

Zwar wurde in der älteren Forschung immer wieder die Frage einer möglichen Ausbildung Albrecht Altdorfers in der Furtmeyr-Werkstatt diskutiert, wird gerade dieser Aspekt in den genannten Beiträgen nicht thematisiert.

Die Aufnahme der Aufsätze erklärt sich aus dem Konzept der Regensburger Ausstellung, die tatsächlich ein recht breites Gewicht auf die Regensburger Kunst des ausgehenden 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts legte. Mit Ausnahme Altdorfers und seiner „Schule“ wurde die Regensburger Tafelmalerei dieser Jahrzehnte von der Forschung eher stiefmütterlich behandelt, und es zählt zu den großen Verdiensten des vorliegenden Katalogs, die Werke und ihre Künstler im Katalogteil erstmals breiter ins Bewusstsein gerückt zu haben. Es wäre zu wünschen gewesen, dass sich zumindest einer der einleitenden Aufsätze auch dieses Themas in einem breiteren Kontext angenommen hätte. Auch der mögliche Furtmeyer-Bezug bleibt in den einzelnen Katalogartikeln zumeist offen – künftigen Forschungen ist damit ein breites und mit großer Sicherheit ertragreiches Feld geöffnet.

Hinsichtlich der Beziehung von Furtmeyer und Altdorfer ist auf die im Rahmen der Ausstellung abgehaltene Tagung „Albrecht Altdorfer – Kunst als zweite Natur“ (11./12.2.2011) zu verweisen, deren Beiträge in erweiterter Form in einem separaten, von Christoph Wagner herausgegebenen Tagungsband publiziert werden sollen.

Weitgehend ausgeklammert sind im Katalogbuch kodikologische, paläographische und vor allem technologische Aspekte, die heute eigentlich zum Standard in der Handschriftenforschung gehören. Gleiches gilt für Fragen der Beziehung Furtmeyrs zur deutschen Buchmalerei seiner Zeit, der Organisation seiner Werkstatt und seiner Wirkung auf die zeitgenössische Miniaturkunst und ihre weitere Entwicklung. So ist zu hoffen, dass die Furtmeyr-Ausstellung und der opulente Katalogband von der kunsthistorischen Forschung nicht als Endpunkt, sondern Ausgangsbasis für eine weitere Beschäftigung mit dem Künstler und der Regensburger Kunst seiner Zeit wahrgenommen werden.

ANJA GREBE

*Otto Friedrich-Universität Bamberg*

**Lucia Longo: Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera;** Bologna: Pàtron editore 2008; 319 S., ca. 150 Abb., davon einige in Farbe

Der oberitalienische Barockmaler und Grafiker Antonio (Domenico) Triva ist in Deutschland aufgrund seiner dreißigjährigen Tätigkeit am kurbairischen Hof bekannt. Wie die Autorin aufgrund ihrer umfangreichen akribischen Archivrecherchen in Deutschland und Italien (vgl. „Regesto“) eruieren konnte, wurde Triva am 4. August 1626 in Reggio Emilia geboren. Dort erhielt er wohl bei seinem Vater Francesco seine erste Ausbildung. Mit diesem zog er dann auch nach Venedig und schuf dort beispielsweise zwischen 1658 und 1664 für die Kirche Santa Maria della Salute monumentale Gemälde der vier Evangelisten und der vier abendländischen Kirchenväter.

Doch da hatte er sich durch Sakralbilder und Portraits in Piacenza, Rovigo, Vicenza und anderswo schon einen Namen gemacht. Aufträge im damals venezianischen Rovigo und Brescia sowie in Turin sollten folgen. Den größten künstlerischen Einfluss auf Triva übten die sogenannten „tenebroso“ (oder „foresti“) auf, aus anderen Orten nach Venedig zugewanderte Maler, die einen für die Lagunenstadt untypischen Klassizismus vertraten.

Damals entstanden auch Trivas Bildnisse von Liebespaaren und von Frauen (nur in einem ikonologischen Zusammenhang genau deutbaren Allegorien), die aus ihren entblößten Brüsten Milch verspritzen – offensichtlich eine Spezialität des Künstlers, weswegen dieses Motiv auch das Titelblatt der hier besprochenen Monographie zierte.

Wohl dieses Genre und natürlich seine Turiner Tätigkeit empfahlen Triva für den kurfürstlichen Hof in München, wo endgültig seit 1652 Henriette (bzw. Enrichetta) Adelaide von Savoyen mit Ferdinand Maria verheiratet war und nach dem Tod der Schwiegermutter nun 1666 darangehen konnte, die Residenz umzubauen und einige Gemächer für sich ganz nach ihrem Geschmack einzurichten, weg von der strengen spanischen Etikette, hin zu französisch-italienischer Lebensfreude mit entsprechender barocker Prachtentfaltung. So entstanden etwa das „Heldinnenzimmer“, das „Liebeszimmer“, das „Herzkabinett“ usw., deren Bildprogramm hauptsächlich um das Thema „Liebe“ in all ihren Facetten kreiste. Da Henriette Adelaide die Münchner Künstler „più idioti“ erschienen, ließ sie Baumeister und Ausstattungskünstler (genauso wie Musiker und Schauspieler) aus Italien (und vereinzelt auch aus Frankreich) holen, darunter im Herbst 1669 auch Triva samt seiner knapp drei Jahre jüngeren Schwester Flaminia. Später finden wir auch noch Trivas Bruder Ascanio Maria als Hofmedicus in München.

Aufgrund der erhaltenen Hofzahlamtsrechnungen und Besoldungsbücher sind wir über Antonio Trivas Tätigkeit am Münchner Hof gut unterrichtet. Seine erste Hautaufgabe war die Bestückung der neuen „Galerie“ der Residenz mit Decken- und Wandgemälden 1669–1672 (zum Preis von gut 4000 Gulden), die nach einer literarischen Vorlage des Jesuitenpaters Jean Vervaux die bairisch-savoyische Allianz und deren „Schmied“, Kurfürst Maximilian I., rühmten. (Dabei hat sich in der Bildunterschrift zu Tafel 11, S. 135, ein Fehler eingeschlichen: Gezeigt wird nicht das Schema einer Decke in Schloss Nymphenburg, sondern – wie aus dem Zusammenhang unschwer erkennbar – der Galeriedecke in der Münchner Residenz.) Leider wurde diese Galerie 1827 zerstört, als man den heutigen „Königsbau“ errichtete, doch haben sich viele der Gemälde Trivas in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erhalten. Eine Rekonstruktion des Bildprogramms ermöglichen die Residenzbeschreibung Ranuccio Pallavicinos „I Trionfi dell’architettura“ von 1667 (die schon die damaligen Planungen mit einbezog und 1997 ebenfalls von Lucia Longo neu herausgegeben wurde) und das Gemäldeinventar Benedikt Faßmanns von 1770 (revidiert um 1800).

Es folgten Trivas zahlreiche größere und kleinere sowie querovale Tondi mit Allegorien (heute im Bayerischen Nationalmuseum) in geschnitzten und vergoldeten Rahmen für das ebenfalls Anfang des 19. Jahrhunderts vernichtete „Liebeskabi-

nett“, ein umfangreicher Auftrag, an dem wohl auch Trivas Schwester mitwirkte, und 1673/74 seine die Tugenden Henriette Adelaides preisenden Deckenbilder für das Schlafzimmer der Kurfürstin, die noch im heutigen Grünen Zimmer der Residenz erhalten sind. Es ist sowohl für ihn als auch für seine Auftraggeber bezeichnend, dass sich Triva in München (wie schon vordem in Italien) als Venezianer bezeichnen ließ, auch wenn Venedig nicht seine eigentliche Heimatstadt war.

Auch für die künstlerische Ausstattung der Villa suburbana, die Henriette Adelaide als Kindbettgeschenk für die Geburt Max Emanuels bekommen hatte und aus der sich später Schloss Nymphenburg entwickeln sollte, wurde Triva 1674/75 herangezogen. Das Bildprogramm beinhaltete damals schon Nymphen und den Venustempel; Triva war also wieder in seinem Element. Möglicherweise stammt auch das Wappen des Hauses Wittelsbach an der Decke des Andechser Fürstensaals aus diesem Auftrag Trivas, doch lässt sich dies bislang nur vermuten. Doch auch ein Altargemälde schuf der Künstler nach langer Zeit wieder: das der sel. Margarete von Savoyen (vollendet 1676) für die Votivkirche St. Kajetan in München, die gegenüber der Residenz zum Dank für die Geburt des heißersehten Thronfolgers vom Kurfürstenpaar gestiftet worden war.

Der Tod von Kurfürstin Henriette Adelaide im Alter von nur 40 Jahren 1676 und ihres noch nicht ganz 43-jährigen Gemahls Ferdinand Maria drei Jahre später brachte auch für den Hofmaler Antonio Triva eine unliebsame Zäsur. Lukrative Aufträge blieben nun aus, denn es rückten neue Konkurrenten nach, welche die gewandelten Vorstellungen des neuen Machthabers besser umsetzen und deshalb Triva auch ausbooten konnten, so dass dieser bald in eine finanzielle Notlage geriet. Auch wenn er nach wiederholten schriftlichen Anträgen schließlich vom Hof als Entschädigung für nicht vertragsgemäß ausbezahlte Honorare eine kleine Rente erhielt, war dies für den nunmehrigen „*ex-pittore di Corte*“ bitter und nur ein Tropfen auf den heißen Stein.

Doch konnte Triva keinen Neuanfang anderswo mehr wagen. Denn er hatte inzwischen die Münchner Bürgerstochter Maria Margarethe Vischer geheiratet, eine Familie gegründet (wobei für seinen ältesten Sohn Kurfürst Ferdinand Maria selbst die Patenschaft übernommen hatte, was sich – wie auch noch beim zweiten Sohn – in der Namensgebung niederschlug) und ein Haus an der damaligen Prunn-gasse, der heutigen Josephspitalstraße, erworben. Dieses verkaufte Triva nach dem Tod seiner Frau 1690 an seinen jüngeren einheimischen Kollegen Johann Andreas Wolff um 3000 Gulden und zog sich auf seinen Landsitz im Münchner Vorort Sendling zurück, wo er am 18. August 1699 starb. Beigesetzt wurde er – wie vorher schon seine Gemahlin – auf dem Friedhof der Pfarrei Unserer Lieben Frau bei St. Salvator in München. Ein gezeichnetes Selbstportrait des Malers hat sich in einer Kopie Ferdinand Pilotys d. Ä. (1786–1844) in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München erhalten.

Trivas letzte bekannte Werke sind die beiden Hochaltargemälde für die Stadtpfarrkirche in Landsberg am Lech (1679/80) und das Hochaltarbild für die Ursulinenkirche in Landshut (1681), beides durch Vermittlung bzw. im Auftrag des Münch-

ner Hofes. Während diese Bilder noch heute an Ort und Stelle zu bewundern sind, ging Trivas Gemälde der Sieben heiligen Zufluchten von 1691 für die Münchner Frauenkirche, eine der frühesten Darstellungen dieses besonders im Alpenraum beliebten Andachtsthemas, verloren, doch existieren hierzu drei Zeichnungen von Trivas Hand: eine Entwurfsskizze, eine wohl endgültige Bildvorlage mit Quadrierung sowie eine Variante hierzu.

Zieht man zum Vergleich heran, was im 1989 erschienenen Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 3: Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, zu Leben und Werk des kurfürstlichen Hofmalers Antonio Triva zu lesen ist, wird auf einen Schlag die wissenschaftliche Leistung Lucia Longos deutlich, die – abgesehen von ihren beiden Triva-Beiträgen in der Zeitschrift „Arte Veneta“ 38/1984 und 41/1987 – erstmals 1990 eine Triva-Monographie vorlegte („Antonio Triva Pittore [1626–1699]. Vita e Opere“, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche).

Dieses Werk bildete auch die Grundlage für die hier besprochene Publikation, die – ebenfalls in italienischer Sprache – zunächst eine chronologische Biographie des Künstlers bietet, unterteilt in seine italienische und seine bayerische Schaffensperiode, dann einen ähnlich gegliederten, sehr ausführlichen Werkkatalog, der den größten Teil des Bandes einnimmt. Natürlich wurde die Veröffentlichung von 2008 aktualisiert (was am schnellsten bei der Bibliographie festzustellen ist), teilweise auch neu gruppiert, gestrafft und vor allem wesentlich besser bebildert. Der Katalog der Gemälde konnte um rund 20 Werke aus dem italienischen Lebensabschnitt des Künstlers (heute zumeist in Privatbesitz bzw. in Museen Frankreichs und Kroatiens) auf insgesamt 237 erweitert, die Auflistung der von Triva geschaffenen Druckgraphik um einen Stich der Susanna im Bade in Privatbesitz ergänzt werden. Der nützlicherweise eigens zusammengestellte „Regesto“ (Zeittafel mit Quellenbelegen) wurde um Archivalien zu dem bis 1838 nachweisbaren Triva-Gemälde der „Sieben heiligen Zufluchten“ in der Münchner Frauenkirche erweitert. Dankenswerterweise stehen nun die in ihrer Qualität verbesserten Bilder beim Text, teilweise sogar in Farbe. Ganz neu ist das hilfreiche Register, das nicht nur Orte und Personen, sondern auch Bildthemen aufführt.

So ergibt sich eine für die Forschung zur Münchner Kunstgeschichte des Barock unverzichtbare Monographie, die angesichts des jüngst wieder in der breiten Öffentlichkeit geweckten Interesses an der kulturellen Beziehung zwischen Bayern und Italien eine zusätzliche Wertschätzung erfahren wird.

LOTHAR ALTMANN  
*München*