

surveyed. It is sad that the resulting book, a richly illustrated compendium pointing the way to so much, is marred by so many blemishes.

Katharine Fremantle

ERICH HUBALA, *Johann Michael Rottmayr*. Mit einem Beitrag über die Stellung des Malers in der Geschichte der barocken Maltechnik von MANFRED KOLLER. Herold-Verlag Wien 1981. 308 S. Text, 272 SW-Abbildungen, 24 Farbtafeln. Leinen mit Schutzumschlag. DM 198,—

Eine Monographie über Johann Michael Rottmayr (1654—1730) bedarf keiner Begründung. Umfang, Vielfalt, Qualität und Wirkung seines Werkes sichern ihm ebenso einen hohen Rang in der Geschichte der deutschen Malerei wie sein zielstrebigster Aufstieg vom kleinstädtischen Organistensohn aus Laufen an der Salzach zum geadelten „Kaiserlichen Kammermahler“ Rottmayr von Rosenbrunn in Wien. Seine Tätigkeit reichte von Salzburg und Wien bis nach Böhmen, Mähren, Schlesien, Franken, Schwaben, Bayern, Südtirol und Kroatien. Mit den Deckengemälden in Salzburg, Frain, Breslau, Pommersfelden, Melk und Wien, mit seinen großformatigen Altarblättern und Historienbildern setzte er sich an die Spitze der Gründergeneration einer eigenständigen deutschen Monumentalmalerei im 18. Jahrhundert. Sein Einfluß und Eindruck auf die österreichischen und süddeutschen Freskantanten hält bis zum Beginn des Klassizismus an. Das fresco buono ist ihm ebenso vertraut wie die Sakkotechnik oder die Ölmalerei auf der Wand, die flüchtig andeutende Entwurfszeichnung wie das bildmäßig vollendete Aquarell, der ausführungsgeladene Bozzetto auf Leinwand wie das skizzenhafte Kleinbild oder die kleinbildhafte Ölskizze, die komplizierte Allegorie wie die allegorisierende Mythologie oder das schlichte Heiligenbild. Als Kolorist führt er aus dem Tenebroso des 17. Jahrhunderts in die volle Farbenpracht des deutschen Spätbarock und Rokoko, als Bildgestalter aus der Renaissancetradition tektonischer Kompositionsschemata zur Eigenstimmigkeit von Farbe, Licht, Rhythmus und Massenverteilung innerhalb des Bildfeldes, die eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Leistungen der folgenden Malergenerationen in Süddeutschland und Österreich werden sollte.

Daß Erich Hubala immer wieder eindringlich auf diese Schlüsselstellung Rottmayrs hinweist und sie anschaulich zu machen versteht, daß er im direkten Gespräch mit dem Werk vor allem den Künstler Rottmayr zu Wort kommen läßt, ohne der modernen Aufzählungssucht kunsthistorischer Vorbilder und Anregungen zu frönen, macht — für mich jedenfalls — den Wert seines Buches aus. Wenn er Prunk und Vornehmheit als „die hervorstechenden und durchgehenden Züge der Farbe bei Rottmayr“ (S. 94) bezeichnet, wenn er seine volkstümliche Sprache, jenes „Großschreiben“ (S. 92) hervorhebt, die Rottmayrs Figurenbildung charakterisiert, wenn er bei der Beschreibung des elterlichen Epitaphs in Laufen (S. 16) auf

das „Märchenhafte und auch Kindliche“ hinweist, das plötzlich da sei, in wunderbarer Weise, wenn er in Melk die „späte, wuchtige und doch auch jeder Feinheit, sogar Zartheit noch fähige Malerei Rottmayrs“ als das Höchste preist, was dieser als Monumentalmaler in der Farberfindung von Figuren erreicht hat (S. 69), so wird damit nicht nur der Kunst gegenüber der Geschichte zu ihrem Recht verholfen, sondern auch das Auge geschärft für die Aussage der Abbildungen als Stellvertreter der Originale.

Das Buch gliedert sich in drei Hauptteile, die zusammengenommen das Leben und Werk des Künstlers dokumentieren, interpretieren und illustrieren. Der erste Teil befaßt sich mit dem Leben Rottmayrs, mit Geburt, Vaterhaus und Eltern, mit der Studienzeit in Italien und außerhalb der Heimat, mit der Tätigkeit in Salzburg und Wien, mit der Aufgabe in Melk, mit der Vollendung im Kaiserstil, mit Tod, Nachruhm und Wegen der Forschung. 261 Dokumente in Regestenform leiten über zum zweiten Teil, den Werkverzeichnissen der Fresken und Deckengemälde, der Gemälde samt abgelehnten Zuschreibungen, der Handzeichnungen und Stiche.

Als unentbehrliche Ergänzung erweist sich Manfred Kollers Beitrag über Johann Michael Rottmayrs Stellung in der Geschichte der barocken Maltechnik. Er untersucht die maltechnischen Einflüsse der Lehrzeit, Rottmayrs Entwurfstechnik sowie seine Technik der Staffeleibilder und der Wandmalerei. Der Werkkatalog ist als kritischer Kommentar abgefaßt und soll „sowohl als Schlüssel für die Fachliteratur genützt werden, als auch als selbständige Werkmonographien“ (Presseinformation des Verlags). Die Register sind nach Personen, Orten und Ikonographie geordnet, die Fachliteratur bis 1979 ist teils in den Anmerkungen, teils in den Werkverzeichnissen oder, soweit abgekürzt zitiert, in einem eigenen Register zu finden. Der dritte Teil enthält die Abbildungen in Farbe und Schwarzweiß, darunter zahlreiche instruktive Detailaufnahmen, Reproduktionen von Briefen und Schriftdokumenten sowie „Bilddokumente zur Orientierung und zum Vergleich“, ferner Zuschreibungen. Die Qualität der Abbildungen ist überdurchschnittlich gut, die Farbtafeln weisen die üblichen Tücken unterschiedlicher Belichtung auf. Ihre Anordnung ist nicht immer durchschaubar, sie folgt streng weder der Chronologie noch anderen Normen.

Erich Hubala hat sich seit 30 Jahren mit Rottmayr beschäftigt und auseinandergesetzt. Daß er ein unkritisches Kompendium der bisher und nach dem Zweiten Weltkrieg besonders reich sprießenden Rottmayrliteratur liefern würde, hat niemand, der ihn kennt, erwartet. So sichtet er denn auch die Überfülle an Nachrichten, Dokumenten, Werken und Kommentaren bald temperamentvoll, bald behutsam, gelegentlich apodiktisch oder auch so leise, daß seine eigene Stellungnahme nicht zum Vorschein kommt. Die ganzen Richtigstellungen, Zweifel, Zu- und Abschreibungen aufzuführen oder gar zu kritisieren, würde den Rahmen einer Rezension sprengen. Hubala weist z. B. mit Nachdruck darauf hin, daß sich Rottmayr nicht nur in Venedig und bei Carl Loth die Grundlagen seiner Malkunst und Stilbildung erworben hat, sondern auch „an anderen Kunststätten“ (S. 19). Nach der Rückkehr in die Heimat im Winter 1687/88 im Zusammenhang mit dem Tod sei-

ner Mutter habe der Maler zunächst nicht, wie bisher angenommen, in Passau, sondern nur für Passau, wahrscheinlich von Laufen aus, gearbeitet (S. 20). 1690 übersiedelte er, inzwischen verheiratet, in die Landeshauptstadt Salzburg. Hubala verfolgt den zwar nicht spektakulären, aber steten Aufstieg Rottmayrs, seine Auftragsreisen nach Passau, Frain, Prag, Wien und Heiligenkreuz, seine Verhandlungstaktik, Arbeitsweise, Bildtypen usw. Die Ausmalung der Salzburger Dreifaltigkeitskirche datiert er in das Jahr 1697 (S. 31). Zwischen 1695 und 1698 habe sich Rottmayr bemüht, sich als Klostermaler zu etablieren, um schließlich seine Tätigkeit für (und in) Stift Heiligenkreuz als Sprungbrett nach Wien zu nützen (S. 32). Für die Ausmalung der Breslauer Jesuitenkirche einschließlich der Vorarbeiten rechnet Hubala mit einem größeren Zeitraum von etwa 1699 bis 1706 (S. 41), in dem Wiener Modello für das Langhausfresko erblickt er den Reflex einer Intervention Andrea Pozzos (S. 43). Auch für die Entstehungsgeschichte, Zustandsbeschreibungen, Ikonographie und Komposition der großen Freskenzyklen Rottmayrs, vor allem für das Verhältnis der Malereien zur Architektur und Raumausstattung bringt Hubala zahlreiche bedenkenswerte Argumente zur Diskussion.

Die Kritik an diesem gewichtigen Buch muß sich auf wenige Richtigstellungen, Fragezeichen und Bemerkungen beschränken, die seinen Wert nicht mindern, sondern erhöhen sollen. Daß trotz des stattlichen Abbildungsteils nicht sämtliche gesicherten Gemälde und noch weniger die Zeichnungen abgebildet sind, erschwert die Benützung der Monographie, ebenso der Hinweis auf die noch nicht erschienenen Publikationen des Verfassers. Die „Anbetung der Hirten“ in Sacramento (G 122, Abb. 28) ist in den ausgeprägten Physiognomien, den scharfen Helldunkelkontrasten, den massigen, festen Gestalten und dem resoluten Pinselstrich besser an Loth zurückzugeben als Rottmayr zuzuschreiben, auch wenn dieser in Baumgartenberg (G 7) eine signierte Fassung derselben Komposition hinterlassen hat. Der Modello für ein Eustachiusbild im Salzburger Barockmuseum (G 148, Abb. 131) nimmt sich in Rottmayrs Oeuvrezusammenstellung ähnlich fremd aus wie das Seitenaltarblatt in der Mariahilfer Kirche in Wien mit der Geburt Mariae (G 185, Abb. 136).

Daß St. Franziskus, wie er auf der Lünette des Salzburger Franziskanerklosters dargestellt ist (G 125 d, Abb. 5), „als eine gewichtslose Erscheinung über den Boden erhoben, eleviert gezeigt wird“ (S. 21), leuchtet mir nicht ein (vgl. die richtige Beschreibung bei G 124 a, S. 207). Ein ähnlicher Widerspruch hat sich auch bei Abb. 332 („Merkur krönt die Wahrheit“) und dem zugehörigen Katalogtext Z 125 („Merkur reicht den Apfel der Eris der Gerechtigkeit (?)“) eingeschlichen. Der Text auf der Rückseite von Z 34 bezieht sich, wie schon Maser festgestellt hat, auf die Darstellung von Z 35. Z 52 ist für F 15, nicht G 15 bestimmt. Die Heiligen auf Z 14 lassen sich größtenteils genau benennen: Michael, Franziskus, Antonius, Johannes Nepomuk, Petrus, Johannes, Unbekannt, Aloisius, Ignatius, eine Nonne (Klara?), Agatha, Dorothea, Apollonia, Magdalena (gestrichen), Anna, danach zwei unbestimmbare Heilige, schließlich die versetzte Magdalena. Warum diese bunte Schar mit der Hervorhebung des Johannes Nepomuk nicht in Einklang zu bringen sei (S. 238), verstehe ich nicht. Z 15 bezieht sich auf R 84, nicht R 64 der

italienischen Privatsammlung. Ich halte das Blatt für einen verworfenen frühen Vorschlag Rottmayrs für das Presbyteriumsfrisko in Breslau, darstellend das Himmlische Jerusalem (7 der 12 Tore samt Mauern!) mit Vertretern des Alten Testaments in Anbetung der Dreifaltigkeit. Die Jahreszahl 1699 bestätigt Hubalas Frühdatierung des Beginns der Arbeiten für Breslau. Z 72 zeigt nicht einen knieenden Helden, der eine Grafenkrone erhält, sondern Apollo mit der Leier. Die Grafenkrone ist ein Fürstenhut und hat, wie Z 69 beweist, mit dem „Helden“ nichts zu tun.

Ob Z 18 (Tod des Germanicus) so rigoros aus Rottmayrs Oeuvre gestrichen werden muß, ist fraglich. Die Schloßarchitektur im Hintergrund hat auffallende Ähnlichkeit mit dem Neuen Schloß in Tettngang, wo Rottmayr um 1720 offenbar gearbeitet hatte (vgl. F 22), ohne daß bisher irgendwelche Spuren seiner dortigen Tätigkeit nachgewiesen werden könnten. Die mehrstöckige Anlage mit der engen Vertikalgliederung des Außenbaus, den Ecktürmen und dem Mittelgiebel könnte auf Tettngang bezogen werden, auch das Thema würde für ein fürstliches Schloß passen. Die Zeichnung müßte dann freilich in Rottmayrs Spätzeit datiert werden, was beim Vergleich mit Z 67 oder Z 84 nicht unmöglich erscheint.

Ähnlich wirkt sich der gelegentliche Gebrauch lakonischer Erläuterung bei der Zuschreibung des großen Prager Blattes mit der Allegorie auf einen geistlichen Fürsten (Z 111, Abb. 297) an Rottmayr aus. Sind schon Technik und Stil der Zeichnung mit dessen Werk schwerlich zu vereinigen, so befremdet noch mehr die auffällige Übernahme ganzer Zitate verschiedener Provenienz. Es genügt der Nachweis, daß die rechte der beiden Dämonengruppen ziemlich wörtlich aus Daniel Grans Kuppelfresko in der Wiener Nationalbibliothek (vollendet 1730), die linke samt Michael darüber aus Francesco Soliminas vielkopiertem Sakristeifresko von S. Domenico Maggiore in Neapel bzw. einem Stich danach kopiert ist, um das Blatt aus Rottmayrs Schaffen zu streichen. Noch weniger mit Rottmayr zu tun hat der Deckenbildentwurf mit dem Triumph des Herzens Jesu (Z 116, Abb. 390). Er ist nach Stil und Technik mit Sicherheit Johann Melchior Steidl zuzuweisen.

Zum Schluß zwei Ergänzungsvorschläge für die Werkliste. Eine mäßig gut erhaltene, oben beschnittene Ölskizze in Mainzer Privatbesitz für ein mythologisch-allegorisches Deckengemälde (?) dürfte wohl in die Spätzeit Rottmayrs zu setzen sein (vgl. Kat. „Visionen des Barock, Sammlung Kurt Rossacher“ Salzburg 1966, Nr. 102, dort als „Allegorie auf das gute Regiment“ gedeutet und in das 1. Jahrzehnt des 18. Jh. datiert). Auf Rottmayrs Autorschaft hin zu prüfen ist das anonyme Bildnis des Speyrer Fürstbischofs und Kardinals Damian Hugo Graf von Schönborn in Pommersfelden. Das zuletzt in der Ausstellung „Barock in Baden-Württemberg (Bruchsal 1980, Kat. I, Nr. A 131 mit Abb.) gezeigte Porträt muß um 1720, d. h. zu der Zeit, da Rottmayr in Pommersfelden und Tettngang tätig war, entstanden sein. Es ist zwar nicht leicht, von den wenigen gesicherten Bildnissen Rottmayrs aus eine weitere Zuschreibung zu wagen, aber sowohl der Bildtypus als auch die Farbigkeit ermutigen dazu, von den zeitlichen Übereinstimmungen abgesehen. Die selbst noch in Rottmayrs Spätzeit zu findende raumschaffende Drehung

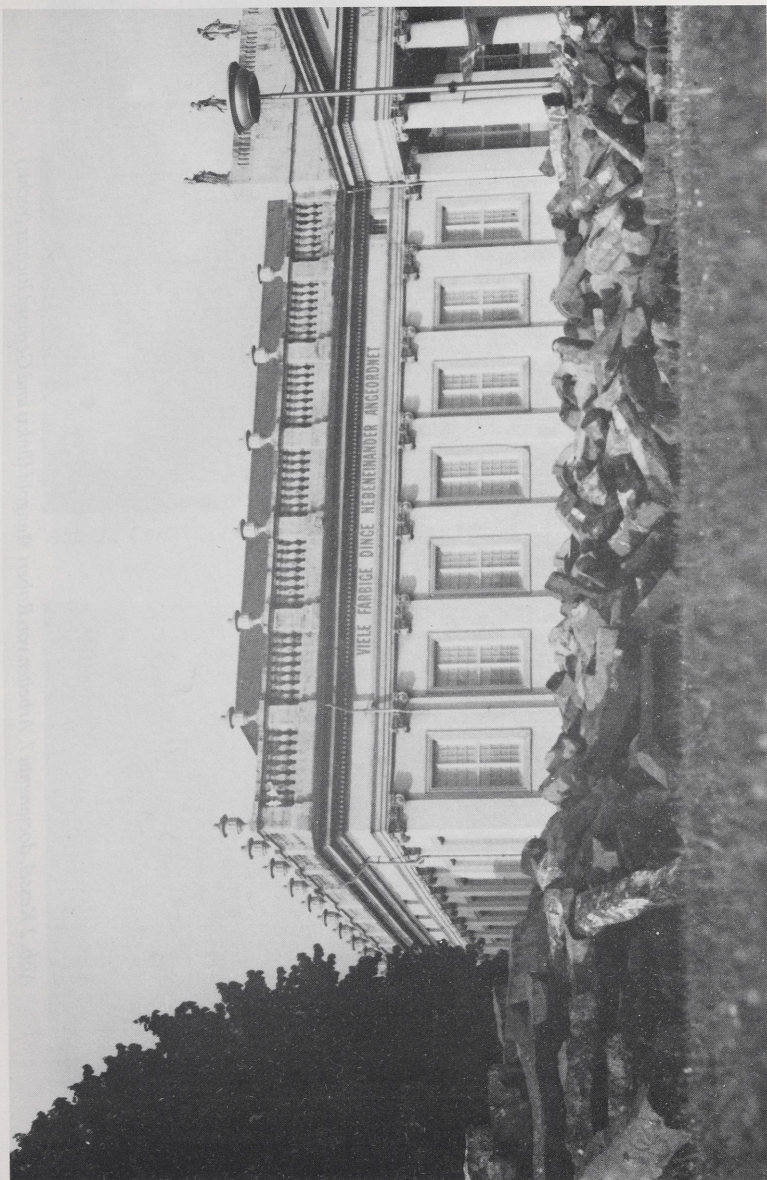


Abb. 1 Kassel, documenta 7



*Abb. 2 Kassel, documenta 7. Arbeiten von Robert Mangold (links) und Gerhard Richter (rechts)*



Abb. 3a Carl van Loo, *St. Augustin disputant contre les Donatistes*, Salon 1753, Paris, Notre-Dame-des-Victoires

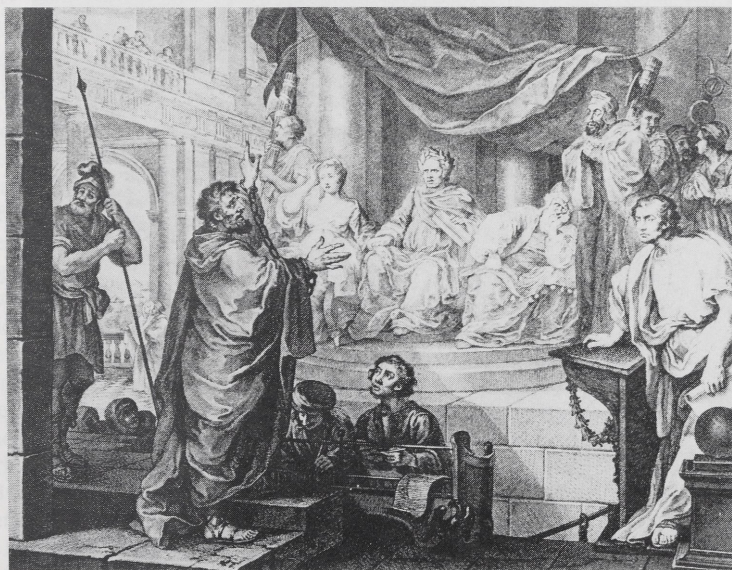


Abb. 3b William Hogarth, *Paul before Felix*, Kupferstich (P. 192), 1752



Abb. 4b Rembrandt, Das Pärchen und der schlafende Hirt, Radierung (B. 189), um 1644



Abb. 4a Jean-Baptiste Greuze, L'Aveugle trompé, Salon 1755, Moskau, Puschkin Museum



einer Sitzfigur bei entgegengerichtetem Blick nach oben (vgl. Abb. 271, 294), die plastische Rundung von Körper und Gewandbahnen, die feste Modellierung von Stirn, Augenbrauen, Augen, Nase, Lippen, Kinn und Händen (vgl. Abb. 307, 310) entsprechen durchaus Rottmayrs Art. Auch die nuancenreiche Skala mit den gedämpften Bunttönen findet sich in dessen späten Arbeiten wieder. Daß ähnliche Eigenschaften das schon um 1697 gemalte Bildnis des Salzburger Erzbischofs Johann Ernst Graf von Thun (F 145, Abb. 48), freilich bei völlig verschiedenem, durch die Salzburger Tradition bestimmtem Porträttypus, charakterisieren, vermag Hubalas vorsichtige Zuschreibung dieses gleichfalls ungewöhnlichen Porträts eher zu bestärken.

Die Rezension darf nicht schließen ohne Anerkennung für den Herold-Verlag, der mit dieser Publikation seiner Edition der großen österreichischen Barockmaler ein weiteres Standardwerk hinzugefügt hat. Anders als in Deutschland, wo selbst für die wichtigsten Maler des 18. Jahrhunderts (Asam, Zimmermann, Holzer, Bergmüller, Götz, Spiegler, Winck, Zick) adäquat ausgestattete Monographien fehlen, ist die österreichische Barockmalerei damit (einschließlich der in anderen Verlagen erschienenen Werke über Troger, Kremers Schmidt, Maulbertsch) für die Forschung in einem Umfang zugänglich gemacht, der die deutsche Kunstwissenschaft nur mit Neid und Beschämung erfüllen kann.

Bruno Bushart

MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1980, £ 19.25, \$ 34.40, als Paperback £ 8.00.

Frieds Text ist nicht sehr lang, in die 178 Seiten sind reichlich Abbildungen eingestreut, zudem erscheinen alle Quellenzitate zweisprachig, was den eigentlichen Text auf etwa 125 Seiten schrumpfen läßt, dem folgen 62 Seiten Anmerkungen, in denen vor allem eine faszinierende Quellenkenntnis deutlich wird. Der Text lag vorher zu weiten Teilen in Aufsätzen vor, man merkt ihm diese Herkunft an. Ein einziges Hauptargument, das in Aufsätzen trägt, wird wieder und wieder variiert. In Buchform läuft eine solche zentrale Kategorie, hier „absorption“, Gefahr, einen ihr nicht zukommenden Absolutheitsanspruch zu stellen. Dennoch hat eine solche Einseitigkeit ihren ausgesprochenen Reiz, so sehr sie zu Widerspruch herausfordern muß. Die Lektüre des Buches ist mühselig, wird aber immer wieder durch verblüffende Einsichten belohnt.

Nach der Einführung möchte man das Buch wieder weglegen. Eine Sechs-Punkte-Erklärung, halb Programm, halb methodische Grundlegung, soll die Richtung des Buches angeben. Es heißt dort: 1. Da die Entwicklung der Kunst in Frankreich — betrachtet wird der Zeitraum von der Mitte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Davids — so gut wie autonom verlaufen sei, könnten nicht-französische Beispiele unberücksichtigt bleiben. Behandelt werde der Stoff in der