

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 Neubewertung 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 unbefangenen beurteilen, worum es Overbeck in seiner zumeist religiösen Malerei ging.

Es geschieht ja nicht mehr allzu häufig, daß sich der moderne Ausstellungsbetrieb überhaupt um die religiöse Thematik kümmert. Positiv wäre hier nur auf die Frankfurter Nazarener-Ausstellung von 1977 hinzuweisen. Größere Breitenwirkung entfaltete *Rudolf Bachleitner*, Direktor des Wiener Dom- und Diözesanmuseums, mit seiner preisgünstigen Monographie »Die Nazarener« (Heyne-Taschenbuch Nr. 4504).
Heribert Hummel

GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Eine internationale Ausstellung im Auftrag des Senats von Berlin. Idee, Konzeption und Realisation *WIELAND SCHMIED*. Berlin 1990. Stuttgart: edition cantz 1990. 341 S. mit zahlreichen, meist farbigen Abb. DM 88,-.

Die aus Anlaß des Deutschen Katholikentags Berlin 1990 im Martin-Gropius-Bau von Wieland Schmied zusammengestellte und verantwortete Ausstellung (7. 4.–24. 6. 1990) hat wohl nicht nur Kopfschütteln hervorgerufen. Dabei wurde vermutlich übersehen, daß es sich keineswegs um eine offizielle Ausstellung des Katholikentags handelte, sondern um eine von der Guardini-Stiftung Berlin getragene und vom Berliner Senat finanzierte Bilderschau mit nach 1945 entstandenen Werken. Schmied hatte schon zum Berliner Katholikentag 1980 eine Ausstellung zusammengestellt, die damals (noch) vom Katholikentag selbst veranstaltet wurde. Ob man inzwischen nur sparsamer oder aber ängstlicher wurde, sei einmal dahingestellt. 1980 war es Schmied um »religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts« gegangen, 1990 weitete sich der Blick zum Transzendenten in der Avantgarde, die sich bewußt aus den Kirchenräumen verabschiedet hat. Die Ausstellung ist also nicht als Vorwurf und Protest gegen die Arbeit diözesaner Bauämter und Kunstvereine konzipiert. So wird beispielsweise bei der Katalog-Präsentation des Abendmahlbildes von Ben Willekens (S. 310/11) kein (polemisches) Wort darüber verloren, daß es eigentlich nicht für das Frankfurter Architekturmuseum bestimmt war, sondern für einen Kapellenbau im Umkreis von Stuttgart.

Der großformatige, schön gedruckte Katalog sei nachdrücklich jenen empfohlen, die zur Gegenwarts-kunst nur schwer Zugang finden. Er bietet einleitend (S. 11–109) 13 vorzügliche Essays, so etwa von Friedhelm Menekes »Über ein neues Zueinander von Religion und Kunst«, von Michael Sievernich »Die Bilderchronik des Felipe Guamán Poma de Ayala und die Theologie der Befreiung in Lateinamerika« oder gar von Barbara Catoir »Die ars combinandi des Raimundus Lullus in der Kunst von Antoni Tàpies«, natürlich auch von Schmied »Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung« mit 67 Malern und Bildhauern. Nur zwei davon arbeiten in Württemberg: Jürgen Brodewolf und Ben Willekens.

Heribert Hummel

9. Umschau

Wie die meisten ihrer Amtsbrüder mußten auch die Bischöfe von Speyer im ausgehenden Mittelalter vor der aufstrebenden Bürgerschaft aus der Bischofsstadt weichen (um 1300); fortan konnten sie nur noch an bestimmten Feiertagen (z. B. zu ihrer Konsekration) zurückkehren. Unter den Residenzen außerhalb der Stadt nahm zunächst das ungefähr zehn Kilometer entfernte Udenheim (seit 1623 nach Bischof Philipp Christoph von Sötern Philippsburg genannt) den vornehmsten Rang ein. Doch erlitt auch diese Residenz, wie die Bischofsstadt selbst, in den Kriegen mit Frankreich große Schäden. Dies war zunächst nicht gravierend, da die Diözese Speyer (übrigens auch wie Worms) bis ins 18. Jahrhundert hinein meist mit Trier oder Mainz kumuliert und eine bischöfliche Residenz deshalb nicht notwendig war. Erst Damian Hugo Kardinal von Schönborn, seit 1719 Bischof von Speyer, stand vor der Frage nach einer dauernden Residenz. Philippsburg kam für ihn nicht mehr in Frage, da die Stadt inzwischen Reichsfestung unter einem kaiserlichen Kommandanten geworden war; in Speyer zeichneten sich neue Spannungen mit den Bewohnern der lutherischen Reichsstadt ab. Deshalb entschied sich der Kardinal für die größte Stadt im Hochstift, für Bruchsal. Dort ließ er in der Folgezeit durch Maximilian von Welsch und Balthasar Neumann eine barocke Residenz erbauen. Faktisch wurde Bruchsal auch zum Mittelpunkt der Diözese: Die Stiftskirche St. Peter erhielt die Funktion einer Nebenkathedrale (mit bischöflicher Grablege), in der Stadt waren das Priesterseminar und Teile der geistlichen Verwaltung untergebracht. *Kurt Andermann – Otto B. Roegele (Residenzen der Bischöfe von Speyer. Speyer – Udenheim – Bruchsal. Veröffentlichungen der Historischen Kommission der Stadt Bruchsal 5. Bruchsal 1989, 71 S.)* bietet den Text von zwei Vorträgen;