

Andreas Tacke

Zur Einführung

Der Pate unseres Buchtitels, der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga (1872–1945), begründet den Titel seines weltberühmt gewordenen Werkes ›Herbst des Mittelalters‹ (Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, 1. Aufl. Haarlem 1919), mit der These, daß »das späte Mittelalter nicht Ankündigung eines Kommenden ist, sondern ein Absterben dessen, was dahingeht«. Unser Buchtitel ›Herbst des Barock‹ versteht sich wie sein Vorbild. Jedoch mit der Einschränkung, daß die These hier anhand der bildenden Künste, genauer der sakralen Freskomalerei des 18. und 19. Jahrhunderts exemplifiziert wird: Von der spätbarocken Deckenmalerei führt ebensowenig wie von ihrer Transformationsform, der klassizistischen Deckenmalerei, ein Weg zur Malerei der Moderne. Es ist, um im Bild der Jahreszeiten zu bleiben, vielmehr ein Absterben, jedoch mit der ganzen Pracht des Herbstes, welcher um den Preis des Verwelkens den Farbenreichtum des Sommers noch einmal zu steigern weiß.

In Einzelstudien schildert der Sammelband ›Herbst des Barock‹ die Umbruchsituationen, den Generationenkonflikt der Künstler sowie die veränderten kunsttheoretischen Postulate und ästhetischen Bewertungen. Die Beiträge zeigen, wie fachwissenschaftliche Betrachtungen von Einzelgesichtspunkten zu einem vertieften Verständnis von Aspekten des Stilwandels im 18. und 19. Jahrhundert führen können.

Die Allgäuer Malerfamilie Keller bildet dabei den Dreh- und Angelpunkt; in den ca. 150 Jahren, die die Schaffenszeit von Joseph Keller (1740–1823), Alois Keller (1788–1866) und Karl Keller (1823–1904) ausmache, sind die hier dargestellten Aspekte des Stilwandels inhaltlich und zeitlich verankert. Zum ersten Mal wird darüberhinaus diese produktive Allgäuer Malerfamilie wissenschaftlich gewürdigt und mit Werkverzeichnissen in die Kunstgeschichte eingeführt.

Das Untersuchungsgebiet wird eingegrenzt durch die Verbreitung der Werke, die die über drei Generationen arbeitende Malerfamilie Keller hinterlassen hat: In über hundert Kirchen Süddeutschlands, Österreichs, der Schweiz und Kroatiens waren sie als Fres-

kanten und Maler von Altarbildern tätig. Die Lebensspanne der Keller – 1740 bis 1904 – bildet den Zeitrahmen, der unserer Fragestellung zugrundeliegt: Von der spätabsolutistischen Gesellschaft, über die Französische Revolution und die Industrialisierung bis hin zur Gründung der Nationalstaaten. Nur noch weitere zehn Jahre werden verstreichen, bis der Erste Weltkrieg endgültig an den Grundlagen der Jahrhunderte währenden Ordnung rütteln wird.

Es geht in dem benannten Gebiet und in der Zeit um den – je nach Begabung – als Herausforderung oder als existenzbedrohend sich auswirkenden Wandel des Stils. Der Sammelband führt eine Fülle von Beispielen auf, wie die unterschiedlich begabten Künstler den neuen Anforderungen gerecht zu werden versuchten. Dabei kann man, vor allem bei den eher durchschnittlich begabten, von sich tragisch auswirkenden Zeitumständen sprechen. Denn der häufig wechselnde Kunstgeschmack machte eine permanente Auseinandersetzung notwendig, die ständige Bereitschaft, sich stilistisch dem Zeitgeschmack anzugleichen; gerade die Künstler der zweiten und dritten Wahl waren dem nicht gewachsen.

Den Keller wird man wohl eher ruhigeren und weniger raschen Wandel gewünscht haben. Sie, Künstler der zweiten Reihe, sind aber dennoch und aus ganz anderen Gründen für die Kunstgeschichte von großem Interesse. Denn ihr künstlerisches Vermögen traf sich mit einer Auftraggeberschaft, ›konservativen‹ Pfarrgemeinden, die an (aus verbreiteter kunsthistorischer Sicht) ›überholten‹ Stilvorstellungen zäh festhielten. Das retardierende Moment, künstlerisch immer wieder auf den erlernten und den eigenen Fundus an Vorlagen zurückzugreifen, das Beharren auf Überkommenes in einer Zeit des ständigen Wandels scheint von den Auftraggebern aber als Qualität empfunden worden zu sein. Unterstrichen wird dies vor allem durch die Tatsache, daß die von der Obrigkeit geförderten Kirchenneu- bzw. -umbauten dem Postulat nach ›Schlichtheit‹, und damit der Forderung nach einem Stilwandel folgten, aber die von den Kirchengemeinden selbst finanzierten Freskoausmalungen Althergebrachtes noch lange am Leben



1. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel-ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 1, Titelblatt)

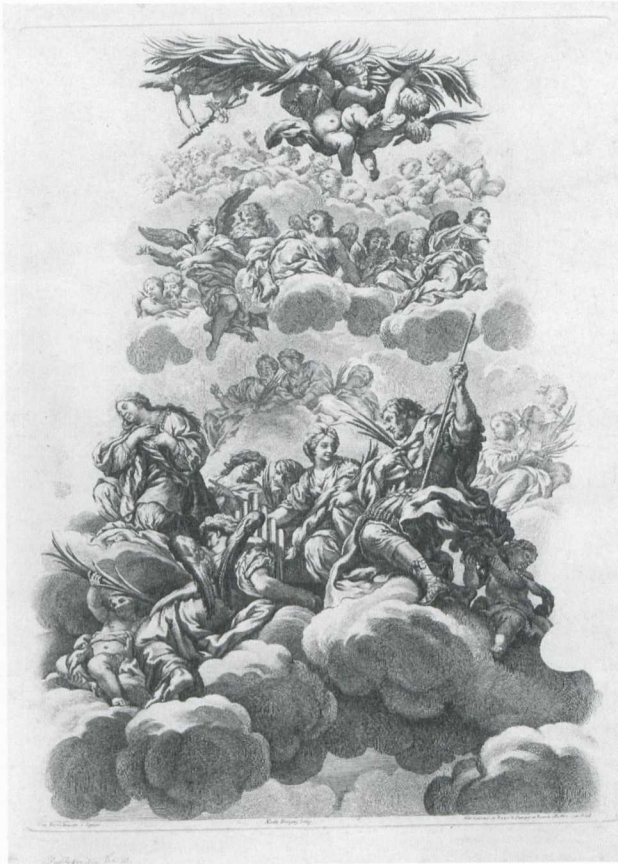


2. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel-ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 2)

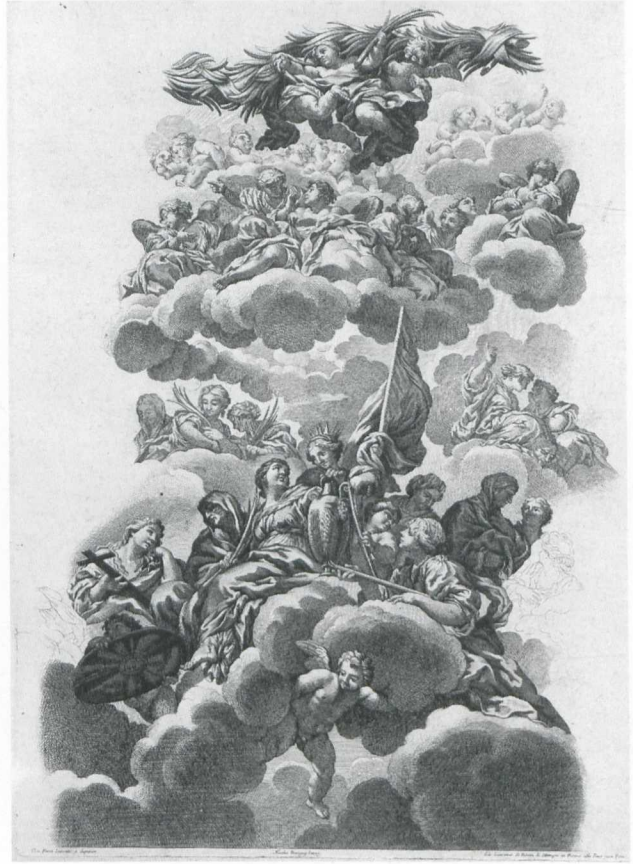
erhielten. Der ›Stilbruch‹, den viele Kirchen dieser Zeit aufweisen – z.B. durch die gleichzeitig geschaffene Verbindung von klassizistischer Architektur und barockem Deckenbild – findet so eine Erklärung. Gemessen an der linear aufgebauten Fortschrittsskala der gängigen Kunstgeschichtsschreibung, wählten die katholischen Kirchengemeinden neben dem ›Neuen‹ (Klassizismus) bei der Architektur und inneren Wanddekoration, das ›Alte‹, indem sie für ihre Deckenbilder immer noch dem ›barocken‹ Illusionismus anhängen.

Um diesen Wandel der Kunstauffassungen verständlich zu machen, führen Beiträge in die Geschichte der Freskomalerei ein. Neben diesen Überblicksaufsätzen sollen technische (Manfred Koller) und ikonologische (Bernd Wolfgang Lindemann) Fragestellungen behandelt und damit die künstlerische Bühne erhellt werden, auf der die Malerfamilie Keller zu agieren hatte. Erst vor diesem Hintergrund wird deutlich, wo die Keller Anschluß an die Entwicklung suchten bzw. sich bewußt absetzten oder ihr künstlerisches Talent von selbst Grenzen zog.

Der Tod des 1752 geborenen Konrad Huber am 17. Mai 1830 in Weißenhorn markiert für Georg Paula den entscheidenden Einschnitt in einer langen und künstlerisch ertragreichen Entwicklung, die die Kulturlandschaft zwischen Lech und Iller, Ries und Bodensee für viele Jahrzehnte geprägt hat. Der Beginn der ›bayerischen Großmalerei des Barock‹ ist mit Georg Asam (1649–1711) in der Klosterkirche in Benediktbeuern gegeben. In diesen anderthalb Jahrhunderten – von Asam bis Huber – entfaltet die Malerei des Barock, Spätbarock und Rokoko ihre ganze beeindruckende stilistische und thematische Breite, die mit dem Klassizismus wohl ihren (immer noch ›innovativen‹) Abschluß findet. Als ein Zentrum, weniger durch die Auftragsituation als vielmehr durch seine Akademie, wird Augsburg behandelt. Die dort ansässige Kunstakademie und vor allem ihre Rolle als Verlagsort verknüpfen zahlreiche Freskantentäten mit dieser Stadt. Ihren Anfang nahm diese Entwicklung mit Johann Georg Bergmüller (1688 bis 1762), der im Januar 1713 in der Fuggerstadt geheiratet hatte und das Meisterrecht erhielt. 1730 wird er



3. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel- ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 3)

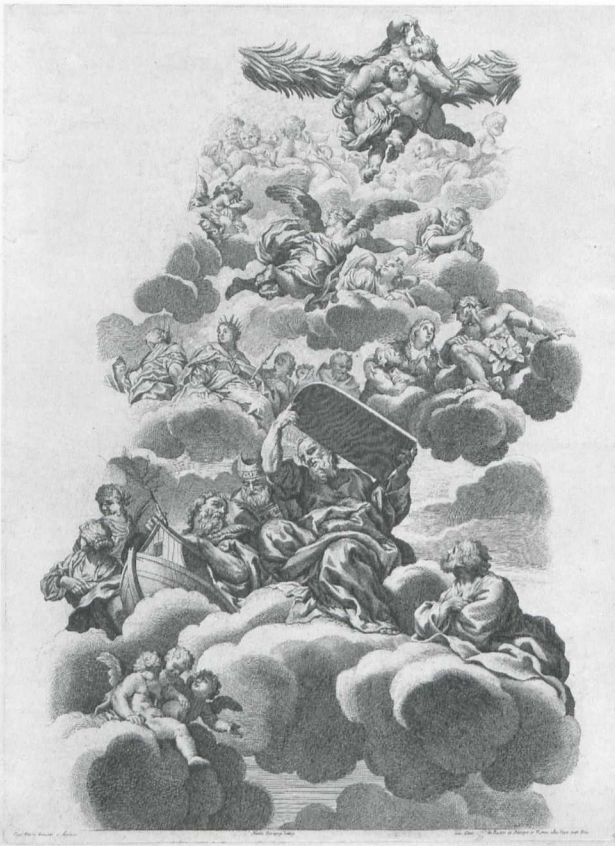


4. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel- ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 4)

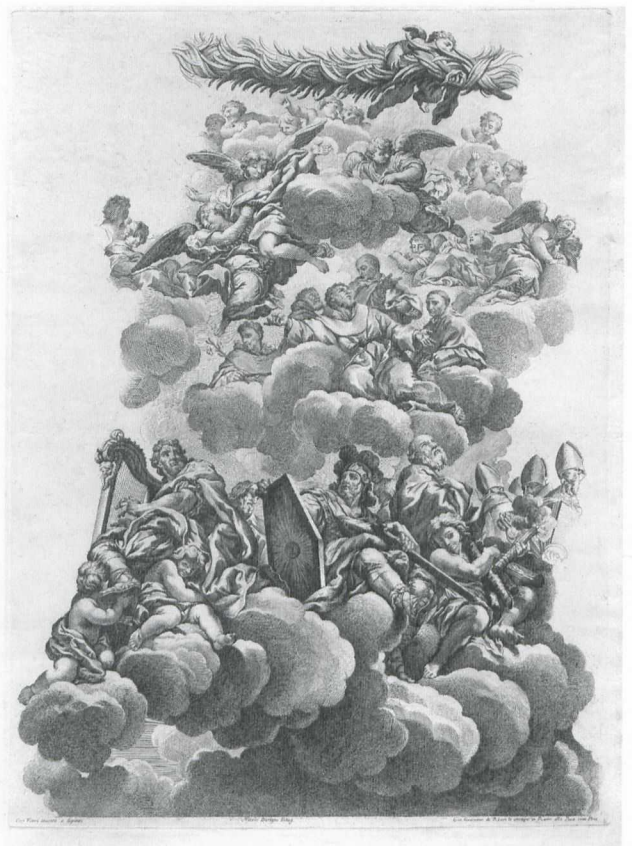
Direktor der Augsburger Kunstakademie; in seiner über 30jährigen Amtszeit erlangten mehr als sechzig Maler das Meisterrecht. Der Einfluß der Augsburger Kunstakademie, den Hubert Hosch in seinem Beitrag etwas anders als Georg Paula gewichten möchte, strahlt über den unmittelbaren Kunstraum hinaus. Die Auswirkungen Italiens und Österreichs auf die süd-deutsche Freskomalerei, aber auch umgekehrt die Wirkungen der hiesigen Malerei auf die Schweiz werden von Hubert Hosch untersucht. Betka Matsche-von Wicht legt die gleichzeitige Entwicklung in Österreich dar und schildert besonders die Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Notwendig ist die Einbeziehung der dortigen Maltradition in unserem Zusammenhang durch die Tatsache, daß Bistums- und Landesgrenzen damals anders verliefen, aber vor allem auch deshalb, weil Vertreter zweier Generationen der Malerfamilie Keller die Wiener Kunstakademie besuchten; von Jahrhunderte alten Kunstbeziehungen des Alpenraums ganz zu schweigen. Peter Prange untersucht die Ausbildungsbedingungen von Malern in den Jahren

1766 bis 1812 an der Wiener Kunstakademie. Der Zeitraum, in dem die Keller dort waren, wird von dem ›Stilpluralismus‹ geprägt, der mit ›Barock‹, ›Rokoko‹ und ›Klassizismus‹ jene Formensprache umreißt, die die Keller aufmerksam studiert haben werden. Durch den Beitrag von Betka Matsche-von Wicht soll deutlich werden, daß in Österreich mit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch das Ende der ›barocken‹ Freskomalerei gegeben war, sich die Kunstanschauung und der Kunstmarkt in eine ganz andere Richtung entwickelt hatten. Die einzelnen Aspekte, die die visionäre Frömmigkeit des Barock beendeten, werden von ihr dargelegt und in die spezifische österreichische bzw. Wiener Kulturgeschichte eingebettet.

Hatte der künstlerische Stammvater der Malerfamilie Keller, Joseph, mit seinem Eintritt in die Wiener Akademie 1766 noch den Höhepunkt österreichischer Freskomalerei miterleben können, war für die zweite Generation der Malerfamilie Keller ihr Zenit bereits überschritten. Josephs Söhne Anton und Alois hielten sich ab 1798 bzw. ab 1806 in Wien auf; in den genannten Jahren immatrikulierten sie sich an der dortigen



5. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel- ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 5)



6. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel- ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 6)

Akademie. Sie aber standen nun vor einer abgeschlossenen Entwicklung der österreichischen Freskomalerei, auch wenn sie selbst dies wohl nicht so gesehen bzw. verstanden haben werden. Wir dürfen davon ausgehen, daß ihre künstlerische Einstellung den Blick auf die ›modernen‹ Kunstströmungen trübte.

Sie lebten ganz von und noch in dieser Tradition der barocken Freskomalerei, jedoch vermögen sie ihr in Zukunft keine neuen Impulse mehr zu verleihen. Die Keller gehören zu jenen ›Spätgeborenen‹, die man als ›Nachlaßverwalter‹ der barocken Freskomalerei bezeichnen kann. Für sie wird in Wien vor allem das Studieren der profanen und sakralen Freskomalerei vor Ort die Zeit ausgefüllt haben. Weiterhin werden sie sich mit dem Anlegen einer eigenen ›Vorlagensammlung‹ intensiv beschäftigt haben. Die umfangreiche Graphische Sammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien belegt anschaulich – da ihr Kernbestand bis in die Gründungszeit der Akademie zurückreicht –, wie das ›Vorbildmaterial‹ ausgesehen hat. Die großformatigen (siehe Abb. 1–8) und umfangreichen Graphikserien (siehe Abb. 11–24) waren im Anschaffungspreis zu hoch, um für die jungen

Künstler erschwinglich zu sein, so daß Graphikmappen der Akademie eine unermessliche Fundgrube boten. Von diesen wurden nicht nur einzelne Motive, sondern ganze Blätter ›abgekupfert‹. Vermutlich von der Hand Joseph Kellers stammen die beiden Zeichnungen (Abb. 9 und 10), die die Komplett- bzw. Teilkopie einer graphischen Vorlage (Abb. 6 bzw. 12 und 13) anschaulich illustrieren. Derart zusammengestelltes Bildmaterial bildete die Grundlage, auf die die Maler und ihre Werkstätten immer wieder zurückgriffen; dies wird durch unseren Band anhand des Keller'schen Œuvres hinreichend verdeutlicht werden.

Daß das retardierende Moment der Keller'schen Kunst nicht allein durch diese motivische Übernahme von Vorbildern begründet werden kann, belegen die zwei ikonographisch ausgerichteten Beiträge in diesem Band, die den Auftakt zum Abschnitt über ›Aspekte des Stilwandels‹ bilden. Edgar Baumgart untersucht ›motivische Migrationen‹ am Beispiel des Nachwirkens von Martin Knollers (1725–1804) Neresheimer ›Abendmahl‹ in Schwaben und kann dabei aufzeigen, wie schöpferisch der Umgang mit diesem ikonographischen Vorbild aussieht; Matthias



7. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel- ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 7)



8. Nicolas Dorigny: Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹ nach der Kuppel- ausmalung von Ciro Ferri, 1690 (Blatt 8)

Kunze befaßt sich mit der Resonanz der Kunst Giambattista (1696–1770) und Domenico Tiepolos (1727 bis 1804) in der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts.

Das Verhältnis von Vor- und Abbild bei den Keller sieht indes anders aus. Die vor allen von den ersten beiden Generationen immer wieder herangezogenen Vorbilder, wie Knollers Neresheimer Abendmahl- fresko oder die Stichserie von Nicolas Dorigny (1658–1746) nach der Kuppelausmalung Ciro Ferris (1634–1689) von S. Agnese in Rom (siehe Abb. 1–8) oder die Stichserie ›Symbolum Apostolicum‹ (1730) von Bergmüller (siehe Abb. 11–24), belegen deutlich und mitunter auf drastische Art und Weise, wie das von den Keller übernommene Motiv von Mal zu Mal mehr ›ausblutet‹. Damit erhält die Forschung zur Kunstpraxis von über mehrere Generationen kontinuierlich arbeitenden Familienverbänden weiteren Auf- schluß; vergleichbar sind die Keller darin der aus Rettenberg im Oberallgäu stammenden Malerfamilie Weiß, bei der in einem Zeitraum von 1729 bis 1914 nachweislich 14 Familienmitglieder über vier Genera- tionen hinweg künstlerisch tätig waren. Diese Fami-

lien vererbten das Vorlagenmaterial von Generation zu Generation, oft wurden die Familienangehörigen in der eigenen Werkstatt ausgebildet. Beides begrün- det die Langlebigkeit von Motiven, die sich jedoch von Mal zu Mal stilistisch wandelten. Im Keller'schen Werk ist dies vor allem an den Abendmahlfresken zu beobachten, die zwar alle ihren motivischen Aus- gangspunkt in dem von Martin Knoller geschaffenen Abendmahlfresko von Neresheim haben, aber im Laufe der Zeit eine stilistische Wandlung durchlaufen: Die Formen, vor allem die Binnenstrukturen, ›beru- higen‹ sich, die Kontur gewinnt an Bedeutung; die Figu- ren sind linear und nicht mehr als Volumina aufgefaßt.

Im gleichen Jahr 1770, als Knoller dieses von den Keller sehr häufig zum Vorbild genommene Abend- mahlfresko schuf, wurde am 4. Oktober ein kurfürst- liches Mandat erlassen, dessen weitreichende Bedeu- tung und Auswirkungen von Frank Büttner in seinem Beitrag über die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausge- henden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland unter- sucht werden. Für ihn wird die Begründung der Hauptforderung des Mandats – der nach der »edlen

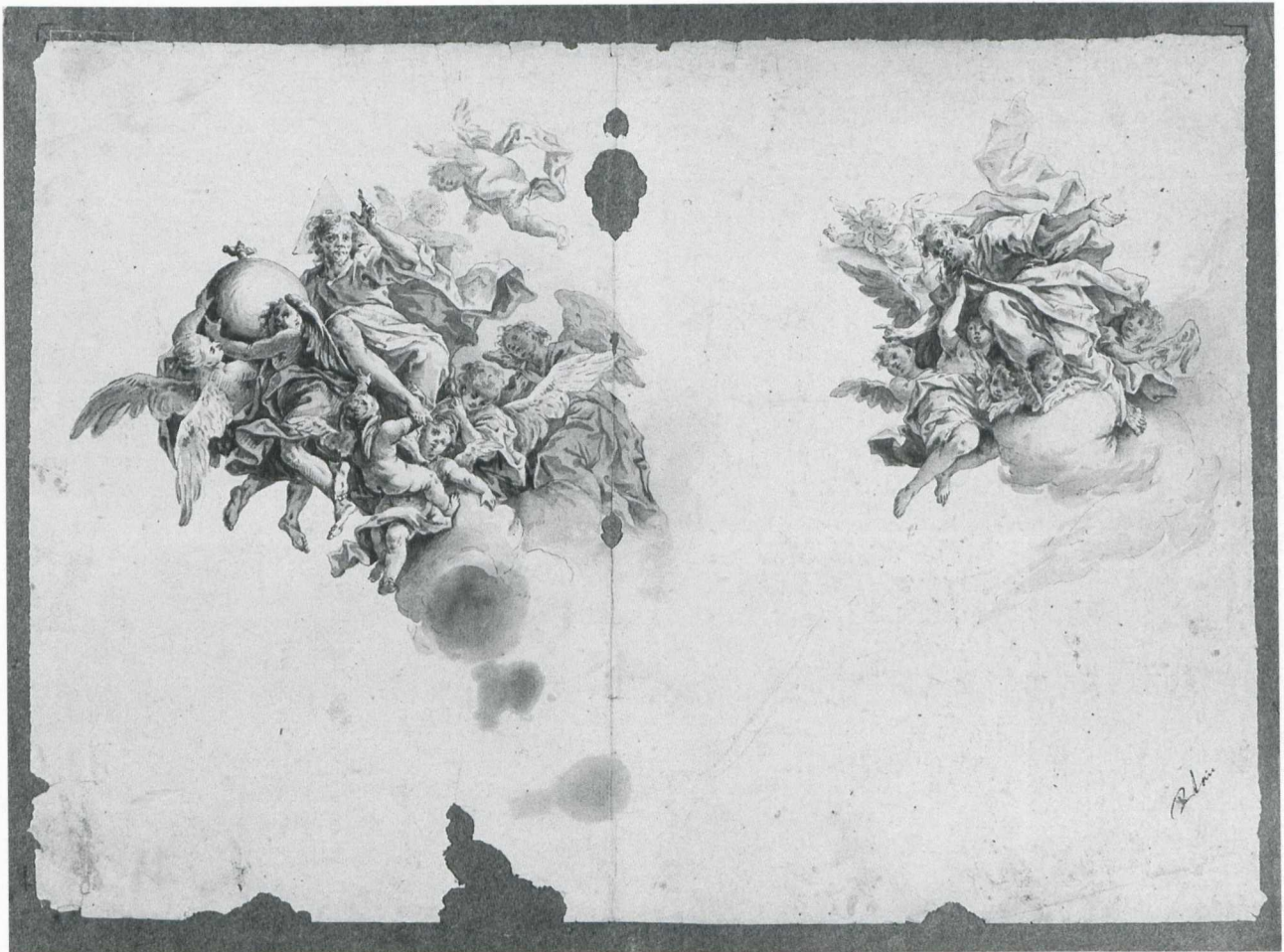


9. Joseph Keller: Abklatsch seiner Nachzeichnung (siehe hier Kat.Nr. 22) von Blatt 6 nach Dorignys Stichserie ›Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma‹. Weiler, Westallgäuer Heimatmuseum (Slg. Dornach, Inv.Nr. JK 578)

Simplicität« –, entgegen der bisherigen Forschung, nicht so sehr von wirtschaftlichen Überlegungen geleitet (›das Rokoko ging zu Ende, weil dieser Stil nicht mehr bezahlbar war‹) oder von stilimmanenten Gründen, wie Hermann Bauer sie in seiner nach wie vor lesenswerten Dissertation über die Rocaille ventilierte, sondern vielmehr von den veränderten geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen: Die Pracht der höfischen Dekoration hatte bei der Herausbildung einer bürgerlichen Gesellschaft ihren Adressaten verloren. Zurecht wird dabei von Frank Büttner unterstrichen, daß der durch dieses Mandat eingeleitete Stilwandel erst einmal nur bei der von der Obrigkeit geförderten Sakralkunst greifen konnte, aber ansonsten – um bei den Keller zu bleiben – mit einfachsten Mitteln an Grundzügen der barocken Stilerscheinungen festgehalten wurde. Die Auswirkungen des kurfürstlich-bayerischen Erlasses ›vor Ort‹ werden von Dagmar Dietrich an drei ausgewählten Kirchen exemplifiziert. Gattungsübergreifend und anhand der

beteiligten Künstler – wie Architekten, Bildhauer, Freskanten oder Stukkatoren – wird der nur zögerliche Abschied von Pracht und Rhetorik deutlich.

Daß sich dennoch die Künstler langfristig den veränderten kunsttheoretischen Postulaten nicht entziehen konnten, belegt Heidrun Ludwig am Beispiel Januarius Zick (1730–1797). An zwei Fassungen eines Bildthemas veranschaulicht sie Zicks Reaktion auf die zeitgenössische Kunstkritik. Und Franz Matsche würdigt den Stilwandel am Beispiel des ›Abarbeitens‹ Franz Anton Maulbertschs (1724–1796) an einem Werk Daniel Grans (1694–1757). Der Jüngere bekam 1769 den ehrenvollen Auftrag, das vom Älteren geschaffene Kuppelfresko der Wiener Hofbibliothek zu ›restaurieren‹. Die stilistische Beeinflussung bzw. Abgrenzung Maulbertschs von Gran wird von Franz Matsche auch zur Schärfung unserer kunsthistorischen Stilbegrifflichkeit genutzt. Er knüpft dabei an den römischen Klassizismus an, dessen Hauptvertreter sicherlich Anton Raphael Mengs (1728–1779) war.



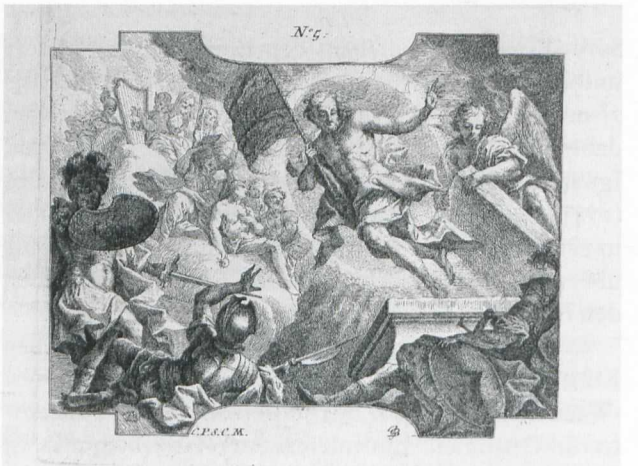
10. Joseph Keller: Teilkopien der Blätter Nr. 1 und 2 von Bergmüllers Stichserie ›Symbolum Apostolicum‹. Weiler, Westallgäuer Heimatmuseum (Slg. Dornach, Inv.Nr. JK 552)

Steffi Roettgen untersucht den Einfluß dieses Malers und seiner ›Schule‹ und damit des römischen Klassizismus auf den Alpenraum. Im Mittelpunkt stehen dabei Martin Knoller, Christoph (1732–1798) und Ignaz Unterberger (1748–1797) sowie Joseph Schöpf (1745–1822). Auf Letzteren geht auch Manfred Koller in seinem Aufsatz ausführlich ein und stellt Schöpfs überwältigenden Nachlaß im Stift Stams vor, der auch den Nachlaß von Martin Knoller beinhaltet.

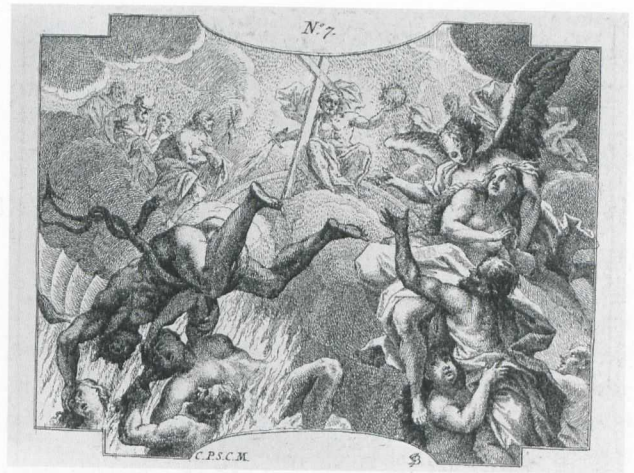
In diesen Beiträgen wird deutlich, wie die großen Kunstzentren in die Region ›ausstrahlten‹ und wie ›Wanderkünstler‹ eine Vermittlerrolle beim ›Stiltransfer‹ übernahmen. Ein interessanter Gesichtspunkt ist die dabei entstehende ›Filterwirkung‹: In den Zentren selbst geschulte Künstler nahmen den neuen Stil anders an als Künstler, die ihn nur aus zweiter Hand, also über Werke – um beim Beispiel zu bleiben – der in Rom ausgebildeten Künstler vermittelt bekamen. Die Vielschichtigkeit des Problems und der individuellen Verknüpfungen werden beim Lesen der Beiträge deutlich.

Ein weiterer Aspekt wird von Andreas Stolzenburg in seinem Beitrag über die politische Konnotation von Stil herausgearbeitet. Sein Beispiel, der Campo Santo in Bozen, gehört ebenfalls der Kunstlandschaft des Alpenraumes an, nun ist aber der Schritt ins 19. Jahrhundert endgültig vollzogen. Der 1832 an Giuseppe Craffonara (1790–1837) vergebene Auftrag löste im Laufe seiner Realisierung heftige, politisch motivierte Reaktionen aus: Ein italienischsprachiger trentinischer Künstler sollte mittels der ›Kunstkritik‹ im deutschsprachigen Bozen diffamiert werden. Hier klingt bereits an, was bei der Herausbildung der Nationalstaaten zunehmend bedrohlicher werden sollte. Stil-kategorien können (nicht erst) im 19. Jahrhundert politisch definiert und eingesetzt werden zur Herausbildung und Abgrenzung nationaler, aber auch, wie beim genannten Beispiel, regionaler Identitäten.

Eine Vertiefung dieser Aspekte, aber auch das Aufgreifen weiterer Gesichtspunkte wäre hier mit der Behandlung des Neobarock in der zweiten Hälfte des



11.–16. Johann Georg Bergmüller: Stichserie ›Symbolum Apostolicum‹, 1730: 11. Titelblatt; 12. Blatt 1; 13. Blatt 2; 14. Blatt 3; 15. Blatt 4; 16. Blatt 5



17.–22. Johann Georg Bergmüller: Stichserie ›Symbolum Apostolicum‹, 1730: 17. Blatt 6; 18. Blatt 7; 19. Blatt 8; 20. Blatt 9; 21. Blatt 10; 22. Blatt 11



23. Johann Georg Bergmüller: Stichserie ›Symbolum Apostolicum‹, 1730 (Blatt 12)



24. Johann Georg Bergmüller: Stichserie ›Symbolum Apostolicum‹, 1730 (Blatt 13)

19. Jahrhunderts wünschenswert gewesen. Beeindruckende Werke dieser sakralen Deckenmalerei hat unser Untersuchungsgebiet aufzuweisen, wie das 1893–95 von Waldemar Kolmsperger (1852–1943) geschaffene Kuppelgemälde in der kath. Pfarrkirche St. Nikolaus in Murnau. Doch fehlt es, abgesehen von gelegentlichen Einzelarbeiten, zur Gänze an einer breiten Forschung zur sakralen Kunst des Historismus in Süddeutschland. Mehr noch, man gewinnt den Eindruck, daß das Thema durch fachwissenschaftliche Voreingenommenheit tabuisiert wird. Dieser Standpunkt ist kurzsichtig, denn die meisten Werke bedürfen zunehmend der denkmalpflegerischen Betreuung und diese ist auf kunstwissenschaftliche Unterstützung angewiesen, damit sie sich für deren vorbehaltlose Erhaltung einsetzen kann.

Den zeitlichen Schlußpunkt des Abschnitts über ›Aspekte des Stilwandels‹ in diesem Band setzt der Beitrag von Ulrike Steiner, der damit auch den (anfänglich nicht beabsichtigten) Bogen hin zur Gegenwart schlägt. Paul Kecks (1904–1973) Deckengemälde von 1961 für die neobarocke Kirche im Allgäuer Lindenberg dient als Beispiel für die sehr interessante ›konservative‹ Richtung sakraler Deckenmalerei nach 1945 in Deutschland, da er mit seinen Zitate aus dem Werk von Matthäus Günther (1705–1788) oder Martin Knoller das retardierende Moment ebenso facettenreich aufhellt wie er es mit seinem Rückgriff auf die Bilderwelt des Nazareners Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) tut. Ein wichtiger Gesichtspunkt ist dabei, wie sich durch die neuen Medien der Werkprozeß verändert, aber trotz aller Neuerungen – wie dem Einsatz der Photographie – immer noch vergleichbar mit dem der Malerfamilie Keller bleibt.

In zwei großen Abschnitten über die ›Voraussetzungen‹ und ›Lebenswege und Werkanalysen‹ werden die drei Generationen der Malerfamilie Keller selbst behandelt. Der kirchen- und landesgeschichtliche Beitrag von Wolfgang Wüst bildet den Auftakt und beleuchtet das östliche Allgäu, die Heimat der Malerfamilie Keller. Josef Mair stellt den vermeintlichen Lehrer von Joseph Keller, Balthasar Riepp (1703 bis 1764) vor. Auch wenn sich das Schüler-Lehrerverhältnis nicht belegen läßt, so wird mit seinem Beitrag zum ersten Mal ein umfangreiches Werkverzeichnis Riepps publiziert.

Die Ausbildungssituationen an den Kunstakademien in Wien, wo Joseph, Anton und Alois studierten, und München, wo Karl ab 1840 sieben Jahre lang immatrikuliert war, werden von Peter Prange bzw. Vanessa Haberland dargestellt. Interessant, daß keiner der Keller die Augsburger Kunstakademie besuchte. Die Beschreibung der Alltagssituation und des Lehrprogramms der Akademien läßt deutlich werden, daß diese an einem Festschreiben von Kunstauffassungen beteiligt waren und neuen Kunstströmungen gegenüber eine abwehrende Haltung einnahmen. Deutlich wird aber auch, daß für unsere Keller die Akademiezeit eine persönliche Weiterentwicklung ermöglichte, daß es bei der Diskussion um die Rolle der Kunstakademie im 18. und besonders im 19. Jahrhundert auf den Blickwinkel und die Fragestellung ankommt. Handwerklich ausgebildete Künstler wie die Keller kamen während ihrer Akademiezeit mit Kunstauffassungen in Berührung, mit denen sie – um beim Beispiel zu bleiben – sonst im heimatlichen Allgäu nie in Kontakt gekommen wären. Hier ist eine Differenzierung bei der Beurteilung des Anteils der Kunstakademien am Stilwandel notwendig.

Die monographischen Behandlungen von Joseph, Alois und Karl Keller und die Erstellung der Werkverzeichnisse werden von Eva-Maria Seitz, Susanne Friedrich und Vanessa Haberland geleistet. Neben dem Spezifischen eines jeden der drei Keller wird von den Autorinnen besonders das Verbindende der drei Generationen herausgestellt, die familiäre Werkstattpraxis analysiert.

Einzelaspekte werden in drei weiteren Beiträgen vertieft: Karin Mayr vergleicht die ikonographische Übernahme der Malerei des ›Kleinen Goldenen Saals‹ von Matthäus Günther durch Joseph Keller in ›Maria Hilf‹ in Speiden und weist nach, daß die ikonologische Stoßrichtung des Programms des jesuitischen Kongregationssaals in Augsburg zur Gänze bei dem Transformationsprozeß entfiel, die Übernahme sich auf das Motivische beschränkte, aber kaum oder zumindest sehr eingeschränkt den Inhalt mit einschloß. Die übernommenen Aussagen bleiben theologisch im Allgemeinen; hier werden die Ausführungen von Bernd Wolfgang Lindemann zur Wandlung der Ikonologie des ›barocken Himmels‹ durch ein weiteres Beispiel ergänzt. Interessant ist aber auch der Vergleich zwischen Vorbild und Abbild in Hinblick auf die Veränderungen beim Stil.

Einen weiteren Exkurs unternimmt Anja Buschow Oechslin: Wie Maulbertsch in der Wiener Hofbibliothek erhielt Alois Keller in Einsiedeln die Gelegenheit, sich mit einem ›Altmeister‹ auseinanderzusetzen, dort Gran, hier Cosmas Damian Asam (1686–1739). Neben dem Aspekt, daß damit ein weiterer Beitrag zur selten untersuchten Geschichte der Restaurierung vorliegt, steht vor allem die Konfrontation mit einem Hauptwerk der barocken Deckenmalerei im Mittelpunkt. Wie fand sich Alois Keller in den Asam'schen Stil ein, wo folgte er sklavisch, wo paraphrasierte er und wo wandte er den Stil seiner Zeit an?

Den dritten und letzten Exkurs unternimmt Josef Grünenfelder. Aus ihm geht hervor, wie Joseph und Alois Keller, aber auch weitere Allgäuer bzw. Pfrontener Künstler an Aufträge in der Schweiz gelangen konnten. Vor dem Hintergrund einer detailreichen Kenntnis werden die ›Seilschaften‹ aufgezeigt, die einem bis dahin nur vermuteten Beziehungsgeflecht von Künstler und Auftraggeber zugrundeliegen. Das schlüssige Aufzeigen dieser Zusammenhänge erklärt exemplarisch die Kunstpraxis, d.h. das Zusammenwirken der unterschiedlichen Faktoren, die bei der Auftragsvergabe eine Rolle spielten. Die Voraussetzung für den Nachweis, wer und warum jemand an einem Kirchenneubau bzw. dessen Ausstattung beteiligt wurde, gelang nur, weil der Autor den großen und kleinen Künstlern die gleiche Aufmerksamkeit in seiner Forschung angedeihen ließ.

Der Abschnitt über ›Lebenswege und Werkanalyse‹ der Keller wird vervollständigt durch den Beitrag von Tanja Zimmermann; sie verfolgt den Lebensweg von Joseph Maria Anton Keller. Dieser wurde am 28. Mai 1775 als zweiter Sohn des Malers Joseph Keller in Pfronten geboren. 1798 schrieb Anton sich 24jährig an der Wiener Akademie ein. Doch führte ihn sein weiterer Weg nicht mehr zurück in die Heimat; über die Steiermark zieht er weiter nach Kroatien, wo er sich endgültig niederläßt. Als Begründung gibt er selbst die Besetzung seiner Heimat durch feindliche Truppen an; die Auswirkungen der Französischen Revolution hatten nun auch das Allgäu erreicht. Anton entfaltet in seiner kroatischen Wahlheimat eine umfangreiche künstlerische Tätigkeit; Tanja Zimmermann ordnet den nachbarocken Kirchenmaler in einen größeren Zusammenhang ein und unterstreicht dabei seine Rolle bei der Entwicklung der frühbürgerlichen Porträtkunst.

Seinen Abschluß findet der Band mit dem Katalog der Zeichnungen; das Buchprojekt hatte indes hier seinen Ausgangspunkt. Das aus der Hand von Joseph, Alois und Karl Keller stammende Konvolut, welches das Museum der Stadt Füssen verwahrt, wird hier erstmals wissenschaftlich bearbeitet. Das bisher weitgehende Fehlen der Forschung zur Malerfamilie Keller setzte dem Unternehmen Grenzen; jedoch konnten wichtige Zeichnungen bestimmt und in das jeweilige Werk eingeordnet werden.

Das mitunter vorsichtige Offenhalten bei der Festlegung von Künstler, Thema oder Zuordnung zu einem Auftrag versteht sich als Aufforderung zur weiteren Beschäftigung mit den wenig beachteten Künstlern, deren Anteil an der Kunst- und Kulturgeschichte genauso vorsichtig gewichtet gehört, wie der der ›ersten Garde‹.

Eine allzu schnelle Verurteilung und Abschiebung in die Bedeutungslosigkeit, so hofft dieser Sammelband zeigen zu können, ist kunsthistorisch nicht gerechtfertigt. In Zukunft wird man diesen Künstlern wohl mehr Aufmerksamkeit zukommen lassen müssen und dabei wird sich weiter die Erkenntnis durchsetzen, daß unsere Beurteilungskriterien revisionsbedürftig sind und unsere Fixierung auf die ›Hauptwerke‹ ein allzu einseitiges Bild der Kunst- und Kulturgeschichte zeichnet.

Abbildungsnachweis

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: 1–8; Westallgäuer Heimatmuseum, Weiler (Foto: Karin Ruff, Fotostelle der Universität Augsburg): 9–10; Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Graphische Sammlung: 11; Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: 12–24