

## MATTHÄUS GÜNTHER 1705—1788.

### FESTLICHES ROKOKO FÜR KIRCHEN, KLÖSTER, RESIDENZEN.

Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Ausstellung im Augsburger Zeughaus 25. 6.—11. 9. 1988. — Katalog mit Beiträgen von Rolf Biedermann, Tilman Falk, Bärbel Hamacher, Norbert Jocher, Manfred Koller, Gode Krämer, Georg Paula, Robert Stalla, Johannes Zahlten, 403 S., zahlreiche farbige und schwarzweiße Tafeln und Abbildungen.

(mit sechs Abbildungen)

Den vorrangig als Freskanten populären Günther anlässlich des 200. Todestages mit einer Ausstellung seiner beweglichen Werke zu würdigen, rechtfertigte sich noch mehr als im Falle Asams (Aldersbach 1986) durch die ungewöhnliche Fülle des erhaltenen Materials aus der Vorbereitungsphase zu Ausmalungen. In der Toskanischen Halle des Zeughauses wurden die Blätter und Ölskizzen sowie das nahezu singuläre dreidimensionale Kuppelmodell (wohl für die Stiftskirche Ellwangen) entsprechend der Chronologie übersichtlich geordnet und zu unaufdringlich platzierten Farbabbildungen der Fresken in Beziehung gesetzt; dazwischen hingen einige Altar- und Tafelgemälde. Exponate und Schautafeln zur Familiengeschichte und eine Zusammenstellung des insgesamt eher bescheidenen druckgraphischen Œuvres bildeten den Rahmen. Dazu kamen in der Mitte des Rundgangs eine schlichte Dokumentation zur Technik der Freskomalerei sowie eine Diaschau. Um gleichwohl auch am Orte den Deckenmaler vor Augen zu stellen, wurde Besuchern an Wochenenden, gleichsam als Beiprogramm, die Besichtigung der Antoniuskapelle, des Kongregationssaals der Jesuiten (Kleiner Goldener Saal) und — dafür war man besonders dankbar — des restaurierten Gartenpavillons beim Haus St. Ambrosius angeboten.

Wie Tilman Falk, Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, in der Einleitung ausführt, „kann es nicht Ziel der Ausstellung und des begleitenden Katalogbuchs sein, ein Resümee zu ziehen, sondern zunächst das Material unter bestimmten Fragestellungen zu präsentieren“ (S. 12). Dies mag vorrangig für Aufsätze gelten, mit denen sich eine Reihe von Autoren dem riesigen Œuvre unter verschiedenen Aspekten nähert, in geringerem Maß für das Werkverzeichnis der Zeichnungen, Altar- und Tafelgemälde sowie der Druckgraphik. Berücksichtigung fanden darin auch Kunstwerke, die nicht ausgestellt waren, entweder weil sie aus konservatorischen Gründen nicht zur Verfügung standen oder — wie die Mehrzahl der Gemälde — im Zusammenhang der Altäre verbleiben sollten. Jede Katalognummer wird von der entsprechenden Abbildung begleitet.

Der Bearbeitung speziell der Zeichnungen — sie bilden den Schwerpunkt der Ausstellung — hatte die Untersuchung von Bärbel Hamacher *Arbeitssituation und Werkprozeß in der Freskomalerei von Matthäus Günther* (München 1987) den Weg bereitet. Dazu kamen nun mehrere Neuzuschreibungen (Kat. Nr. 1, 5, 9, 30, 37, 58, 129), so daß die Zahl der Blätter auf über 60 anstieg: Gundersheimer, der 1930 die bis zum Erscheinen dieses Katalogs maßgebende Monographie erstellt hatte, wußte hingegen nur von zehn. Durch Attribution bzw. Erstveröffentlichung neu ins Blickfeld gerieten auch etliche Leinwandgemälde (Kat. Nr. 65—67, 70, 84, 86, 96 f., 114, 118, 125). Erst die Autop-

sie wird Spezialisten in manchen Fällen von der Berechtigung überzeugen (oder auch nicht). Wer Günther vorrangig als Freskant schätzt, und das wird ohne Anfechtungen die Mehrheit bleiben, erhält durch zahlreiche Farbabbildungen im Aufsatzteil nun endlich den Überblick, wie er vergleichsweise für Asam oder Zimmermann gegeben ist. Somit schließt die Publikation eine große Lücke.

Wertvolle Hilfe für künftige Forschung hält über das Werkverzeichnis hinaus der Anhang bereit. Das „Ikonographische Verzeichnis der Fresken“ (S. 360—374), von Norbert Jocher und Gode Krämer akribisch erarbeitet, entschlüsselt Monument für Monument die Bildinhalte, übermittelt den Wortlaut der Inschriften und Signaturvarianten. Bedauerlicherweise fehlt jeweils ein entsprechender Gebäudegrundriß bzw. das Schema der Freskenanordnung. Nützlich ist die zweispaltig angelegte chronologische Übersicht zu Leben und Werk sowie die repräsentative Zusammenstellung von Quellen, darunter die wenigen persönlichen.

Beides verdankt man Gode Krämer, der auch das instruktive Kapitel über Leben, Kunst und Wirkung des Freskanten verfaßte. Zu Recht wird betont, daß zwar durch die zeitgenössischen Autoren Oefele und von Stetten auch quellenmäßig eine Gesellenzeit bei Asam gesichert ist, Anfang und Dauer aber bislang noch immer offen sind. Auf die lange verborgen gebliebene Tätigkeit bei dem Landshuter Maler Wolfgang Simon Graetz (Grötz) (S. 20) hatte hingegen schon Bushart 1986 hingewiesen (B. Bushart und B. Rupprecht, *Cosmas Damian Asam 1686—1739. Leben und Werk*, München 1986, S. 91). Deutlich wird u. a., daß Günthers Aufenthalt in Augsburg ab 1731 von einer gewissen Kontaktlosigkeit gekennzeichnet war. Die großen Aufträge gingen vorrangig an Bergmüller, dessen Nachfolge als katholischer Akademiedirektor Günther 1762 antrat, ohne freilich eine große Wende für sich herbeizuführen. Auffallend zurückhaltend ist auch die literarische Resonanz, vergleichsweise sehr gering die Zahl der Schüler. Die Einladung 1757 in das 12köpfige Ratskollegium der reformistisch gesinnten Franciscischen Akademie — sie erging gleichzeitig an Wille, Gottsched, Mengs und Winckelmann und ist wohl dem auszeichnenden, gleichwohl noch immer überraschend erscheinenden Auftrag an den protestantischen und vor der Zeit klassizistischen Hof Carl Eugens in Stuttgart zu verdanken — blieb gleichfalls ohne wesentlichen Einfluß auf Auftragslage, Themenwahl und Stil, sieht man von einer gewissen Beruhigung der Formsprache ab, die jedoch nicht eindeutig auf neu gewählte Gestaltungsprinzipien zurückgeführt werden muß.

Krämer bietet drei Begriffe, um die Bewältigung der außerordentlich hohen Zahl von Aufträgen — über 65 Kirchen und Schlössern in gut 50 Jahren — zu erklären: 1. die bereits von Zeitgenossen bestaunte Arbeitskraft; 2. eine durch kluge Regie erworbene außerordentliche Schnelligkeit in Planung und Ausführung — häufigere Motivwiederholungen als bei den Zeitgenossen miteingeschlossen; 3. eine gewisse thematische Einseitigkeit. In der Tat wird in den nachfolgenden Aufsätzen vieles unter diesen Perspektiven verständlich.

Im Aufsatzbeitrag zur Ikonologie gibt Johannes Zahlten, anders als der Titel „Bildinhalte und ihre Funktion in den Fresken Matthäus Günthers“ vermuten läßt, weniger eine entsprechend strukturierte Analyse als eine Aufzählung der dargestellten christologischen, marianischen und Heiligenthemen. Wie im Katalog der Asam-Ausstellung 1986

vorgezeichnet, erfolgt zwar ansatzweise eine Synopse religiöser Themen im Hinblick auf ihre Orte im Kirchengebäude. Darstellungen historischen Geschehens mit lokalem Bezug jedoch, die nach traditioneller Topologie gleichfalls an bestimmten Orten bevorzugt wiedergegeben wurden, bleiben überraschend aus jener Systematik ausgespart. Sie werden nach Kriterien der Geschichtsauffassung untersucht, die Bernhard Rupprecht 1959 als für die bayerischen Rokokokirchen spezifisch eruierte: Geschichte als Wahrheit, Geschichte als Heilsgeschichte, Erfüllung der Geschichte im 18. Jahrhundert. Da die genannten Gesichtspunkte aus Predigten destilliert wurden und somit Verallgemeinerungen darstellen, ist es wenig überraschend, sie auch für Günthers Fresken als gültig nachweisen zu können. Eine besondere ikonologische Qualität seiner Deckenmalerei, die trotz der prinzipiellen Gebundenheit an vorgegebene Programme (kein einziges ist erhalten) zu gewinnen wäre, kommt deshalb nicht in Sicht, obwohl eingangs des Aufsatzes, gleichsam als Motto wegweisend, aus dem Vertrag (1744) mit Abt Engelbert Kinbacher von Kloster Amorbach zitiert wird. Danach verpflichtete sich Günther, die Fresken nicht nur nach „denen Ihme anzugebenden Concepten“, sondern auch nach „eigenen guten Gedanken“ zu verfertigen (S. 33). Vergleiche etwa mit Asam, Bergmüller oder Holzer könnten die durchaus andere Ausrichtung — bei vielen Übereinstimmungen, versteht sich — der „eigenen guten Gedanken“ aufweisen.

Manfred Kollers Artikel „Zur Freskotechnik Matthäus Günthers“ bringt eine Zusammenschau der z. T. ungleichwertigen Untersuchungsergebnisse bisher restaurierter Deckengemälde (Sterzing, Neustift, Rattenberg, Würzburg, Götzens). Überraschenderweise konnte für keinen dieser Orte die Verwendung von Kartons durch Gravierung in den Feinputz erbracht werden. Nach Hamacher (S. 113) hatte Günther möglicherweise ganz auf dieses Hilfsmittel verzichtet, doch finde man „gelegentlich“ frei angelegte Vorgeprägungen für Figuren bzw. sorgfältig ausgeführte für Architekturen. Bei den Tagewerksplänen von Kuppeln fällt nach Koller auf, wie sehr die Arbeitsabschnitte linear-geometrischen Grenzen folgen und nur wenig auf die Kompositionsformen Rücksicht nehmen: „Die sehr rationelle Art des Putzauftrags“ — und somit auch des Malens — „konnte bisher für keinen anderen Freskanten in gleicher Konsequenz nachgewiesen werden“ (S. 95). Außerdem legte Günther im Spätwerk die Putzgrenzen großteils entsprechend den bereits in Entwürfen vorgezeichneten Radiallinien der Kuppelgeometrie an — eine weitere technologische Erklärung für die Schnelligkeit des Freskantens.

Erhellend sind auch die Ausführungen von Bärbel Hamacher zur Entwurfsarbeit, besonders der Stellenwert einzelner Werkgruppen betreffend. Anders als etwa bei Asam sind fast alle erhaltenen Zeichnungen Gesamtentwürfe und meist zur Übertragung in ein größeres Format quadriert. Als Erklärung, daß man nur aus den ersten Jahrzehnten der selbständigen Tätigkeit signierte und datierte Skizzen kennt, wird wohl mit Recht die spezifische Bewerbungssituation angegeben: Solange es für den unbekanntenen Künstler notwendig war, dem Auftraggeber präzise Vorstellung zu vermitteln, entstanden derartige Entwürfe. „Mit seinem wachsenden Ansehen als Freskant riß die Auftragsfolge bei Günther nicht mehr ab. Auf Bewerbungsskizzen mit Kennzeichnung seiner 'Invention' konnte er vermutlich ab diesem Zeitpunkt verzichten“ (S. 99). Auch Ölskizzen — bei Gundersheimer 1930 nur am Rande erwähnt, heute jedoch als „künstlerischer Höhepunkt im Werk“ (S. 14) angesehen und sämtlich in Augsburg versammelt — sollen in

ihrer spezifischen Stellung während des Auftrags verstanden werden. Wie ihre weitgehende Übereinstimmung mit dem Fresko bezeugt, sind sie meist knapp vor oder nach der Ausführung entstanden — zur besseren Anschauung für den Auftraggeber oder als Replik, um im eigenen Besitz als Schaustück und Informationsquelle für andere potentielle Auftraggeber zu dienen. Aus dem Werkprozeß emanzipiert konnten sie darüber hinaus als Sammlerobjekte dienen und eröffneten somit für den Künstler eine zusätzliche Einnahmequelle. Auch repräsentative Arbeiten, z. B. die Ausmalung der Aeneas-Galerie in Stuttgart, oder ikonographisch ungewöhnliche Darstellungen, z. B. des Hl. Geists als schöner Jüngling entsprechend einer Vision der Franziskanerin Kreszentia Höß, wurden durch gemalte und gezeichnete „Ricordi“ zum eigenen Gebrauch festgehalten (Kat. Nr. 43, 29).

Ins Bild eines schnellen, auf Effizienz bedachten Malers fügen sich auch die Überlegungen von Rolf Biedermann zum graphischen Werk. Unter den vergleichsweise zahlreich erhaltenen Blättern — Martin Knollers Nachlaß ist freilich noch umfassender — fehlen Einzelstudien zur Festlegung einer Figur etc. in so markantem Ausmaß, daß an eine Minderung des ursprünglichen Bestands im Laufe der Jahrhunderte nicht gedacht werden kann. Auch eine systematische Vernichtung durch Günther selbst erscheint unwahrscheinlich. Da er also die Blätter offenbar ausschließlich zur Werkvorbereitung anlegte, hatten Bildniszeichnungen, Ornamententwürfe, Landschaftsskizzen usw. in seinem Œuvre keinen Platz — Beleg für die Einseitigkeit im Vergleich mit dem leidenschaftlichen Zeichner Asam oder dem Altersgenossen Holzer, der die akademisch-gelehrte Tradition Bergmüllers aufgriff und ikonographisch anspruchsvoll auch in der Fassadenmalerei, von der Günther gänzlich Abstand nahm, verwirklichte. Die Festlegung speziell auf religiöse Themen bzw. die geringe Variationsbreite erklären auch die Rückgriffe auf Vorbilder besonders dann, wenn mythologische Themen gefordert waren: auf Holzer im Gartenpavillon des Hauses St. Ambrosius sowie im Festsaal von Schloß Sünching oder auf Cortona und Coppel in der Stuttgarter Aeneas-Galerie. Stilistisch zeigt sich Günther in seinen Zeichnungen gleichfalls als ein Künstler, „der am Erlernten und Bewährten ein Leben lang festgehalten hat“ (S. 125).

Gundersheimers negatives Urteil über die Leinwandgemälde — sie stellten „die Schattenseite der Güntherschen Begabung“ dar — „gründlich zu revidieren“, ist das Anliegen von Georg Paula (S. 123). So sehr das Bemühen um eine differenzierte Betrachtung und Analyse im Hinblick auf Vorbilder zu begrüßen ist, die Neubewertung generell nachzuvollziehen, fällt angesichts der beträchtlichen Stil- und Qualitätsschwankungen, die auch die Zuschreibungsfrage massiv tangieren, schwer. Richtig ist sicher die Einschätzung der Altarblätter in Amorbach und Oberammergau als herausragende Werke. Ihnen mit Zitaten aus Goethes *Einleitung in die Propyläen* (1788) gerecht werden zu wollen oder sie als „Krönung einer unwahrscheinlich breitgefächerten regen Tätigkeit“ zu preisen, ist allerdings ebenso fraglich wie die Meinung, Günther habe in solchen Arbeiten „sich und seine vielleicht innersten Empfindungen anderen mitzuteilen gewußt“ (S. 122 f.).

Robert Stallas Ausführungen gelten „Matthias Günthers Deckenbilder(n) im Verhältnis zur Architektur“. Um es zu bestimmen, wird vorrangig Pozzos illusionistische Ausmalung von S. Ignazio in Rom (1691—1694) zum Vergleich herangezogen. Zwar kann eine idealtypische Gegenüberstellung allemal instruktiv sein; bleibt jedoch das eigentli-

che Ambiente unberücksichtigt, d. h. wird Günther nicht im Verhältnis zur unmittelbar vorgegangenen und zeitgenössischen Malerei des süddeutschen Raums betrachtet, so gehen die Urteile mangels Substanz ins Leere. Die Aussage, Günthers Werke lassen „eine neue — Pozzo konträre — Bildauffassung“ erkennen (S. 134), ist wegen der unberücksichtigt gebliebenen Lösungen kunsthistorisch zumindest verzeichnet. Problematisch ist der Vergleich aber auch deshalb, weil Pozzos Malerei in einem für die Argumentation wichtigen Punkt falsch interpretiert wird. Es ist unzutreffend, daß der Jesuitenbruder die Figuren „mit dem gleichen Untersichtswinkel und Verkürzungsgrad wie die Scheinarchitektur an der Decke fixiert“ (S. 130). Das Gegenteil ist der Fall, wie Wolfgang Schöne und Bernhard Kerber (*Andrea Pozzo*, Berlin und New York 1971, S. 104 ff.) gezeigt haben. Daß Günthers „Figuren... eine eigene, der Scheinarchitektur manchmal entgegenstehende Räumlichkeit schaffen“ (S. 133), ist nicht zu leugnen, doch darf dies nicht als entscheidende Neuerung gesehen werden. Günther folgt hierin ebenso einer in Süddeutschland vorgefundenen, vor allem durch Asam geprägten Tradition wie bei der Verwendung der Bildarchitektur als Mittel zur Gliederung.

Um das Verhältnis der Deckenmalerei Günthers zur jeweiligen Architektur in kunsthistorisch relevanter Weise zu bestimmen, wäre es u. a. angebracht, seine Lösungen den tatsächlichen Vorbildern gegenüberzustellen. Aufschlußreich ist z. B., daß er in seiner Frühphase wiederholt, ganz besonders aber in der Pfarrkirche von Welden (1732), auf Francesco Rosas Fresko des Mittelsaals von Schloß Lustheim im Park von Schleißheim 1686/87 zurückgriff (*Abb. 4b und 3a*). Die Himmelöffnung über dem Kranzgesims, die umlaufende, auf zentralperspektivische Untersicht berechnete Architektur und die vier Bogenöffnungen in den Hauptachsen allgemein sowie die Ignudi bzw. das Motiv der Heiligen zu seiten eines Globus speziell (*Abb. 3b*) weisen auf diese Lösung zurück, die im übrigen auch von Gump, Steidl und Asam rezipiert wurde. Der Schrägansicht von Pozzos Kuppelkonstruktion folgte Günther offensichtlich 1731 in Druisheim, doch bezeichnenderweise wollte er auch hier — anders als Pozzo oder Asam — nicht auf die Himmelöffnungen über dem Tambour verzichten. Eine konsequente und überzeugende illusionistische Erhöhung des rechteckigen Laienraums war jedenfalls durch das isoliert an die Flachdecke gesetzte Rundgemälde nicht erreichbar.

Ausführlich müßte Asams eminenter und nachhaltiger Wirkung Rechnung getragen werden (vgl. z. B. H. Trottmann, *Cosmas Damian Asam 1686—1739. Tradition und Invention im malarischen Werk*, Nürnberg 1986, S. 139 ff.). Um nur ein bislang vernachlässigtes Beispiel zu nennen: Die Bildarchitektur des Chorfreskos der Mühlfeldkirche von Bad Tölz 1737 (*Abb. 4a*) verdankt Günther weitgehend Asams „Wallfahrtsfresko“ (*Abb. 5a*) in der Innsbrucker St. Jakobs-Kirche (1721—1723), die große Bogenöffnung ins atmosphärisch gedämpfte Freie sowie den Pilgerzug entlang der seitlichen Freskorränder aber wohl Holzers Ausmalung der Antoniuskirche oberhalb Partenkirkens (1737). Was Günthers Deckenbild unterscheidet, ist die Herstellung eines ornamentalen Zusammenhangs mit dem angrenzenden, nicht in Malerei aufgelöstem Gewölbe. Nur im Vergleich mit dem künstlerischen Umfeld können auch tatsächliche Neuerungen Günthers erfaßt werden, z. B. die konsequenzenreiche Verschiebung des architektonischen Hauptmotivs aus der Mittelachse und die somit gewonnene „Dynamisierung“ des Deckenbilds durch Asymmetrie — erstmals durchgeführt wohl in der Vierungskuppel

der Klosterkirche Fiecht (1743/44) (Abb. 5b). Sie ist somit als Markstein der auf verschiedenen Wegen erreichten „Autonomie“ des Deckenbildes gegenüber der Architektur anzusehen. Nur exakte Analyse an einzelnen benannten Objekten könnte gegebenenfalls auch den vorgeschlagenen Einfluß Amigonis (S. 150 f.) nachweisen.

Auch sonst stolpert man gelegentlich bei der Lektüre des ambitionierten Aufsatzes. Es will weder einleuchten, daß die Gloriole des an Holzern Münsterschwarzacher Kuppel orientierten Freskos in Rott am Inn (1763) „gleich einem Opaion“ auf die „dem Hauptraum zugrundeliegende Übernahme des römischen Pantheon“ verweist, noch daß die Deckenbilder der Pfarrkirche von Garmisch (1733) einer „*Biblia pauperum*“ vergleichbar seien (S. 140). Problematisch ist auch die Konstruktion einer Italienreise 1739, also zwischen der Rückkehr von Neustift über Rottenbuch nach Augsburg im Dezember 1738 und dem Beginn der Ausmalung in Oberammergau 1740. Stalla gewinnt sie aus dem 1947/48 publizierten Eintrag des Rottenbacher Chronisten, Stiftsdekan Joachim Hoffmair, manche (namentlich genannte) wollen die Kirche ausmalen lassen „durch ainen, der erst von Rom etc. gekommen, als ain bekannter vom Herrn Schmuzer recommandirt“ (S. 152). Hoffmair kannte Günther zu gut, als daß er ihn anonym nur als Bekannten des Architekten Schmuzer angesprochen hätte. Gegen eine Italienreise spricht auch, daß eindeutige und nur so zu erklärende Reflexe im Werk fehlen.

Im letzten Aufsatzbeitrag untersucht Norbert Jocher die Beziehung von Ornament und Fresko. Er informiert über die verschiedenen Arbeitsgemeinschaften Günthers mit Stukkatoren, verfolgt Schritt für Schritt die Etablierung der Rocaille (Rottenbuch 1741/42) und beschreibt ihre Verwandlungen bis hin zur Lösung von Rott am Inn, die einen Endpunkt im Zusammenwirken der Künste innerhalb der bayerischen Rokokokirche markiert. Besonderes Augenmerk gilt der Genese einer speziellen Kartuschenform, die Stukkatoren nur in Zusammenarbeit mit Günther formten: Als leere, vom Grund gelöste Stuckrahmen ragen sie ins Fresko hinein, stören also nicht die Kontinuität der sich bis in die Zwickel herabziehenden Malfläche.

Faßt man zusammen, so verfügt die Forschung nun über ein gut bebildertes Buch zum Gesamtwerk und einen kritischen Katalog des beweglichen Œuvres. Dieser Bestand wird allerdings durch Zu- und Abschreibungen, besonders im Bereich der Tafelgemälde und Zeichnungen, noch verändert werden. Sehr gut ediert sind die Quellen, umfassend dargelegt Lebenslauf und Chronologie der Aufträge sowie die Ikonographie der Deckenbilder. Gehaltvoll umrissen wurde Günthers Stellenwert innerhalb des Augsburger Kunstbetriebs, differenziert gesehen die Stufen des Werkprozesses. Schärfster zu konturieren ist zweifellos die ikonologische Fragestellung, vor allem was die Wechselwirkung von Stil und Ikonographie, die Topologie der Bilder und den Wandel bevorzugter Themen anbelegt. Günthers Position innerhalb der süddeutschen Deckenmalerei hingegen ist früher schon klarer gesehen worden, z. B. von Adolf Feulner: „Neben Holzers Kühnheit erscheinen die Deckengemälde des Matthäus Günther ... unproblematisch, einfach, klar. Günther hat bei Asam gelernt; die Spuren dieser Lernzeit sind auch unverlierbar bis in die Spätzeit seiner Werke eingegraben ... Günther ist der fruchtbarste Großmaler in Süddeutschland, er ist der Meister des Rokokofreskos; die Tafelbilder sind neben-sächlich ... Zum Gepräge dieser Kunst gehört auch die Tatsache, daß die Unterschiede in den Phasen der Entwicklung sehr gering sind“ etc. (*Skulptur und Malerei des 18.*

*Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929, S. 181). Das bedeutet aber nicht, alles Wesentliche sei bereits bekannt. Zur Farbe der Deckengemälde allgemein und speziell zum Verhältnis zwischen Polychromie des Kirchenraums und Fresko ist bislang z. B. noch wenig gesagt.

Karl Möseneder

## Rezensionen

NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460—1590*. München, C. H. Beck 1986. 336 Abbildungen, davon 33 farbig.

Die Verf. dieses schönen Buches sind ausgewiesene Kenner der venezianischen Kunst, so daß es in der Sache selbst niemand so leicht mit ihnen aufnehmen kann. Nur über die Art, wie das weitläufige Material methodisch aufbereitet, gegliedert und dargeboten worden ist, läßt sich allenfalls diskutieren. Die Aufteilung in drei Kapitel, die jeweils gesondert Architektur, Skulptur und Malerei zwischen 1460 und 1590 darstellen, bot sich von selbst an: Teils entfalteten sich die drei Kunstarten in Venedig nicht immer synchron, teils wird so dem Leser der Zugang zu dem vielschichtigen Stoff erleichtert. An was für einen Leser richtet sich übrigens ein solches Buch? Dem gebildeten Venedig-Liebhaber sind die gut ausgewählten und vorzüglich gedruckten Bilder zwar eine Augenfreude, der Text wäre für ihn aber wahrscheinlich zu anspruchsvoll. Öfter vorkommende Vergleiche mit weniger bekannten und nicht abgebildeten Kunstwerken, auch solchen aus anderen Kunstlandschaften, und kommentarlose Hinweise auf Künstlernamen setzen Fachkenntnisse voraus, wenn sie verstanden und beurteilt werden sollen. Also haben die Verf. nicht an eine Einführung in die venezianische Kunst gedacht, sondern richten sich an ihre Fachgenossen, sicher auch an Studierende des Faches, und diese dürften ihr Buch denn auch als ein Repetitorium begrüßen, das die Dinge auf dem neuesten Stand der Forschung übersichtlich darstellt.

Die Gliederung des Architektur-Kapitels (Wolters) nach Gattungen, d. h. Zivilbaukunst, Sakralbauten, Scuole und Villen auf der Terraferma war grundsätzlich richtig, allein, sie läßt sich nicht so leicht durchhalten. Bei weiterer Unterteilung geben abwechselnd Bautypen, Baukünstler oder einfach geschichtliche Perioden die Rubriken ab. Das Bestreben, der als altmodisch empfundenen Aufreihung von Künstlermonographien zu entgehen und stattdessen die politischen und praktischen Gegebenheiten, die Auftraggeber und die Werkstattgepflogenheiten mehr hervortreten zu lassen, macht sich durch das ganze Buch hindurch bemerkbar. Dieser Ansatz zu einer Sozialgeschichte der venezianischen Kunst wird aber balanciert von eingehenden und differenzierten Beschreibungen einzelner Bau- und Kunstwerke, und auch an der Würdigung führender Meister fehlt es in keinem der drei Kapitel. Dieser methodische Kompromiß erscheint mir ausgewogen, denn die venezianische Kunst jener Zeit war ja einerseits in hohem Maße von den gesellschaftlichen Verhältnissen eines denkwürdigen Staatswesens und seiner Repräsentanten determiniert, wurde andererseits aber auch früher als anderswo wie Kunst um ihrer selbst willen angesehen und gehandelt.