

dem Gläubigen darüber hinaus die Vision des Kommenden Gerichts – Lampl begreift daher den Bau als »Symbol der Portalhaftigkeit« (S. 176) –, verwandeln die Setzungen der Kunst den Wallfahrer selbst zu einem Teilnehmer des apokalyptischen Ereignisses (S. 178). Dem Einleitungsteil ist ein ca. 250 Seiten starker, ohne Anspruch auf Vollständigkeit (S. 8) chronologisch geordneter Bildkatalog angeschlossen, der Fragen der Entstehungsgeschichte und Zuschreibung kommentiert; erstmals wird dabei der prachtvolle Hochaltar von St. Alban vollständig für Zimmermann in Anspruch genommen (S. 198–222). Während die Erörterungen Lampls in manchem an frühere Forschungen anschließen, darf der reiche Abbildungsapparat, mit dem das Buch ausgestattet ist, in der Tat beanspruchen, das Werk Zimmermanns in neuer Sicht darzubieten. Dies ist vor allem den außerordentlich sorgfältig fotografierten Ansichten der Details von Altarbauten und Stukkaturen zu danken, die vor Ort in der Fülle des Gesamteindrucks dem Betrachter zu entgehen drohen. Zu bedauern ist jedoch der häufige Verzicht auf Gesamtansichten und das vollständige Fehlen von Grundrissen – eine Entscheidung, die mit dem Anspruch des Buches, »das (bisher) umfangreichste« Werk (S. 8) über Zimmermann zu bilden, kaum vereinbar scheint. Gerade dem Laien, für den dieses Werk gedacht ist, wird dadurch die Einordnung der Einzelansichten, wie auch das Verständnis des Textes erschwert. Zudem ist das »Schauen«, zu dem das Buch hinführen möchte, einer entscheidenden Komponente beraubt, wenn dem Blick die Wanderung vom Ganzen zum Detail und umgekehrt versperrt wird. Mehr als dem beginnenden Entdecker Zimmermanns wird das Buch daher dem vertrauten Kenner eine hilfreiche Ergänzung bieten.

*Matthias Kunze*

WOLFGANG JAHN: Stukkaturen des Rokoko. Bayreuther Hofkünstler in markgräflichen Schlössern und in Würzburg, Eichstätt, Ansbach, Ottobeuren, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1990. 376 S. mit 399 Abb. darunter 4 farbige. Ln. mit farbigem Schutzumschlag. DM 128,-.

Unter der Regierungszeit des Markgrafen Friedrich (1735–1763) und dessen Gemahlin Wilhelmine, einer Schwester Friedrichs des Großen, erlebte die Hofkunst im Markgrafentum Brandenburg-Bayreuth eine besondere Blüte. Während die Baugeschichte der Schlösser aus der Zeit Friedrichs und seiner Frau weitgehend geklärt ist, blieben deren Stukkaturen weitgehend unbeachtet.

Im ersten Teil seiner Arbeit analysiert Wolfgang Jahn in akribischer Weise die Stukkaturen in den Bayreuther Schlössern und schreibt sie unterschiedlichen Künstlern zu. Jeweils zu Beginn der Untersuchung eines Schlosses wird der Leser mit der Baugeschichte bekannt gemacht, wobei der Autor teilweise Präzisierungen gegenüber der Literatur vornimmt; die Grundrisse erleichtern die Orientierung.

Fünf Räume im Alten Schloß der Eremitage schreibt er Jeronimo Francesco Andreioli, einen dessen Werkstatt, drei Räume J. F. Andreioli und Pietro Ludovico Bossi, einen J. F. Andreioli und Adam Rudolph Albini und zwei Räume A. R. Albini zu. Andreioli und Bossi arbeiteten in den Jahren 1739/40 und A. R. Albini 1745/51.

Die Stukkaturen im morgenländischen Bau zu Sanspareil werden als Werk des A. R. Albini erkannt und in die Jahre 1747/48 und 1754 datiert. Im Neuen Schloß der Eremitage stukkierete Giovanni Battista Pedrozzi in den Jahren 1748/52 und 1758/59. Die Stuckarbeiten der Räume im Neuen Schloß verteilten sich zu zwei Dritteln auf A. R. Albini und zu einem Drittel auf G. B. Pedrozzi. Die Ausstattungszeit lag zwischen 1754 und 1772.

Die Stukkaturen auf Schloß Colmdorf entstanden 1760 und werden als das alleinige Werk A. R. Albinis angesehen. Alle genannten Künstler waren Bayreuther Hofstukkatoren und mit Ausnahme Albinis, Italiener oder italienischsprachige Schweizer.

Da für keinen dieser Bauten archivalische Unterlagen zur Verfügung standen, blieb Wolfgang Jahn nur der Weg über den Vergleich mit belegten Stukkaturen evangelischer Kirchen der Stadt Bayreuth und des Umlandes. Dieser Umstand und die eigentlich lobenswerte Genauigkeit erschweren dem Verfasser mitunter die flüssige Argumentation und dem Leser ihr zu folgen, wie es auch oftmals nur mit Mühe gelingt, die angesprochenen Objekte auf den Abbildungen auszumachen; in einigen Fällen muß man Jahn einfach glauben.

In der Präzision der Beschreibung und dem detektivischen Gespür des Verfassers liegt die Stärke dieser Arbeit, so daß die Zuschreibungen in der Regel glaubhaft erscheinen. Als Beispiel sei nur auf die Besprechung des Musikzimmers im Alten Schloß der Eremitage hingewiesen, in der Jahn diese Qualitäten unter Beweis stellt.

Beachtlich ist ferner die immense Fülle der von Jahn vorgestellten und untersuchten Stukkaturen. Der

Leser wird so in die Lage versetzt, sich selbst ein Bild von der Qualität der Stukkaturen zu machen. Dies ermöglicht aber auch, Fragen an den Verfasser zu stellen. Warum zieht Jahn so wenig die Möglichkeit von Werkstattarbeiten ins Kalkül? Nicht selten drängte sich im Verlauf der Untersuchung dem Rezensenten der Verdacht auf, die eine oder andere Stukkatur könnte von einem Angehörigen der Werkstatt des genannten Meisters gefertigt worden sein. Als Beispiel seien die Stukkaturen des Spiegelscherbenkabinetts im Neuen Schloß genannt, die Jahn mit der Rosette im Grünen Saal des Schlosses Heidecksburg vergleicht und beide Pedozzi gibt. Zwischen beiden Stukkaturen aber liegen Welten!

Die Annahme einer größeren Werkstatt könnte auch helfen die Person Albinis etwas freundlicher zu sehen, der wohl nicht allein so viele und zum Teil überaus qualitätsvolle Stukkaturen geschaffen hat. Gerade bei diesem Künstler könnte eine zusätzliche Differenzierung hilfreich sein.

Eine weitere Frage bleibt offen. Bereits in der Einleitung stellt Jahn die These auf, der für die Bayreuther Schloßausstattung verantwortliche Dessinateur sei der Hofbauinspektor Rudolf Heinrich Richter gewesen, schreibt aber zugleich, diese Funktion sei nicht belegt. Tatsächlich wird die Funktion Richters nie recht klar, und manchmal kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als müsse die Existenz des Dessinateurs über manche Schwierigkeiten hinweghelfen. So wird beispielsweise bei den Stukkaturen im Italienischen Schloßchen behauptet, Albinis und Pedozzi hätten »der strengen Führung des entwerfenden Dessinateurs« (S. 161) unterstanden. Der Dekorationsstil zielt auf einen gewissen Gleichklang, nur zwei Räume »nehmen sich aus dieser Einheitlichkeit aus und bewahren individuellen Charakter. Bezeichnenderweise sind dies Pedozzis Dekorationen, während Albinis wohl eher geneigt war, den dirigistischen Entwürfen des Dessinateurs zu folgen.« (S. 162). Ist es verwunderlich, wenn die vier von Albinis ausgestückten Zimmer einen gewissen Gleichklang aufweisen? Wo bleibt dann aber die strenge Führung des Dessinateurs?

Im zweiten, leichter lesbaren und für die weitere Forschung wichtigeren Teil weitet Jahn den Horizont und fragt in fünf ausführlichen und zum Teil recht spannenden Exkursen nach den Voraussetzungen der Bayreuther Stukkaturen. Dies führt ihn an die Stätten früherer Arbeiten der Bayreuther Hofstukkatoren, nach Würzburg, Ottobeuren, Eichstätt und Ansbach. Man darf gespannt die Resonanz auf seine Thesen – insbesondere seiner Beurteilung des Einflusses Cuvillies' und die Zuständigkeit der Castelli-Werkstatt für die Ausführung der Stukkaturen in der Ansbacher Residenz – erwarten.

Die umfangreiche Dokumentation – eine lobenswerte Zusammenstellung aller wissenschaftlicher Archivalien, Daten und Fakten zu den Künstlern und deren Werke – rundet das insgesamt positive Bild ab.

Das Wertvolle dieser Arbeit besteht einerseits – aufgrund der hohen Qualität – in der längst notwendigen Erfassung der Bayreuther Stukkaturen, sowie deren Analyse und andererseits im Mut des Verfassers, in den Exkursen seine Thesen zur Diskussion zu stellen.

Jedem der Freude an schönen Stukkaturen hat, kann das Buch empfohlen werden. Dem Thorbecke Verlag ist zu danken, daß er erneut einen bislang weißen Fleck in der Stukkaturenforschung einem größeren Publikum zugänglich macht.

*Michael Rieser*

Johann Friedrich Overbeck. 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, hg. von ANDREAS BLÜHM – GERHARD GERKENS. Ausstellungskatalog Lübeck 1989. 264 S. mit 37 Farbtafeln und 106 Abb. Kart.

Mit 139 Gemälden und Zeichnungen feierte Overbecks Vaterstadt Lübeck einen Künstler, mit dessen Arbeiten schon Goethe nicht viel anzufangen wußte. Als »Nazarener« kamen er und die anderen Lukas-Brüder aber erst recht in unserem Jahrhundert in Verruf. Eine Neubesinnung gegenüber der »neudeutsch religiös-patriotischen Kunst« (Goethe) auf breiterer Front gibt es erst in den letzten Jahren. Die Lübecker Ausstellung (Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 25. 6.–3. 9. 1989) könnte zusammen mit dem sehr schönen und kenntnisreichen Katalog dazu beitragen, das Bild von Overbeck und seinen römischen Malergenossen neu zu zeichnen. Insbesondere wäre hier auf den Katalogbeitrag von *Andreas Blühm* zu verweisen: »Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun – Overbeck und seine Kritiker.« Dabei war der Maler – nicht nur zu Lebzeiten – der Repräsentant dessen, was die Welt, und nicht nur die katholische, als Inbegriff der deutschen Kunst sah. Es war dann später fatal, daß man die Nazarener an dem Maß, was für die Kirchen und in den Kirchen von den »Nachzarenern« geschaffen wurde.

Die Lübecker Ausstellung war die erste in unserem Jahrhundert, die dem Maler ausschließlich gewidmet war. Mit den hier aus vielen Museen zusammengeholten und im Katalog publizierten Gemälden und Zeichnungen läßt sich unbefangen beurteilen, worum es Overbeck in seiner zumeist religiösen Malerei ging.