

ritterschaftlichen Territorien, aus evangelischem und katholischem Siedlungsgebiet. In der Auswahl und Beschreibung der Objekte zeigt Akermann sehr schön auf, wie der als katholisch-jesuitisch mißverständene Barockstil auch den evangelischen Bereich erfaßte. Wie etwa der für die Fürsten von Thurn und Taxis in Dischingen, Eglingen und Trugenhofen tätige Baumeister Joseph Dossenberger d. J. auch zum Baumeister der württembergischen Kirchen in Dettingen am Albuch und in Fleinheim berufen wurde. Ohne darauf zu verweisen, zeigt die Veröffentlichung auch, wie andersartig doch der »evangelische Barock« Ulmer Prägung gegenüber dem altwürttembergischen war. Der Ulmer Rechtsanwalt Dr. Ernst Gockel stiftete 1659 in die Stadtkirche der Reichsstadt Giengen an der Brenz einen frühbarocken Hochaltar, wie er größer und schöner auch in einer katholischen Kirche nicht zu erwarten wäre.

Insgesamt führt Akermann 28 Orte barocker Kunst an; zumeist handelt es sich dabei um Kirchen oder kirchliche Ausstattungsstücke (Altäre, Kanzeln usw.). Ganz große Namen wird man unter den Beteiligten Künstlern vermissen, doch sind etwa die Freskanten Johann Anwander, Gabriel Lucello, Johann Joseph Anton Huber und Franz Martin Kuen durchaus ein Begriff. Der barocke Glanz des Kreises Heidenheim verblaßt etwas vor der Umgebung mit Ellwangen, Neresheim, Dillingen und Elchingen. Doch verdient der Heidenheimer Barock mehr Beachtung als bislang gewährt. Die vorliegende Veröffentlichung wird dazu beitragen.

Heribert Hummel

BERNHARD SCHEMMELE: *Figures und Reliefs an Haus und Hof in Franken* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 31). Würzburg: Komm.-Verlag Schöningh 1978. 68 S. Text u. 334 Abb. Kart. DM 48,-.

Die Veröffentlichung schließt sich an eine Arbeit Josef Dünningers und Bernhard Schemmels über Bildstöcke an. Sie ist auf diesem Gebiet die erste Gesamtdarstellung, auch wenn der Verfasser darin nur einen Anfang sieht: »Es wäre bereits sinnvoll, wenn die Veröffentlichung mehr Fragen evozierte, als sie selbst beantworten kann« (S. 2). Vorausgegangen waren andere Arbeiten über die Hausmadonnen von Nürnberg, Würzburg und Bamberg sowie des Taubertales. Schemmel sammelte Hunderte von Objekten in 156 Orten, hauptsächlich 1974. Er erhielt auch Einsicht in Zulassungsarbeiten von Würzburger Studenten; zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Bandes waren darin 39 Orte mit 1029 Objekten systematisch erfaßt worden.

Begrifflich faßt der Autor Hausfiguren und -reliefs als gegenständliche und symbolische Darstellungen zusammen, die an, in oder auf der Außenwand von Haus und Hof angebracht, jedoch keine reinen Verzierungen sind. Religiöse Darstellungen überwiegen bei weitem, sie sind deshalb nicht nur kunsthistorisch sondern auch frömmigkeitsgeschichtlich zu würdigen. Laienfrömmigkeit findet hier ihren Ausdruck. Durch den Standort der Bildwerke ist eine Wirkung auf den Mitmenschen beabsichtigt (im Gegensatz zur Privatsphäre des Herrgottwinkels in der guten Stube). Ihre Häufigkeit schwankt von Ort zu Ort, in Neubaugebieten verringert sie sich entschieden. Darstellungen rein bäuerlicher oder handwerklicher Tätigkeit sind neueren Datums.

Seit dem 14. Jahrhundert erscheint die Hausfigur in den Städten, wobei besonders Nürnberg zu nennen ist; sie fehlt jedoch dort seit der Neuzeit. In Bamberg ist sie erst seit ca. 1480 üblich, die Blütezeit ist hier das frühe 18. Jahrhundert; in Würzburg liegt der Höhepunkt in der Zeit des Rokoko. Nach Quantität und Qualität bildete die Barockzeit einen Höhepunkt. Erstere bleibt auch nach dem Ende des 19. Jahrhunderts erhalten. Seitdem fallen jedoch Serienprodukte ins Auge, manchmal verglast und beleuchtet. Der Autor spricht von einem »sozial-religiösen Zwang« (S. 7), was die Aufstellung eines bestimmten Bildes (Lourdes-Madonna) betrifft. Die Größe des Bildwerkes ist abhängig vom Material (Fachwerk- oder Steinhaus). Im Gegensatz zum Bildstock betonen die Hausfigur und das -relief die persönliche Beziehung zum Eigentümer des Anwesens: Abgebildet ist der Namenspatron oder in Weidegebieten beispielsweise St. Wendelin. St. Josef findet sich seit dem 19. Jahrhundert besonders an Schulen und Kindergärten. Je nach Region ist der betreffende Bistumspatron oder ein entsprechendes Wallfahrtsbild aufgestellt. Selten ist der Stifter zu sehen, oft sind jedoch Initialen und Jahreszahlen vorhanden, manchmal auch ein Berufszeichen (Brezel). Inschriften – nicht sehr häufig – enthalten meist eine Fürbitte, seltener eine Lobpreisung. Maskenbilder sollen das Böse bannen. Die Abbildungen wurden als Dank, aber auch zur Erinnerung an ein verstorbene Familienmitglied angebracht. Sie waren Orte der Andacht. Heute überwiegt stärker ihre Schmuckfunktion. In den Städten sind Künstler und ihre Schulen nachzuweisen (Veit Stoß in Nürnberg). Vorbilder für die

Hausfiguren und -reliefs waren mitunter Gnaden- und Wallfahrtsbilder, manchmal wurden auch Bilder von einer Wallfahrt mitgebracht. Modelle für Kirchenaltäre finden sich wieder als Hausaltärtchen (Abb. 201).

Im Hinblick auf die Ikonographie ergibt sich: Mariendarstellungen überwiegen. Genannt seien die Marienkrönung, Maria als Patronin Frankens, die Muttergottes vom Sieg (das Jesuskind zertritt mit einem Kreuzstab die Schlange) und das Vesperbild. Die nächst größere Gruppe bilden die Christusdarstellungen: der Kreuztragende, der Schmerzensmann, Christus auf der Rast, die Kreuzigung, der Gute Hirte, der Salvator Mundi. Seit dem 19. Jahrhundert kommen Herz-Jesu-Darstellungen und das Christkönigsmotiv hinzu. Ein Serienprodukt ist das Jesuskind mit Kreuz und segnender Rechter. Als Gruppe finden sich die Heilige Dreifaltigkeit und die Heilige Familie (manchmal zusammen abgebildet als »himmlische und irdische Dreifaltigkeit«), letztere auch als »Hl. Wandel« bezeichnet. Die Heiligen werden mit ihren Attributen dargestellt, vor allem als Namens- und Schutzpatrone. Seltener erscheinen die Vierzehn Nothelfer (zu aufwendig), häufig hingegen St. Michael, manchmal Adam und Eva. Es fehlen nicht das Auge Gottes und die Monstranz. Eine Besonderheit ist der Drehtabernakel in Hollstadt: Je nach dem Jahreskreis werden die Muttergottes, die Vierzehn Nothelfer oder die Heilige Dreifaltigkeit mit der Heiligen Familie gezeigt.

Der Verfasser gibt der Veröffentlichung ein Register bei, das nach Ikonographie, Orten und Personen gegliedert ist. Als Nachteil erscheint mir – die Abbildungen sind nur mit dem Ortsnamen bezeichnet –, daß es schwierig ist, die klärende, deutende Textstelle zur entsprechenden Abbildung zu finden. Die 334 kleinformatigen Schwarz-Weiß-Abbildungen zeigen anschaulich die Art und Weise der Anbringung und Aufstellung an Haus und Hof, aber auch die künstlerischen Qualitätsunterschiede der Bildwerke.

Sieglinde Kolbe

HARALD SIEBENMORGEN: Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne (Bodensee-Bibliothek 27). Sigmaringen: Thorbecke 1983. 495 S. mit 387 Abb. Ln. DM 64,- (Subskr.-Preis: DM 54,-).

Die Zeit, da von sogenannten Modernen im kirchlichen Raum auf die »Beuroner« kritisch bis abfällig zurückgeblieben worden ist, sollte nun tatsächlich vorbei sein. Beginnen dagegen soll und muß die Diskussion darüber, warum denn innerkirchlich das künstlerisch Neue so oft zu Kompromissen gezwungen und dadurch im Wortsinn verunstaltet wird. Welche Kräfte leiten diese Prozesse ein, und leitet sie dabei eine sachliche Notwendigkeit?

Allerdings ist der Fall Beuron komplex. Das aus den bildlichen und schriftlichen Quellen für die Anfänge bis 1875 sehr sorgfältig darzustellen, ist ein Verdienst Siebenmorgens. Peter Lenz und Jakob Wüger, einig im Willen zu einem radikalen Engagement für eine kirchliche Kunst, waren schon vor ihrem Weg nach Beuron uneins hinsichtlich der Form. Wüger, ein noch von Overbeck berührter Spätnazarener, vermochte zwar unter dem Einfluß von Lenz in einem gewissen Umfang seine Arbeiten linear und flächig zu fassen, um ihre spirituelle Wirkung zu steigern, schadete aber diesem Ziel fast regelmäßig durch eine von Richter und Schwind beeinflusste poetische Psychologie. Lenz, seit 1864 am Historismus in seinen spätgotischen wie klassizistischen Varianten verzweifelt, erfuhr in der Proportionalität und Linearität der altägyptischen Kunst den vollendeten Ausdruck des Numinosen. Deshalb versuchte er von daher eine Erneuerung der christlichen Kunst, bei der die abstrakten Maße, Liniengefüge, Farbverhältnisse unmittelbar, ohne den Umweg der Szene, dem Betrachter den religiösen Gehalt vermittelten.

Siebenmorgen zeigt minutiös, wie sich beim Bau und bei der Ausstattung der Beuroner Mauruskapelle die gegensätzlichen Formprinzipien von Wüger und Lenz einmalig schöpferisch verbanden, wobei der »Architekt« Lenz jedoch die Maßstäbe setzte. Das darauf folgende mehrjährige Ringen innerhalb des Klosters endete dagegen 1874 mit einem Machtwort des Abtes Maurus Wolter zugunsten der Kunst Wügers.

Daß und warum die Beuroner Kunstschule dann doch auch Wüger nicht gefolgt ist, zeigt sich nicht mehr innerhalb des von Siebenmorgen behandelten Zeitraums, wäre aber einen Ausblick wert gewesen. Äußere Gründe waren die Verlegung der Abtei im Kulturkampf, der Tod Wügers 1892, die künstlerische Arbeit an weit auseinanderliegenden Orten, vor allem in Monte Cassino und Prag. Innere Gründe waren die persönliche Kompromißlosigkeit von Lenz und die Tatsache, daß es eben doch dessen Versuch einer Erneuerung der Kunst aufgrund eines maßgeblichen Formkanons war, den die Kunstgeschichte gleichsam