

malerische Temperament in die Nachbarschaft des Florentiners Rosso mit seinem bizarren Formalismus und seiner zwielichtigen, selbstquälerischen Ironie geführt hat!

Neben den Schöpfungen dieser italienischen Lehrmeister haben die kleinbürgerlichen Gewagtheiten der einheimischen „Schule von Fontainebleau“ einen schweren Stand. Freilich war diese in Neapel auch nicht mit wirklichen Hauptwerken vertreten. Besser kamen die niederländischen Manieristen zur Geltung, angefangen mit Heemskerck, dem wohl mit Recht die schöne „Madonna mit Engeln und dem Johannesknaben“ (Kat. Nr. 21, *Abb. 6*) zuzuschreiben ist, die sich inmitten der Bilder Rossos und Pontormos überraschend gut behauptete. Stark lebensgroß, herb und spröde in Formen und Farben, verkörpert sie eine glückliche Begegnung nordischen und italienischen Stilgefühls (ehemals Sammlung Doetsch, jetzt in Rom, Slg. Dal Zio). Zu den neu aufgetauchten Stücken gehört eine Madonna mit der hl. Elisabeth und dem Johannesknaben von Peter Candid (Modena, Slg. Giacomazzi, Kat. Nr. 66, *Abb. 7*). Höchst anregend war schließlich auch der letzte Abschnitt der Ausstellung, der Floris, Bloemaert, Spranger und Joseph Heintz Wand an Wand mit Raffaellino da Reggio und Jacopo Zucchi zeigte. Zahlreiche Leihgaben auch nordischer Bilder aus italienischem Privatbesitz und ihre auf sicherer Kennerschaft beruhenden Zuschreibungen legten Zeugnis ab für das lebhaftere Interesse, dem diese weitverzweigten Auswirkungen des manieristischen Stils heute auch in Italien begegnen. Der vom Norden kommende Besucher schied im Bewußtsein reichen Gewinns und mit dem Bedauern, daß diese so ergebnisreiche und mit soviel Sorgfalt vorbereitete Ausstellung wohl nur von wenigen nicht-italienischen Kunstfreunden und Fachkollegen gesehen werden konnte.

Robert Oertel

## REZENSIONEN

MARGARETE BAUR-HEINHOLD, *Fassadenmalerei. Ihre Entwicklung in Süddeutschland vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* München (1952): G. D. W. Callwey. 166 S., 148 Abb., 2 Farbtf. DM 25.—.

Im Abstand von wenigen Monaten sind zwei für die Erforschung der religiösen wie der profanen Freskomalerei in Deutschland bedeutsame Veröffentlichungen erschienen: das Buch von H. Tintelnot über die barocke Freskomalerei in Deutschland und das hier anzuzeigende Werk. Die beiden mit aufschlußreichem Bildmaterial ausgestatteten Bücher schließen in gegenseitiger Ergänzung eine empfindliche Lücke in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, die sich in den letzten Jahren zusehends vom Barock abgewandt hat. Aus einer Münchener Dissertation über die Fassadenmalerei an Profanbauten in Oberbayern und Tirol hervorgegangen, hat die Arbeit in ihrer auf Süddeutschland begrenzten Themenstellung selbstverständlich einen ganz anderen Aspekt wie die ein weit größeres Gebiet behandelnde und auch kunsthistorisch weiter

ausholende Untersuchung Tintelnots, mit der sie sich z. B. bei der Erwähnung von H. Holbein d. J. berührt.

Bereits vor einem halben Jahrhundert hat man sich mit der süddeutschen Fassadenmalerei beschäftigt (es sei etwa an den heute 87jährigen Franz Zell und seinen Aufsatz über „Volkstümliche Hausmalereien im bayerischen Hochland“, *Altbayer. Monatschrift* 1900, Heft 6, erinnert). Aber trotz mancher Einzelforschungen fehlte bisher eine monographische Bearbeitung dieses Themas, das ebenso die Kunstgeschichte wie die Volkskunde angeht. Rein zahlenmäßig überwiegen im erhaltenen Denkmälerbestand die volkstümlichen Freskomalereien (besonders in den oberbayerischen Gebirgsgegenden und in Tirol), während die vorzugsweise aus dem 16. Jh. stammende städtische Fassadenbemalung nur ganz vereinzelt (und meist im 19. Jh. stark restauriert!) auf uns gekommen ist. „Eine schwache Vorstellung von der Farbigkeit eines Stadtbildes der vergangenen Jahrhunderte können wir heute höchstens noch in Mittenwald gewinnen.“ (S. 7)

Die beiden ersten Teile der Untersuchung behandeln die Zeit vor bzw. nach dem dreißigjährigen Kriege; der dritte enthält einen Ausblick auf die Gegenwart, entsprechend der nach dieser Seite tendierenden Arbeit des Callwey'schen Verlages. Vom kunsthistorischen Standpunkt erscheint gerade dieser unorganisch angefügte Anhang über die neue, z. T. recht problematische Fassadenmalerei des 20. Jh. entbehrlich, da hier die Gefahr der historistischen Anlehnung besonders groß ist und andererseits Werke, wie die 1950 ausgeführte Bemalung der Bozener Weinstube in Mittenwald offensichtlich noch ganz von der Kunst des Dritten Reiches inspiriert sind (Abb. 135 u. 136). Wenn die Vf. hier von einem „Eklektizismus im guten Sinne“ (!) spricht (S. 129), so wird man sich ihre Ansicht kaum zu eigen machen können. An dieser Stelle interessieren jedoch vor allem die ersten beiden Kapitel und der ihnen vorausgehende Abschnitt des Buches, der kunstgeographisch die Bedeutung Süddeutschlands als des Hauptgebietes der Fassadenmalerei umschreibt (die Grenze liegt etwa in der Main-gegend), während Norddeutschland, West- und Ostpreußen auf diesem Gebiet so gut wie gar keine nennenswerten künstlerischen Leistungen aufzuweisen haben. Abgesehen von dem hier fehlenden und dort durch die Brennerstraße vermittelten, italienischen Einfluß entbehren der mitteldeutsche Fachwerk- und der norddeutsche Backsteinbau der zusammenhängenden Wandflächen, durch die sich die verputzte Fassade Süddeutschlands als für die Freskomalerei besonders geeignet erweist. Ganz vereinzelt findet sich die bunte Fassade nach Vf. in den österreichisch-böhmischen Ländern; hier herrschen vor allem die von oberitalienischen Vorbildern abhängigen, schwarz-weißen Sgraffiti vor (z. B. Prachatitz, der Schwarzenbergsche Palast auf dem Hradschin in Prag).

Sieht man von den nur spärlich überlieferten spätm. Beispielen ab, so wurden die frühesten süddeutschen Fassadenmalereien in den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. ausgeführt, was geistesgeschichtlich mit dem Aufkommen des Humanismus als der führenden Bildungsmacht der Zeit in engstem Zusammenhang steht (Arkadenhof in den Fuggerhäusern in Augsburg von H. Burgkmaier d. Ä. (?); Haus zum weißen Adler in Stein a. Rh. (1516); Hertensteinhaus in Luzern, Haus zum Tanz in Basel; beide

von H. Holbein d. J.). Erst relativ spät, in der 2. H. des 16. Jh., folgt Altbayern mit München (z. B. das Landschaftshaus auf dem Münchener Marienplatz um 1568). Merkwürdigerweise übersah die Vf. ein Hauptwerk der Tiroler Freskenmalerei: die (wenn auch restaurierte) figurale und architektonische Wandbemalung im Innenhof von Schloß Ambras, die unter Benützung von Stichen des Virgil Solis von dem Hofmaler Erzherzog Ferdinands, Heinrich Teufel, 1566/67 ausgeführt wurde. Viel verbreiteter als der erhaltene Denkmälerbestand ahnen läßt, war die nichtfigürliche Architekturmalerei, deren Verhältnis zur figürlichen Fassadenmalerei man gern etwas ausführlicher behandelt sähe.

Von großem Wert für die Ikonographie sind die von der Vf. beigebrachten Nachweise von Vorlagen; mit als das früheste dieser z. B. für das Ulmer Rathaus (um 1540) benützten Vorbilder hat „Das büchle Memorial, das ist ein angedänckung der Tugent von herren Johannsen von Schwarzenberg“ (1534 bei Steiner in Augsburg erschienen) zu gelten; in der 2. H. des 16. Jh. folgen etwa die „Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien, grüntlich von Tobia Stimmer gerissen“ (J. Fischart aus Straßburg, 1567). Charakteristisch für das Programm der Fassadenmalerei der Renaissance und des Manierismus in den „Humanisten“-Städten (z. B. Basel, Ulm, Augsburg und Nürnberg) ist die Bevorzugung von Themen der römischen Geschichte und der Mythologie, von Szenen aus der antiken Dichtung (Ovid, Cicero), während auf dem Lande meist biblische Szenen dargestellt werden. Hier wären die humanistischen, sich an die geistige Oberschicht des Volkes wendenden Programme nicht verstanden worden. Unbedingt wünschenswert wäre jedoch die gründliche ikonographische Interpretation der dargestellten Themen, die man z. T. vermißt. Dafür nur zwei Beispiele: Der Juvenel'sche Entwurf (Abb. 18), bei dem übrigens (wie auch andernorts) weder Besitzer noch Aufbewahrungsort angegeben ist, oder die Fassadenmalerei am Schreiber-Haus in Augsburg (Abb. 45), bei deren Erwähnung der Leser des Buches nur erfährt, daß hier Oval- und Oktogonmedaillons mit „allegorischen Darstellungen“ vorhanden waren (S. 62).

Eine völlige Wandlung in der Themenwahl bringt das 18. Jh.: es verzichtet auf die römische Geschichte und bevorzugt dagegen mythologisch-allegorische Darstellungen, zu denen dann Allegorien des Handels, der Künste, ferner Versinnbildlichungen der Werke der Barmherzigkeit, der fünf Sinne (z. B. das Fresko von J. E. Holzer am Augsburger Gasthof zur Krone, 1731), der Jahreszeiten usw. kommen. Daneben erscheinen in größerem Umfange als früher religiöse Szenen, wie sie vor allem auf den bäuerlich-volkstümlichen Fassadenmalereien in Oberammergau, Mittenwald oder im Tiroler Gebiet in großer Zahl vorkommen. Wir stimmen mit der Meinung der Vf. vollkommen überein, daß man gerade hierin eine geistige Folgeerscheinung der Gegenreformation erblicken kann.

Ebenso bedeutsam wie der ikonographische Wandel ist der stilgeschichtliche. In denkbar größtem Gegensatz zu dem 16. Jh. mit seiner perspektivisch äußerst kühnen Scheinarchitektur, bei der die Mauer so negiert wird, daß sie kaum mehr für den Augeneindruck mitspricht (hervorragendstes Beispiel: das von Holbein d. J. bemalte

Haus zum Tanz in Basel), nimmt im 18. Jh. die „Malerei immer mehr auf die Architektur Bezug, so daß keinerlei Scheinarchitektur angebracht ist, die nicht auch wirklich an dieser Stelle hätte gebaut werden können“ (S. 69). Dafür lösen sich die aus der Fläche entwickelten szenischen Darstellungen aus dem Verband der Architektur und führen ihr auf Wolken schwebendes eigenes Leben (Kathanhaus in Augsburg). Erst im späten 18. Jh. finden sich wieder gemalte Scheinarchitekturen (z. B. am Pilatushaus in Oberammergau, von Franz Seraph Zwinnck 1784), deren Motive offensichtlich von den zeitgenössischen Bühnenarchitekturen der Passionsspiel-Aufführungen beeinflusst und wohl nicht, wie Vf. annehmen möchte, in erster Linie von den durch Stiche verbreiteten Formen der Altararchitektur (Lajoue bzw. Wachsmuth) abhängig sind.

Es steht nach den eingehenden Untersuchungen der Vf. außer Zweifel, daß Augsburg als die „klassische“ Stadt der Fassadenmalerei im 18. Jh. anzusehen ist und auch als Wohnsitz der als Fassadenmaler tätigen Künstler (Joh. Georg Bergmüller mit seinem bedeutendsten Schüler J. E. Holzer, J. B. Götz u. a.) von entsprechend hoher Bedeutung war. Die zumeist durch Nilson-Stiche erhaltenen Kompositionen Holzers, wie sein prachtvoller, farbiger Entwurf für das Gasthaus zum Bauernanz in Augsburg, gehören zu den qualitativ hervorragendsten Wandmalereien des 18. Jh. Die künstlerische Wirkung dieser Augsburger Holzer-Fresken bis zum Ausgang des 18. Jh. läßt sich an Hand der durch Vf. belegten Tatsache verfolgen, daß der im Lechtal in Tirol tätige Maler Joseph Degenhart noch um 1790 eine getreue Kopie von Holzers „Gratia Plena“-Gruppe bei seinem Fresko in Holzgau angefertigt hat.

Für die Beurteilung der schon im 19. Jh. vielfach zugrundegegangenen Fassadenmalereien wichtig ist schließlich die Kenntnis der originalen zeichnerischen Entwürfe. So konnte die Staatl. Graph. Sammlung in München kürzlich den signierten und 1745 datierten (der Vf. noch unbekannt) Entwurf J. G. Bergmüllers für das Ständehaus in Stuttgart erwerben, an dem der Meister (der hier als künstlerischer Hauptunternehmer gegenüber dem Architekten und Stukkator auftritt) die Fassade eines älteren Baues dem Geschmack des 18. Jh. anzupassen hatte. Motivisch (wenn auch nicht inhaltlich) berührt sich der ausgezeichnete Entwurf in einigen Punkten mit der stuckierten, aber typusmäßig ganz von der Fassadenmalerei abhängigen Fassade des Asamhauses in München (vgl. G. Woeckel: Die Ikonographie des Fassadenschmuckes am Münchener Asamhaus in: *Schöne Heimat*, 41. Jg. 1952, Heft 2/3, S. 38 ff.).

Sehr interessant ist die ästhetisch-literarische Beurteilung der süddeutschen Fassadenmalerei im ausgehenden 18. Jh., über die man sich gerade in diesem Werk gerne eingehend informiert hätte. Vf. zitiert zwar im Vorwort die Stelle Madame de Staël's in ihrem Buch über Deutschland, kennt aber offensichtlich nicht G. L. Bianconi's „Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten der churbaierischen Residenzstadt München“ (München/Leipzig 1771, ital. Ausg.: 1763), die für die Fassadenmalerei Münchens und Augsburgs in ihrer Wirkung auf den Kunstkenner der Zeit von grundsätzlicher Bedeutung sind (vgl. Tintelnot S. 29, 140/141, 144). Ist Bianconi 1763 noch

voll des höchsten Lobes über diese Fassadenmalereien, so ändert sich diese Anschauung schon wenige Jahre später unter dem Einfluß der Aufklärung und des frühen Klassizismus vollkommen. Weder bei Tintelnot noch bei Vf. ist die abfällige Äußerung eines bisher unbekanntenen, vermutlich norddeutschen Reisenden am Ende des 18. Jh. erwähnt, die noch 1841 (!) in Meyers Universum, 8. Bd., S. 123 zitiert wird. In F. Nicolai's „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz“ (Bd. 6, Berlin und Stettin 1785, S. 509) findet sich dann eine Bemerkung über den Marienplatz in München: „Das angemahlte an allen Häusern ist noch eben so (zu ergänzen: wie auf dem Merian-Stich von 1644). Es thut schlechte Wirkung, ohnerachtet es in so vielen Büchern gerühmt wird.“

Zu den Vorzügen des Buches gehört ein ausführliches Inventar der „wichtigsten aus dem 16. — 18. Jh. erhaltenen Fassadenmalereien in Oberbayern und Tirol“, das die Benützung dieses Bandes gerade in und für die Praxis auch in denkmalpflegerischer Hinsicht sehr erleichtert. Doch fehlen leider entsprechende Inventare für Augsburg, Niederbayern, die Schweiz und den Oberrhein, während die dortigen Fassadenmalereien im Text erwähnt sind. Ebenso fehlt ein vollständiges Abbildungsverzeichnis, aus dem man die bei den Abbildungen nicht immer angegebene Provenienz einzelner Fassaden-Entwürfe hätte entnehmen können. Wünschenswert wäre weiter eine knappe, nach chronologischen Gesichtspunkten angelegte Tabelle, ferner einige Übersichtskarten, die z. B. dem Tintelnotschen Bande beigegeben sind. Bewundernswert ist die reiche Fülle des bisher nur in vereinzelt Beispielen bekanntgewordenen, vorzüglich wiedergegebenen Abbildungsmaterials, zu dem Vf. allein 66 eigene Aufnahmen beigegeben hat. Gerade diese Leistung wird derjenige besonders würdigen, der mit der Schwierigkeit der Bildvorlagenbeschaffung für noch unerforschtes Gebiet der Kunstgeschichte aus persönlicher Erfahrung vertraut ist.

Trotz der mehr technischen Einwände, die eine zweite Auflage zu berücksichtigen hätte, wird das Werk als Handbuch für Kunsthistoriker, Denkmalpfleger, Volkskundler und den Kunstfreund seinen Wert behalten.

Gerhard WoECKEL

ELIZABETH DU GUÉ-TRAPIER, *Ribera*, New York, 1952, The Hispanic Society of America, 4<sup>o</sup>, 306 S., 117 Abb.

Nicht schon wieder, sondern endlich einmal nach langer Pause ist ein neues Ribera-Buch erschienen, eine Monographie im besten Sinne des Wortes, die neben der Zentralgestalt manch andere Figuren auftreten läßt, die vieles herausholt, bewertet und ausdeutet. Das Thema ist methodisch behandelt, die Farbgebung und die für Ribera so ungemein charakteristische Technik werden erörtert, außerdem sind die Fragen nach Eigenhändigkeit, Werkstatt, nach zeitgenössischen Kopien und Wiederholungen sorgfältig behandelt, und endlich ist auch ausführlich die Rede von der Fernwirkung der Kunst Riberas, die bis tief ins XIX. Jahrhundert hineinreicht. Natürlich läßt sich Ribera nicht ohne weiteres in eine geistige und künstlerische