

allen Führern wird sie hervorgehoben. Flieht sie! Es ist eine behäbige, pompöse und kalte Basilika. Weißer, fast schmuckloser Innenraum. Abgesehen vom Engel, der die Kanzel trägt, und dem durch die Fassadenfenster beleuchteten Orgelgehäuse ist das Kirchenschiff unbewohnt, tot. Für diese Kirchen ist es gefährlich, sich nicht an bescheidenere Maße zu halten. Der Barock bedarf maßvoller Räume, da er nicht nur Baustil, sondern auch Ornament, Atmosphäre ist. Ohne Intimität ist er nichts mehr. Weitere Sakralbauten dieses Typs, die man besser meidet: Rot an der Rot in Schwaben, die Theatinerkirche in München und den Salzburger Dom.« (S. 115). Wer hätte nicht schon ähnlich empfunden?

Wegen ihrer Schönheit lobt Fernandez dann doch nicht nur zwei, sondern drei Kirchen in Schwaben: Zwiefalten und Steinhausen, – und für den barocken Normalverbraucher etwas unerwartet: Gutenzell. Zwiefalten: »Nicht eine Linie ist gerade, die sich bewegenden Decken kräuseln sich wie Wellen, die Säulen scheinen zu tanzen und die Engel eben abzufliegen. Braun- und Gelbtöne schillern in tausend geheimnisvollen Schattierungen ... Eine der vier oder fünf schönsten Kirchen Süddeutschlands.« Steinhausen: »Ein Himmelsgarten breitet dort sein Blattwerk aus; man muß die von Dominikus' Bruder geschaffenen Brunnen nur ansehen und glaubt schon, das Wasser plätschern zu hören. Kaum Statuen: die Engel werden sich zurückgezogen haben, um sich einzusingen, ihre Instrumente zu stimmen und das Barockkonzert für uns vorzubereiten, an das uns die friedliche Ordnung und ländliche Heiterkeit dieses Ortes denken läßt.« Gutenzell: »Betreten wir nicht tatsächlich ein kleines Paradies? Eine sehr breite Orgelbühne formt ein niedriges Gewölbe, durch das wir in das von weißen Pfeilern gestützte Schiff mit pastellfarbenen Deckenfresken geleitet werden. Niemand, kein Kirchendiener, kein Gläubiger: Während der zwei Stunden, die wir hier verbringen, sehen wir keine Menschenseele, hören nichts als das lichte Rauschen von Gold und Stuck.«

Es sei nochmals gesagt: Ein Kunstreiseführer ist das mit Wärme und Empfinden geschriebene Buch nicht. Namen und Baudaten werden, wenn überhaupt, nur am Rande genannt. Und die beigegebenen Schwarz-weiß-Aufnahmen lassen jede drucktechnische Brillanz vermissen. Wer sich auf Fernandez einläßt, auch ohne ihm blindlings im Urteil zu folgen, wird zumindest bereichert, wird mitgenommen auf eine faszinierende Reise, bei der man allerdings Zeit haben muß.

*Heribert Hummel*

FRITZ KELLERMANN (Hg.): Die Künstlerfamilie Sommer. Neue Beiträge zu Leben und Werk. Sigmaringen: Thorbecke 1988. 268 S. mit 288 Abb. darunter 151 farbige. Ln. mit farbigem Schutzumschlag im Schuber. DM 130,-.

1984 gründeten engagierte Künzelsauer den »Förderverein Künstlerfamilie Sommer« mit dem Ziel, die Werke der Sommer gründlich zu erfassen und zu erforschen, weiteren Kreisen bekannt zu machen und damit auch zu ihrer besseren Erhaltung beizutragen. Die Familie Sommer war über fünf Generationen, vom frühen 17. bis ins ausgehende 18. Jahrhundert, in Künzelsau ansässig; zwölf ihrer Mitglieder lassen sich als Schreiner, Möbeltischler, Büchschäfter und Bildhauer nachweisen. Nachdem der Verein bereits 1985 eine Sommer-Ausstellung in Künzelsau organisiert hatte, kam jetzt in seinem Auftrag ein großformatiger und reichbebildeter Aufsatzband über »Die Künstlerfamilie Sommer« heraus. Das bunte Bild der nach Entstehungszeit, Technik und Thema weit gestreuten Werke der Sommer-Familie wird adäquat vermittelt durch eine Sammlung von Aufsätzen, deren Autoren mit ganz unterschiedlichen Interessen und Fragestellungen an diese Werke herangehen. Voraussetzung dafür, daß sich die einzelnen Mosaiksteinchen zu einem möglichst vollständigen Bild zusammensetzen, ist die klare Gliederung des Bandes in fünf Großabschnitte: »Die Sommer und ihre Zeit«, »Profane Kunst«, »Kunstvolle Gebrauchsgüter«, »Sakrale Kunst« und »Grabmäler«.

In einem einleitenden Aufsatz zum geschichtlichen Umfeld unternimmt Otto Borst eine Standortbestimmung der Landesgeschichte in ihrem Verhältnis zur Heimat- und zur Regionalgeschichte einerseits und zum benachbarten Gebiet der Kunstgeschichte andererseits.

Zwei weitere Beiträge des ersten Großkapitels (von Willy Kettner und Richard Seber) vermitteln anhand zeitgenössischer Reiseberichte und Quellen ausschnittshafte Einblicke in die Lebensumstände des 17. und 18. Jahrhunderts. Auf Stefan Krauts genealogischen Überblick und seine Kurzbiographien der einzelnen Familienmitglieder greift man während der Lektüre immer wieder gern zurück, um die Übersicht über die Familienverhältnisse nicht zu verlieren.

Am Stammbaum läßt sich auch ablesen, wie sich, aus der gemeinsamen Wurzel in der Schreinerei, bereits in der zweiten Generation eine Spezialisierung der einzelnen Familienzweige herauskristallisiert: während

die eine Linie Schreiner und Bauunternehmer hervorbringt, entsteht daneben eine über vier Generationen fortgesetzte »Bildhauerdynastie«. Die beiden Familienmitglieder dagegen, die sich besonders stark spezialisierten – auf Büchenschäfterei respektive Möbelschreinerei – mußten in größere Kunstzentren (Straßburg und vermutlich Augsburg) abwandern.

Ihnen ist unter der Überschrift »Kunstvolle Gebrauchsgüter« je ein Aufsatz (von Georg Himmelheber und Albrecht Braun) gewidmet. Der Möbelschreiner Johan Daniel Sommer kann wohl als wichtigstes Mitglied der Familie gelten: er belieferte bedeutende Höfe (u.a. den pfälzischen Kurfürsten und den Würzburger Fürstbischof) und führte verschiedene neue Möbelformen und Intarsientechniken in Deutschland ein, die er nur in Paris gelernt haben kann. Interessant ist der Hinweis (S. 123), daß auch am Pariser Hof ein Verwandter der Sommer – vielleicht ein Sohn des nach Straßburg abgewanderten Büchenschäfters? – als Schreiner tätig war.

Die vier Bauunternehmer der Familie sind nur durch einen Beitrag vertreten (den Aufsatz von Hermann Keller und Wilhelm Schupp über Peter Sommers Kocherbrücke in Künzelsau 1694). Alle übrigen Aufsätze beschäftigen sich mit den zahlreichen Arbeiten der »Bildhauerdynastie« Sommer. Die Palette ist breit: Vorwiegend im späteren 17. und dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden verschiedene Brunnen- und Gartenfiguren; den umfangreichsten und anspruchsvollsten Zyklus gaben die Grafen von Hohenlohe in Weikersheim in Auftrag (darüber arbeitete Alice Ehrmann-Pösch). Unter den Altären und Kirchenausstattungen ragt das Kreuz im Chor der Künzelsauer Johanneskirche hervor (vorgestellt von Roland Krause), das 1704 von Johann Jacob Sommer und einem seiner Söhne als Teil eines heute verlorenen Altars aufgestellt wurde. Auch Schöntal, eines der wenigen großen Klöster in der vorwiegend protestantischen Region, beschäftigte die Sommerwerkstatt im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts (mit den Arbeiten dort – Portal und ein Seitenaltar – befaßte sich Johannes Brümmer). Ebenfalls aus den zwanziger Jahren stammt das große Epitaph für Graf Ludwig Gottfried von Hohenlohe-Pfedelbach in Öhringen (bearbeitet von Tilman Kossatz). Dessen Grundformen griff der vorletzte Bildhauer der Sommerfamilie fünfzig Jahre später in seinen zwei Stättmeister-Epitaphien in Schwäbisch Hall wieder auf. Beide Werke konnte Wolfgang Deutsch aufgrund eines neu entdeckten archivalischen Hinweises jetzt für Johann Andreas Sommer in Anspruch nehmen. Auch die zahlreichen bescheideneren Grabsteine der Sommerwerkstatt in Ingelfingen und Künzelsau (zusammengestellt von Wichtrud Haag-Beckert und Ulrike Schnier) aus den dreißiger bis siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts belegen, wie Formen und Kompositionsschemata innerhalb der Werkstatt tradiert wurden.

Das in den verschiedenen Aufsätzen (noch zu nennen sind die Autoren Olf Bolsinger, Martin Wissner, Walter Brecht und Wilfried Beutter) aufgearbeitete und ausgebreitete Material eröffnet auch weitere Fragen nach Werkstattgepflogenheiten und Arbeitsweise im Familienbetrieb. Das Problem der »Händescheidung«, vor allem in der Zeit der größten Auftragsdichte, als im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts vier Sommer gleichzeitig und – meist – miteinander arbeiteten, wurde wiederholt angesprochen. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die – nicht nur bei den Sommer zu beobachtenden – charakteristischen Unterschiede zwischen Stein- und Holz-Stil, auf die Elisabeth Grünenwald (S. 71) verweist. Durch ihre technische Vielseitigkeit in einer Zeit, in der sich viele Bildhauer auf die Bearbeitung nur eines Materials spezialisierten, sicherten die Sommer das Überleben ihrer Werkstatt in einer heterogenen Region ohne bestimmendes künstlerisches Zentrum. Ob sie allerdings tatsächlich auch in Stuck arbeiteten, wie an einer Stelle (S. 68) in Ausdeutung einer leider nicht vollständig zitierten Quelle festgestellt wird, müßte näher geprüft werden, denn das wäre in der Tat sehr ungewöhnlich. Von Interesse, gerade hinsichtlich der Verflechtung mit der Region, wäre auch die Frage der Auftragsvermittlung, die zumindest in einem Fall durch einen Sommer-Bruder erfolgte, der in den Diensten der Freiherren von Crailsheim stand (vgl. Gerhard Peschke, Die Sommer in Rügland und Schillingsfürst, S. 105).

Der Aufsatzband wird durch ein ausführliches Personen-, Orts- und Sachregister gut erschlossen. Eine chronologische Zusammenstellung aller bisher bekannten Arbeiten der Sommer-Werkstätte, ergänzend zu der beigefügten hilfreichen Standortkarte, hätte die Übersicht noch erleichtert.

*Ulrike Weiß*