

Werner Hager, Guarinis Theatinerfassade in Messina. In: Das Werk des Künstlers, Studien zur Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1960, 230 – 240.

Maria Accascina, Profilo dell' architettura a Messina dal 1600 al 1800. Roma 1964 (233 Seiten, zahlreiche Abb.).

Messina attraverso le stampe (Giuseppe Scavizzi). Museo Nazionale. Messina 1966 (32 Seiten, 6 Abb.).

Es wäre auch zu wünschen, daß die Rettung zahlreicher wertvoller Baureste (zum Beispiel von Juvarras Frühwerk, der Kirche S. Gregorio) aus den Ruinen der Katastrophe von 1908 und ihre provisorische Unterbringung im Umkreis des Museo Nazionale von Messina endlich zu einer systematischen Auswertung und einer dauerhafteren Aufstellung führen möchte.

Wolfgang Krönig

EIN BOZZETTO VON JOHANN JOSEF ANTON HUBER

(Mit 1 Abbildung)

Die Friedhofskirche St. Michael in Augsburg birgt eine beachtliche Anzahl guter Ölgemälde aus dem 17. und 18. Jahrhundert, u. a. von Josef Heinz, Johann Georg Bergmüller und Johann Josef Anton Huber. Dieser Künstler hat 1772 mit dem großen Kuppelfresco des Jüngsten Gerichts, das im letzten Krieg zerstört wurde, und mit den Kreuzwegstationen späte Höhepunkte der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts geschaffen (vgl. Tilmann Breuer, Die Stadt Augsburg. Kurzinventar, München 1958, S. 37 f.).

In einem Nebenraum der Friedhofskirche hängt ein kleines Gemälde (Öl/Lw., 68,5 x 52,5 cm) mit der Darstellung der Szene „Abraham und die drei Engel“ (Abb. 4), das im folgenden Josef Anton Huber zugeschrieben werden soll. Der sehr dünne und breitpinselige Farbauftrag, stellenweise ein Stehenlassen der Grundfarbe, und eine rasche, wischende Pinselführung weisen das Bild als Bozzetto aus.

Rechts im Vordergrund kniet anbetend und tief gebeugt Abraham, der mit einem scharlachroten Mantel bekleidet ist. Daneben am rechten Bildrand ist ein Hausaufgang mit einem Treppenfosten und einer Fensteröffnung dargestellt, in der der Kopf Sarahs sichtbar wird. Links sind auf einer Wolke die drei Engel in Profilansicht in die Bildtiefe gestaffelt. Der vordere Engel trägt ein königsblaues Gewandstück, das die Hüften bedeckt. Vom mittleren Engel sieht man nur den Kopf, vom rückwärtigen Engel den Oberkörper mit dem erhobenen rechten Arm, den Kopf in Profilansicht und die ausbreiteten Flügel. Den Bildhintergrund erfüllt dunkelblauer Himmel, der in der Tiefe aufgehellt ist. Komposition und Raumaufbau des Bildes sind durch den Richtungsgegensatz von zwei Diagonalen bestimmt.

Das Kolorit betont die räumliche Disposition des Gemäldes. Der scharlachrote Mantel Abrahams bildet den Blickfang im Vordergrund. Die Farbe bleibt ganz flächig, da der Überschlag des Mantels auf der rechten Schulter Kopf und Oberkörper Abrahams vom dahinterliegenden Bildraum trennt. Das Hemd Abrahams ist in mattem Altgold

gegeben, das bräunlich abgeschattet im Gesicht Sarahs und im Gewand des hinteren Engels wiedererscheint. Die direkte Beleuchtung durch das von rechts oben einfallende Licht bleibt auf den Bildvordergrund beschränkt. Die Brechung des Lichtes durch Rot verursacht eine starke Ausstrahlung dieser Farbe auf das Inkarnat Abrahams, des mittleren Engels und in lichter Tönung auf die Wolke. Das fast weiße Inkarnat des vorderen Engels und das Weiß der Haare Abrahams stellen eine unmittelbare Verbindung zur Aufhellung des Himmels im Bildhintergrund dar. Die verschiedenen Grünwerte, am tiefsten im Vordergrund, bläulich changierend in den Palmzweigen und am lichte-
sten im Hintergrund, kennzeichnen diese Farbe als den auslösenden Faktor der Bewegung der komplementären Farben aus dem Hintergrund zum Vordergrund.

Die Gruppierung der Figuren steht unter dem Einfluß des Wandfreskos gleichen Themas von Giovanni Battista Tiepolo im Erzbischöflichen Palast zu Udine (1725 – 28; Antonio Morassi, G. B. Tiepolo, London 1955, S. 143, Taf. 7). Tiepolos Komposition wurde seitenverkehrt übernommen, wobei die Anordnung der Engelsgruppe verändert wurde. Doch ist die Haltung Abrahams und das Verhältnis der ganzen Gruppe zum Bildhintergrund ohne das Vorbild des Venezianers nicht denkbar. – Die Behandlung des Scharlachrots als Hauptfarbe im Vordergrund und von Blau und Grün als Raumfarben steht ebenfalls unter dem Einfluß Tiepolos. Hier sind vor allem seine Tafelbilder in Venedig aus der Zeit um 1740 zu nennen: die Passionsgemälde in Sant'Alvise und die Deckengemälde in der Scuola dei Carmini (Morassi, a. a. O., S. 16 f. u. 19 f., Fig. 20 u. 22). An diese Werke knüpft Huber in seinem Abrahamgemälde an.

Wir müssen nun nach gesicherten Werken Hubers Ausschau halten, die vom Einfluß Tiepolos geprägt sind und die Zuschreibung des Abrahambozzettos ermöglichen. Hierfür bietet sich vor allem das Altarbild mit der „Anbetung der Könige“ in der Wallfahrtskirche von Violau (Lkr. Wertingen) an, das 1760 von ihm signiert ist (Alfred Lohmüller, Violau, Kleiner Kunstführer Nr. 792, München 1964, S. 4 u. 13). Schon die Gestalt des Mohrenkönigs am linken Bildrand erweist, daß Huber hier unter dem Einfluß von Tiepolos Altarbild gleichen Themas aus Münsterschwarzach (1753) stand, das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet. Zwar weist das Bild in Violau schärfere Unterschiede zwischen den Tonwerten auf, doch ist in Übereinstimmung mit dem Abrahambozzetto die Verschmelzung der Blau- und Grüntöne zur Raumfarbe festzustellen. Auch die Konzentrierung des direkten Lichtes auf Maria und ihr rosarotes Kleid entspricht im wesentlichen der Beleuchtung von Abrahams scharlachrotem Mantel. Die beiden Haupttöne der Raumfarbe werden in den Bildvordergrund gerückt: das Königsblau im Mantel und Kopftuch Mariens, das Dunkelgrün im Schultertuch des Mohrenkönigs. Darin liegt eine der wesentlichsten Übereinstimmungen zwischen der Anbetung der Könige in Violau und dem Abrahambild in Augsburg. Diese Verwandtschaften mit dem Werk in Violau stützen die Zuschreibung des Abrahambozzettos an Huber.

Der unterschiedliche farbliche Charakter beider Gemälde, der aber keinen grundsätzlichen Widerspruch gegen die aufgezeigte Verwandtschaft bildet, läßt allerdings noch keinen exakten Schluß auf die Datierung des Augsburger Bildes zu. Erschwerend

tritt der Umstand hinzu, daß das Frühwerk Hubers bis gegen 1770 unzureichend erforscht ist. Vor allem sind keine kleinformatigen Ölbilder aus dieser Zeit bekannt. Wir müssen daher Decken- und Altargemälde zum Vergleich heranziehen. Das Chorfresko der Pfarrkirche in Osterbuch (Lkr. Wertingen), die Huber im Jahre 1770 ausmalte, bietet mehrere wesentliche Vergleichsmöglichkeiten mit dem Abrahambozzetto. Der Gottvater des Deckengemäldes bildet im Gesichtstyp und in der flockigen Behandlung von Haupt- und Barthaar eine unmittelbare Parallele zu Abraham. Auch die drei Engel des Deckenfreskos sind in Komposition und Gewandbehandlung mit denen des Abrahamgemäldes eng verwandt, doch insgesamt ist die Engelsgruppe in Osterbuch flächiger gesehen. Damit haben wir einen ersten Anhaltspunkt gewonnen, daß der Abrahamsbozzetto in unmittelbarer zeitlicher Nähe der Ausmalung von Osterbuch, d. h. um 1770, entstanden sein dürfte.

Die Stellung des Scharlach- bzw. Karminrots als Blickfang im Bildvordergrund bildet Huber bei den Kreuzwegstationen der Friedhofskirche weiter aus, die ungefähr gleichzeitig mit dem zerstörten Kuppelfresko entstanden sind.

Nachdem wir die enge Verwandtschaft des Abrahamgemäldes mit Hubers Werken um 1770 erkannt und damit einen vermutlichen terminus ante quem gewonnen haben, ist noch die Lücke zwischen 1760 und 1770, d. h. zwischen den Altarbildern in Violau und Oberschönenfeld zu schließen. In den Jahren 1765/66 entstanden die Decken- und Altarbilder Hubers in der ehemaligen Schloßkapelle von Deubach (Lkr. Augsburg). Das 1766 datierte Hochaltarbild, das den hl. Gallus und den Sieg des hl. Michael über Luzifer zusammen mit der Trinität darstellt, und das rechte Seitenaltarbild mit dem hl. Aloysius von Gonzaga in der Glorie seien zum Vergleich herangezogen. Beide Gemälde zeigen erstmals im Schaffen Hubers die Hervorhebung der scharlachroten und königsblauen Gewänder und weisen damit auf den Abrahambozzetto hin, der die Freisetzung dieser Lokalfarben im Bildvordergrund endgültig vollzieht.

Auf Grund dieser Vergleiche mit gesicherten Werken Hubers läßt sich das Abrahambild mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre zwischen 1766 und 1770 datieren.

Norbert Lieb hat im Zusammenhang mit Hubers Altarbildern in Oberschönenfeld auf den Einfluß von Januarius Zick hingewiesen. Dieser Einfluß ist im Hinblick auf die entschiedeneren Hinwendung Hubers zum Klassizismus festgestellt worden. Vor allem die beiden Altarbilder Zicks in der Klosterkirche von Ottobeuren (1766) sind für Hubers Tafelmalerei um 1770 von größter Bedeutung.

Der Einfluß Zicks auf den Abrahambozzetto läßt sich durch den Vergleich mit seinem Bild „Hagar und Ismael“ in den Städt. Kunstsammlungen Augsburg nachweisen, das in die Zeit zwischen 1760 und 1765 datiert wird (Norbert Lieb, Führer durch die Städt. Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1953, S. 41). Die Raum- und Gruppenbildung sowie die Farb- und Lichtbehandlung des Augsburger Bildes zeigen, daß Hubers Bild in erheblichem Maß von Zick beeinflußt ist. Die Gemeinsamkeit von Zick und Huber im Hinblick auf Tiepolo beruhen auf der Tatsache, daß Zicks „Hagar und Ismael“ von Tiepolos Gemälde gleichen Themas in der Scuola di San Rocco zu Venedig (1732) abhängig ist (Morassi, a. a. O., S. 144, Taf. 14).

Vor allem in der brillanten Farbgebung zeigt sich Hubers persönliche schöpferische Leistung. Die aufgezeigten Zusammenhänge mit seinen frühesten Werken um 1760/65 und mit denen um 1770 weisen dem Abrahamgemälde eine Schlüsselstellung im Frühwerk Hubers zu. In ihm vollzieht sich der Übergang zu den Werken der siebziger Jahre. In der Auseinandersetzung mit Tiepolo findet er zu einem sehr persönlichen Malstil, der das Verhältnis von Farbe und Licht, Lokal- und Raumfarbe auf elegante und geistreiche Art löst. Am unmittelbarsten überzeugt die temperamentvolle und flotte Malweise Hubers, dem in diesem Gemälde eine bemerkenswerte und glückliche Synthese gelungen ist. Zusammenfassend darf man das neuentdeckte Bild Johann Josef Anton Hubers als eine wertvolle Bereicherung der Augsburger Malerei im 18. Jahrhundert bezeichnen.

Karl Kosel

REZENSIONEN

HANS AURENHAMMER, *Martino Altomonte*. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ von Gertrude Aurenhammer, Wien – München (Verlag Herold) 1965. 207 S., 78 Abb., 6 Farbtaf.

BRIGITTE HEINZL, *Bartolomeo Altomonte*. Wien – München (Verlag Herold) 1964. 103 S., 55 Abb., 6 Farbtaf.

Seit die doppelbändige Publikation von Hans Aurenhammer und Brigitte Heinzl über Vater und Sohn: Martino und Bartolomeo Altomonte erschien, darf man für das weitverzweigte und immer noch nicht vollständig bearbeitete Forschungsgebiet der österreichischen und deutschen Barockmalerei wieder Hoffnung schöpfen. Erfreulicherweise distanzierte man sich in beiden Bänden ganz bewußt von dem, was Aurenhammer mit seinen eigenen Worten als „subjektive Interpretation“ kennzeichnete. Was die Ausstattung der beiden gut aufeinander abgestimmten Publikationen anbetrifft, so ist anerkennend darauf hinzuweisen, daß der Verlag alles daransetzte, selbst ungewöhnlich entlegene Werke der beiden Meister in vorzüglichen Abbildungen und in großem Format zu reproduzieren. Die Typographie ist mustergültig gestaltet. Beide Bände enthalten ein sorgfältig redigiertes und übersichtliches Werkverzeichnis, wobei auch in gleicher Weise des Registers gedacht werden soll, das sowohl ein Orts- wie ein Künstlerverzeichnis enthält, sowie die Ikonographie entsprechend berücksichtigt. Wünschenswert wäre zusätzlich für beide Publikationen eine Übersichtskarte gewesen. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß sich Aurenhammer sehr gewissenhaft um die Aufstellung eines Kataloges der zahlreichen falschen Zuschreibungen bemühte, welche die Konturen der künstlerischen Persönlichkeit M. Altomontes in den letzten Jahren unscharf werden ließen. Man darf der Hoffnung Ausdruck geben, daß ein vom Verlag geplanter, weiterer Band von Eckhart Knab, Wien, über Daniel Gran sich genau so viele Meriten verdienen wird, wie es bei den beiden bereits vorliegenden Publikationen der Fall ist.