

Anlaß für die Stiftung, war nicht wie erhofft für die deutschen Habsburger ausgegangen; der Entsatz Landaus blieb letztlich ein fruchtloser Teilerfolg. Für Karl VI., der seinem Bruder Joseph I. 1711 an die Macht nachgefolgt war und der sich zeit seines Lebens als rechtmäßiger Erbe des spanischen Thrones betrachtete, schien das Denkmal von untergeordneter Bedeutung, zumal Joseph nur kurzfristig, 1679/80, Patron der spanischen Länder war. Hierin dürften, so die Autorin, nicht nur die Gründe für die Verzögerung der endgültigen Ausführung liegen, sondern auch für die inhaltlichen Verschiebungen. Ergänzend zu den Ausführungen Barbara Mikuda-Hüttels ist darauf hinzuweisen, daß sich auf fol. 114-117 des sog. Albrechtscodex (ÖNB, Cod. 7853), benannt nach seinem Verfasser Conrad Adolph von Albrecht, Hofconcettist Karls VI., das schriftliche Konzept sowie eine Skizze des Grundrisses und der Hauptschauseite des Josephsbrunnen finden, die – selbst wenn sie keine Erklärung zu den inhaltlichen Änderungen bieten – zumindest hätten erwähnt werden können.

Insgesamt betrachtet, liegt die Stärke der überaus detailreichen, auf umfangreichen Recherchen der Primär- und Sekundärliteratur basierenden Arbeit von Barbara Mikuda-Hüttel sicherlich in ihren „Fallbeispielen“ (Lilienfeld, Grüssau, Projekte für den Wiener Graben, Vermählungsbrunnen auf dem Hohen Markt). Darüber hinaus bietet die Arbeit eine Fülle an neuen und wichtigen Einzelerkenntnissen zur Josephsvereherung, die allerdings oft zu wenig konzis dargestellt werden. Informationen zu ein und derselben Fragestellung (z.B. die Rolle der Orden als Förderer der Josephsvereherung) finden sich verstreut, einzelne Problemkreise werden wiederholt in verschiedenen Zusammenhängen aufgegriffen. Wenig logisch erscheint auch die Abfolge der einzelnen Kapitel, wobei deren mit Quellenzitaten bereicherte Überschriften nicht dazu angetan sind, dem Leser auf den ersten Blick Klarheit über den Inhalt des jeweiligen Abschnittes zu verschaffen. Das Bemühen um eine möglichst vollständige Erfassung der Josephsdarstellungen in Mitteleuropa hat zudem eine Fülle an irritierend langen Fußnoten zur Folge, die den Haupttext an manchen Stellen zum Kopf-text werden lassen.

Der Verdienst der Arbeit liegt sicherlich in dem hier erstmals zusammengestellten Material. Es macht das Buch zu einem Standardwerk für jede weitere Beschäftigung mit der Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert.

HUBERTA WEIGL  
Kunsthistorisches Institut  
Universität Wien

**Karl Ludwig Gallwitz: Handbuch der italienischen Renaissancemaler;**  
München: Prestel 1998; 192 S., 106 Abb.; ISBN 3-7913-1919-1; DM 49,80

Was hat man sich unter einem Handbuch der italienischen Renaissancemaler vorzustellen? Der Klappentext verspricht einen „zuverlässigen Begleiter für den reisenden Kunstfreund [...], für den Kunsthistoriker und Studenten“. „Dieses Handbuch ist als

„vademecum“ für Italienreisende und Museumsbesucher gedacht, die sich eingehender mit der Malerei der italienischen Renaissance befassen möchten“, verspricht der Autor gleich im ersten Satz seiner Einführung.

Es ist ein Nachschlagewerk mit 1200 Künstlereinträgen und mit graphischen Darstellungen, die Aufschluß über die Verflechtungen der einzelnen „Malerschulen“ untereinander geben sollen. Unter einer „Malerschule“ versteht der Autor „eine oder mehrere Generationen von Malern, die innerhalb eines definierbaren geographischen Raumes gemeinsame Stilmerkmale aufweisen bzw. selbständig weiterentwickeln. [...] Je größer ich das stilkritische Raster gestalte“, so Gallwitz, „desto größer wird auch der eine Schule umfassende geographische Raum“ (S. 11). Beim ersten Durchblättern findet man nach einer Einleitung kurze Texte zu den von Gallwitz bestimmten italienischen „Malerschulen“, die die Regionen Toskana, Venedig, Umbrien und Marken, Padua, Lombardei mit Ligurien und Piemont, Emilia, Romagna, Verona und Brescia umfassen. Gallwitz beschränkt sich in der Auswahl der Künstler keineswegs nur auf die Zeitspanne zwischen dem Beginn des 15. und dem Ende des 16. Jahrhunderts, vielmehr integriert er die angrenzenden Epochen, zeigt damit Abhängigkeiten auf und schlägt einen Bogen zwischen Gotik und Manierismus. Allerdings werden dabei nur solche Künstler erfaßt, die „deutlich den Endpunkt einer stilistischen Tradition markieren“ (S. 8). Die Ausführungen zu den Malerschulen stellen kurz und präzise die wichtigsten Künstler und ihre Werke vor und dienen der Unterstützung für den Gebrauch des Künstlerlexikons und der graphischen Darstellungen.

Eine Auswahl farbiger Abbildungen gewährt einen Überblick über bekannte und wichtige Gemälde der Renaissance. Es schließt sich auf ca. 100 Seiten ein Künstlerlexikon an, gefolgt von einer Zeittafel, die die wichtigsten Ereignisse in Gesellschaft und Politik sowie in Kunst und Kultur wiedergibt. Überfliegt man schließlich die graphischen Darstellungen der „Malerschulen“, so wird man zunächst von einem Schwindelgefühl heimgesucht. Ein Gewirr von Pfeilen unterschiedlicher Stärke verbindet zahlreiche Künstlernamen und Städte. Doch davon sollte man sich auf keinen Fall abschrecken lassen. Es ist der Mühe wert, sich als erstes mit dem Text zu beschäftigen, der die Anleitung zur Entzifferung dieses geheimnisvollen Irrgartens aus Pfeilen gibt und dem effektiven Gebrauch des Handbuchs dient.

Die acht Tafeln, die einer individuellen Einteilung des Autors folgen und deshalb auch anders hätten ausfallen können, sollen Beziehungen erkennen lassen, aber sie wollen keine Künstlerbiographien ersetzen. Dennoch findet sich hier die überzeugende Konzentration auf verschiedene Merkmale: „Stilistische Nähe und Interdependenz, kunsthistorische Bedeutung und Ausstrahlung, traditionelle Einteilungen und nicht zuletzt gestaltungstechnische Überlegungen“ (S. 12). Ebenso lobenswert ist es, daß sich einige Künstler auf mehreren Tafeln wiederfinden, da Gallwitz sich auch hier einer strengen Abgrenzung widersetzt. Wird ein Maler beispielsweise zu einer bestimmten „Schule“ gerechnet, so gibt es doch auch immer wieder Lebensumstände, wie etwa seine Ausbildung oder die Verlegung seines Wirkungskreises, die ihn dann anderen Zentren zugehörig erscheinen lassen. Aus den graphischen

Darstellungen wird bereits deutlich, daß die bedeutendsten „Malerschulen“ aus Florenz und Venedig hervorgegangen sind. Doch auch in den anderen Tafeln lassen sich zahlreiche Abhängigkeitsverhältnisse nachweisen. Die unterschiedlichen Strichstärken der Pfeile sollen keine Aussagen über die Bedeutung der Künstler treffen, „denn nichts liegt weniger in der Absicht dieses ‚Vademecum‘, als einen gelehrten Streit darüber verwickelt zu werden, ob *Raffaellino del Garbo* einen fetteren Druck verdient hätte als *Lorenzo di Credi*“ (S. 9), so der Autor. Der Fettdruck der Pfeile dient also lediglich der besseren Orientierung, z.B. wenn sich bestimmte Stilmerkmale bei unterschiedlichen Künstlern auffinden lassen. Ferner hebt er die führenden Meister einer „Schule“ hervor. Es geht deshalb um „Intensität und kunsthistorische Bedeutung der Beziehungen“ (S. 10). Den Darstellungen kann man auch entnehmen, daß gerade aus den großen Werkstätten sehr unterschiedliche Persönlichkeiten hervorgegangen sind bzw. einige große Meister nicht zwingend einer berühmten Werkstatt entstammten.

Der Gebrauch des Handbuchs ist also recht einfach und folgt dem Schema: Künstler im Lexikon suchen, dem Verweis auf die entsprechende Graphik folgen und wechselseitigen Beziehungen entdecken. Das schafft in der Tat einen schnellen Überblick, und selbst die graphischen Darstellungen sind nach einer Eingewöhnungsphase längst nicht so verwirrend, wie sie zunächst scheinen mögen, der Weg durch den Irrgarten aus Pfeilen führt immer schnell zum Ziel. Der Begriff der „Schulen“ sollte immer, so auch hier, mit Vorsicht genossen werden. Dennoch eignet sich das Handbuch für eine erste Einordnung der italienischen Renaissancemaler, vor allem der weniger bekannten, in ein bestimmtes künstlerisches Umfeld. Lediglich die Literaturangaben im Anhang sind leider etwas dürftig und berücksichtigen nicht immer die neueste Forschung. Doch darüber kann man in diesem Zusammenhang hinwegsehen. Das Buch ist handlich, informativ und überschaubar. Vertiefende Literatur gibt es allemal.

ANNETTE LOBBENMEIER

Kleve

**Michael Matile: Quadri laterali im sakralen Kontext.** Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento (*Akádemos. Forschungen, Quellen, Materialien*, 2); München: scaneg 1997; 672 S., 208 SW-Abb.; ISBN 3-89235-402-2; DM 158,-

Die Vielfalt an Erscheinungsformen innerhalb der venezianischen Malerei des Quattro- und Cinquecento war im letzten Jahrzehnt mehrfach Gegenstand ausführlicher Studien, für die stellvertretend PATRICIA FORTINI BROWNS „Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio“ von 1988 und PETER HUMPHREYS „The Altarpiece in Renaissance Venice“ von 1993 genannt seien. Michael Matiles 1996 in Bern als Dissertation entstandene Arbeit baut indirekt auf den genannten Forschungen auf und untersucht das ab 1550 in der Serenissima verstärkt auftretende Lateralbild hinsichtlich seiner Bedingungen. Zum einen postuliert Matile in seiner