

greift Gallistel auf Kapitelle aus St. Godehard zurück (Geburt Jesu, Darstellung im Tempel, Verhör Jesu). Formal und ikonographisch muß der Rezensent gestehen, daß ihm diese Zusammenhänge nicht einleuchten. Im letzten Kapitel wird die ottonische Reichsidee als ikonographisches Leitmotiv der Michaelsstiftung entfaltet. Trotz der imponierenden Vielzahl von Zitaten und Reminiszenzen bleiben dem Rezensenten Bedenken, ob der hier vorgetragene Ideenreichtum eingetragen oder abgelesen ist. Die Qualität der verwendeten Bilder von der Bernwardssäule bleibt hinter den Fotos von Oswald Kettenberger in Drutmar Cremer »Öffne meine Augen« zurück.

Ein kurzes Vorwort hat der evangelische Landesbischof Horst Hirschler, ein Grußwort der katholische Bischof Homeyer beigesteuert. Was ist eigentlich der Unterschied zwischen Vorwort und Grußwort?

Anrührend im Vorwort von Hirschler die Erinnerung an die Zeit des Wiederaufbaus, bei der er selbst als junger Mann mit Hand angelegt hatte. Nur sollte man mit der »universalen« Anwendung des Begriffs »Biblia pauperum« aufräumen. Bischof Homeyer lehnt sich vor allem an den besonderen Akzent der Idee von der *renovatio* an.

Kritisiert wurde, daß Gallistel kein Kunsthistoriker im strengen Sinn sei. Bei anderen könnte man genau so gerne beanstanden, daß sie keine Theologen sind und wenig Kenntnisse von theologisch-ikonographischen und theologisch-literarischen Quellen haben. Ein Werk dieser Art, das allen Ansprüchen genügen könnte, müßte wohl von Experten verschiedenster Fachrichtungen geschrieben und mit entsprechenden Beiträgen ausgestattet sein. Ob dann das Buch zum 1000-jährigen Jubiläum hätte fertig vorgestellt werden können?

Anton Bauer

Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben. Katalog zur Ausstellung im Ulmer Museum, 16. 5. 1993 bis 4. 7. 1993, hg. v. BRIGITTE REINHARDT. Bearb. von MICHAEL ROTH und JOSEF STRASSER. München: Klinkhardt und Biermann 1993.

Aus dem weiten Kreis süddeutscher Barock-Freskantenn erwuchs mit Januarius Zick (1730–1797) ein Künstler, der als zeitbewußter Neuerer auf dem Gebiet der Kirchenmalerei antrat und ein Werk hinterließ, das dann aber paradoxerweise den Endpunkt einer zuvor seit mehr als hundert Jahren fruchtbar fortentwickelten Kunstgattung markieren sollte. Seit Adolf Feulner (1920) ist der Name Zick daher fest mit dem Diktum vom »letzten Großmaler des Barock« verknüpft, und schon dies bewirkte, daß man über mangelndes Interesse der Fachwelt an diesem Maler nicht zu klagen brauchte. Seit einigen Jahren hat die Forschung nun einen erneuten Anlauf genommen, sein über die Maßen reiches Werk – man zählt heute ca. 600 Gemälde und Deckenfresken sowie ca. 200 Handzeichnungen – zu erschließen und der Öffentlichkeit bekannt zu machen.

So wurde Zick 1993 gleich mit zwei Ausstellungen gewürdigt. Zunächst vom Ulmer Museum, das das neunhundertste Gründungsjubiläum der bedeutendsten Wirkungsstätte Zicks, des Benediktinerklosters Wiblingen, zum Anlaß für eine Vorstellung seines malerischen Schaffens nahm, sodann mit einer vom Barockmuseum Salzburg und dem Mittelrhein-Museum Koblenz ausgerichteten Schau seines zeichnerischen Werkes. Federführend wirkte jeweils der dank einer Dissertation zum Gesamtwerk (1989) derzeit wohl beste Kenner Zicks, *Josef Straßer*.

Absicht der Ulmer Ausstellung war es, der ungewöhnlichen Dichotomie von Zicks Werk gerecht zu werden, ihn also einmal als einen, im besten Sinne, kleinmeisterlichen Tafelmaler, zum zweiten als Gestalter monumentaler Deckenfresken und Entwerfer kirchlicher Gesamtausstattungen zu präsentieren. Begleitend dazu erschien ein umfangreicher, ausgezeichnet illustrierter Katalog, in dem mehrere Autoren verschiedene Aspekte von Zicks Schaffen beleuchten. Im Anschluß an die Biographie (*Michael Roth*) skizziert *Straßer* zunächst die stilistische Entwicklung Zicks. Besondere Aufmerksamkeit erfährt dabei die Frühzeit seines Schaffens bis zu seiner Studienreise nach Paris (1756), der *Straßer* ebenso viel Raum gewährt wie den verbleibenden vierzig Jahren. Dies ist nicht ganz zu verstehen, zumal die für das Frühwerk herausgestellte Auseinandersetzung mit Rembrandt – anders als Feulner erachtet *Straßer* sie allerdings für »eher äußerlich« (S. 17) – im folgenden Artikel von *Volker Manuth* erneut ausführlich zur Sprache kommt. Etwas eingehender wären dagegen die ebenso folgenreichen, bisher aber noch wenig untersuchten Anregungen durch die zeitgenössische französische Malerei zu erörtern gewesen, da zumal die »peinture morale« eines Jean-Baptiste Greuze Zick entscheidende Impulse gerade auch für seine Neuerungen in der kirchlichen Monumentalmalerei lieferte.

Neben einigen Fallbeispielen für Zicks Rembrandt-Rezeption – sie schlug sich vorrangig im Kolorit, einer kontrastreichen Lichtregie und in der Themenwahl nieder – sowie Überlegungen zu den Vermittlungsformen, umreißt Manuth vor allem den europäischen Rahmen einer wahren Rembrandt-Mode in der Mitte des 18. Jahrhunderts, die in Dresden und Paris ebenso populär war wie in Frankfurt, einer »Hochburg des Hollandismus ... [im] deutschsprachigen Raum« (S. 29), zu dessen Künstlern Zick, allerdings wohl erst nach seiner Rembrandt-Phase, in Kontakt trat. Schade nur, daß Manuth das eigentlich Interessante an Zicks Rembrandt-Rezeption, nämlich die schöpferische Übersetzung in einen »heiter-verspielten Dialekt« (S. 29), also in die Vorstellungen des Rokoko, erst am Ende seines Artikels streift und nicht schon in seinen Einzelanalysen aufzeigte.

Die nächsten Beiträge leiten über zum Untertitel der Ulmer Ausstellung, Zicks 1778 bis 1784 während der Tätigkeit in oberschwäbischen Kirchen. *Michael Roth* widmet sich zunächst Zicks Entwurfspraxis, die in der Ausstellung anhand zahlreicher Zeichnungen gleichfalls studiert werden konnte. Mit besonderer Vorliebe bediente sich Zick der lavierten und gehöhten Federzeichnung – teils zur internen Bildvorbereitung, teils auch zur Vorstellung seiner Projekte beim Auftraggeber.

Seien es nun die Entwürfe für Tafelbilder oder die für Kanzeln, für Altäre oder Raumdekorationen, immer wieder gewinnen solche Blätter bei Zick eine suggestive Anschaulichkeit und Bildwirkung und bekunden damit seine hohe malerische Sensibilität und Gewandtheit. Auch hier hätte im übrigen das in den verschiedenen Artikeln mehrfach hervorgehobene erstaunlich enge künstlerische Verhältnis Zicks zu seinem Vater verdeutlicht werden können. Neben den Zeichnungen stellt Roth vor allem die Rolle von Zicks ungewöhnlich zahlreich überlieferten Ölskizzen für seine Kirchenfresken heraus. Überwiegend handelt es sich um »Modelli«, also um hinsichtlich Komposition und Motivwahl bereits definitive Ausführungsentwürfe. Der Eigenart dieser Entwurfsgattung folgend, entwickelt sie Zick im Malerischen und Koloristischen gleichwohl ganz nach den Gesetzen seiner Ölbilder, was ihrer sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog sehr gut inszenierten Gegenüberstellung mit den ausgeführten Werken eine reizvolle Spannung verleiht.

Den Fresken selbst widmet sich der Beitrag von *Bernd Wolfgang Lindemann*. Beachtenswert ist die von ihm neuerlich belebte These einer für Vater und Sohn Zick gleichermaßen wirksamen Anregung durch den Venezianer Giovanni Battista Piazzetta (1683–1754), der seinerseits eine starke Affinität zu Rembrandt besaß. So seien namentlich zwischen dessen Deckenbild in der venezianischen Kirche SS. Giovanni e Paolo und den Fresken der beiden Zick bemerkenswerte Ähnlichkeiten im Kompositorischen und Farblichen festzustellen. Der Beobachtung kann sicher zugestimmt werden; ob es sich hierbei jedoch um einen direkten Rückgriff oder nicht eher um das Ergebnis verwandter Entwicklungen handelt, bliebe noch zu prüfen. Am Beispiel des Wiblinger Kreuzerhöhungs-Freskos wendet sich Lindemann weiterhin gegen die verbreitete Ansicht, mit Zicks Kirchenfresken sei der Endpunkt barocker Deckenmalerei erreicht, weil an die Stelle des Illusionistischen die reine Bildhaftigkeit getreten sei. Lindemann ist recht zu geben, sofern man dies nur mit den hier auftretenden Landschaften begründen wollte, da solche bereits seit dem 16. Jahrhundert in der italienischen Deckenmalerei vorkommen, ohne daß dies ihren visionären Charakter beeinträchtigt hätte. Freilich, daß man Zicks Fresken eine weitgehende Verabschiedung vom barocken »Himmelsbild« zuerkennt, gründet auf einer ganzen Palette von Veränderungen – hingewiesen sei nur auf seine Abkehr vom Licht- und Farbverständnis des Barock sowie die sichtbar rationale Figurenführung – wozu immer noch die Monographie Feulners lesenswert ist. Gewinnt das am Kirchengewölbe dargestellte Heilsgeschehen selbst noch in den spätesten Fresken von Zicks Zeitgenossen Matthäus Günther eine erscheinungshafte Gegenwärtigkeit, so erwartete den Besucher in Wiblingen eine Bildwelt, die frei von solch visionärer Unmittelbarkeit »nur noch« die historische Schilderung der Erscheinung des Jenseitigen bietet.

Die bei Zick immer wieder diskutierte Übergangstellung zwischen barocker Tradition und klassizistischer Erneuerung tritt auch in den beiden abschließenden Beiträgen zu seiner Tätigkeit in den Klosterkirchen Oberelchingen und Wiblingen hervor. Im Falle der Fresken in Oberelchingen beleuchtet *Daniel Drascek* die Zwiespältigkeit zwischen einer ausgesprochen traditionellen, d. h. gegenreformatorisch und konventsgeschichtlich bestimmten Ikonographie und Zicks Bestreben, diesen Darstellungen eine »zeitgenössische Modernität« (S. 62) mitzuteilen – eine Zwiespältigkeit, deren Parallelen Drascek auch im Geistesleben der Abtei nachweisen kann. In Wiblingen zeigt *Josef Straßer*, wie tiefgreifend unter der Ägide Zicks der Wandel des zeitgenössischen Geschmacks wirken konnte und wie der noch ganz aus den Idealen des Rokoko geplante Kirchenneubau am Ende ein Erscheinungsbild gewann, das ganz den neuen Vorlieben für »strenge Regelmäßigkeit und Klarheit« (S. 72) gehorchte.

Resümiert man die hier nur in Kürze nachgezeichneten Beiträge, ist festzustellen, daß der Ulmer Zick-Katalog in erster Linie als dankenswerte Zusammenfassung der in den letzten Jahrzehnten gewonnenen Erkenntnisse zu betrachten ist, eine Zusammenfassung, die der hohen Qualität dieses Werkes gerecht wird, aber auch seiner oftmals diskrepanten Vielfalt, mit der es sich bisher einer gesicherten begrifflichen Einordnung entzog und die weiterhin die Diskussion um diesen Künstler lebendig halten wird.

Matthias Kunze

KERSTIN HENGEVOSS DÜRKOP: Skulptur und Frauenkloster. Studien zu Bildwerken der Zeit um 1300 aus Frauenklöstern des ehemaligen Fürstentums Lüneburg. Berlin: Akademie Verlag 1994. XVI, 189 S.

Bildwerke alemannischer Frauenklöster wurden frühzeitig den Themen Andachtsbild, Mystik und Frauenkloster zugeordnet. Ähnliche Zusammenhänge versucht die Autorin für Bildwerke aus Lüneburger Frauenklöstern nachzuweisen. Da die Reformation in Norddeutschland zwar viele Kunstwerke unberührt ließ, aber keines der Bildwerke an seinem ursprünglichen Standort überliefert ist und auch Schriftquellen fast vollständig fehlen, sind schlüssige Aussagen zur Funktion der Bildwerke schwierig und vermögen auch in dieser Arbeit nicht immer zu überzeugen. In ihrem Mittelpunkt stehen die Grabfigur der Klosterstifterin Agnes von Meissen (Kalkstein, 172 cm hoch, datiert um 1270, später zu einer freistehenden Skulptur umgearbeitet) und der Auferstehende Christus (Eiche, 106,5 cm hoch, datiert um 1260/70) aus dem Zisterzienserinnenkloster Wienhausen, die Skulptur des Klosterpatrons, des Heiligen Mauritius (Eiche, 181 cm hoch, datiert 1260/70) aus dem Benediktinerinnenkloster Ebstorf und die Skulptur des Stifters Graf Walo (Eiche, 170 cm hoch, datiert um 1320) aus dem Benediktinerinnenkloster Walsrode.

Im Anfangskapitel gelingt es der Autorin, durch Vergleiche eine überzeugende Chronologie der Bildwerke zu erstellen. Die Beschreibung der Stilmerkmale ist sorgfältig, und zahlreiche gute Abbildungen werden bei Bedarf wiederholt und geschickt einander gegenübergestellt.

Das zweite Kapitel setzt sich mit der Deutung der Grabfigur der Agnes von Meissen, der Skulptur des Heiligen Mauritius aus Ebstorf und des Grafen Walo aus Walsrode als »Rolande« der Frauenklöster auseinander, die Rechte und Freiheiten der Klöster verteidigen sollten. Demgegenüber argumentiert die Autorin, daß die Skulpturen den wachsenden welfischen Einfluß in den Frauenklöstern dokumentierten, indem sie »bestimmte vom Landesherrn auf die Klöster ausgerichtete Interessen vertreten« würden (S. 97). Um die Argumentation nur an einer Stelle aufzugreifen: Die Autorin geht davon aus, daß der heilige Mauritius aus Ebstorf die Herzogsfigur im Braunschweiger Dom (Kalkstein, 207 cm, seit 1854 am südöstlichen Vierungspfeiler) zitiere, der Hauptpatron des Klosters also in Gestalt des Landesherrn dargestellt werde (S. 90f.). Da der »Zitacharakter« des Heiligen Mauritius nur auf der Entstehung in der gleichen Werkstatt beruht und die Benennung wie der ursprüngliche Standort der Braunschweiger Statue ebenfalls Mutmaßungen bleiben müssen, bleibt die Deutung der Skulptur hypothetisch.

Der »frauenmystische« Kontext der Kult- und Andachtsbilder wird in einem dritten Kapitel dargestellt. Präziser und mit Gewinn gegenüber dem bisherigen Forschungsstand ist der Neuanfang bei der Interpretation des Auferstehenden Christus aus Wienhausen. Die Skulptur wird in enger Beziehung zur Weltkarte aus dem Kloster Ebstorf gesehen, in deren Mittelpunkt der aus dem Sarkophag steigende Christus steht. Der Auferstehende der Weltkarte, wie die Holzskulptur aus Wienhausen stehen in enger Beziehung zur Verehrung der heiligen Gräber und Kreuzzugsideologie (S. 153–161).

Fachspezifische Fragestellungen werden in dieser kunstgeschichtlichen Dissertation von 1989 kompetent beantwortet; ihre Aussagen zur Kirchengeschichte sind aber insgesamt wenig glücklich und die Frage nach »Skulptur und Frauenkloster« wird wohl kaum zu beantworten sein.

Petra Zimmer

REINHARD WORSCHHECH: Bildstöcke. An den Wegen durch Unterfranken (Kostbares Unterfranken). Würzburg: Echter Verlag 1994. 120 S., 51 Farbabb., 57 s/w -Abb. Geb. DM 39,80.

Die Rezension eines Buches ist wohl kaum der richtige Ort, um Selbsterlebtes kundzutun. Beim ersten Blättern in diesem Bildband fiel mir aber ein, was ich (wohl) im August 1948 erlebt, oder besser: erfahren habe. Auf einer Radfahrt aus dem Odenwald (Steinbach, Michelbach, Amorbach, Wildenberg) kommend, erreichte ich an einem Morgen bei Miltenberg das Maintal. Von dort ging es auf der damals fast autofreien, recht bescheidenen Reichsstraße nach Wertheim. Nebel hing in den Obstbäumen am Weg. Besonders