

graphie, in der Biographie und Werkverzeichnis zu einem Text verschmolzen sind, in der Werk und Leben eines Meisters in ihrer wechselseitigen Bedingtheit verstanden und dargestellt werden.

Nicht ohne Grund ist diese Gattung in den letzten Jahrzehnten nahezu ausgestorben: Vor allem bei den Hauptmeistern der Kunstgeschichte hat sich die Forschung im Rahmen fortschreitender Spezialisierung Einzelwerken und Teilaspekten zugewandt; eine umfassende Synthese der Ergebnisse wurde dagegen kaum mehr gewagt – zu hoch erschien der Anspruch, aus den erarbeiteten Facetten ein aktuelles Gesamtbild zu entwickeln, ohne auf deren Vollständigkeit bauen zu können.

In Anbetracht von Rubens' riesigem Oeuvre ist die Situation besonders problematisch. Das von Ludwig Burchard initiierte, bisher unvollendete ›Corpus Rubenianum‹ zeigt in den 17 bisher erschienenen Bänden, daß die intensive Kleinarbeit an Monumenten und Quellen unumgänglich ist, wenn über die Genese und Beschreibung der Einzelobjekte und die von Fall zu Fall variierende Auftraggebersituation eine Bewertung von Rubens' Gesamtwerk erfolgen soll. Wenn Otto von Simons Monographie nun bereits eine solche Bewertung anbietet, so kann deren *ratio vivendi* hauptsächlich in der zusammenfassenden Darstellung des Ertrags von Forschung und Lehre eines Wissenschaftlerlebens bestehen; sie referiert zugleich ein Stück Wissenschaftsgeschichte.

Das Buch ist folgendermaßen gegliedert: Nach einer Exposition, die resümiert, was den Autor seit seiner Dissertation (Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens, München 1936) an Rubens fasziniert hat, ist die Kapitelabfolge chronologisch am Leben des Meisters orientiert. Abschnitte mit thematischem Schwerpunkt, etwa über Rubens' Tätigkeit als »Maler der triumphierenden Kirche« (Kap. VIII), sind in diese Abfolge eingebunden. Eine große Zahl von Schwarzweißabbildungen, leider überwiegend von minderer Qualität, und teilweise farbstichige Tafeln illustrieren den Text. Dessen Duktus läßt erkennen, daß er größtenteils für den mündlichen Vortrag gedacht war. Argumentatives beschränkt sich auf kurze, einem Hörer zumutbare Sequenzen; die Informationsmenge zu einem Objekt scheint vom Wechsel der Diapositive bestimmt. Sicherlich erleichtert diese Textgestaltung Laien die Lektüre; das Fachpublikum wird nicht immer befriedigt sein. Simons grundsätzlich interessante Erörterungen über die Verflechtungen des Künstlers mit der Politik und der Religionsgeschichte seiner Zeit sind allzu punktuell dargeboten, um fruchtbare Neuansätze zu bilden. Dies ist auch Folge eines anderen Phänomens, das sich wohl ebenfalls durch den ursprünglichen Zweck des Textes erklärt: Ein echter Anmerkungsapparat fehlt. Er wurde durch Literaturangaben zu den einzelnen Kapiteln ersetzt, die ihrerseits mit anmerkungsartigen Notizen ohne klaren Textbezug vermischt sind. Offenbar hat man das hinterlassene Manuskript weitgehend unverändert gedruckt (wie der Herausgeber im Vorwort mitteilt). Ob dies wirklich im Sinne des Autors gewesen ist, bleibt unklar. Möglicherweise hätte er für weniger Pietät und mehr redaktionellen Einsatz plädiert.

Sibylle Appuhn-Radtke

Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, hg. v. EDUARD HINDELANG. Sigmaringen: Jan Thorbecke 1996. 535 S., 273 Abb. Geb. DM 58,-.

Schon mit der geographischen Ausdehnung seiner Tätigkeit hat Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) der kunsthistorischen Forschung ein weites Arbeitsfeld abgesteckt. Eduard Hindelang, Leiter des Museums in Langenargen, hat sich dieser Herausforderung gestellt und den drei wichtigsten Regionen von Maulbertschs Schaffen eine verdienstvolle Ausstellungstrilogie gewidmet. Sie begann 1984 mit »Maulbertsch und seinem Kreis in Ungarn«, setzte sich 1994 unter dem Titel »Maulbertsch und der Wiener Akademiestil« fort und endete 1996 mit der Behandlung von Maulbertschs schwäbischem Umkreis. Die dazu erschienenen Katalogbände umfassen zusammen mehr als 1000 Seiten und bieten eine wertvolle aktuelle Ergänzung zu der 1960 vorgelegten monumentalen Maulbertsch-Monographie von Klara Garas. Diese hatte auch die Federführung bei dem ersten Band, während sie beim zweiten und dritten in der Hand des Tübinger Kunsthistorikers *Hubert Hosch* lag, der sich dabei einmal mehr als erfahrener Kenner der barocken Malerei im Bodenseeraum und Oberschwaben erwies. Es ist hier nicht der Ort, eine Gesamtbilanz dieser Trilogie zu ziehen, und selbst die Besprechung des vorliegenden Bandes kann nur auf das Allerwichtigste aufmerksam machen.

Dem Titel folgend behandelt ein Teil der einführenden Aufsätze die Malerei im schwäbischen Herkunftsraum Maulbertschs. Zunächst erörtert Hubert Hosch, welche Künstler den jungen Maulbertsch geprägt haben könnten, aus dessen Frühzeit weder Werke noch Quellen zu seiner Ausbildung überliefert sind. Triftige Aussagen waren also nicht zu erwarten, doch mehr als bei Hosch ist die wichtige Vorreiterrolle zu betonen, die Carlo Innocenzo Carlone sowie Franz Joseph Spiegler besaßen, auch wenn letzterer weiterhin nicht als Lehrer des Maulbertsch (um 1738/39) zu beweisen ist. Der Weggang des Künstlers nach Wien und der Eintritt in die dortige Kunstakademie (1739) war kein Einzelfall. Dies zeigt Hoschs zweiter Beitrag, in dem er darlegt, in welcher großen Zahl schwäbische Maler vor, neben und nach Maulbertsch eine Ausbildung und Tätigkeit in Wien gesucht haben. Erfolg war damit aber keineswegs gewährleistet, wie die vielen von Hosch genannten Künstler belegen, von denen heute kaum mehr als der Name überliefert ist. Andere – z. B. J. I. Wegscheider, Meinrad von Au, F. Sigrist oder J. M. Holzhay – kehrten alsbald zurück und machten in Süddeutschland Stil und Motive der österreichischen Malerei, des überrasgenden Paul Troger, später auch Maulbertschs bekannt. Ganz zu Recht weist Hosch jedoch darauf hin, daß es keinem so wie Maulbertsch gelang, in Wien selbst Fuß zu fassen und »im Fresko zur Zentralfigur in Wien bzw. Österreich« (S. 62) zu avancieren.

Der von Hosch gegebenen Übersicht folgen Einzelstudien zu einigen der schwäbischen Malerkollegen Maulbertschs. Dem wichtigsten, Franz Joseph Spiegler, widmet sich Bruno Bushart mit einer prägnanten »Positionsbestimmung«. Zuzustimmen ist ihr besonders in der Bewertung von Spieglers Altarbildmalerei, die wegen ihrer expressiven Aufladung und hohen malerischen Qualität höher einzuschätzen sei als Spieglers unsichere Leistungen in der Freskomalerei. Davon nimmt Bushart freilich die Ausmalung der Klosterkirche Zwiefalten aus, deren visionäre und überwältigende Wirkung er einprägsam vor Augen führt. Zu der immer noch offenen Frage, wo Spiegler die Freskotechnik erlernt hat, gibt Bushart den interessanten Hinweis, daß hierzu eine Schulung bei Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte in Österreich, später noch bei Amigoni in Schleißheim beigetragen haben könnte. Unbestimmt bleibt für Bushart hingegen das Verhältnis Spieglers zu Maulbertsch. Die außerordentliche Verwandtschaft sei offensichtlich, worin sie genau besteht und woher sie rührt, sei aber noch nicht zu sagen.

Im Anschluß daran wendet sich Bushart Eustachius Gabriel zu, der ganz im Gegensatz zu Spiegler früh vergessen wurde und erst vor kurzem durch Bushart wieder die gebührende Aufmerksamkeit erfuhr. Seine Ausbildung erhielt er vermutlich bei Matthäus Günther und, wie man hinzufügen darf, auch bei Franz Martin Kuen, dem er seine gute Kenntnis der Kunst Giambattista Tiepolos verdankt haben wird. Nach Hauptwerken in Oberschwaben (Fresken in Reute und Pless), verlagerte Gabriel seine Tätigkeit Ende der 60er Jahre nach Österreich. Wie Bushart jetzt feststellt, muß Gabriel jedoch schon um 1763 bei Maulbertsch in Wien geweilt haben. Dem ist insofern zuzustimmen, als Gabriel in der Folge eine Maulbertsch verwandte malerische Qualität erreichte, mit der er seine Kompilation eines breiten Vorbildrepertoires überzeugend und eigenständig vorzutragen wußte.

Ebenso unbekannt wie Gabriel sind bisher Johann Michael Holzhey, Martin Seltenhorn und Michael Daenzel geblieben, denen sich *Georg Paula* widmet. Alle drei studierten an der Wiener Akademie, doch keiner brachte es zu einem auch nur annähernd so beachtlichen Oeuvre wie Gabriel. Dies ist allerdings im Falle Holzheys vor allem auch seinem frühen Ableben zuzuschreiben. Denn wie Paula zu Recht betont, hätte Holzhey mit seiner durch Troger und Maulbertsch bestärkten Begabung (siehe die Fresken in Isny) ein ebenbürtiger Nachfolger Spieglers in Oberschwaben werden können.

Ein zweiter Schwerpunkt der einführenden Aufsätze bildet die zeichnerische und druckgraphische Tätigkeit Maulbertschs sowie zeitgenössischer Künstler in Wien. Erwähnenswert sind hierunter vor allem die Ausführungen von Nina Fehr-Lemmens und Gode Krämer. Erstere befaßt sich mit dem Entwurfsprozeß Maulbertschs und spricht damit die Funktion seiner Ölskizzen an, die in besonderem Maße zum Ruhm des Künstlers beigetragen haben. Ihres Erachtens läßt sich als allgemeine Regel ausmachen, daß bei Maulbertsch auf dem Weg von der ersten Skizze zum ausgeführten Werk eine spontan-narrative Darstellungsweise von einer mehr repräsentativ-abgeklärten Auffassung abgelöst wird. Damit auch die Zusammengehörigkeit der so unterschiedlichen Ölskizze (A 12a) und Radierung (A 12) zu »Coriolan vor Rom« zu begründen, vermag indes nicht zu überzeugen.

Der Beitrag Gode Krämers ist zwar »nur« auf zwei Zeichnungen Maulbertschs in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg begrenzt; mit ihrer intensiven, äußerst einfühlsamen Betrachtung gibt er jedoch aufschlußreiche Einblicke in das zeichnerische Denken und Arbeiten des Künstlers. Besonders überzeugt seine Darlegung, wie Maulbertsch bei ersten Entwurfsskizzen nicht von einer inneren Vorstellung her zeichnete, sondern den Bildgedanken sich aus der Eigendynamik der zeichnenden Feder entwickeln ließ. Bemerkenswert ist daneben die Beobachtung, daß Maulbertsch in Stil und Figuren seiner Radierungen einiges offensichtlich auch dem zeitlich weit abgelegenen Hans Ulrich Frank verdankt haben muß.

Der Druckgraphik Maulbertschs sowie zeitgenössischer Graphiker im Umkreis der von Jakob Matthias Schmutzer 1766 in Wien gegründeten Schule für Kupferstecherei (seit 1771 Akademie) – Einleitendes hierzu wiederum von Hubert Hosch – ist auch der erste Teil des Katalogs gewidmet. Unter anderem versammelt er vollständig das heute noch bekannte Radierwerk Maulbertschs und diskutiert verschiedentlich die Vorbereitung von Druckgraphiken durch Ölskizzen und Zeichnungen. Einzelne Bemerkungen hierzu verbieten sich aus Platzgründen ebenso wie zum zweiten Katalogteil, der vielfach entlegene und zum Teil auch neu zugeschriebene Gemälde Maulbertschs und seiner schwäbischen Malerzeitgenossen vorstellt. Insgesamt eine Fundgrube, die manch neue Erkenntnis zu bisher noch kaum zu greifenden Künstlern bringt. Wenn man an dem materialreichen Band jedoch eines schmerzlich vermissen muß, dann ist es die Erschließung mittels Namens- und Ortsregister, wodurch manch wertvolle Information der wissenschaftlichen Nutzung zu entgehen droht.

Matthias Kunze

12. Umschau

Eine erfreuliche Neuerscheinung ist mit der *Zeitschrift für Antikes Christentum/Journal of Ancient Christianity* (ZAC) zu verzeichnen. Die Hauptherausgeber, Hanns Christof Brennecke, Erlangen, und Christoph Marksches, Jena, zwei Schüler Luise Abramowskis, skizzieren in ihrem Editorial (Heft 1, 1997) das Programm einer interdisziplinären, an Hans Lietzmann und der angelsächsischen wie französischen Christentumsgegeschichte orientierten Erforschung des Phänomens »antikes Christentum«. Im ersten Heft stellt unter anderem Reinhard M. Hübner seine Thesen zur Echtheit und Datierung der sieben Briefe des Ignatius von Antiochien zur Diskussion, Marksches wendet sich dem lateinischen »Neunizänismus« zu und Roland Kany klärt den heiligen Augustinus und einen Großteil der Forschung über den nur vermeintlichen Makel seiner Bischofsweihe auf. Anregende Rezensionen (etwa zu Hubertus Drobners Lehrbuch der Patrologie) und »Nachrichten und Termine« kommen hinzu. Mit der ZAC und der Zeitschrift für Neuere Theologiegeschichte verfügt der Verlag de Gruyter nun über zwei junge und innovative Organe, welche die Forschung nicht wenig zu beleben versprechen.

Claus Arnold

Veranschlagt man die »funktionale« Bedeutung, die den Gymnasien bzw. (semi-universitären) Lyzeen der Jesuiten im schwäbischen Kernraum zukommt (Konstanz ab 1604; Rottenburg a.N. ab 1649; Rottweil 1652–1671, wieder ab 1692; Ellwangen ab 1658), muß sich das Interesse aus diesem Raum wie von selbst der ersten Einrichtung dieser Art im schwäbischen Raum zuwenden: dem 1582 eröffneten Gymnasium (später mit Lyzeum) zu St. Salvator in der paritätischen Reichsstadt Augsburg – nach Gründung der Kollegien in Ingolstadt (1555/56), München (1559), und nach Übernahme der Universität Dillingen (1564) der vierte feste Standort der Societas Jesu im heutigen Bayern. Über die Anfänge des Augsburger Gymnasiums in personengeschichtlicher Hinsicht informiert in nach Methode und Ergebnissen wohl kaum überbietbarer Weise Paul Berthold Rupp: *Die Schüler des Augsburger Jesuitengymnasiums 1582–1614 (Materialien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben, Heft 20)*. Augsburg: AV-Verlag 1994. 224 S. Kart. DM 38,-. Die von Rupp aus Archivalien des Stadtarchivs Augsburg (als einziger dienlicher Quelle) erhobene und mit Hilfe weiterer Verzeichnisse, namentlich mitteleuropäischer Universitätsmatrikel, sehr umfassend bearbeitete und intensiv erschlossene alphabetische Liste enthält – trotz Lücken in der Quelle selbst – ca. 1800 Personen. Zu ihnen bietet der Bearbeiter – nach Möglichkeit – an weiteren Angaben: Herkunfts- bzw. Geburtsort, Angaben zu den Eltern (Verwandten) und deren Berufe, vorherige oder nachfolgende Studienorte, akademische Graduierungen, Weihedaten, Dienstorte sowie weitere