

In einem solchen Bildband blättert man also nicht wie üblicherweise mit schnell nachlassender Neugier und ebenso wachsender Langeweile: Hier muß man blättern, um immer wieder die wechselseitige Erhellung aller einzelnen Äußerungen – der Bilder wie der Texte – herzustellen und zu vertiefen. Man sollte also doch nicht allzu voreilig seiner Voreingenommenheit gegen Bildbände nachgeben. Es gibt auch andere. PAUL SWIRIDOFF, KURT BITTEL, HAP GRIESHABER und MARGARETE HANNSMANN haben es bewiesen. Die Heidenheimer dürfen sich darüber freuen.

Willy Leygraf

Memmingens Wirtschaft und Patriziat

RAIMUND EIRICH: Memmingens Wirtschaft und Patriziat von 1347 bis 1551. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung über das Memminger Patriziat während der Zunftverfassung. Weißhorn: Konrad in Komm. 1971.

Im Jahre 1347 errangen die Zünfte in der Reichsstadt Memmingen die Mehrheit im Rat. Die zum großen Teil aus ritterlichen Dienstleuten, Ministerialen hervorgegangenen Patrizier wurden auf 6 bis 7 von 24 Sitzen beschränkt, behielten aber noch lange das Amt des Bürgermeisters.

EIRICH untersucht das Memminger Patriziat in der Zeit von 1347 bis 1551, bis zu der von Kaiser KARL V. befohlenen Verfassungsänderung. In einer ausführlichen Darstellung der rechtlichen und wirtschaftlichen Stellung des Patriziats und seiner geschichtlichen Entwicklung wird die Gründung der Großzunft um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in der diejenigen organisiert waren, die kein zünftiges Gewerbe trieben und die Entstehung der Gesellschaft zum Goldenen Löwen vor 1487, in der sich die Geschlechter organisierten und ein Eigenleben entfalteten, geschildert und die Strukturen beider Körperschaften herausgestellt.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Darstellung der Handelsgesellschaften der Patrizier und ihrer weitgespannten Geschäfte, damit untrennbar verbunden der genealogischen Verflechtungen. Nicht nur die Memminger Gesellschaften, sondern auch mit Memmingen verbundene auswärtige Handelsgesellschaften werden berücksichtigt. Die Beschreibung von nicht weniger als 80 Einzelkaufleuten oder Familien beschließt das Werk.

Die Geschlechter waren nach Verlust ihrer politischen Vormachtstellung keineswegs aus allen städtischen Führungspositionen verdrängt worden. EIRICH zeigt vor allem, wie an die Stelle der politischen die wirtschaftliche Führungsrolle trat. Das Recht auf Handel und Geschäfte war den Geschlechtern ausdrücklich bestätigt worden. Die Memminger Patrizier hegten in diesem Punkt freiere Anschauungen als in manchen anderen Städten, wo der Handel als nicht vornehm galt und allenfalls als stiller Teilhaber ausgeübt oder auf gelegentliche Geschäfte beschränkt wurde. Die günstige Verkehrslage Memmingens förderte den Salzhandel, bald kamen Metallwaren und Wein hinzu. Besonders wichtig wurde jedoch der

Handel mit Leinwand, Barchent und anderen Textilerzeugnissen, die in Memmingen und in der Umgebung erzeugt wurden, dazu Geld- und Wechselgeschäfte. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts zeigte sich ein deutlicher Rückgang der wirtschaftlichen Blüte. Viele Großfirmen wanderten ab, vor allem nach Augsburg, die einheimischen Weber klagten über Absatzschwierigkeiten, es traten soziale Spannungen auf. Die Vermögen der reichen Bürger bröckelten stark ab, große Landverkäufe markierten den wirtschaftlichen Rückgang.

Der Aufstieg aus anderen Zünften in die Großzunft war erschwert, er war am ehesten durch Einheirat in eine Patrizierfamilie möglich. In der Gesellschaft zum Goldenen Löwen sonderten sich die Geschlechter bei Festmählern und Tänzen ab. Interessant ist die Feststellung, daß wohlhabende Kaufleute, oft aus Ulm, nach Memmingen zogen und dort im Patriziat aufgenommen wurden, was ihnen in ihrer Heimat verwehrt war; aber auch Ulmer Patrizier kamen nach Memmingen, meist wegen der Betätigung im Groß- und Fernhandel, die ihnen in Memmingen, nicht aber in Ulm erlaubt war.

Ein geschickt ausgewählter, qualitätvoller Abbildungsteil vertieft die Darstellung und zeigt Wohnsitze, Portraits, Wappen und Grabsteine Memminger Patrizier.

EIRICH macht die weitreichenden wirtschaftlichen und genealogischen Verflechtungen des Memminger Patriziats deutlich und bringt wichtige neue Ergebnisse. Um so mehr ist zu bedauern, daß das reiche und mit großer Mühe aus vielen Archiven zusammengetragene Material nicht durch ein Register erschlossen wird. Der Wert der Arbeit wäre dadurch erheblich gesteigert worden. Trotzdem bedeutet das gründliche und an Einzelheiten reiche Werk einen großen Gewinn für die Landesgeschichte. Ulrich Sieber

Gubler – Onken – Morinck

Der Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen, setzte seine «Bodensee-Bibliothek», in der so bedeutende Werke wie die Geschichte des Bodenseeraumes von OTTO FEGER und die Kunstgeschichte des Bodenseeraumes von ALBERT KNOEPFLI erschienen, mit drei Monographien zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes fort:

Bd. 16 (1972): HANS MARTIN GUBLER: Der Vorarlberger Barockbaumeister PETER THUMB. 246 S. Text, 20 Zeichnungen im Text, 53 Tafelabbildungen. Leinen, DM 38,-

PETER THUMB kennt man als den Architekten der Wallfahrtskirche Birnau (Zweifel an seiner Urheberschaft werden durch die vorliegende Arbeit endgültig beseitigt). Die hierauf sich gründende Wertschätzung THUMBS bezieht sich einerseits auf die zwischen flachen Seitenrisaliten straff ausgespannte und von Pilastern sowie einem grazilen Mittelraum erhobene Fassade von Kirche und Priesterhaus, andererseits auf den ungeteilten Einraum, der in zwei verflachten Konchen ausschwingt und sich zweimal zum abschließenden Rund der Apsis einzieht, wobei die umlaufende Galerie und flache Pilasterbündel die Wand organisieren und rhythmisieren. Nun bilden

diese Wände und die den Raum mitformende Decke zwar nur die Schale für Plastik und Malerei, die in sie wie in eine Gußform einströmen; dennoch bleibt die Architektur das umspannend Tragende in dem so geschaffenen Raumleib. Wer sich hieran eine Vorstellung von THUMB gebildet hat, wird von den Frühwerken des Meisters enttäuscht. GUBLER ist weit davon entfernt, aus seinem Mann einen Helden zu machen. Unbestechlich analysiert er den traditionellen und heterogenen Charakter der ersten Arbeiten, zu denen Lachen (1707–1711), Ebersmünster (1708 ? ff), Ettenheimmünster (1718 ff) und noch St. Peter (1724 ff) gehören; St. Trudpert wird THUMB mit Recht zugeschrieben. Offenbar steht es so, daß THUMB die meisten Elemente dieser Architekturen aus dem Werk seines Schwiegervaters FRANZ BEER schöpft, dessen Zeichner und Palier er war. Nichts ist bezeichnender, als daß er aus den fortschrittlichen Zügen der Rheingauer Kirche BEERS keinen Gewinn zieht, so etwas aus der Weitung des Mittelraums durch Zurücksetzen der Emporen, die bei ihm immer wieder geschieht wirken, oder aus der beginnenden Integration der einzelnen Raumkompartimente in einen Gesamtraum unter Durchsetzung der Longitudinaltendenz mit Zentralbautendenzen – bis zur Kathedrale von St. Gallen bleibt er hierin mehr additiv. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß THUMB die räumlichen Möglichkeiten der Wandpfeilerstrukturen herkömmlich Vorarlberger Gepräges nicht entsprachen und er dennoch in diesen befangen blieb. Seine Stunde ist gekommen, als die Zeit reif war für den spätbarocken ein- und ganzheitlichen Raum, die Masse in der Bewegung zurücktrat und das Pathos sich verdünnte. Hand in Hand damit geht im Außenbau der Verlust an Relief, etwa in Eck- und Mittelpavillons, auch Risaliten; charakteristisch in diesem Sinn die THUMBSche Vorliebe für Putzbandgliederung.

Der Satz GUBLERS, wonach sich bei THUMB die Entwicklung zur Saalkirche so vollzieht, daß sich die Wandpfeiler in die Wand zurückziehen, zu Pilastern degenerieren und so aus der Wandpfeilerhalle ein Saal wird, führt freilich in die Irre. In einem Projekt für Thierenbach (um 1719) taucht die Saalkonzeption, sogar schon mit gestaffelt verengten Raumabschnitten – eine Vorstufe darin der Birnau –, fertig auf.

In Günterstal (1727–1729) begegnen wir sogar deren konchenartigen Ausweitungen, allerdings noch stark von Sonderraumcharakter, und auch zwischen der Galerie der Birnau und der stützenlos vor der wandschwingenden Empore der freilich mit schmalen Wandpfeilern versehenen Bibliothek von St. Peter (1737 ff) bestehen Zusammenhänge, die mehr ins Licht gerückt hätten werden können.

Nicht das kleinste Verdienst der aus einer Züricher Dissertation hervorgegangenen Arbeit ist die Klärung der Baugeschichte auch weniger bekannter Objekte, ebenso die Überprüfung von für THUMB fraglichen Architekturen. Speziell württembergische Interessen berühren die Ausführungen über die abgebrochene Wilhelmiterkerche Mengen, die THUMB 1741 bis 1746 errichtete, und die Mengener Stadtpfarrkirche, für die eine Mitwirkung

THUMBS zu Recht zurückgewiesen wird. All dies gründet sich auf sorgfältigste, gewissenhafte Aktenstudien; 720 Anmerkungen und ein ausführliches Literaturverzeichnis führen weiter. Angesichts der Fülle des behandelten Stoffes wirken die 20 Planzeichnungen im Text spärlich. Vorbildlich ist das gute Deutsch, auch in komplizierten Darlegungen.

Bd. 17 (1972): THOMAS ONKEN: Der Konstanzer Barockmaler JACOB KARL STAUDER. 294 S. Text, 55 z. T. farbige Tafelabbildungen. Leinen, DM 48,–

Künstlermonographien pflegen «Spitzenpersönlichkeiten» gewidmet zu werden. Gerade dies aber ist JACOB KARL STAUDER nicht. Der Wert der vorliegenden, ebenfalls aus einer Züricher Dissertation hervorgegangenen Untersuchung besteht darin, daß dem Phänomen eines begabten Durchschnittsmalers nachgegangen und nach den zeitgeschichtlich aufschlußreichen Umständen und Bedingungen seines Wirkens gefragt wird. Hierbei räumt der Verfasser zunächst, unter Beifügung einer Stammtafel, auf mit den Verwechslungen zwischen den verschiedenen, untereinander eng verwandten Trägern des Namens STAUDER. Da ist zunächst der Stammvater JOHANN JACOB STAUDER, seit etwa 1676 bis 1687 in Ochsenhausen – auch als Bildhauer – nachweisbar; so dann FRANZ CARL STAUDER, vermutlich der Sohn JOHANN JACOBS (nicht JOHANN CARLS, wie auf S. 15 zu lesen), auch für Ochsenhausen tätig, doch in Konstanz wohnhaft, dann in Solothurn. Schließlich dessen Bruder FERDINAND in Tiengen und JACOB KARL, der Sohn von FRANZ CARL (geb. 1694). Er ist Schüler des Vaters und bildete sich in Augsburg, allem Anschein auch in Italien. Als kirchlicher Großmaler erwirbt er sich, gefördert durch FRANZ BEER und die SCHMUZER Ansehen. Seit 1716 in Konstanz seßhaft, wird er bischöflicher Hofmaler, auch Inhaber städtischer Ämter. Um 1740 scheint er Konstanz den Rücken gekehrt und sich in der Folge in der Schweiz aufgehalten, zuletzt in Luzern niedergelassen zu haben, wo er 1756 stirbt, wie ONKEN sagt, als *verspäteter Barockmaler*. Dieser Ausdruck trifft ins Schwarze. Richtig wird dargelegt, daß sich STAUDERS Deckengemälde der Architektur ein- und unterordnen – siehe etwa die der Weissenau von 1719/20 und 1721/1723 –, auch wenn sie illusionistische Architekturmalerei in der Art POZZOS enthalten. Sie bleiben, wenn auch auf einzelne Raumabschnitte bezogene, Bilder. Es liegt ihnen nicht die Vorstellung eines Gesamtraumes zugrunde, den die Malerei der Architektur abnimmt. Bezeichnend für diese Bildhaftigkeit ist auch die STAUDERSche Technik, um derentwillen er in seiner Zeit berühmt war; er malt nicht al fresco, sondern al secco mit öl- oder kaseinhaltigen Temperafarben. Damit geht der dem Ekstatischen abholde, irdische, mit volkstümlichen Zügen durchsetzte Charakter seiner Darstellung zusammen. Vielleicht wäre in dieser Verbindung auch darauf hinzuweisen, daß dort, wo seinen Deckenbildern der Zusammenschluß durch Architekturkulissen fehlt, es leicht zu manieristischen Bildwirkungen kommen kann, weil die Bildbewegung, auch im Farbigen, an Einzelfiguren haftet und nicht in einem überkörperlichen, räumlichen, male-

rischen Ganzen besteht. Das führt in den Altarbildern, vornehmlich der Spätzeit, an die Grenze kompositionellen Bildzerfalls. Als Bildnismaler wiederum bietet er Achtbares, so im Halbfigurenbildnis des JOS. ANTON KRAFFT von Dellmensingen in den Städt. Sammlungen Biberach von 1717. Kataloge der Werke, Dokumente und Quellentexte bilden einen Anhang, der eine Vorstellung von der Umsicht und dem Fleiß vermittelt, mit dem die Untersuchung vorbereitet wurde. Für eine künftige Geschichte der süddeutschen Barockmalerei ist das ONKENSCHE Werk ein wertvoller Beitrag.

Bd. 18 (1973): HELMUT RICKE: HANS MORINCK, ein Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee. 185 S. Text, 130 Abb. auf Kunstdrucktafeln. Leinen, DM 56,-
Der Name des Konstanzer Bildhauers HANS MORINCK ist für den Kunstfreund des westlichen Bodenseegebietes ein Begriff. Daß dem so ist, verdankt er der Arbeit vieler Forscher, die das MORINCKSCHE Werk von verschiedenen Seiten aus anfaßten, so FRITZ HIRSCH 1897, GEIGGES 1914, H. MAHN 1939, H. HELL 1948. Zwar können für den Bildhauer mit Sicherheit nur drei Arbeiten nachgewiesen werden: das Epitaph seiner Frau († 1591), das überragende Grabmal der HELENE VON RAITNAU in Orsingen († 1586) und MORINCKS Hauszeichen Zum Schafhirten in der Zollernstr. 6, Konstanz von 1608. Hinzu kommen Werke mit Namen und Jahreszahlen, die jedoch aus dem 19. Jahrhundert stammen. Der Rest besteht aus Zuschreibungen; sieben davon, die bisher unwidersprochen blieben, werden von RICKE ausgeschieden. Vor allem aber hat er unsere Kenntnis der unanfechtbaren Zuschreibungen erweitert und vertieft. Dies geschieht in einem Werkverzeichnis, in dem das bisher Bekannte kritisch beleuchtet wird, dazu rund 70 Seiten Text, der die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge klärt; er wird durch einen wichtigen Abschnitt über MORINCKS Ausbildung und künstlerischen Werdegang ergänzt. Das besondere Verdienst des Verfassers ist dabei die Untersuchung der Frühwerke. Zwar wird der Einfluß des – wie MORINCK aus den Niederlanden kommenden Meisters MICHEL VDV (er galt bisher als der Lehrer MORINCKS) – nicht in dem Maß zurückgestellt werden dürfen, wie dies RICKE tut; es besteht eben doch eine unleugbare Verwandtschaft zwischen den Petershausener Reliefs von 1575 dieses Bildhauers und den MORINCKSCHEN Schöpfungen (MORINCK wird 1578 als Konstanzer «Insäß» aufgenommen, 1582 als Bürger, was die Meisterwürde voraussetzt). Indessen zieht RICKE zu Recht die Verbindungen zum Meister der Heiligenberger Kamme, die er SCHWARTZENBERGER abspricht, zu denen er MORINCKS SCHELLENBERG-Epitaph in Hüfingen in Beziehung setzt. Hinsichtlich der unbestrittenen Italienreise MORINCKS lenkt RICKE die Aufmerksamkeit auf die SANSOVINO-Werkstatt. Leider wissen wir ja nicht, warum MONE MORINCK einen Schüler des GIROLANO LOMBARDO nennt. Wenn dies zutrifft, so könnte es sich dabei nur um eine mehr technisch handwerkliche Schulung gehandelt haben. Besonders hochzuschätzen ist, daß RICKE die Abhängigkeit der MORINCKSCHEN Arbeiten, vor allem der Reliefs, von gleichzeitigen graphischen

Vorlagen nachweist. Diese Abhängigkeit geht so weit, daß man sich fragen sollte, inwiefern sich diese Vorlagen nicht nur auf die «invenzione», sondern auch die «maniera» auswirkten, besonders bei den Reliefs, wenigstens insofern als Komposition als organisierendes formales Element anzusprechen ist.

Dem Untertitel des Buches und den Sätzen auf S. 122, wonach MORINCK ein Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee wäre, muß widersprochen werden. MORINCK ist und bleibt Manierist romanistischer Prägung. Bewegung ist bei MORINCK eine Möglichkeit der Gestalt; übergestaltliche Zusammenhänge im Sinne einer offenen, malerischen und räumlichen Gesamtform gibt es nicht. Die Bildbewegung geht nicht von dem Ganzen dieser Form ins Einzelne, sie strebt vom Einzelnen, dessen plastischer Charakter gewahrt bleibt, ins Ganze. Die abschließende Behandlung der Wirkung MORINCKS hebt denn auch ausschließlich manieristische Künstler hervor, an ihrer Spitze MELCHIOR BINDER, VIRGIL MOLL, JÖRG ZURN. Sehr zu loben ist, daß die Anmerkungen dem Text beigelegt sind, so daß das lästige Hin- und Herblättern entfällt und der Zusammenhang gewahrt bleibt.

Adolf Schahl

Der oberschwäbische Maler Jakob Bräckle

WALTER MÜNCH und GERD MAIER: JAKOB BRÄCKLE, ein oberschwäbischer Maler. Konrad Theiss Verlag Stuttgart und Aalen 1974. 84 Seiten mit 23 ganzseitigen Farbtafeln und 24 ganzseitigen Schwarzweißtafeln. Ganzleinen. DM 27,50.

Sicher, auf den 46 großen und auf den vielen kleineren schwarzweißen Reproduktionen erkennt man fast immer auf den ersten Blick das Oberschwäbische. Aber wichtiger ist, daß man JAKOB BRÄCKLE erkennt, diesen unwahrscheinlich konsequenten Maler, der sich nie durch irgendwelche Modewellen hat ablenken lassen – von der Neuen Sachlichkeit bis zu den Bauernschildereien der Blut- und Boden-Zeit. (Und dabei hätte er damals nur seine Figuren ein wenig deutlicher als *Erbhofbauern auf eigener Scholle* zu charakterisieren und etwas weniger zu zeigen brauchen, daß sie es vor allem mit ermüdender Arbeit zu tun haben.) Und auch neuerdings wieder: ein neuer Realismus allenthalben, der die Erfahrungen der Abstrakten nicht verleugnet, hier und dort die Rückkehr zu altmeisterlich gekonnter Malerei – und zu alledem die allgemeine Wiederentdeckung der Landschaft! JAKOB BRÄCKLE müßte doch jetzt eigentlich *in* sein und ganz großes Interesse finden am Markt. Aber vielleicht fehlt wieder jenes Quentchen Anpassung, das er schon so oft verweigert hat, weil es von ihm selbst wegführen würde. Solche Konsequenz schließt jedoch nicht aus, daß die Art des Sehens, Komponierens und Malens sich fortentwickelt. Zwischen dem *Mondaufgang* von 1922 und der *roten Sonne* von 1972 liegt eben nicht nur ein halbes Jahrhundert, sondern vor allem die ganze, lebenslange Mühe eines Künstlers, sich selbst zu verwirklichen.

Der diesen Band einleitende Essay von WALTER MÜNCH führt kenntnisreich und verständnisvoll an Persönlich-