

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.

Besonders erfreulich ist es festzustellen, welch breiten Raum in beiden Bänden sowohl die Olsskizzen wie auch die erhaltenen Entwurfszeichnungen einnehmen, die in einer ganzen Reihe von Fällen mit den ausgeführten Werken abbildungsmäßig konfrontiert werden. In beiden Monographien wird eine derartige Fülle von Problemen erörtert, die es ausgeschlossen erscheinen läßt, daß man sich an dieser Stelle ausführlich mit ihnen auseinandersetzen könnte. Deshalb sei es gestattet, hier nur auf einige wenige Punkte hinzuweisen. Das Verdienst von Aurenhammer besteht darin, sehr anschaulich klargelegt zu haben, daß Martino Altomonte (eigentlich: Johann Martin Hohenberg, seiner Herkunft nach aus Tirol bzw. durch seine Mutter aus Bayern stammend) zu der „Gründergeneration“ der österreichischen Barockmalerei gehört. Es steht außer Zweifel, daß es sich im Vergleich zu seinem Sohn Bartolomeo, der in erster Linie Freskomaler war, um die wesentlich bedeutendere Künstlerpersönlichkeit handelt, insofern als die Malerei des erstgenannten während „der ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts typenbildend“ wirkte und damit die „Kunst von Daniel Gran, Bartolomeo Altomonte, Johann Georg Schmidt, Paul Troger und des frühen Kremers Schmidt“ bestimmte. Es erweckt Bewunderung, mit welcher Akribie Aurenhammer den Spuren der frühesten Tätigkeit M. Altomontes außerhalb Italiens, in Polen, nachging. In dieser Zeit italianisierte der Künstler seinen bisher deutschen Namen aus beruflichen Gründen, weil, wie man weiß, sein Auftraggeber einen italienischen Künstler suchte. Um 1685 wurde M. Altomonte Hofmaler von Johann III. Sobieski, König von Polen, der 1683 vor Wien und in Ungarn europäischen Ruhm als Sieger über die Türken errungen hatte. In einer Olsskizze in Stift Herzogenburg (Kat.-Nr. 1; Abb. 18) wie in einer Vorzeichnung im Museum der Bildenden Künste in Budapest (Kat.-Nr. 297) erkannte Aurenhammer die beiden Entwürfe für ein monumentales Gemälde (ca. 8,22 x 8,85 m), das mit dem Titel „Der Entsatz von Wien während der zweiten Türkenbelagerung 1683“ entweder für Schloß Wilanów bei Warschau oder für die Ausstattung der Schloßkirche Zólkiew bei Lemberg bestimmt war. In der Schloßkirche Zólkiew ordnete sich eine derartige Darstellung zusammen mit anderen Schlachtenbildern dem Dekorationsprogramm ein, in dem, wie Aurenhammer ausführt, „das Ereignisbild religiöse Sinnggebung“ erhielt, wobei, was ikonographisch sehr aufschlußreich ist, das Wirken des Königs wie das seiner Vorfahren hier in der Darstellung des „Miles Christianus“ glorifiziert wurde. Zu dem eben genannten Typus darf hier ergänzend darauf hingewiesen werden, daß die in den Türkenkriegen jener Zeit sich auszeichnenden Fürsten von ihren Hofmalern sich ebenfalls häufig derartige Monumentalgemälde anfertigen ließen, sei es, daß man an die von Joachim Franz Beich und seinen Schülern stammenden und für den bayerischen Kurfürsten Max Emanuel ausgeführten Schlachtenbilder für Schloß Schleißheim denkt, sei es, daß man sich jenes riesenhafte Ölbild (11 x 4 m!) vor Augen führt, das August Querfurt für den Herzog Karl Alexander von Württemberg im Jahre 1737 malte (heute in Schloß Ludwigsburg). Wenn wir die bei Aurenhammer anschließend aufgeführten, weithin bekannten Werke von M. Altomonte hier absichtlich übergehen, so sei wenigstens kurz erwähnt, daß es ihm noch vergönnt war, an einem Hauptwerk der kirchlichen Ausstattung in Österreich in entscheidender

Weise mitzuarbeiten, jener Ausstattung, die „gewissermaßen die Apotheose des Wirkens der Familie Altomonte darstellt“ (Aurenhammer). Gemeint ist damit die prachtvolle Ausstattung der Stiftskirche in Wilhering (1737 ff.), die zugleich der „bedeutendste Sakralbau des Rokoko in Österreich“ ist, wie Aurenhammer richtig feststellt. Was ihre Fresken anbetrifft, so sind diese bereits ein Werk des Sohnes: Bartolomeo Altomonte, der nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien (Bologna, Rom und Neapel) nach Österreich zurückkehrte und hier eine reiche Tätigkeit entfaltete, die Brigitte Heinzl im einzelnen genau nachzeichnet. Neu einzufügen in das Werk von Bartolomeo Altomonte ist eine bezaubernde um 1770 entstandene Skizze (Ol auf Papier; 32 x 62 cm) für die Decke der Kräuterkammer der Apotheke des Stiftes St. Florian (Salzburg, Sammlung Dr. K. Rossacher). Ihre durch den Maler Kremersschmidt erfolgte und für das Jahr 1770 urkundlich gesicherte Ausführung blieb jedoch nicht erhalten. Gerade dieser in ganz leichten Rokokofarben gehaltene Entwurf ist wie kein zweites Werk aus dieser Zeit geeignet, für die Qualität solcher Stücke Bartolomeo Altomontes ein beredetes Zeugnis abzulegen (K. Rossacher, *Visionen des Barock*, Salzburg 1966, Ausst.-Kat. Nr. 63, S. 134/135 mit Farbabb.; ebenda: *Corrigenda et Addenda*, Nr. 63, S. 249). Das letzte Werk des Malers sind die zwischen 1774 und 1776 ausgeführten umfangreichen Bibliotheksfresken in Stift Admont, die stilistisch bereits deutliche Einflüsse des Frühklassizismus erkennen lassen. Brigitte Heinzl fällt über den Stil von B. Altomonte folgendes Urteil, dem wir uns ohne Vorbehalt anschließen: „Infolge seines eher konservativ ausgerichteten Strebens paßt er sich von einer spätbarocken Basis aus jedem herrschenden künstlerischen Ideal an, ohne es aber zu outrieren oder zur höchsten Vollkommenheit zu führen.“ An anderer Stelle weist sie abschließend darauf hin, daß gerade das „künstlerische Schaffen Bartolomeo Altomontes“ dazu angetan ist, „ein Abriß der Geschichte der barocken Deckenmalerei im Bereich der Wiener Schule zu sein“.

Gerhard Woeckel

ADRIEN CHAPPUIS, *Album de Paul Cézanne*. Vorwort von Roseline Bacou. 2 Teile. Paris (Berggruen & Cie) 1966. 450 F.

Die Gattung der faksimilierten Skizzenbücher, die heute bereits eine ganze Reihe umfaßt – wie von Delacroix, Marées, Caspar David Friedrich, Wilhelm Busch, Cézanne selbst –, wird nun durch eine weitere, wichtige Publikation bereichert. Es ist ein Skizzenbuch im Format 152 : 237 mm, das sich bis 1933 im Besitz der Familie des Malers befand und demnächst in eine öffentliche Sammlung übergehen soll.

Dieses Skizzenbuch, das in Lionello Venturis Gesamtkatalog der Werke Cézannes (Paris 1936; eine Neubearbeitung durch John Rewald ist in Vorbereitung) unter Nr. 1300 – 1315 angeführt ist, enthält auf 51 Blättern – drei Blätter sind leer –, die zum größeren Teil auf beiden Seiten benützt sind, Bleistiftzeichnungen und auf einem Blatt zwei aquarellierte Figurenstudien zu der bekannten Komposition der „Apotheose Delacroix“ (Venturi Nr. 245 und 891). Auf den Innendeckeln und auf einigen Blättern stehen handschriftliche Notizen Cézannes, Additionen, Adressen, Gelegenheitsverse.