

Matthäus Günther und Giovanni B. Tiepolo.

In einem Aufsätze „Die Fresken der Schloßkapelle zu Wolfsthurn bei Mareit“ im Jahrgang 1914 dieser Zeitschrift hat Maria Rumer sich über die Stellung des von ihr als Urheber jener Fresken erkannten Matthäus Günther zu Giovanni B. Tiepolo ausgesprochen. Eines der Deckenbilder in Wolfsthurn, welches die Glorie des hl. Johannes von Nepomuk darstellt, enthält eine Engelgruppe, deren höchst charakteristische Bewegungsmotive, wie überhaupt mehrfach im Werke dieses Meisters, so namentlich auch in einer Engelgruppe des Günther-schen Freskos der Immaculata in der Stiftskirche zu Neustift bei Brixen ähnlich vorkommen. Ich hatte nun schon in meiner „Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol“ (Straßburg 1912 S. 266) darauf hingewiesen, daß diese Neustifter Gruppe in Stellung wie Lichtführung fast völlig mit einer Engelgruppe in Tiepolos „Glorie der hl. Theresa“ in der Scalzikirche zu Venedig übereinstimmt, und dies als einen konkreten Beleg hingestellt, daß der bayrische Meister, der schon in Neustift einen durchaus tiepolesken Stil zeigt, jedenfalls jenes kirchliche Frühwerk Tiepolos studiert habe. Maria Rumer pflichtete mir in ihrem Aufsätze hierin völlig bei: die Gruppe sei zwar nicht geradehin kopiert, „der Hauptmotor dieser Anregung sei aber unverkennbar und Gindters Fresken seien ohne direktes Studium an Tiepolos Originalwerken nicht zu erklären“ (S. 430). Sie setzt hinzu, daß die Abhängigkeit von Tiepolo auch nicht durch Benützung von Stichen ausreichend zu begründen wäre; denn „was Tiepolo im besondern der Kunst gebracht hat, diese Transparenz der Farbe, dies flutende Sonnenlicht, das dann doch wieder wie an einem Föhntag in den Alpen von wunderlichen Schatten fast gespenstisch zerrissen scheint, diese Weiträumigkeit vor allem mußte am Original selbst geschaut werden“.

Allein in einem „Nachtrag“ zu ihrer Abhandlung (a. a. O. S. 437 ff.) hat die Verfasserin die kunstgeschichtlichen Folge-

rungen ihrer Freskenbeschreibung fast völlig wieder umgestoßen. Denn inzwischen lernte sie auf einer Studienreise in Oberbayern andere Werke Günthers und die Fresken Johann Ev. Holzers in St. Anton bei Partenkirchen kennen und wurde dadurch von der „Überschätzung der Bedeutung Tiepolos“ geheilt, zu welcher sie „um so leichter verleitet worden war, als sie sie in gleicher Weise in der ihr zugänglichen Literatur, bei Riehl und Hammer vertreten sah“ (S. 438). Schon die Fresken Holzers in St. Anton, „welche in der eigenartigen, ja geradezu grandiosen Lichtbehandlung hinter Tiepolo keineswegs zurückstehen, während sie denselben an gedanklichem Reichtum und religiöser Empfindung weit überragen“, machten ihr klar, „zu welcher Höhe auch in formaler Beziehung deutsche Kunst zur Zeit Tiepolos aus eigenster Kraft bereits emporgestiegen war — denn Holzer ist ja bekanntlich nie in Italien gewesen“. Einen Rückschluß auf Günther zog sie daraus nun zunächst noch nicht; ja, die Werke Günthers, die Fr. Rumer im Verlaufe ihrer Studienreise kennen lernte, „enthielten nichts, was einer Annahme tiepolesker Beeinflußung widersprochen hätte“ (S. 438). Allein die Verfasserin besuchte dann in München Herrn Konservator Dr. Feulner und durch ihn ward ihr die „unerwartete, doch nicht ungläubhafte Enthüllung“ (S. 439) zuteil, daß jener Engel im Fresko der Theresienkapelle in der Scalzikirche „schon deswegen als Beleg für Gindters Studien an Originalwerken Tiepolos nicht angesprochen werden könne, weil derselbe um sieben oder acht Jahre jünger sei, als der angeblich darauf zurückgehende Engel Günthers auf dem Chorfresko zu Neustift“. Unter Anleitung Herrn Feulners schlug nämlich die Verfasserin jetzt, lange nach Einreichung ihres Aufsatzes, in dem sie selbst ausdrücklich der Herleitung dieser Gruppe von Tiepolo zugestimmt hatte, plötzlich die populäre Tiepolomonographie von Meißner (Bielefeld 1897) auf und entdeckte hier zu ihrer größten Überraschung, daß „nach Meißner die Fresken der Scalzi-

kirche zu Venedig aus den Jahren 1743—44 datieren, während Gindter seine Neustifter Arbeit schon 1736 ausgeführt hatte“. Feulner überzeugte seine Besucherin, daß eine Beeinflußung Günthers durch Tiepolo erst 1751—53 möglich sei, wo dieser in Würzburg arbeitete: damals aber, so schließt Fräulein Rumer, war Günther ohnehin längst ein fertiger, dem Venezianer in mancher Beziehung ebenbürtiger, ja überlegener Meister. So änderte denn die Verfasserin nach dieser historischen Münchner Unterredung ihre Anschauungen über Günther gründlich, ja zog weitgehende Folgerungen für die ganze deutsche Rokokokunst daraus: denn „wenn sich selbst die formale Beeinflußung unseres deutschen Meisters durch Tiepolo als unrichtig erweist“, so ist die Verwandtschaft des Stils „nicht in Beeinflußung Gindters durch Tiepolo, sondern teils in persönlicher Kongenialität, teils in der von der deutschen, im besondern bayrischen Freskomalerei im allgemeinen erstiegenen Entwicklungsstufe begründet“, ein Beweis mehr, daß die deutsche Rokokomalerei „viel mehr auf eigenen Füßen steht, als wir ihr bisher zutrauten“ (S. 440).

Die Verfasserin hat aber ganz Unrecht getan, ihre früheren Eindrücke so schnell aufzugeben. Denn hätte sie nicht bloß die Knackfußmonographie von 1897, sondern die neueren wissenschaftlichen Werke über den großen Venetianer befragt (die sie z. B. in meinem Buche zitiert fand), so hätte sie erfahren, daß es, wie mir natürlich wohl bewußt war, in der Scalzikirche Fresken Tiepolos aus verschiedenen Zeitpunkten gibt, für deren Datierung, abgesehen von stilistischen Momenten, sichere historische Grundlagen vorhanden sind. Die Bemalung des Schiffes erfolgte allerdings erst auf Grund des Kontraktes vom 13. September 1743; das Deckenbild der Kapelle der hl. Theresa aber wird, wie H. Modern in seinem für die Datierung der Tiepolowerke grundlegenden Aufsätze (Giov. B. Tiepolo, Wien 1902 S. 22) dargetan hat, bereits in Vincenzo Canales Schrift „Leben des Gregorio Lazzarini“, deren Manuskript am Schlusse die vom Jahre 1732 datierte amtliche Druckbewil-

ligung trägt, unter den Fresken des Meisters aufgezählt, muß also jedenfalls vor diesem Jahre entstanden sein. Auch E. Sack, der uns auf Grund langjähriger Forschungen das ausführlichste und gründlichste deutsche Buch über Tiepolo gegeben hat (Giambattista und Domenico Tiepolo, Hamburg 1910) stellt die „Glorie der hl. Theresa“, in der sich noch sehr stark die unmittelbare Nachwirkung Piazzettas verrät, mit aller Entschiedenheit zu Tiepolos Jugendwerken, während er die bereits unter Mitarbeit Mengozzis gemalte große „Übertragung des Hauses von Loreto“ unter den Arbeiten der Höhezeit des Meisters bespricht (S. 38, beziehungsweise 84). Die „Glorie der hl. Theresa“, auf die allein und ausdrücklich ich mich bei jener Feststellung berief, datiert also reichlich vor den Neustifter Fresken und es besteht kein Hindernis, jene Engelfigur Günthers von Tiepolos Frühwerk herzuleiten. Die große „Enthüllung“ fällt in nichts zusammen, und da Fräulein Rumer ja nach ihrer ausdrücklichen Versicherung im übrigen in den bayrischen Werken Günthers nichts fand, was der Beeinflussung durch Tiepolo widerspricht, ist damit ihrer Umwertung Günthers der eigentliche Ausgangspunkt entzogen. Allerdings hatte Herr Dr. Feulner die Verfasserin auch „versichert“, daß „die Reihenfolge der Werke Gindters seit Abschluß seiner Lehrzeit bei Kosmas Damian Asam (welche in einer für das kommende Jahr zu erwartenden Monographie dieses Meisters werde veröffentlicht werden) einen längeren Aufenthalt Gindters in Venedig ausschließe“ (S. 439). Die Belege für diese Behauptung behält uns Fräulein Rumer aber gänzlich vor und hat sie auch wohl selbst nicht erfahren: das hindert sie freilich nicht, auf die künftige Asam-Monographie im vorhinein unbedingt vertrauend, einstweilen getrost ihre weitreichenden Schlüsse bezüglich Günthers Selbständigkeit zu ziehen. Mir scheint aber jene Argumentation an sich unzulässig: denn sollte die Kette der Arbeiten Günthers noch so dicht sein, so bleibt, zumal während des Winters nur ganz ausnahmsweise in Fresko gemalt wurde, auf jeden Fall die Möglichkeit eines Besuches in

Venedig, der genügte, um die dortigen Werke Tiepolos in Muße zu besichtigen und einzelnes daraus ins Skizzenbuch zu bannen.

Auf die weittragenden Folgerungen für die Beurteilung der deutschen Rokokokunst, die Fräulein Rumer an die „Ent-hüllung“ anknüpft, zu erwidern, scheint mir hier der Raum nicht ausreichend. Immerhin sei daran erinnert, daß sowohl die kompositionellen als die Licht- und Farbenwirkungen Tiepolos bereits in einer im späten 17. Jahrhundert beginnenden Richtung der venetianischen Malerei vorbereitet sind und daß so Elemente des später in Tiepolo verkörperten Stiles schon vor ihm auf mannigfachen Wegen nach Deutschland gelangt sein können. Die Entwicklung dieses venetianischen Rokoko ist, obwohl in lebhafter Erörterung, noch keineswegs völlig klar-gestellt und noch viel weniger sind es die Fäden, die von hier nach dem Norden führen. Auch J. B. Holzer ist nicht so ein-fach für das heranzuziehen, wozu es die deutsche Freskokunst „aus eigenster Kraft“ gebracht hat; gerade im Kuppelbild von St. Anton sind eine Reihe von Typen ohne eine unmittelbare oder mittelbare Einwirkung Piazzettas oder seines Schülers vor-läufig wohl kaum zu erklären. So lange wir in diesen Rich-tungen nicht tiefer sehen, wird die Frage, ob italienischer Ein-fluß oder Parallelentwicklung, nicht so ohne weiteres zu be-antworten sei. Für Matthäus Günther aber wird man die „Überschätzung“ des tiepolesken Einflusses durch die Schluß-folgerungen von Fräulein Rumers „Nachtrag“ wohl kaum als erwiesen ansehen.

Heinrich Hammer.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1915

Band/Volume: [3_59](#)

Autor(en)/Author(s): Hammer Heinrich

Artikel/Article: [Matthäus Günther und Giovanni B. Tiepolo. 265-269](#)