Architektur doch vorrangig katholisch ist. Im protestantischen Bereich entwickelten sich logischerweise der Predigtsaal und Altar-Kanzel-Organ-Kombinationen. Leider fanden Simultankirchen wie z.B. in Biberach keine besondere Behandlung, auch nicht evangelische Kirchen (z.B. Aalen) mit einer gewissen Annäherung an Katholisch-Barockes. Ob auch Reformatorisches bei der Entwicklung der frühklassizistischen katholischen Architektur eingewirkt hat, bleibt auch weiter zu klären. Was die im Buch versammelten Beispiele deutlich zeigen, ist die eher zögerliche konfessionelle Herausbildung aus der Gotik-Renaissance-Tradition auch bei der sonst so gegenreformatorischen und auf Rom ausgerichteten Speerspitze der Jesuiten. Weniger gut kommt des Ende der sakralen Barockarchitektur am Beispiel Ebrach mit seinem noch

barocken Hang zum Ornament zur Anschauung und zum Verständnis.

### **Innenräume und Altarbaukunst**

Bei einigen der vorausgegangenen Katalognummern mit vorrangig Innenräumen unter der Rubrik Sakralarchitektur hat sich der kritische Leser doch manchmal über die Einordnung gewundert. Auch bei manchen unter 'Skulptur' noch folgenden, kaum mobilen und stark auf das Ambiente bezogenen Objekten scheint eine gewisse gattungsmässige Willkür zu herrschen. Von den 33 Nummern übernahm Margit Kern 31, sodass vornehmlich die abweichenden Autorinnen namentlich genannt werden.

Den geschnitzten Engel-Tischaltar in der Bückeburger Schlosskapelle (Nr. 101) hätte man sich auch bei der 'Skulptur' vorstellen können. Margit Kern sieht die sehr „fleischlichen“ Leuchterengel in der Nachfolge von Michelangelos 'Ignudi'. Leider ist der genannte Prototyp eines protestantischen Tischaltars in der Torgauer Schlosskapelle noch aus Luthers Lebzeiten nicht abgebildet. Wenn das Bückeburger Beispiel auch noch wegen der axial darüberhängenden Kanzel als Kanzelaltar bezeichnet werden kann, wäre eine Abbildung der Gesamtanlage sehr hilfreich gewesen. Der Urheber Ebert Wolf d. J. ist wenig bekannt. Über den kunstsinnigen Auftraggeber Graf Ernst III von Holstein-Schaumburg gab es anscheinend vielfältige Beziehungen zum manieristischen Prag Rudolfs II, aber auch zu Dresden und Wendel Dieterlin.

Auf den ersten Fern-Blick trotz gesprengtem Giebel und anderen Einzelheiten wirkt die Altartrias (Nr. 102) in der gotischen Augsburger Kirche St. Ulrich und Afra von 1604/07 wie eine Fortsetzung der grossen Altäre der Zeit um 1500 (Riemenschneider, Veit Stoss, Hans Leinberger) und die Kreuzigungsgruppe hinter dem Volksaltar von Hans Reichle wie die Nachfolge von Hans Dauchers Altar in der Fuggerkapelle. Das von Margit Kern noch angeführte Beispiel aus der Schlosskapelle von Blutenburg wird wieder leider nicht abgebildet. Vielleicht sollte man die zeitgenössische Einschätzung der Altäre nicht so sehr als „Novum“ sondern als etwas auffällig Bombastisches (v.a. in der Dreiheit) auffassen. Die Bearbeiterin weist auf die räumlich-szenische, oft die 'ästhetische Grenze' durchbrechende Konzeption hin, bevor sie auf die in sich konsequente Ikonographie des Heils von Weihnachten in der Mitte, Ostern rechts bis Pfingsten links als Reflex des

Protestantismus zu sprechen kommt, da die Kirchenpatrone Afra und Ulrich in die Auszüge verbannt wären. Der Hochaltar mit der 'Marienkrönung' ist wohl ganz katholisch der Hauptpatronin Maria (und Jesus) gewidmet. Die fast Gleichwertigkeit der Seitenaltäre liess keine normale Heiligengeschichte angeraten erscheinen. Die geringe zur Verfügung stehende Spaltenanzahl ermöglichte wohl keine ausführliche Darstellung der komplexen Programms der Heilsgeschichte: Menschwerdung, Opfertod, Auferstehung, Gabe des Hl. Geistes (Glaube, Kirche) für die Menschheit.

Es ist zweifelsohne richtig, wenn Margot Kern im noch unakademischen zünftischen Deutschland die Bedeutung der oft in der Provinz lokalisierten Familienwerkstätten herausstellt, in denen sich oft grosse Begabungen und qualitätvolle Werke finden. Aber man muss doch ihre stilistische Abhängigkeit von den zumeist höfischen Zentren vor Augen halten. Ohne München, manieristische Vorlagen wäre auch Jörg Zürn undenkbar. Nur in einem arbeitsteiligen, durchorganisierten Betrieb sind solche Grossaufträge wie in Überlingen (Nr. 103) zumal in der erwähnten kurzen Lieferfrist zu bewältigen. Die Autorin versucht wieder immanent, durch das Herangehen an die ästhetischen Grenzen (hier Figur vor den architektonischen Rahmungen) Unterschiede und stilistische Weiterentwicklungen herauszuarbeiten. Bei der letztlich gewollten Nichtfassung (Holzsichtigkeit) und der haptischen Struktur zieht sie eher produktionsästhetische Vergleiche mit Riemenschneider. Die handwerklich-einfache Schreinerarbeit der Krippe versucht sie theologisch-symbolisch mit der humilen Irdennatur Christi bzw. ästhetisch-kontrastiv zu anderen virtuosen, himmlischen Elementen in Verbindung zu bringen. Den Gesamtaufbau (Verkündigung, Geburt, Marienkrönung, Hl. Nikolaus, weitere Heilige) samt dem noch separaten Sakramentshaus hätte man in einem Satz ikonographisch (minimonographisch?) noch einflechten sollen.

In einem zeitlichen Abstand von fast einem halben Jahrhundert folgt eines der wenigen protestantischen und norddeutschen Beispiele: ein Epitaph für ein angesehenes und vermögendes Bürgerehepaar in der evangelischen Nikolaikirche in Eckenförder (Nr. 104), vorgestellt von Eva von Mengelberg-Dočkal. Die kleine Abbildung lässt nicht den ursprünglichen Zustand teilvergoldet vor der verputzten Wand ahnen, auch kaum den „Knorpelstil“, der mit unruhigem, oft ellipsoidem Umriss von Ferne ein vorweggenommenes Rokoko suggeriert. Die Autorin wagt dabei sogar eine Referenz auf Johann Baptist Straub. Auf alle Fälle ist diese so ornamentalisierte Arbeit trotz der

gebräuchlichen Epitaph-Gattung für eine protestantische Kirche kurz nach dem Ende des 'Grossen Krieges' aussergewöhnlich und spricht wohl für eine über- oder para-konfessionelle Konvergenz zumindest in der Kunst. Allerdings kann man auch auf die norddeutsche, spätgotische, vorreformatorische Schnitztradition verweisen, die auch stark dem Ornament huldigt. Vielleicht hätte die Autorin das Epitaph auch optisch in den Kontext der übrigen Ausstattung stellen können.

Mit dem auf die Architektur „wandinstrumentati[v]“ abgestimmten Hochaltar des Architekten Agostino Barelli in der Theatiner-Hofkirche von München (Nr. 105) kommt auch in der heutigen Teilrekonstruktion das Ende der gotischen Altarbaukunst und der Einfluss Berninis wohl sichtbar zum Ausdruck. Eine wie in der jüngsten Forschung vorgeschlagene dunkle Fassung würde den steingewordenen, aber ursprünglich doch etwas bunteren Gesamtklang empfindlich stören und müsste eigentlich durch ältere Fotos noch zu belegen sein. Dass die ganze Theatinerkirche (vgl. Nr. 63) eine - schon immer bekannt – Stiftung des bairischen Herzogpaares war, wird noch einmal überflüssigerweise ausgeführt. Die mögliche Nachwirkung des Baus und der Ausstattung wird dagegen überhaupt nicht thematisiert.

Noch besser als mit (wenigstens) zwei Abbildungen hätte mit einer digitalen, interaktiven Panoramaaufnahme die repräsentative „Pracht“ (Stuck, Deckenbilder) der protestantischen Schloss-Hof-Kirche von Eisenberg (Nr. 106) 'rübergebracht' werden können, die der völlig überschuldete und wie einige andere in dieser finanziellen Lage als Alchemist verstorbene Herzog Christian von Sachsen-Eisenberg in seiner neugegründeten Residenz ab 1679 von italienischen (katholischen) Bauleuten wohl in Ermangelung eigener Kräfte (und des Vertrautseins mit dem eher feudal-katholischen normativen Barock-Vorbild) erbauen und ausstatten liess. Margit Kern weist auf das Spezifisch-Protestantische in diesem überhaupt nicht schlichten, in den Schlossbau integrierten Ensemble hin wie beim Kanzelaltar hier mit einem auch mariologisch aufzufassenden 'Verkündigung'-Retabelbild, Kanzel (u. Orgelspieltisch), Schalldeckel mit plastischen von Putten getragenen Leidenswerkzeugen und darüber befindlichem Orgelprospekt. Die von ihr angesprochene theologische Programmatik (Verkündigung-Fleischwerdung-Opfertod) erhält durch die vergoldeten, angeblich schon 1540 in Gedenkmünzen gebrauchten Initialen für 1. Petr. 1, 28 bzw. Jesaias 40, 8: „Verbum Domini Manet in Aeternum“ eine spezifisch protestantische Note durch die Betonung des gesprochenen, gesungenen,



lobenden Wortes (neben dem auch neutestamentlichen Abendmahlsakrament auf den Altar). Margit Kern kommt auch noch auf die Typologie, Begriffsgeschichte und die Kritik (Effekt der Kuckucks-Uhr des Predigers nach Gurlitt). Ihre soziologischen Interpretationsversuche von Fürstenloge (= weltliche Obrigkeit) und Kanzelalter (= geistliche Obrigkeit) sind in protestantischen Gebieten, in denen der Herrscher zugleich auch geistliches Oberhaupt ist, etwas problematisch. Dass sich in einem „Theater“-ähnlichen Bau ständisch die Ränge in Parkett, Emporen und Logen natürlich unterscheiden, steht ausser Frage. Nach Meinung des Rezensenten sind nicht die konfessionellen Besonderheiten für dieses Ensemble entscheidend sondern die standesgemässe Prachtdemonstration eines weltlichen und geistlichen Herrschers innerhalb des 'HI. Römischen Reiches' während des Barock.

Der Bedeutung der Musik im protestantischen Gottesdienst entsprechend gab es in Norddeutschland einen 'blühenden' Orgelbau im 16.-18. Jahrhundert, der auch zu Prospektlösungen (Nr. 107) führte, die den Werkprospekt bevorzugten oder die gegenüber der Architektur grössere Eigenständigkeit betonten, während in Süddeutschland nach Margit Kern eher der integrierte Ornamentprospekt geschätzt wurde. Hier waren oft die Bildhauer (Feuchtmayer, Egell) für die Erscheinungsform zuständig. Die in der Rekonstruktion nicht mehr erhaltene, nur (?) aus Geldmangel teilweise in Malerei erfolgte Akanthusverzierung löst bei der Bearbeiterin diesmal nicht den 'ästhetischen Grenzalarm' aus.

Als nächstes lässt sich Margit Kern recht ausführlich auch theologisch über ephemere, theatermässige, katholische Dekorationen im Rahmen des 'HI. Grabes' mit Depositio, Elevatio (und Visitatio) aus und wählt dazu einen Entwurf von 1691 bzw. einen um 18. Jahrhundert angefertigten Stich (nach dem Entwurf und wohl nicht nach dem ausgeführten Projekt) des von Johann Anton Gumpff konzipierten 'HI. Grabes' in der Theatinerkirche. Leider lässt sich die Legende trotz Lupe kaum lesen. Die Bearbeiterin erzählt nur, dass die vorderen gedrehten Säulen und Podeste (ohne die Treppe?) eine dreidimensionale (Holz-) Konstruktion besessen hätten, die (auswechselbare) Zentrumsgruppe (z.B. Abraham und Isaak) von Andreas Faistenberger plastisch ausgeführt gewesen wäre, während der Rest (Engel und Monstranz, Gott Vater in der Glorie, Adam und Eva, bzw. Sturz Luzifers oder alles 'Ratschluss der Erlösung') nur gemalt gewesen seien. Über die möglichen 'ästhetischen Grenz-Erfahrungen' schreibt sich die Autorin diesmal nicht besonders aus.

Nichts erfahren wir darüber, dass das Ganze 27m hoch war (vgl. Brossette 2000, S. 190) und in der Vierung bzw. am Choranfang (den Hochaltar verdeckend) aufgestellt war. Die von den Jesuiten stark unterstützten, auf mittelalterliche Karwochenspiele aufbauenden 'Hl. Gräber' fielen andernorts den Reformen Josephs II nach 1780 zeitweise zum Opfer. Übrigens zu einem der letzten ausgesägten Kulissen-gräber gehörte wohl der von Andreas Brugger für die Fürstäbtissin von Buchau gefertigte 'Auferstandene Christus', der nach dem 40-Stunden-Gebet über eine Luke im Chor wie 'deus ex machina' spektakulär emporgezogen werden konnte.

Bei dem postumen „Akanthusaltar“ in Otterskirchen (Nr. 109) von 1712 von dem anscheinend schon um 1699 verstorbenen Kunstschreiner Stefan Tabor oder eher von Josef Hartmann (+1735) kommt die klassische Stilgeschichte wieder etwas zum Zuge (vom Knorpelbarock über den Akanthus zur Rocaille). Die monstranzartige Altarform wird von Margit Kern kunstlandschaftlich (Böhmen als Ausgangspunkt) eingegrenzt und auf typologische Herleitung (Spätgotik, Wurzel Jesse ...) untersucht. Sie warnt aber – Bernd Euler-Rolle folgend – vor einer Einschätzung als atektonisch, antiklassisch oder nordalpin (und volkstümlich?). Dazu ist aber anzumerken, dass sich eine solch filigrane Akanthusstruktur im südalpinen Bereich eigentlich nicht findet.

Caspar Gottlob von Rodewitz' 1713 entstandener 'Säulenädikula-Altar' in der evangelischen Dreifaltigkeitskirche von Görlitz (Nr. 110) hätte fast genauso gut in einer katholischen Kirche stehen können. Margit Kern bringt auch ein mögliches und vom Leser mit guter Bibliotheksausstattung oder Internetzugang nachvollziehbares Vorbild von Bernini (Ausführung Antonio Raggi) um 1650 in der Chiesa S. Domenico e Sisto, Rom mit Figurenraum und Lichtregie. Auf alle Fälle macht es deutlich, dass theatralische Tendenzen auch bis in den Protestantismus eindringen. Die Autorin versucht doch noch evangelische Merkmale wie 'Ölbergsszene' gegen 'Noli me tangere' in Rom, 'Moses' (Gesetz) und 'Johannes' (Gnade) herauszufinden. Dass das seit alters mit der Kreuzesfahne dargestellte Lamm dazu gehören soll, ist dem Rezensenten neu. Zu der künstlerischen Herkunft von Rodewitz (Permoser-Mitarbeiter?) und zur Auftraggebersituation teilt uns der Text leider wenig mit.

In einer anderen protestantischen Kirche von Görlitz hinterliess derselbe Bildhauer von Rodewitz einen Doppel-Beichtstuhl (Nr. 111), vgl. auch (Nr. 6), der in seinem auffälligen

und aufwändigen Aufbau – wie Margit Kern selbst feststellt – wenig konfessionsspezifische Merkmale aufweist. Nach einer kurzen Geschichte des Beichtstuhles, des Beichtens (nach Luther kein Sakrament aber von „katechetischer und kathartischer Funktion“ im Rahmen seiner Sünden- und Gnadenlehre) hätte der Leser von der Bearbeiterin wieder ein Wort zur 'ästhetischen Grenzüberschreitung' durch die architektonische Nische, den gemalten Vorhang und die vorgestellte Ädikula mit den nicht richtigen Atlanten-Sünder-Figuren Petrus und Maria Magdalena, während darüber ein primitiver Gottvater (?) als Hüftstück in Wolken thront, erwartet. Auch dieses Beispiel zeigt den theatralisch-höfischen Grundzug des Barock und die ästhetische Konvergenz hier vor allem in einem katholisch geprägten Umfeld.

Demgegenüber zeigt sich Dominikus Zimmermanns Rosenkranzalter in der Stadtpfarrkirche Landsberg am Lech (Nr. 112) fast 'protestantisch' bescheiden. Uta Schedler folgt nach einer kurzen Geschichte der Scagliola- und Stuckmarmorkunst der Auffassung von Hermann Bauer als Ornamentalisierung des (Archi-)Tektonischen und hier sogar als Kulmination. Die Baldachinkonstruktion findet sich in den Seitenaltären der Pfarrkirchen von Buxheim (1727/28) und in der Buxheimer Annakapelle (1738/39). Höhepunkt von Zimmermanns 'Ornament-Tektonik-Bildszene'-Wechselspiel ist der 1754 fertiggestellte Altar in der Johanneskirche in Landsberg (Nr. 126). Das angebliche Paradox von Flächigkeit und der räumlichen Tiefenillusion der Scagliola-Platte wird von der Bearbeiterin zu einem kunstwissenschaftlichen Prinzip hochstilisiert. Interessanter wäre es gewesen die 'Artifiziellisierung' Zimmermanns zwischen dem Höfischen/Virtuosen und Volkstümlichen/Handwerklichem zu verorten.

Bei dem nächsten Katalogbeitrag mit Egid Quirin Asams Weltenburger Hochaltar (Nr. 113; Tafel S. 11 und 98) wiederholt Margit Kern weitgehend ihren Text von S. 290 f. Nach dem ungelösten Datierungsproblem (1721 oder 1735: wohl nur das Fresko) spricht sie die mögliche Allusion auf das Haus Wittelsbach als Vogt an, nicht abwegig bei einem landsässigen Kloster, das wahrscheinlich das Wappen Max Emanuels 1721 eher selbst anbringen liess. Eine grössere finanzielle Beteiligung der klammen Wittelsbacher ist eher unwahrscheinlich. Die sicher im Konzept des Abtes schon bedachten Verbindungslinien von dem (Haus-) Orden des St. Georg, 'miles christianus (contra reformationem?)', zu antiken Reiterdenkmälern, Triumphporten können sicher gezogen werden. Besonders wichtig werden für die Bearbeiterin einige ästhetische, fast künstlerisch-empathische

Wahnehmungen wie die Enface-Ansicht der Reitergruppe (im Profil und bildparallel ginge der ganze Theatereffekt verloren!) oder das Bemühen um eine Einheitlichkeit verschiedener Schichten und Medien. Trotz aller affektiver künstlerischer Mittel und Effekte (wie indirekte Beleuchtung, u.ä.) meint Margit Kern doch eine Distanz(ierung) zum Betrachtterraum (allerdings kaum angesprochen als ästhetische Grenze) feststellen zu müssen, um letztlich doch wieder auf den grossen Einfluss Berninis herauszukommen.

Auch den weiteren, ähnlich bekannten, szenischen Altar Egid Quirin Asams in Rohr 1723 stellt Margit Kern anfänglich eher anmutungshaft-beschreibend vor, wobei sie nicht überraschend auf Realitätsebenen und Kunstcharakter (künstlerisches Mirabilium?) abhebt. Der 'Transitorische Moment' durch die Überschneidung mit den dahinterliegenden Architravbögen ist natürlich von der Betrachterposition abhängig. Dass der Altar aus einer gewissen Betrachterferne einen Prospekt-Bühnenbild-Charakter („gerahmtes Bild“ im Sinne von Hermann Bauer) erhält, ist einfach durch den geringeren Blickwinkel, den abnehmenden Stereoskopeffekt erklärbar. Der Focus auf den Altar ergibt sich durch die Fluchtlinien der Gesimse, des Gestühls, den kleineren, engeren Säulerrhythmus und die Farbigkeit. Gegen Hoyers These, dass nach der Fertigstellung des 'theatrum sacrum' am Hochaltar bewusst auf die Freskierung verzichtet wurde, spricht allerdings der modische Brauch (decorum) und die ästhetisch und theologisch unbefriedigenden Leerstellen als quasi enttäuschende Himmelsausblicke. Es sind aber noch weitere Hinderungsgründe denkbar: Geldknappheit, Unabkömmlichkeit von Cosmas Damian Asam als potentielltem Maler, vom Stukkateur nicht sehr attraktiv hinterlassene Felder, aber auch konzeptionelle Ratlosigkeit oder Uneinigkeit. Für den Chor wäre eigentlich nur eine weitere Engelsglorie denkbar. In der Vierung mit der Himmelsaufnahme des Hl. Augustinus wäre ein Heiligenhimmel angebracht. Bei allen Überlegungen und Deutungen der (Licht-) Inszenierungen und Realitätscharakteren sollte man sich in die Rolle des Künstlers versetzen, der bestimmte Inhalte effektiv ausdrücken wollte. Wenn die immer als weisse, immaterielle, entrückte Skulpturen angesehenen Apostel eine farbige, lebendige Fassung erhalten hätten, würden sie sich kaum von Sarkophag und Ädikulaarchitektur abgehoben haben. Ausserdem wäre der Kontrast zur symbolisch teilgoldenen 'Maria assumpta' auch zu gering. Erstaunlicherweise geht die Bearbeiterin gar nicht auf den Vorhang, die medialen Übergänge ein. Man wünschte auch mehr über den Auftrag, Auftraggeber, den „Augustiner-Propst“ zu erfahren, um die ursprünglichen Intentionen in unser heutiges Urteil einzubeziehen.

Nach den Altären bringt Margit Kern einen weiteren wichtigen kirchlichen Ausstattungsgegenstand: die Kanzel in der Sonderform der Schiffskanzel, die seit dem 17. Jahrhundert im ländlichen Bayern vorkommt. Nichtarchitektonische, teilweise nichtornamentale, biomorphe Naturkanzeln finden sich schon um 1500 wie die 'Tuplenkanzel' in Freiberg i. Sachsen. Die Bearbeiterin bedient sich eines an die Seldmayr-Schule anklingenden, fernsichtigen Bildbegriffes. Das Erzählerisch-Szenische oder der Hinweis auf das Theater (Brossette) erscheinen ihr ungenügend, obwohl sie selbst wahrnehmungspsychologisierend oder besser philosophierend von der „Verlebendigung des Bildes“, „Re-Aktualisierung der Bildhandlung oder Reinszenierungen durch interaktive Strukturen“ (Betrachter-Objekt) spricht. Weiter lässt Sie sich in Anlehnung an Dagoberts Frey's 'Realitätsebenen' über die Verbindung von Kunst und Natur, die Durchbrechung der ästhetischen Grenze von Betrachter- und Bildwirklichkeit aus. Leider wird ein von ihr herangezogenes Beispiel (Berninis Spiegel für Christina von Schweden) nicht zum optischen Nachvollzug abgebildet. Nachdem sie schon vorher auf die symbolisch allegorische Bedeutung des Schiffes (Schiffspredigt Christi, Menschenfischer, u.ä) und des als 'Steuermann' oder 'alter Jesus (?)' auftretenden, komplettierenden Predigers eingegangen ist, folgt eine kurze Beschreibung des Irseer Exempels (Nr. 115) mit dem Segel als Schalldeckel, der Hl. Geist-Taube für den richtigen Wind, der den Weg bahnenden Gallionsfigur Michael und der ursprünglichen einfachen festen Beplankung und dem sicheren Anker der Hoffnung. Das alte, variable Schiffssymbol (von Staat bis Leben oder Schicksal des Einzelnen) soll vorrangig für die Kirche stehen. Aber wahrscheinlich sollte jeder Angesprochene (Gläubige) sich in ein sicheres und gut gesteuertes Boot (mit hinein ver-)setzen. Leider gibt die Bearbeiterin keine zeitgenössischen Einschätzungen an. Dass das Konzept auch von den Innenarchitekten stammen kann, macht das Beispiel des F. X. Feichtmayr d. J. für die Münchner Frauenkirche deutlich, das aber trotz Änderung nach 1779/80 von Roman Anton Boos in konventioneller Form ausgeführt wurde. Die 1652 in Irsee eingerichtete Rosenkranzbruderschaft zusätzlich als Beweis für eine hier vorliegende Allusion auf Lepanto zu werten, ist zweifelhaft. Das Wappen Benedikts XIII Orsini sollte nicht zu sehr mit der Gründung Irsees als mit dem damaligen 'Heimatkapitän auf Erden' (reg. 1724-30) verbunden werden.

Auch wenn der junge Architekt Johann Conrad Schlaun auf seiner Bildungsreise

„flämische Naturkanzeln“ und solche im Grottenstil 'Style rustique' - wie Margit Kern schreibt – kennengelernt hat, ist doch die atektonische, organisch-anorganische, bildhauerische Auffassung ganz erstaunlich. Der strenge Kapuziner-Bettelorden war auf Spenden/Stiftungen angewiesen, wobei dieses von Johann Franz Helmont (um 1724-31) ausgeführte Werk in der Münsteraner Kapuzinerkirche (Nr. 116) gegenüber einer simplen Umsetzung sicher einiges mehr gekostet hat. Die Bearbeiterin beschreibt die Szene der Ordensregelübergabe an Franziskus in einem Fels-Baum-Moos-Ambiente, wobei einem die Assoziationen Natur, Fels als Kirche, Wurzel Jesse, Weinstock u.ä. in den Sinn kommen. Am Schalldeckel gibt ein eher höfischer Vorhang mit Fransen die Szene frei, was mit dem Gegensatz von 'ars' (Webkunst, oder eher auch himmlische Vision?) und 'natura' interpretiert wird. Der in diesen virtuellen Bereich eingetretene Kapuziner hält seine oft handfesten Kapuzinerpredigten über Gott und die Welt (Natur).

Aus der evangelischen Kirche in Semlow bei Stralsund wählte Margit Kern einen 1727/28 datierten von einer Familie Behr gestifteten 'Taufengel und Leseput' (Nr. 117) aus, den der ziemlich unbekannte Stralsunder Elias Keßler geschaffen hat. Der auf den ersten Blick berninesk wirkende Engel dient als Atlant für die Pultfläche und hält in seinen Händen eine Wasserschale. Während Weihwasserengel und Leseputengel schon eine lange Tradition haben, deklariert die Bearbeiterin die Kombination auch von Verkündigung und Taufe als protestantisch. Interessant sind ihre Äusserungen über weit bis ins Mittelalter zurückreichende szenische, mirakelhafte geistliche Spiele/Vorführungen, bei denen die Figuren herunter- bzw. hinaufschwebten, um das Volk auch zu bewegen (im Sinne des erwähnten Johannes Molemes). Man sollte ungeachtet der besseren illusionistischen Technik der Barockzeit einen Vergleich der mittelalterlichen und neuzeitlichen sakralen Theatralik unternehmen.

Während man den bekannten umschreitbaren Altarbaldachin von Bernini in St. Peter vorstellungsmässig noch mit Egid Quirin Asams eigentlich nicht begehbare, quasi perspektivische Verkürzung in Osterhofen auch bildlich nachvollziehen kann, wobei Margit Kern sich wieder von der 'Bildhaftigkeit' eines Rupprecht oder Bauer leiten lässt, wird der zweite Vergleich der von Pozzo entworfenen Seitenfiguren des Ignatius-Altar in Il Gesù mit dem auf der etwas überstrahlten und überschärften Tafel von S. 96 wiedergegebenen Hochaltar von Osterhofen (Nr. 118) mit seinen schlecht erkennbaren allegorischen Assistenzfiguren 'Glaube' und 'Hoffnung' nicht richtig einsichtig. Bei dem dritten Vergleich

der Stifterfiguren in ewiger Anbetung' aus Marmor von Bernini, Coronari-Kapelle mit den polychrom bemalten, ebenfalls volkstümlichen (samt der witzigen Blendgeschichte), historischen Gestalten in Halbfigur an der Chorwand muss der Leser ganz ohne brauchbare, den möglichen unterschiedlichen Realitätscharakter suggerierenden Abbildungen auskommen.

Eine eigene Nummer bekam der Tabernakel des Osterhofener Hochaltars (Nr. 119). Margit Kern erwähnt die bekannte Wanderung des Abendmahlsakraments vom Sakramentshäuschen zum Tabernakel nach dem Tridentiner Konzil, was aber Carl Borromäus 1614 nicht „schon“(!) sondern noch einmal anmahnen musste. Eine Zeit war es Mode, die Tridentiner Beschlüsse und ihre Folgen heillos zu überschätzen. Am Beispiel Osterhofen verweist die Autorin auf die Typologie der Cherubim mit der Bundeslade, die aber eher mässige 'varietas' der Puttenköpfe in dem Strahlenkranz (oder -mandorla), um schliesslich auf das nur wieder zu ahnende 'Emmaus'-Relief der Tabernakeltür (ähnlich Nr. 60) auch nicht erkennbar einzugehen. Die im allgemeinen nur als Wiederholung des Abendmahls, der Kommunion nach der Auferstehung (vgl. Egbert-Codex) verstandenen Szene (vgl. Lukas 24, 13-53) wird von der theologisch interessierten Bearbeiterin als „Glaubenserkenntnis“ (Beseitigung von Glaubenszweifeln) durch „Visualisierung“ als Zusammenhang von 'Sehen' und 'Glauben' angesehen. Allerdings dürfte dabei nur in der Nabsicht hauptsächlich der Priester als Nachfolger der Jünger Christi angesprochen worden sein oder sich angesprochen gefühlt haben.

An dem um 1738 entstandenen Hochaltar in der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche Diessen (Nr. 120) wendet Margit Kern fast paradigmatisch ihr strukturalisierendes, an dem Seldmayr-Umkreis bzw. Nachfolge orientiertes ‚scheinbar werkimmanentes, intentionales 'Sehen' an. Ihr zu schematisches, selektives Vorgehen zeigt ein Vergleich mit dem thematisch verwandten Asam-Altar in Rohr, wo sie von einer Verlebendigung und Verselbständigung der Altarseitenfiguren (hier die beiden äusseren Kirchenväter) spricht und nicht von den doch gewichtigen Unterschieden (hier die Tradition und Harmonie im Gesamtraum, dort in Rohr die bühnenhafte, rampenhafte und zentrierende Abgehobenheit). Etwas gewollt dialektisch, intellektualisiert ist auch ihre Bemerkung, dass der Altar mit der Architektur zu einer Einheit („untrennbar miteinander verwoben“) strebe, farblich (vgl. „Bruchstellen“) und proportional (hier architektonisch?) aber mehr abweiche. Hier sollte der heutige Kunsthistoriker sich in das viel höher

entwickelte, visuelle Empfinden (z.B. für Ornament, Proportion, u.ä.) der damaligen Zeit und in die Problemstellung des Künstlers (modisch 'bel composto', Harmonie durch Übergänge und Kontraste, Steigerung, u.ä. sowie inhaltliche Aspekte) ein-fühlen-denken. Es ist hier nicht der Platz, die sinnvolle farbliche und proportionierte Differenzierung (z.B. farbiger Hochaltar vor der weissen und goldenen Architektur v.a. bei der Gefahr eines isolierten farbigen Hochaltarblattes), die rhythmische Verkleinerung und transzendierende Auftreppung (u.a.) näher zu beleuchten. Weniger eine mögliche genetische formale Herleitung von den gotischen Schreinwächter-Heiligen auf den Seitenflügeln als die theologische Funktionalität der Kirchenväter zu beiden Seiten als Legitimation der katholischen Marienverehrung durch die aufgeschlagenen Bücher stehen bei der Autorin im Vordergrund. Nach den dem (leider ohne Detaillierung aus früherer eigener Anschauung) Rezensenten zur Verfügung stehenden Abbildungen ist das Buch des Augustinus durch die gefaltete Mitra verdeckt und das des Ambrosius erscheint zumindest heute blank. Vielleicht kann man es bei den „Vätern der Kirche“ und der 'Mutter der Kirche' (Maria) belassen. Sich wieder dem Sichtbaren anmutungshaft physiognomisch zuwendend meint die Verfasserin, dass Gott Vater im Auszug Maria in Empfang nehmen wolle, was vielleicht doch etwas schwierig sein dürfte mit dem auf Maria deutenden (?) Szepter in der rechten Hand und einer Überraschungsgeste(?) mit der Linken. Die Haltung von Christus mag eher zur Begrüssung geeignet erscheinen, ob er allerdings herabsteigt oder eher kniet, lässt sich auch nicht klar feststellen. Auf alle Fälle hat er mit seinem linken Fuss auf Wolken die 'ästhetische Grenze' überschritten/übertreten, während das Altarbild es wagen soll in die Gebälkzone einzudringen (?) unter Durchbrechung (für den Rezensenten nicht erkennbar und nachvollziehbar) von Architrav und Fries. Diese quasi filmische Dynamik, Verlebendigung, Theatralisierung geschehe aber nicht durch reine Mimesis, sondern unter Wahrung der medialen Differenz. Man sollte aber Flächigkeit (Scheinräumlichkeit) des Bildes gegen die Dreidimensionalität der Figuren, Bunt-Farbigkeit gegen Unbunt u.ä. nicht zu sehr kategorial gegeneinander ausspielen und aussagemässig (irdisch-himmlich, Realitätsebenen) überfrachten, da auch künstlerisch-ästhetische Faktoren mitspielen, z.B. wäre die hier ebenfalls farblich behandelte Trinität wohl einfarbig weiss fast mimikryhaft unsichtbar. Die weissen Seitenfiguren kämen vergoldet nicht zur Geltung, ausserdem geben sie eine Verbindung zur weissen Architektur, bevor sie auch noch an antike oder überirdische, nicht idolhafte Marmor-Kunst-Plastik alludieren. Die oft willkürliche, philosophische Dichotomie von „Verbindung und Grenze“ durch die Bearbeiterin erinnert an einen Vergleich aus der Musik: bei einer Melodie käme es so nicht



so sehr auf die Reihenfolge (und Summe) der Töne sondern auf die Nahtstellen, die 'Zwischen-Töne' (die 'Intervalle' wären nur vertikal und nicht in der an- und abschwellenden Horizontal- oder Zeitachse gesehen), an. Die weitere erwähnte Besonderheit des 'Theatrum sacrum', die Versenkbarkeit des Altarbildes, bringt im Gegensatz zur doch etwas barocker in den (Zuschauer-) Raum eindringende Bühne in Rohr eher einem Guckkasteneffekt (vgl. Hl. Grab o.ä.). Während gar nichts über den 'spiritus rector', den Auftraggeber Herculano Karg, der mit Aufträgen an Pittoni, Tiepolo, Holzer seine Ambitionen und Kennerschaft unter Beweis stellte, gesagt wurde, wird auch die Zuschreibung der Altarfiguren nicht hinterfragt. Die Nachricht des Klosterchronisten P. Josephus dall' Abacco (1718-1792) nennt wohl als Entwerfer François Cuvilliers (1695-1768) und als Ausführenden Johann Joachim Dietrich, Münchner Hofkistler und Altarbauer. Dass die ausgezeichneten vier Kirchenväter auch von ihm stammen sollen, ist sehr unwahrscheinlich. Irgendein Plastikkenner müsste doch einen Künstler der Straub-Generation namhaft machen können. Die angedeuteten Ideen von Dagmar Dietrich einer anfänglichen Altarplanung durch die Gebrüder Asam erscheint zumindest nach dem bislang Bekanntem wenig plausibel.

Wahrscheinlich hätte Margit Kern besser daran getan, das ehemals als Hochaltarretabel in der Unteren Pfarrkirche in Mannheim (Nr. 121) dienende, nach Berlin verkaufte und dort 1945 teilweise verbrannte Schnitzwerk Paul Egells mit der Nr. 147 zu verbinden. Auf alle Fälle hätte man das alte Foto vor dem Abbruch (1872 oder 1875) wiedergeben sollen, ja müssen. Die Bearbeiterin liegt wohl richtig, wenn sie dem Gold-Bronze farbigen (trotzdem hölzernen wirkenden) Altarrelief mit einem Wandepitaph in Beziehung bringt. Die seinerzeit abgebrochene Anlage auch mit den unter (Nr. 147) besprochenen Engeln auf Podesten seitlich der Mensa wirkt sehr uneinheitlich, unorganisch und nicht original: hier das rokokokoartig geschwungene, darüber hängende Retabel mit Konsolen, dort der strenge, weiss-goldene Altar mit dem Ädikulatabernakel, den seitlichen, Vorhang verhangenen Durchgängen ('Opfergänge') und den Kommunionbrüstungen. Egell'schem Formempfinden entspricht eigentlich nur das vom Flach- bis ins Rundplastische reichende illusionistische Reliefbild, wobei die seitlich rahmenden Palmen (Sieg-Auferstehungs-Paradieszeichen, vgl. Wiblingen, Bibliothek, Nr. 177) sich der Rocaille anpassen. Der Verfasserin beliebt es wieder, auf Überschneidung, Ambivalenzen, Synthesen, Transformationen u.ä. werkimmanent hinzuweisen, bevor sie die theologisch-ikonographische Typologie angeht: das Kreuz aus dem Baum der Erkenntnis des

verlorenen Paradieses, Allegorie des Sündenfalls und der Erlösung. Die angesprochene gegenständlich-bildhafte und abstrakte Zwitternatur - das Changieren der Rocaille - ist seit Hermann Bauer wohl kunstwissenschaftliches Allgemeingut.

Nur eine kleine S/W-Abbildung gibt anscheinend den (mittlerweile wieder rekonstruierten) Vorkriegszustand des vom Neumann-Architekturbüro konzipierten Hochaltares in der Franziskaner-Schlosskirche in Brühl (Nr. 122) wieder. Über einen Verbindungsgang wurde ein (zweigeschossiges?) Oratorium als Fürstenloge nach Margit Kern an den Chorabschluss gebaut. Von der Bearbeiterin nicht erwähnt und damit für den Leser eigentlich nicht richtig verständlich – gab es ein kreisrundes, heute zugemauertes Loch, vor dem ein beweglicher (Doppel-) Spiegel angebracht war. Dieser Spiegel wird - sicher zur Freude von Stoichita, Belting u.a. - zur zentralen Frage. Nachdem früher sogar an eine Widerspiegelung des Herrschers als Teil der Altarbildszene gedacht wurde, sieht Kern zuerst die nüchterne Funktion der versteckten Teilhabe am Altargeschehen (warum der ganze Aufwand, wenn der Altar auch von der Rückseite verwendbar war?) um aber schnell auf theologische Begründungen zu kommen. In der Normalstellung reflektiert der Spiegel – vom gewöhnlichen Gottesdienstbesucher aus gesehen – das gotische Deckengewölbe (Himmel). Mit dem Auge Gottes (als 'providentia', Heilsplan u.ä.) auf der Spiegelmitte ergibt sich eine andere (die Welt spiegelnde?) Sphäre bzw. Ebene. Bei einer Kippung müsste sich das Kreisrund allerdings zu einem Oval/Ellipse verändern. Die Bearbeiterin erwähnt eine ähnliche Hintergrundsbeleuchtung bei einer 'Verkündigungsszene' in Freising von Philipp Dirr (leider ohne Abbildung). Zusammen mit dem Tabernakel als Expositionsthron der Monstranz tendiert sie zu lichtmetaphorischen Vorstellungen à la Dionysios Areopagita und versteigt sich zu der verwegenen These, dass der Kurfürst Clemens August ähnlich S. Ignatius in Pozzos Deckenbild als Reflektor des geistlichen Lichts gedient habe. Auffällig an dem säulenartig diaphanen und baldachinartigen Aufbau des Altares erscheint das kurfürstliche Wappen, das mit einem übergrossen Bischofskreuz auf dem Fürstenhut kombiniert ist.

Die von Margit Kern am Beispiel des Hochaltares der 'Wies' (Nr. 123) von Dominikus Zimmermann angesprochenen zwei Entwicklungen - Integration und Ornamentalisierung - konvergieren letztlich zu einer polyphonen Gesamtstimmung, die sie als heiter (vielleicht sogar musikalisch) im Vergleich zu den stärker theatralisch-kontrastiv arbeitenden Gebrüdern Asam einschätzt. Auf ihrer zu erwartenden Suche nach Brüchen, Gelenkstellen

stösst sie auf die letzte, noch „dienende“ Säule der diaphanen Emporenarchitektur und ihrem sich steigernden Farbwechsel zu Purpur (und vollvergoldetem Kapitell), der sie zu der vorgestellten rahmenden (hölzernen?) triumphalen Säule des Hochaltars gesellt. In der eigentlichen, auch ikonographischen Beschreibung des Hochaltars findet im 'Auszug' weniger die Enthüllung des Altarblattes mit der 'Hl. Sippe' oder gar des ganzen Altares als die des silbernen apokalyptischen Opferlammes auf dem Buch der sieben Siegel statt. Unter dem Baldachin strahlt auch noch das IHS-Monogramm. In dem Proszeniumsbereich agieren die beiden messianischen Propheten des AT und die vier Apostel von Egid Verhelst d. Ä., die im Gegensatz zu Diessen (Nr. 120) wirklich mit ihren Büchern auf Textstellen zur Geiselung und verweisen damit letztlich auf das auf dem Tabernakel befindliche, monstranzartige Gnadenbild des 'Geiselheilandes' mit dem sich opfernden Pelikan darüber, wie die Bearbeiterin richtig anmerkt.

Beim Hochaltar der Klosterkirche Zwiefalten (Nr. 124) einem 'Idealtypus' eines 'Gesamtkunstwerk'-artigen Innenraumes weist Margit Kern wieder auf die Synthese der Gattungen, das Gestaltungspotential und die Aussage, die Differenz der Medien (= Gattungen?), aber überhaupt nicht auf den Auftraggeber und die beteiligten Künstler hin. Ihr knapper werkbeschreibender Ansatz erwähnt nur die Verbindung von Architektur und Hochaltar hauptsächlich durch die Säulen, keine langweilige Positionierung von Figuren zwischen ihnen wie noch in der Wies, die Asymmetrie der schwebend vorgehängten Engelsfigur und des beengt stehenden Schreibers und das sich dazwischen schiebende, räumlich distanzierende(?) Altargemälde hin. Über die Mimik und die Zeige-Schreib-Gestik kommt sie schnell zur inhaltlichen, mehr werkimmanent wirkenden Deutung des Gemäldes als Gegenstand der Unterhaltung, als vom Engel vermittelte 'gemalte Vision'. Die proszenische Rahmenhandlung (Vermittlung und Notation) in monochromer (hier doch wohl nicht als antikisch, künstlich, überirdisch aufzufassende?) Skulptur (Stuckfigur) und die polychrome (hier doch wohl nicht als natürlich, irdisch u.ä. anzusehende) Malerei wäre als Metamorphose von Wort zu Bild aufzufassen. Im 'sinnenhaften' Sinne etwa von Nicolaj van der Meulen (und tendenziell auch des Rezensenten) wird versucht das Bild als 'Sehen', der Engel (auch der im Bild?) als 'Sagen', der Evangelist/Prophet als 'Hören' und 'Schreiben' und der mitzudenkende Betrachter als 'Glauben' zu kategorisieren. ('Selig, die nicht sehen – und hören – und doch glauben', ist man versucht zu sagen). In ihrer ikonographisch-ikonologischen Analyse wird das Altarbild als Menschwerdung, als Etymologie des Namens Jesu (= Heiland) und Überwindung von Tod und Sünde gedeutet,

was Michaela Neubert (2007) noch um eine reformkatholische Komponente (Jesus statt Maria als Schlangentöter) zu bereichern versuchte. Margit Kern hat den Streit in der Forschung, ob nun Matthäus oder Jesaias dargestellt ist, mit einem verbreiteten, immer wieder aufgelegten, aber bislang übersehenen Evangelienkommentar des Jesuiten Cornelius a Lapide offengelassen und scheinbar elegant auf den übersetzt zitierten Satz gebracht: 'wie Mathäus dem Bibelleser, so erneuert der Engel dem Joseph die Weissagung des Jesaias', was auch dem Programmwurf wenigstens für das Altarblatt: „Maternitas B(eatae) V(irginis) 2d(um= secundum) Mathae(um)“ und für die aufgeschlagenen Buchseiten (Matth. 1, 20-21, aber nicht 1, 23 mit Jesaias) ziemlich entspricht. Ohne grossen sophistischen Aufwand und der Einfachheit halber handelt es sich also um ein 'Autorenporträt' des pneumatisch gewandeten Matthäus mit seinen inspirierenden Attributen Engel bzw. Buch, in dessen erstem Kapitel die Menschwerdung/Incarnation Christi in einer Spezialparthenogenese beschrieben wird. Aus den Augen verloren hat die Bearbeiterin den Auszug mit dem Marien-Monogramm, den Altar mit dem auf Abendmahl-Opferlamm, Sünden der Welt anspielenden Tabernakel („so hat Gott die Welt geliebt...“), die 1754 aufgestellten Figuren in Holz von Joseph Christian (zur Rechten von Gott: die päpstliche Kirche mit Schlüssel = NT, brennendes Herz, Marienverehrung = Ave Maria, gratia plena; zur Linken die Synagoge = AT mit Leuchter, Gesetzestafeln) über den zur Architektur verbindenden seitlichen Durchgängen (Opfergängen). Der Hochaltar wurde nach dem Bericht des Konventualen Ottmar Baumann von 1748 bis 1752 errichtet und gefasst. Bis 1753 war noch das alte Altarblatt als Provisorium aufgehängt bevor es durch das endgültige Hochaltarblatt ersetzt wurde, wobei wahrscheinlich die Proszeniumsfiguren noch nicht angebracht waren. Da der obige, nur bis 1762 reichende Baubericht nichts weiter darüber erzählt, dürfte diese Inszenierung erst danach während der letzten Ausstattungskampagne unter dem Nachfolgeabt ab 1765 erfolgt sein im Sinne von Adaptionsleistungen über oft erstaunliche Zeiträume bezugnehmend zur Gesamtkunstwerksdiskussion (vgl. Stefan Kummer 1989).

Als Beispiel eines rahmenlosen Altars neben J. B. Straub in Ettal führt Margit Kern den linken Choraltar von Birnau (Nr. 125) aus den Jahren 1749/50 von Josef Anton Feuchtmayer an, den sie als Skulptur mit gleichgewichtigem Sockel beschreibt. Leider scheint sie sich nur auf die beigegebene, angeschnittene Abbildung bezogen zu haben, denn die sich zur Empore hin in Arkatur verbindenden Pilaster geben eine flache Nische und eine Rahmung doch ab. Die Landschaftsszene mit Johannes dem Täufer lässt sich

wohl als plastiziertes Bild kategorisieren. Beim Fokussieren des Sockels mit seiner zentralen auch tiefenpsychologisch zu deutenden Rocaille-Kartusche als eine Art Reliquienostensorium kommt die Bearbeiterin auf die Janusköpfigkeit zwischen Ornament und Gegenständlichkeit (oder Abbildhaftigkeit) im Sinne Bauers zu sprechen. Dass die antikisierenden Gebälkformen auch vom „Kraftfeld der Rocaille“ affiziert seien, erscheint nicht sehr plausibel. Es ist sicher mutig (auch nicht in den Ornamentvorlagen vorkommend) solche auch Vergangenheit und Gegenwart evozierenden Elemente miteinander zu kombinieren. Die angesprochene Verbindung ja Symmetrie zum/mit dem Gegenüber (Johannes der Evangelist) lässt sich nur mühsam durch den Verweis auf Tafel S. 87 nachvollziehen. Die Spannungskonkurrenz von Figur und Sockel soll auch in einer Art Extraversion (der Figur) bzw. Introversion (Muschel) semantisch wirksam werden. Ganz am Schluss kommt die Bearbeiterin auf die plastisch bewegten, typischen Feuchtmayer-Visagen zu sprechen, die physiognomisch wohl zwischen artifiziellem und spirituellem Bemühen um Ausdruck einzuordnen sind.

Trotz der Abbildung auf Tafel S. 99 wird sich ein Leser, der den Altar in der Johanneskirche in Landsberg am Lech (Nr. 126) mit eigenen Augen gesehen hat und über ein normales visuelles Gedächtnis verfügt, nicht leicht tun, der Beschreibung von Margit Kern zu folgen, auch wenn sie schon im Text S. 291 darauf eingegangen ist. Im Grundriss (Planung schon seit 1741) besteht die kleine Kirche aus einem Langhauslängsoval mit einem tangierenden Chorkreis. Durch die teilweise Verdeckung der Chorfenster durch die Säulen entsteht – wie die Bearbeiterin ausführt – eine indirekte Beleuchtung und eine unwägbare Kulissenwirkung. Der eigentliche Altar ist eine Mischung aus ziemlich atektonischem Ädikula- und durchbrochenem Pilaster- (statt Kolonnaden-) Altar. Margit Kern streicht wieder die Übergänge, Überschneidungen, die Kon- und Differenz der Gattungen (Medien) heraus, wobei sie auf die Aufhebung der „tektonischen Semantik von Tragen und Lasten“ verweist. Durch die schon in der bisherigen Forschung festgestellte Nähe zu Porzellanen und ihrem Verzicht auf Monumentalität und Maßstäblichkeit, was Hermann Bauer mit 'Mikromegalität' auszudrücken pflegte, und der Metamorphose von Ornament zu Gegenständlichkeit bzw. vice versa soll noch das Spiel mit der Mimesis und eine Art Reflexion der Wahrnehmung (vgl. Stoichitas 'selbstbewusstes Bild') von Johann Luidl (Bildhauer) und Dominikus Zimmermann (Entwerfer, Stukkateur) intendiert worden sein.

Bei der von 1756-1762 entstandenen nördlichen Altarreihe samt Kanzel in Ettal (Nr. 127) von Johann Baptist Straub betont Margit Kern etwas zu stark eine dekorative („zierlichst“) Enttektonisierung (u. 'Entädikularisierung'), einen eigenen Rhythmus (eine Art 'Eigenleben') und Unabhängigkeit von der Architektur. Die Voluten, Kartuschen mit den bekrönenden Figuren oder der Baldachin erinnern aber doch noch an 'Auszüge'. Die von der Bearbeiterin festgestellte Pendantbildung der beiden Kapellenreihen sind barockes Allgemeingut. Unter Raumgrenze wird wohl die Wand (als Trennung vom festen und gasförmigen Aggregatzustand) und unter Raumzentrum der geometrisch betrachtermässige Mittelpunkt einer kreisförmigen Grundrisses verstanden. Die seitlichen Figuren zwischen der (etwas eingezwängten) Kanzel sollen Gelenkfunktion (besonders der schwebende 'Rupert', wozu die schon von Peter Volk zitierte Kritik Lorenz Westenrieders an Straubs Schwebefiguren herangezogen wird. Zum schwierigen Kapitel, welchen Anteil Architekt, Stukkateur, Bildhauer, Maler an der Gesamtplanung haben, streicht die Bearbeiterin den Unterschied zwischen dem den Raum kaum verändernden Straub und dem in die Architektur eingreifenden 'modellierenden' Asam (Osterhofen) heraus und erklärt so die lange Zusammenarbeit zwischen dem Architekten Fischer und dem Bildhauer Straub. In Anbetracht der Bauten Fischers ist dessen Interesse am Innenraum erstaunlich gering und zumeist der Stukkator der Bestimmende.

Mit dem recht grossen dreidimensionalen Modell des Hochaltares der Wallfahrtskirche 'Maria Brunnlein' in Wemding (Nr. 128) am Rande des Rieses demonstriert Margit Kern die Entstehung einer oft Architektur, Bildhauerei und Malerei verbindenden Gemeinschaftsaufgabe. Eine Entwurfszeichnung mit Hinweis auf den wie inversiv getuschten Aufriss Dirrs Zürns für Überlingen (vgl. Nr. 103, leider wieder ohne Abbildung) sieht sie für die mit der Materie Vertrauten als ausreichend an, während Modelle eher für Laien mit geringerer Vorstellungskraft gedacht waren. Man darf wohl von einer grösseren Zahl vernichteter Modelle ausgehen, die - mit einem nicht unbeträchtlichen Kosten- und Zeitaufwand verbunden - besonders bei bedeutenden Projekten angebracht waren. Leider lässt die S/W-Wiedergabe nicht den hier angenommenen Hauptgrund der farbigen Fassung und der nicht ausgeführten beiden Seitensäulen v.a. bei einem Vergleich mit der erst gar nicht abgebildeten Ausführung nachvollziehen. Margit Kern schreibt eher allgemein über die Vorteile des Stuckmarmors, hält sich aber bei den Zweifeln der modernen Forschung bei der Zuschreibung an den 1761 signierenden Bildhauer Philipp Jakob Rämpl wieder ziemlich zurück. Für das später als Andachtsaltar genutzte und so

erhaltene Modell nimmt sie drei (?) noch einsetzbare Zeichnungen oder Ölskizzen auf Papier/Pappe der Altarblätter (von Franz Xaver Wunderer?) an.

Bei dem Hochaltar in der noch vom Würzburger Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn gestifteten und von B. Neumann errichteten Wallfahrtskirche Maria Limbach (Nr. 129) am Main wendet sich Margit Kern zuerst wieder ihrem Hauptgebiet des Kultes in (nach-) reformatorischer und -tridentinischer Zeit zu, wobei richtig ist, dass im 18. Jahrhundert oft alte, unästhetische, oft historisierend-archaisierend 'echte' Kultgegenstände, Kultobjekte (hier eine gotische Mondsichelmadonna) kontrastierend in ein ästhetisch anspruchsvolleres Umfeld gebracht wurden (vgl. Wies, Zwiefalten). Dass der Altar im Rahmen der seit 1461 bestehenden Wallfahrt 1761 errichtet wurde, ist wohl auch kein Zufall. Inwieweit bei dem für den Neumann-Umkreis (vgl. Trier) nicht unbekanntem eher raumbedingten (?) Kolonnaden- und Baldachintypus noch das Architektenbüro mitgewirkt hat, wurde von der Bearbeiterin nicht angegangen. In ihrer 'anschaulichen' Betrachtungsweise betont sie die agraffenartige Monumentalität um die gotische Spolie ('Kleinod'), die bernineske Lichtführung. Neben dem Kultbild nehmen allerdings die geistlich-weltliche Wappenkartusche und noch mehr der bekrönende Fürstenhut samt Kreuz unter der göttlichen 'Providenz' eine gewichtige prägnante, patronale Position ein. Die bildhauerisch eher mässige Leistung des in Würzburg, Wien und Mannheim ausgebildeten Johann Peter Wagner geht auch in der Beschreibung der Bearbeiterin etwas unter.

Auch wenn die 'Verkündigungsgruppe' in Weyarn (Nr. 130) von Ignaz Günther aus dem Jahre 1764 als (Wandel-)Altar genutzt wurde, ist sie hier eigentlich deplaziert und gehört als tragbare Plastik ('fercula') in die dortige Rubrik. Es folgt die wieder 'anschauliche' Beschreibung Margit Kerns, wie eine nicht ganz nachvollziehbare, manieristische Schraubenbewegung beider Figuren um den Stab mit der Geisttaube. Für den Rezensenten sind Gabriel wie Maria relativ 'eigenständig'. Die Autorin spricht auch die wechselnden Ansichten und den barocken transitorischen Moment an, der auch für das rasche Vergessen Günthers verantwortlich zeige. Die angeführte „kontemplative Innenschau“ zeigt sich als 'empfindsame' Zeiterscheinung ähnlich wie bei Johann Georg Dirr. Schlussendlich wird auf die Farbigkeit und die sicher von Günther bestimmte Fassung (Nikolaus Nepaur, später Vormund der Kinder Günthers) hingewiesen ohne allerdings Beträge (50 fl.- für die Fassung und nur 124 fl.- für ein doch qualitativ

hochstehendes Werk) zu nennen.

Bei dem über einen längeren Zeitraum entstandenen Gnadenaltar von Vierzehnheiligen (Nr. 131) spricht Margit Kern von einem Unikum, da kein wundertätiges Kultbild sondern nur eine Erscheinung den Anlass gab, wobei aber doch die 14 Nothelfer leibhaftig aber 'à la porcelaine' auftreten durften (oder mussten). Weiter beschreibt sie einige Funktionen (Umrundung, viele Messen), die der Baldachinaltar mit herzförmigem Grundriss inmitten dieses in Ellipsen schwingenden Neumann-Baus zu erfüllen hatte. Der ornamentale, wertvolle, agraffenartige (ähnlich auch bei Tafelaufsätzen oder Prunkkarossen) „wunderbare“, filigrane Aufbau soll eine Konturlinie abgeben, die allerdings nur vom strengen und fixen Weststandpunkt aus das Altarbild im Durchblick rahmt. Die Trennung von Gnadenaltar und Hoch-Chor-Altar findet sich z.B. auch in Zwiefalten. Am Ende wird noch die durch Wallfahrtsrückgänge auch finanziell rekonstruierbare Bauzeit auf 1767/68 eingegrenzt und drei Terracotta-Bozzetti im Bayrischen Nationalmuseum, München (zu einem ursprünglichen Modell von Johann Georg Üblhör? gehörig) leider nur noch ohne Abbildungen erwähnt. Da im Rahmen dieses Buches und speziell für diese Teilautorin Künstlergeschichte und Zuschreibungsfragen nur am Rande stehen, erfahren wir nichts über das nicht nur in Zwiefalten, Ottobeuren und Vierzehnheiligen schwebende Problem der Einflüsse von Johann Michael Feichtmayr auch im plastischen Bereich. Man muss sich letztlich noch vor Augen halten, dass wenig mehr als ein Jahrzehnt später Joseph II wenigstens in seinem Herrschaftsbereich das Wallfahrtswesen ganz verbieten sollte.

Wenn Margit Kern beim Vergleich von Birnau und dem Heilig-Kreuz-Altar in Salem (Nr. 132) nur von „wenigen Jahren“ spricht, so liegen doch fast 30 Jahre zwischen ihnen und es werden die Zwischenstufen (z.B. Chorgestühl) übersehen. Wenn man strenge Maßstäbe (Vorhandensein eines Kapitels mit Pfründen) anlegt, haben wir es im Falle von Salem auch nicht mit einem Reichsstift, sondern einem normalen, dem Zisterzienserorden zugehörigen Reichskloster (Abt im Grafenrang) zu tun. Für den Stilwandel bringt die Bearbeiterin mögliche Gründe vor: Tod des Klosterbildhauers J. A. Feuchtmayer (1770), die neue Werkstatt unter J. G. Dirr und seit 1779 unter J. G. Wieland, v.a. französische Einflüsse (Reisen des Abtes, französische Literatur, nicht erwähnt der Architekt P. M. Dixnard und sein Mitarbeiter, der zeitweilige Klosterarchitekt Joachim Scholl) und einen Wechsel der Stilmodi, wobei sie auf die Zisterziensertradition der 'Farblosigkeit' verweist. Letzteres, auch theologisches Argument verliert stärker an Gewicht, wenn man die



allgemeine 'klassizistische' Tendenz zur unbemalten Plastik (vgl. z.B. Thomas Scheidthauf in Neresheim) anführt. Es hätten auch die farbigen, eher barock-klassizistischen Fresken von Andreas Brugger (1774 und später) als auch nicht mehr passend empfunden werden müssen. Bei allem Wandel wird – wenigstens für den Rezensenten – in Salem auch der Altarretabelgedanke weitergeführt: die rahmende Säule, die Seitenfiguren, der Auszug und das reliefhafte Altarbild, das der sich mit Bauer und Rupprecht und zeitbedingt mit Marcuse auseinandersetzen Veit Loers 1976, S. 57 als „greifbare Realisierung“ und „artifizielle Enttäuschung“ charakterisiert hat. Ob jetzt der Alabaster-Ersatzmarmor statt dem fingierenden Stuckmarmor die zisterziensische Schmucklosigkeit oder die Preziosität zum Ausdruck bringen und den – den neuen ästhetischen Normen entsprechend – gewachsenen Bildungsgrad ausdrücken soll, sei dahingestellt. In der Auseinandersetzung mit Frankreich bringt die Autorin auch Stephan Klingens quasi historisierende These der Neubewertung des Gotischen an. In Salem wäre die gotische Architektur intakt gelassen, eine farbliche Einheit angestrebt, allerdings bei einer antikisierenden Formenwelt. Nach Meinung des Rezensenten sollte von Vorstellungen in Richtung Frühromantik im Salemer sicher auch historisierend-traditionalistischen Umfeld nicht gesprochen werden. Nach Meinrad von Engelberg müsste man hier doch wohl von einer „renovatio ecclesiae in modo franconio“ sprechen, oder?.

Margit Kern schliesst daran als letztes die den Zeitrahmen noch mehr sprengende (1782-85) Ausstattung des Chores bzw. des Chorgestühls des fränkischen Zisterzienserklosters Ebrach (Nr. 133) an. Während in Salem eine Koexistenz zwischen graugestrichener gotischer Architektur und leicht rötlichen klassizistischen Alabasteraltären bestehe, seien auf den ersten Blick in dem späteren Ebrach die gotischen Elemente geschwächt und mit einem Ocker-Weiss-Gold-Klang eine Homogenität durch Materno Bossi erreicht (nach von Engelberg: eher römischer Modus?), wobei wieder eine anschauliche Abbildung fehlt. Auf den zweiten, Richtung Chorbereich verengten Blick sei auch eine Form der Synthese gelungen, in der die Grenze nicht übergehend aufgehoben sei. Nach Margit Kerns Meinung fehle die jochverschleifende Deckenmalerei, die zu der Zeit sowieso nicht mehr angestrebt wird und teilweise sogar ganz weggelassen wird (vgl. Austerlitz). Der noch organischen Einheit in Ottobeuren setzt sie das additive Prinzip (materialmässig wie formal) entgegen. Die als gerahmte Bilder gestalteten Reliefs des Dorsale macht diesen Wechsel zum nahsichtigen veristischen Illusionismus deutlich. Einige Angaben zu dem vom Bildhauer Johann Peter Wagner (vgl. Nr. 129) ausgeführten Chorbereich lassen

klassizistische Vorstellungen ohne Abbildungen leider nur erahnen.

Das meiste in dieser Rubrik hätte man – wie auch im folgenden – als oder im Ensemble diskutieren müssen.

## **Skulptur**

Von den 30 Katalognummern unter der Gattungsbezeichnung „Skulptur“ (warum nicht Plastik?) steuerten Petra Klug (9), Uta Schedler (7), Hanna Dornieden (4), Olesja Nein (3), Mareike Thye (3), Frauke Schulte-Terboven (2) und Melanie Nießing (2) bei.

Der unter Nr. 134 stehende 'Münzschrein Herzog Maximilians' (1618-1624) von Christoph Angermair bildet den Übergang von der Kategorie Kunsthandwerk zu der der Skulptur und diente zur Aufbewahrung der herzoglich-bayrischen Münz- (und Musikalien-?) Sammlung. An den nur leicht geöffneten Türen auf Abbildung Tafel S. 101 lassen sich leider die Beschreibungen von Petra Klug nur schwer nachvollziehen wie die Weiss- (Elfenbein) Blau-(Lapislazuli)-Gestaltung der Schubladen nach den bayrischen Nationalfarben. Dass an den Innenseiten die verschiedenen Sparten der Musik als weiteres grosses Interesse des Wittelsbachers dargestellt sind, erstaunt ebenfalls nicht. Auf der Vorderseite finden sich passende Allegorien der Geschichte (links) und der Numismatik (rechts) über dem Allianzwappen Wittelsbach-Lothringen angebracht. Die Reiterstatue und die vier gefesselten Könige werden von der Bearbeiterin als „Konstantin der Grosse“, erster christlicher Kaiser und angeblich Ahnherr des Hauses Wittelsbach und mit den Ereignissen von 1618 bzw. 1620 erklärt, wo der katholische Wittelsbacher seinen protestantischen 'Vetter' von der Pfalz und Winterkönig mit 'lahmlegte' und vom Kaiser 1623 mit der Kurwürde belohnt wurde. Wenn man bei dem etwas engen persönlichen Ansatz weiter bleibt, dürfte es sich bei dem siegreichen christlichen Kaiser (des HI. - sprich christlichen - Römischen Reiches?) vielleicht um Kaiser Matthias oder Ferdinand II und die überwundenen vergangenen alten vier Monarchien (Babylon, Persien, Griechenland, Rom) handeln. Der Urheber Christoph Angemair ist sonst v.a. als mutmasslicher Lehrer Georg Petels neben dem manieristischen Krumper ein Begriff.

Mit dem Apostel 'Johannes d. Evangelist' in der 1618 errichteten Kölner Jesuitenkirche

(Nr. 135) von der Hand des Augsburgers Jeremias Geisselbrunn, der künstlerisch von München herkommt, zeigt uns Frauke Schulte-Terboven eine überlebensgrosse, bemalte Holzfigur, die auf den ersten Blick noch eigenartig spätgotisch - ähnlich der Zürn-Familie – also nicht manieristisch oder etwas antikisch wie Hans Morink wirkt. Die Bearbeiterin ist zum besseren Verständnis gezwungen den Orts- und Funktionszusammenhang ziemlich ausführlich darzulegen. Das Kölner Projekt zeigt, dass von 1618 bis 1631 der 'Grosse Krieg' viele Gegenden lange unberührt liess, und dass Köln selbst keine eigenen Kräfte zu der Zeit besass.

Mit der runderen sensualistischeren Auffassung des Georg Petel erreicht nach Uta Schedler die Skulptur in Deutschland in Anlehnung an die modernen übernationalen Strömungen wieder „höchstes Niveau“. Sie datiert seine 'Geiselung Christi' (Elfenbein) (Nr. 136) von zwei Schergen (Birnbäum) an der Säule (Bronze) in einem jetzt erneuerten schwarzen Kasten um 1624 noch vor seiner Niederlassung in Augsburg. Als Vorbilder werden Grünewald und Rubens von ihr genannt. Auffällig ist das Übereinander der Füsse und das Bedecken der Blösse wegen des drohenden Gewandverlustes (Gewandberaubung). Der Auftraggeber (geistlicher Adel?, fürstlicher Sammler?) und die Funktion (Privatkapelle?, Raritätenschrank?) sind unbekannt. In den geschätzten, natürlicherweise im kleineren Format erscheinenden Elfenbeinarbeiten versuchten sich fast alle bedeutenden Bildhauer des 17. Jahrhunderts (z.B. Leonhard Kern).

Dass Petel die über-lebensgrosse Plastik auch beherrschte, beweist der Bronze-'Neptun' (Nr. 137), der als Brunnenfigur in der Münchner Residenz fungierte und Hubert Gerhards später zur 'Bavaria' umfunktionierte 'Diana' ersetzte, wie Uta Schedler mitteilt. Den angeblich „in die Jahre gekommenen“ athletischen Körper würden sich heute auch jüngere Body-BUILDER wünschen. Die Figur durch Vergils Aeneis 1, 124-141 als eine Allegorie des bayrisch-katholischen Herrschaftsanspruches sehen zu wollen, geht schon in die Richtung Spekulation und Über-Fehl-Interpretation. Statt dem nicht abgebildeten Rötelentwurf hätte man vielleicht auf die Nr. 310 ('Hl. Christophorus') verweisen können.

Mit einem Sprung von fast einem halben Jahrhundert (die kostenintensivere 'Skulptur' dürfte stärker von der gestörten Auftragssituation durch den 'Grossen Krieg' betroffen gewesen sein) kommt Petra Klug zu dem um 1674 entstandenen Grabmal des 1636 gestorbenen Chorbischofs 'Karl von Metternich' (Nr. 138), einer lebensgrossen, von Adolf

Feulner Matthias Rauchmiller zugeschriebenen Marmorskulptur, die sie mit Berninis zeitgleicher wollüstig-seliger 'Ludovica Albertoni' und vom (etruskischen) Typus her mit dem schon zu Lebenszeiten vollendeten Genter Grabmal für Antonie Triest von Jérôme Duquesnoys d. J. in Verbindung bringt. Der Chorbischof scheint im vollen Priester-Ornat auf dem Sterbebett sich wieder aufrichtend im Chorgebet verewigt, während ein etwas verwundeter Putto mit wehendem Gewand das Metternichwappen hält. Der 1645 in Radolfzell am Bodensee geborene Rauchmiller soll eine in Mainz allerdings von der dortigen Zunft angezweifelte Ausbildung in Konstanz bei der Bildhauerfamilie Schenk (wohl der um 1664 nach Innsbruck bzw. Wien und dort 1674 verstorbene Johann Caspar Schenk, auch ausgezeichneter Elfenbeinschneider) gewesen sein. Da Rauchmiller ein ebenso guter und fortschrittlicher, vielleicht sogar ursprünglicher Maler-Freskant (vgl. Passau, Dom) gewesen ist, kann man auch an den für Bildhauer entwerfenden Konstanzer, von Rubens beeinflussten Maler Johann Christoph Storer (1620?-1671) denken. Allerdings sind durch spätere Eindrücke (angeblich Belgienreise) und durch die eigene unabhängige künstlerische Persönlichkeit später keine direkten Storer-Zitate (auch nicht in der Gesichtsformung) erkennbar. Dass er über das Rheingebiet (1669-1674), dann 1675 (nach dem Tode Johann Caspar Schenks) in Wien auftaucht, ist sicher kein Zufall (vgl. Elfenbeinhumpen, Vaduz von 1676). Von Wien aus bis zu seinem frühen Tode (am 5.2. 1686, im 41. statt 38. Jahr am Schlag und Gelbfieber) war der vielleicht mit einer Verwandten des kaiserlichen Goldschmids Stephan Minnich Verheiratete eine der wichtigsten künstlerischen Persönlichkeiten unter Kaiser Leopold I. - Die von Tilman Kossatz Matthias Rauchmiller zugeschriebene Entwurfszeichnung für ein Bischofsgrab (Franz von Hatzfeld?) für Würzburg (?) stammt sicher aus dem Storer-Umkreis (Johann Andreas Asper?) und nicht von Rauchmiller, vgl. Tilman Kossatz, Das Grabmalprojekt Mathias Rauchmillers von 1673 für den Würzburger Fürstbischof Franz von Hatzfeldt, in: Architektur und Figur – Festschrift für Stefan Kummer, Berlin 2007, S. 318-334.

Mit Ehrgott Bernhard Bendl (1668-1736) befindet ich der Leser schon an der Wende zum 18. Jahrhunderts. Melanie Nießing erzählt zum Lebenslauf Erstaunliches: 1668 geboren, soll Bendl nach einer gründlichen handwerklichen Ausbildung (ab dem Alter von 11 also von ca. 1679-1681) eine 6jährige Wanderschaft (im Salzburgischen) als Geselle (1681-1687) unternommen haben, um 1687 als 19-Jähriger in Augsburg sesshaft zu werden und gleichzeitig (durch Heirat einer Bildhauerswitwe?) auch das Meisterrecht (mit Vorrangstellung?) zu erlangen. Von Joseph Matthias Götz werden allerdings vergleichbare

Daten erzählt. Füssli, in Allgemeines Künstlerlexikon 1806, nimmt sogar einen längeren Aufenthalt in Rom und Paris an. Die Bearbeiterin rekonstruiert die ursprüngliche Aufstellung (innerhalb einer Sechser-Gruppe) und damit die Ansicht der auf einem nördlichen Pfeiler-Kämpfer in einiger Höhe angebrachten Figur des 'Hl. Johannes Evangelist' (Nr. 139) in der Augustinerchorherrenkirche St. Georg in Augsburg und betont ihre Expressivität, wobei sie zutreffenderweise auch auf Michael Zürn (weniger Thomas Schwanthaler) mit der ähnlichen teigigen, unruhigen, fast abstrakten Oberfläche verweist.

Der bebrillte Leser wird sich bei der Nummer 140 vergeblich die Gläser putzen, denn nicht das abgebildete, kurz erwähnte, altarähnliche Epitaph des Münsteraner Fürstbischofs Friedrich Christian von Plettenberg (+1706) wird abgehandelt, sondern ein Erinnerungsmal für den Bruder Ferdinand von Plettenberg (vgl. Blaue Bücher, Deutsche Plastik des Barock [Arno Schönberger], Königstein 1963, Abb. S. 26) (Fig. 3) aus der nämlichen Hand des Bildhauers Johann Wilhelm Gröninger und des entwerfenden Architekten Gottfried Laurenz Pistorius, dessen Entwurfszeichnung leider nicht abgebildet wurde. Beide architektonisch-szenisch dominierten Werke hätte Hanna Dornieden besser in die Rubrik „Innenräume und Altarbaukunst“ unterbringen sollen.



Fig. 3

Nach diesem Abstecher in das katholische Norddeutschland führt Uta Schedler zu dem berühmten 'Lautenengel' in Karlsruhe (Nr. 141), einer *Figura serpentinata*, bei der sie anatomische Mängel (Hüfte „extrem weit unten“?), zu üppiges Rouge, Androgynität (Nase), falsche und affektierte Fingerhaltung kritisch bemerkt. Neben diesem Hinweis auf Rokoko-Eigenheiten deutet die Bearbeiterin das Ringen um die richtige hände- und funktionsmässige Zuordnung an. Zusammen mit der noch bekannteren Berliner weiblichen Figur befand sie sich angeblich in einer unbekanntenen Kirche am Bodensee und bis 1906 im Besitz von Viktor Mezger. Wilhelm Boeck stellte den Zusammenhang als Altarfiguren auf und korrigierte Feulners Zuschreibung bzw. Datierung an Joseph Anton Feuchtmayer in Richtung Frühwerk (um 1720), bevor Ulrich Knapp 1996 beide Figuren für die 1719 entstandene, aber 1768 schon wieder abgebrochene Liebfrauenorgel in dem Salemer Münster verortete, wobei die 'Maria' zwischen den beiden Pfeifentürmen gestanden haben und der Engel zusammen mit einem unbekanntem Weiteren aufgehängt diese Orgeltürme geziert haben soll. Interessant sind die bisherigen kunsthistorisch-ikonographischen Interpretationsversuche als 'Verkündigungs-Szene', als 'Lactatio' (Bushart) beides mit Lautenbegleitung (?), während Uta Schedler die Gruppe auflösend dem Engel Selbstgenügsamkeit attestiert und bei der 'Maria' zur 'Lactatio' tendiert. Der Rezensent spekulierte 1997 in den Schriften des Bodenseegesellschaftsvereins, Heft 115, S. 225 bei der 'Maria' sogar von einer anderen Hand (Johann Peter Heel) und einer nicht gesicherten Ikonographie (z.B. 'Hl. Cäcilie'). Der ausgesprochen höfische Aufzug, das Stehen auf einer Wolke ohne Mondsichel, die erotisch-laszive und gleichzeitig devote, verschämte Kopfhaltung deutet weniger auf die 'Immaculata' als auf eine der bekannten schönen Frauen aus besserem Hause wie Hl. Katharina, Hl. Margaretha oder am passendsten auf die ehemalige, besonders in Augsburg verehrte Dirne 'Hl. Afra' (vgl. Johann Michael Winterhalter, Freiburg, Augustinermuseum). Nach der Lektüre von Bodo Buczynski/Ulrich Knapp: Die Berliner Marienfigur, ein umstrittenes Werk von Joseph Anton Feuchtmayer, in: Jahrbuch der Berliner Museen, NF. 40/1998, S. 145-174 ist es leider so, dass darin keine Bestätigung der Zuschreibung an Feuchtmayer wirklich geliefert wird. Gerade der 'Hl. Ottmar' von Madach-Hof aus den Jahren 1718/19 verrät schon Ansätze der typischen, dynamisch-expressiven, durchmodellierten Visagen Feuchtmayers. Während das Weingarter Chorgestühl unter Einfluss Diego Francesco Carlones (?) eher gemässigt, idealisiert wirkt, vgl. dort Abbildung 25. Wenn die Abbildungen 21 und 22 Johann-Peter-Heel-Arbeiten in Weingarten wiedergeben, ist dieser in enger Beziehung zu Feuchtmayer stehende Pfrontener Bildhauer noch nicht aus dem Rennen – man vergleiche die etwas

fleischige, kleine Hand und die Handhaltungen mit der Berliner Figur.

Eigentlich jede grössere Plastik des Barock hatte ihren 'Ort'. Wenn schon Margit Kern den 'Hl. Martin' (Nr. 142) von Egid Quirin Asam aus dem Ensemble-Zusammenhang von Weltenburg herauszureissen versucht, wäre ein Querverweis auf ihren Text (S. 290 und S. 303, Nr. 113) und die Abbildungstafeln S. 91 und 98 angebracht gewesen. Die Bearbeiterin kümmert sich zuerst um die künstlerische Herkunft (Bernini) dieser wuchtigen Gewandfiguren-Gruppe, kann aber auch nichts Konkretes zu der vermutlichen Italienreise beitragen. Logischerweise (hier fast als Rückfall in die überholte Stilgeschichte) ist das katholische Bayern stärker auf den römischen Hochbarock (bei den Asams bis ca. 1739) ausgerichtet, während im höfischen Bereich nach der Rückkehr Max Emanuels aus dem Pariser Exil der französische Geschmack und damit letztlich das Rokoko an Einfluss gewinnt. Im grösseren letzten Abschnitt geht sie eher empathisch an die Gruppe von Martin, Gans und Kind mit Tuch heran, deren ikonographischer Zusammenhang (Martin erweckt ein totes Kind) ihr etwas unklar bleibt, und die sie eher als künstlerisches, virtuosos Problem ('difficoltà', Verhüllung, Transparenz) betrachtet. Wichtig wäre es auch gewesen, die Entstehung zeitlich genauer (zwischen 1721 und 1735) einzugrenzen.

Auch wenn Frauke Schulte-Terboven den Hochaltar von Aldersbach (Nr. 143) für „einen der ausdrucksvollsten und gleichzeitig monumentalsten“ hält, ist es doch zu bedauern, dass Joseph Matthias Götz und nicht Egid Quirin Asam diesen Auftrag ausführte. Der für eine Zisterzienserkirche ziemlich prächtige Altar verwendet ein älteres Altarblatt von Matthias Kager wieder, besitzt unschöne 'Korkenzieher'-Säulen und zeichnet sich durch einen fast zum Chaos führenden 'horror vacui' v.a. im 'Auszug' aus. Auch wenn der sehr selbstbewusste Götz Passauer Klosterbildhauer war und seine Werke manchmal etwas urwüchsiges Expressives zeigen, muss er doch eher zur zweiten, etwas volkstümlichen Garnitur der bayrisch-fränkischen Bildhauer gezählt werden. Das Ganze hätte wieder besser in das Fach „Innenräume und Altarbaukunst“ gepasst.

Auch bei Paul Egells Elfenbeirelief (-gemälde) im originalen Birnbaumrahmen kommen Zweifel bei der einfachen Einordnung bezüglich Gattung und Funktion (Gemälde-Ersatz, Altarstück in höfischer Privatkapelle?), wobei Olga Neins Kommentar dazu schweigt. Es soll sich um das erste Elfenbeinrelief des Permoser-Schülers Egell handeln und wird von ihr nach den Anklängen an Bändelwerk-Ornamentstichen beim Rahmen um 1723/25

datiert. Ausführlich beschreibt und bestimmt sie das Relief und den Rahmen als 'Anbetung Christi durch Adam und Eva' (vielleicht noch besser: Erlösungswerk, alter und neuer Adam, vgl. Paulus, Römer 5, 12-21). Auch das Symbolisch-Erzählerische, Atmosphärisch-Illusionistische, das Technisch-Virtuose und die asymmetrische Komposition von Ballung und Leere Luft) und das spezifisch Stilistische in der manieristischen Längung (angeblich Erbe Permosers, Vorläufer der Wiener Kunst um 1750 wie Milldorfer, Molinarolo, Ignaz Günther, u.a.) werden in dem Artikel wenigstens angedeutet, wie auch im Ausst. Katalog: „Barock in Baden-Württemberg“, Bruchsal 1981, B. 14, dort von Eva Zimmermann eher um 1730 datiert und erstaunlicherweise schon in die 'Empfindsamkeit' versetzt. Beim Rahmen dürften der „weiblichen profanen Maske“ (Lebenssymbol?) und der 'Muschel' (Weiblichkeits-Fruchtbarkeitszeichen) auch Bedeutungen innewohnen. Alles in allem wird an diesem Werk Egells gegenüber dem vorangegangenen von Götz die höfisch-ästhetisierende Richtung sehr deutlich.

Von dem einstigen Lehrmeister Egells, dem aus dem Bayrischen stammenden, lange Jahre in Italien (v.a. Florenz) weilenden Balthasar Permoser, stammen aus der ersten katholischen Hofkirche in Dresden die beiden Kirchenväter 'Augustinus' und 'Ambrosius' (Nr. 145), die der sächsische Hofbildhauer im Alter von 74 Jahren verfertigte. Leider ist unter Tafel S. 105 nur der besser erhaltene 'Augustinus' abgebildet. Die Bearbeiterin Hanna Dornieden versucht über Vergleiche mit Berninis Kathedra Petri und Permosers Frühwerk in S. Gaetano das Spezifische herauszuarbeiten, wobei bei zu emotionaler Beurteilung manchmal besser das Schweigen angebracht wäre. So beschreibt sie die grosse monumentale Form der eigenständigen Gewandfigur(en). Die dabei ausgesprochene „Introvertiertheit“ ist teilweise themabedingt und eher als mit in-sich-ruhend, meditativ o.ä. zu verbalisieren. Was soll aber der Zeigegestus?: vielleicht doch ein szenischer Vorgang vor einem Altar? (ein nicht ganz ernst gemeinter Vorschlag: Augustinus verweist auf seinen Lehrer Ambrosius: macht es so wie er, nehmt und lest - tollite et legite!). Formulierungen wie „majestätische Entrücktheit“, „innere Spannung“ erinnern eher an die pathetische Kunstgeschichte von 1900 bis 1945. Noch kritischer wird es, wenn der wehende Bart die „Wirkmacht der Gedanken“ ausdrücken soll. Man fragt sich was der bekennende Barträger Permoser eigentlich mit seiner eigenen Bartracht – und -pracht demonstrieren wollte. Dass mit den „grossflächigen Formen“ eine gewisse Nähe zu den oft blechernen Gewändern des Rokoko erreicht sei, lässt sich allenfalls noch nachvollziehen, wohingegen das Gefältel des Untergewandes als „Ausdruck des barocken



Pathos“ und hohe Urteile wie „Überzeitlichkeit grosser Ideen“ doch ein gewisses Unbehagen auslösen.

Warum Petra Klug den nicht sehr auffälligen und schlecht zugänglichen Wandbrunnen in der Sakristei der Ettaler Klosterkirche (Nr. 146) von dem ehemaligen Wilhelm de Groff-Mitarbeiter Egidius Verhelst ausgewählt hat und nicht gleich in die Rubrik „Innenräume und Altarbaukunst“ untergebracht hat, bleibt ihr Geheimnis. Gegenüber der capriccio-ähnlichen Brunnenfigurengruppe 'Jonas und der Wal' wirkt die altarähnliche hölzerne Brunnenarchitektur ziemlich starr, vgl. auch Wilhelm de Groffs 'Triton mit Delphin', Badenburger/München um 1722.

Wegen der eigentlich stilistisch nicht begründeten strengen Chronologie taucht nach dem Relief Nr. 144 erst jetzt eine vollplastische Arbeit Egells, ein anbetender Engel (Nr. 147) auf, der zu dem zerstörten, eigentlich erst ab 1738/39 ausgeführten Altarensemble der Unteren Pfarrkirche von Mannheim gehörte. Olesja Nein hätte eine Rekonstruktionsskizze dieses von Alessandro Galli di Bibiena konzipierten Ensembles zum besseren Nachvollzug beigegeben können wie auch die erwähnten Entwurfsvarianten in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. Z 117 oder in Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. Z 103 von 1738. Auf Tafel S. 104 ist auch nur der linke Engel wiedergegeben, bei dem die Bearbeiterin auf das jesuitische Zingulum verweist, in Anbetracht der Stellung der Jesuiten am damaligen Mannheimer Hof auch nicht verwunderlich. Ihr Hinweis auf Bernini, Rom, St. Peter, Sakristeikapelle und die möglichen Überlieferungswege (Stiche, Permoser) ist nicht sehr aussagekräftig. Bei dem 6 m hohen Kreuzigungsrelief ergeben sich Motivähnlichkeiten zu dem kleinen Relief von Nr. 145.

Eine der wenigen profanen und (scheinbar) 'autonomen' Plastiken hat sich Uta Schedler herausgegriffen: den 'Diogenes' (Nr. 148) im Haupttreppenhaus von Schloss Maurach unterhalb der Birnau. Die Verfasserin holt weit über die Bedeutung des expressiven Spätbarockbildhauers Joseph Anton Feuchtmayer aus: seine Anfänge, Einflüsse (D. F. Carlone, Le Brun), seine (auch entwerferische) Vielseitigkeit, wobei sie sich hauptsächlich auf Ulrich Knapps Beiträge stützt, bevor sie zum 1736 renovierten Sommersitz der Salemer Äbte, Schloss Maurach inmitten der Weinhänge am Bodensee kommt. Sie erwähnt die Fresken und ihre Thematik ('Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg!') im Treppenhaus aber nicht, um gleich auf den oben stehenden 'Diogenes' zuzugehen, der

breitbeinig (etwas um Stand ringend, alkoholisiert, enthemmt?) den (nach dem Abendtrunk?) Heraufkommenden angeblich den Pfad der Tugend aus-heim-leuchtend etwas Licht mit seiner Laterne (der Menschensuche?) geben soll. Die Motivwahl (Hauptvertreter der Kyniker) beunruhigt die Bearbeiterin, und sie meint etwas anders als Büttner in Wiblingen (vgl. Nr. 177) wie Einschränkung, Bedürfnislosigkeit, Antiluxus als zisterziensische Tugend hervorholen zu können oder zu müssen, wobei sie die 'hündischen' Einstellungen des Diogenes zu Gehorsam und Keuschheit (als weitere mönchische Tugenden) wie Abt Konstantin einfach hintansetzen will zugunsten eines sicher zutreffenden Bildungsnachweises (vgl. auch den Marstall-Zyklus in Salem). Eine andere, hier nicht erwähnte Meinung ist z.B. Diogenes als Prototyp des Menschenfischers Petri (also quasi eine für den Bodensee und seine Fischer passende 'interpretatio christiana localis'). Primär und funktional könnte man den Diogenes als 'candelabrum speciale' bezeichnen.

Mit Wilhelm de Groffs Silbervotivstatuette des genesenen 'Kurprinz(en) Maximilian Joseph von Bayern' (Nr. 149) behandelt Petra Klug ein auch von der Grösse her beachtliches, eher klassizistisch anzusehendes Werk der Metallbearbeitung. Über die Vermittlung französischer Einflüsse durch de Groff gibt es wohl keinen Dissenz und über Auftrag bzw. Funktion ist wohl das Wichtigste schon gesagt. Warum de Groff den Prinzen in einer Prunkrüstung sicher auf Wunsch des Vaters, Kurfürsten und nachmaligen Kaisers Karl Albrecht, darstellen musste, bleibt im Raum (miles christianus?, die Altehrwürdigkeit des Wittelsbacher Hauses). Die Silberausführung passt zum uralten Wittelsbacher Wallfahrtsheiligtum und seiner traditionellen übrigen Silberausstattung.

Leider ist der gebrannte und engobierte (?) angeblich um 1739 entstandene Tonbozzetto Johann Paul Egells so klein dargestellt, dass die von Olesja Nein gemachten Angaben einer vor der Übermalung/Engbobierung? erfolgten Quadrierung (vgl. Nr. 15) kaum erkennbar sind. Zuerst einmal stellt die Plastik den 'Judas Thaddäus mit dem Christusbildnis für König Abgar' dar. Von einer Ausführung berichtet die Bearbeiterin nichts, obwohl sie die Raster-Ritzungen so interpretiert, dass - ähnlich in der Zeichnung oder Malerei - diese zur Vergrösserung für ein Gipsmodell (als originalgrosse Vorstufe für einen Guss?, für eine Holz- oder Steinplastik?, oder als endgültige Stuckplastik?) angebracht worden sein sollen. Leider kann die Bearbeiterin keine erhaltenen Beispiele vorweisen („nutzlos... zerstört“). Ob ein so erfahrener Bildschnitzer wie Egell wenigstens

für sich selbst eine solche angedachte Gips-Zwischenstufe benötigte, ist wohl sehr fraglich. Der schon unter Nr. 15 angesprochene Tonbozzetto (Fig. 1) von J. W. van der Auwera scheint eher dafür zu sprechen, dass zeichnerische Vor- oder Zwischenstufen weitgehend ausgelassen wurden, um gleich am etwas vorgerasterten, -markierten oder -skizzierten Stein zu beginnen. Beide Beispiele zeigen auch, dass hier keine 'autonomen' Bozzetti – wie besonders für die Malerei oft fälschlich propagiert – vorliegen.

Klugerweise hätte man diesem eine bzw. die Kapelle mit dem Fenster suggerierenden Nischenensemble (Nr. 151) in der Altöttinger Gnadenkapelle der Nr. 149 von de Groff gleich folgen lassen sollen. Es besteht, wie Petra Klug weiss, aus einem 1745 (nach dem Tode Karls VII) gefertigten Marmortabernakel, in dem sich seit 1757 nach dem Tod der in unglücklicher Ehe lebenden Kaiserinwitwe Maria Amalie angeblich nur noch ihr Herz in der (Doppel-?) Herz-Urne befindet. Wegen der Kaiserkrone ergibt sich immer noch eine Referenz auf Karl VII. Die Bearbeiterin zählt weiter auf: die Imperatorenbüste des Kaisers, der Reichsadler, kurbayrisch-kaiserliche Fahnen, Waffen und den bayrischen Löwen der Stärke, die auch nicht die bayrische Niederlage verhindern konnten. Eine Klagefrau wird fast zeitgenössisch (Lippert) als „Traurigkeit“ bezeichnet. Man kann aber dabei auch an die 'trauernde Nation' o.ä. denken. Die von der Bearbeiterin angemahnten Vanitassymbole (Stundenglas, Sensenmann, u.ä.) ist bei den ziemlich realitätsfernen Devisen: „Amor / post fata / super / stes“ (Die Liebe besteht auch über den Tod hinaus) und dem Psalm 112,6 (nicht 117): „In / memoria aeterna / erit / iustus“ (Der Gerechte wird in ewiger Erinnerung sein) eigentlich nicht mehr nötig. Dass der in Wien an der Akademie ausgebildete Johann Baptist Straub Anleihen bei den vorbildhaften Habsburgern macht, ist wohl zu verständlich.

Von dem 1709 als Geselle in Donauwörth freigesprochenen Tiroler, in Füssen ansässigen Bildhauer Anton Sturm findet sich auf Tafel S. 106 ein viel zu dunkles und in der unteren Hälfte abgeschnittenes Foto eines seiner Spätwerke, des überlebensgrossen, holzgeschnitzten, Weiss und Gold gefassten Kirchenvaters und Bibelübersetzers 'Hieronymus' (Nr. 152) mit Totenkopf (vgl. Dürer). Sturm ist ein Vertreter der alpenländischen Schnitztradition, wie Petra Klug in ihren Anmerkungen auf die spätgotische S-Linie, die ornamentalisierten Korkenzieher-Bärte Haare (Volk) - allerdings gepaart mit dem eher rokokomässig-ecartéartigen Kontrapost - hinweist. Die Bedeutung der Figur ergibt sich schon aus ihrer Bezeichnung 'Kirchenvater' ohne dabei 'ecclesia

triumphans' oder die 'sponsa Christi' nach der Offenbarung des Johannes noch in Anspruch nehmen zu müssen.

Mit dem 'Epitaph Ferdinand von Kerksenbrock' (Nr. 153) hat sich die junge weibliche Truppe um Uta Schedler in Osnabrück ein Werk vor Ort im dortigen Dom ausgesucht, das eher für die bessere Durchschnittsware sakraler Gebrauchskunst steht. Hanna Dornieden beschreibt den Auftraggeber, den schon zu Lebzeiten erteilten Auftrag an den entwerfenden Architekten Johann Conrad Schlaun und den ausführenden Bildhauer Johann Christoph Mankirch. Dem wie an einer Kombination von gut gepolsterten Gebetstisch und Tumba betenden, etwas herablassenden Chef des Domkapitels hält ein Engel den Kruzifixus entgegen, während darüber hinter dem Theater-Vorhang der Tod mit dem Stundenglas lauert und den Vorhang fallen lässt. Ein trauernder Putto, einer mit dem schrägen, fallenden Wappen des Freiherrn und besonders die helle Frontplatte mit dem Motto: „Quae est expectatio mea? Nonne Dominus?“ (Psalm 38 (39), v. 8.: was ist meine Hoffnung? Wenn nicht der Herr?) vervollständigen die Szene. Eigentlich ist diese Nummer hier auch etwas 'deplaziert'.

Die von Petra Klug angesprochene Faszination der lebensgrossen, gehöhlten und auf der Rückseite 1755 datierten Skulptur 'Weibliche Heilige' (Nr. 154) von Franz Ignaz Günther beruht zum Teil wohl auf ihrem (schlechten) Erhaltungszustand, ihrer etwas modern wirkenden sekundären Torsohaftigkeit. Über Herkunft und Bedeutung (Peter Volk: Barbara, Katharina oder Margaretha; vielleicht aber auch eine Afra) kann jedenfalls noch weiter gerätselt werden. Die Bearbeiterin erwähnt einige nicht abgebildete Vergleichswerke, wie einen Bozzetto im Bayrischen Nationalmuseum, München, ebenfalls ohne Attribute, dem man aber den Demutsgestus auch in der Kniehaltung entnehmen kann. Die Abbildung auf Tafel S. 108 gibt für das linke Bein fast keine Anhaltspunkte. Eine seitenverkehrte Variante mit einem schwerelosen Stand ist die um 1760 entstandene 'Apokalyptische Madonna' auch ganz ohne Attribute als ehemalige Bekrönungsfigur der Kanzel in München-Ramersdorf. Eine andere unterlebensgrosse Figur (mit verlorener Mondsichel?) in Berlin, Dahlem wird auch als auf Wolken kniende 'Immaculata' angesehen (Schlange wohl mit Lilie in der Rechten, um 1760/65). Die Figur als eine der ersten in München entstandenen Arbeiten besitzt nicht nur etwas chinesisch anmutende Gesichtszüge (hängende, schräge Lider) und einen ausgeprägt höfischen Rokoko-Charakter.

Dass der ehemalige Lehrherr von Günther und eine Generation ältere Johann Baptist Straub nach Nr. 151 mit seiner ehemaligen 'Hausmadonna' (Nr. 155) als Schutz- und Werbeschild (jetzt im Bayrischen Nationalmuseum München) nochmals auftreten darf, verdankt er wohl mehr der Bearbeiterin Petra Klug, die zuerst einmal die auch geo-topographische Bedeutung Marias als 'Bavariae Patrona' etwa seit 1600 herausstellt. Die positive Konnotation hatte ein ursprüngliches vorhandenes Spruchband „causa nostrae laetitiae“ (Grund unserer Freude, vielleicht auch Fröhlichkeit) noch stärker herausgestellt, sodass kaum die apokalyptische Mondsichel vermisst wird. „Den nonchalant-eleganten Hüftschwung“ vermag der Betrachter in dieser Fotoansicht nicht richtig zu erkennen. Neben der Zurschaustellung der Frömmigkeit weise die Straub-Figur im Vergleich mit Günthers reduzierter, unszenischer, ohne Wolken 'schwebender' Hausmadonna auch auf die Tüchtigkeit des Bewohners hin. Straub besitzt trotz aller seiner Verdienste v.a. in der Ausbildung nicht die unverwechselbare persönliche Handschrift und Qualität seines Schülers Günther.

Von dem Mitschüler Günthers bei Straub und späteren Joseph Christian Mitarbeiter in Riedlingen, Christian Jorhan d. Ä., bringt Melanie Nießing eine Büste des 'Hl. Matthäus' (Nr. 156) aus der Zeit um 1760/70. Von seiner auch akademischen Ausbildung merkt man nicht viel. Jorhan steht in der Tradition der bayrischen Schnitzhandwerker zumindest seit dem 17. Jahrhundert. Nach einigen Bemerkungen zur Provenienz, Teil einer Serie und Erhaltungszustand versucht die Bearbeiterin das Gebilde anmutungshaft zu deuten, wobei sie Ernst (der Heilige) gegen Witz (imitierender Putto als Attribut), Sockel als realistisches (?) Lesepult gegen abstraktes Ornament als Merkmal des süddeutschen Rokoko herausfiltert.

Vielleicht ist zwischen den Nummern 155-157 das Verbindende die Büstenform. Zur Nr. 155, dem Hausschild Straubs, könnte man die Nr. 157 mit dem 'Selbstporträt Johann Christian Wenzinger', das über dem Portal seines stattlichen Wohnhauses (besser Palais) in Freiburg kaum vor 1763 angebracht war, hinzu gesellen. Die Bearbeiterin Mareike Thye erzählt von der relativ vermögenden Lage des Junggesellen Wenzinger ähnlich Egid Quirin Asam und ausführlich von seinem doch prächtigen Hausbau. In dem daran angebrachten Selbstbildnis (man vergleiche Straub und Günther in München) erkennt sie Standesbewusstsein, freies Künstlertum. Die Kleidung sei nicht barock (sondern?) und

von bohèmehafter Légerté (offener Kragen = eigentlich Standard bei barocken Künstlerporträts). Der Blick zum Münster geschehe mit einem 'Hauch von Melancholie' und der Kopf verrate eine „Physiognomie in der Nähe der Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt“. Allenfalls die nicht abgebildeten Masken über den Fenstern suggerieren physiognomisches, etwas karikierendes Interesse. Sie sind oft früheren Arbeiten entnommen, wirken literarisch, theatermässig oder sind dem üblichen typisierenden Ausdrucksstudienmaterial (Jugend, Alter, Jahreszeiten, Lachen, Weinen, u.ä.) verpflichtet. Messerschmidt startete seine Karriere erst um 1768 und die Serie seiner über Pathologisches auch auf Selbstbeobachtung beruhenden Charakterköpfe erst ab etwa 1770. Die durch den Mantel eigenartig etwas antik wirkende Büste (der lachende Demokrit?) zeigt erstaunlich wenig realistische, erzählerische Merkmale auch im Vergleich mit den gemalten Selbstbildnissen.

Wieder nur der mutmasslichen Entstehung 1772 und der schematischen Chronologie verdankt eine weitere, von Uta Schedler selbst bearbeiteten Figur von Ignaz Günther ihre Einordnung an dieser Stelle. Es ist verwunderlich, dass diese 'Minerva' (Nr. 158) erst 1947 von Adolf Feulner als von Günther erkannt wurde. Das über Straub hinausgehende künstlerische Niveau (Volk) zeigt auch der von Gebhard Woeckel 1951 angestellte Vergleich mit dem leider nicht abgebildeten, Johann Baptist Zimmermann zugeschriebenen, 1736/37 entstandenen Vorbild: eine prononciertere Haltung, eine ausdrucksstärkere Physiognomie. Die jetzige Bearbeiterin rekapituliert noch einmal, was gegen (fehlt im Text) 'Bellona' und für 'Minerva', der Patronin der Kriegs-Kunst und -Wissenschaft, spricht. Es ist aber ziemlich unsinnig, diese „besonnene“ allegorische Fantasiegestalt mit einer realen Kämpferin vergleichen zu wollen. Der vermeintliche Auftraggeber, der Chef des bayrischen Kriegsrates, Johann Caspar Basselet de la Rosée - Reichsgraf seit 1764 - war seit 1761 auch Ehrenmitglied der kurz zuvor neugegründeten bayrischen Akademie der Wissenschaften.

Eigentlich wirkt das rokokohafte Knabenpaar (Nr. 159) als infantilisierte Allegorie der Dummheit und der Spottlust gegenüber Günthers 'Minerva' auch stilistisch etwas retardiert. Uta Schedler nimmt sich dieser vergoldeten Holzfiguren des Passauer Klosterbildhauers Joseph Deutschmann auf der Brüstung der Klosterbibliothek Fürstencell an. Um die angebliche Vertauschung und Bestimmung der beiden Puttenpaare besser nachvollziehen zu können, hätte die Abbildungstafel auf der Doppelseite 112/113 nicht nur

die eine Gruppe mit der Wurst (Spottlust, Schadenfreude) bzw. dem Schild (Dummheit?) sondern auch noch die mit dem Schwert (Ehrlichkeit, Tapferkeit?) bzw. der Feder, den verschiedenen Schuhen und dem Fuchsschwanz (Falschheit?) zeigen müssen. Eigentlich müsste es sich in einem vielleicht auch lokalen Kontext um verschiedene Formen der rhetorisch-geistigen Auseinandersetzung handeln. Manches wie der mit vieldeutigen (fetten?) Würsten lockend operierende, bauernschlaue, auch noch sprichwörtliche 'Hans Wurst', oder 'geht es (mehr) um die Wurst' bzw. 'es ist alles wurscht' letztlich nur mit Spottlust, Schadenfreude zu verbinden scheint dem Rezensenten noch nicht der Weisheit letzter Schluss zu sein.

Der bei Nr. 157 genannte Freiburger Künstler Johann Christian Wenzinger hat die Ehre noch einmal von Mareike Thye mit einem 1788 für das Freiburger Münster fertiggestellten Taufbecken (Nr. 160) ins Bild und zu Wort zu kommen. Die benannte Urkunde macht deutlich, dass der schon betagte Wenzinger das Modell lieferte und es von Anton Xaver Hauser und Joseph Hörr ausführen liess. Künstlerische Mängel gehen aber schon auf Wenzinger zurück, der 1755 das Bürger- und nicht das „Ehrenbürger“-Recht erhalten hatte. Die Bearbeiterin vergleicht das Werk mit dem Erstling, dem Taufbecken in St. Peter von 1733, wobei die auffällige enthüllende, thematisch passende, aber unhandliche Johannes-Christus-Taufszene schon dort aufgetaucht ist. Die Gestaltungsambivalenz des Freiburger Beckens wird zu Recht von der Bearbeiterin bemerkt.

Nach all diesen süddeutschen Stücken ist die von Hanna Dornieden besprochene 'Mariä Immaculata' (Himmelskönigin) mit Kind' (Nr. 161) in Cloppenburg, von Johann Heinrich König aus norddeutscher Eiche geschnitzt, eine Abwechslung. Auf den ersten Blick meint man eine neobarocke Skulptur vor Augen zu haben. Die Bearbeiterin versucht das spezifische dieses doch nur regional bekannten Bildhauers herauszuarbeiten leider wieder ohne Vergleichsabbildungen.

Mit Roman Anton Boos' 'Selbstbildnisbüste' von 1790 als Schmuck des eigenen Grabes ist der zeitliche Rahmen des Bandes eigentlich weit überschritten. Warum hat man eigentlich nicht seine schon klassizistisch angehauchte 'Immaculata' ausgewählt?. Mareike Thye beschäftigt sich zuerst mit dem Äusseren (den Buckellocken der Perücke?, später Zopstil?), dem Bürgerlichen, um auf die Plinthe mit ihrem angeblich von Willibald Pirkheimer stammenden Bildungsspruch „vivitur ingenio, caetera mortis erunt“ (es über-

lebt sich nur durch den Geist, alles übrige wird des Todes sein; vgl. Appendix Vergiliana, Elegiae in Maecenatem, I, 38) abzuzielen, was sich wohl auch mit ars longa – vita brevis und den damaligen Künstler-Genie-Gedanken (auch von Boos) verbinden lässt. Weiters erwähnt die Bearbeiterin einige Werkbeispiele (leider ohne Abbildung), den Ausbildungsgang und die Initiative des ehemaligen Wiener Akademieschülers bei der Gründung der Münchner Akademie um 1770. Dass diese Akademie auch der „nachdrückliche Versuch“ gewesen sei, mit der „Aufnahm der Künste“ das Bürgertum zu Aufträgen zu animieren, ist zuerst einmal eine Interpretation und wegen der erwähnten Kargheit der Lebensumstände von Boos wenig in diesem Sinne erfolgreich gewesen, weswegen die Bearbeiterin neben Ernsthaftigkeit und Selbstbewusstsein auch „Skepsis und unterschwellige Verbitterung“ glaubt erkennen zu können.

Das allerletzte, von Uta Schedler bearbeitete, völlig aus der Chronologie fallende Beispiel 'Atlant mit Eselsfell' (Allegorie der Dummheit) (Nr. 163) von Johann Karl Stilp um 1724/27 in der Klosterbibliothek Waldsassen ist als 'Nachtrag' zu Fürstenzell (Nr. 159, Deutschmann) anzusehen. Die Bearbeiterin beschreibt die Ausstattung der Klosterbibliothek, bevor sie auf die Atlanten zu sprechen kommt. Bruno Müller (1963) folgend lehnt sie - wie früher angenommenen - 'Berufe ums Papier' ab, um eine Illustration zu Sebastian Brandts Narrenschiff und in der Weiterentwicklung Verkörperungen der Laster (Hochmut, Dummheit,u.ä.; die Atlanten Anzahl nennt die Autorin leider nicht) anzunehmen.

Im Nachhinein fragt man sich ob diese 30 Nummern einen repräsentativen Querschnitt der Stilentwicklung, der Kunstlandschaften im föderalen 'Reich' und der Qualität nach vermitteln konnten. Ganz gewiss fehlt der in den Ensembles oder Altarbauten auftauchende Wahlberliner Andreas Schlüter (ähnlich auch bei den für Bamberg und Würzburg tätigen Ferdinand Tietz, Johann Wolfgang von der Auwera, oder Johann Joseph Christian von Riedlingen) und zum Ausklang des Bandes Johann Georg Dirr in Salem. Wenn man ein kunstlandschaftliches Resümee ziehen will, stehen den drei originär norddeutschen Objekten 27 Süddeutsche gegenüber. Es müssten doch doch auch noch einige gute Kruzifixe und Grabplastiken aus protestantischen Gebieten nördlich des Mains zu finden sein.



## Deckenmalerei

Zum Kapitel der aus dem Ensemble-Kontext isolierten „Deckenmalerei“ gehören 26 Katalognummern (6 profan, 20 sakral), wovon der federführende Frank Büttner 9, Christina Grimminger 8, Angelika Dreyer 9 und Ulrike Seeger 1 übernahmen.

Statt vielleicht mit der Münchner Residenz zu beginnen greift Frank Büttner das von Johann Matthias Kager und seiner Werkstatt nach Entwurf Peter Candid's gemalte, an beiden Schmalseiten halbrund geschlossene Deckengemälde 'Triumph der Weisheit' (Nr. 164) im 'Goldenen Saal' (Art Kaisersaal) des Augsburger Rathauses heraus, das man in der kleinen S/W-Abbildung bzw. der angeschnittenen Farbtafel S. 135 nur erahnen kann. Das etwas inkonsistente Grundkonzept des Buches äussert sich in Überschneidungen mit den Katalognummern Nr. 193 und besonders 194. Während die gedreht umgebenden ovalen Regierungstugenden als reine Tafelbilder ohne Untersicht konzipiert sind, geht das grössere Bild auch durch den Puttenhimmel und die gekippte Standfläche schon leicht in Richtung 'Oculus'-Ausblick. Die komplettierende interessante, illusionistisch-reliefhafte Wandmalerei bleibt bedauerlicherweise fast unerwähnt. Zum Technischen des 1945 verbrannten und rekonstruierten (Öl-?) Gemäldes wird uns in der Legende nichts mitgeteilt, obwohl es nach der Sandrart-Klage (1675) über das Darniederliegen der alten Freskomalerei interessant gewesen wäre, dabei etwas über den Niedergang zu erfahren. Darf man sich die zur gleichen Zeit entstandene Ausgestaltung des früheren Zwiefalter Münsters aus der Hand der Kager-Werkstatt als teilvergoldete, illusionistische Wandmalerei ähnlich wie hier in Augsburg vorstellen?. Etwas zu erfahren ist über den jesuitischen Konzepteur aus München (zuvor in Augsburg), den entwerfenden Münchner Hofmaler Peter Candid (leider ohne Abbildungen der in der Graphischen Sammlung München verwahrten Zeichnungen) und über den Inhalt des an Regentenspiegel orientierten Bildes für eine ökonomisch wohl nicht mehr so starke, aber immer noch bedeutende und ambitionierte paritätische Reichsstadt. Das angesprochene konfessionelle Konfliktpotential des ohne religiöse Anspielungen auskommenden Bildes wird von Büttner selbst relativiert, wobei man sagen kann, dass München um 1600 weniger konfessionell als kulturell für das nahe Augsburg eine grosse Ausstrahlung hatte. Es wäre auch schön gewesen, etwas mehr über die ikonographischen Vorbilder, Anreger und über die vorne an mehreren Strängen schwer daran ziehende (und lenkende) Gruppe (nach Büttner 'Gelehrte', Staats-Rechts-Philosophen, Intellektuelle, aber vielleicht

auch die 'Räte'), die den Triumphwagen Staatswagen des Reiches und der Reichsstadt Augsburg mit dem Pinienzapfen unter der Herrschaft der Weisheit vorwärts bewegt, mitgeteilt zu bekommen, Mit dem alttestamentlichen Motto „per me reges regnant (et legum conditores iusta decernunt, per me principes imperant, et potentes decernunt iustitiam, Sprüche Salomons. 8, 15-16)“ geht es um das gute, weise Regiment (von Kaiser, Fürsten und v.a. der Reichsstadt Augsburg) durch mit von Büttner genannte Frieden, Stärke, Gerechtigkeit, Wohlstand, Victoria (?), Clementia im Hinblick auf Reichstage, Ratsversammlung u.ä..

Einen etwas anderen Triumphzug nämlich der der Kirche stellt Frank Büttner mit dem über ein halbes Jahrhundert später, 1683/84 im Passauer Dom entstandenen Deckenbild (Nr. 165) innerhalb des Langhauses vor. Carpofo Tencalla wird auch von Sandrart als 'Wiederentdecker' der Freskotechnik dargestellt, der aber nach Urteil des Bearbeiters keine unmittelbare Nachfolge gehabt habe. Man kann aber sagen, dass den etwas lombardisch bzw. volkstümlich eklektisch verwilderten Cortona-Stil doch einige Nachfolger wie Georg Asam, Melchior Steidl, Kaspar Waldmann u.a. vor und um 1700 weiterpflügten. Die angesprochene erstmals jochübergreifende Deckenmalerei Tencallas und die Programminhalte lassen sich ohne Abbildungen oder Schemazeichnungen nicht unmittelbar richtig nachvollziehen. Erst gegen Ende kommt Büttner zu einer Erklärung des auf einem Rubens-Stich fussenden Gemäldes: 'Triumph der Kirche auf Erden' in dem sie die Kritiker, Ketzer zermalmt und von Volk, Kranken erwartet und begleitet wird. Erzengel Michael mit Fahne übernimmt die Führung des Pferde-Dreier-Gespans (Anspielung auf Trinität?), Engel verkünden vorausschauend, vorseilend den Ruhm. Ein anderer Engel mit flammendem Schwert dürfte wohl auf die 'ecclesia militans' verweisen. Über allem schwebt die Geisttaube der göttlichen Weisheit und des göttlichen Heilsplanes. In den Zwickeln finden sich die das Gottesreich vorausahnenden und -kündenden antiken Sibyllen. Dass das dem Gesichtsfeld ähnliche Hauptbild einen ausgeprägten Charakter eines 'quadro riportato' habe, ist nicht richtig nachvollziehbar.

Als nächstes bringt Frank Büttner ein zeitgleiches (1683/84) Fresko 'Auferstehung Christi' (Nr. 166) in Kloster Benediktbeuren von der Hand Hans Georg Asams. Der Bearbeiter müsste die künstlerische, v.a. wandmalerische Ausbildung (Geselle bei Nikolaus Brugger 1679/80) klären, wobei er einen Italienaufenthalt ablehnt, um gleichzeitig von genuesischen, venezianischen, österreichischen Einflüssen zu sprechen. Gegenüber

Tencalla scheint Büttner Asams Fresko stärker fensterartig, untersichtig-illusionistisch, aber auch fehlerbehaftet (bei der etwas Panorama-Fisheye-artigen Perspektive mit äusseren 'scene per angelo') zu sein – Margit Kern hätte sich sicher noch stärker den Brüchen, Übergängen von Malerei zu Stuck bei der Hand des in das Kirchenschiff zum Gläubigen hinabstürzenden Grabeswächters zugewandt.

Wenn man die ganze 'welsche' Maler-Phalanx der Zeit bis 1680 von Benso, Lanfranco, Cortona bis Gaulli vorüberziehen lässt, wird die auch qualitative Rückständigkeit der einheimischen Deckenmalerei wie Hans Georg Asam augenfällig, sodass auch zweitrangige Maler von südlich der Alpen zum Zuge kommen konnten wie Francesco Rosa in Schleissheim, Schloss Lustheim, einer immer wieder zitierten Inkunabel der profanen barocken Deckenmalerei in Deutschland. Der Anteil Asams – neben Anton Gump und dem Architekturmaler A. M. Bernardin – wird in 'Dianas Erhebung zur Jagdgöttin' (Nr. 167) nicht nur wegen dem 'Kleinheits-Ostinato' (im Österreich Band, S. 329 fast besser abgebildet) nicht ersichtlich im Gegensatz zur 'Ampelos-Szene' im Audienzzimmer mit den 'stucco finto'-Figuren. Auch die interessante, von Turin angeregte 'Diana'-Ikonographie lässt sich so kaum nachvollziehen oder gar kritisch überprüfen. Künstlerisch-qualitativ gesehen ist der dem Cortona-Umkreis zuzurechnende Johann Anton Gump der interessanteste und für den folgenden Melchior Steidl wohl vorbildhaft.

In dem entsprechenden Österreich-Band (Nr. 81, S. 329/30) findet sich die Kooperation von Gump und seinem Gesellen – besser Kompagnon - Steidl in St. Florian (ab 1690-96), wo entsprechend Lustheim über der Gesimszone sich nur noch Gemaltes (Architektur, Stuck und Bildöffnungen) befindet. Die Bearbeiterin Christina Grimminger stellt für den ungünstig niedrigen 'Kaisersaal' (Nr. 168) in der Residenz des Bamberger Bischof eine sehr gelungene und wohl auch vorbereitungsintensive (Secco?-) Scheinarchitektur mit geöffnetem Himmel (opaion) fest, womit Steidl nun im Alleingang Anschluss an Pietro Cortona gefunden habe. Steidl erweist sich als ausgezeichneter Architektur- und gleichermassen als etwas bunter Figuren-Maler. Beim inhaltlichen Konzept erwähnt die Autorin einen evolutionären Prozess mit relativ grossem Anteil des Malers (möglicherweise Ersatz des „gemeinen“ Vier-Erdteile-Gedankens durch die 'Vier Weltreiche' oder 'Monarchien' d.h. Babylon, Persien, Griechen, Römer, die im jetzigen christlich-kaiserlichen Abendland quasi die Krönung - eine 'quinta essentia' - gefunden haben). Von wem die Anlehnung an das Mader/Kager-Vorbild in Augsburg (Nr. 164)

stammt, konnte die Bearbeiterin nicht klären. Der von ihr festgestellte Unterschied „irdische Basis“ gegenüber Luft/Himmel (= ideale Ebene) für ethische Allegorien dieser Art wird von ihr auch nicht in Richtung 'geistlich' gedeutet, da eigentlich überhaupt keine Indizien auf einen religiösen Kontext auszumachen sind. Leider erfahren wir nichts Neues über die Formierung Steidls, der nach der relativ geringen 'Italianità' wohl nicht selbst in Rom gewesen ist. Wie der Rezensent 1981, in: Die Grafen von Montfort, Friedrichhafen 1981, S. 151 mitteilte, fertigte Steidl 1685/86 das verschollene Hochaltarblatt der Tettninger Schlosskapelle St. Georg im Auftrag der Grafen von Montfort, die engen Kontakt zum Münchner Hof und zu Enrico Zuccalli hielten, als erste bekannte Arbeit des doch schon 28jährigen Tirolers und Freskanten und Tafelmalers.

Das von Frank Büttner beigebrachte Beispiel einer gemalten Deckengestaltung in der evangelisch-lutherischen Dreifaltigkeitskirche in Speyer (Nr. 169), zeugt vom Anpassungsdruck an das katholische, aber auch profane Umfeld und von der barocken Bilderlust und nicht nur von Belehrung und eigentlich Unwichtigem, Gleichgültigem (adiáphora). Ein ähnlicher Fall wäre die vom katholischen Gmünder Baumeister Johann Michael Keller 1765/67 gebaute und 1766 vom katholischen Wallersteiner Hofmaler Anton Wintergerst ausgemalte, barocke evangelische Stadtkirche Aalen. Leider lässt die dunkle und kleine S/W-Abbildung von Speyer kein sicheres Urteil zu. Thematisch liegen die künstlerisch doch unbedeutenden Malerei auf gotisierendem Lattengewölbe im Bereich des Alttestamentlichen und Christologischen, ein auch im katholischen Umfeld im späteren 18. Jahrhundert zu beobachtender Trend.

Mit dem Steidl-Konkurrenten, dem in Italien bei Carl Loth in der Tafelmalerei ausgebildeten, später in Salzburg und Wien reüssierenden Johann Michael Rottmayr befasst sich noch einmal Christina Grimminger. Bis heute ist noch nicht bekannt, wie und wo Rottmayr sich im Fresko schulen konnte, und wie er zu seinen rubensartigen Leibern kam. Auf alle Fälle war er der beste und gesuchteste Freskomaler vor Cosmas Damian Asam, Daniel Gran in Österreich, Bayern und Franken. Die Bearbeiterin geht auf den Auftrag des Fürstbischofs von Mainz und Bamberg sowie folglich Erzkanzler des Reiches in seinem angestammten Schloss Weissenstein bei Pommersfelden ein. Den Haupt- oder „Marmor“-Saal sieht die Autorin in der Nähe eines 'Reichssaales' (= Kaisersaal?) und folgt weitgehend Franz Matsches Idee vom 'Kaiserstil' (hier eigentlich besser Kaiserinnenstil) und der Interpretation des zentralen Deckenfreskos als „Allegorische Verherrlichung

Kaiserin Elisabeth Christines als triumphierende Venus“, auch mit dem historisch obskuren Argument, dass der Bau und damit das Fresko mit Zuwendung des Kaiserhauses an den Auftraggeber Lothar Franz von Schönborn, Kurfürst von Mainz ( vgl. Nr. 15) bei der Kaiserwahl 1711 ermöglicht wurde, wofür sich der Beschenkte auf diese sehr 'hinterhältige' Weise revanchieren wollte. Es ist doch sehr verwunderlich, dass auch ohne Porträtähnlichkeit ein Kurfürst seine oberste Herrin und Gönnerin, die zusammen mit ihrem Gemahl Kaiser Karl VI als mittlerweile verschollenes Tafelbildnis von der Hand Frans van Stamparts an der Wand zu sehen war, nochmals als 'triumphierende Venus' im im Deckenhimmel darüber darstellen lassen wollte. Kaiserin Elisabeth Christine (1691-1750) mag zwar ansehnlich mit ihrer weissen Haut gewesen sein und in späteren Jahren mitregiert zu haben, aber der Tod des siebenmonatigen Thronfolgers Leopold im November 1716 dürfte auch historisch nicht gerade passend zu solchen Gedanken und Vorstellungen gewesen sein. Die Bearbeiterin sieht die Kaiserin sogar Trinitätsartig in dreifacher Göttinnengestalt (Venus = Schönheit Juno = vielleicht Natürlichkeit, Treue oder Eifersucht?, Minerva = Klugheit?; als eine Art Paris-Urteil?): seltsam, seltsam, seltsam. Die Figur mit dem Sonnenschild ohne Aigis und ohne Helm ist nicht 'Minerva', sondern die 'Tugend' mit ihrem schützenden Tugendschild. Die liegende Frau mit Pfau ist wohl weniger die 'Juno' als die Hoffahrt, Hochmut, Superbia, irdische Pracht und die Schönheit der bekränzt Sitzenden ist nicht die der angeblich in Weiss und Türkis triumphierenden Venus, sondern die Schönheit der 'Tugend', die von dem reinen, treuen Schwanenpaar gezogen wird. In der Lichtzone soll sich noch der Kaiser selbst verstecken. Diesem '(Un-) Sinn mit Methode' als 'idée fixe' steht die von der Bearbeiterin sogar erwähnte zeitgenössische Interpretation als „wie die Weisheit und das gute Gewissen über die Laster triumphiret“ (Rudolf Byss, 1719) entgegen. Vielleicht wird das Ganze in der Umschreibung etwas klarer: die Schönheit der Tugend, die Liebe zur Weisheit (Verstand) und das gute Gewissen (mit dem Herzen) triumphieren - Ehre und Ruhm verheissend - gemeinsam auch durch Treue und Lauterkeit über die Laster (von links nach rechts versuchsweise: Hochmut, Superbia = Pfau; Völlerei, Schwelgerei, Luxuria, Trunkenheit = Traube; Unkeuschheit = Eva mit Apfel; Ehebruch = Amor; Betrug, Täuschung, Arglist = Fuchs, Wolf; Ketzerei, Neid, Undank = Schlange; Ira, Zorn= Fackel, Fluch; Habgier, Geiz = Gefäss; Zank, Streit = Messer, Schwert; Rache = Harpye). Die vier Nebenfelder sind die wie die Herkules-Taten (Mühen. Pflichten, Arbeit) dem Tugendbereich (Tapferkeit, Stärke, Gerechtigkeit?) gewidmet. Auf Franz Matsches 'disguised (or 'misguided') symbolism' (allusion or allegation) deutet eigentlich so gut wie nichts, ausser dass mit der Moral (der

Geschichte) der tugendhafte und treue Adel angesprochen ist.

Die gleiche Bearbeiterin wendet sich anschliessend einem Deckenbild im 'Viktoriensaal' (Nr. 171) des Neuen Schlosses von Schleissheim zu, das Jacopo Amigoni im Auftrag des ambitionierten, seit 1715 wieder aus dem Pariser Exil zurückgekehrten bayrischen Kurfürsten Max Emanuel 1723/24 gemalt hat. Peter Grau (1993, vgl. auch Wolfgang Holler 1986) folgend erkennt sie eine Allusion auf den Antritt der Statthalterschaft Max Emanuels (= Aeneas) in Brüssel, den spanischen Niederlanden (= Dido), wobei das spätere Schicksal der Selbstmord begehenden, verlassenen Dido ausgeblendet ist. Das spätere Schicksalsziel Italien (= Rückkehr nach Bayern oder ins 'Reich', oder Wittelsbach gegen Habsburger?) findet sich im Hauptsaal mit der Szene 'Zweikampf Aeneas und Turnus'). Im Zusammenhang mit den von Asam stammenden Treppenhausfresko wäre wieder ein Ensemble-Vorgehen hier sinnvoll gewesen. In der Detailbetrachtung deuten Venus und die Amouretten weniger auf die sich anbahnende Liebesbeziehung als auf die mütterliche, lenkende Schutzgöttin des edlen trojanischen Ex-Helden und mythischen Ahnherrn des venerisch-askanisch-iulischen (und angeblich auch wittelsbachischen) Hauses hin. Trotz der Geläufigkeit durch die Pflichtlektüre von Vergils Aeneis oder Ovids Heroides sowie durch Bühnenwerke ist die Wahl des Aeneas-Exempels bei der deutschen Fürstenschaft eher selten. Die modernen Allusions-Allegationstendenzen müssen aber immer kritisch hinterfragt werden. Die erwähnte Ode „Allegoricus Aeneas“ stammt z.B. schon aus dem Jahre 1701. Die angeführte Bedeutung der schräg-, oft mehr-ansichtig panoramaartigen, mit Erdrampen aufwartenden Fresken Amigonis in Schleissheim für das deutsche Rokoko (z.B. J. B. Zimmermann) kann nur unterstrichen werden.

Auch Angela Dreyers Kommentar zu einem Blick in die 'schönste Dorf(Dehio)- aber auch Wallfahrtskirche' in ehemals klösterlichem Besitz kann nur die Beischriften zu einer 'panoramaartigen Theaterkulisse der vier Erd-Weltteile mit verlorenem Paradies' und dem erlösten Barock-Park nach der Jungfrauengeburt und ihrer etwas späteren Aufnahme in den Himmel etwas weiter 'ausmalen. Wieder lässt sich das aufgelöst gerahmte (vgl. G.B. Göz) Deckenbild nur schwer aus dem Ensemble isolieren. Wenn der Rezensent noch etwas stilistisch-ästhetisch-hedonistisch ergänzen darf: flächig-dekoratives koloristisches Raffinement in der Amigoni-Nachfolge.

Es ist schon etwas eine Qual Frank Büttners Erläuterungen zu dem riesigen,

grosszügigen, panoramaartigen, den Raum überdeckenden Fresko von Cosmas Damian Asam Nr. 173) aus dem Jahre 1734 in der Kirche der marianischen Studentenkongregation an der Jesuitenuniversität Ingolstadt an Hand einer gewöhnlichen Raumansicht nachzuvollziehen. Ein viel komplexerer Erlösungswerk-Gedanke als in Steinhausen wird von Büttner verbalisiert: Maria angeblich auf der Bundeslade (= AT) sitzend empfängt von Gabriel die Verkündigung (erstaunlicherweise nochmals auf dem Blatt des Baldachinaltares) und damit die 'Inkarnation' Gottes als angebliches Generalthema. Die von Gott Vater im perspektivischem Zentrum ausgehenden Strahlen (vgl. Pozzo und Zwiefalten) lassen auf die Liebe Gottes zu den Menschen trotz des Apfels vom Baum der Erkenntnis schliessen, bleiben aber angeschnitten. Von Maria gehen segens- und erkenntnisreiche Lichtstrahlen Gottes auf die 4 Erdteile in den Ecken wie auf Europa dem Verbreiter des Christentums und Ursprung des Jesuitenordens, Ort der Musen, Künste und Zivilisation, wobei das Haus Wittelsbach und die Universität Ingolstadt (Rektor, Kanzler Max Ignaz von Planck? mit Studenten aus dem Quell der Erkenntnis schöpfen; Professoren, Prorektoren der Universität in Roben als Zuschauer) eine wichtige Position einnehmen. Die Tempelfassade (Tempel Salomonis?) hinter Maria ist wohl neben Tempel der göttlichen Weisheit auch noch als Neuer Bund, die weltumspannende Ecclesia, Janua coeli u.ä. innerhalb des Heilsplanes samt Jüngstem Gericht erkennbar. Insgesamt sind auch stärker als bei Büttner der Orts- und Funktionsbezug zu gewichten, ähnlich im Ausst. Kat. C. D. Asam, 1986, S. 264. Der Brunnen ist als Quelle des ewigen Lebens ('fons signatus') und der ewigen Weisheit zu deuten (vgl. 'sapientia aedificavit sibi domum' des Vorraumes).

Es folgen vier Werke (Nr. 174-177) aus der sogenannten Bergmüller-Schule in Augsburg. Angelika Dreyer spricht mit Nr. 174 Johann Georg Bergmüllers etwas trockenes Hauptwerk in Diessen am Ammersee an, wobei aber die beiden Nebenfresken mit den Rathard-Legenden nicht abgebildet wurden und somit Markus Hundemers neue Methode der rhetorischen Bildanalyse nicht direkt überprüft werden kann. Die von Dreyer - Hundemer folgend - geschilderte „Brücke der Zeit“ auch von 'natura' zu 'ars' ist, wenn man etwas mehr künstlerisch-ästhetisch und weniger rhetorisch denkt, der Versuch eine dominierende horizontale Rampe in Aufnahme der Sonnen-Uhr-Rundform etwas besser zu integrieren. Das Hauptbild mit den Gründungen/Bestätigungen der Diessener Frauen- und Männerklöster auch von den himmlischen Patronen einschliesslich Maria eignete sich nicht zu syllogistischen Spielereien von oft „wahrhaft philosophische(r) Dimension“, wofür

es unter den dem Rezensenten bekannten Programmen auch kein wirkliches Beispiel gibt.

Wenn man Johann Evangelist Holzers seltenes und sogar einigermaßen noch erhaltenes Fresko (Nr. 175) in St. Anton, Partenkirchen mit dem zeitgleichen, bunt-unharmonischen, sehr unpoetisch-realistischen Diessener-Stück Bergmüllers vergleicht, werden die malerisch-atmosphärischen Qualitäten des ehemaligen Bergmüller-Compagnons deutlich, der einiges auch von Asam im Figürlichen und von Venedig im Koloristischen aufgenommen haben dürfte. Die Bearbeiterin Christiane Grimminger beschreibt die überhöhende Scheinkuppelkomposition mit der 'Glorien-Inversion' (Möseneder), den gut unterscheidbaren 13 Anrufungen an die Nothelfer bzw. den Fürbitter Antonius und den möglichen, aber unbekanntem Auftraggeber (I.G. = Joseph Greber?), einen Kaufmann (in der Hauptachse).

Bei dem von Angela Dreyer und Frank Büttner gemeinsam vorgestellten Fresken in der Paulinuskirche Trier (1743) von dem Asam-Schüler Christoph Thomas Scheffler ist der Leser/Betrachter gezwungen, in der unscharfen Abbildung ikonographische Einzelheiten des Textes (Martyrium von Trierern und Angehörigen der Thebäischen Legion) mit den Textbelegen zu errahnen. Die von den Autoren angesprochene Auffälligkeit des Hl. Geistes als geflügelter Greis (hört sich nach der 'Visio Sancti Pauli' an?) bleibt ebenfalls im Dunkeln. Auf den wenig gelungenen Versuch Schefflers von den realen Rahmungen der Stukkaturen über nicht voll verstandene, gemalte Wolken, Wellen zur Himmels-Bild-Öffnung überzuleiten, geht der Artikel nicht ein, ebensowenig auf die Auftragssituation, indem der Fürstbischof und Ellwanger Fürstpropst Franz Georg von Schönborn den seit Ellwangen (Schloss 1728/29 nicht 1725) ausgewiesenen Augsburger Maler Scheffler empfahl und nicht z.B. Joseph Ignaz Appiani, den Mainzer Hofmaler. Fähige einheimische Kräfte waren sonst im Rheingebiet vor 1750 eigentlich nicht vorhanden.

Erstaunlicherweise hat Frank Büttner, der 2007 einen dem Rezensenten mittlerweile bekannten, aber eigentlich nicht viel Neues bringenden Aufsatz über die Ikonographie des Wiblinger Bibliotheksfreskos verfasst hat, die Bearbeitung dieser Nr. 177 Angelika Dreyer überlassen. Auf das Stilistische, das Verhältnis zu Augsburg (Bergmüller, Holzer) vor der Italienreise des zuvor nur mit einem Werk in der Ulmer Wengenkirche aufgetretenen Weissenhorner Malers Franz Martin Kuen geht sie kaum ein, dafür widmet sie sich der im Grossen und Ganzen eigentlich recht einfachen und schon lange bekannten Ikonographie:



wiederum die Weisheit (hier die Göttliche) sorgt nach dem verbotenen Griff zum Baum der Erkenntnis durch die Bekehrung zum christlichen geoffenbarten Glauben (auch an den Wiblinger Kreuzpartikel) für die Palme des Lebens, und dass nur so die wahre Erkenntnis oder die Wahrheit gewonnen werden kann. In typologischer Gegenüberstellung von Antike (Musen, Parnass, profane Wissenschaften) und christlicher Zeit (Sieben Gaben des Hl. Geistes) bzw. historischer 'fatti' werden die profanen gegen religiösen Erkenntnisfähigkeiten und menschlich-willentliche gegen die von der religiösen Eingebung bestimmten Entscheidungen gegeneinander abgewogen/gestellt. Die Diogenes-Alexander-Szene könnte man vielleicht so deuten, dass der (weise?) Alexander aus dem (natürlichen) Licht (Sonne/Erkenntnis) geht, aber Diogenes von der Sonne (übersteigende Erkenntnis) geblendet ist. Die (unsinnige) Suche nach dem (wahren) Menschen mit der Laterne bei Tage ist sinnigerweise dem Hund überlassen. Dass das natürliche 'kynische' Verhalten auch in puncto sexus als „positives Beispiel für eine christlich-mönchische Lebenshaltung“ (ausser Armut, nicht einmal Gehorsam vgl. Nr. 148 in Maurach) angesehen werden soll, erregt Verwunderung. Gegenüberliegend findet sich die erst seit 1992 (durch eine beschriftete Skizze) bestimmte und bestimmbare, in Zwiefalten die Folge zeigende Szene, in der der spanische König Ferdinand auf weisen theologischen Rat den zeitweise Nichtbenediktiner Bernal Buellio (Boil, Boyl) zu einer Amerika-Entdeckung und Bekehrung schickt, während links anscheinend die Reiseroute oder ein Gebiet von Benediktinern vermessen wird. Die nächste historische Szene wird als (weise) Entscheidung des Papstes Gregor zur Entsendung des Benediktiner-Abtes Augustin zur Bekehrung in England gedeutet. Als entsprechende antike Geschichte soll Ovid wegen 'carmen et error' von dem entzürnten (= unweisen?) Augustus in doch weiser (?) Entscheidung verbannt werden, obwohl ihn eine Verwandte (Frau des Augustus oder Ovids?) oder Tochter (des Augustus oder Ovids) gleichsam als 'intercessio' um Milde bittet. Die Bearbeiterin interpretiert die Szene moralisch als Mahnung, „die Grenzen der Literatur zu erkennen und zu beachten“ (also Selbst-Zensur?). In ihrem letzten Abschnitt deutet sie den das ganze Ensemble durchziehenden Grundgedanken der 'Göttlichen Weisheit' an. Ob aber Kunst und Wissenschaften als gleichwertiger Erkenntnisträger derselben v.a. unterschwellig anzusehen sind, ist wohl zweifelhaft.

Warum nach dem bisher chronologischen 'Gänsemarsch' ein Fresko-Doppelpack unter Nr. 178 in völlig unbrauchbarem Sonderbriefmarkenformat abgebildet von Ute Seeger präsentiert wird, ist etwas unerklärlich. Gewiss gehören beide zum weiteren

Schlosskomplex von Ludwigsburg gemalt von verschwägerten Malern, aber einmal handelt es sich um eine angeblich protestantische angenäherte Sakrimalerei von 1741/48 in einer schon von 1733 aber katholisch wirkenden Schlosskapelle und zum anderen eine an Luca Giordano und Florenz orientierte profane mythologische Malerei von 1731/33 in einem Gang des Schlosses.

Vom besten Maler in Ludwigsburg, dem Schnellmaler Carlo Innocenzo Carlone, kann der Leser über eine Doppelseite Tafel S. 128/29 den Blick auf das Deckengemälde im Treppenhaus von Schloss Augustusburg bei Brühl werfen und mit dem Text von Christina Grimminger entschlüsseln. Allerdings benötigt sie die Hälfte für die Schilderung des vieldotierten Auftraggebers und geistlichen Kaiserbruders Clemens August von Bayern und des Ensembles, besonders des von B. Neumann entworfenen Treppenhauses, bevor sie das Deckenfresko des bis 1750 wohl meistgesuchten Malers für Profandekoration in Österreich, Böhmen, Franken, Württemberg und Rheinland angeht. Zentrum ist die kurfürstliche Gedächtnispyramide mit den Initialen umschwebt von Ruhm und Unsterblichkeit (Kranz?), dem Wahlspruch des Bauherrn, neben der die 'Magnanimitas' (? oder 'Magnifizenz'?) sitzt, während sich die 'Magnifizienz' auf einem Schild mit Architekturgrundriss stützt (grosser Bauherr). Die 'Liberalitas' wartet auf ein Zeichen, um mit Früchten die Künste (Bildhauerei, Architektur, Malerei) zu belohnen, die ihrerseits von der Minerva (Klugheit, Tüchtigkeit) an der Hand genommen und auf den grossen Förderer hingewiesen werden. Die drei Damen mit Blumen stellen wohl nicht „Floras Gaben“ für die „erblühenden“ Künste, sondern die drei Grazien (Aglaia, Thalia, Euphrosyne) dar. Ein Genius der Tugend (?) und ein behelmter und mit den scharfen Pfeilen bewaffneter Genius des Verstandes (= ingenium?) verscheuchen die Laster (Neid, Falschheit, Zwietracht, u.ä.?). Richtigerweise stehen Venus und entwaffneter Mars für die herrschende Freude, Genuss und Frieden. Die Figuren der kaum erwähnten Scheinarchitekturzone thematisieren auch noch die ewige Jugend: insgesamt also das Herrscherlob: Friedensfürst, Förderer der Künste, grosser Bauherr, herrliche Zeiten, so gut wie keine Anspielung auf das geistliche Regiment (ausser notfalls das Kreuz des adeligen Ritterordens).

Diesselbe Verfasserin stellt das gleichzeitige Hauptdeckenbild des Augsburgers Gottfried Bernhard Göz in der zu Kloster Salem gehörenden Wallfahrtskirche Birnau vor, leider wieder sehr klein und blass. Ebenso bleiben nach der kurzen Entstehungsgeschichte und

der zisterziensischen Marienverehrung auch der Inhalt der (deutenden) Beschreibung und des malerischen Zonenaufbaus quasi über der faktischen Architektur (Art Mischung österreichischer Podest und Asamscher Hypäthraltempelkonstruktion). Sie beschränkt sich auf die eigentlich zweigeteilte Laienraumdecke, lässt das 'Orgelkonzert' (des auch aus ästhetischen Gründen nicht geosteten Baus am Bodenseeufer) weg, sodass nur das Hauptbild – übrigens kein frühes Hauptwerk wie z.B. Meersburg, Schlosskapelle 1741, sondern eher Höhepunkt von Göz – übrig bleibt. Ihre Kollegin Angela Dreyer hätte vermutlich ganz im Sinne von Markus Hundemer auf die Sonne bzw. Uhr am Gurtbogen und in die angeschnittene Kuppellaterne geblickt, um syllogistisch 'auf, unter der Höhe oder über der Zeit' zu schliessen. Christina Grimminger beginnt aber mit dem typologischen Motto aus dem Buch Judith auf den Bändern, die sie uns aber vorenthält. Der mariologische Zentralstern erläutert sie auch nicht näher (Venus, Stella maris, u.ä.). Er steht aber über der dem Wallfahrtsbild angenäherten, schwebenden Mutter Gottes, zu der das Volk (die Pilger inklusive des am Bein lädierten Malers), die erbauenden Äbte Stephan und Anselm, die Stifter Guntram von Adelsreute und der Ordensgründer Bernhard von Clairvaux aufschauen. Interessanter ist die kunstgeschichtliche, methodische Reflexion, ob das Gemälde eine (Kirchweih-) Predigt zur Grundlage hat, eine der auch oft ahistorischen Annahmen Hermann Bauers oder – die Predigt sich (erst) am Bild entwickelt, wie Stephan Langen mit grosser Plausibilität meint, wobei er aber doch wieder die Gesamtausstattung an die Marienpredigt von Bernhard von Clairvaux angelehnt sieht. Für einen indoctrinierten Zisterzienser und Programmmentwerfer mussten die 'Gedankhen' ja so oder ähnlich ausfallen. Ein narratives Bild wie im Barock hat belehrende und bewegende homiletische Elemente, mit denen jeder Künstler dieser Zeit von Kindesbeinen an vertraut/konfrontiert war.

Viel knapper fällt der Text von Angela Dreyer zu einem noch besser als 'Concettismo'-Paradebeispiel dienenden Fresko – einem Ausnahmewerk voll „visionärer Dynamik“ eines reifen 60jährigen Künstlers, des Franz Joseph Spiegler von Wangen bzw. Riedlingen, auch wenn Vorbilder wie Andrea Pozzo, Jacopo Amigoni oder auch Johann Evangelist Holzer u.a. erkennbar sind. Für das auf das Volk ausgerichtete grosse Langhausdeckenbild in Zwiefalten (Nr. 181, Tafel S. 127) ist weniger die 1750 erlangte Reichsstandschaft ausschlaggebend als die missionarische Veranlagung des Marienverehrsers und mutmasslichen Programmmentwerfers Abt Benedikt Mauz (seit 1744) wie auch die Aufwertungsversuche der Benediktinerabtei Zwiefalten als

Marienwallfahrtsort gegenüber dem protestantischen Nachbarn Württemberg. Die jesuitisch-poetisch anmutenden Gnadenstrahlen von der Trinität über Maria, das Gnadenbild, Benedikt und Marienverehrer und die Marienverehrung in der ganzen Welt v.a. durch den Benediktinerorden sind wohl einigermaßen bis auf Details bestimmt, wobei Peter Stoll besonders historisch noch tiefer schürfte, vgl. Peter Stoll „Anmerkungen zum Programm von Franz Joseph Spieglers Fresken in der Benediktinerabteikirche Zwiefalten (vgl. Aufsatz zugänglich unter URL: <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2008/736/> ) und Nicolaj van der Meulen in einer Habilitationsschrift vorlaufenden Aufsatz: „Weltsinn und [die] Sinneswelten in Zwiefalten“ <http://www.kunsttexte.de/download/fofu/meulen.pdf> eigentlich nicht ganz neue, von gegenwärtiger phänomenologischer, poststrukturalisierender Philosophie übertragene Gedanken einer ganzheitlich-sinnlich-körperlichen Rezeption vorbringt. Die mittlerweile erschienene erwähnte Spiegler-Monographie von Michaela Neubert (vgl. Rezension von Christian Hecht: <http://www.arthist.net/download/book/2008/081117Hecht.pdf> ) bietet nicht nur für den ikonographischen Bereich leider keine grossen Fortschritte.

Diesselbe Bearbeiterin widmet sich auch dem mittleren Vorhallenfresko in Zwiefalten von der Hand des damals in Augsburg ansässigen Franz Sigrist. Die von ihr angesprochene - Michaela Neubert folgend - visionäre gegenreformatorische Rhetorik sollte man stark relativieren (vgl. Peter Hersche, Muße und Verschwendung - Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter Bd. 2, Freiburg 2006, S. 932: „Die süddeutsche Rokokokirche noch mit dem Geist der Gegenreformation verbinden zu wollen, ist ein Unding...“). Auch die Bild-Auswirkungen des Konzils von Trient werden in den letzten Jahren von der Kunstwissenschaft oft masslos überschätzt (vgl. Helmut Feld, Ikonoklasmus des Westens, In: Studies in the History of Christian Thought 41. Brill, Leiden 1990, S. 243). Dass die politischen bzw. schmerzlichen Erfahrungen, die 1803 zur Aufhebung führten, mit dem württembergischen Nachbarn mitschwingen, hat schon Ewald Vetter 1981 ausführlich dargelegt. Leider ist nur das Mittelstück mit dem allgemeinen 'Marianischen Schutz' als 'Bestrafung der Königin Athalia' betitelt abgebildet, während die alttestamentlichen Seitenstücke links 'Tötung der Königin Athalia ausserhalb des Tempels', rechts 'Vertreibung des Heliodor', beides also Reinhaltung und Wahrung des Tempels Besitz und Rechte des Klosters abgehandelt wird (Macc 4?). Die Ausführung dürfte nicht schon 1758 wie Betka Matsche-von Wicht meint, sondern erst um 1760/63 erfolgt sein. Stilistisch sollte man noch nachtragen, dass Sigrist auch in Seekirch 1759 für

Kloster Marchtal österreichische Elemente nach Schwaben brachte.

Einen ähnlichen Stil (vielleicht auch eine Art Konvergenz im Sinne eines realistischen Rokoko) vertritt der anfängliche Glasmaler und seit 1733 bzw. definitiv 1746 Augsburger Johann Wolfgang Baumgartner aus Kuffstein, von dem Christina Grimminger ein Freskohauptwerk wie in der Wallfahrtskirche von Bergen auswählte. Obwohl sie alle Fresken des Ensembles anspricht, wird nur das Chorfresko abgebildet. Selbst in diesem kleinen S/W-Foto kann man Baumgartners koloristische Fähigkeiten erahnen. Leider lässt sich die auch in Baitenhausen erkennbare 'Grenzenlosigkeit' oder den rahmungslosen Übergang zur reinen Wand nicht an einer Abbildung nachvollziehen. Die Bearbeiterin führt zu Recht dies auf die Entwurfstätigkeit für Buchillustration zurück. Mag in dem nicht abgebildeten Hauptfresko die asymmetrische Architektur noch mit der Augsburgs (statt Bergmüller eher Holzer) in Verbindung stehen, so sind Farbigkeit und relativ expressive Figürlichkeit eher nach Österreich orientiert. Für das Chorfresko weist die Bearbeiterin auf eine angeblich rokokotypische theatralische Inszenierung der Heilsgeschichte (vgl. Brossette) hin, aber mit einem stark phantastischen, visionär-imaginativen Ausdruck.

Dass Matthäus Günthers Hauptfresko in Rott am Inn (1763) auf Tafel S. 126 vor Spieglers 1751 entstandenem Zwiefalter Fresko abgebildet ist, ist vielleicht Zufall oder Versehen. Auf alle Fälle macht sie Spieglers kompositionelle Kraft zur Grossform (Bewältigung einer riesigen Fläche eines so eigentlich nur im Foto wahrnehmbaren Freskos) gegenüber Matthäus Günthers synthetischem, allenfalls etwas kreisrunden Durcheinander. Wenn schon die Bearbeiterin Angelika Dreyer auf den Holzer-Vorlagenschatz im Besitz Günthers abhebt, hätte man sich zum Vergleich nochmals die Holzer-Skizze z.B. für Münsterschwarzach gewünscht. Eigentlich sollte ein zugeordneter Titel nicht „Theatrum Honoris des Benediktinerordens“ sondern 'Aufnahme Mariens und Höllensturz/Überwindung der Schlange (Erbsünde) unter/in einem benediktinischen, durch Lokalpatrone angereicherten Himmel' lauten. Gegenüber dem seit Correggio bekannten Schema hätte eine Wahl des Nebenfreskos 'Martyrium des Hl. Marinus' etwas mehr die stilistische Entwicklung des Spätrokoko durch Einbeziehung der Natur zum Ausdruck gebracht. Zwei Aspekte werden von der Bearbeiterin noch angesprochen: Das Bestreben des Auftraggebers durch Modelle eine Gesamtgestaltung ('bel composto') zu erreichen und das Pracht-Verschwendungsprinzip. Nicht thematisiert wird Günthers Verhältnis zum beginnenden Klassizismus (Mitglied in der Franciscischen Akademie, in Stuttgart neben

Guibal u.ä.).

In Dillingen, dem Ausbildungszentrum v.a. des schwäbischen Weltklerus im 18. Jahrhundert, fertigte der Lauinger Johann Anwander ein Asam in Ingolstadt vergleichbares Fresko (Nr. 185) für einen ähnlichen, niedrigen Versammlungssaal der jesuitisch-marianischen Studentenkongregation unter dem passenden Motto: 'Maria, Sitz der Weisheit'. Leider ist nur ein Detail, eine der vier Fakultäten abgebildet, dem man die Beischrift: 'Iurisprudenz' (Kirchen- oder Canonisches Recht sowie Staats- und Civilrecht) geben sollte. Somit ist das ausführlich besprochene Mittelfeld wieder nicht direkt überprüfbar. Auf die Spezifika des „üblicherweise als Apelles“ bezeichneten Anwander: mögliche Beziehungen zu Joseph Ignaz Wegscheider, zur 'Zweiten Wiener Akademie' (Anton Merk), zu den Asam oder Günther, dem er in plastischen und oft volkstümlichen erzählerischen Formulierungen oft sehr nahe kommt, wird kein Bezug genommen. Anwander besass eine urwüchsige Farbbegabung. Eine gut bebilderte Monographie könnte sehr attraktiv ausfallen.

Frank Büttner stellt das Deckengemälde aus dem westlichen Gartensaal von Schloss Benrath bei Düsseldorf vor, das 1761/62 im Auftrag des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz von dem Düsseldorfer Lambert Krahe gemalt wurde, der seit 1737 in Rom studiert hatte und seit 1756 in Deutschland in Mannheim (Schloss Bibliothek, 1758, zerst.; Foto im 'ZI', München) tätig war, aber letztlich durch seine Kunst- und Grafiksammlung dem Gedächtnis erhalten blieb. Aus den drei Deckengemälden (vgl. Nr. 273) wählte er das Mittlere aus, das 'Jupiter zeichnet im Beisein Minervas die Göttinnen (? Gottheiten) der Natur aus' darstellen soll, wobei er Landbau (Ceres und Spaten), Weinbau (Bacchus), Obstbau (Pomona) unterscheidet, wodurch sich das Rheingebiet auszeichnet. Ob damit eine auch eine physiokratische Weltanschauung angedeutet werden soll, interessiert den Bearbeiter weniger als die von der Aufklärung (u.a. J.G. Sulzer) geforderte Befolgung der reinen idealen Himmelsebene für Deckenbilder und Allegorien. Nach Büttner soll Krahe durch die „pastellhafte Helligkeit...“ und die „verschwimmenden Konturen...“ Schwere-Körper- und fast Raumlosigkeit im Sinne eines rationalistischen Antiillusionismus beabsichtigt haben. Zumindest nach der Abbildung wirkt das Gemälde malerisch, kompositionell noch stark dem lichten, etwas 'aufgeräumten' (Bushart) Spätrokoko verhaftet. In der Figurenbildung spürt man den Barockklassizismus des Mengs-Umkreises, der z.B. durch den nicht behandelten Nicolas Guibal in Stuttgart und Mannheim um 1755

Einzug hält. Durch Querverweis auf Nr. 272 und 273 hätte man der Ensemble-Konzeption etwas mehr genüge tun können.

Mit der 'Predigt Johannes des Täufers' (Nr. 187) im Langhaus der Pfarrkirche Inning von Thomas Christian Wink aus dem Jahre 1767 suchte sich Frank Büttner ein Gegenbeispiel zum Vorherigen. Das fast quadratische Bild zeigt ein ähnliches, von dem Bearbeiter als falsch deklariertes Schema wie die 'Auferstehung Christi' von Hans Georg Asam (Nr. 166), eine Art dreiviertel Panorama. Der Autor empfindet das Gemälde pittoresk, überladen, zwiespältig, künstlerisch unbewältigt, da es – soweit richtig verstanden – dem Dekorationssystem nicht angemessen (? non aptum?) sei und die Rahmenbedingungen (Verhältnis von Architektur und Malerei) immer noch dem Rokoko entsprächen. Für einen Theatermaler, der seinem Auftraggeber und seinem in einer bayrischen Landkirche versammelten Publikum ein 'Spektakel' während, vor oder ausserhalb der Predigt geben wollte, boten sich bei diesem Thema wenig Alternativen. Dazu gab es um 1760/70 eine Mode zum Genrehaften (auch als natürlich-realistisch verstanden). Ausserdem registriert und erwartet der Bearbeiter eine Abwendung vom barocken, rhetorischen 'Concettismo' mit seinen Ebenen Historie, Allegorie, Emblematis (eigentlich eine Mischform der Erstgenannten) zum Erzählerischen unter dem Wandel der Predigt zum Einfachen und Verständlichen (Volkserzählung, Aufklärung). Mit der Bedeutung von Homiletik werden Gedanken von Hermann Bauer wieder aufgegriffen. Aber eigentlich steht Wink in der Tradition der barocken, religiösen Historien mit Volksmassen ('Speisung der 500', u.ä.) weit vor den genannten Fenelon oder Muratori. Neben dieser Kurzschluss-Gefahr des Analogisierens spricht Büttner die klassizistische Kritik (Milizia, Werner, u. a.) nach und Essentielles wieder (nach 1977 und 1995) an, dass diese illusionistische Bildauffassung vernunftwidrig wäre, den „neuen Wahrheitsanspruch“ (was ist Wahrheit?) nicht genüge, allenfalls als distanzierendes, der Betrachterwelt nur empathisch zu erschliessendes 'quadro riportato' und mit der weiteren desillusionisierenden, bilderfremden, ikonoklastischen Konsequenz der leeren oder höchstens mit Zeichen, Symbolen versehenen Wand, was um 1800 (und ausserhalb des Zeitrahmens) im 'Pantheon' von Oberdisingen beinahe erreicht wurde. Der Rezensent hält dafür, dass die meisten der angesprochenen Gedanken Wink bei seiner pittoresken, spätrokokohaft imaginären Inszenierung noch nicht beschäftigt haben dürften.

Dass Martin Knoller sich mit der Ausmalung alle „Ehre“ gemacht hat, steht wohl ausser

Frage. Georg Dehio oder Christina Grimminger sehen in den sieben Hängekuppelausmalungen eine Musterkollektion von Innen-Aussen-Raum, Panorama, Schrägsicht, ja vielleicht kann man sie 'Summa' der barocken Freskomalerei und ihren krönenden Abschluss bezeichnen. Die Bearbeiterin streicht die zeichnerische Präzision, die römische Schulung (Mengs, Antike) heraus und spricht von „Bedeutungsperspektive von Licht und Farbe“, wenn sie wohl die Licht-Immaterialitäts-Raum-Symbolik, aber in etwas buntem Lokalkolorit meint. Der Focus liegt dann auf dem auf Tafel S. 130 abgebildeten Presbyteriumsfresko der 'Auferstehung', wo sie den Rahmen (und die illusionistischen Tricks des Überschneidens, aus dem Rahmen Fallens), die Panoramalandschaft und das Troger-Erbe in der Hauptgruppe erwähnt. Frank Büttner müsste in der Überwindungs(Tod, Sünde)-Allegorie' wieder einen Rückfall in den barocken 'concettismo' vermelden/monieren. Die Wächterfigur im Anschluss an die Signatur lässt im Vergleich mit authentischen Selbstbildnissen für den Rezensenten keine Selbstdarstellung vermuten. Zum Schluss wird wie üblich noch die Klarheit des Biblisch-Historischen und Christologischen und nicht mehr Heilsgeschichtlichen von ihr als Merkmale des Klassizismus – hier im Übergang vom Barock – herausgestellt. Vieles daran aber ist ein von Franz Matsche immer wieder betonter Rückgriff auf den römischen Barock des 17. Jahrhunderts. Über dem Kranzgesims ist alles perfekt illusioniert, fast nahsichtig-reliefhaft (Stuck, Hypäthral) mit der Gefahr bei den Figuren, dass sie aus der Bild-Fläche-oder den Bild-Raum fallen.

Schon ausserhalb des Zeitrahmens steht am Ende öfters statt des nicht mehr erhaltenen Deckenstücks von 1782 von Nicolas Guibal in Stuttgart die 'Kreuzfindung' (Nr. 189) von der Hand des „Baudirektors“ (= Innenarchitekten) Januarius Zick in 'antiquem Geschmack'. Angelika Dreyer berichtet vom Generalthema des 'Hl. Kreuzes' in Verbindung mit der Kreuzesreliquie von Wiblingen und beschreibt das gewählte Bild mit den Terrassen und Erdrampen (Bushart), die einen Blick wie aus einem Schacht vermitteln, und die dargestellte Szene nach der 'Legenda Aurea' mit der Kreuzprobe an einer todkranken Frau. Nicht erwähnenswert findet die Autorin den Neresheim verwandten, aber antikisierenden, illusionistischen Aufbau über dem teilvergoldetem faktischen Gesims, um dafür auf die 'Historizität' (historische Wahrheit auch der vier Begleitbilder aus der Geschichte des Wiblinger Kreuzpartikels) ganz ohne himmlischen Apparat hinzuweisen. Die 'Auszierung nach antikem Geschmack' ist aber kaum auf die Fresken gemünzt, die immer noch einem unter-schräg-panorama-sichtigen Schema



verhaftet sind. Die Bearbeiterin wiederholt dann brav Frank Büttner mit dem Hinweis auf die katholische Reformbewegung, Predigtlehre (nach Ludovico Muratori nach 1747?) und gibt Zicks Ziele mit Klarheit, Wahrheit, Natürlichkeit aus. Hinter diesen Reformen steht letztlich ein zumindest unter den Gebildeten tiefgreifender Glaubens- und damit Mentalitätswandel, der - auch von den Konventen registriert - sich in der nicht mehr geoffenbarten, sondern natürlichen Religionsauffassung der Französischen Revolution drastisch manifestiert. Das auch hier wiederkehrend bemühte bayrische Spar-Mandat von 1770 hatte für ein landsässiges vorderösterreichisches Kloster wie Wiblingen wohl kein so grosses Gewicht.

Abgesehen von dem Speyrer Deckenbild (Nr. 169) zeigen die anderen Katalognummern in dieser Abteilung nur bekannte Werke, die beginnend mit Adolf Feulners „Süddeutscher Freskmalerei“ im Münchner Jahrbuch von 1916 über denselben „Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland (incl. Österreich) im Handbuch der Kunstwissenschaft von 1929 zu Hans Tintelnots - immer noch nicht modernisiert - „Die Barocke Freskomalerei in [noch 'Gross'] Deutschland – Ihre Entwicklung und europäische Wirkung“, München 1951 und zuletzt Hermann Bauers (und Wolf Christian von der Mülbes) wieder regionalisierendes Vermächtnis „Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland“, München-Berlin 2000 quasi kanonisch wurden. Die Katalogbeiträge zu dieser Reihe hier liefern zwar Einzelerkenntnisse zu historischen Auftragssituationen und Bildthemen, aber eröffnen keine neuen Aspekte zu Grundproblemen wie Illusion-ismus (v.a. Frank Büttner), Himmel-Baldachin-Motivik-Symbolik (z.B. Bruno Bushart), rhetorisch-homiletischen Strukturen (Büttner, Bauer) und nicht nur vordergründiger sensualistischer sondern demonstrierender Dekoration oder Pracht dieser theatermässigen Fantasien von Welt, Ordnung, Macht und Ohnmacht. Die schematische Chronologie verhindert etwas das Deutlichwerden einer Hauptentwicklungslinie vom 'quadro riportato' (mit mehr oder weniger Fenstercharakter) zum kleineren oder grösseren 'Opaiion' oder zur oft überhöhenden, hypäthralen Deckenöffnung und wieder zurück durch nicht nur generationsbedingt unterschiedliche 'Gänsemarsch'-Geschwindigkeiten und manchmal sogar -Richtungen.

## **Profanarchitektur**

Unter die Rubrik „Profanarchitektur“ fallen 88 etwas weit nach hinten plazierte (warum nicht gleich nach der „Sakralarchitektur“?) Katalognummern und damit fast doppelt so viele wie im sakralen Bereich.

Die Reihe lässt Eva Bettinaa Krems mit der Münchner Residenz (Nr. 190) unter dem Herzog und neuen Kurfürsten Maximilian, einem der wichtigsten Fürsten der 'katholischen Liga', und mit einer baugeschichtlichen Übersicht beginnen. Am Rande der Stadt München gelegen, aber in die Bastion einbezogen, entwickelt sie sich unter starkem italienischen Einfluss anfangs eher additiv, dann über Binnenhofzusammenfassungen während fast 200 Jahren neben den ausgelagerten Nymphenburger- und Schleissheimer-Residenzen zu einem Ensemble oder besser Komplex und Konglomerat, das von der Spätrenaissance bis Ende des Rokoko entsprechend den Herrschergenerationen reicht. Teile der Residenz wie das 'Herz-Kabinet' (Nr. 201) oder die 'Reichen Zimmer' (Nr. 253) erfahren unter dem chronologischen Grundkonzept eine gesonderte Behandlung.

Es ist nicht ganz leicht nach dem abgebildeten Grundriss Mannheims (Nr. 191) vom Ende des 18. Jahrhunderts den von Cornelia Jöchner beschriebenen, ursprünglich „militärischen Rückzugsort“ des Kurfürsten Friedrich IV von der Pfalz im Siebeneck als Zitadelle neben der im Zehneck umwallten (Hugenotten und Garnisons?-) Stadt nach dem Antwerpener Vorbild sich vorzustellen. Man erfährt nicht für wie viele Einwohner diese an italienische Planstädte orientierte Gründung ursprünglich ausgelegt war. Da nach einer Zerstörung von 1622 und erst 1665 Residenzpläne angestellt und nach einer neuerlichen, sogar völligen Zerstörung von 1689 erst 1720 mit dem Verlassen des mittelalterlichen Heidelberg definitiv umgesetzt wurden, dürfte auch die Kolonistenstadt nur langsam gediehen sein.

Nach den beiden unterschiedlichen Städtbau- bzw. Residenzlösungen stellt Julian Jachmann einen einzelnen Funktionsbau, das Augsburger Schlacht- bzw. Schlachterzunftthaus (darin von 1710-1786 auch die städtische Kunstakademie) oder die „Stadtmetzig“ (Nr. 192) – einen Bau von Elias Holl und unter Einfluss bei der Fassade durch die Maler Joseph Heintz d.Ä. und Johann Matthias Kager - vor. Die angedeuteten, stilistisch horizontal beruhigten Veränderungen (z.T. unter jesuitischem Einfluss!) lassen sich ohne den nicht abgebildeten Entwurf von Heintz nur vorstellungsmässig nachvollziehen. Die Bukranien an den Portalen sollen nicht die antiken Tieropfer sondern den Fleischhandel versinnbildlichen. Wegen der 1548 verfügten Zurückdrängung der

Zünfte zugunsten der Patrizier soll hier weniger die Zunftrepräsentation, sondern die durch die patrizische Stadtbriegkeit organisierte und geleistete Lebensmittelversorgung Anlass gewesen sein.

Eigentlich ist die 'Stadtmetzig' nur ein reduzierter Vorläufer kommunaler Architektur wie das bekannte und vielbehandelte Rathaus (Nr. 193) in der bedeutenden Reichstadt Augsburg. Nach der Planungsgeschichte kommt Julian Jachmann auf die Raumverteilung und -nutzung v.a. des 'Goldenen Saales' zu sprechen, den er über die anfängliche venezianische Prägung etwas unklar 'hinauswachsen' lässt. Das durch Mezzaninfenster gelöste Beleuchtungsproblem, das dem Bau zugrunde gelegte Zwei-Fenster-Rasterschema, die Anlehnung an die Münchner Architektur nach den eher florentinischen Brunnen-Platz-Gestaltungen von 1588 und 1602 und die nicht zuletzt durch die Doppelturmfassade (Holl: „heroischeres Aussehen“) zum Ausdruck kommende Konkurrenz zu Sakralbauten sind weitere nicht unbekannt, vom Autor angedeutete Punkte. Dass kommunale, 'bürgerliche' und herrschaftlich-fürstliche Momente auszumachen sind, lässt sich aus der Stellung Augsburgs leicht erklären. Den Salomon-Kleiner-Stich von 1733 hätte man gegenüber der Tafel S. 134 mit der Frontansicht nach rechts drehen müssen.

Dass der 'Goldene Saal' (Nr. 194) als profane Innenarchitektur und als Deckengestaltung (Nr. 164) von Heiko Laß abgetrennt behandelt wird, ist zumal einer sinnvollen Ensemble-Vorstellung nicht zuträglich. Wir hören also wieder von den beteiligten Künstlern, diesmal sogar vom „protestantischen Stadtmaler“ Johann Matthias Kager aus München, der dann aber als katholischer Bürgermeister 1632 von den Schweden natürlich abgesetzt wurde, dem 'Triumph der Weisheit' im zentralen Deckenbild, den Tugendallegorien und am Rande den 24 Kartuschen mit Devisen von Habsburger Kaisern. Leider erfahren wir nicht die Namen der heidnischen Herrscher auf der Südseite und der christlichen Kaiser auf der Nordseite, noch etwas von den dazwischen befindlichen jüdischen und heidnischen Heldinnen. Während in der unteren Wandzone in der Mitte im Süden 'Cybele und Minerva' mit der Ratstafel zusammen sind, befassen sich zwei unbekannt Nymphen auf der Nordseite mit einer allegorischen Ansicht Augsburgs. Nach dem Grössenvergleich mit dem Dogenpalast von Venedig wird die Raumaufteilung von Nr. 193 wiederholt, auch die staatlich-aristokratische Einschätzung des Rathauses findet sich schon dort. Das Rathaus wird gar als Residenz, als Residenzschloss einer Freien Reichsstadt, deren

Führungsschicht mit Herren und Grafen fast ebenbürtig waren, vielleicht etwas zu sehr in eine Richtung eingeschätzt. Bürgermeister und Magistrat wohnen, residierten hier nicht, sondern sie präsidierten hier nur.

Ohne eine Abbildung des Grundrisses ist es wieder sehr schwierig, sich die von Wolfgang Lippmann vorgetragene Bauphase von der Wasserburg (Martinsburg) zu einer doch eher bescheidenen winkelförmigen Residenzanlage für die hochrangigen Mainzer Erzbischöfe und Kurfürsten (Nr. 195) vorzustellen, da auch nur eine Detailaufnahme der erhaltenen Aussenfront auf Tafel S. 133 wiedergegeben ist. Die sicher sehr ansprechende Steinmetzarbeit von Giebel, Büsten, Pilastern und Erkern mit fast Rundsäulen stammt noch aus der ersten Bauphase 1628-31 und zeichnet sich nach Meinung des Autors durch seine ornamentale Fülle aus. Als Anregungen werden der Heidelberger Ottheinrichsbau oder der 'Neue Bau' in Stuttgart und das zerstörte Aschaffener Schloss wegen der roten Anstrichfarbe genannt, die man fast auch als roten Sandstein aus der Ferne hätte interpretieren können. Auf die Steinart wird ansonsten gar nicht eingegangen. Bei dieser Katalognummer und der Abbildung gewinnt man den Eindruck von Architektur nur als Anwendung der Säulen/Pilaster-Ordnung und der ornamentalen Wandgliederung.

Während Meinrad von Engelberg auf S. 11 von einer der vielen Dreiflügelanlagen spricht, wird im Katalogtext des Spezialisten von Schloss Friedenstein (Nr. 196), Marc Rohrmüller, daraus eine Vierflügelanlage, da der in der Abbildung nicht so klar erkennbare niedere Südflügel als Stallung und Reithaus hinzukam. Ein Grundriss mit Nordung und Legende hätte fast die ganze Traktbeschreibung: Nordflügel (= corps de logis, ohne Hinweis auf Nr. 205) mit Kirche, Pavillons oder Türme (Westpavillon mit späterer Belegung durch ein kleines Theater der Kultur, Ostpavillon mehr dem Militär gewidmet) unnötig gemacht. Das Schloss verdankt seine Entstehung der Repräsentation einer neuen sächsischen Seitenlinie, angeblich auch einer Aussöhnungsgeste (aber wohl nicht der Friedenssehnsucht gegen Ende des 30jährigen Krieges). Das angeführte einheitliche Konzept und das ikonographische Programm der leider nicht erhaltenen Ausstattung als Residenz eines lutherischen Landesfürsten wird so kaum nachvollziehbar.

Wahrscheinlich der Seltenheit grösserer, anspruchsvollerer Gebäude von bürgerlichen Auftraggebern wie dem „Aufsteiger“, Grosskaufmann und Geldpatrizier Edmund Rokoch, verdankt das 'Haus zum römischen Kaiser' in Mainz (Nr. 197) seine Aufnahme und die

Bearbeitung durch Paul Zalewski. Die Bedeutung der Namensgebung des Wohn- und Geschäftshauses (später Gasthaus?) lässt sich auch der stilistischen Beschreibung der beiden giebelständigen, durch einen traufständigen Trakt mit Erkerturm verbundenen Häuser nicht entnehmen. Zu dem kurz angesprochenen Innern gibt es wieder keine Abbildung. Der herrschaftliche Charakter liess es auch zum Vorbild für einige Domherrenhöfe werden. Dieser Spätrenaissance-Stil wirkte auch noch bis ins 19. Jahrhundert.

Wer das Schloss Neu-Augustusburg in Weißenfels (Nr. 198) für eine sächsische Sekundogenitur nicht kennt, wird der wohl aus DDR-Zeiten stammenden Abbildung wenig entnehmen können trotz der Versuche von Heiko Laß die nicht „subordinierte“ Dreiflügelanlage mit geschlossenem Hof nicht zur Stadtseite und v.a. die drei Türme abgesehen vom Mittelturm anschaulich werden zu lassen. Die heute kaum mehr auffallenden seitlichen Türme waren ursprünglich eher pavillonartige Auswüchse. Interessant sind die Bemerkungen des Autors zur angeblich lutherisch bedingten schlichten Fassade und eine 'diesseitige' und 'jenseitige' Aufteilung von Nordflügel mit Kapelle zur Grablege und Südflügel mit Festsaal und Theater.

Noch schwieriger ist es sich in den nicht mehr erhaltenen, nur durch zwei sehr unterschiedliche Abbildungen dokumentierten Schlossgarten von Idstein (Nr. 199) zu versetzen. Die von Cornelia Jöchner auf Tafel S. 137 abgebildete, aus einem Pflanzenbuch stammende Abbildung zeigt einen dreigeteilten Garten für angeblich 'Schädlinge', 'gute (essbare) Gewächse' und 'sagenhafte Tiere', was etwas an Kuriositätenkabinette und Vor-Linné'sche-Ordnungsversuche der Natur erinnert. Nach einem Umbau präsentiert sich der Garten 1664 allerdings schon wieder anders mit Zweiteilung und einem völlig anderen Ambiente und einem zur Grotte umgebauten Lusthaus im Hintergrund. Die kleine Schlossherrenfamilie von einer nicht erwähnten allegorischen Figur begleitet blickt zum Betrachter (mit dem Schloss im Rücken?). Wenn der Rezensent die Autorin richtig versteht, sollen Sichtachsen neben dem jetzt ausgeblendeten Kontext der Burg die vorher im Garten selbstbezügliche künstliche Ordnung der Natur ersetzen.

Die Festungsbaukunst (vgl. Nr. 190/91) zählte sicher nicht erst seit Leonardo als Zweckbau irgendwie zu den (Kriegs-) Künsten aber sicher nicht unmittelbar zu den

Bildenden. Bedingt durch die Waffentechnik von der Steinschleuder zur Kanone und Granate ergeben sich sternförmige Bastionen mit den Kernbereichen, den Zitadellen, um Schussfeld bzw. Abprallwinkel zu nützen wie Christian Ottersbach am Erfurter Beispiel (Nr. 200) andeutet, allerdings oft weniger dem äusseren Feind gegenüber, sondern als Beherrschungsinstrument und Demonstration der landesherrlichen Macht über die Stadtbevölkerung Erfurts: die Zitadelle als Nachfolger der mittelalterlichen Stadtburgen.

Nach dem Ausflug in die Militärbaukunst ein Blick in das zumindest seit 1681 wenigstens durch Claude François Menestrier bekannt gemachte intime 'Herzkabinett' der seit 1652 mitregierenden und mit Ferdinand Maria von Bayern glücklich vermählten Henriette Adelaide von Savoyen, textlich vermittelt durch Henriette Graf. Der genannte Menestrier liefert die ikonographische Erklärung dieses Privatissimum in der Münchner Residenz. Da die Herzogin sich in Allegorien gefiel, liess sie mit Emblemen, Devisen, Symboliken und Zeichen eine 'Karte der Zärtlichkeit' nach dem Liebesroman der Mademoiselle de Scuderi, eine Art 'Liebesutopia', über dem Kamin darstellen, ergänzt durch die drei einträchtig ewige Herzen stickenden Parzen u.ä.. Die perspektivischen Scagliola-Architekturräume müssten dann wohl die unergründliche Tiefe des menschlichen Herzens bedeuten. Die Ehen der späteren Wittelsbacher sind dagegen oft nicht so harmonisch gewesen. Anscheinend hat sich dieses Mal Henriette Adelaide mit nichtwelschen Künstlern zufrieden gegeben.

Der protestantische Kriegsheld und Liebhaber des italienischen Belcanto, Kurfürst Johann Georg III von Sachsen, liess sich – wie Heiko Laß mitteilt – in der Tradition der fürstlichen Lusthäuser aber noch mehr vom französischen Marly und italienischen Palazzi im Zentrum einer grossen Gartenanlage umgeben von Kavaliershäuschen ein H-förmiges Lustgebäude (Nr. 202) für Festivitäten fast aller Art errichten. Leider wurde wieder kein Plan oder ein Grundriss beigegeben. Auch alte Aufnahmen des grossen Festsaaes mit den eingelassenen Deckengemälden 'Verherrlichung der Herrschaft Georgs III (weniger eine direkte Apotheose)' Samuel Bottschilds umgeben von Lorbeer-Fruchtgehängen in Stuck hätten zur besseren Einschätzung beitragen können. Das Ensemble macht eigentlich die überkonfessionelle Eingebundenheit Sachsens gegenüber dem Habsburger Kaiser, der französischen und italienischen Kultur auch schon in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich.

Etwa gleichzeitig und ebenfalls von dem sächsischen Baumeister Johann Georg Starcke stammt ein ästhetisch gelungener 'bürgerlicher' Bau, die 'Alte Börse' (Nr. 203) in Leipzig, die Marc Rohrmüller recht knapp vorstellt. Wie im 'Palais im Grossen Garten' findet sich eine damals beliebte, vorgelagert umschranke Treppenanlage (vgl. z.B. Schloss Troja), die hier noch die Trennung der unteren Kaufräume von dem darüber liegenden Fest- oder Versammlungssaal (keine richtige Börse) der reichen Kaufleute der Messestadt und auch eine Raumnutzung ohne störendes innenliegendes Treppenhaus ermöglicht. Von dem 1943 zerstörten Innenraum mit dem sinnigen Deckenbild 'Merkur oder der Handel regiert die Welt' konnte der Autor leider keine Abbildung beibringen. Auch über mögliche Einflüsse wie Niederlande bei dem doch repräsentativen Kastenbau findet sich hier nichts.

Während die historischen Bemerkungen von Jarl Kremeier zu der rationalen Anlage des Residenzstädtchens Oranienbaum (Nr. 204) noch nachvollziehbar sind, tut der Betrachter des mickrigen Fotos in Vogelschau doch schwer daran, sich die Dreiflügelanlage und den holländischen Einfluss (Grachten-Gartenanlage in Oranje-Manier) vor Augen zu führen. Den Innenraum mit den angesprochenen qualitätvollen Stuckdecken aus italienischer Hand oder die niederländischen Reminiszenzen in dem kaum bewohnten, als Lustschloss (eines calvinistischen Auftraggebers?) anzusehenden Gebäude kann man sich nur in der Phantasie ausmalen.

Durch den Kommentar von Heiko Laß wird die Wiederaufnahme des Schlosses Friedenstein (Nr. 196) etwas verständlich: der 1683 erfolgte Ausbau u.a. mit einem Audienzzimmer reagierte auf die Entwicklung des Staatsapparates (Cameralistik) und des Zeremoniells, die 1648 nicht nur vorexerziert, sondern auch modifiziert wurde. Während der Betrachter der kleinen S/W-Abbildung noch die sehr dominanten Lorbeer-Rahmen-Stukkaturen italienischer Machart u.a. in dem Raum entnehmen kann, bleiben die üblichen Anspielungen auf Fruchtbarkeit, Reichtum, militärischer Stärke des zum grossen Kreis der Türkensieger von 1683 gehörenden Auftraggebers verschwommen. Die Schlussbemerkung des Autors ist wohl so zu verstehen, dass hier ein Parade- oder (reines) Schaulzimmer noch nicht in die Enfilade Aufnahme fand, was erst um 1700 (in Anlehnung an Versailles?) zum Kanon der feudalen Repräsentations- und Funktionsräume wurde.

Der Kenner Heiko Laß führt den Leser wieder etwas südlich zu dem in Sichtweite

Bambergers gelegenen Lust-Jagd-Schloss Seehof (Nr. 206). Warum sich der aus schwäbischem Geschlecht stammende Bamberger Fürstbischof Marquard Schenk von Stauffenberg solch einen traditionsbewussten, um nicht zu sagen, überholten, verspäteten kastellartigen Trutzbau hat hinstellen lassen, ist wohl nicht nur durch den Hinweis auf das Aschaffenburg Schloss zu erklären. Der Autor versucht dies etwas zu 'par-force' mit der Jagd- und Wehrbereitschaft zu erklären.

Der auf Tafel S. 139 wiedergegebene kolorierte Kupferstich soll den Idealgrundriss von „Christian Erlang“ (Nr. 207) aus dem Jahre 1686 (in der Mitte?) von Johann Moritz Richter wiedergeben, obwohl er eindeutig mit 1721 von dem Nürnberger Geometer Johann Baptist Homann bezeichnet und datiert ist. Ursprünglich, also 1686, war eine reine Manufaktur-Stadt für Hugenottenflüchtlinge vorgesehen. Mit einem Residenzschloss wurde erst um 1700 begonnen, wie auch Cornelia Jöchner schreibt. In der Folge breitet sie ihren Hauptgedanken aus: das Schloss als Schnittstelle zwischen der (Neu-)Stadt und der Landschaft nicht nur als Landstände o.ä. sondern auch als beherrschte Natur, Park, Herrschaftsgebiet verstanden. Die Stadt erfahre so eine Semantisierung (als hochfürstlicher Residenzort?). Dann sucht die Verfasserin nach Akzenten wie Hugenottenkirche (Baubeginn 1686, Weihe 1693) und Bezügen zwischen Schloss und Richtighäuser (evangelische Neustädterkirche der Nebenflucht). Alles geschehe in dem simplen Plan zum Ruhme des Herrschers, so ihr Credo. Aber man kann wohl anmerken, dass sich der Ortsherr wohl ins Zentrum stellt, aber sich auch einordnet.

So schön Bellottos Gemälde auf Tafel S. 140/41 auch ist, so zeigt es doch eine gewisse Armseligkeit oder den geringen Residenzcharakter Dresdens wenigstens damals am Neustädter Markt (Nr. 208). Cornelia Jöchners Ausführungen v.a. das barocke Raumbeherrschende und -lenkende Denken/Sehen in Blickachsen sind ohne einen Grundriss und Ortskenntnis wenig nachvollziehbar.

Unter der nächsten Nummer bringt Wolfgang Lippmann ein Beispiel aus dem Bereich Schul-Bildungsbau: die ehemalige Dillinger katholische Universität, ein an das die Professoren stellende Jesuitenkolleg angeschlossener Bau mit einer markanten Fensterfront. Der Autor lässt offen, ob Michael Thumb oder der Jesuitenbruder Heinrich Mayer (vgl. Ellwangen, Schönenberg) z.T. nach alten Anregungen Elias Holls für den 1632 eingestellten und erst 1688/89 ausgeführten Bau die entscheidende Figur war. Leider



wurde keine Abbildung des erwähnten Idealplanes in der römischen Jesuitenzentrale beigelegt, um die genannten Abweichungen besser nachvollziehen zu können. Im Vergleich mit dem benachbarten grösseren Jesuitenkolleg wird trotz des repräsentativen Äusseren deutlich, dass es sich nicht um eine Massenuniversität heutiger Tage handelt. Die Stätte diente hauptsächlich zur Ausbildung des schwäbischen weltlichen Priesternachwuchses ähnlich Ingolstadt für Bayern.

Wenn nicht ein gewisser zeitlicher Sprung aufgetreten wäre, hätte sich die Wolfenbütteler Bibliothek (Nr. 228) als erster Bibliotheksbau (Neubau 1887/88) anschliessen können, so aber stellt Simon Paulus wieder ein (1813 abgerissenes) Lustschloss mit leichter Anbindung an das Dorf Salzdahlem vom selben Auftraggeber, dem geistig anspruchsvollen, nach der Kurfürstenwürde strebenden Schwiegergrossvater Karls VI, Welfenherzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, vor. Der Autor weist auf verschiedene Einflüsse (Palais du Luxembourg, Paris; Gartenpalais Krasinsky, Warschau) hin. Für einen protestantischen und seit 1709 heimlich katholischen norddeutschen Herrscher waren „Rom, Paris und Haag“ fast logische Vorbilder. Weiters wurde anscheinend eine Vereinigung der Künste (sprich: Gesamtkunstwerk), Gartenbau, Musik, Theater, bildende Kunst, Galerie von diesem anspruchsvollen und mit den hannoveranischen Vettern konkurrierenden Regenten angestrebt. Leider sind auch die vorbildhafte Prunktreppe (vgl. Treppenhaus von Pommersfelden), der von August Querfurt, Johann Oswald Harms u.a. ausgestattete Festsal oder die darunter befindliche manieristische Grotte (eine Art 'Erdlebenbilder'), die dominierende 'Grosse Galerie' als erster eigener Bibliotheksbau, sowie eine dem Exotismus und dem Prestige verpflichtete Orangerie nicht mehr erhalten.

Bei dem sicherlich wieder attraktiv hergerichteten sogenannten Dillig'schen Haus (Nr. 211) im zum Fürstbistum Bamberg gehörigen Scheßlitz müssen die Herausgeber sich schon fragen lassen, warum es es in diesem Kunstband auftaucht. Es handelt sich wie z.B. bei vielen Relikten früherer Zeiten um 'Volkskunst', Bau-Handwerkliches und um gesunkenes Kulturgut. Ausser einigen dekorativen Elementen der Fassade fragt man sich, was an dem Lehenshof des Bamberger Fürstbischofs eigentlich über die bürgerliche Alltagskultur des Barock noch hinausweist.

Der 1696 zum kaiserlichen Generalfeldmarschall, später zum Grafen erhobene und an der

Adelskrankheit des Barock, der Gicht, leidende Hans Karl von Thüngen liess im nämlichen Jahr einen heute leider umbauten auf kurfürstlich-trierischem Grund und im schlichten 'Trierer Stil' (Trierer Architekt Johann Christoph Sebastiani?) ein Badeschloss (Nr. 212) in dem alten Badeort Ems errichten, wie Stephanie Hahn mitteilt. Der auf der Abbildung nicht richtig erkennbare querrrechteckige Bau besitzt vier Ecktürme. Dieser Wehr-Kastell-Typus besitzt für die Autorin eine bewusste, sprechende 'Militär'-Symbolik. Andererseits verweist sie auch auf die Tradition der mittelalterlichen Geschlechtertürme. Bei den Schmalseiten fühlt man sich sogar eher an sakrale Doppelturmfassaden erinnert.

Nach dieser eher kuriosen Sonderform folgt mit dem Residenzschloss von Rastatt (Nr. 213) ein Auftrag eines fürstlich-regierenden Hauses, des Markgrafen Ludwig von Baden. Ulrike Seeger erwähnt wohl die bewusste axiale Anlage dieser neuen Residenz der Baden-Badener-Linie und den Abbruch des gerade erbauten Jagdschlusses aber nicht die höheren Ambitionen (z.B. Kurwürde, polnische Königskrone) des durch Kriegsbeute zu Reichtum gekommenen 'Türkenlouis', der 12 Millionen Gulden in sein Vorhaben investierte. Nichts hören wir über mögliche Einflüsse (Frankreich, Versailles, Wien, Italien) v.a. durch den von Wien und Böhmen übernommenen Baumeister und Maler Domenico Egidio Rossi bei der der Lusthaustypologie verpflichteten Dreiflügelanlage. Trotz des hohen Geldeinsatzes kann man wie im frühen Ludwigsburg nicht von einer erstklassigen Ausstattung v.a. in der Malerei sprechen.

Mit einem kleinen zeitlichen Sprung führt Heiko Laß gleich in das Innere des 1710 begonnen, etwas altertümlichen Schlosses 'Favorite' (Nr. 214), das die Witwe des 'Türkenlouis' sich als Sommersitz vom böhmischen Architekten Michael Ludwig Rohrer hat erbauen lassen. Der Autor weist auf eine Mischung von österreichischen und französischen Gedanken v.a. in dem Paradeschlafzimmer hin. Die als Innenarchitektin wirkende Markgräfin ist wohl für die etwas konservative, kleinteilig-dekorative, kunstgewerbliche, glücklicherweise vollständig erhaltene Ausstattung (darunter frühes Spiegel-Porzellan-Kabinett) mitverantwortlich.

Die folgenden fünf Katalognummern 215-219 zeigen die Bemühungen bzw. den Aufwand des Hauses Wittelsbach für den späteren, nur kurzen Besitz der Kaiserkrone. Wolfgang Lippmann stellt unter Nr. 215 den Komplex Oberschleissheim vor: neben dem älteren v.a. für die Deckenmalereientwicklung interessanten, italienisch anmutenden Jagdschloss

Lustheim, das 'Neue Schloss' ab 1693 geplant, angeblich nach der Ernennung Max Emanuels zum Statthalter in den spanischen Niederlanden und bei weiteren und höheren Ambitionen, aber erst 1701 durch Enrico Zuccalli begonnen, von 1704-1715 während des Exils des Kurfürsten ruhend und nach dem Tode desselben 1726 unfertig hinterlassen. Das Ganze sollte zumindest auch von der Grösse her mit Versailles und Schönbrunn konkurrieren, bleibt aber äusserlich nur ein langgestreckter langweiliger Baukörper.

Aus dem Innern greift Martin Eberle das mit Nr. 214 zu vergleichende Paradeschlafzimmer (Nr. 216) heraus, wobei er erst einmal eine allgemeine politische, repräsentative Begründung für das 'Neue Schloss' von Schleissheim voranstellt. Für das Schauschlafzimmer macht er den Pariser Zwangsaufenthalt und die Ausbildung des Architekten Joseph Effner in Frankreich für französische Elemente wie die Balustrade verantwortlich.

Auf Tafel S. 142 ist der 'Grosse oder Weisse Saal' von Schleissheim (Nr. 217) abgebildet. Martin Eberle meint, dass schon die Türken-Schlachtbilder von Franz Joachim Beich aus dem Jahre 1702 den Raum ikonographisch ausrichteten. Wahrscheinlich war von vornherein ein Repräsentationsraum mit der Verherrlichung des Kriegshelden, Kurfürst Max Emanuel, geplant. Die Ausstattung erfolgte allerdings erst nach 1719, wobei nach dem Autor das bedeutende und einflussreiche Deckengemälde Jacopo Amigonis aus dem Jahre 1722 mit dem 'Aeneas-Turnus'-Wettkampf auf die glückliche Heimkehr Max Emanuels anspielen soll, während im eigentlichen Hauptsaal, dem 'Viktoriensaal', die 'Aeneas-Dido'-Geschichte dargestellt ist. Des weiteren macht der Autor auf die französische Note des weissen Stucks von Johann Baptist Zimmermann mit ihren Régence-Formen, die in der Ornamentalisierung der tektonischen Elemente auf das kommende Rokoko verweisen.

Das heutige, viel beeindruckendere, pavillonartige Ensemble Nymphenburg (Nr. 218) wuchs - wie Andreas Dahlem schreibt - additiv von einem 1675 errichteten Mittelbau langsam zu einer bis 1918 von den Wittelbsbachern benutzten Anlage. Die angedeuteten ehemals niederländischen Einflüsse (vgl. Nr. 219) lassen sich anscheinend kaum mehr feststellen, nachdem v.a. nach 1715 die französische Ausrichtung erfolgte. Interessant ist die Nachricht, dass unter dem Kurfürst Karl Albrecht (später Karl VII) Nymphenburg Mittelpunkt einer geordneten Residenzstadt 'Karlsstadt' vor den Toren Münchens sein

sollte, die auch mit Wien hätte konkurrieren können sollen.

Cornelia Jöchners Beitrag zur Gartenanlage von Nymphenburg (Nr. 219) schliesst hier nahtlos an, wobei sie auf die durch das flache Gelände begünstigte Einbeziehung von Kanälen verweist. Sie führt das Interesse Max Emanuels auf seine niederländischen Eindrücke zurück. In der elementaren, kosmischen Ordnung des Barock spielte das Element Wasser eine wichtige Rolle. Zusammen mit der dreistrahligem Parkschnaise („trotte d' oie“) gehören Kanäle zur von der Autorin immer wieder angesprochenen „Territorialplanung“ im französischen Geiste (vor der von Sckell'schen Umgestaltung à l'Anglaise').

Nach dieser Anlage in der Ebene schliesst Cornelia Jöchner das nur zum Teil ausgeführte Projekt des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel an, das in einer Blickachse Stadt, Schloss Wilhelmshöhe und den Karlsberg v.a. durch Wasserspiele miteinander zu verbinden sucht. Die Autorin zählt einige italienische Villen-Gärten (Villa d'Este und Aldobrandini; beim Oktogon die pentagonale Villa Farnese Caprarola)) als Vorläufer zur Zähmung des Elementes Wasser (und der Erde) auf, was der Landgraf auch weniger wundersam-inszenatorisch durch anderweitige Kanalisierungspläne dokumentierte. Durch die nachträgliche Hinzufügung des nachsinnenden Herkules (Typ Farnese) neben dem Bergriesen-Becken soll das Ganze auch den Aspekt der Gigantomachie erhalten haben. Allerdings dürfte die übliche Herrschaftsallegorik bei dem stark, mächtig, sterblich-unsterblich, besonnenen Herkules (= Landgraf Karl) wichtiger gewesen sein. Die auch in der Villa Aldobrandini vorkommenden Herkules-Säulen sollen nach Jöchner eine Verbindung von dem reformierten Landgrafen Karl zu seinem viel früheren katholischen Namensvetter Kaiser Karl V (oder schon Karl VI?) andeuten. Insgesamt ist die Anlage in Kassel von dem 1699 in Italien gewesenem, immer für Kuriosa aufgeschlossenen Auftraggeber beeinflusst. Die Autorin sieht die Qualität in der barocken Axialität und der topographischen Einbindung, die den Landschaftsgarten mit neuen natürlichen „Wasserelementen“ (in Richtung 'Englischer Garten') bereichere.

Den letzten Garten dieser einmal sinnvoll gattungsmässig angelegten Reihe zeigt Sabine Schürholz-Grabach an Hand eines miniaturisierten Stadtplanes von Leipzig aus dem Jahre 1749. Die von Kaufleuten und Industriellen initiierte bürgerliche fächerförmige Anlage (Nr. 221) ist wohl links in der Mitte der ummauerten Stadt auszumachen. Als

Besonderheit stellt die Autorin die Verbindung von Industriebau und Parkanlage und den Einfluss des sächsischen Landesherrn heraus, der zu einer höfischen Orientierung samt Heckentheater führte. Es ist aber schon sehr seltsam, dass der Kurfürst von Sachsen in dem bürgerlichen Leipzig sich eines bürgerlichen Mittelsmannes bediente, um '(re-)präsent' zu sein.

Mit einem Beispiel für bürgerlich-herrschaftliche Architektur wartet Thorsten Albrecht auf, nämlich mit der um 1708-1720 barockisierten, schlossähnlichen Risalitfassade des Lüneburger Rathauses (Nr. 222). Der Ratsaal in der Mitte wird 'Fürstensaal' - ähnlich den 'Kaisersälen' der Klöster - genannt. Der Autor wundert sich etwas, dass die alten Renaissancefiguren der deutschen Könige oder Kaiser und die Tugenden als übliches Inventar der 'Kaisersäle' wiederverwendet wurden. Leider 'bringt' kein Grundriss oder Plan das vis-à-vis von Rathaus und Herrschaft (Schloss Lüneburg), die gegen Ende des 30jährigen Krieges allen Ambitionen der Stadt auf eine Reichsstandschaft eine Absage erteilte, 'rüber'.

Die 1793 während der 'Mainzer Republik' zerstörte Anlage eines Lustgartens mit Pavillon, die sogenannte 'Favorite' (Nr. 223), sollte auch wieder den Rang des Mainzer Kurfürsten zeigen. Es haben mehrere kluge „Baudirigierungsgötter(n)“ (ein Ausspruch von Lothar Franz von Schönborn, vgl. Nr. 15) oder Architekten dabei/daran mitgewirkt, wie Heiko Laß ausführt. Die drei Bereiche der aus einem Garten des ehemaligen Dompropstes Christoph Rudolph von Stadion entstandenen Anlage sind an dem Stich, der nur den Blick auf das „Amphithéâtre“ von Orangerie (auch Festsaal) und sechs Pavillons freigibt, nicht auszumachen. Nach dem Autor orientierte man sich an das Vorbild Marly-Le-Roi. Welche 'Adels-Kulturen' an „domestizierter Natur“ in den Pavillons (Gästehäuser) gepflegt wurden, bleibt unausgesprochen. Das originelle 'Rheinschlösschen' (auch ein Lusthaus für Festivitäten) linker Hand ist nicht sichtbar. Einen besseren und ausführlichen Über- und Ein-Blick vermittelt: [http://de.Wikipedia.org/wiki/Lustschloss\\_Favorite\\_\(Mainz\)](http://de.Wikipedia.org/wiki/Lustschloss_Favorite_(Mainz)).

Das im 2. Weltkrieg weitgehend verschont gebliebene, in Stufen gewachsene Schloss Ludwigsburg (Nr. 224, Tafel S. 144) wird von Ulrike Seeger recht nachvollziehbar, allerdings von einer Luftaufnahme mit 'ausgefressenen Lichtern' begleitet, geschildert. Ursprünglich ein eher für die Jagd auf günstigem, abfallendem Gelände errichteter Einflügelbau, der bald darauf zu einer Dreiflügelanlage erweitert werden musste, wobei

vom Nette'schen, preussisch anmutenden Flachdachentwurf durch die Aufstockung des Mittelteils mit Mansarddächern unter Frisoni eher eine böhmisch-habsburgische Komponente - noch mehr bei dem gegenüberliegenden Lusthaus 'Favorite' - einzog. Die Autorin streicht zu recht die Residenzverlegung von Stuttgart 1718 und Bemühungen um Rangerhöhung (Kurfürstenwürde) als Gründe für den weiteren Ausbau zu einer Vierflügelanlage mit Innenhöfen heraus. Das multifunktionale Schloss diente als Ordensversammlungsort, wie so oft der Ahnenverehrung und zur Musik-Theater-Kultur- und Unterhaltungspflege. Dies zeigt sich auch in der Innenausstattung, wo nach schwachen Malereien und Plastiken fränkisch-böhmischer Provenienz, erst von 1717 bis 1733 mit einer italienischen Familienmafia darunter Diego Francesco Carlone und Carlo Innocenzo Carlone europäisches Niveau einzog alles unter einem protestantischen Herzog. Während den zeitweise katholischen Nachfolgern verlor Ludwigsburg (mit Ausnahme von 1764 bis 1775) die Residenzeigenschaft wieder an Stuttgart, sodass bis zum ersten Kurfürsten und König von Napoleons Gnaden, Friedrich I, sich die von der Autorin erwähnten Modernisierungen auch qualitativ in Grenzen hielten. Den heutigen Ruhm machen mehr die ans Schloss anschliessenden Gartenanlagen aus.

Eigentlich wäre es sinnvoll gewesen, die auch nicht zuletzt für Militär, Beamte und Höflinge gebaute Stadt Ludwigsburg innerhalb der Residenzgesamtplanung zu sehen, so aber gibt die Nr. 225 Cornelia Jöchner die Möglichkeit, ihre strukturanalytische Schau einer Barockresidenz als Zeichen von territorialer Herrschaft am Ludwigsburger Marktplatz zu exemplifizieren, wobei sie den 'Marktplatz' mit den beiden Garnisonskirchen (evangelisch und reformiert, unter Carl Eugen katholisch) und den zweigeschossigen Arkadenbauten beschreibt, um aber dann auf den eigenartigerweise um 45° gedrehten ebenfalls quadratischen (oder achteckigen) kleineren 'Holzmarkt' überzugehen. Ihm gibt sie weiter eine weisende Gelenkfunktion durch seine Verbindung zum 'Neuen Corps de Logis' des Schlosses auch im Sinne von 'höfischem' und 'städtischem (aber wohl nicht so sehr bürgerlich gedacht) Zentrum'. Den auf Axialität zum Schloss auch durch die eigentlich vis-à-vis bzw. mit Blick auf die Statue des Herrschers (= optisch und semantischer „Höhepunkt“ auch in geistlicher Sicht?) ausgerichteten Kirchen gestalteten Platz im Vergleich mit dem „egalitären“ Freudenstädter Vorbild versucht die Autorin durch die Osterholz-Allee in Ost-West-Richtung entsprechend ihrer Idee von einer barocken Residenzanlage (vgl. S. 397-401) mit dem 'Territorium' verbunden zu sehen. Die Hauptachse ist aber zweifelsohne die von Nord nach Süd, d.h. auf das 12 km entfernte

Stuttgart hin. Es ist auch die Frage, ob die Alleen zum Schloss (Herrscher) hinführen, oder ob sie dem Fürsten einen gewissen Überblick bei einer eher abfallenden Schlossanlage vermitteln sollen. Den barocken Symmetriegedanken in der von Frisoni geplanten 'Hof-Stadt' auf der Ostseite des Schlosses gegenüber der 'Bürger(?) -Stadt' wird von der Autorin erst gar nicht erwähnt.

Keinem residentialen Anspruch musste das heute als Hotel der höheren Kategorie dienende Jagdschloss Bensberg (Nr. 226) des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und seiner zweiten Gemahlin Anna Maria Luisa von Medici gerecht werden. Leider wurde das von Wolfgang Lippmann erwähnte, mittlerweile verschollene Holzmodell nicht abgebildet, um die Entwicklung der Dreiflügelanlage mit quasi 'eingezogenem' Ehrenhof von einer eher toscanischen Villa über Versailles und Winchester Castle in Richtung des Oranier-Schlosses Het Loo in Appeldorn nachvollziehen zu können. Der Autor macht auch politische Gründe für diesen Wandel geltend. Interessant erscheint die angebliche Ausrichtung auf den damals eigentlich nur aus dem Chor bestehenden Kölner Dom. Die malerische Innenausstattung vorrangig durch Italiener wie Antonio Bellucci, Domenico Zanetti besass unter Einfluss der Kurfürstin (?) europäisches Format.

Dem von Paul Zalewski unter Nr. 227 vorgestellten ehemaligen kurmainzischen 'Packhof' in Erfurt, seit 1886 städtisches Museum, sieht der Betrachter nicht die ehemalige ökonomische Funktion als Waage-Zollstation, Lager und Versandzentrum an. Die vom Autor als süddeutsch-schlossähnlich angesprochene Fassade mit Skulpturen soll die Hoheitsansprüche des nach dem 30jährigen Krieg wieder in seine Rechte eingesetzten Kurmainz zum Ausdruck bringen. Ohne Grundriss lässt sich die von Maximilian von Welsch projektierte Vierflügelanlage mit einem Innenhof nur vage vorstellen. Wie manch heutiges Projekt zu gross ausfallen, diente der 'Packhof' ab 1770 auch der Bibliothek der Universität Erfurt, an der ja einige der deutschen Weimarer Klassiker lehrten.

Viel interessanter ist der leider 1887 abgerissene Bau der berühmten herzoglich-braunschweigischen Bibliothek in Wolfenbüttel (Nr. 228). Bedauerlicherweise gibt Hans Henning Grote nicht auch die von Ludwig Tacke gemalte Aussenansicht des von den Landbaumeistern Lauterbach und Korb vornehmlich in Fachwerk errichteten Gebäudes bei. Es wären so das der Villa-Rotonda ähnliche Äussere anschaulich geworden. Man muss diese profane Bibliothek mit Klosterbibliotheken (aber auch mit der etwas später

entstandenen Wiener Hofbibliothek) vergleichen. Das Untergeschoss beherbergte anscheinend noch die Stallungen für die einfachen, nicht die Hippokrene freischarrenden Rösser. Darüber erhob sich eine angeblich ovale Rotunde, eine Art Pantheon des Wissens, das ursprünglich eine Weltkugel bekrönte. Die Wölbung zierte ein Deckenbild der Planetengötter. Nach unten schloss sich ein angeblich an S. Maria della Salute orientierter Tambour gekuppelter Fenster an, gefolgt von Spiegelmonogrammen des stiftenden Herrscherhauses und zwei Geschosse mit Arkadengängen, hinter denen die Bücherregale angeordnet waren. Am Boden, quasi auf der Erde, mitten im Rund befand sich der Lesesaal unter dem hohen und damit praktischen Tambouroberlicht. In dem Eingangsrisalit mit Dreiecksgiebel waren die Treppenläufe untergebracht.

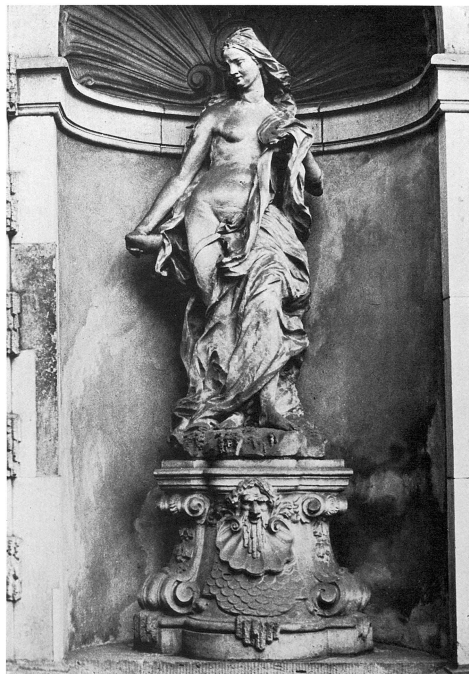
Glücklicherweise gibt es das Internet, um auch ohne Besuch des ehemaligen Kleinfürstentums Schwarzberg-Sondershausen sich ein äusseres Bild von dem achteckigen Schlossannex (Nr. 229) machen zu können. Warum oder wozu der 1697 von Sachsen zum Fürsten frei- und höherkaufende Herrscher/Besitzer dieses äusserlich nicht sehr auffällige achteckige Gebäude mit einer Aussichtsterrasse hat errichten lassen, ist nicht ganz geklärt. Das von Wolfgang Lippmann erwähnte Karussell mit drehbarem Boden, angetrieben von dem darunter liegenden Pferdegöpel, mutet wie ein Kinderspielplatz an. Wenn im rekonstruierten Deckenbild von Lazaro Maria Sanguinelli aus dem Jahre 1716 Venus vor Poseidon eine Perlenkette präsentiert, dürfte wohl auch die der Liebe entstammende und an Licht/Luft sich entwickelnd, erglänzende 'Perlen'reihe der Nachkommen gemeint sein, ein Geschenk des schon relativ alten Fürsten an seine Kinder und Enkelkinder. Das 'fürstlich Lusthaus' ist somit unter einem bestimmten Aspekt zu sehen, ähnlich dem erwähnten Venustempel von Pillnitz für die Hochzeit der Tochter Augusts des Starken (vgl. Nr. 243).

Für das nächste, fast punktsymmetrische, schon bald ziemlich vernachlässigte Ensemble des 'Dresdner Zwingers' (Nr. 230) findet sich auf Tafel S. 145 eine gute Luftbildaufnahme, sodass Peter Stephans Beschreibung sich gut verfolgen lässt. Die von dem Architekten Matthäus Daniel Pöppelmann selbst geäußerte Multifunktionalität wird hier wiederholt. Kaum etwas erfährt der Leser über die Anregungen, die der Architekt auf seinen zweckdienlichen Bildungsreisen durch Italien und Frankreich hier verarbeitete. Der Autor wendet sich dem bekannten Wallpavillon zu, dessen Treppenhausanlage sich fast wie diejenige zu dem späteren Würzburg liest. Im folgenden ikonographischen Teil wird sie



zum Tugendweg 'vom Dunkel zum Licht' (per aspera ad astra). Dazu passend und ausgehend von dem bekrönenden Herkules als 'Saxonicus' mit der Weltkugel (in Vertretung des Atlas) wird die Anlage als 'Hesperiden Garten' gedeutet, als Allusion auf den herkulischen August den Starken, König von Polen, der als Reichsverweser kurz Zeit auch die Last der kaiserlichen Regierung getragen habe, allerdings auch schon auf einem sächsischem Taler von 1694. Ausserdem wird auf den durch Permoser zu Stein gewordenen trojanischen Helden wie 'Paris mit seinem Apfel-Urteil' verwiesen. Dieser soll auch die polnische Königskrone bei sich tragen.

Es verwundert an dieser Stelle eine Nischenfigur 'Nymphe mit Muschel' (Nr. 231) (Fig. 4) aus dem Nymphäum des Zwingers vorgesetzt zu bekommen, zumal Hannah Dornieden



246 B. Permoser, Nymphe mit Muschel. Sdstn., bis 1716 (W. 80). Zwinger, Nymphäum.

Fig. 4

keinen architektonischen Zusammenhang, ja eine „Isoliertheit“ einräumt. Beim weiteren Lesen reibt man sich vergebens die Augen auf der Suche nach der Muschel. Erst ein Blick in die angegebene Literatur (z.B. Sigfried Asche, B. Permoser, Berlin 1978/79, Abb. 246) macht endgültig klar, dass die 'Nymphe mit dem Blumenbukett' abgebildet ist. Diese wird z.B. von Asche gar nicht Permoser sondern seinem Umkreis (Christian Kirchner) gegeben. So sind alle einfühlsamen Beschreibungen der Autorin wie 'Selbstbeobachtung im Wasser der Muschel', verschwimmendes Gesicht, Band im Oberschenkel, bernineskes Gewand' (themenbedingt) rokokoartige Sanfttheit' gegenüber dem barocken Pathos also nur mit

etwas Transfer zu genießen.

Eigentlich hätte der aufmerksame Leser die Kleinresidenz-Lösung von Weikersheim (Nr. 232) schon gleich nach dem Ludwigsburger Marktplatz' (Nr. 225) erwartet. Cornelia Jöchners Beitrag lässt sich schon fast erahnen: Zweipoligkeit von Schloss und Stadt, axialer Bezug von Schloss, Marktplatz und Kirche, aber diesmal eine geschlossene Anlage, mit sinnigerweise einem 'Fama'-Brunnen (1768) nach dem Aussterben der Linie, also scheinbar ohne territorialen Bezug (warum eigentlich nicht zum berühmten Barockgarten hinaus?). An diesem Punkt lässt sich die historische Entwicklung doch nicht ganz ausblenden. Die Stadt entwickelte sich im Schutz (und zur Versorgung) einer alten Wasserburg. Der Barockherrscher versuchte durch Axialität eine räumliche Verbindung von Schloss-Stadt-Kirche (auch im Sinne höfisch-bürgerlich-geistlicher Macht?) herzustellen, vielleicht nicht mit jenem von der Autorin 'an- und zugemuteten' Austariertsein von Horizontal- und Vertikal-Bezügen. Durch den halbkreisförmigen empfangenden Ehrenhof lässt sich die Bewegungsrichtung auf das eher abwehrende Schloss des Herrschers nachvollziehen. Nicht nur die beiden Aufnahmen mit Blick von der Schlossbrücke zur Kirche machen aber auch eine Gegenrichtung erkennbar.

Statt eines Blickes in das mit hypäthralen Fresken illusionistisch-herrschaftlich gestaltete Treppenhaus des 'Herrenhauses' von Altenkrempe. Hasselberg (Nr. 233) hätte der Leser sich einen Überblick über die von Heiko Laß beschriebene, grangienähnliche norddeutsche Landadelsanlage gewünscht, die anscheinend barocktypisch axialsymmetrisch realisiert ist.

Durch erst kürzlich wiedergefundene Pläne kann Guido Hinterheuser die Baugeschichte des anscheinend bedeutendsten profanen Barockbaus im Mecklenburgischen, des ehemaligen herzoglichen Jagdschlusses in Neustadt-Glewe? (Nr. 234), nachvollziehen und deutlich machen, dass die Tradition des Renaissance-Vorgängerbaus und die aktuellen europäischen Strömungen aufgenommen wurden, was wieder für die durch Reisen, Stiche, verwandtschaftliche Beziehungen u.a. ermöglichte Internationalität und Überkonfessionalität ins Feld geführt werden kann. Etwas kurios mutet an, dass der letzte Architekt Leonhard Christoph Sturm nach dem Tode des herzoglichen Auftraggebers sogar eigene Mittel (zur Überbrückung? als Vorschuss? oder nur als Kautions?) beisteuerte.

Der Bearbeiter Wolfgang Lippmann stellt bei der nur in einer Abbildung eines Kleiner-Stiches ersichtlichen, vom Ort entfernten Dreiflügelanlage mit Cour d'honneur, Marstall (von Maximilian von Welsch) und nicht ausgeführtem Garten (Belvedere) den Aufstieg eines gerade zu Reichsgrafen erhobenen fränkischen Geschlechtes und den Reichserzkanzler Lothar Franz von Schönborn, Kurfürst von Mainz (vgl. Nr. 15), der – wie erwähnt - für seine Verdienste bei der Kaiserwahl 1711 mit 150 000 fl. (nach anderen nur 100 000 fl.) belohnt wurde, als finanzielle und politisch-soziologische Voraussetzungen heraus. Kernstück des Schlosses „Invention und Meisterstück“ des Bauherrn selbst, ist das berühmte Treppenhaus in kleinem Grundriss bzw. Schnitt sowie Teilansicht auf Tafel S. 147, womit er anscheinend sogar Wien und Versailles übertreffen wollte. Vom Autor werden einige Vorbilder genannt. Es ist auch nicht klar, inwieweit Lukas von Hildebrandt und Johann Dientzenhofer die Ideen des Bauherrn korrigiert haben. Die Grotten ähnliche 'Sala terrena' und der Haupt- oder Marmorsaal (mit den Fresken Johann Michael Rottmayrs, vgl. Nr. 170) werden hier nur noch einmal kurz erwähnt. Für die Gesamtwirkung ist auch die bewusst anspruchsvolle Ausstattung verantwortlich. Der weitgereiste und von 1713 bis 1729 in Schönborn-Diensten stehende Johann Rudolph Byss (1662-1738), der Schöpfer des dann von Würzburg übertroffenen Treppenhausdeckengemäldes, sollte aber nicht zu den Wiener Hofmalern, sondern eher zum Prager Künstlerkreis gezählt werden.

Am Beispiel der Residenzstadt Karlsruhe (Nr. 236) kann Cornelia Jöchner (und auch Stephan Hoppe) die von Italien und von Frankreich herrührenden rationalen Komponenten des Barock herausstellen. Ursprünglich als Jagdschloss, dann auch als im Zug der Zeit (vgl. Mannheim) ins Freie verlegte Residenz (1715/18) der Linie Baden-Durlach, der sich eine angeschlossene Stadt fächerförmig einordnen sollte. Durch die 32 radialen, von dem nicht näher besprochenen oktogonalen Turm des Jagdschlusses ausgehenden Alleen kann die Autorin auch wieder ihren überblickenden, unterordnenden Territorialgedanken einbringen. Das eigentliche Schloss ist eine jeweils um 45° abgewinkelte Dreiflügelanlage, die mit ihrer einladenden Öffnung als „bewegt“ von der Autorin angesehen wird. Für diese sternförmige, eher militärisch-venatorische Anlage führt der Text 'Palma Nova' oder 'Piazza del Populo' (nach A. E. Brinckmann) an. Ein soziologischer, ständischer Aspekt äussert sich auch in der bekannten vorgeschriebenen Geschossanzahl von Fürst (3), über Beamte/Adel (2) zum einfachen Bürger (1). Die späteren Platz-Planungen um Rathaus und Stadtkirche als Schlosspendant durch Pierre Michel d'Ixnard in der 2. Hälfte des 18.

Jahrhunderts werden nur kurz erwähnt.

Ebenfalls dem Landesherrn, hier dem schon genannten Landgrafen Karl von Hessen-Kassel (vgl. Nr. 220) ist der Ort Karlshafen (vormals Sieburg) (Nr. 237) zuzuordnen, der im Rahmen einer vor der Eisenbahnperiode angedachten, aber bald wieder aufgegebenen Schifffahrtsverbindung zwischen Weser und Lahn (sprich Rhein) sein Entstehen einem utilitaristischen Denken verdankt. Wolfgang Lippmann schreibt nach ersten Plänen des Landesfürsten die angeblich an die Kasseler Oberstadt erinnernde symmetrische Anlage 'Landestor' Jean Paul du Ry zu, um den französischen, fast als Vorgriff des Klassizismus zu verstehenden Einfluss zuzuordnen. Aus der Abbildung wird nicht das grosse Carré ersichtlich, sondern nur der dominante Mittelrisalit als landesherrschaftliche Absteige, Lager, Packhaus, Rathaus am abgerundeten Hafenbecken.

Von dem heute zu Eigentumswohnungen umgestalteten, durch vier Brüder errichteten neuen Dalberger-Hof in Mainz (Nr. 238) lässt die beigegebene, sehr schräg aufgenommene Abbildung nur wenig die Vierflügelanlage mit Binnenhof bzw. Garten erkennen, die Stephanie Hahn mit Schlossbauten in Verbindung bringt. Dies überrascht nicht, da die Dalberg-Familie sich auf Gaius Marcellus (und noch sagenhafter auf eine Verwandtschaft zu Christus) zurückführt, in Mainz und Worms schon Bischöfe gestellt hat und mit Carl Theodor den letzten Kurierkanzler des Hl. Römischen Reiches noch bekommen wird. Das eigentlich nur niederadelige, aber renommierte Geschlecht der Dalberg hatte sowohl in Mainz wie in Worms wichtige Erbämter inne, sodass repräsentative Bauten fast zur Pflicht (und nicht nur für Wohnzwecke) gehörten. Der Mittelrisalit wirkt fast wie eine Kirchenfassade. Die von der Autorin erwähnte Innenausstattung ist schon 1793 zerstört worden.

Leider lässt sich der Beitrag von Heiko Laß nur auf dem Grundriss zu Nr. 240 mit Lupe nachverfolgen, denn die Abbildung zu Nr. 239 stellt nicht das 'Alte', sondern das 'Neue Schloss' in der 'Eremitage', eine 'natürlichere' Form von barocken Gartenanlagen, dar. Der Autor weist daraufhin, dass die Vierflügelanlage nicht so sehr am Typus Lusthaus mit Garten, sondern fast präromantisch an dem des ruinösen Eremitenklosters orientiert sei. Dass es 1719 mit einem Fest für die Bevölkerung eingeweiht wurde, erinnert auch fast schon an die Aufklärung mit der Öffnung des Wiener 'Praters' u.ä.. Das als Geburtstagsgeschenk an die Schwester Friedrichs II gekommene Schloss wurde von ihr

mit französischen Enfiladen umgebaut. Über die auch im österreichischen Kaiserhaus übliche Mönchsmaskerade und -retirade wird in der nächsten Nummer 240 noch etwas gesagt.

Hier wendet sich die Spezialistin für Schloss- und Gartenanlagen Cornelia Jöchner der 'Eremitage' von Bayreuth zu. Sie weist dabei auf das französische, schon wiederholt genannte und auch jüngst in einigen Dissertationen weiter aufgearbeitete Vorbild Marly-Le-Roi (1679-1686) hin, um das Entstehen eines 'Vorläufer(s) des Landschaftsgartens' (Bachmann) aus einem ehemaligen Tiergarten verständlich werden zu lassen. Es ist natürlich sehr schwierig der kleinen Abbildung eines 1770 gefertigten Stiches von Johann Gottlieb Riedel zu folgen. Allenfalls kann man noch die geometrisch-französische Anlage erkennen. In dem nicht ganz schematischen Komplex mit vielen Überraschungselementen 'Nymphäen', Ruinentheater, Kunstfelsen, Hunde-Grabmal, Grotten, Kaskaden u.a. ergebe sich ein pseudo-natürlicher Charakter, wobei aber keine räumliche Öffnung - also der Jöchner'sche Territoriumsaspekt - auftrete. Vor allem unter der Markgräfin Wilhelmine seien nicht mehr die 'religiösen Verkleidungsspiele' (vgl. aber Antoine Pesne, Markgräfin Wilhelmine als Eremitin mit Pilgergewand und Muschel, Schosshund, sich der Musik und der Literatur widmend', Ludwigsburg, Schlossgalerie) von Gewicht, sondern die Rückzugsmöglichkeit des Herrschers in seine Sommerresidenz.

Die Kennerin der Badekultur, Ulrika Kiby, führt des ehemalige fürstliche Lusthaus 'Badenburg' (Nr. 241) beim Nymphenburger Schloss in München vor. Leider begleitet wieder kein Grundriss oder Schnitt die Beschreibung der Autorin. Als Vorbild nennt sie den schon um 1816 zerstörten Pavillon von Marly-Le-Roi und die türkischen Bäder, die nach dem Syphilis-Schock um 1500 - antiken und altorientalischen Traditionen folgend - dem christlichen Europa weit voraus waren. Den Initiator, Kurfürst und Türkensieger Max Emanuel von Bayern wertet sie als Lebenskünstler, der auch zum türkischen Feind gute Beziehungen gepflegt habe. Neben den technisch-funktionellen Details geht die Autorin leider nicht auf die architektonische Lösung des Problems 'Hallenbadbau' durch Joseph Effner besonders ein. Von Aussen sind an der geschrumpften Dreiflügelanlage mit einem verbundenen abgerundeten Festsaal Bad, Spielzimmer und Schlafräum nicht abzulesen.

Nichts findet sich im Text von Ulrike Seeger zu der jetzigen 'Villa Concordia' oder Böttinger-Haus Nr. 2 (Nr. 242) an der Pegnitz in Bamberg darüber, warum ein

bürgerlicher, vornehmlich durch Heirat zu Vermögen gekommener Jurist und Hofbeamter wie Johann Ignaz Tobias Böttinger nach seinem schon sehr prächtigen Stadtpalais sich noch einen zweiten, grösseren, L-förmigen Bau am Stadtrand aber mit Blick zum Dom, hat errichten lassen. Spekulierte er auf eine Nobilitierung?. Alles was die Autorin beibringt, wie die Gartenterrassen mit Wasserspielen, das Treppenhaus in Anlehnung an Schloss Gaibach, oder das Hausteinmauerwerk ähnlich in Pommersfelden und andere Elemente zielt auf eine ambitionierte, Adels-konforme Architektur.

Für das ehemalige kursächsische Lustschloss Pillnitz (Nr. 243) wurde sogar eine Panoramaabbildung des Wasserpalais auf Tafel S. 148/49 spendiert. Ein kleiner Grundriss im Textteil hätte die einzelnen Teile der im übrigen immer wieder umgebauten Anlage besser nachvollziehbar werden lassen. Das 1719-1722 im 'indianischen bzw. chinesischen' Stil erbaute Wasserpalais mit der Schiffslandestelle und der Treppe beschreibt Wolfgang Lippmann als Ersttat in der Chinamode in Deutschland vielleicht angeregt durch den schon 1687, kaum 10 Jahre nach der Vollendung zerstörten 'Trianon de Porcelaine' von Versailles. Als weitere Anregung wird auf Johann Bernhard Fischer von Erlachs Publikation von historischer und fremdländischer Architektur (allerdings erst 1721 erschienen) verwiesen. Das angesprochene, dahinter liegende Bergpalais ist aus einem Venustempel anlässlich der Hochzeit einer Tochter Augusts des Starken nach 1818 als 'Neues Palais' hervorgegangen. Für die hier vordringliche Erscheinung Mitte des 18. Jahrhunderts vor dem in Folge der Nutzung als Sommerresidenz ab 1765 (unter Friedrich August III, reg. 1763-1827 und nicht 1733-1763 wie angegeben) bedingten Veränderungen wäre eine historische Abbildung (z.B. von Thiele) sicher sinnvoller gewesen.

Ähnliches hätte der nach dem 2. Weltkrieg verschollene Gesamtplan der Parkanlage von Gross-Sedlitz, Heidenau (Nr. 244) leisten können, womit die barocke 'Kulturlandschaft' Sachsens weitergeführt wird. Allerdings ist der Plan in der Miniatur so undeutlich erkennbar wie der Text von Cornelia Jöchner nur schwer nachvollziehbar. Anscheinend war eine wichtige Funktion dieser drei-gegliederten Anlage von unterer, oberer Orangerie und 'Friedrichs Schlösschen' die Kulisse für die Feste des polnischen Weissen-Adler-Ordens abzugeben. Ob für die „klassizistisch einfache Rahmung“ dieser Festaktivitäten und die architektonische Gestaltung der Architekt Zacharias Longue Lune verantwortlich ist, bleibt ungeklärt. Auch der geschilderte Gang durch das Gelände mit oberer und unterer

Orangerie und dem Aha-Effekt beim plötzlichen Ausblick in die Landschaft muss der unbedarfte Leser einfach mal so hinnehmen oder selbst vor Ort erleben.

Während Cornelia Jöchner das ikonographische Programm des Gross-Sedlitzer-Parks weitgehend ausblendet, steht es bei Uta Schedlers Text zu der applizierten Rathausfassade von Landsberg am Lech (Nr. 245) fast im Mittelpunkt. Den Beginn macht die für das Barock eigentlich immer schwierige und (vor der französischen Revolution) kaum gewollte Trennung von Profan und Sakral, zumal sich nicht nur die Autorin bei dieser Giebelfassade an eine Kirche erinnert fühlt. Das kurbayrische Wappen, die Pyramide und die Vasen mögen noch weltlich gedeutet werden, während in der Nische die beiden christlichen Tugenden (Liebe und Hoffnung um das Kreuz mit der Weltkugel wohl auch als der weltumspannende christliche Glaube zu verstehen) die christlich-bayrische Land-Grenz-Stadt beschirmen. Im erwähnten zeichnerischen Entwurf sieht die 'Hoffnung' eher nach Macht, Herrschaft mit dem Schwert aus. In den Reliefs des ersten Obergeschosses erkennt die Autorin alttestamentliche (auch bürgerliche) Tugend-Heldinnen wie die 'Susanna' (Keuschheit oder die Anständigkeit), wie Respha (Rizpa) (Opferbereitschaft) oder Judith (Mut, Tapferkeit) und im zweiten Obergeschoss Porträtmedaillons der Künste inklusive der Kriegskunst, obwohl sie eher wie für die Stadtgeschichte wichtige Herrschergestalten aussehen. Das Ganze ist geschaffen von dem Bürger, zeitweiligen Bürgermeister und Stukkateur Domenikus Zimmermann in der damaligen Bandlwerk-Ornamentik.

Zu dem eben angesprochenen Problem der Trennung von Sakral und Profan in einem 'imperium sacro-sanctum' kommt bei der Orangerie von Fulda (Nr. 246) noch das der Einheit von Architektur und Ausstattung, ja der Einbindung in ein grösseres Ensemble. Mit diesen Schwierigkeiten kämpft Katja Heitmann in ihrem Text zu dem Fuldaer Bauwerk, das als 'point de vue' zum Residenzschloss (damals eigentlich noch als Prälatur o.ä. der Fürstabtei Fulda konzipiert) besser in einer Typologie solcher (eigentlich auch nur heute so differenzierter) Nutz- und Lustarchitektur wie z.B. dem Vorbild 'Favorite' von Mainz (Nr. 223) abgehandelt worden wäre. Nur ganz sparsam geht die Autorin auf die im Mittelpavillon mit Kolossalgliederung und antikisierendem Giebel aufwartende Architektur ein. Viel wichtiger für die Autorin ist die Korrespondenz von der 1727/28 zum Kaisersaal umgebauten 'Sala terrena' mit von Emanuel Wohlhaupter gemalten und zu sehr hier auf die Herrschaft Karls VI verengten Szenen und dem Festsaal der Orangerie mit einer

üblichen kosm(olog)ischen Allegorie nach Paul Decker ebenfalls von Wohlhaupter. Damit soll die Stellung mit offiziellem Ehrensitz der altehrwürdigen Fürstabtei (seit 1752 Bistum) des Hl. Römischen Reiches zum Ausdruck gebracht werden.

Leider gibt es vom Marmorbad in der Kasseler Karlsaue (Nr. 247) keine Abbildung der Aussenansicht, um trotz der verständlichen Beschreibung durch Ulrike Schütte einen visuellen, nicht nur autoimaginären Eindruck von dem einem Bildhauer verdankten Pavillon im Orangerie-Ensemble zu erhalten. Die Autorin weist auf einen heimischen ehemals funktionalen Vorgängerbau und – wie schon an vielen anderen Stellen – auf die Anlage von Marly-Le-Roi hin. Ein marmorner aufwändiger Umgang zieht sich um ein Oktagon, hinter dem sich ein ebenfalls oktogonales, vertieftes Wasserbecken befindet. Allerdings gibt es – wie die Autorin hinzufügt – keinen Wasserzu- und -abfluss, keine Heizung, sodass im Gegensatz zur Münchner Badenburg es sich eigentlich um einen Schauraum handelt. Auch die vielleicht dem Ozean entstiegene 'Aurora' in der darüber liegenden Kuppel ist nicht gerade als Badegöttin bekannt.

Der aus altem bayrischen Adel stammende für drei bayrische Kurfürsten an vorderster Stelle dienende Graf Johann Maximilian Emanuel von Preyssing und Hohenaschau liess sich verständlicherweise und ranggemäss ein repräsentatives Stadtpalais (Nr. 248) im Gegenüber zur Residenz von den Hofkünstlern Max Emanuels wie Effner, J. B. Zimmermann, Stuber, Amigoni errichten. Eva Bettina Krems versucht die verschiedenen Einflüsse Frankreichs und Wiens (z.B. Palais Trautson) dabei festzumachen, was auch die die eher antihabsburgische Politik des Grafen widerspiegelt.

Viel besser wäre die standesgemässe Variationsbreite der kursächsischen Schlösser anschaulich geworden, wenn sie als territorial-kunstlandschaftliches Ensembles zusammengefasst wären, so aber befasst sich Heiko Laß separat mit einem schon 1700 umgebauten älteren Jagdschloss, der Moritzburg' (Nr. 249). Die etwas simple, aber wirkungsvolle H-förmige Anlage zeichnet sich durch wiederverwendete vier, ein Quadrat bildende, an Burgen erinnernde Rundtürme aus, die nach dem Autor den Militärcharakter betonen sollen. Ausserdem weist er auf die von den weiblichen Jagdgesellschaften vielleicht nicht ganz so mitgetragene Verbindung von Militär und der Jagd hin. Die Anlage ist eigentlich ein Wasserschloss auf einer Insel eines künstlich angelegten Teiches inmitten einer Seenlandschaft, die auch später die 'Dresdener Brücke' anziehen sollte. In



dem umgebenden Waldgebiet waren herrschaftliche Hoch- und Niederwildjagden möglich.

Der kritische Leser wird sich bei dem jetzt in Berlin befindlichen Spiegelkabinett aus dem fränkischen Schloss Wiesentheid (Nr. 250) verwundert fragen, was diese quasi mobile Ausstattung in der Rubrik 'Profanarchitektur' eigentlich soll. Nichts desto trotz beschreibt Martin Eberle das in dem durch Mitgift seiner Gemahlin angefallenen, um 1724/25 etwas umgebauten Renaissanceschloss des Grafen Erwein von Schönborn befindliche Spiegelkabinett als relativ originelle Schöpfung des nicht genannten Stukkateurs Johann Georg Vogel (noch in situ) und des Kunstschreiners Johann Georg Naßtfell. Das sich aus dem Porzellankabinett entwickelnde Spiegelkabinett findet sich hier in niederländischer Ausprägung mit den eher kleinen Scheiben und in altfränkischer Vertäfelungsart. Nach der angegebenen Inventarnummer dürfte das Kabinett 1943 von Berlin aus erworben und ausgebaut worden sein. Vielleicht sollte man, da der Raum mit der Decke noch intakt ist, das Ganze wieder zurück- und zusammenführen. Der Autor vermittelt auch noch einen kleinen Einblick in die ökonomischen Verhältnisse des späteren k.k. Hofmechanicus Johann Georg Naßtfell, der über 85 Wochen mit zwei Gehilfen pro Woche nur etwa 6 fl. (also ca. 2 fl. Wochenlohn pro Person) erhalten hatte.

Mit der unter dem Mainzer Kurfürsten und Deutschmeister Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg entstandenen Deutschordenskommende in Mainz (Nr. 251) stellt Heiko Laß einen durch mehrere Architektenhände (von Groensteyn, von Welsch, Franz Joseph Roth) gegangenen, sicher nicht sehr aufregenden Bau einer offenen Dreiflügelanlage mit dem Rücken zum Rhein und in der Flucht zur Mainzer Residenz vor. Wenn der Autor vom Einzug des französischen Barockklassizismus spricht, weist er im gleichen Atemzug auch auf Motive von Wiener Stadtpalästen (vgl. wieder Palais Trautson) hin: ein aus mehreren Gründen verständlicher eklektischer Grundzug v.a. in der Profanarchitektur.

Das grossangelegte Ensemble der Residenz(-Stadt) der Speyrer Fürstbischöfe in dem durch den pfälzischen Erbfolgekrieg zerstörten Bruchsal nach 1715 kommt natürlich nicht zum Tragen, wenn man wie Peter Stephan nur das von Balthasar Neumann nach einer ästhetisch nach aussen hin eher fragwürdigen Entscheidung des Fürstbischofs Damian Hugo von Schönborn zu einer Erhöhung um ein Mezzaningeschoss adaptierte Treppenhaus (Nr. 252) herausgreift. Ein - besser - zwei Grundrisse hätten die im Zentralbereich Vier-Flügelanlage mit zwei burgähnlichen Binnenhöfen und einer

Mittelachse mit Vestibül, Grotte, Gartensaal bzw. Fürstensaal, Treppenhausinselplatte, Marmorsaal viel eingängiger verdeutlicht. In dem querovalen Treppenhaus beschreibt der Autor die seit längerem übliche, inszenatorische, kinästhetische (Licht-)Regie vom Dunkel zum Licht, von der ungebändigten Natur zur beherrschten Natur (Kultur), was rhetorisch-psychagogisch auch die Treppe als Tugendweg und das Treppenhaus als Tugend-Ruhmes-(Rund-)Tempel nahelegt. Ob die Grotte das Innere eines „Tugendberges“ oder besser die natürliche Anlage, Basis darstellt, sei mit Fragezeichen versehen. Die wirkungsvolle Komplettierung des rekonstruierten Detailensembles 'Bruchsaler Treppenhaus' wird auch auch noch den Stukkateuren Johann Michael Feichtmayr und dem Maler Johann Zick verdankt.

Auf der Schwelle zum Rokoko stehen die nach dem Brand von 1729 – darunter als Verlust ein Hauptkunststück von Albrecht Dürer, wie Martin Eberle mitteilt – von dem Architekten François Cuvilliers nach französischer Art gestalteten 'Reichen Zimmer' der Residenz (Nr. 253). Es ist in diesem Katalogbeitrag wieder mehr das Innenarchitektonische, Designerhafte angesprochen, wobei sich der Hofbildhauer de Groff als Möbelentwerfer und der Hofstukkateur J. B. Zimmermann den (innen-)architektonischen Entwürfen anzupassen wussten. Die vitruvianische Barock-Rokoko-Architektur ist vorrangig eine dekorativ-formelhafte Architektur. Der Autor erwähnt die Enfilade der Räume, wobei hinter dem Paradeschlafzimmer das Spiegelkabinett nach französischer Art zu den Privaträumen gezählt wird. Die Spiegel sollen der Illusion des unendlichen Raumes (vgl. die Ideen eines Giordano Bruno) oder nur die Raumvergrößerung (und vielleicht eines gewissen Narzismus) neben einem allgemeinen Dekorations-Wertigkeitseffekt dienen. Aus der damaligen Einrichtung ergaben sich die Funktion von Ruhe-Schreib- und wegen der Leuchter auch als Lesezimmer. Das Ganze wurde vom Kurfürsten Karl Albrecht, später Karl VII und Nachfolger des ohne männlichen Erben gestorbenen Habsburgers Karl VI (und nicht Karl VII) initiiert.

Nach dem im südlichen Grottenhofflügel gelegenen Spiegelkabinett wendet sich Uta Schedler, dem in der Südostecke gelegenen Querflügel zur 'Grünen Galerie' zu. Die Abbildung zeigt allerdings nur den Ausblick daraus in die an der Ostseite des Königsbauhofes gelegenen 'Grünen Galerie', die als Fest-Repräsentation und Gemäldegalerie genutzt wurde. Das von der Autorin angesprochene Programm (alles in Stuckrelief): 'Apollo mit der Leier, 12 Monate, Karl der Grosse, Ludwig der Bayer' im Sinne

der Kulturförderung durch den aussichtsreichen Kaiseranwärter Karl Albrecht (Karl VII) in der Traditionsnachfolge lässt sich somit nicht nachverfolgen. Auch die Leistung J. B. Zimmermanns unter dem 'spiritus rector', François Cuvilliers, in der Schöpfung eines wohl von Frankreich abhängigen aber in Bildhaftigkeit und Reichtum eigenständigen und vorbildhaften bayrischen oder Münchner (Sonder-)Rokoko bleibt leider ohne echte (nahsichtige) Anschauung.

Nach dieser katholischen, kurfürstlichen Residenz wechselt das Buch zum Rathaus einer - wie der Name schon andeutet - durch das Salzvorkommen relativ reichen protestantischen alten Reichsstadt Schwäbisch Hall (Nr. 255). Dieses bürgerliche Machtzentrum wurde – wie Ulrike Seeger vermittelt – am abfallenden Marktplatz nicht axial gegenüber der Stadtpfarrkirche mit vorgelagerter Freitreppe nach Plänen eines jungen, aber beziehungsreichen Architekten errichtet. Die Autorin meint Erinnerungen an Augsburg (vgl. Nr. 193) feststellen zu können. Näherliegend bei dem Palais artigen Bau dürfte der erwähnte Einfluss der Ludwigsburger herzoglichen Residenz (D. G. Frisoni) gewesen sein. Auch die Beauftragung Livio Rettis mit Öldeckengemälden im Innern spricht für die Verbindungen.

Wieder zur Münchner Herrschaft und Kulturlandschaft zählt Nr. 256 mit dem Cuvilliers-Palast für den 10jährigen illegitimen Sohn des Kurfürsten Karl Albrecht, Franz Ludwig von Holnstein, und dessen Mutter, Carolina, Gräfin von Spreti, geborene von Ingenheim, heute sinnigerweise erzbischöfliches Palais. Auch weitere Paläste in Residenznähe verdanken ihre Entstehung bzw. Veränderung den ausserehelichen Aktivitäten des Kurfürsten. Eva Bettina Krems meint bei der prätentösen und eher italianisierenden Westfassade eine plastisch-reliefhafte „Unterwander(ung)“ durch Johann Baptist Zimmermann feststellen zu können.

Eigentlich hätten die beiden Katalognummern von Heiko Laß und Martin Eberle gleich zusammengefasst werden können. Ersterer versucht das nach der Jagd begeisterten bayrischen Kurfürstin Maria Amalia aus dem Hause Habsburg benannte Lust-Jagd-Haus 'Amalienburg' (Nr. 257/58) einem Typus ('Parkburg') zuzuordnen. Die auf dem glücklicherweise beigegebenen Grundriss gut ablesbare asymmetrische bzw. konvex-konkave Ost-West-Fassadengestaltung und Funktionalität (Ostseite: Gartenseite für Gäste; Westseite ehrenhofartige Eingangsseite für Personal!) mit bewusstem

überraschendem Abweichen von der Regel zu erklären. Die durchdachte Nutzung einschliesslich des Dachreiters als Rund-um-Schiesstand in einer an italienische Gartenbelvedere oder französische Kleinpaläste ('petite maison') im Grundriss erinnernden optimalen Form ist beeindruckend. Martin Eberle bringt ergänzend die Einbindung des zentralen achteckigen-runden Spiegelsaales als Zentrum einer radial in acht Wege ausstrahlenden, gartenterritorialen Einbindung. Leider kann die S/W-Abbildung die Gestaltung und Wirkung des (Innen-)Raumes als Grundaufgabe von Architektur nicht richtig vermitteln. Türen- bzw. Fenster-Spiegelflächen stehen sich jeweils gegenüber. Das bayrische Weiss-Blau der Wände und das Silber der Boiserien und Stukkaturen mit ihrer Pflanzen-Tier-Götter-Welt gibt dem Raum den Zaubercharakter einer Waldlichtung: ein Meisterwerk des europäischen Rokoko aber ohne eigentliche Rocaille-Ornamentik. Der Autor betont die freie Hand des Stukkators J. B. Zimmermann gegenüber François Cuvilliers' Gesamtkonzeption.

Über Clemens August, den Bruder des bayrischen Kurfürsten und selber Kurfürst von Köln, ergaben sich Verbindungen bis in das norddeutsche Emser Tiefland. Die Tafel S. 153 mit dem Blick auf das Jagdschloss Clemenswerth in Meppen-Sögel lässt den beschreibenden und erklärenden Text von Heiko Laß leicht nachvollziehen: wieder acht radiale Achsen gehen von einem zweigeschossigen 'Sonnen'-Zentrum zu acht Funktionsorten des Kurfürsten mit Bistums- bzw. Kommendennamen diesmal in Backstein bzw. zu acht, kreisförmig umgebenden Trabanten-Kavallierhäusern (im Vordergrund die von Johann Evangelist Holzer nicht mehr ausgemalte Kapelle mit Kapuzinerkloster). Leider gibt es von der Innenausstattung (z.B. Treppenhaus) keine Abbildung, um noch besser die angesprochene Fixierung auf den Herrscher deutlich werden zu lassen. Der Autor versucht noch über eine fiktive Vorgängeranlage in München, das belgische Jagdschloss Bouchefort oder stark reduziert im hohenlohischen Carlsberg bei Weikersheim ein Filiation zu entwickeln.

Mit der touristischen älteren S/W-Aufnahme des über Rudolstadt thronenden Residenzschlosses (Nr. 260) der bis 1918 regierenden Fürsten des Kleinstaates Schwarzenberg kann ein Nichtkenner dieser Anlage wie der Rezensent wenig anfangen, da auch im Internet kaum Abbildungen v.a. des anscheinend interessanten Rokoko-Hauptsalles mit einer Götter-Tugend-Programmatik zu finden sind. Der Text von Heiko Laß müht sich hauptsächlich mit den nach einem Brand von 1735 sich lange hinziehenden

Umbaumassnahmen der alten Höhenburg- oder Schlossanlage ab. Den zumindest äusserlich eher traditionellen barockisierten, an Vierzehnheiligen gemahnenden Turm hat der Leser wenigstens vor Augen.

Nach der Beschreibung von Dorothee Tronet hatte der Mainzer Architekt Thomann ein schwieriges Grundstück mit einem Stadtpalais für die alte und reiche Trierer Beamtenfamilie der Freiherren von Kesselstatt (Nr. 261) zu bebauen. Dem alten S/W-Foto lässt sich nicht die unregelmässige Dreiflügelanlage in bester Lage gegenüber dem Dom ablesen, bei der der Mittelteil sich mit dem linken Flügel in einem Rundbau schneiden. Eine ähnliche frühere Lösung findet sich Filippo Juvarra in Stupinigi. Von der genannten guten Ausstattung durch die Mainzer bzw. Trierer Hofhandwerkerschaft hat sich in dem kriegszerstörten und jetzt als Restaurant genutzten Bau nichts erhalten. Das ambitionierte und auch andere Projekte stimulierende Unternehmen wird von der Autorin mit dem Erbe durch Isabella von Frentz-Kendenich (später ihr Witwensitz) und durch Hoffnungen auf Erhebung in den Reichsgrafenstand (erst 1776) erklärt.

Wenn man den Text von Wolfgang Lippmann zu dem Weltkulturerbe 'Schloss Augustusburg' in Brühl (Nr. 262) liest, gewinnt der kritische Betrachter den Eindruck, dass es letztlich nur darum geht, die Anlage in ihrer schon von Wilfried Hansmann immer wieder herausgestellten Doppelfunktion als Sommerresidenz und Jagd-Lust-Schloss zu präsentieren. Eine ruinöse vierflügelige Wasserburg (als Herrschaftszeichen) wurde von den Architekten Schlaun und Cuvilliés bald nach der Erlangung des Kölner Erzbischofstuhles durch den Wittelsbacher Clemens August in eine Dreiflügelanlage umgewandelt im Wettstreit mit dem kaiserlichen Wien und dem elterlichen bzw. brüderlichen München. Der Autor übergeht die beeindruckende, aber fraglich ob von Cornelia Jöchner im territorialen Sinne ausdeutbare Gartenanlage, um sich schnell dem zentralen Treppenhaus zuzuwenden. Es wurde mit Anlauf, Mittellauf, Wendepodest und zwei Oberläufen 'imperial' von Balthasar Neumann etwa zeitgleich mit Würzburg konzipiert. Obwohl der Autor sich über die Rückwand des Wendepodestes ikonographisch länger auslässt, fehlt hier wieder wie von den Aussenseiten (Hofseite etwa nach Osten, bzw. Gartenseite nach Westen) eine Abbildung um 'Modestia' und 'Nobilitas' (rechts?), darüber in einer Triumphalarchitektur 'Glaube' und 'Gerechtigkeit' als Devisen der weltlichen und geistlichen Herrschaft des Kurfürsten Clemens August überprüfen zu können. Statt auf die Nr. 179 (Tafel S. 128/29) zu verweisen, wird noch einmal die

ikonographische Bedeutung des Carlone-Deckenfreskos im Treppenhaus angedeutet. An der ganzen Decke würde sich wie aussen durch Jagdmotive das schon genannte 'Doppelwesen' von Jagd-Lustschloss und Residenzschloss eines passionierten Jägers (vgl. auch das nicht erwähnte eher private benachbarte Schloss Falkenlust) äussern. Im Falle Augustusburg wäre noch trotz fast 40jähriger Entstehungszeit darauf hinzuweisen, dass von Spätregence bis Spätrokoko trotzdem eine Einheitlichkeit gewahrt werden konnte.

Mit dem 'Johanneum' (jetzt Verkehrsmuseum) in Dresden (Nr. 263) stellt Marc Rohrmüller ein früher freistehendes, 1745/46 umgebautes Museum (einer der ersten exklusiven Museumsgebäude befindet sich in 'Sanssouci') vor, wobei im Untergeschoss während des 18. Jahrhunderts die Marstallfunktion weiterhin bestehen blieb und nur das Rüstungsdepot (Zeughaus) den zumeist friedlichen und schutzlosen Bildern weichen musste. Die U-förmige, später geschlossene Vierflügelanlage mit Innenhof und einem Verbindungsgang zum Schloss besitzt nach der Entfernung einer Zwischendecke ein hohes Galeriegeschoss mit Fenstern für gleichmässige Beleuchtung. Leider erfahren wir kaum etwas über den Umfang und die Beweggründe (Prestige, u.ä.) die von August II 1722 begründete, unter August III und Algarotti ab 1740 stark ausgebaute Gemäldesammlung (inklusive der 1754 erworbenen 'Sixtinischen Madonna'; 1763 waren 5000 Gemälde in engster barocker Hängung vorhanden) nicht wie so oft zerstreut in Schlossgalerien, Kunstkammern, Kabinetten, sondern in einer eigenen 'Pinakothek' als einer Vorstufe des öffentlichen Bildungs-Museums (vgl. z.B. Louvre erst seit 1792) bis zur Mitte des 19. Jahrhundert und zum Semper-Bau unterzubringen.

Zu den von der Aufklärung profitierenden Einrichtungen gehörten neben den Akademien auch die oft mit einem fast unabhängigen Status versehenen Universitäten. Thorsten Albrecht zeigt das Beispiel der schon 1456 gegründeten Universität Greifswald (Nr. 264), die lange unter schwedischer Herrschaft stand. Der Entwurf zu der Einflügelanlage stammt von einem Mitglied des Lehrkörpers, einem Mathematikprofessor, der natürlich die Geometrie beherrschte, aber sich angeblich an den auch theoretisierenden Franzosen Charles Etienne Briseux und an einfache Schlösser des Landadels ausrichten sollte. Der Autor beschreibt das dann aber doch fehlende herrschaftliche Portal und die funktionale Raumlagerung (ein Audimax, eine an Süddeutschland und Wien sich anlehrende Bibliothek, Hörsäle der juristischen, theologischen und philosophischen Fakultät und die

erstaunlicherweise in das Obergeschoss verlegte medizinische Anatomie). Viele Räume dienten (wie heute in angelsächsischen Instituten) als Wohnräume der Professoren. Wenig erfahren wir somit über die Entwicklung von der spätmittelalterlichen Universität mit Burse, Aula u.a. auf dem Wege zu der neuzeitlichen des 19., ja auch des 21. Jahrhunderts, wo immer noch das Repräsentative (vgl. noch die Titulatur des Rektors u.ä.) das rein Funktionale überlagert.

Eine andere wichtige Bauaufgabe des Barock war das Theater oder Opernhaus. Beim berühmten Bayreuther Opernhaus (Nr. 265) zitiert Martin Eberle die Auftraggeberin Markgräfin Wilhelmine, dass der Architekt Galli-Bibiena das italienische Theater mit dem Französischen vereint habe. Für diese auch andernorts immer wieder auftauchende Synthese hätte der Leser sich die Spezifika der beiden Richtungen wirklich einmal erläutert gewünscht. Der Autor beschreibt den glockenförmigen Grundriss, die drei Logen-Reihen und die obligate Fürsten-Loge mit Treppenanlage als Gegenelement wie auch das eher mässige Deckenbild des Hofmalers Wilhelm Wunder ('Apoll und die Musen') und weist auf die standesgemässe Notwendigkeit des Theaters und der noch stärker die Künstlichkeit betonenden Oper hin: zur Repräsentation, Huldigung, Bällen, Maskeraden und als Ort für den sich oft als Schauspieler, Sänger, Musiker, Tänzer (vgl. Louis XIV), Komponisten selbstdarstellenden Herrscher. Das unter dem Eindruck der Berliner Oper des preussischen Königsbruders entstandene Haus wurde 1748 zum Beginn einer unglücklichen Liaison der einzigen Tochter mit dem württembergischen Herzog Carl Eugen eröffnet. Letzterer wird in Ludwigsburg unter Jommelli und dem Tänzer Noverre eine der besten Bühnen in Ludwigsburg bis etwa 1770 unterhalten.

Nach dem höfischen Opernhaus bringt Marc Rohrmüller aus der potenten Leipziger Handels- und Geldaristokratie gegenüber dem durch Überrepräsentation verschuldeten alten Adel ein 'Durchgangshaus' (Nr. 266), das mit oft allegorischen Portalen und risalitähnlichen Mittenakzentuierungen Anleihen bei Stadtresidenzen des 2. Standes macht. Der Autor hätte von einem anderen nicht erhaltenen, ebenfalls ausführlich besprochenen Gebäude eines Bankiers doch eine Abbildung des Entwurfes beisteuern sollen.

Im Grenzbereich zur Volkskunde bewegt sich Stephan Hoppe mit der Beschreibung eines Gasthauses in Fulda (Nr. 267) und seiner wie heute diversifizierten Funktionen. Selbst der

Bürger- und Gewerbetreibende sah sich oft auch gezwungen der Residenzstadt gerecht zu werden, indem herrschaftliche Elemente wie Portal, Einfahrten vereinfacht zur Anwendung kommen. Der Autor lässt sich über den namensgebenden Halbmond auf dem Portalschlussstein ikonographisch aus, wobei er fast gegenreformatorisch den Seesieg von Lepanto 1571 damit in Verbindung bringt.

Während der Betrachter bei den letzten beiden Beispielen ein Sinken des Kulturgutes und eine Verbürgerlichung herauslesen kann, bewegt sich Martin Eberle mit dem als Schreibbereich dienenden 'Chinesisches Spiegelkabinett' (Nr. 268) im Alten Schloss der Eremitage Bayreuth (vgl. Nr. 239) für die Kurfürstin Wilhelmina wieder auf höfischem Niveau. Die Idee zu dem merkwürdigen, aus Sparsamkeits- oder Wiederverwendungs-Gründen unregelmässigen Puzzle von Spiegelscherben soll angeblich von der Fürstin selbst stammen, ein Beispiel zunehmender Individualisierung, Privatisierung?. Der Autor meint auch die ungebändigte „wilde Natur“ erkennen zu können.

Bei einer nicht chronologischen Listung hätte man den 'Erbdrostenhof' (Nr. 269) entweder den Werken von Johann Conrad Schlaun oder dem 'Barock in den Bistümern Köln und Münster' bzw. der 'Baufaufgabe: Stadtpalais und Ecklösungen' zuordnen können. Heiko Laß beginnt mit der doch überraschenden Mitteilung, dass auch wegen der symmetrischen Appartementanlage zwei Wohnbereiche vorhanden gewesen wären, wovon der eine für den Bauherrn, den Erbdroste (= Erbtruchsess des Bistums Münsters), und die andere für den Lehensherrn, den Bischof von Münster, als Absteigequartier bis zum Schlossbau unter dem nachfolgenden Bischof Maximilian Franz Graf von Königsegg-Rothenfels gedient hätte. Der Architekt Schlaun, gleichzeitig Münsteraner Artillerieoffizier, machte aus der Not des winkligen Grundstückes eine Tugend und erstellte eine Art Dreiflügelanlage mit der für ihn typischen Farbigkeit durch Steinwechsel und dynamischen Fassadenschwingungen in auch heute noch wirklich überzeugender, auf alle Fälle ästhetisch befriedigenderer Weise als das Palais Kesselstatt (vgl. Nr. 261). Nach dem Autor griff der Baumeister dabei wie üblich in eklektischer Manier auf französische (vorgelagerter Hof bei den Hôtels) italienische (Hauptsaal mit zwei Fensterreihen?, guarineske Schwingungen'?) und Wiener (?) Elemente zurück.

Leider gibt es vom Schloss Wilhelmsthal (Nr. 270) weder eine Aussenansicht, noch einen Grundriss der ab 1749 in Etappen entstandenen 'Maisons de Plaisance' des Landgrafen



Wilhelm VIII von Hessen-Kassel (+1760) und seines Nachfolgers Friedrich II (reg. 1760-1785). Man bediente sich dabei sowohl des Münchners François Cuvilliés wie des Berliner Bildhauers Johann August Nahl. Die Autorin Henriette Graf erwähnt eine Gliederung in vier Appartements für Landgraf, Landgräfin und zwei für Gäste, wobei sie aus dem des Landgrafen zwei prächtige, korrespondierende Vorzimmer herausgreift. Im einen mit Supraporten der Künste von Johann Heinrich Tischbein konnte „der Herrscher sich mit den Schönheiten“ (zumeist von J. H. Tischbein d.Ä.) 'brüsten', während im anderen aber auf 'Gebüt' Wert gelegt wird. Am Schluss wird wenigstens für den Rezensenten ohne Grundriss nicht sehr deutlich, ob Cuvilliés eine zumeist mehr private (ältere) oder eine französische Enfilade-Disposition angewendet hat. Dass deren Vorbild „für das Deutsche Reich des Ancien Régime“ (= Vorbildlichkeit bis zum Ende des Hl. Römischen Reiches?) (erst) „ermöglicht“ wäre „durch die gelockerten Sitten des Rokoko“, sei als nicht sehr geglückte Formulierung und Behauptung mal so stehen gelassen.

Die Nummer 271 mit dem an der Decke und teilweise an den Wänden erneuerten 'rokokoisierten' 'Steinernen Saal' von Schloss Nymphenburg, München gehört eigentlich nicht in diese Rubrik. Uta Schedler folgt weitgehend Hermann Bauer mit dem nahen Ende des Rokoko, wo die Gattungsgrenzen von Malerei (eher Tafelbild), Stuck (Rahmen) und Innenraum wieder zur Geltung kommen. Eigentlich geht es in ihrem Beitrag um die Ikonographie v.a. des Deckenbildes, das der fast 80jährige J.B. Zimmermann noch entworfen hat. Einige Deutungen von Bauer/Schedler überzeugen nicht ganz bzw. sind gewollt wie Merkur als Friedensstifter und Diplomat. Es fehlt eine alle Details umfassende Interpretation. Wenn die Autorin nochmals am Ende das politische Anliegen des aufgeklärten Max Joseph III mit Frieden und Wohlstand herausstellt, liegt sie wohl richtig. Auffällig sind auf alle Fälle keine persönlichen (und auch politischen oder religiösen) Allusionen. Versuchsweise kann man die Intention fast etwas physiokratisch so umschreiben: das friedvolle Blühen, Gedeihen der Natur, des Landes (Bayern) und auch der Künste, Wissenschaften unter Minerva und Apollo d.h. natürlich unter der Herrschaft des Kurfürstenpaares.

Den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus markiert das von 1755 bis 1770 entstandene, an Stelle eines Wasserschlosses entwickelte Anlage des Lust- und Jagdschlosses Benrath bei Düsseldorf (Nr. 272) mit 'Corps de Logis', Nebengebäuden, Weiher, Nutzgarten und Park. Ohne einen Grundriss tut sich die Autorin Ute Versteegen

allerdings schwer nicht nur die Gesamtdisposition zu vermitteln. Zentraler Bau ist ein einflügeliger, der 'commodité' oder 'bienséance' folgender Trakt vom pfälzischen Hofbaudirektor Nicolas de Piagage, der eine viergeschossige Architektur mit Lichthöfen und raffiniertem Grundriss (Trennung von hohen Repräsentationsräumen und niederen Privat- bzw. Personalräumen) nach aussen wie eingeschossig bzw. noch mit einem Dachhalbgeschoss erscheinen liess. Die Autorin versucht gegen die Schlichtheit der an Jagd, an Bukolik sparsam alludierenden, in des Kurfürsten Lieblingsfarbe Pfirsichblütenrosa gehaltenen Fassade doch noch mit dem Eingangswappen das repräsentative Eindruck-Schinden hervorzuheben. Sie knüpft damit etwas an die bewusst schlichte Erscheinungsbild von Friedrich II und noch mehr von Joseph II an.

Das Schloss Benrath wird noch mit einem Beitrag von Martin Eberle zum westlichen Gartensaal (Nr. 273) bedacht. Er erwähnt zuerst noch den runden Saal in „italienischer Manier“, nicht aber die mit Rossetten gefüllte kassettenartige Decke, in der ein Opaion mit einem auf Leinwand gemalten Deckenbild ('Diana und ihre Gefährtinnen, Göttin der Nacht, der Morgenstern, Entfaltung des Himmelszeltes, der Tagesanbruch?') sich befindet. Daneben erscheint der westliche Gartensaal mit drei runden Deckenbildern wohl ebenfalls von Lambert Krahe von 1761/62 noch eher rokokohaft. Während der östliche Gartensaal der Kurfürstin sinnigerweise Apoll, den Musen, Wissenschaft und Kunst an der Decke gewidmet ist, finden sich im westlichen Gartensaal zu den Appartements der Kurfürstin nicht überraschend Jupiter, Minerva, Götter der Natur und damit Ackerbau und Landwirtschaft. Der Garten der Kurfürstin schliesst sich aussen an. Der Autor nimmt dabei keinen Bezug zu Nr. 186. Er konstatiert eine Stilmischung von Régence und Rokoko bis Klassizismus und eine Krise bei dem hier als 'Rokoko-Künstler' angesprochenen Krahe, der über Rückgriffe auf Früheres wie Barockklassizismus des 17. Jahrhunderts sich dem neuen Ideal (goût grec) anzunähern versucht.

Während man ab dem 18. Jahrhundert nur noch strategisch wichtige Gegenden zu Festungen (wie im 19. Jahrhundert ziemlich sinnlos noch Ulm) ausbaute, kommt dem in der Tradition von Turm, Burg, Wasserschloss stehenden, 1787 sich wenigstens einmal bewährenden Militär-Lust-Architektur-Objekt des lange in preussischen Diensten langen gestandenen Reichsgrafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe (reg. 1748-1777) ein Raritätsaspekt zu. Christian Osterbuck weist der auf künstlichen Inseln im Steinhuder Meer errichteten Anlage deshalb die Funktionen: Landesfestung und gräfliches

Lustschloss zu. Der zentrale Bau ähnelt Schloss Clemenswerth (vgl. Nr. 259) und soll als Wohnung, Bibliothek, Kapelle und als ähnliche Erscheinung bei einigen süddeutschen-österreichischen Klöstern als Observatorium gedient haben. Der Autor sieht zurecht darin aufklärerische Motive. Bei der angesprochenen strengen Mathematik der Befestigungen als Beherrschung der Natur wird man aber doch wieder an Renaissance und Beginn des Barock erinnert (vgl. Nr. 190/91).

Eigentlich ist mit dem erst ab 1772 auf Mainzer Boden (Neugründung Hoechst) vor den Toren Frankfurts errichteten Anlage (Nr. 275) der beiden reichen Brüder Bolongaro aus der Real- (Tabakfabrikant)- und der Finanzwirtschaft (Bankiers) die Zeitgrenze schon überschritten. Wolfgang Metternichs Bericht und die im Internet vorhandenen beeindruckenden Detailaufnahmen (und auch Panoramen) lassen nicht richtig die Grösse und Multifunktionalität (Wohnung, Fabrik, Arbeitersiedlung, Verwaltung) erkennen. Der Autor betont die dem Adel angemessene Erscheinung (z.B. Dreiflügelanlage mit Garten als Ehrenhof, Festsaal, Kapelle, Treppenhaus) und erkennt daran ein Meisterwerk des spätesten Barock letztlich in der Nachfolge von Lukas von Hildebrandt. Während viele Uralt-Adeligen die Repräsentationspflichten finanziell nicht mehr aushielten, übernahmen vermögende, oft in den neuen Geldadel aufsteigende Bürgerliche kulturtragende, aber auch „volkbeherrschende“ Aufgaben und logischerweise auch einige Pathosformeln. In unseren heutigen ach so demokratischen Zeiten meinen auf oft lächerliche Weise unsere Herren Bundes'vorsitzenden' (wohltuende Ausnahme: Gustav Heinemann) sich der alten, feudalistischen Zeremonien bedienen zu müssen.

Wenn der Leser sich von dem äusserlich an herrschaftliche Anlagen orientierten 'Gohliser' Einflügel-Schloss mit Mittelrisalit und hohem, kirchenähnlichem Turm, umgeben von einem ummauerten Garten einen Eindruck verschafft, fragt man sich verwundert, warum ein Kaufmann und Ratsbaumeister in einer Handels- u. Universitätsstadt wie Leipzig einen solchen Bau hinstellt. Demgegenüber verhält sich Johann Conrad Schlauns Residenz wie ein grossbäuerlich bescheidenes Anwesen. Martin Eberle geht aber schnell zu dem länglichen, obersten Festsaal, den sogenannten Oeser-Saal, über, der erst unter einem von der Witwe angeheirateten Universitätsprofessor ausgestattet wurde. Das empfindsame 'Psyche-Motiv' des Deckenbildes von Oeser wird vom Autor hier – in fast hegelianischer Entwicklungsgeschichte - als bürgerlich-aufgeklärt bei noch höfisch-aristokratischen Formen gedeutet und als an der Schwelle zum Klassizismus (siehe Band

6) angesehen ohne Anspielung auf den Bauherrn aber doch auf den Landesherrn Friedrich August III in einem idealisierten Porträtmedaillon.

Am Schluss des Kapitels 'Profanarchitektur' wurde doch noch ein fast genuin bürgerliches Haus eines Kaufmanns im nördlichen Lübeck aus dem Jahre 1779-1781 ausgewählt. Wie der Autor Thorsten Albrecht ausführt, handelt es sich um eine Modernisierung eines gotischen Zinnen-Staffel-Giebelhauses. An der Fassade kommen noch barocke Elemente wie Symmetrie, Portal, Fensterform, geschweiften Giebel in (niederländischer) Glockenform zur Anwendung. Im Innern gelangt man anscheinend ohne Vestibül/Treppenhaus gleich in den hohen Hauptraum (Wirtschafts- und Geschäftsraum oft von italienischen Stukkatoren ausgestattet). Die eigentlichen Wohnräume befinden sich erst im ersten Stock und auch oft in Hinterhausanbauten. Oben lagen die Speicher ähnlich in der alten langen Tradition des Bauernhauses. Auch in der alten bürgerlichen ehemaligen Hanse- und freien Reichsstadt Lübeck war die Fassade als repräsentative und ästhetische Visitenkarte auch nicht ganz fremd.

Wenn der Leser die doch beachtliche Anzahl von Profanbauten nochmals Revue passieren lässt, wird wohl bei der Entwicklung von der wehrhaften Burg (eventuell mit Binnengarten) zu Vierflügelanlage mit Innenhof und dann zur offenen Dreiflügelanlage mit Cour d'honneur und Corps de Logis, oder länglichen Einflügelanlagen, der Hinwendung zur Stadt und andererseits zur Landschaft, Park, Garten deutlich, was letztlich Cornelia Jöchner mit der politischen Territorialisierung verbinden möchte. So gut wie alles in der Architektur des Barock und Rokoko von 'Deutschland' hat aber seine Wurzeln in Italien (Palazzo, Villa, Pavillon-Richtung) oder Frankreich (Versailles, Marly), wenig in Niederlanden oder England. Am originellsten zeigen sich die zahlreichen Sonderformen wie die norddeutschen Herrenhäuser oder Funktionsbauten wie Wolfenbütteler Bibliothek oder die Badenburg oder die kreativen Ecklösungen wie des Erbdrostenhofes in Münster.

## **Kunsth Handwerk**

Die 24 Katalognummern dieser Rubrik teilten sich Martin Eberle (20) und Henriette Graf (4). Dabei sind Sakralgegenstände (Monstranzen, Kelche, u.ä.) oder die Textilien (darunter nur 1 Parament) gegenüber den 'Mobilia' (9) etwas unterrepräsentiert. Bei

Gefäßen, Geschirr und vor allem Porzellan, 'Nippes' (5) ergeben sich oft die Gattungen übergreifende Übergänge zur Kleinplastik. Das Schwergewicht bilden die Möbel (9). Der Rezensent vermisst etwas die qualitativ oft sehr hochstehenden Elfenbeinarbeiten (z.B. Trinkbecher).

Die Augsburger Strahlenmonstranz, Salzburg, Nonnberg (Nr. 278) 'fusst' auf einem Entwurf eines unbekanntem mit 125 fl.- gut bezahlten Malers oder Bildhauers, an den sich auch der evangelische Goldschmidt Andreas Wickert halten konnte auch ohne konfessionelle Skrupel.

Johann Melchior Dinglingers Protz-Kaffee-Tee-Service in Gold- und Porzellan und einer doppelten Vierelementenlehre mit der Kanne (das Herrschermonogramm steht wohl für dessen Tugend als 5. Element) soll die auch wirtschaftliche bzw. finanzielle Potenz des neuen polnischen Königs gegenüber dem polnischen Adel demonstriert haben. Die angegebenen Summen sind in Relation auch heute aufzuwenden.

Für einen bislang unbekanntem Patrizier scheint der schlesische gläserne Trichterpokal geblasen und geschnitten worden zu sein. Matthias Eberle weist auf die Zerbrechlichkeit der Seele, der menschlichen Existenz und den Vanitaskontext hin. Allerdings gibt es vom Dekor her keine Bestätigung.

Die chronologische, Technik und Gattungen hintansetzende Reihe wird mit einem 'Pulcinell' (Nr. 281) aus der italienischen Komödie in gebranntem und nachträglich bemaltem roten Ton fortgesetzt, wozu ein Holzmodell dem tirolerisch-sächsischen Bildhauer Permoser zugeschrieben wird. Anscheinend existieren noch zwei weitere Nachformungen, von denen eine in die Gothaische fürstliche Kunstkammer gelangt ist. Unter diesen ganzen Aspekten hätte man das Stück besser unter Skulptur, Plastik auftauchen lassen sollen.

Mit einem in ostasiatischer Weise bemalten und lackierten 'Kabinettschrank' (Nr. 282) aus und für Dresden kommt das deutsche Plagiatswesen um 1700 deutlich zum Ausdruck. Die Fernost-Mode wird zu einem Keim des aufkommenden Rokoko.

Der Bearbeiter Martin Eberle wundert sich, dass ein Abt des seit 1763 auch noch reichsunmittelbar gewordenen Benediktinerklosters Neresheim sich einen (nur) vergoldeten Messkelch (Nr. 283) leistete. Die Klöster bzw. die Kirche waren im 18. Jahrhunderts trotz ihrer Bauten zumeist weniger verschuldet als der Adel, der sich 1803 auch an dem Kirchensilber- und -gold z.B. Zwiefaltens durch Umarbeiten und noch mehr durch Einschmelzen zu sanieren versuchte.

Unter der Nummer 284 erscheint eine Engelskanne mit Zinnmontur und Pflanzenmuster, die zum Weinausschank gedacht war. Die von Spanien, Italien herkommende Fayence diente lange Zeit als Porzellanersatz. Die meisten Höfe errichteten oder förderten v.a. im 18. Jahrhundert Fayencemanufakturen.

Eine bemalte Meissener Porzellanvase (Nr. 285) aus dem Rijksmuseum Amsterdam soll als Geschenk Augusts des Starken auch wegen dem (kaiserlichen?) porphyrartigen Grund an den russischen Hof gegangen sein. Der von Wien abgeworbene Porzellanmaler Höroldt entwickelte hier einen fernöstlichen Stil. Die Porzellanmaler erhalten bislang auch wegen der multiplen Tätigkeit nicht die nötige Aufmerksamkeit.

Was in der Antike die Tanagrafiguren sind im Rokoko der Porzellannippes (ähnlich multipel wie bei den Stukkatoren). Von guter Qualität ist dabei z.B. die 'Kaffee-Handkuss-Gruppe' (Nr. 286) von Johann Joachim Kändler, dessen zitierte Werkbuchführung generell interessant ist, da sie z.B. bei Musikern wie Mozart eher ein Phänomen der zweiten Jahrhunderthälfte ist.

Von Kändler stammt auch noch eine ganz plastisch aufgefasste Terrine (Nr. 287) für den Grafen Brühl nicht mit Genre sondern antiker Mythologie. Der von Eberle angesprochene Wandel von Zinnmetallgeschirr zum ähnlich robusten Porzellan lässt sich vielleicht auch mit dem Phänomen der Aufhellung der Palette in der Malerei (auch Deckenmalerei) um 1720 in einen Zusammenhang bringen.

Während aus starrem chronologischem Schematismus unter Nr. 290 ein 'Kussleuchter' von Simon Feilner, Maler und Modelleur aus der Fürstenberger Manufaktur, mit einer Schäferszene folgt, erscheint der Münchner Franz Anton Bustelli, der künstlerisch viel höher zuzusetzen ist, erst unter Nr. 296 mit Figuren aus der Commedia dell'Arte.

Auch der silberne Tafelaufsatz (Nr. 291) eines unbekanntenen Meisters 'LR' mit einer Chinoiserieähnlichen aufgelösten Spalier-Gartenszene hätte sich hier gleich anschliessen können.

Unter Nr. 286 wird ein Ornat aus der Fürststabelei Fulda gezeigt, der seine Entstehung einer Tausendjahrfeier und einer intendierten Rangerhöhung zum Fürstbischof verdankt. Vielleicht hätte man ein Beispiel der vornehmlich in Frauenklöstern betriebenen Stickereien und Reliquienfassungen anfügen können.

Die 'Tabatière' (Nr. 297) aus Hohenzollern-Besitz hätte auch schon mehr den Goldschmiedearbeiten zugeordnet werden sollen. Tabakdosen waren ein beliebtes

Geschenk, wenngleich nicht alle so wertvoll und künstlerisch gestaltet waren. Das Tabakschnupfen erfolgte auch unter angeblich medizinischer Indikation, vgl. das Porträt Graf Friedrich von Stadion von Johann Heinrich Tischbein d.Ä..

Mit Nr. 289 kommt ein mit Einlagen aus verschiedenen Materialien gefertigter Schreibschrank aus vermutlich Dresdner königlichen Besitz und Michael Kimmel zugeschrieben zu Wort und Abbildung.

Die technische Experimentierfreude bezeugt eine Tischplatte (Nr. 292) ('Kaffebretter'), die ornamental wie figürlich durch verschiedenfarbige eingekittete Glasperlen mosaikartig gestaltet ist.

Ein zweiter furnierter Schreibschrank unter Nr. 293 war für grossbürgerliche Kreise gedacht, was sich auch im reduzierten dekorativen Aufwand ausdrückt.

Ohne Aufsatz und Pultteil zeigt Nr. 294 nur den Kommodenunterteil aber mit einer aufwendigen, im Bild nicht erkennbaren Deckplatte, die eine bislang nicht gedeutete, etwas esoterisch anmutende Symbolik aufweist.

Weiss-Gold kommt eine weitere Kommode Nr. 295 daher, die plastischer, an Stukkaturen erinnernd von François Cuvilliers für den bayrischen Hof entworfen wurde. Anscheinend sollte auch das Interesse an Musik und Technik des auf beiden Gebieten dilettierenden Kurfürsten bedient werden.

Als Nr. 298 listet ein wie Schnitzwerk oder Stuckwerk wirkendes Paar Wandleuchter (sogenannte Blaker) aus farbiger Fayence mit Kartuschenformen an Ornamentstichen von Esaias Nilson angelehnt.

Die letzten von Henriette Graf bearbeiteten Nummern 299-301 sind wegen ihrem Rückfall ins 17. Jahrhundert eine nachträgliche Ergänzung. Ein Prunkspieltisch (Nr. 299) mit einer Platte von 1670, der ein Untergestell mit 'Türkensklaven' nach dem wichtigen Sieg von 1683 vor Wien, an dem Kurfürst Max Emanuel aktiv beteiligt war, besitzt.

Zu dem Mobiliar Max Emanuels gehört auch ein stark architektonischer, in Boulle-Technik (Schildpatt-Messing) ausgeführter 'Kabinettschrank' (Nr. 300) dessen Kunstkameraspekt des Oberteils wegen der Kleinheit der Abbildung nur vage nachvollzogen werden kann.

Bei dem letzten Stück einem 'Doppelschreibschrank' (Nr. 301) von 1705/15 in Boulle-Technik handelt es sich auch um ein mechanisches Meisterstück des sogar finanziell vorfinanzierenden Johann Puchwiser. Dabei war das obere Schubladenteil drehbar, sodass anscheinend drei Personen der kurfürstlich bayrischen Verwaltung daran

schreiben konnten.

Wie immer ist auch hier eine repräsentative Auswahl sicher nicht einfach gewesen. Vielleicht hätte man den jetzt im Rijksmuseum Amsterdam befindlichen Pultschreibtisch aus der Roentgen-Werkstatt für den Trierer Kurfürsten Johann Philipp von Waldersdorff, der ausgezeichnete illusionistische (fast spiegelbildähnliche) Intarsien besitzt, aufnehmen können. Um den Entwicklungsprozess dieser Möbel, wo oft Maler, Bildhauer beteiligt waren, anschaulich werden zu lassen, hätte auch die eine oder andere Zeichnung eingestreut werden können. Bei allen Möbeln des 18. Jahrhunderts dominiert die oft plastische und dekorative Form über die oft raffinierten, versteckten Funktionen. Es wäre sinnvoll gewesen, die in den Ensembles z.B. 'Berlin und Potsdam' auftauchenden Nummern wie Nr. 42-49 oder auch fast Möbel (wie Nr. 101) bei 'Innenräume und Altarbaukunst' querverweisartig einzubeziehen.

## **Zeichnung**

Die 29 Nummern der Gattung Zeichnung wurden von Peter Prange (17), jüngsthin Bearbeiter des Zeichnungsbestandes der Kunsthalle Hamburg, und von Gode Krämer (12), dem ehemaligen Leiter der graphischen Abteilung der Barockgalerie Augsburg übernommen. Die Autoren konnten sich auf einige in den letzten drei Jahrzehnten erschienenen Kataloge v.a. der Sammlungen von Augsburg, Berlin, Hamburg, Nürnberg, Stuttgart stützen.

Am Beginn des chronologischen 'Gänsemarsches' steht Friedrich Sustris, der im neben Österreich bedeutendsten katholischen gegenreformatorischen Bollwerk, dem Bayern der Wittelsbacher, die künstlerischen Belange bestimmte, so auch mit einem Entwurf (Nr. 302) für die Münchner Residenz, in dem Apoll die selten als Gefährtin Dianas mit dem Bogen dargestellte Daphne verfolgte. Der Betrachter fragt sich, warum gerade diese 1586/88 datierte, doch noch manieristische Zeichnung den Anfang des Barock markieren soll.

Ähnliches gilt für Hans von Aachens Zeichnung 'Herkules bezwingt die Laster' (Nr. 303), die dem seit dem Humanismus durchorganisierten 'ikonologischen' Vokabular folgt, schon barocküblich gelesen werden will und stilistisch – um doch wieder auf dieses alte 'Gleis'



überzuwechseln – später immer wieder bei Paul Egell, Ignaz Günther, Joseph Milldorfer u.a. auftauchende manieristische Elemente von oft eckig ausfahrenden, gelängten Proportionen zeigt ganz anders als der fließende Rhythmus der fleischig, fülligen Körperwelten eines Rubens (auch beim späten Elsheimer), mit dem man landläufig den Barock beginnen lässt. Für Italien mögen noch vor Caravaggios eher erstarrtem Hell/Dunkel der unruhige Federigo Barocci als unmittelbarer stilistischer Vorläufer des Barock angesehen werden. Es erstaunt, dass Peter Prange trotz seines eigenen Hinweises auf eine leider nicht abgebildete Wiederholung in einem Stammbuch mit dem Kommentar 'Christlicher Ritter als Herkules wider die Laster Geiz, Neid und Gleisnerey durch Minerva gekrönt' das Blatt von Hans von Aachen nicht ähnlich liest: links eher 'Neid', Ketzerei inklusive Zwietracht (Maske = Falschheit, Kröte: eher Gift wie Schlange als Geiz?); vorne rechts: 'Geiz' (Midas mit Eselsohren auch Dummheit und Geldsack) hinten wohl 'Gleisnerey', Luxuria (aber kaum wohl mit weiterer Maske, eher Pontormo-artiger Visage). Die Trias in der basierenden Inhalts-Diskussion durch die mehrdeutigen und etwas frei verteilten Attribute wie z.B. Kröte oder Frosch (= Unersättlichkeit, Gula?), Maske, Schlange auf die kanonische Siebenzahl der Laster erweitern zu wollen, bringt eher weitere Probleme. Eine eindeutige Anspielung auf die Künste (Minerva, Rundtempel der Weisheit, Tempel von Wahrheit und Ruhm, aber kaum der Akademie, weibliche Figur kaum Muse, freie Kunst? sondern eher Wahrheit?) wie auch die explizite Gleichsetzung von Herkules und Kaiser Rudolf II (ähnlich einem Beispiel mit dem Erbprinzen in München) erscheint sehr fraglich. Dazu ist das alte Thema Herkules auch zu allgemein menschlich (vgl. 'Psychomachie') anwendbar. Eines der letzten auch nach der Winckelmann-Kritik noch moralisierend auf die Fürstentugend anspielenden Beispiele findet sich im Bacchussaal des Tettlinger Neuen Schlosses von etwa 1772.

Die sich anschließende 'Anbetung der Hirten' (Nr. 304) wird von Prange als Frühbarock unter Einfluss Venedigs und als „sicher“ autonome Zeichnung des ebenfalls nach seiner Rückkehr aus Italien dem Augsburger-Münchner-Kreis angehörenden Johann Rottenhammer angesehen. Anscheinend ist die ausgeführte lavierte Federzeichnung trotz ihres angeblichen Sammlercharakters nicht in einer Mappe verschwunden, sondern als Vorlagenblatt eifrig rezipiert worden.

Der früh und tragisch verstorbene Adam Elsheimer, der nicht nur wegen seiner Beziehung zu Rubens fast immer an den Beginn des deutschen Barock gesetzt wird, ist mit einer von

Gode Krämer analysierten, nicht signierten, allerdings mit 1603 (vor der Heirat) datierten Zeichnung vertreten. Der Autor sieht darin ein für diese Zeit eher unübliches Selbstzeugnis indirekter Art. Selbst Hund und Katze (?) bitten einen Ugolino-artig verzweifelt am Tisch sitzenden Mann um Nahrung. Die unter und auf dem Tisch liegenden Gegenstände (Gipstorso, zwei antike Köpfe, eine Aktfigur, eine Zeichnung eines Kopfes, Globus, Bücher, Merkur-artige Jünglingsfigur, Schreibzeug, Papier) deuten - wie Krämer selbst feststellt – auf einen Gelehrten weniger einen ausübenden Künstler ('pictor doctus?'). Die beiden Knaben scheinen auf der Suche nach Essbarem in einem Wandschrank zu sein. Sogar der Wasserkrug neben dem sitzenden Mann gibt nichts mehr her. Die geflügelte beschwerte Merkur-Figur dürfte nach Hans Joachim Raupp (1998) und Alciatis Emblembuch den behinderten Genius des schöpferischen Menschen darstellen. Eine Ausführung der unpräntösen Zeichnung lässt sich bislang nicht nachweisen. Ob Krämers vielleicht an Goethes / Menzels 'Des Künstlers Erdenwallen' orientierte Deutung als in/vor „Armut verzweifelte(r) Künstler“ zutrifft oder nur sprichwortartig: 'brotlose Kunst' gemeint ist, sei offengelassen.

Sicher ist es interessant als eine Art Einblick in den schöpferischen Arbeitsprozess den von Rubens und Sandrart hochgerühmten Adam Elsheimer noch einmal in einer gemäldeartigen, diesmal sogar in Originalgröße und farbig auf Tafel S. 159 abgebildeten Feder-Pinsel-Gouache-Zeichnung 'Verspottung der Ceres' (Nr. 306, vgl. Nr. 377) auftreten zu lassen. Leider hat man die Madrider oder die aus königlich englischem Besitz stammende, jetzt in den USA befindliche Gemäldevariante nicht abgebildet. Der angebliche Gedanke von Keith Andrews als einer Bildsequenz auch aus Gründen der 'Ordinanz' ist nicht nachvollziehbar: das Verspottungsmotiv wird nur etwas dezenter gehandhabt. Wegen der nicht abgebildeten, angeblich von der Ceres beeinflussten und 1605 datierten 'Judith mit dem Haupt des Holofernes' kommt die Forschung nach Prange quasi kriminalistisch auf einen 'Tathergang' im Jahre um oder vor 1605.

Zum jesuitisch-frommen, bayrischen Umfeld gehört ein kleiner, minutiös ausgeführter Kupferstich-Entwurf (Nr. 307) des Augsburgers Johann Matthias Kager, der sich in der linken Repoussoirfigur noch deutlich an den Manierismus eines Friedrich Sustris u.a. anlehnt. Bei der Hauptszene wundert sich Gode Krämer etwas über das nicht kranke oder bettlerhafte Aussehen der männlichen Hauptfigur. Es handelt sich um die Demutsbezeugung der Fusswaschung an Bettlern, Pilgern durch die nicht als

Franziskanerin gekleidete Königstochter Elisabeth von Thüringen und im Hintergrund um die Barmherzigkeit der Krankenpflegerin. Als illustratives Blatt von Heiligenleben diente es zur Frömmigkeit und Erbauung.

Bei der skizzenhaften, venezianisch-malerisch und doch bildhauerisch anmutenden Zeichnung, die stilistisch wenig überzeugend (und von Heinrich Geissler 1979 sehr viel vorsichtiger behandelt) einer signierten und 1615 datierten Federzeichnung 'Christus als Erlöser' eines aus Hamburg stammenden Hinrich Degener zugeordnet wird, wundert sich der Bearbeiter Prange über den italienischen und nicht über den eher zu erwartenden niederländischen Einfluss. Wenn man sich die Entwicklung in den Niederlanden nach der Spätgotik veranschaulicht, lief zumindest bei der figürlichen Schiene alles über Italien, auch die 'Geburt des Barock'. Leider sind die von Prange auch als Forschungsdesiderat angesprochenen Zeichnungen dieser obigen Tugendreihe nicht abgebildet. 'Temperantia' sollte wie auch bei Geissler 1979 besser mit 'Mässigung' (z.B. Mischen von Flüssigkeit, Ausgleich) und nicht mit 'Enthaltsamkeit' übersetzt werden.

Mit dem 1620/21 datierten 'Morraspiel im Freien' von Johann Liss stellt Peter Prange übrigens in tonnenförmig verzeichneter Abbildung eine auch in Gemälden wiederverwendete Zeichnung vor, die in der atmosphärisch, malerischen Auffassung ziemlich formal eindeutig als Barock anzusehen ist und nach fast allen Kommentatoren das 18. Jahrhundert oder das Rokoko vorwegnimmt. Auch das synthetische Vorgehen – aus Einzelstudien nach der Natur imaginativ überzeugend zu kombinieren – wird vom Autor herausgestellt. Ein von ihm angesprochenes mögliches zeitübliches Moralisieren ist durch die künstlerische Faktur in den Hintergrund gedrängt. Klessmann's Urteil aus dem Jahre 1991 über Eigenhändigkeit bei anderen Liss-Zeichnungen ist leider oft ein Rückschritt.

Mit der Entwurfszeichnung für eine Nischen- oder Gesprengefigur für den Choraltar in St. Moritz in Augsburg von Georg Petel, der wie Liss und Elsheimer zu den unfreiwillig Frühvollendeten gehört, ist der Rubenseinfluss manifest. Leider ist die Rötelzeichnung nicht farbig und nicht zusammen mit der ausgeführten Figur, die eigentlich mehr noch trotz Rubens-Entlehnungen in spätgotischer, alpenländischer Schnitztradition steht, wie auch der Autor Prange feststellt, abgebildet. So kann man nicht den möglichen angegebenen, zeichnerischen Modello-Charakter (warum eigentlich kein kleiner Ton-Wachs-Bozzetto?)

nachvollziehen. Einige Maler wie Sustris, Kager, Storer lieferten Entwürfe für Bildhauer. Die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Plastik im Zeitraum von 1600 bis 1770 wären einer Untersuchung wert. Die Figuren des Barock und noch mehr des Rokoko „besitzen“ eine oft erzählerische, räumlich-szenische, hier angebrachte „Bildhaftigkeit“.

Wahrscheinlich wieder mehr (lokal-)historische quasi tagespolitisch-journalistische als künstlerische Gründe gab es für den Entwurf eines Stiches zu einer Episode aus dem 30jährigen Krieg '40 von ursprünglich 44 Geiseln der Stadt München als Sicherheit für eine hohe Kontributionsforderung Gustav Adolfs von 1632' (Nr. 311). Der Entwurf stammt angeblich von Lukas Kilian. Leider ist der 1635 von ihm ausgeführte Stich nicht abgebildet, wie auch das von M. Kager 1635 gelieferte Votivbild für die glückliche Rückkehr in Ramersdorf. Schutzmantelmariendarstellungen sind in dieser Zeit sehr verbreitet. Die von Gode Krämer besprochene Zeichnung ist eine der wenigen Neuveröffentlichungen.

Auch die Gelegenheits-(Stammbuch-) Zeichnung (Nr. 312) des gebürtigen Breslauer, Opitz-Freundes und Manieristen Bartholomäus Strobel verdankt wohl ihrer vermeintlichen historischen Thematik und angeblich persönlichen Aussage die Aufnahme in dieses Buch. Leider ist für die inhaltliche Deutung die Bildüberschrift „Hoch [?] begnadt Huffnung“ (auf Kriegsverschonung?) nicht herangezogen worden. Angeblich sitzt die gewappnete Minerva als zivile (?) Förderin von Kunst und Wissenschaft(?) oder eher der Klugheit, klugen Verhandlung(?) auf einem Baumstumpf und schaut sich umwendend der dahinziehenden Reitertruppe vor einer Stadtkulisse nach. Peter Prange versucht historische Bezüge herzustellen, was aber für das eigentlich glimpflich davongekommene Danzig und auf das angebliche Datum 18. Juni 1634 nicht so richtig gelingt.

Mit der bekannten Memorial-Zeichnung (Nr. 313) (vgl. Pfarrer Philipp Weber nach Schönfeld 1652) quasi als Totenmaske im Auftrag der Angehörigen des verstorbenen Augsburgers Johann Herwarth von der Hand Bartholomäus Hopfers kommt das realistische Porträt zum Zuge. Leider hat Gode Krämer nicht auch das erwähnte Schabkunstblatt von Johann Jakob Haid in einer Abbildung begeben können.

Die Kohle-Kreide-Zeichnung einer gebirgigen 'Landschaft mit Steg' (Nr. 314) wird von Gode Krämer nicht datiert (aber wohl nach 1648) und nach älterer Bezeichnung 'Jonas Umbach' zugeschrieben und nach Italien verortet, obwohl sie eher als Phantasielandschaft

– angeblich in der Art Hermann Safflebens – anzusehen ist.

Noch fiktiver, freier und künstlerisch interessanter erscheint Johann Heinrich Schönfelds in Wien befindlicher Entwurf zu einem 'Hirtenfest' (Lupercalien vor der Grotte des Fauns?) (Nr. 315). Eine Ausführung in der Dresdner Galerie wird von Herbert Pée um 1660 datiert. Vielleicht wird nach dem Jubiläumsjahr mit Ausstellung und Katalog die Chronologie von Schönfelds Arbeiten einsichtiger. Wenn man seine wieder eher aus einem dunklen Fond kommenden späteren Werke sieht, kann man sich kaum vorstellen, dass er diese 'Lichtigkeit' (auch bei der nur schwach lavierten Zeichnung) noch sehr lange nach seiner Rückkehr aus Italien beibehalten hat. Figürlich kommt der Protestant Schönfeld immer noch vom überlängenden Manierismus, kompositionell/motivisch mit der oftmaligen Mittenbetonung wie hier vom Poussin-Umkreis, farblich aber teilweise von Neapel (Cavallino) her. Der von Peter Prange auch bezweifelte Zusammenhang mit 1675 von Sandrart erwähnten Bildern im Besitz des Augsburger Bürgermeisters Marx Anton Jenisch und eine vorgeschlagene Datierung um 1660 mit einer „noch einmal bemerkbaren“ Wiederaufnahme des capricciomässigen, literarisch-bukolischen Italianismus müsste noch geklärt werden.

Auch bei dem zweiten Italienheimkehrer nach dem 30jährigen Krieg, Johann Christoph Storer, stellt sich die Frage des künstlerischen Nachlassens im heimatlichen Konstanz. Von hier hat er als ehemaliger Jesuitenzögling mit bleibenden Verbindungen das Hochaltarblatt für die Stadtpfarrkirche im bischöflich-augsburgischen Dillingen mit seiner Jesuitenuniversität (vgl. Nr. 209) gemalt, wofür der vorliegende quadrierte Entwurf (Nr. 316) wohl diente. Unter Beteiligung der Werkstatt verlor die Ausführung deutlich an Verve. Gode Krämer erwähnt auch einen fast identischen Entwurf (Z-?22 im Werkverzeichnis von Sibylle Appuhn-Radtke) in Münster, Westfälisches Landesmuseum, dessen Urheber nur in der Nähe Storers bzw. im Umkreis des Konstanzer Bildhauers Christoph Daniel Schenk gesehen wird. Beim letzteren erstaunt allerdings die für eine Kopie (oder doch eine nachlässige, schlampige Vorstufe?) beachtliche Frische im Vortrag. Leider behandelt die neuere Monographie von Sibylle Appuhn-Radtke v.a. den Zeitraum nach der Rückkehr (1655), sodass das interessante Mailänder Frühwerk nur gestreift wird. Nach frühen Einflüssen Augsburgs (Kager, Petel) setzt sich der Malersohn Storer in Oberitalien (Mailand, Genua) mit Procaccini, Morrazzone, G.B. Crespi u.v.a. Rubens) auseinander. Bedauerlicherweise führte Storer in Deutschland keine Fresken mehr aus, aber dafür lieferte er umsomehr Entwürfe für Andachtsbilder, Thesenblätter, sodass erst sein

mutmasslicher Mitarbeiter Andreas Asper in Kempten (vgl. Nr. 59) zu einem der Protagonisten dieser Technik wurde. Man muss aber Storer, der immerhin in der Florentiner Künstlerporträtgalerie vertreten ist, nach der Jahrhundertmitte bis 1671 und darüberhinaus durch zahlreiche Schüler und Nachahmer als einflussreiche Künstlerpersönlichkeit in Süddeutschland ansehen.

Die dem Rembrandt-Schüler (nach Houbraken) Jürgens Ovens zugeschriebene und um 1667/68 datierte Zeichnung (Nr. 317) soll auch nach Peter Pranges Analyse die Tochter Gustav Adolfs, die interessante, nach der freiwilligen Abdankung 1654 in Innsbruck zum Katholizismus konvertierte Königin Christine von Schweden (1626-1689), darstellen. Prange untermauert aus Kontakten bzw. Wertschätzung von Ovens und dem Bestreben nach der polnischen Königskrone die Zuschreibung und Datierung. Als mögliche Vorbilder nennt er Rubens' Maria Medici-Zyklus ('Triumph von Jülich') oder Zeichnungen Govaert Flincks. Man kann aber auch Rembrandts 'Polnischen Reiter', New York, Frick Collection von 1655 nennen. Wegen der geringen Masse dieser Zeichnung könnte man an einen allerdings seitenrichtigen Entwurf für einen Stich denken, der durch die mutige, tatkräftige (Rüstung), 'emanzipierte' Tochter Gustav Adolfs (Medaillon) wirtschaftlichen Aufschwung (Merkur) und Wohlstand (Füllhorn) versprechen sollte. Eine Werbung mit Gustav Adolf im katholischen Polen erscheint wenig sinnvoll. 1660 versuchte Christina nochmals den schwedischen Thron zu erlangen.

Die in Washington, National Gallery (ehemals Vaduz, Stiftung Ratjen) befindliche, Johann-Spillenberger-Zeichnung 'Urteil des Midas' (nach Ovid) hätte Peter Prange trotz Spillenbergers Lehre bei Ulrich Loth und Aufenthalt in Augsburg auch weglassen können, da der aus Ungarn gebürtige Maler hauptsächlich wieder in und für Österreich tätig war. Der angeführte Einfluss Schönfelds scheint übertrieben. Auch die Annahme einer (primären) 'Autonomie' der Zeichnung ist eher unwahrscheinlich z.B. bei Sandart, Teutsche Academie, 1679, 2, S. 76/77 im Besitz von Rudolf Wilhelm von Stubenberg „zwey Ovidische Historien ... von Spielberger“. Wenn man sich bei Ruth Baljühr, Johann Spillenberger 1628-1679, Weissenhorn 2003, die versammelten Zeichnungen ansieht, hätte man sich eine stärkere, temperamentvollere, mutig-malerisch getuschte wie den 'Raub der Sabinerinnen' (Baljühr 2003, Z 2), Berlin, Staatliche Museen gewünscht. Bedauerlicherweise wagte die Monographin keine Chronologie der Werke, obwohl sich doch Gruppen bilden lassen. Spillenbergers Kabinettbilder, die bis ins 18. Jahrhundert in Wien nachwirken (vgl. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, 1999, S. 412-

14), erscheinen weniger venezianisch (P. Liberi?) als französisch (z.B. Laurent de la Hyre) beeinflusst. Als ausgesprochener Eklektiker verarbeitet er fast alle Strömungen seiner Zeit.

Auch bei der dem Berner Joseph Werner zugeschriebenen Blatt 'Quellnymphe Salmacis und der sich wehrende (eigentlich noch nicht) Hermaphrodit, Sohn von Merkur und Aphrodite', lassen sich trotz zeitweiser Tätigkeit in Berlin und angeheirateten Beziehungen zu Augsburg nach den strengen Auswahlkriterien Zweifel an der Aufnahme gerade dieses Werkes anmelden. Gode Krämer folgt Rolf Biedermanns fantasierender Überlegung, dass sich in beider Schatten schon die (immerwährende) Vereinigung anzeigen würde. Dass die recht grosse Zeichnung (326 x 212 mm) ein Entwurf für eine Miniatur sei, leuchtet dem Rezensenten nicht ganz ein.

Mit „Ottmar Elliger fe[c.?]“ bezeichnet ist eine vor 1700 datierte Zeichnung 'Apotheose der Malerei' (Nr. 320) mit auffälligem, altarbildähnlichem Halbrundabschluss. Peter Prange sieht Ottmar Elliger d.J. zu Recht als Vertreter eines Barockklassizismus an, wobei man hier aber weniger von einem holländischen, denn französisch beeinflussten Barockklassizismus sprechen sollte, ähnlich auch bei Gerard de Lairesse, einem der Vorbilder von Elliger. Der Bearbeiter geht bei der ikonographischen Analyse etwas voreingenommen von der geschichtlichen Vorstellung der Emanzipation der Malerei (und nicht der Kunst?) vom nur Handwerklichen zu einer Nobilitierung als 'Freie Kunst' aus. Der '(Nach-)Ruhm' enthüllt die Szene in einem Ruhmestempel. Minerva (Tugend, Führung, Klugheit, Schutz u.ä.) weist der 'Malerei' (Pinsel, Palette, Zeichenpapier=Zeichnung) mit dem Schild auf eine zurückgesetzte, von Prange versuchsweise als 'Victoria' angesehene, eher von einer Viktoria/Nike gekrönte Thronende mit zwei Kronen (warum zwei?) im Schoss. Wenn man nicht so sehr wettkämpferisch denkt, erscheint die Figur eher als die 'Magnifizenz, Magnanimitas o.ä.' ähnlich der 'Belohnung', also als 'belohnende, grosszügige Obrigkeit' o.ä.. Der Speer aber weist auf eine vom Autor nicht angesprochene Gruppe eines geflügelten Genius mit Feuer, Fackel (Eros, Inspiration, Ingenium mit Weisheit ...?) und drei Putten am Boden mit Zeichnung (disegno?, handwerkliche Grundlage?), Büchern (Wissenschaft, Kenntnis, Verstand, Mathematik?) und Trompete (mus-ikal-isch, coloristisch, sensorisch?). Auf der linken Seite meint der Autor kniend die lorbeerbekränzte 'Poesie' neben Büchern und dahinter die 'Musik' mit Blasinstrument als quasi Unterlegene ausmachen zu können. Die unerwähnten Hintergrundfiguren Herkules und wohl Aphrodite stellen wahrscheinlich 'Kraft, Stärke' und 'Anmut, Schönheit' dar. Statt von Apotheose, Freier Kunst und Paragone sollte man ähnlich dem 1786 noch erwähnten

Gemälde von Elliger von der 'Belohnung, Adelung' oder dem 'Ruhm der Malerei' sprechen. Der Autor erwähnt eine Quadrierung und nachgezogene Konturen (beides in der Abbildung nicht erkennbar). Ebenso wenig überzeugend wirkt der Versuch der Bearbeiters die zeitlose, allgemeine, allegorische Zeichnung mit einer Petition der Lukasgilde von Amsterdam zum Ausschluss der Glasmaler und als Emanzipation der Malergilde historisch zu verbinden. Nach den Prämissen des Buches hätte strenggenommen die Zeichnung folglich gar nicht erst aufgenommen werden dürfen.

Mit Johann Ulrich Mairs 'Porträt im Stammbuch des Johann Jakob Müller' (Nr. 321) in Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum ist die Jahrhundertschwelle überschritten. Das aussergewöhnliche an diesem spontanen Porträt „zum freundlichen angedenkhen“ von der Hand des 70jährigen, weitgereisten, ehemaligen Rembrandt-Schülers, der sich in einem erstaunlich frühreifen Selbstbildnis als 20jähriger eher als 'Zeichner nach einem antiken Kopf' gemalt hat, erkennt Peter Prange zurecht in der Natürlichkeit und ungebundenen Zeitlosigkeit. Selbst der von ihm erwähnte, aber nicht abgebildete (vgl. Katalog Augsburger Barock 1968, Nr. 287, Abb. 199) 'Weibliche Kopf' ist viel plastischer und stilisierter.

Vom gebürtigen Türkheimer und seit 1713 in Augsburg ansässigen Johann Georg Bergmüller gibt es eine signierte und 1714 datierte, schwach kolorierte, quadrierte Federzeichnung (Nr. 322) in Ganztafelansicht auf S. 161, wohl Modello für das 1715 entstandene Altarblatt in Kirchhaslach. Der grafische, kleinteilige, vom Umriss bestimmte Zeichenstil lässt den von Peter Prange bis 1715 angenommenen Einfluss von Johann Andreas Wolff wenig glaubhaft erscheinen. Erstaunlicherweise ist der als Haupt einer Schule angesehene, sicher vielseitige und auch in der Personalwahl geschickte Bergmüller noch nicht in einer modernen bebilderten Monographie bearbeitet. Die vom Autor angesprochene „klarere(n) Lösung“ bei den Aposteln nach Rubens ist wohl unter Einfluss Marattas zu modifizieren. Auf alle Fälle hat Bergmüllers Barockklassizismus bis zum Rokoko und bei schwächeren Malern darüber hinaus v.a. durch seine graphische Verbreitung in Süddeutschland eine gewisse Wirkung entfalten können.

Eindeutig dem römischen Barock verhaftet ist der Münchner Cosmas Damian Asam, aus dessen Nachlass an 'vollblutigen' Zeichnungen Gode Krämer eher ein schwächeres, durch die kreisrunde, auffällige Schacht-Treppen-Architektur-Konstruktion ('quadratura') bestimmtes Blatt (Nr. 323) ausgewählt hat, das mit einer leider nicht abgebildeten rückseitigen Zeichnung eines 'Kirchenraumes mit Gerüst' für die querrechteckige



Weihnachtsvision im Langhaus von Fürstenfeldbruck etwas verändert verwendet wurde. Der Leser ohne entsprechende Bibliothek tut sich also schwer mit der Vergleichsabbildung. Die Kuh mit dem provozierenden Hinterteil musste ganz, die Hirten nach links gegenüber dem visionären Bernhard von Clairvaux weichen. Der Autor zitiert Bruno Bushart, der in der Zeichnung schon die Wahrnehmungsdistanz des Freskos spüren wollte.

Nicht ganz ersichtlich ist, warum das 115 x 255 mm grosse, quadrierte Blatt der frühverstorbenen Malerhoffnung des 18. Jahrhunderts, Johann Evangelist Holzer (1709-1740) wegen des völlig sinnlosen Passepartouts auf der Tafel S. 162 um fast die Hälfte verkleinert wurde. Es wären im Satzspiegel fast 160mm in der Breite vorhanden gewesen, um die eigentlich zwischen Bergmüller und Asam stehende Machart besser beurteilen zu können. Auch nach der (eher nicht eigenhändigen) Bezeichnung (vgl. den signierten 'Fächerentwurf' von 1734) handelt es sich um einen Entwurf (? für Gode Krämer wegen Korrekturen bei der linken Hand Jupiters: keine Kopie) für die verlorenen Wandmalereien am Augsburger Gasthaus 'Zu den Drei Kronen' aus dem Jahre 1732 (nach Ernst Mick 1984: 1735, Nr. 35). Der oben erwähnte sicher eigenhändige Fächerentwurf in Karlsruhe hätte den Übergang zum Rokoko und den Einfluss Frankreichs (Watteau und Nachfolger) verdeutlichen können.

Die Grauwerte der 'Briefmarke' der eigenhändigen, quadrierten Entwurfszeichnung in geschweiftem Format für ein Wandfresko in Rottenbuch des Asam-Schülers Matthäus Günther (Nr. 325) geben z.B. die Gelb-Lavierungen überhaupt nicht wieder. Peter Prange konstatiert für Günther ein vollständiges Fehlen von Detailstudien oder gar autonomen Zeichnungen, was eigentlich bei dessen Renommé gerade in fürstlichen Auftraggeberkreisen wie in Stuttgart etwas verwunderlich ist. Die vorliegende Zeichnung ist z.B. ausdrücklich signiert und datiert („fecit ...1742“ als ricordo?). Den Rokokoeinfluss (Übernahme der Stutzerfigur) schiebt der Autor auf den Kauf des Holzer-Nachlasses durch Günther. Allerdings wird auch an anderer Seite die Weiterentwicklung Günthers angesprochen, der sich „seit der gemahlten Neustifter Kirchen [1736] durch eine Italienreise [um 1740?] ... ohnvergleichlich verbessert und qualifizierter gemacht“ habe.

Von dem für seine expressiven Figuren bekannten Plastiker Paul Egell stammt ein Entwurf für eine weniger zu malende als nur zu stuckierende Deckendekoration in der von Peter Prange recht überzeugend nachgewiesenen Hauskapelle der Kurpfälzer Beamten Ignaz und Franz von Weichs. In der Hohlkehle zumindest auf einer Seite finden sich

Rokokostuck und Putten (wohl auf den anderen Seiten entsprechend?, oder wirklich bewusst asymmetrisch?) und von der Hohlkehle in den sicher flachen rechteckigen Deckenspiegel übergehend das von Putten und Wolken emporgetragene Motiv-Wappen des geistlichen bzw. militärischen Brüderpaares von Weichs: Christus mit dem Kreuz und Putten nehmen dieses im Wolkenhimmel in Empfang. Im Text steht als Schreibfehler die Datierung 1640 statt um 1740 (oben um 1743/44).

Endlich findet sich auch eine Neu- oder Erst-Veröffentlichung, aber warum nicht auch in einer ganzseitigen Abbildung?. Kurz vor dem Lebensende und nicht lange vor dem Aus für den Jesuitenorden schuf der Asam-Schüler und einvernehmlich aus dem Orden ausgetretene Christoph Thomas Scheffler noch den Entwurf für die Decke der Krankenkapelle im Jesuitenkloster Landsberg am Lech wie Gode Krämer mitteilt. Die leider wieder nicht mit abgebildete Ausführung des jesuitischen Themas (Aufnahme des Christusverehrsers Ignatius im Himmel) musste dem Bruder in Prag, Felix Anton Scheffler, übertragen werden. Soweit an der Miniaturabbildung erkennbar, verzichtet Scheffler hier fast völlig auf Untersicht und man meint schon einen Beginn eines von einem wellenförmigem reduziertem und beruhigten Rocaille-Rahmen umgebenen 'aufgeräumten Himmels' (Bushart) vor sich zu haben.

Der sauber ausgeführte, sicher attraktive, künstlerisch aber eher bescheidene, farbige Kontrakt-Modellentwurf des Bildhauers Johann Michael Fischer von 1759/60 für die Studienkirche in Dillingen wurde dagegen schon öfters und ordentlich abgebildet. Die von Gode Krämer angesprochenen ikonographischen Änderungen auf dem Schalldeckel bei der leider wieder nicht abgebildeten Ausführung weg vom Jesuitischen ins allgemein Christologische kann man wohl mit dem Gegenwind für diesen Orden erklären. Die Literaturangabe müsste richtig so lauten: Gantner/Keeß 2001, S. 120/1, Taf. 25/26 u. S. 179/80, Kat. Nr. 12.2. Auch vom Künstlerischen her hätte man sich eher einen Entwurf von Joseph Anton Feuchtmayer oder von seinem Kompagnon und Nachfolger Johann Georg Dirr gewünscht.

Die datierte und signierte Zeichnung von Januarius Zick 'Diana und Endymion' (Nr. 329) von 1778 überschreitet eigentlich schon die Epochengrenze des Buches zumindest partiell stilistisch: die bis auf Braun-Grau-Weiss-Töne, quasi auf eine Art Untermalung zurückgenommene, entsinnlichte Farbigkeit weist auf Klassik und Romantik hin. Peter Prange sieht das Thema von Diana und dem ewig schlafenden, unschuldigen Hirten

Endymion als von der Aufklärung und Empfindsamkeit bevorzugt. Die im/auf/vor dem Liebes-Vollmond (Luna) balgenden Putten (Amor und Psyche?) würde der Rezensent aber noch als letztes Spiel des Rokoko einschätzen. Der Autor sieht zusammen mit einem nicht abgebildeten Pendant 'Venus und Adonis' (eigentlich alte barocke Thematik, vgl. z.B. Schloss Freudental um 1700) darin ein autonomes Sammlerstück. Zick arbeitete auch für den zumeist protestantischen, eher grossbürgerlichen Kunstmarkt um Frankfurt und wohl auf Vorrat, wie die Varianten in verschiedenen Grössen (und Preislagen) nahelegen.

Zum guten, etwas zeitlich-stilistisch verspäteten Abschluss stellt Gode Krämer noch eine unveröffentlichte Zeichnung des in Augsburg vornehmlich als Zeichner oder Entwerfer neben G.B. Göz, Franz Sigrist, Esaias Nilson u.a. tätigen Johann Wolfgang Baumgartner wieder mit einem jesuitischen Thema vor.: der 'Schulpatron Aloysius vor Christus (als Weltenrichter oder eher Erlöser?)' (Nr. 330). Sie ist der ziemlich grosse Entwurf für einen leider wieder nicht abgebildeten Stich von Klauber. In dem seit Göz (Nr. 392) aufgelösten Rokoko-Rahmen oder den Entgrenzungen erkennt Gode Krämer die verschiedenen Attribute des Heiligen. Als eine Art 'Insert' taucht eine Gottesdienstszene des - nach dem Autor - vor der Silberbüste predigenden Heiligen auf, was noch von dem voraussehenden Papst (wohl dem heiligsprechenden Benedikt XIII von 1726) beobachtet wird.

Im Rückblick lässt sich folgendes feststellen: ausser zwei Neuveröffentlichungen findet sich nur mehr oder weniger bekanntes Material mit wenig neuen Gedanken. Nur wenige Abbildungen genügen den Anforderungen. Vergleichsabbildungen fehlen ganz. Die angestrebte Chronologie wurde nicht immer durchgehalten. Bei der geringen Anzahl ist eine repräsentative Auswahl sicher sehr schwierig. Als qualitative und thematisch kuriose Ergänzung hätte der Rezensent sich die Hans Ulrich Franck zugeschriebene, daumierartige Zeichnung 'Künstler und Kenner', Berlin, Staatliche Museen (Abb. , in: Augsburger Barock 1968, S. 183, Nr. 216, Abb. 149) gewünscht.

## **Malerei**

Fast die doppelte Anzahl oder 46 Katalognummern stehen der (Tafel-)Malerei von 1600 bis 1778 also einschliesslich des „toten“ (Tacke) oder „richtungslosen (Heinz) 17. Jahrhunderts“ zur Verfügung. Die Mehrzahl der Texte stammt von Michael Thimann.

Fast kanonisch macht Vera Fionie Koppenleitner mit Adam Elsheimer und seinem um 1601/02 datierten 'Brand von Troja' (Nr. 331) den Anfang. Man muss sich allerdings fragen, ob Elsheimer, der nach mehr oder weniger handwerklichen Anfängen in Deutschland sich nur noch in Italien (Venedig bzw. zuletzt Rom) aufgehalten hat, dessen Werke jedoch zum Grossteil nach Deutschland gelangt sind, so ohne weiteres in das Buch aufgenommen werden kann. Die Autorin weist auf die Abhängigkeit von niederländischen, manieristischen Brandszenen, weniger auf caravaggieske Elemente (Carlo Saraceni) bei den Figuren im Vordergrund hin. Das etwas verrutschte Hucke-Pack-Paar Anchises und Aeneas folgt wie erwähnt Raffaels Borgo-Brand. Bei dem nackten Knaben oder Jüngling handelt es sich wohl um den Aeneas-Sohn Ascanius oder Julus. Bei der weiblichen, in einen auffälligen Mantel ge- und mit einem Kopftuch etwas verhüllten Gestalt erkennt die Bearbeiterin eine „anonyme Ausdrucksfigur“ statt wie üblicherweise Creusa, die umgekommene Gemahlin des Aeneas. Wenn man den an Wort-Bild-Szenen reichen, wohl vorbildlichen, aber nicht sklavisch verfolgten Text von Vergil nachliest, dürfte es sich um eine der zur Nachfolge aufrufenden Weissagerinnen an Aeneas wie Venus, Cassandra und Creusa handeln, die in die Zukunft (auch mit der Landung in Italien und dem Weiterleben des Geschlechtes) lenken. Was wahrscheinlich auch Rubens an seinem Antipoden neben der imaginierten 'Mikromonumentalität' faszinierte, sind die genaue Naturbeobachtung und -wiedergabe z.B. bei dem Funkenflug und vielleicht auch der mimische, unklassische Ausdruck bei Aeneas.

Auf Momente wie der Funkenflug greift Michael Thimann logischerweise besonders zurück beim zweiten Gemälde Elsheimers, seiner berühmten 'Ruhe auf der Flucht' (Nr. 332) – ebenfalls in München aus ehemals kurpfälzischen Besitz -, wo Milchstrasse, Sternbilder und Mond den damaligen wissenschaftlichen Stand widerspiegeln. Allerdings nimmt der zu Recht vorsichtige Bearbeiter nicht ein „epistemisches Bild“ auch wegen der religiösen Thematik an und auch den von van Mander (schon 1604) und Sandrart überlieferten Methoden Elsheimers von 'Memoria und Imagination' (also der Beobachtungseinprägung und der Vorstellungskraft). Leider hat man vergessen auf die grosse, über zwei Seiten reichende Farbabbildung in fast Originalgrösse als Frontispiz für „**Vielfalt der Gattungen**“ (als Tafel S. 76/77 gezählt) hinzuweisen.

Mit der fast figurenlosen, 'reinen' 'Landschaft mit Waldweiher' (Nr. 333) des Nürnbergers Johann König sogar in Farbe kommt Elsheimer nochmals indirekt zu Ehren, allerdings

idyllisch, idealisiert, verklärt, wobei Michael Thimann etwas pleonastisch das quadratische Kabinettstück als „kostbare Preziose“ bezeichnet.

Die auch für den frühen Elsheimer wichtigen, etwas manieristischen, tintorettoartigen 'Rottenhammer'schen Gestalten' (W. Sumowski) verrät dessen angeblicher Modello für das 1944 verbrannte Altargemälde in der Augsburger Heilig-Kreuz-Kirche. Dem Bearbeiter Markus Bertsch zu folgen, ist bei der Kleinheit der S/W-Abbildung nicht leicht. Auch die angeführten Vergleichsabbildungen muss man sich mühsam zusammensuchen. Ebenso bleibt die hier etwas deplaziert angesprochene Tätigkeit als Freskomaler bloßer Begriff und ohne Anschauung.

Einen 'Fall von oder Sprung zum Barock' v.a. im Rubens ähnlichen Figürlichen stellt der 'Sturz des Phaeton' (Nr. 335) um 1624 von Johann Liss auch nach Michael Thimann dar. Er sieht das Gemälde als „bildlicher Diskurs“ über den menschlichen Körper und gleichzeitig in (nur?) naturwissenschaftlicher Hinsicht als „Spektakel einer verkehrten Welt“, nicht einmal der Hybris-Gedanke (vgl. auch die manieristisch kleinen flehenden Menschen in der Ferne) wird sehr deutlich. Ob der etwas in Kaskaden herabfließende noch nicht völlig ausgetrocknete Fluss den Po darstellt, oder ob die drei graziösen Nymphen die Quellen oder Seen beweinen oder sie als Najaden eher personifizieren, sei dahingestellt. Primär ging es Liss um sinnlich künstlerische Probleme wie des menschlichen Aktes, des farbigen Hell-Dunkels. Das mythologische Thema wirkt sekundär.

Ähnlich sinnlich dominant verhält es sich beim zweiten Bild des frühverstorbenen Johann Liss, seinem neben dem Altarblatt in S. Nicola, Venedig einzigen quasi sakralen Gemälde, 'Verzückung des Hl. Paulus' (Nr. 336). Der/die BearbeiterIn mit dem nicht auflösbaren Sigel HDA bringt den avantgardistischen und transitorisch-ekstatischen Charakter des malerisch-musikalischen Werkes fast 'hingerissen' schwelgend zum Ausdruck. In diesem Malstrom ist nicht nur ein Piazzetta sondern auch ein Maulbertsch vorweggenommen. Die genannten Hinweise auf mögliche Vorbilder wie Correggio, Fetti, Rubens können nicht diese Einzigartigkeit erklären.

Mit dem qualitativ beachtlichen Gemälde 'Anbetung der Hl. 3 Könige' (Nr. 337) des Münchners Johann Ulrich Loth, Vater des bekannteren 'Carlotto', behandelt die Bearbeiterin Iris Westerholm eine Familienstiftung für die Münchner Frauenkirche, die

italienische (Carlo Saraceni) und nordisch-niederländische Elemente 1628 – also noch vor dem Übergreifen des Krieges auf Süddeutschland – verarbeitet. Die Stifter auf der Empore (Tenne?) als stille Beobachter im Dunkel und der etwas abgelenkte, zum Betrachter einen Blickkontakt aufnehmende Hund bringen besondere Akzente.

Um diesselbe Zeit ist ein etwas steifes, quadratisches Nürnberger 'Meisterstück' (Nr. 338, vgl. Nr. 333) entstanden, an dem sich einige Romantiker erfreut haben dürften: ein Kerzenstück mit dem Namenspatron des Malers Johannes Hertz (wahrscheinlich auch ein Selbstbildnis), der die 'Hl. Schrift lesende Asket Johannes der Täufer'. Die Taufmuschel bzw. die 'grosse Herzmuschel' sollen nach Michael Thimann auch als bildhafte Signatur dienen. Anscheinend ist der Autor bei der Suche nach einer proto-pietistischen Literatur als Anregung nicht fündig geworden.

Mitten im 30jährigen Krieg malte der taubstumme Oldenburger Hofmaler Wolfgang Heimbach in seinem frühen niederländischen Stil eine vornehme Gesellschaftsszene mit vielschichtigen Anspielungen, die Michael Thimann auch nicht ganz befriedigend (Hochzeitsszene?; vielleicht auch im Sinnes eines 'wissenden Bildes' als politische Allegorie?) erklären konnte. Auch das Beispiel des erstaunlicherweise später sich noch länger in Italien aufhaltenden Heimbach macht die regionale oder konfessionelle Grenzen eigentlich überwindende Weiterbildung auch der Norddeutschen nochmals deutlich.

Mit Sandrarts literarischer Selbstreferenz am Ende des 1. Teils seiner 'Teutschen Academie' von 1675 setzt der Künstler bei der Monatsdarstellung 'November' (Nr. 340) den antiken Mimesis-Wettstreit fort. Michael Thimann weist auf die Einbettung in auch literarische Vorstellungen der noch geschlossenen kosmischen Ordnung mit dem (Kreis-)Lauf der (Jahres-)Zeit, aber auch auf die persönlichen Motive (Bildnis Mathias Merian d. J., Gut Stockau), die eine besondere Note geben. Den kurfürstlichen Auftrag des angeblich 1643 datierten Gemäldes erhielt er wohl beim Sommeraufenthalt in München 1641. Das als Erbe an seine Frau 1644 gefallene Hofgut bezog er 1645 nach seiner Übersiedlung von Amsterdam. Allerdings wurde es noch 1647 zerstört.

Gegenüber der auch von Gruppenporträts wie 'Gildenstücken' angeregten 'Vertragsunterzeichnung der Gesandten in Münster' 1648 unter einem mariologischen (?) Radleuchter durch Gerard ter Borch d.J. hatte Joachim Sandrart die optisch-künstlerisch

etwas schwierigere Aufgabe das in Nürnberg abgehaltene 'lange' Friedensmahl vom Herbst 1649' (Nr. 341) wiederzugeben. Der Bearbeiter Michael Thimann versucht das grosse Bild zwischen Historie und Allegorie anzusiedeln. Bei der auffliegenden Friedenstaube ist man allerdings etwas an Petrons Satire des Trimalchio-Gastmahls, o.ä. erinnert. Schwierig nachzuvollziehen ist, dass sich der mittlerweile zum Landjunker aufgestiegene Maler als quasi Bildreporter selbst und einige finanziell beitragende Mitglieder des Nürnberger Magistrats rechts (durch Anstückelung?) auffällig hinzugefügt hat. Dass der für Thimann als Kunsttheoretiker wichtige, hier als Festregisseur auftretende Nürnberger Dichter Georg Philipp Harsdorfer auf der linken Seite ein Plätzchen zugewiesen bekam, dürfte vielleicht keine grossen Probleme bereitet haben. Das Gemälde regt zu einem Vergleich mit Velazquez 'Las Meninas' an: der geadelte Künstler im Bild, die geöffnete Tür mit einem Höfling im Fluchtpunkt.

In Georg Flegels 'Stilleben mit Aprikosenzweig' (Nr. 342) und noch mehr im 'Stilleben mit Vögeln' (Nr. 343) müsste sich doch einiges vom 'wissenden Bild' finden lassen. Aber Michael Thimann vermag beim ersten über einen allgemeinen allegorischen Vergänglichkeitsaspekt hinaus nichts zu erkennen, während er in der Wunderkammer, Kuriositäten ähnlichen Zusammenstellung des zweiten Bildes enzyklopädische, naturgeschichtliche Momente aber ohne weitere klare allegorische Beweise meint feststellen zu können.

Etwas leichter hat es Iris Westerholm mit Sebastian Stosskopfs 'ordentlichem', 'sprechendem' 'Grossem Vanitasstilleben' (Nr. 344) schon durch den erklärenden, moralisierenden und datierenden 'Beipackzettel'. Das künstlerische Abseits des in diesem Band restriktiv gesehenen Deutschland zeigt auch der in Paris und sogar in Italien ausgebildete Strassburger Maler, der noch mit einem durch Licht-Transparenz-Effekte herausragenden 'Stilleben mit Glas- und Gold-Geschirr' (Nr. 345) vertreten ist. Die gleiche Bearbeiterin vermutet die Zuhilfenahme der 'camera obscura', obwohl der bei Jan Vermeer van Delft zu beobachtende, zur Fläche tendierende Ausschnittcharakter so nicht auszumachen ist. Ihre weiteren Gedanken, die zerbrechliche, vergängliche, materielle Schönheit durch die unvergängliche, fast immaterielle Schönheit der Kunst, der Malerei zu legitimieren, erscheinen plausibel.

Bei einem der von Johann Georg H(e)inz öfters variierten Kunstkammerregale fragt sich

der Bearbeiter Michael Thimann sicher nicht ganz im Sinne seines Mentors Horst Bredekamp, ob Ästhetik, Täuschung, Kuriosität u.ä. nicht doch gegenüber enzyklopädisch-wissenschaftlichen Zwecken entscheidend sind. Dass bei den Gegenständen wie Korallen, Muscheln die zeitübliche Konnotation mitschwingen, ist selbstverständlich. Das 'natürliche' Vanitassymbol Totenschädel (eines Kindes?) erscheint in der Prager Variante als steingeschnittenes Kunst-Werk (man ist fast an Damian Hursts zumindest momentan teuerstes Kunstwerk erinnert).

Das als Teil-Illustration aus einer Raritätenkammer gedachte künstlerisch anspruchslose Blatt der 'Kreiselschnecke' der von Sandrart geschätzten Maria Sibylla Merian kann Michael Thimann mit besseren Argumenten als für wissenschaftliche Zwecke erachten, obwohl es ohne naturkundliche Autopsie selbst wieder nach Vorlagen entstand. Ob diese quasi wissenschaftliche Illustration ohne die Genderforschung des letzten Jahrhundertdrittels sogar in farbiger Tafelabbildung in diesen Kunstband aufgenommen worden wäre, sei vorsichtig als Frage aufgeworfen.

Von dem Ferdinand-Bol (und vielleicht Rembrandt-)Schüler und späteren englischen Hofmaler Gottfried Kniller (Kneller) bespricht Michael Thimann ein 1668 datiertes 'Gelehrtenbildnis' (Nr. 348) im Lübecker Museum. Leider wurde das Pendant 'Junger Gelehrter' vom wenig älteren, aber schwächeren Bruder Zacharias nicht abgebildet, um die angesprochenen Unterschiede nachvollziehen zu können. Etwas im Sinne eines wissenden Bildes' und des Vanitas-Vokabulars wird (in beiden) die Grenzen des menschlichen Wissens inszenierend „enthüllt“.

In dem Beitrag Nr. 349 zu Matthias Scheits' 'Davids Busse' bringt Robert Born ein völlig abweichendes, wenigstens S/W-abgebildetes, farbiges 'Konversationsstück' 'Spaziergang'. Die etwas exzeptionelle, aber nicht skizzenhafte Ausführung der Vorlage für ein protestantisches Bibel-Illustrations-Stichwerk in Ölfarbe auf Papier (!) schreibt der Bearbeiter der Sammlernachfrage zu, aber man kann es auch als sinnvollen Trend der Verwendung der Ölskizze als Stechervorlage ansehen. In den beiden Ausblicken erscheinen die beiden Szenen, die für Ursache, Verbrechen und Folge, Strafe stehen, wobei sich David mit seinem Spiel und Gesang wieder um Harmonie mit Gott bemüht.

Von dem Hamburger Rembrandt-Nachahmer Otto Wagenfeldt ist v.a. das die Empathie



anregende 'Kinderdoppelbildnis mit dem Vogelnest' bekannt. Der von Iris Westerholm hier vorgestellte 'Tod' (Nr. 350) - zu einer sechsteiligen Serie an einer Hamburger Kirchenempore (u.a. Abendmahl) gehörig - mache aus der Rembrandt-Radierung ein protestantisches Erbauungsbild: die Wahl zwischen dem beistehenden, als Erlöser wieder erstandenen Christus und dem biblischen Antichrist. Dass der von Rembrandt unverändert übernommene 'Vorleser' nur das Neue Testament aufgeschlagen hat, ist vielleicht nicht ganz so eindeutig (Messianisches auch im Alten Testament). Der Tod als Seelenwäger geht dem Michael des jüngsten Gerichtes voraus. In der ebenfalls von Rembrandt übernommenen Engelsszene wird der für die Seele schon geöffnete Gnadenhimmel sichtbar. Einen horizontalen 'Transitus' zwischen Christus (Ewigem Leben) und Teufel (Ewiger Tod) auch im Malerisch-Koloristischen sehen zu wollen, erscheint etwas projektiv überbetont. Leider muss man sich ein Beispiel der bis in die Antike zurückreichenden, im Spätmittelalter und zu Pestzeiten stark aufkommenden 'ars moriendi' zum Vergleich selbst suchen.

Wenig konfessionelle Berührungsängste und eher modisch qualitative Ansprüche verrät die Anstellung des evangelischen Niedersachsen und Rembrandt-Schülers Christoph Paudiss durch den Freisinger Fürstbischof. Mag in diesem Buch die Rembrandt-Schule etwas überrepräsentiert sein, so ist doch ausser dem nur bei den Zeichnungen erwähnten, aber für das katholische Süddeutschland bis in das 1. Drittel des 18. Jahrhunderts nachwirkenden Christoph Storer und wenigen anderen (de Crayer, de Som) die flämische Rubensschule vergleichsweise trotz vieler Stichvorlagen nicht so einflussreich gewesen. Iris Westerholm greift zwei von angeblich vier formatmässig und auch inhaltlich zusammengehörende Bilder 'Rast am Wege' (Nr. 351a) (1663) und den 10 cm schmäleren 'Alter Bauer mit geschultertem Kalb, junge Frau und Ziegenbock' (Nr. 351b)(um 1663/64), denen sie wegen der Grösse und künstlerischen Qualität über ein allgemeines Moralisieren hinaus eine stärker allegorische Bedeutung geben will. Die 'Rast am Wege' mit den alten Bauern, der Distel und dem Kalb (welche Bedeutung haben Mensch und Tier?) soll neben dem Alter auf 'Verlorenes Paradies' (Adam und Eva, Schweiss des Angesichtes, Dornen und Disteln) hinweisen, während das andere mit einem älteren Bauern und einem Kalb, einer ihm die Schuhe ausziehenden knienden jungen Dienstmagd, ein (lüsterner, älterer?) Ziegenbock, umgestürzter Korb mit beschädigten Eiern von der Autorin als „Mahnung an die Barmherzigkeit“ (Demut?) und sexuelle Mässigung“ (Boas und Ruth) vermutet wird. Paudiss, ein eigenwilliger Maler nach seinem

orientalisierenden angeblichen Selbstbildnis, kombiniert hier fast surrealistisch verfremdend verschiedene Elemente (Mensch, Tier, Pflanze) gleichrangig. An den beiden anderen nicht abgebildeten und -gehandelten Bildern hätte sich die Intention der Bearbeiterin noch etwas überprüfen lassen. Zumindest darf Paudiss noch mit einem weiteren, sogar in Farbe abgebildeten Werk, dem 'Stilleben mit Heringen' (Nr. 352) auftreten. Auch hier wird ein genauer zu beleuchtendes Interesse der reichen bürgerlichen bzw. adeligen Käuferschicht am Binnenexotischen, Niederen, Ärmlichen, Bäuerlichen, Volkstümlichen erkennbar. Bei der Pfeife weist sie auf das verbreitete Rauchgenre ('Tabakje') hin, wobei erstaunlicherweise das Tabakrauchen von den niederen Ständen wieder nach oben gelangt sei. Leider ist das von der Autorin erwähnte Gedicht Constantin Huygens nicht wiedergegeben, um die angedeuteten Wechselbeziehungen von Laster und Rauchen, Hering, Bier, Käse und Zwiebel am Nagel (vgl. später bei Georges Braque) und 'Quodlibet' des zum Soldaten gewordenen Bauern (Reflex des 'Grossen Krieges'?) besser nachvollziehen zu können. Zum Schluss lässt die Bearbeiterin aber bei der sinnlich-sittlichen Wirkung des Bildes fast empathisch das Handwerklich-Künstlerisch-Schöne (d.h. die Qualität) über das Hässliche triumphieren, als Regulativ oder Quintessenz für allen 'disguised symbolism'?

Mit Jürgen Ovens Spiegelporträt 'Selbstbildnis vor der Staffelei' (Nr. 353) von 1670/75 kommt nochmals ein norddeutscher Maler der Rembrandt-Nachfolge zum Zuge. Zum „Kodex des Künstlerporträts“ gehörend erwähnt Iris Westerholm Kleidung (legerer, häuslicher, nicht ganz atelier-, eher proto-bohèmemässiger Seidenmorgenmantel), Palette, Malstock, Staffelei und der selbst-beobachtende Blick (auch zur seitenverkehrten Kontrolle). Ob über die Darstellung seiner Gemahlin hinaus auf die Antigonos-Legende und die idealistische Auffassung angespielt wird, erscheint fraglich, zumal nach seiner Entscheidung für den Rembrandt-Stil, der aber in seiner eingeschränkten Farbwahl Apelles verwandt sei. Diese Art von au(c)toritativer Nobilitierung wirkt modern kunsthistorisch weit hergeholt. Ovens Bild zeichnet sich unmittelbar durch die ungewöhnliche schräge, momenthafte Rückenansicht aus.

Gegenüber Ovens intimer, etwa lebensgrosser Darstellung ist das in Originalgrösse abgebildete Miniatur-'Selbstbildnis' (Nr. 354) des Schweizer Protestanten Joseph Werner, - 1662 in Rom entstanden - viel 'aufgemotzter', anspruchsvoller auch durch die ziemlich eindeutig zu lesende Beischrift. Michael Thimann übersetzt das nicht elegische, sondern

hexametrische Distichon richtig, allerdings ohne der Herkunft (Eigenschöpfung des pictor doctus Werner?) nachzugehen. Er analysiert das auf der frontal gesehenen Staffelei befindliche Bild aber etwas unklar: so müsste der zügelnde oder (mit einem fast auch das Hirn des zum Betrachter gewendeten Künstlers reizende Stichel des Stechers?) anstachelnde Putto (Feuer, Temperament und Maß) auf dem Löwen der unbändigen Kraft, Stärke sitzend einen Teilaspekt des Künstler-Genius darstellen. Der andere führende Genius (nach Ripa oft Jüngling mit Sternengewand) mit Lorbeer, Füllhorn (seine natürlichen Anlagen, Gaben) mit dem Maßstab (= Vernunft, Verstand; nicht Lanze! oder gar der von der Malerei übernommene Malstock) wird als 'Tugend' erstaunlicherweise nicht von der Kunst allgemein, sondern von der 'Malerei' (als Werners Wunschprofession?) auf den Tempel des Ruhmes und der Ehre verwiesen. Auf dem Boden liegen Blätter (= Zeichnung als Grundlage), Buch (= Wissenschaft, Theorie), die unheimlich plastisch Modellierung der Rückenfigur (= plastisches Hell/Dunkel?), der Fliesenboden (= Geometrie, Perspektive), die festen Doppelsäulen oder Basis mit Säulenreihen (= Architektur und Beständigkeit, Fundament?) zeichnen den gemalten 'Stich' aus. Der Autor sieht auch noch einen Aufwertungsversuch der Miniaturmalerei. Es ist zumindest ein Bravourstück von Mimesis und Selbstdarstellung. Allerdings zeigt es (unfreiwillig), dass nicht die Farbe, sondern die Zeichnung, das plastisch-malerische Hell/Dunkel die eigentlich Stärke oder das Genie von Werners Kunst (Malerei) ausmachen.

Weniger inhaltliche Fragen ergaben sich für Michael Thimann bei der 'Italienischen Landschaft mit dem Heidelberger Schloss' (Nr. 355). Das wichtigste ist wohl, ob der Tiermaler und auch gute Porträtist Johann Heinrich Roos wie seine späteren Nachfahren selbst in Italien gewesen ist, oder ob er nach Vorbildern und phantasierend Italien mit dem Neckartal kombinierte. Für den Rezensenten wirken diese Arbeiten von Roos wie intime, heimelige Varianten von Niederländern wie Nicolas Berchem oder Carel Dujardin.

Noch stärker topographisch in leicht farbperspektivischer Überschau und nach dem Grossen Krieg friedvoll mit Schafweide gibt sich der 'Spaziergang vor den Toren von Danzig' (Nr. 356) von Andreas Stech. Dabei ergehen sich zwei vornehme Bürger ähnlicher Physiognomie (Brüder?) mit ihren Kindern oder Bedienten (links), während der schwarze Pudel zu einem Ziel ausserhalb des Bildes rennt. Michael Thimann konnte die Dargestellten (Auftraggeber?) auch nicht benennen und weist auf die angesehene

Stellung Stechs als Porträtist auch von Gelehrten wie Johannes Hevelius in Danzig hin.

Von angeblich elf Gemälden aus dem Refektorium von Kloster Leubus sind anscheinend nur noch zwei erhalten in Berlin, Staatliche Museen 'Traum Jakobs' (Nr. 357) und in Augsburg (ehemals Sammlung Schäfer, Schweinfurt), Barockgalerie 'Tobias mit dem Engel' aus den Jahren 1685-1691, die ausser dem grossen Gewicht der Landschaft keine v.a. ikonographischen Besonderheiten zeigen. Iris Wenderholm sieht Willmann in der Nachfolge von Elsheimer, eher aber in der Flamens (Rubens, u.a.).

Mit dem Protestanten und Schwaben Johann Heinrich Schönfeld und seiner 'Grossen Sintflut' (Nr. 358) von ca. 1636/37 erfolgt ein zeitlicher, aber natürlich kein qualitativer Rückschritt. Während die Figuren und ihre Grössenvariation immer noch vom Manierismus abhängen (ob Sandrarts Epitheton 'gratia' darauf gemünzt ist?), wirkt die atmosphärische Farbgebung, Schönfeld Farbgefühl recht originär. Zu dem nicht unbedingt seltenen Thema bringt die Bearbeiterin Vera Fionie Koppenleitner die interessante Nachricht, dass 1635 es als Wettbewerbsthema der Accademia di San Luca in Rom ausgewählt war. Die Autorin verbindet auch das Thema moralisierend mit der Strafe Gottes und wegen der Vergeblichkeit, Hoffnungslosigkeit der Rettung (z.B. die schon weit entfernte Arche Noahs) mit Vanitas-Vorstellungen. Ob Schönfeld auch an Störung der kosmischen Ordnung, der Elemente, u.ä. dachte neben der ästhetisch-emotional-virtuosen Wirkung, ist leider unbekannt.

Bei dem zweiten, erstaunlicherweise von anderer Seite (Iris Westerholm) besprochenen Gemälde Schönfelds, den 1662 nach der Rückkehr aus Italien datierten 'Schatzgräbern in römischen Ruinen' (Nr. 359) wird nach der Beischrift auf dem leider nicht abgebildeten, verwandten, variierenden Kilian-Stich das moralisierende Motto der 'Ehrevollen Armut gegenüber dem unrechtmässigen Reichtum' angegeben. Warum Schönfeld sich dieses in die antike Vergangenheit atmosphärisch entrückten Themas auch noch im wenig mit antiken vergrabenen Schätzen aufwartenden Norden und mit alchemistischen Beschwörungsritualen annahm, gehört nach Sandrart wohl in die rätselhafte Rubrik „wolaufgeraumter Gedanken“. Die von der Autorin angesprochenen, kontrastierend moralisch höherstehenden Hirten suchte der Rezensent bislang vergeblich (der Esel?). Die antike Ruine müsste der Maler eher nach einer eigenen Studie (vgl. Sandrart 1675, II, S. 327), aus Erinnerung oder anderen Vorlage in die Komposition einbezogen haben.

Hoffentlich wird das Gedächtnisjahr 2009 wenigstens beim Sterbedatum (um 1682/84) des einäugigen, vielleicht auch etwas 'eigenen' Linkshänders und bei seinen oft hinter- und vordergründig poetischen Gemälden etwas Klärung bringen.

In dem Beitrag von Iris Westerholm zu einem in Münster befindlichen 'Akademiebild' (Nr. 360) des aus Memmingen und wie Schönfeld aus besserer Familie stammenden und 1677 endgültig nach Augsburg übersiedelnden Johann Heiss wird immer noch nach Sandrart (weniger nach dem modernen Monographen Peter Königfeld) als Schönfeld-Schüler angesehen. Ausser einigen thematischen Anregungen verrät sein plastisch-modellierender, barock-klassizistischer Figurenstil eher den Einfluss Frankreichs als der gebürtigen Biberachers Schönfeld. Die Bearbeiterin sieht das ausgewählte Bild mit dem durch den Aufzug des inszenierenden Vorhangs freigegebenen Blick in einen Akademiesaal (ganz anders als Schönfelds Bild von um 1630/33 mit dem übertrieben hohen, kirchenähnlichen gotischen Raum) in einem vermuteten Zusammenhang mit der 1670/74 privat gegründeten, seit 1684 offiziellen reichsstädtischen Augsburger Akademie und als Allegorie, wobei sie den beiden bekleideten Männern (darunter ein Orientale mit Turban) besondere Aufmerksamkeit schenkt und neben der nach dem ersten Eindruck einleuchtenden Modellfunktion auch das 'decorum', Bildlosigkeit und arabische Optik (vgl. dazu jüngst Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008) anspricht. Wie für die 'Bildhauerwerkstatt' (Pygmalion?), Kunsthandel, den 'Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen' (Zeuxis?), Stuttgart, Staatsgalerie mit einbezogenen antiken Künstler-Auftraggeber-Legenden, ist für das auch noch in einer sklavischen Kopie (Kunsthandel, London) vorhandene Bild bislang kein ähnlicher Vorschlag gemacht worden. Wenn man den allgemeinen Charakter etwas weiter 'ausspinnt', so stellen Venus und Herkules' nicht nur Antike, männlich-weiblicher Akt, sondern Schönheit und Stärke dar. Die Büste ist weder Minerva, einer Muse, der Personifikation Akademie eindeutig zuzuordnen. Wenn eines der drei Hintergrundbilder noch ein Stilleben darstellt, könnte man auch an die Gattungen der Malerei denken. Da alle Künstler nur als Zeichner dargestellt werden, dürfte das Thema 'Akt-Zeichnen' (oft synonym mit Akademie) im Zentrum gestanden, 'gesessen' haben. Dass Modelle wie der Orientale mit Turban oder der ältere Bärtige so in das Geschehen eingreifen (bei Heiss sehr oft mit 'sprechenden' Gesichtszügen) erscheint aussergewöhnlich. Der Rezensent erwägt eine literarische Vorlage und antike Künstlergeschichte (z.B. der Lyder Gyges, der Erfinder der Zeichnung, ähnlich Butades von Sikyon mit seiner Tochter, der König Ptolemaios von Alexandria und

Apelles: *nulla dies sine linea*' als Begründer, Förderer der grundlegenden Zeichnung, alles nach Plinius).

Die anonymen, in die Holztäferung eingelassenen, qualitativ wohl nicht abbildungswerten Emblembilder der 'Bunten Kammer' (Nr. 361), ein bibliotheksähnlicher Ort des intellektuellen Austausches, sind eigentlich hier ziemlich deplaziert. Das an Bildergalerien erinnernde Ganze hätte Michael Thimann unter profane Architektur-Innenausstattung oder Klein-Ensemble abhandeln müssen. Dass humanistisch moralisierende, profane Themen wie Liebe, Freundschaft u.ä. in einer Residenz eines protestantischen, gebildeten Adligen ausgewählt sind, spiegelt das Selbst- und Weltverständnis des Auftraggebers wider.

Mit dem 'Studienkopf einer alten Frau' (Nr. 362) des Mennoniten Balthasar Denner von um 1720/21 macht das Buch einen Zeitsprung von fast einem halben Jahrhundert. Der Bearbeiter Markus Bertsch versucht den hochbezahlten Verismus (Protofotorealismus) des auch in Wien geschätzten 'Poren-Denner' physikotheologisch und durch den Einfluss des mit dem Maler befreundeten Dichters Heinrich Brockes ('Irdisches Vergnügen in Gott') zu erklären. Die porentiefe Nahsicht bzw. Hochauflösung als ästhetischer, ästhetisierter Gottesdienst an den Naturwundern Gottes, Warum ist aber das Natur-Tier-Fell so künstlerisch gewollt unscharf, verschwommen gegen die Porenlandschaft gesetzt, wo doch auch hier der Kreationismus wirksam sein müsste?. Was soll das skeptische Allerweltsgesicht einer gealterten Frau?, Vanitas?. Sollte das Gemälde vielleicht nicht eher als kuriose Virtuosenstück ('oogenbedrieger') angesehen werden?.

Wieder ein grösserer zeitlicher und modaler Sprung: das höfische Hüftstück des jungen 11jährigen adligen 'Justinian Theodor Johann Friedrich von Holzhausen' als Jäger vor einer Landschaft (Nr. 363), um 1758, von Johann Georg Ziesenis. Michael Thimann sieht das Rokoko-Standesporträt noch ganz dem französischen Rokoko verhaftet. Im Vergleich mit den beiden anscheinend dazugehörigen Bildern der Frankfurter Patrizierfamilie Holzhausen, zeigt dieses angeblich auf der Rückseite signierte und 1758 datierte Bildnis aber nicht die norddeutsch-realistische, ja fast schon bürgerliche Auffassung v.a. beim dem Pfälzischen Kurfürstenpaar (vor 1757) des ebenfalls von dem 1745-1760 in Mannheim tätigen Ziesenis. Die französisch-venezianische Stilmischung erinnert eigentlich sehr an den unter Nr. 365 folgenden Kasseler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein d.Ä..

Das etwas frühere Bild(nis) 'Marianne Cochois, vor Zuschauern tanzend' in einer Parkszene mit Musik und Tändelei (Nr. 364) - gemalt 1745 vom Berliner Hofmaler Antoine Pesne - steht, wie Michael Thimann ohne grössere Schwierigkeiten bemerkt, in der Nachfolge von Watteau und Lancret. Der von ihm noch angesprochene Rigaud-Einfluss lässt sich hier aber gar nicht verifizieren. Dass der eher misogyne Friedrich II zumindest in seiner Rokoko-Frühzeit und zwischen den Schlesischen Kriegen Porträts von Tänzerinnen (die berühmtere 'Barberina' ist leider nicht abgebildet) für seine wichtigsten Räume anfertigen liess, erstaunt. Pesne steht für den französischen Einfluss beim höfischen Bildnis bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts vor den Klassizisten wie P. Batoni oder J. Reynolds.

In einer etwas mehr klassisch-mythischen Zeit spielen zwei Gegenstücke in der Gemäldegalerie Kassel, die anscheinend 1754 von dem Kasseler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein d. Ä. gemalt wurden. Wegen dem nicht abgebildeten zweiten Stück 'Herkules und Omphale' wurde die Nr. 365 in gewisser Analogie und nach frühen Beschreibungen als 'Anakreon und Sappho' bestimmt, und jüngst – wie Michael Thimann mitteilt – etwas plausibler in die 'Verspottung des Anakreon' ohne die unlaszive, lesbische Dichterin umgetauft, vgl. z.B. die Anakreonten I: Anákreon géron ei... . Beide Bilder dürften auf die verbindende, auch versklavende Macht des Eros, des weiblichen Geschlechtes (bei Anakreon auch noch 'Wein und Gesang') moralisierend anspielen. Thimann verweist auch noch – wie schon andere (z.B. Petra Tiegel-Hertfelder) vor ihm – auf die zeitgenössische Anakreontik. Was die von ihm vorgeschlagenen Vorbilder (Venedig: Piazzetta, Tiepolo; Paris: Carle van Loo, Boucher; Rom: Mengs) angeht, sollte man Tischbeins Itinerar beachten: 1744-48 Paris, 1749 Venedig, 1750 Rom (Mengs?), 1751 Venedig, 1751 Warthausen, 1752/53 Kassel (Schönheiten'), Mainz, Mannheim, seit 1753/54 landgräflicher Hofmaler von Hessen-Kassel.

Mag der sächsische Eklektizist Christian Wilhelm Dietrich, gen. Dietricy mit seinem 'Arkadischen Hirtenleben' (Nr. 366) von 1740 einen gattungsmässig passenden Anschluss bilden, wäre es auch aus stilistisch-genetischen Gründen und kunstlandschaftlich besser gewesen, seinen Lehrer Johann Alexander Thiele, einen etwas altertümlichen, niederländisch-topographierenden und idealisierenden Landschaftsmaler mit dessen 'Plauenscher Grund mit Buschmühle und Königsmühle' (Nr. 367), um 1747 vorzuziehen, da das kleinteilige Bild noch vor der Italienreise (1743/44) ziemlich stark – wie Markus

Bertsch schreibt – an niederländische Italianisten erinnert. Das erwähnte Gegenstück 'Frauen am Weiher' ist leider nicht abgebildet. Inhaltlich denkt der Bearbeiter an ein nicht genau bestimmbares Motiv: Nymphen in der Art der 'Diana-Frauschaft', quasi ein motivisches Pasticcio.

Auch die folgenden drei Nummern (368-370) hätten sich – die Kunstlandschaft als faktisches, geschichtliches Korrelat und nicht als abstraktes Konstrukt verstanden – schon besser Ziesenis (Nr. 363) und Tischbein (Nr. 365) nachordnen lassen, da sie der Rheinschiene von Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Mainz bis Koblenz und fast Düsseldorf zugehören.

Am Beispiel der 'Feuersbrunst' (Nr. 368) des Frankfurters und Mannheimer Hofmalers Johann Georg Trautmann arbeitet Gerhard Kölsch das Stilistisch-Zurückgewandte, Capriccieske und Pittoreske für den bürgerlichen wie höfischen Geschmack der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts heraus. Neben dem modischen Hollandisieren und dem Schein des Schauerlich-Schönen (ob man hier das damalige Schlagwort 'Erhaben' heranziehen sollte, sei dahingestellt) sind aber nicht Elsheimers oder Hackerts realistische, wissenschaftliches Interesse bekundende Detailbeobachtungen spür- oder erkennbar.

Die zunehmend binnenexotische, oft verniedlichende 'Verbürgerlichung' (Leo Balet) des 18. Jahrhunderts zeigt sich bei der in der callot-magnascischen Fa-Presto-Manier ausgeführten kleinen Ölskizze 'Kinder am Brunnen' (Nr. 369) des Darmstädter Hofmalers Johann Conrad Seekatz. Die gemässigte vergrößerte, rokokohaftere Bildausführung ist leider nicht zum Vergleich abgebildet. Gerhard Kölsch weist neben der Anlehnung an das 17. Jahrhundert (Holland, Spanien?, sicher zu Recht 'Kaufrufe') auf den Einfluss Rousseaus und seiner Vorstellungen von Empfindung, Ursprünglichem, Unschuldigem, Natürlichem hin.

Letzteren lässt der Trierische Hofmaler Januarius Zick in seinem Gemälde 'Rousseau löst die Preisaufgabe der Akademie von Dijon' (Nr. 370) sogar persönlich ins Bild kommen. Iris Wenderhold kategorisiert, taxiert das Gemälde zwischen Porträt und Ereignisbild. Es wird uns nochmals kurz die tränenreiche, emotional erschütternde, empfindsame Inspirationsszene nach einer Zeitungslektüre, die bei Rousseau die kopernikanische Wende von der rationalen, optimistischen Fortschrittsgläubigkeit zur eigentlich immer noch optimistischen und aufklärerischen Rückkehr zu Natur, Gefühl ausgelöst haben soll,



erzählt. Die Bearbeiterin weist innovativ auf die auch motivische Vorbildfunktion der Augustinus-Ikonographie hin, man vergleiche aber auch die liegende Podestfigur in Engers von 1760. Viel weniger weiss sie über Entstehung, Funktion und mögliche Auftraggeber (Zick wohl nicht selbst der Initiator?) zu berichten. Das Gemälde befand sich nach Josef Strasser (1994) Anfang des 20. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz, sodass vielleicht das eigentlich nirgendwo erwähnte Werk bis dahin immer im rheinischen Raum verblieben war. An den Berliner Umkreis des Johann Georg Sulzer, der eher ein Rousseau-Gegner war, zu denken, fällt etwas schwerer. Wenn man die an den Frankfurter Christian Georg Schütz (1718-1798) (als Mitarbeiter?) erinnernde Abend- oder Morgenstimmung in Betracht zieht, könnte man auch einen Rousseau-Verehrer in Frankfurt oder Köln denken. Die Bearbeiterin diskutiert auch den nächsten Punkt, den Entstehungszeitraum. Das lesbare Datum 1757 wird auch von ihr - wie schon von Othmar Metzger - zu Recht in Frage gestellt, obwohl sie mögliche Verbindungen wegen Zicks-Aufenthalt in Paris bei Wille 1757 andeutet. Rousseau schildert die Szene in einem aus dem Jahre 1762 stammenden, 1770/71 als Manuskript vorgelesenen, aber erst 1782 unter den 'Confessions' publizierten Brief. Die Bearbeiterin folgt der bis auf die Datierungen ausgezeichneten Zick-Monographie von Joseph Strasser in der zeitlich-stilistischen Festlegung 1765-1770. Leider ist es so, dass Zick seit 1758 bis fast 1795 (vgl. Zick-Gemälde G 465: 1795) in französisch-niederländischer-flämischer Mischung ziemlich gleichartig und -wertig arbeitete. Strasser datiert die beiden Gemälde (u.a. 'Schäfer mit Hund', G 470) in der Zusammenarbeit mit Schütz in die Jahre 1770-80 bzw. 1780-90. Da Zick von 1778 bis 1784 vornehmlich in Schwaben als Freskant und Innenarchitekt tätig war, wird die Entstehung also auch vor 1779 bzw. nach 1784 anzusetzen sein. Der Rezensent bevorzugt die 80er Jahre und denkt an ein Erinnerungsbild oder Memoriale nach Rousseaus Tod am 2. Juli 1778 und die Edition der Briefe an Malesherbes 1779. Inwieweit sich Zick mit Rousseau selbst identifizierte, wäre ein weiteres, aber zu weit führendes und müssiges Feld, das sowieso schon am zeitlichen Rand des Buches streng genommen liegt.

Mit der letzten Gruppe Nr. 371-376 kommen süddeutsche und österreichische katholische Maler des 18. Jahrhunderts zum Zuge. Warum man nicht mit Franz Joseph Spiegler, Johann Baptist Zimmermann begonnen und dann mit Matthäus Günther, Johann Wolfgang Baumgartner weitergemacht und - wenn schon - dann nicht mit Franz Anton Maulbertsch und Leicher geendet hat, ist dem Rezensenten etwas schleierhaft. Die Nr.

371 ist nun eine 'Salbung Sauls', die zusammen mit der ebenfalls in Nürnberg erhaltenen 'Probe' aus dem Maulbertsch-Umfeld stammt und wohl in Zusammenhang mit den Wiener Akademie-Wettbewerben bis 1754 gestanden hat. Der Rezensent hat 1990 und noch mehr 1994 Joseph Hauzinger, den ersten Preisträger vor Felix Anton Leicher, ins Spiel gebracht und gefragt, wie dessen Wettbewerbsarbeit wohl ausgesehen haben könnte. Der jetzige Bearbeiter Robert Born verweist auf die in letzter Zeit gewachsene Bedeutung des Maulbertsch-Freundes und -Mitarbeiters Leicher. Hoffentlich werden wir nach der geplanten Leicher-Ausstellung in Brünn und Langenargen und einer richtigen Monographie zu einem besseren Bild zu kommen. Das vorliegende Gemälde würde der Rezensent nicht in die Nähe des damaligen Akademiedirektors Michelangelo Unterberger bringen wollen, sondern fast als unerlaubte Hilfestellung Maubertschs ansehen. Aber dem frühen Leicher dürften einige 'Maulbertschs' wohl noch zugeeignet werden. Man muss sich aber fragen, was dieses in Wien und in dem dortigen Stile gemalte Bild eines Schlesiens in den engen Grenzen des Buches zu suchen oder verloren hat.

Im etwas skizzenhaft Koloristischen verwandt erscheint die Ölskizze des angeblich in Kufstein/Tirol gebürtigen Johann Wolfgang Baumgartner (1709-1761) 'Abschied Abrahams von Lot' (Nr. 372), die seit Woeckel zu einer Folge von Entwürfen für leider nicht abgebildeten Mezzotintos gehören soll. Der Bearbeiter Markus Bertsch beschreibt die Szene, den angedeuteten aufgelösten Rocailletrand samt Kartusche nach französischen Ornamentstichen (vgl. Göz, Nr. 392) und die sinnvolle, besser umsetzbare Form der farbigen Ölskizze, die auch noch nach Schawe-Meine-Schawe sekundär autonom geworden als Verkaufsobjekt gedient hätte. Die Stellung des leider immer noch nicht in einer vollständigen und greifbaren Monographie bearbeiteten Malers innerhalb Augsburg (Bergmüller-Schule, G. B. Göz, Holzer u.a.) mit Österreich (Wien) erregte nicht das Interesse von Markus Bertsch.

Vierzehn Jahre vor den Sparmassnahmen von 1770 dürfte/müsste der 76jährige Johann Baptist Zimmermann wahrscheinlich aus Anlass des 10jährigen Regierungsjubiläums 1755 eine Skizze als Entwurf für den ehemaligen Diana-Saal, den repräsentativen 'Steinernen Saal' (sala terrena) des Nymphenburger Schlosses (vgl. Nr. 271) geliefert haben. Die Ausführung wurde - wie der Bearbeiter Markus Bertsch mitteilt - den Mitarbeitern überlassen. Leider wird wieder nicht eine Abbildung der Ausführung beigegeben, um die Veränderungen gegenüber der stärker tafeldähnlichen

Entwurfsskizze zu verdeutlichen. Noch dem alten kosmisch-elementaren Denken verhaftet, strahlt die Sonne, das Licht (Feuer) (des Regenten?) und die Planeten-Götter (Jupiter, Neptun, Saturn, Merkur, Venus) am Äther-Firmament-Himmel (Luft) auf ein irdisches Paradies, Garten, Park (Erde) mit den Lebensbrunnen (Wasser). An den Längsseiten befinden sich die Reichtümer des Landes, der Natur an Nahrungsmitteln (Wild, Getreide, Wein, u.ä.) und auf der gegenüberliegenden Schmalseite der Bereich der Kultur und Wissenschaft. Der Gott Merkur (des Handels, Wohlstandes) tritt in diesem eher physiokratisch anmutenden Ambiente als Förderer auf. Wegen der Nähe zum Friedenszentrum Regenbogen wird das Ganze vielleicht etwas zu sehr vom Wohlstand in Richtung Frieden gerückt. Die Hauptfigur wird (seit 1758) als 'Flora' aber zum Blühen Bringende zu deuten sein, nach Markus Bertsch angeblich auch ein Blick auf die Namensträgerschaft Nymphenburg (oder eher als ehemaliges Jagdschloss: Diana und ihr Waldnymphenfolge?). Neben einigen etwas versteckten Nebengedanken ist der Hauptgedanke der kurfürstlichen Herrschaftslobs eigentlich schon sehr dezent.

Eigentlich sind auch die restlichen vier Katalognummern viel zu autonom gesehen und als Entwürfe für Fresken von der Deckenmalerei eigentlich nicht zu trennen. Was Johann Baptist Zimmermann und den etwas jüngeren Franz Joseph Spiegler miteinander verbindet, sind der Aufenthalt in München, die Begegnung mit Amigoni und dessen mehr in Farb-Flächen als plastisch denkender Auffassung. Während Zimmermann sich mehr z.B. Bartholomäus Altomonte annähert, gewinnt der in der Literatur bisher eher übergangene Spiegler eine unverwechselbare expressive Note gerade in seinen Spätwerken. Robert Born stellt eine als Holzer nach Meran wundersamerweise (über Wiesbaden?) gelangte Ölskizze, wohl (Vor-?)Vertragsentwurf für das 1753/54 ausgeführte Mittelschiffsdeckenfresko der Damenstiftskirche Säckinggen vor. Ikonographisch bereitet die recht grosse Ölskizze auf Leinwand keine Schwierigkeiten oder Überraschungen. Leider wurden die wegen der Schmalheit und Höhe des Raumes, des Erhaltungszustandes und wohl wegen der physischen Abnahme wenig berauschenden Fresken wiederum nicht abgebildet. Das angesprochene, entkörperlicht-astralisierende 'chiaroscuro' zeigt Spieglers Herkunft von einer tenebrosen auf rotem Bolusgrund als Mittelton aufbauenden Malauffassung. Den historischen Autonomiecharakter sollte man nicht überbewerten.

Auch des Asam-Schülers Matthäus Günther grenzüberschreitender Entwurf für ein

grosses Runddeckenbild für Rott am Inn (Nr. 375) erfuhr - wie der Autor Markus Bertsch zu beschreiben sucht - grosse Veränderungen und Qualitätsminderungen. Ausserdem wird nochmals die Abhängigkeit von J. E. Holzer v.a. durch den Erwerb von dessen künstlerischen Nachlass erwähnt. Warum Günther nach seinen Stuttgarter Arbeiten in Konkurrenz mit Guibal überhaupt in diesem Entwurf auf die alte, illusionistische, nach Margit Kern 'Bruchlinien' provozierende Art und Weise lösen wollte, konnte oder wollte der Bearbeiter keine Antwort geben. Wenigstens werden die geringere Perspektive, die Bildhaftigkeit durch den geschlossenen Rahmen als Entwicklungslinien in der Ausführung knapp angedeutet.

Künstlerisch-qualitativ („Höhe- und zugleich Endpunkt“ des Spätbarock) allemal, aber sonst nur durch den Zufall des Erwerbs und als Leihgabe an die 'deutsche' Barockgalerie Augsburg ist der grosse Entwurf für den Bibliothekssaal des ehemaligen mährischen Klosters Bruck in dieses Buch gelangt. Maulbertsch stammt wohl von Langenargen, Herrschaft Montfort, war aber kein leibeigener Untertan und nach 1739 bzw. 1748 (der Übersiedelung der Restfamilie nach Wien) so gut wie nicht mehr mit seiner alten Heimat (ausser einigen Gehilfen wie Andreas Brugger) verbunden. Maulbertsch wurde an der Wiener Akademie aber nicht Schüler Peter van Roys – wie der Bearbeiter Markus Bertsch meint – sondern allenfalls Jakob van Schuppens. Die Farbabbildung im Buch ist leider sowenig 'aufgeklärt', dass die Versuche des Bearbeiters mit Erleuchtungen des Programmmentwerfers Pater Norbert Korber und einigen Kunsthistorikern der Gegenwart Licht ins Dunkel der Bedeutungen zu bringen – nicht sehr erhellend und weiter/tiefer führend wirken. Über die ikonographischen Einzelheiten Typologie AT-NT an den Schmalseiten, Entwicklung der Menschheit (u. Philosophie) von der Antike bis zum Christentum im Zentrum der göttlichen Vorsehung mit Tugenden gibt es wohl keine Unklarheiten, wohl aber über die Auslegung. Trotz aller verbalen Anklänge an aufklärerisches Ideengut handelt es sich je nach Standpunkt nicht um eine Verkörperung besser Visualisierung der Aufklärung (vgl. Bushart) sondern um einen Rettungsversuch der christlichen sprich katholischen, auf „Offenbarungswissen“ (Markus Bertsch) bauenden Religion wahrscheinlich unter heftiger Widerrede von Voltaire, Diderot, u.a., vgl. vom Rezensenten ([http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2007\\_haberditzl\\_maulbertsch.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf), S. 57-59.), womit man Maulbertsch und seiner Kunst keinen Abbruch tut. Die Wiederbelebungsversuche der Sakrilmalerei in der Romantik sind zu Recht nicht mehr Teil dieses Buches.

## Druckgraphik

Der Bereich Druckgraphik umfasst 19 Nummern (Nr. 377-395) beginnend natürlich mit Elsheimer und endend mit Johann Georg Trautmanns Rembrandt Paraphrase. Alle Kommentare lieferte Peter Prange.

Wenn man die auf das Hundertstel angegebenen Briefmarkenmasse 3,15 x 2,33 cm der 'Verspottung der Ceres' von Adam Elsheimer liest, meint man eine 3-fache Vergrößerung bei der Abbildung vor sich zu haben, auf der man trotz Lupe wenig erkennen kann. Das Komma jeweils um eine Stelle nach rechts verschoben gibt die mit den beiden leider nicht abgebildeten (auch nicht in Deutschland befindlichen) Ölgemälde-Varianten in Madrid, Prado und Milwaukee, Sammlung Bader (ehem. königlich-britischer Besitz) fast übereinstimmende Grössen und eine auch fast identische Komposition im Gegensatz zu dem Gouache-Entwurf Nr. 306. Der Bearbeiter Peter Prange zitiert die hier nicht nachprüfbare „magistrale Strichführung“ (Weizsäcker) und folgt dem von Klessmann vorgeschlagenen Ziel „als die experimentelle Lösung einer malerischen Problems“. Er lehnt die eigentlich naheliegende Funktion „verkäufliche Reproduktion“ des Gemäldes nicht nur ab, sondern erkennt darin eher eine Gemäldevorbereitung. Welche malerischen (Hell/Dunkel oder Komposition?) Probleme auf diese aufwendige, kostspielige Weise mit diesem seitenrichtigen Abzug (auf der Platte wäre das von Rubens geschilderte Vorgehen seitenverkehrt gewesen) angegangen werden soll, ist dem Rezensenten ein Rätsel.

Ein besseres Abbildungsschicksal erlebte der ziemlich unbekannte Ludolph Büsinck mit seinem künstlerischen Clair-Obscur-Reproduktionsholzschnitt (Nr. 378), der mit Mittelton, Tiefe und Höhe etwas vereinfacht und viel schneller, billiger als ein Stich ein Gemälde – oder hier anscheinend eine Zeichnung – wiedergeben konnte. Der Autor nimmt den Entwerfer Lallement als Initiator an, aber warum nicht den Drucker-Verleger Melchior Tavernier?.

Mit der Nummer 379 erscheint die wichtige Gattung Porträt-Stich am Beispiel des schon genannten 'Max Willibald von Waldburg'. Inwieweit der Italien erfahrene Stecher Wolfgang Kilian auch als der Entwerfer beansprucht werden kann, lassen wir mal Anette Michels

entscheiden. Die von Peter Prange festgestellte Diskrepanz zwischen dem Rahmen von Kilian und dem eigentlichem, wohl nach einem Gemälde entstandenen Porträt könnte von von der Bezahlung mit nur 12 fl.- für den Entwurf und Stich (ohne Abzüge) erklärlich sein. Der Autor interpretiert den Rahmen vom Datum 1644 her rein militärisch. Auf der linken Seite dürfte aber eher die geistige, zivile, wissenschaftliche Seite des vielseitig interessierten Mannes dargestellt sein. Das Emblem mit der Siegespalme zeigt mit den Schwertern wohl eine militärische Variation. Vielleicht sollte man im Lemma auch die 'virtus' statt mit Tüchtigkeit eher mit Tugend übersetzen.

Warum der Alles-Zeichner und -Radierer Wenzel Hollar, der als Dürer-Nachfolger und Menzel-Vorläufer mit einer wohl um 1642 in London entstandenen Radierung hier auftaucht, erscheint verwunderlich, da er als gebürtiger Böhme trotz Ausbildung in Deutschland mehr England und den Niederlanden zugerechnet werden sollte.

Die 1654 entstandene Radierung 'Demokrit in Meditation' (Nr. 381) von Johann Heinrich Schönfeld fällt in die Rubrik Peintre-Graveur-Versuche und mehr oder weniger autonome, capriccioartige Originalgrafik unter dem Einfluss Italiens (S. Rosa) und des Augsburger Umfeldes. Dass gerade in der Nachkriegszeit an den materialistisch-atomistischen, über Gräber meditierenden (vgl. Zedler, Universal Lexikon Bd. 7, Sp. 528) Philosophen der guten Laune in der Form der Ataraxia oder Euthymia erinnert wurde, ist bemerkenswert und etwas verwunderlich.

Hans Ulrich Francks Titelradierung 'Das wechselhafte Kriegsglück' (oder das Kriegshandwerk?) (Nr. 382) verdankt die Aufnahme wohl der seltenen, im Nachhinein erfolgten Dokumentation oder eher der moralisierenden, allegorischen Paraphrase des 30jährigen Krieges künstlerisch allerdings nicht mit Jacques Callot oder später Goya vergleichbar. Der Autor Prange interpretiert die linke Gruppe mit Simplizissimus ähnlichen Kriegsbegeisterten und rechts mit Opfern des Krieges und versucht eine Verbindung zu dem Lemma herzustellen: Achtsamkeit im Gegenwärtigen, Vorstellung der Zukunft und Erinnerung der Vergangenheit.

Die Erfindung des Mezzotinto oder der Schabetechnik wird hier ausführlich beschrieben. Während dem angeblichen (Erst-)Erfinder Ludwig von Siegen (Abb. S. 555) künstlerische Qualität abgeht, ist bei dem Weiterentwickler, dem als Militär, Politiker und Unternehmer vielseitigen Prinzen Ruprecht von der Pfalz, eine fast professionelle Hand trotz der (nur) Kopie eines Gemäldes von J. Ribera (?) nicht abzusprechen, v.a. bei der grossen Version 'Der Henker mit dem Haupt des Johannes', von etwa 1658, während das hier abgebildete

schwächere Henker-Kopf-Detail vielleicht eine Vorübung darstellt (nach Prange aber Wiederholung und 1662 datiert).

Melchior Küssels 'Emblematische Erbauung des Michael Dillherr' (Nr. 384) nach Entwurf von Georg Strauch steht für Buchillustration und für die Doppelfunktion des Emblems mit Abbilden und Auslegen, Wort und Bild, nach Harsdorfer sogar 'Körper und Seele', wobei wohl letztere mit dem flüchtigeren Wort verbunden sein dürfte.

Mit dem pfälzischen Hofmaler Johann Heinrich Roos kommt das von Niederländern beeinflusste Hirten-Tier-Genre (Nr. 385) allerdings in der italianisierenden, capriccioartigen Mischung zum Zuge. Peter Prange nimmt an, dass Roos trotzdem nie in Italien gewesen sei. Auch bei Nicolas Berchem oder Karl Dujardin bezweifelt er einen Italienaufenthalt, wobei aber Dujardin zumindest in Venedig gestorben ist. Vor allem bei diesen beiden Niederländern kann man sich kaum vorstellen, dass sie nur durch irgendwelche Vorlagen und Vorbilder ('Bambocciaden') sich diesen arkadisierenden, atmosphärischen Anstrich, 'touch', ohne ein Italienerlebnis entwickelt haben könnten. Bisher wird die Arkadien-Mode (Poussin u.a.) immer nur durch literarische Vorlagen (Vergil, Eklogen, Bukolica u.ä.) erklärt. Der Autor nimmt zeitgeschichtlich auch eine eskapistische Kompensation der Realität des 30jährigen Krieges an. Zumindest die Tiere inmitten der antiken Ruinen sind nach Bekunden auf einem anderen Blatt nach der Natur gezeichnet (anders Prange).

Weniger die künstlerische Qualität als die Position und Funktion als einleitende, von Sandrart 1675/79 entworfene Illustration zu seiner 'Teutsche(n) Academie' dürfte den Ausschlag für die Aufnahme gegeben haben. Der Stich nach der Entwurfszeichnung (Abb. S. 491, Nr. 2) gehört nach Peter Prange in die Rubrik „Übersetzungs-“ weniger Interpretationsgraphik, vielleicht könnte man auch von Intensionsgraphik sprechen, da vom Entwerfer im Hinblick auf die gültige graphische Ausführung oder das Medium konzipiert. Die von Prange ziemlich ausführlich rekapitulierte Bedeutung von Sandrarts 'Teutsche(r) Academie' zeigt sich auch an Götz Adrianis Versuch 'Die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts', Köln 1977, der zum grossen Teil eine Sandrart-Paraphrase darstellt. Der Autor erkennt den Paragone der drei Personifikationen der Künste (Malerei, Bildhauerei, Architektur), wobei Sandrart durch die Tafelbild-Darstellung des fast als Apollo oder rauchender, flammender Zeus (?) mit Blitzbündeln dargestellten Alexander nach Apelles und das illusionistische Potential auf das Sieg-Podest stellen darf. Der mit Festons behängte Ruhmestempel, die kluge, kunstfertige verständige Athena und der von Putten herbeigetragene, Erziehung, Eifer, Fleiss fördernde und auch die ökonomische Seite

betonende Merkur, der der 'Malerei' ins Haar ('am Schopf zu fassen'?) zu greifen scheint, interessierten Prange weniger, wie auch er den geflügelten Stier(kopf) mit Palette, Malstock, Pinsel (= Lukas und die nachantike, christliche Tradition?) und den grossen Wappenschild mit drei kleinen Herzschilden (Wappen Sandrarts? mit drei Hopfendolden der Stockau im Hopfenanbauggebiet) übergeht.

Die Radierung 'Brillenverkäufer' (Nr. 387) des sich an Ostade anlehenden, durch aber nicht so genreartig wirkende Ölgemälde bekannten Malers Matthias Scheits ist leider wieder klein abgebildet, sodass der Betrachter nicht unmittelbar die primär zeichnerische Auffassung ablesen kann. Die etwas deutschtümelnden, idyllisierenden Genreszenen dieser Art wirkten bis ins 19. Jahrhundert.

In der kleinen Abbildung von Michael Willmanns Radierung (Nr. 388) kann man noch weniger die Hand/Nadelschrift ahnen, die etwas in der Art des als Peintre-Graveur eher dilettierenden Maulbertsch angesehen werden kann. Peter Prange sieht wohl zu Recht, die Absicht Willmanns etwa wie hier das Hochaltarblatt von Leubus 1681 allerdings in ebenso befriedigender Seitenverkehrung zu verbreiten. Bei den Zeichnungen hätte man vielleicht auf die allerdings in der Wiener Albertina liegende 'Huldigung an den unsterblichen Genius von Joachim von Sandrart' hinweisen können.

Was kann man eigentlich bei der mittelmässigen 'Allegorie auf die preussische Krönung' (Nr. 389) mehr sagen, als illustrative Gebrauchsgrafik, rhetorisch-allegorisches, absolutistisches Herrscherlob, durch den von Augsburg gebürtigen und stilistisch (= 'kleiner, kurzer Gänsetritt') daran anschliessenden Kupferstecher Johann Georg Wolfgang, nach dem spürbar von Italien (Rom, Maratta?; Florenz) beeinflussten Entwerfer und Hofmaler Johann Friedrich Wenzel und über ihre ikonographische Bestimmung?. Bei allem im Buch versprochenen Mehr (höher, tiefer, weiter?) sollte aber die inhaltliche Basis der wohl zur 10jährigen Standeserhöhung (1701) erfolgten Neuauflage der Panegyrik Johann von Bessers, des mutmasslichen Programmmentwerfers, einigermaßen stimmen. In der auf einem mehrstufigen Thron unter einem Baldachin sitzenden, sich selbst bekrönenden (wie bei den Zeremonien von 1701), als 'auctoritas' oder 'majestas' dargestellten weiblichen Figur sieht Prange wohl zu Recht die 'Borussia' (Adler-Mantel bzw. die Selbst-Standeserhöhung des Herzogtums Preussen ohne in den einschlägigen Ikonologien wie Ripa und Nachfolger lange nachzuschauen. Die kniende linke Figur mit dem Titelband stellt wohl die 'Poesie/Historie' dar, die mit Posaune den 'Ruhm Preussens' und mit dem Lorbeer vor der Ehrenpyramide (= 'honor') mit der Sechs-Sterne-Diamant (=



Verstirnung, Ewigkeit, sechs Provinzen Preussens?)-Krone und dem preussischen Schwarzen-Adler Preussens ehrt oder preist. Die geflügelte, schwebende Figur wird als 'Fama' gedeutet. Da sie behelmt und gewappnet und ohne Posaune erscheint, dürfte es sich eher um die 'protectio' (Schutz-Macht) handeln mit der Fackel des Lichts, Erkenntnis, Weisheit, dem Buch des Gesetzes, verbrieften Rechtes und der (scharfsichtigen) Stärke des Adlers (Schwarzer Adler als Wappentier Preussens und heraldisches Herrschaftssymbol). Beide öffnen den Vorhang für die Inszenierung. Alles geschieht unter der 'providentia' oder göttlichen Vorsehung. Die drei nackten weiblichen und angeblich „vor der Gekrönten zurückweichenden“ Gestalten sind wohl die drei Grazien und als Annehmlichkeit, Wohltat und Dankbarkeit zu verstehen. In der Matrone, die die weiteren Insignien neuer Macht wie das schon aufgenommenen Szepter, Apfel und Schwert heranträgt, sieht Prange die Stände. Aber es wird wohl die demütige, huldigende 'patria' (Volk, Land, Bevölkerung) sein. Ob rechts dahinter der bekrönte Mars und Victoria/Pax? mit Siegeskranz die ganze Geschichte erfolgreich abrunden, sei dahingestellt. Unbemerkt rätselhaft bleibt das hölzerne oder metallische grosse A (wohl die nunmehrige königliche Anrede 'Augustus'? ). Es ist hier nicht die Zeit, um das Gesagte am Text von von Bessers zu verifizieren oder zu falsifizieren. Auch bei Kenntnis der allegorischen Bildsprache gibt es doch immer wieder Zwei-oder Mehrdeutigkeiten.

Johann Alexander Thieles Vedute 'Ansichten des Königstein von Osten' (Nr. 390) 1726 nach der Natur gezeichnet, gemalt und selbst gestochen, ist wohl auch dem kunstlandschaftlichen (Sachsen) Proporz und der nach Peter Prange eher wichtigen Stellung in der Entwicklung der Landschaftsdarstellung in Richtung C.D. Friedrich zu sehen. Auffällig ist die urwüchsige, ausgedehnte Vordergrundlandschaft mit Rückenfiguren.

Aus der von dem Augsburger Zeichner, Maler, Stecher und Verleger Johann Elias Ridinger herausgegebenen und sehr erfolgreichen 'Der Fürsten Jagd-Lust' (Nr. 391) wurde von Peter Prange 'Das umstellte Jagen' ausgewählt, wobei des Thema in den Mittelgrund gerückt worden ist. Prange sieht weniger Sachinteresse, Vorlagen für das Waid-Handwerk, als 'physikotheologische' Beweggründe für die moralische Berechtigung der Jagdmethoden gerade bei diesem Thema, vgl. die späteren gesellschaftlichen Festin-Jagd-Bilder von Johann Baptist Seele. Gerade bei dieser Grafik, wo die Schaulust (der Treiber?) mit angesprochen ist, würde der Rezensent mit Physiokratie eher vorsichtig sein. Leider ist auch der Text in der Abbildung unlesbar abgedruckt. Man kann diese physiokratischen Gedanken/Vorstellungen aber den grossen Herren und Damen, die zu

'hohen Jagd' berechtigt waren und sie ausübten, nur als eine Art 'common sense' unterstellen. Die Grafik führt, gerät hier in eine kulturgeschichtliche, weltanschauliche Diskussion.

Mit den 'Schrecken des Krieges' zeigt sich Göz als Entwerfer (aber nicht der Stecher, der Verleger ist J. S. Negges) einer nicht gerade tages-aber aktuellen Wiedergabe des Zeitgeschehens. In diesem abgebildeten Blatt (Nr. 392) kommen eher die heute sogenannten Kollateralschäden oder die Leiden der Zivilbevölkerung ohne politische Parteinahme zum Ausdruck. Ihre Klage soll der Wind zum Himmel tragen oder zum Himmel schreien. Als vom Wittelsbacher Kaiser 1742 Privilegierter dürfte er eher auf dessen Seite gestanden haben. Leider analysiert Prange ein anderes, nicht abgebildetes Werk der Serie mit dem um den 'gestorbenen Frieden trauernden Teutschland' wegen des Bruderkrieges um auch das historische Grundgerüst des Buches 'Hl. Römisches Reich – Teutschland' (ohne Österreich?) an einem Beispiel abklopfen zu können; vgl. Beschreibung des Entwurfs A III a 57, in: Eduard Isphording, G. B. Göz, Weissenhorn 1982, S. 250. Das Interessanteste stellt wohl die „neue Manier der Bilder, so freye und ohne 4.eggigter Fassung ...“, die Prange auf französische Rocaille-Rokokostiche zurückführt, ohne aber ein konkretes Beispiel (wohl auch über François Cuvillés) zu nennen. Eine parallele Entwicklung ist auch in der z.B. das Fresko rahmenden Stukkatur festzustellen.

Der Leser des Textes zur Katalognummer 393 wird vergeblich nach dem Akademiedirektor und Tiermaler, dem genannten Johann Elias Ridinger, Ausschau halten und vergeblich die Diana und die wilden Tiere suchen, denn abgebildet ist leider der andere katholische Akademiekollege Johann Georg Bergmüller, der Figurenmaler (Anthropometrie) und Historienmaler in einem Malerfürsten-ähnlichen Porträt-Schabestich von Johann Georg Haid (wohl nach einem Selbstporträt von Bergmüller) mit der bescheidenen Devise: Gott allein die Ehr und alles Fleisch ist wie Gras (1. Brief Petri, 24).

Auch die 'Briefmarke' der Johann Esaias Nilson Radierung (Nr. 394) reicht vielleicht für junge Augen und den wiedererinnernden Blick des Kenners. Das Blatt schliesst sich in der Rokokoentgrenzung stilistisch und motivisch ex positvo (Friedenszeit) thematisch Göz an. Es scheint als Nr. 13 zu einer Serie zu gehören. Prange nimmt die Entstehung vor dem 7jährigen Krieg an. Stilistisch spräche auch wenig dagegen, das Blatt nach dem Frieden von Hubertusburg 1763 anzusetzen. Über den Gebrauch dieser Art Blätter schweigt sich der Bearbeiter aus.

An den Schluss stellt Peter Prange eine von ihm um 1759 datierte Radierung von Johann Georg Trautmann 'Auferweckung des Lazarus' (Nr. 395) im Rembrandt-Stil, wobei die wahrscheinlich nicht gewollte Seitenverkehrung (der segnende Christus als Linkshänder) sich deutlich durchschlägt. Auf die auch in Frankfurt herrschende Rembrandt-Mode (J.B. Nothnagel u.a.) und überhaupt die erstaunliche Kontinuität der Wertschätzung dieses Holländers geht der Bearbeiter ausser bei Dietrich oder G. F. Schmidt kaum ein. Ob man Trautmanns Ergebnis als „Verdichtung“ im Sinne des 18. Jahrhunderts oder die Nachahmung als „bürgerliches Prinzip“ (Werner Busch) bezeichnen kann, sei dahingestellt.

Wenn man die chronologisch gereihten Graphiken nochmals Revue passieren lässt, fragt man sich nach dem Auswahlprinzip: eher wohl nicht nach der Qualität, sondern der politischen Thematik. Ansonsten hat der Betrachter eher eine Mischung aus Original- und Reproduktionsgrafik und verschiedenen Techniken vor sich. Vermisst werden die zumeist grossen aufwändigen Stiche von oft mehreren Platten wie Thesen- oder Kalender-Blätter. Gab es keine ähnlich technischen Experimente in der Crayon-Manier und in den Vier-Farb-Drucken wie in Frankreich?. Vielleicht hätte man auch den Deutsch-Franzosen Johann Georg Wille an den Schluss setzen können, dessen Einfluss ab 1760 in der Druckgraphik vor dem Aquatinta-Einsatz ab 1790 unübersehbar ist. Als ein ziemlicher Mangel sowohl des einleitenden Aufsatzes wie der einzelnen Katalognummern erscheint das geringe funktionale rezeptive Abklopfen, z.B. nach moralischer Indoktrination, privater Andacht (wie Nr. 384), politischer Propaganda, als Bildungs- Sammlung-, Ausstellungsgegenstand, nach Änderungen im Verlagswesen u.ä..

## **Fazit**

Man könnte entsprechend der gegenwärtigen telegenen Kochkunst-Welle (die damaligen Zuckerbäcker waren teilweise akademisch gebildet) das Buch nicht nur wie anfangs als 'gut komponiertes' 'Bauwerk' sondern als ebenso 'bereitetes' 'Gericht' verblümt sich vorstellen. Da auch viele Köche den Brei verderben können, kommt es nicht nur auf die richtigen Zutaten, den (geistigen) Nährwert, die Verträglichkeit, den Geschmack, sondern auch auf die Zubereitung, Reihenfolge, das Anrichten in einem bestimmten Rahmen an.

Ob sich der erste Hauptgang, die Zutaten der verschiedenen 'Ensembles' mit dem zweiten Hauptgang den auf verschiedenen Gattungsplatten räumlich gemischt, aber zeitlich ziemlich pedantisch gereihten Einzelhäppchen so gut verträgt oder ergänzt, hat sich wohl von selbst beantwortet. Als räumlich-zeitlicher Rahmen wurde der historische Spätherbst des 'Monsters' (Pufendorf) oder des 'weder heilig-' römischen 'noch wirklichen Reiches' (Voltaire) in den bundesrepublikanischen Grenzen von 1989 ausgewählt. Als Vorspeisen wurde etwas zu Reichsgeschichte, Reichsorganen, zu Konfession, zu einzelnen Gattungen, ihrem Zusammenwirken (Gesamtkunstwerk) und ihren Grenzen, zu Dynamik von Leben und Kunst, zu Rationalität, Verwissenschaftlichung, Ästhetik und Illusionismus, zu Territoriumsvorstellungen, zu Handwerk und zu Über-Regionalität aufgetischt. Aus dem Literaturverzeichnis und den Registern kann man sich als Nachtschlagwerk vielleicht labend informieren. Das Auge darf sich an einer gewissen Anzahl von Farbabbildungen als Tischdekoration in der vorderen Hälfte erfreuen, während die monographischen Einzelteller des zweiten Katalog-Hauptganges mit wenig geniessbaren S/W-Abbildungen garniert sind. Mit der Frage nach der Bekömmlichkeit, Verträglichkeit, dem Genuss und Gewinn sei das Szenario des bibliophilen Gastmahls aber verlassen.

Auch auf die Gefahr der Wiederholung überlegt sich der Rezensent nach der mühseligen Kommentierung, was mit diesem Band eigentlich erreicht werden soll: ein Sammelband mit wissenschaftlichen Aufsätzen von (fast nur) Kunsthistorikern, ein Bilderbuch oder ein Nachschlagewerk?.

Die Erwartungen des Rezensenten gehen weniger dahin in Aufsätzen von wie von Margit Kern oder Cornelia Jöchner mit interessanten, aber vornehmlich individuellen Forschungsansätzen konfrontiert zu werden, sondern dahin, einen Bericht über die Entwicklungen, den momentanen Stand und mögliche Perspektiven geliefert zu bekommen. Ähnlich den Handbüchern der Kunstwissenschaft der 20er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hätte sich der Rezensent eine modernisierte kunst-künstler-geschichtliche Übersicht integriert gewünscht. Abgesehen von dem Historiker Georg Schmidt findet sich nur Pseudo-Interdisziplinarität.

Für ein im gebundenen Zustand bei Einzelbezug € 140.- teures Bilderbuch ist es z.B. gegenüber dem jetzt für € 9.90 verschuerbelten ehemaligen Könemann-Band zu wenig attraktiv.

Als Nachschlagewerk bei den einzelnen Katalognummern ist es in dieser ausgeschriebenen, keinem Schema folgenden und nicht die Forschungsentwicklung kurz und bündig mit Namen, Jahr und Seitenzahl dokumentierenden Form und vor allem in der

gattungsmässig, chronologischen Anordnung wenig brauchbar. In der Bebilderung, Verlinkung, Aktualität kann es mit guten Beiträgen der Wikipedia letztlich nicht mithalten. Eine beigegebene digitale Fassung auf DVD hätte neben der Update-Möglichkeit auch eine fast Dehio-ähnliche, auf den Zeitraum 1600 bis 1800 eingegrenzte Kunsttopographie samt zoom-fähigem Bildmaterial liefern können. So bleibt aber nicht einmal ein Kompendium (= Zusammenfassung) mit einer kanonischen Auswahl, die im grossen und ganzen jedoch als ausgeglichen angesehen werden kann vor allem durch den Einbezug der nord-mittel-ostdeutschen Gebiete. Wenn man schon von dem 'Hl. Römischen Reich deutscher Nation' und seiner historisch-politischen Klammerfunktion ausgeht, sind natürlich die angewandten Grenzen von 1989 reine Willkür. Die (wehr-)verwaltungsmässige Einteilung in sich auch im Reichstag widerspiegelnde Reichskreise (Fig 5) kombiniert mit Herrschaftsterritorien und Kunst/Künstler-Zentren würde ein besseres, modifiziertes kunstlandschaftliches Abbild der damaligen Wirklichkeit geben. Auch die Gliederung nach Ständen wie Kaiser/Kurfürsten, Fürsten/Bischöfe, Grafen/Äbte, Reichsstädte, niederer Adel, Bürgerliche und Konfessionen hätte sich angeboten, um die Rangordnungen und Richtungen innerhalb der Moden zu veranschaulichen. Da fast alle Kunstwerke dieser Zeit Aufträge (und seltenst persönliches Bekenntnis) sind, haben sie 'ihren Ort' und ihren Zusammenhang (Ensemble, Gesamtkunstwerk). Wenn man im Buch dazu noch die klassische Stilgeschichte, Künstlergeschichte übersteigen will, war es wohl keine so gute Idee die herkömmliche Gattungsgeschichte noch dazu fast im schematischen Jahrestakt beizubehalten. Auch die alte Ikonographie (Ikonologie) hat wohl noch nicht ganz ausgedient, wie die Ergänzungs-Änderungs-Vorschläge in dieser Rezension nahelegen. Was Künstler, Auftraggeber, Betrachter/Konsumenten wirklich gedacht, gefühlt, gewollt, und was das Kunstwerk in seiner Zeit bedeutet haben könnte, dürfte am ehesten mit einer historischen Mentalitätsgeschichte auch von unten (nicht wie bei Margit Kern und Cornelia Jöchner system-begriffbildend, deduktiv) annäherungsweise gelingen. Aber soweit gingen die Ambitionen dieses Buches letztlich wohl nicht.

In der Hoffnung auf wenig neue Irrtümer (*'erroribus novis caruisse optatio prima est'*).

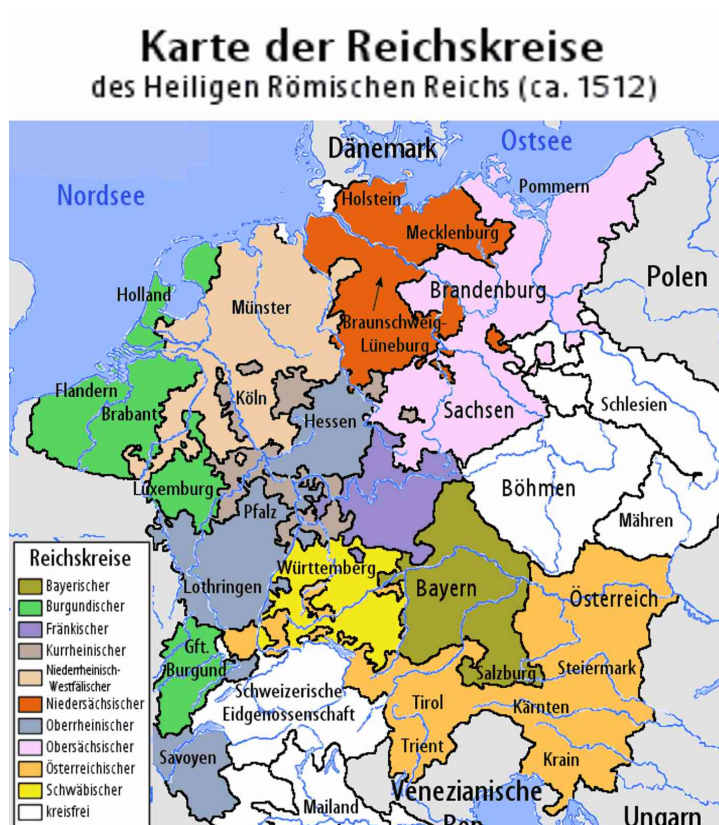


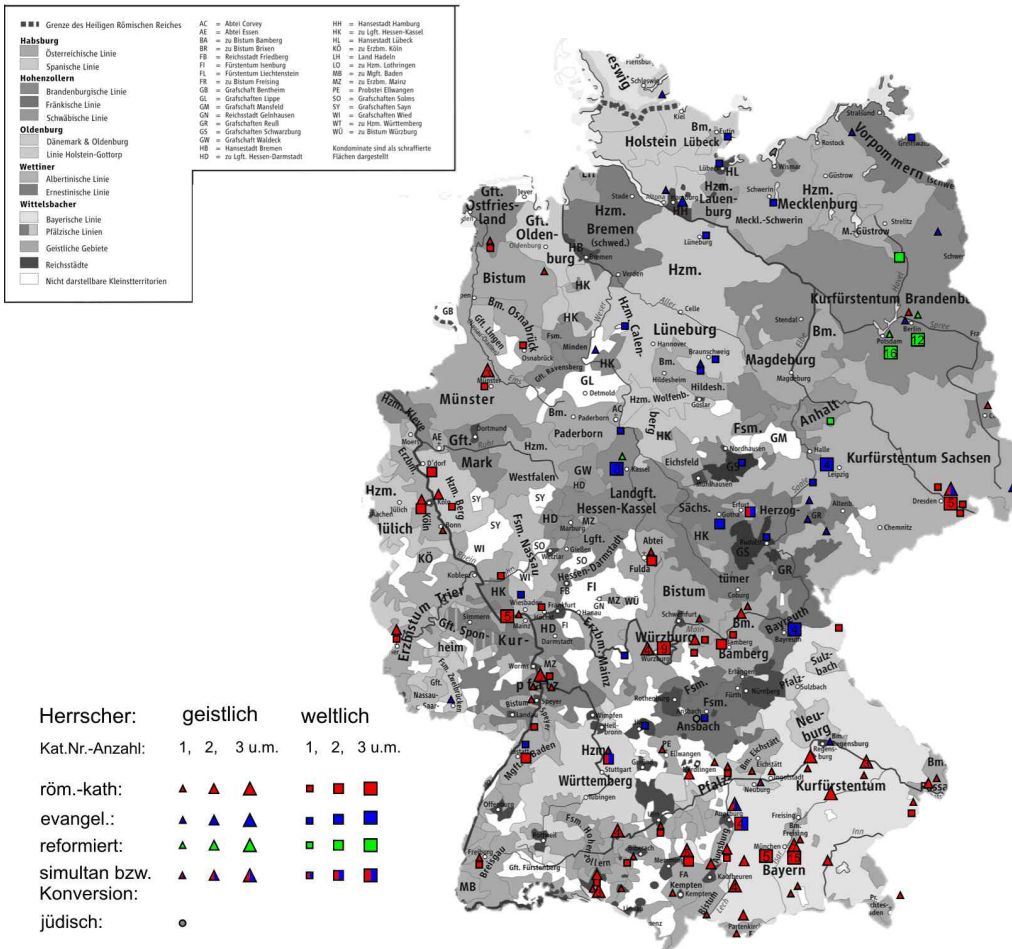
Fig. 5

## Nachtrag

Das vorliegende Werk besitzt wohl ein brauchbares Register, allerdings sind Personen und Sachen nicht getrennt. Was ihm aber fehlt, ist eine anschauliche, kunststatistisch-topographische Auswertung der – mal konzidiert – repräsentativen Auswahl. Der hier unternommene, ergänzende, nicht nur als touristisch-populär anzusehende Übersichtsversuch (Fig. 6) der im Katalog angeführten sakralen und profanen Architekturen und wandfesten Einrichtungen von Bildhauern, Malern (also ohne die 'mobilen' Tafelbilder, Zeichnungen, Grafik, Kleinplastik, Kunsthandwerk u.ä.) zeigt neben den Bekenntniszugehörigkeiten die alten siedlungsgeographischen Schwerpunkte entlang den (Fluss-)Verkehrswegen von Donau, Rhein, Main, Elbe und die Bezüge zu den Herrscherresidenzen im 'Reich'.

# DAS HEILIGE RÖMISCHE REICH (1648)

(nach Abschluss der Verträge von Münster und Osnabrück („Westfälischer Friede“))



in den Grenzen der  
Bundesrepublik Deutschland 1989

Fig. 6

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)

(Stand vom 26. Oktober 2009, am 15. November 2010 nochmals auf Fehler durchgesehen)