

ALOIS SCHMID (Hg.)

## Von Bayern nach Italien

Transalpinen Transfer in der Frühen Neuzeit

2010

Verlag C.H.Beck  
München

ISBN 978-3-406-10679-8

Copyright 2010 by Kommission für bayerische Landesgeschichte

Kommissionsverlag: C.H.Beck, München

Satz: Dr. Anton Thanner, Weihungzell

Druck: EOS Druck und Verlag, St. Ottilien

# Lehre im Süden.

## Bayerische Künstler des 17. Jahrhunderts in Italien

Lucia Longo-Endres

*Veneziani e tedeschi [sono] quasi una cosa medema per l'antiguissimo commercio et consuetudine fra loro sempre stato – Venezianer und Deutsche [sind] fast dasselbe wegen ihrer sehr alten Handelsverbindung und Vertrautheit miteinander von jeher:* so schreibt der spätere Doge von Venedig (1559–1567), Girolamo Priuli, am 1. August 1509 in seinen berühmten Tagebüchern der Jahre 1494–1512<sup>1</sup>. Diese Jahre waren sowohl für die Entwicklung der venezianischen Malerei als auch für die wechselseitigen Beziehungen zwischen der deutschen Nation und der Republik Venedig wichtig. Priuli bietet ein anschauliches Bild von der Verbindung Venedig – Deutschland, vor allem mit der Niederlassung der Handelshäuser der Fugger und Welser in der italienischen Lagunenstadt. Innerhalb der Gruppe der Ausländer, vorwiegend Türken und Griechen, hatte die deutschsprechende Fraktion, *la nazione tedesca*, den zahlenmäßig größten und aktivsten Anteil: vor allem Händler und Kunsthandwerker. Sie waren in dem Fondaco dei Tedeschi<sup>2</sup> neben der Rialtobrücke zusammengefasst: ein dreistöckiges Gebäude mit Innenhof und herrlichem Blick auf den Canal Grande. Bei diesem Fondaco handelte es sich, salopp gesagt, um ein Zentralbüro, Konsulat, Clubhaus aller Deutschen in Venedig. Es verband weitläufige Geschäfts-, Amts- und Wohnbereiche miteinander, verfügte über fest angemietete Suiten für die deutschen Firmen – von Memmingen bis Lübeck – und achtete gleichzeitig auf bestmögliche Außenkontakte. Das alles freilich unter dem strengen Auge der Serenissima.

Natürlich gab es damals schon einen regen künstlerischen Austausch zwischen Deutschland und Italien. Jedoch reisten im 15. und 16. Jahrhundert, mit Ausnahme

1 Girolamo PRIULI, I diarii, hg. von Ludovico Antonio MURATORI, Rerum Italicarum Scriptores, T. XXIV, Pt. III, 1938, 4, 191.

2 Für die Wahl Venedigs als Aufenthaltsort oberdeutscher Künstler seit der Dürerzeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielte eine gewichtige Rolle auch der Fondaco dei Tedeschi als Drehscheibe künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehungen. Hierzu Bernd ROECK – Klaus BERGDOLT – Andrew John MARTIN (Hg.), Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig

Centro Tedesco di Studi Veneziani 9), 1993. – Zum Fondaco dei Tedeschi vgl. Henry SIMONSFELD, Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen, 2 Bde., 1887; Gunter SCHWEIKHART, Der Fondaco dei Tedeschi: Bau und Ausstattung im 16. Jahrhundert, in: ROECK – BERGDOLT – MARTIN (Hg.), Venedig und Oberdeutschland (wie oben) 41–49; Domenico ROMANELLI, Il Fondaco dei Tedeschi, in: Bernard AIKEMA – Beverly Louise BROWN (Hg.), Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, 1999, 77–81.

von Dürer und wenigen anderen, vielfach nicht die Künstler selbst über die Alpen ins «Welschland», sondern vor allem ihre Werke. Kulturelle und künstlerische Neuheiten wurden indirekt durch die von Händlern, Reisenden und Kurieren importierten Originalwerke vermittelt. So war die Stadt Augsburg, die aus wirtschaftlichen Gründen in enger Verbindung mit Venedig stand, voll von venezianischen Kunstwerken. Andererseits besaßen auch die Sammlungen der Serenissima Drucke und Gemälde von mehreren deutschen Künstlern.

In Deutschland war traditionell die Druckgraphik wichtig<sup>3</sup>. Der venezianische Maler und Kupferstecher Jacopo de' Barbari (\* 1440 Venedig – † 1515/16 Brüssel) gehörte zu den Künstlern, welche die italienische Renaissance über die Alpen vermittelten<sup>4</sup>. Seine große «Ansicht von Venedig» hing gewiss in den Handelshäusern von Nürnberg und Augsburg, um Aufgeschlossenheit und Zugehörigkeit zum deutsch-italienischen Handel zu dokumentieren.

Diese wenigen Bemerkungen über die lange gepflegten Beziehungen zu Venedig mögen genügen, um die Intensität der Verbindungen zwischen Deutschland und Italien ein wenig zu illustrieren.

Am bayerischen Fürstenhof ist schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts eine intensive kulturelle Verflechtung internationalen Charakters hinsichtlich des Wirkens und Einflusses meist italienisch geschulter niederländischer und italienischer Künstler festzustellen. An den Beginn des italienischen Einflusses erinnerte 2009 eine Ausstellung über Ludwig X. in Landshut<sup>5</sup>. Allmählich, dann vor allem im Zuge der deutschen Gegenreformation, in der Bayern eine führende Rolle spielte, und durch dynastische Verbindungen verstärkte sich neben dem niederländischen der italienische Einfluss, der nach dem Dreißigjährigen Krieg eindeutig dominierte. Vor allem unter Kurfürst Ferdinand Maria und Henriette Adelaide von Savoyen kamen Schriftsteller, Dichter, Musiker, Maler, Bildhauer wie Architekten, zumeist italienischen Herkunft, an den Münchner Hof, die eine kulturelle Innovation im barocken Sinn mit sich brachten, als dieser Stil in Italien seine Hochblüte bereits überschritten hatte<sup>6</sup>. Genannt seien nur die Namen des Malers Antonio Triva (\* 1626 Reggio Emilia – † 1699 München) und des Baumeisters Enrico Zuccalli (\* um 1642 Roveredo/Kanton Graubünden – † 1724 München), des Hofmusikers Baldassare Pistorini (\* um 1600 Bologna (?) – † 1660 Wien) und des Schriftstellers Ranuccio Pallavicino (\* 1632 Polesine Parmense – † 1712 Rom)<sup>7</sup>.

3 Marino ZORZI, *Stampatori tedeschi a Venezia, in Venezia e la Germania*, 1986, 115–140.

4 Zu Jacopo de' Barbari vgl. Simone FERRARI, *Jacopo de' Barbari: un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, 2006.

5 Brigitte LANGER – Katharina HEINEMANN (Hg.), «Ewig blühe Bayerns Land». Herzog Ludwig X. und die Renaissance, *Ausstellungskatalog Landshut*, 2009.

6 Frank BÜTTNER, *Der Import des Barock*, in: Alois SCHMID – Katharina WEIGAND (Hg.), *Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, 2005, 168–189.

7 Zu Leben und Werk des Hofmalers Antonio Triva vgl. Lucia LONGO, *Antonio Triva. Un artista tra Italia e Baviera*, 2008 (mit Bibliographie). Zu dem Hofbaumeister Enrico Zuccalli vgl. Sabine HEYM, *Henrico Zuccalli*

Hier wollen wir nun in die entgegengesetzte Richtung blicken und sehen, wie Künstler aus Bayern im 17. Jahrhundert nach Italien strebten und die dortigen Zentren der Kunst aufsuchten, Venedig, Bologna, Rom oder Neapel. Manche kamen, um zu lernen und sich auszubilden, um nach ihrer Rückkehr in der Heimat eine Stellung an einem Fürstenhof zu finden oder sich als Maler in einer Stadt zu etablieren. Andere ließen sich in Italien zeitweise oder gar dauerhaft nieder. Leben und Werk einiger Maler aus Bayern, die Lehr- und Wanderjahre sowie eine lange Wirkungszeit in Italien verbracht haben, sind heute noch immer wenig erforscht.

Beginnen wir mit der Persönlichkeit des in München geborenen Hans Rottenhammer (\* 1564 – † 1626), eines Malers, dessen Arbeiten zu Lebzeiten begehrt waren und der im 17. Jahrhundert auch in den Schriften von Karel van Mander (1604), Carlo Ridolfi (1648) und Joachim von Sandrart (1675–80) Anerkennung fand, aber gleich danach fast in Vergessenheit geriet. Nun hat die Fachwelt mit zwei bedeutenden Großveranstaltungen das Leben und Werk Hans Rottenhammers gewürdigt und der Öffentlichkeit näher gebracht: Ein Symposium fand 2007 am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake in Lemgo statt, 2008 folgte eine Ausstellung am gleichen Ort und in der Nationalgalerie in Prag, die nahezu alle Schlüsselwerke des Künstlers präsentierte und seine Bedeutung im Rahmen der europäischen Kunst jener Zeit deutlich gemacht hat<sup>8</sup>.

Rottenhammer erhielt seine Ausbildung beim Hofmaler Hans Donauer im heimischen München, auf Reisen nach Italien mit den Aufenthalten im Veneto (1588–89) bzw. Venedig (1591–94) sowie in Rom (1594–95) und dann wieder in der Lagunenstadt, wo er eine Venezianerin heiratete. In Venedig etablierte er sich als selbständiger Maler mit eigener Werkstatt<sup>9</sup> (1595–1606), bis er sich von 1606 bis zu seinem Lebensende in Augsburg niederließ.

(um 1642–1724), der kurbayerische Hofbaumeister, 1984. Zu dem Hofmusiker Baldassare Pistorini vgl. Lucia LONGO-ENDRES (Hg.), Baldassare Pistorini, Kurz gefasste Beschreibung des Palastes, Sitzes der Erlauchtesten Fürsten von Bayern – Descriptione compendiosa del Palagio sede de' Serenissimi di Baviera, deutsche Übersetzung von Jürgen ZIMMER (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns, IV: Reiseberichte 2), 2006. Zu Ranuccio Pallavicino vgl. Lucia LONGO (Hg.), Ranuccio Pallavicino, I Trionfi dell'Architettura (Reperti 5, Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche / Università degli Studi di Trento) Monaco 1667, Neudruck 1997.

8 Heiner BORGGREFE – Vera LÜPKES – Lubomír KONEČNÝ – Michael BISCHOFF (Hg.), Hans Rottenhammer (1564–1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstge-

schichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten Internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake (17.–18. Februar 2007), 2007; Heiner BORGGREFE – Lubomír KONEČNÝ – Vera LÜPKES – Vít VLNAS (Hg.), Heiner BORGGREFE – Michael BISCHOFF – Thomas FUSENIG (Bearb.), Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt, Ausstellung im Weserrenaissance-Museum Schloss Brake 17. August – 16. November 2008, Nationalgalerie in Prag 11. Dezember 2008 – 22. Februar 2009, 2008.

9 Seine Werkstatt, in welcher der Sohn seines ehemaligen Lehrers, Hans Donauer, und Hans Freiberger beschäftigt waren, wurde zum Treffpunkt für nach Italien reisende Künstler. Bernard AIKEMA, Hans Rottenhammer und der venezianische Kanon, in: BORGGREFE – LÜPKES – KONEČNÝ – VLNAS (Hg.), Hans Rottenhammer (1564–1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstge-

Über den römischen Aufenthalt hinaus dauerte die Zusammenarbeit Rottenhammers als Figurenmaler mit den Niederländern Paul Bril und Jan Brueghel dem Älteren, die beide erfolgreich auf die Landschaftsmalerei spezialisiert und wegen ihrer zierlichen Kabinettbilder auf Kupferplatten hoch geschätzt waren. In der Folgezeit hat Rottenhammer in Venedig großformatige Kompositionen Tizians, Veroneses und Tintoretts mit ihrem schon klassisch gewordenen Kanon in kleinerem Format erkennbar variiert und marktgängig vervielfältigt<sup>10</sup>.

Als Beispiel diene das «Jüngste Gericht» in München, ein Meisterwerk, das Motive von Tintoretto und Veronese in einem Kompositionsschema vereint und auf Tizians großformatiges Dreifaltigkeitsbild («Gloria») im Prado zurückgeht<sup>11</sup> (Abb. 1). Rottenhammer mag aber auch das «Paradies» Leandro Bassanos gekannt haben, da er ihm offensichtlich in der ausgewogenen Komposition folgte und den über der Hölle schwebenden Engel mit dem Flammenschwert übernahm.

Die kleine, vielfigurige, ausgewogene Farbkomposition weist in besonderem Maße Rottenhammers Können als Meister der Figurenmalerei aus. Wie sehr das Bild in den Augen der Zeitgenossen Anerkennung fand, beweist die Tatsache, dass es auf dem Gemälde von Willem van Haecht in Antwerpen, welches das Kunstkabinett des Sammlers Cornelis van der Geest schildert, einen prominenten Platz in Vordergrund einnimmt (1628)<sup>12</sup>.

Carlo Ridolfi, Künstlerbiograph und Barockmaler in Venedig, drückt sich in seiner 1648 herausgegebenen Schrift «Le meraviglie dell'arte – Die Wunderwerke der Kunst» – so über den Maler Rottenhammer aus: *Er kam in seiner Jugend nach Venedig und machte sich daran, die berühmten Bilder zu zeichnen, vor allem die des Tintoretto in der Scuola di S. Rocco, wobei er die gute Manier erlernte und sich in Bilderfindungen übte. [...] Aber mit dem Heranreifen seiner Kompositionen hatte Giovanni dann viele Sachen für große Persönlichkeiten zu malen, woraus ihm viel Nutzen erwuchs. Für Kaiser Rudolf II. malte er die Götter an einem Tisch, reichhaltig ausgestattet mit Speisen und Getränken, Vasen und anderen prächtigen Ornamenten*<sup>13</sup>.

Eindeutig ist der Bezug auf die berühmte Kupfertafel mit der Darstellung der «Hochzeit von Neptun und Amphitrite» (1600) (Abb. 2), die Rudolf II. von Rottenhammer erwarb und die einen beträchtlichen Einfluss auf die Entwicklung der flämischen Kabinettmalerei nahm<sup>14</sup>.

GREFE – KONEČNÝ – LÜPKES – VLNAS (Hg.), BORGGREFE – BISCHOFF – FUSENIG (Bearb.), Hans Rottenhammer begehrt (wie Anm. 8) 35–43, hier 38.

10 Ebd., 35–43.

11 Ebd., 41, 119–121 (Kat. Nr. 26).

12 Heiner BORGGREFE, «... welchen die mahler wegen seiner kunst für ihren vatter halten» Hans Rottenhammer, ein vergessener Neuerer, in: BORGGREFE – LÜPKES – KONEČNÝ – BI-

SCHOFF (Hg.), Hans Rottenhammer (1564–1625) (wie Anm. 8) 8–9, Abb. 1, 2; Ariadne van SUCHTELEN et Ben van BENEDEN, Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp, 2009, 128–129.

13 BORGGREFE – KONEČNÝ – LÜPKES – VLNAS (Hg.), BORGGREFE – BISCHOFF – FUSENIG (Bearb.), Hans Rottenhammer begehrt (wie Anm. 8) 194.

14 Ebd., 141–142, Kat. Nr. 44.

Im Rahmen einer Münchner Ausstellung 2008 wurden Leben und Schaffen des Hofmalers Ulrich Loth aufgearbeitet und seine Position in der Geschichte der frühen Barockmalerei in Deutschland bestimmt<sup>15</sup>.

Ulrich Loth, geboren vor 1599 in München und dort 1662 auch gestorben, kann als ein Repräsentant der Umbruchszeit gelten, als sich in den flämischen Niederlanden und Italien gleichermaßen ein neuer Stil der Wirklichkeitsnähe entwickelte, für die plastisch-bewegt modellierte Figuren kennzeichnend sind. Nach der ersten Lehrzeit bei Peter Candid, dem damaligen Hofmaler Maximilians I. (1597–1651), ermöglichte ihm der Herzog 1619 ein Stipendium von fast vier Jahren in Italien, um die neueste Barockmalerei in Rom zu studieren, allerdings mit der Auflage, nach Beendigung des Auslandsaufenthaltes an den bayerischen Hof zurückzukehren.

Tiefe Eindrücke und Anregungen für die Entwicklung seiner Bildsprache und Kunstfertigkeit erhielt der deutsche Künstler durch den mitunter der geltenden Konvention zuwiderlaufenden unorthodoxen Realismus der Werke Caravaggios und Carlo Saracenis sowie deren Nachfolger. Mit lebensnaher Wiedergabe von Ereignissen aus dem christlichen Heilsgeschehen bot Caravaggio eine kontrastreiche Helldunkelmalerei mit genrehaften Elementen und den drastischen Ausdruck der Affekte in Körpersprache und Gebärden. Seine emotionsbetonte Interpretation des «Todes Mariens», gemalt um 1605 für die Karmelitenkirche S. Maria della Scala in Rom, erschien als spektakulärstes Beispiel scheinbarer Alltäglichkeit mit affektvoller Inszenierung, verstieß dabei zwar gegen das *decorum*, beeindruckte aber zugleich die Künstler aller Zeit (Abb. 3).

Ulrich Loth zeigt in seinem 1629 angefertigten Altarbild des «Marientodes» (Abb. 4) für den Freisinger Dom die starke Prägung caravaggesken Stiles in der Komposition. So hat er die Gruppierung der trauernden Apostel um die Mutter Gottes und die Gestalt Maria Magdalenas im Vordergrund vom italienischen Vorbild beinahe unverändert übernommen. Die effektvolle Kombination künstlichen, natürlichen und übernatürlichen Lichts hebt die Marienfigur hervor, betont auch den Heiligenschein, der im Bild Caravaggios kaum wahrnehmbar ist, und führt das Auge des Betrachters nach oben in den Bereich des geöffneten Himmels. Wegen seiner feinen Lichtregie dürfte sich Loth an Saracenis Ausführung des gleichen Themas gehalten haben<sup>16</sup>.

In seinen Altarbildern und historischen Gemälden verarbeitete der deutsche Caravaggist Ulrich Loth sowohl italienische als auch flämische Vorlagen. Er kann wohl als der bedeutendste Münchner Maler des 17. Jahrhunderts gelten. In seiner Werkstatt erlernte auch sein Sohn Johann Carl zusammen mit dem jüngeren Bruder

15 Reinhold BAUMSTARK – Frank BÜTTNER – Marcus DEKIERT – Andrea GOTTDANG (Hg.), Ulrich Loth – Zwischen Caravaggio und Rubens, Ausstellungskatalog, 2008.

16 Luca Pes behandelt die Frage nach der überlieferten Verbindung bzw. Beziehung zwi-

schen Loth und Saraceni und hält es für wahrscheinlich, dass Loths Lehrer des caravaggesken-saracenesken Stiles in der Werkstatt Saracenis in Rom zu suchen sei. – Luca PES, Sui rapporti fra Ulrich Loth e Carlo Saraceni, in: Arte | Documento 25 (2010) 122–126.

Franz das Malerhandwerk. Ihre Mutter, eine Tochter des Bildhauers Hans Krumper und selbst anerkannte Miniaturmalerin, unterwies die beiden Söhne zusätzlich in dieser Kunst.

Kommen wir nun zu einigen Künstlern aus Bayern, die es vorgezogen haben, in Italien zu bleiben.

Johann Carl Loth, geboren 1632 in München und gestorben 1698 in Venedig, reiste, wie sein Vater, in die Ewige Stadt<sup>17</sup>. Während seines Romaufenthaltes um 1653 verkehrte er mit dem holländischen Barockmaler Willem Drost (\* 1630 – † 1678 Leiden), einem Schüler Rembrandts, und vertiefte sich in Werke Caravaggios und seines Kreises, bevor er nach Venedig übersiedelte.

Carl Loth ging in der Malerei andere Wege als sein Vater Ulrich. Er ließ sich um 1655–56 in der Lagunenstadt nieder, die durch ihr reiches Kunsterbe und die Entwicklung der venezianischen Malschule mit Florenz in Konkurrenz getreten war. Venedig zog die Künstler ganz Europas an, insbesondere die aus Loths süddeutscher Heimat. Während für viele von ihnen Venedig nur eine Durchgangsstation auf ihrem Wege nach Rom war, wurde diese Stadt für Loth zur zweiten Heimat. Seine weitgehende Integration wird auch durch den italianisierten Namen Carlo Lotti oder *Carlotto* deutlich<sup>18</sup>.

Wegen seiner Vorliebe für Helldunkel-Malerei schloss er sich in der Lagunenstadt den führenden, *tenebroso* genannten Künstlern, wie Francesco Ruschi aus Rom, dem Genuesen Giovan Battista Langetti und Antonio Zanchi aus Este in der Provinz Padua, an. Sie wurden dort auch als *foresti*, d. h. *Fremde*, bezeichnet, die in Venedig durch auswärtige Stilmittel und Anregungen der lokalen Traditionen zur Entwicklung einer neuen Stilsprache und der Entfaltung verschiedener Gattungen der Malerei, wie dem Stilleben oder der Genre-Malerei, beigetragen haben<sup>19</sup>.

Dem jungen *Bavarese* Carl Loth fehlte es von Anfang an nicht an Aufträgen. Seine Staffeleibilder fanden großen Anklang und wurden von dem Maler und Kunstschriftsteller Marco Boschini in der «Carta del navegar pitoresco» (Venedig 1660) als *rare d'invention* bezeichnet<sup>20</sup>. Seit Mitte der siebziger Jahre entstanden vor allem Altarblätter sowohl für Kirchen Venedigs und der Terraferma als auch für die bayerische Heimat.

Als Beispiel soll das Patronatsbild der «Confraternita di San Giuseppe» in der Kirche San Silvestro in Venedig dienen, das 1681 feierlich enthüllt wurde. Vor einer kannelierten Säule als einzigem architektonischen Detail erscheint die Monumen-

17 Zu Leben und Werk Johann Carl Loths vgl. Gerhard EWALD, Johann Carl Loth 1632–1698, 1965; Nicoletta ROIO, Loth Johann Carl, in: Mauro LUCCO (Hg.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Bd. 2, 2001, 846–847 (mit Bibliographie).

18 Selbst seine Unterschrift kennt man nur in italienischer Form. EWALD, Loth (wie Anm. 17) 16.

19 Mauro LUCCO, «Foresti» a Venezia nel Seicento, in: LUCCO (Hg.), *La pittura nel Veneto* (wie Anm. 17) 485–522.

20 EWALD, Loth (wie Anm. 17) 13.



talfigur des heiligen Joseph im Vordergrund, der das Jesuskind in den Armen trägt. Etwas zurückversetzt kniet Maria, die Gottesgebärerin, hinter der Wiege. Gott Vater neigt sich segnend über die Szene. Ein Lichtstrahl geht von ihm aus, erhellt und betont die Figuren.

Loth malte 1690 auch auf Bestellung des Großherzogs Ferdinando von Toskana, der bei seinen Ankäufen für die Kunstsammlungen in Florenz vor allem Werke der venezianischen Schule bevorzugte. Auch der Fürstbischof von Trient, Francesco Alberti Poia erteilte um die Mitte der achtziger Jahre (1685–87) Carl Loth in Venedig zwei wichtige Aufträge, die seinen Einfluss im Trentino verstärkt haben dürften<sup>21</sup>. Es handelt sich um die beiden großen Wandgemälde der «Geburt Christi» und der «Auferstehung», die Loth 1687 für die barocke *Cappella del Crocifisso* im Dom zu Trient geschaffen hat, zwei Werke voller Ausdruckskraft und anmutiger Poesie.

Bei der schwungvoll bewegten, vielfigurigen Komposition der «Geburt Christi» ist der Schauplatz der Handlung auf eine hohe Rampe verlegt, zu der Stufen hinaufführen (Abb. 5). Voller Erwartung streben zwei Hirten nach oben, andere blicken erstaunt und halten inne, weitere drängen voller Freude zu dem sich ihnen darbietenden Wunder. Dem Künstler ist es gelungen, Natürliches und Übernatürliches zu verbinden und darzustellen.

Hinsichtlich des Einflusses von Carl Loth, dessen Kunst in der venezianischen Tradition wurzelt, führt Loths Biograph Gerhard Ewald aus, dass Loths Schüler «unter oft wörtlicher Benutzung von Loths Repertoire an Schemata, Formen und Formeln in ihrer künstlerisch rückständigen Heimat fast konkurrenzlos Jahrzehnte hindurch eine blühende Tätigkeit»<sup>22</sup> entfalten konnten. Die blühende Werkstatt Carl Loths etablierte sich als Ausbildungszentrum namhafter deutschsprachiger Künstler, wie Johann Michael Rottmayr (1654–1730) aus Laufen an der Salzach in Oberbayern, der als führender Maler Österreichs zu Beginn des 18. Jahrhunderts gilt<sup>23</sup>.

Des weiteren ist Daniel Seiter (1647/49 Wien – 1705 Turin) zu erwähnen, der nach der zwölfjährigen Lehrzeit bei Loth (1670–82) seine Ausbildung in Rom bei Carlo Maratti fortsetzte und schließlich als Hofmaler nach Turin berufen wurde<sup>24</sup>.

Auch Hans Adam Weissenkirchner (1646–1695) aus Bayern, der spätere Hofmaler des Fürsten von Eggenberg in der Steiermark, erfuhr bei Loth seine Weiterbildung; ebenso die Österreicher Matthias Pusjäger (1654–1734), Johann Carl von Relsfeldt (1658–1735), Peter Strudl (1664–1711), der spätere Gründer der Wiener Akademie der bildenden Künste, und Ulrich Glantschnigg (1661–1722) aus Hall

21 Ebd., 14, 28; Ezio CHINI, La pittura dal Rinascimento al Settecento, in: Marco BELLA-BARBA – Giuseppe OLMI (Hg.), Storia del Trentino, Bd. IV: L'età moderna, 2002, 727–842, hier 800–801.

22 EWALD, Loth (wie Anm. 17) 33.

23 Zu Leben und Werk des Malers Rottmayr vgl. Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr, 1981.

24 Zu Leben und Werk des Malers Daniel Seiter vgl. Matthias KUNZE, Daniel Seiter 1647–1705: die Gemälde, 2000 (mit Bibliographie).

(Tirol), der sich in Bozen niederließ und seinem Lehrer Loth mehrere Aufträge vor allem in Bayern verdankte<sup>25</sup>.

Von Loths italienischen Schülern erlangten der Veronese Santo Prunati (1652–1728) und Ambrogio Bono (Bon) († nach 1713) eine gewisse Bedeutung, von denen sich der Letztere künstlerisch in Venedig an den Lehrer anschloss, wie sein Hauptwerk, «Christus überreicht dem seligen Michele Pini den Rosenkranz», durch kontrastreiches Kolorit in Brauntönen belegt<sup>26</sup>.

Venedig war Hauptschauplatz des Wirkens auch von Joseph Heintz dem Jüngeren, der um 1600 in Augsburg geboren wurde und 1678 in der Lagunenstadt starb<sup>27</sup>. Zunächst war er Schüler seines Vaters, des in Basel geborenen und in Prag als Hofmaler Rudolfs II. tätigen Heintz des Älteren († 1609). 1617 konnte er in die Werkstatt seines Stiefvaters Matthäus Gundelach eintreten, nachdem dieser in Augsburg Fuß gefasst hatte. Dann aber ging er nach Italien. Seit 1625 lebte er in Venedig, wo er bis zu seinem Tode wirkte; Aufenthalte in Rom *per ambasciate* sind bezeugt.

Er war ein vielseitiger Maler mit ikonographisch weitem Horizont, richtungsweisend als Darsteller von Veduten, Festen und Zeremonien mit unzähligen kleinen Figuren, als Schöpfer großformatiger Altarbilder, Genre- und Fischmarktszenen mit porträthaften Zügen. Vor allem aber war er ein mit reicher Phantasie begabter Maler von *bizzarrie*, bizarren, mythologischen und antiken Historien wie Allegorien, die er oft mit einer Fülle von Fabelwesen und Schreckgestalten bevölkerte – Nachtszenen, Hexenwerk, Zauberwesen und alchemistische Laboratorien. Wenn das Thema es zuließ, versah er auch religiöse Motive mit derartigen Inventionen, die dem Repertoire niederländischer Künstler wie Hieronymus Bosch, Jan Mandijn, Pieter Brueghel d. J., Paul de Vos und anderen entstammen.

Bahnbrechend ist seine Rolle in der Entwicklung der venezianischen Vedutenmalerei, anknüpfend an die von Gentile Bellini und Carpaccio bereits eröffnete Tradition der Stadtansichten. Seine Wirkung ist unübersehbar und reicht über Luca

25 Lione PASCOLI, *Vite de' pittori*, 1736, Bd. II, 321; Gerhard EWALD, *Opere del Loth e della sua bottega nei musei civici veneziani*, in: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 1 (1959) 1–10, hier 7, Anm. 1; EWALD, *Loth* (wie Anm. 17) 33–34. Zu Ulrich Glantschnigg vgl. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (zitiert künftig als *Künstlerlexikon AKL*) Bd. 56, 2007, 5–7.

26 Zu Ambrogio Bono vgl. *Künstlerlexikon AKL*, Bd. 12, 1996, 596.

27 Daniele D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane «pittore di più pennelli»*, in: *Arte in Friuli, Arte a Trieste (AFAT)* 23 (2004) 13–26; Daniele D'ANZA, *Pittori e mecenati. Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma*, in: *Arte Veneta* 61 (2004) 96–109; Da-

niele D'ANZA, *Appunti sulla produzione «festiva» di Joseph Heintz il giovane: opere autografe e di bottega*, in: *Arte in Friuli, Arte a Trieste* 24 (2005) 7–20; Daniele D'ANZA, *Uno «Stregozzo» di Joseph Heintz il giovane*, in: *Arte in Friuli, Arte a Trieste* 25 (2006) 13–18. – Zu Joseph Heintz dem Jüngeren als Zeichner vgl. den wichtigen Beitrag von Jürgen ZIMMER, *Joseph Heintz der Jüngere disegnatore*, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche Sezione Seconda* 83–84 (2004–2005) 85–111. Zu Biographie und Werk des Malers Daniel Heintz, eines Sohnes Heintz des Jüngeren vgl. Jürgen ZIMMER, *Daten zu Daniel Ens (Heintz). Beobachtungen und Mutmaßungen zu seinem Werk*, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche Sezione Seconda* 87 (2008) 53–86.

Carlevaris (\*1663 Udine – † 1730 Venedig) bis zu dessen Schüler Giovanni Antonio Canaletto im 18. Jahrhundert. In figurenreichen Bildern schildert Heintz hauptsächlich die prachtvollen, oft ausgelassenen Feste der Venezianer. Charakteristisch dafür ist die herrliche «Ansicht des Markusplatzes» im Karneval, luftig und hell erleuchtet, in ausgewogener Farbkombination (Abb. 6).

Besonders eindrucksvoll entfaltet sich der feierliche Ritus «der Dogenkrönung» im Dogenpalast, eine der wichtigsten Begebenheiten des venezianischen Staatszeremoniells. Auf der berühmten *Scala dei giganti*, der letzten von ehemals vier Treppen, die aus dem Innenhof in das Obergeschoss des Palastes führten, treten in glänzenden roten Staatsroben würdevolle Senatoren auf. Die Fülle der dargestellten Personen ist in sozialer Hinsicht deutlich zweigeteilt: am unteren Bildrand drängt sich die Menge des einfachen Volkes, die sich zum Teil sogar um die unter das Volk geworfenen Münzen balgt.

Überraschung und Neugier beim Betrachter erweckt die emotionsgeladene Darstellung des «Faustkampfes beim Ponte dei Pugni»: es handelt sich um die Wiedergabe eines seit dem 14. Jahrhundert üblichen Mannschaftsfaustkampfes auf einer Brücke in der Nähe von San Barnaba in Venedig. Hier trafen die Vertreter der Pfarreien von San Pietro di Castello (*Castellani*) und San Nicolò dei Mendicoli (*Nicolotti*) einmal im Jahr zu einem Wettkampf von mit oft blutigem Ausgang aufeinander. Die dabei stets vorkommenden, häufig gewalttätigen Ausschreitungen haben dann schließlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts zum Verbot dieses Kampfspiels geführt.

Die Anzahl der mit dem Namen von Heintz dem Jüngeren verbundenen Gemälde ist so beträchtlich, ihre Qualität so verschieden, dass angenommen werden muss, es habe Mitarbeiter, vielleicht auch Nachahmer oder zumindest Gleichgesinnte gegeben, von seinen Kindern ganz zu schweigen. Eine Tochter Regina (II) und ein Sohn Daniel (III) haben, wie der Vater, in Venedig als Maler gearbeitet. Das mit dem Namen Joseph Heintz der Jüngere verbundene Œuvre wurde in letzter Zeit durch immer neue Funde und Zuschreibungen beträchtlich erweitert<sup>28</sup>.

Auch andere oberitalienische Städte spielen neben Venedig als Aufenthaltsorte von aus Bayern stammenden Künstlern eine Rolle.

Zu den bisher noch kaum bekannten, unerforschten Malern zählt Carlo Santner, nachgewiesen seit etwa 1615 in Mantua<sup>29</sup>. Aus seinem am 26. September 1627 verfassten Testament vor dem Notar Andrea Zacchi geht hervor, dass der *molto magnifico signor* Carlo Santner ein Sohn des Münchner Malers *Giacomo di Santner pittore celeberrimo cittadino nativo di Monaco di Bavera*<sup>30</sup> war. Seine Mutter

28 Vgl. Anm. 27.

29 Zu Leben und Werk des Malers Carlo Santner vgl. Mina GREGORI (Hg.), *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, 1989, 252 (scheda Carlo Santner di Renato BERZAGHI); Renato BERZAGHI, *La Galleria degli Specchi del Palaz-*

zo Ducale di Mantova. Storia, iconografia, collezioni, in: *Te*, N. S. 2 (1995) 49–71.

30 Archivio di Stato di Mantova, Notarile, Busta 9760 bis, Notaio Andrea Zacchi. Vgl. Giuse PASTORE, Antonio Maria Viani, *Pancona lignea nella basilica di S. Andrea e le cappelle*

Margherita war die Schwester von Livia, der Ehefrau des Malers Antonio Maria Viani<sup>31</sup>, und gleichzeitig eine Tochter des Hofmalers und Architekten Friedrich Sustris (um 1540–1599), des Sohnes des niederländischen, in Italien tätigen Künstlers Lambert Sustris. In zweiter Ehe heiratete Margherita den Bildhauer Hans Krumper. Carlo Santner war damals mit Anna Maria Mazzoni verheiratet.

Santner dürfte am Hofe von Mantua ein gewisses Ansehen genossen haben, weil er den Auftrag für ein Wandgemälde im Spiegelsaal des herzoglichen Palastes bekam. Es stellt «Die Freien Künste» dar, 1618 datiert und signiert (*Abb. 7*). Dem bayerischen Maler werden außerdem das Gemälde mit der «Allegorie des Wassers»<sup>32</sup> im Saal der Vier Elemente zugeschrieben sowie weitere allegorische Freskenzyklen im gleichen Palast: «Die Jahreszeiten» in der sogenannten Eleonora-Loggia, die «Götter des Olymp» und einige Putten und Viktorien in der Galleria dei Marmi. Im Palazzo Arri-goni werden Freskomalereien mit den Tugenden ihm zugeschrieben<sup>33</sup>. In der Galleria Nuova des Palazzo Ducale befinden sich zwei Altarbilder mit dem Thema der Verkündigung, eines aus dem Kloster Santa Ursula (*Abb. 8*), das andere aus dem heute nicht mehr existenten *Oratorio del Te* (*Abb. 9*), die ihm 2002 ebenfalls beigelegt wurden<sup>34</sup>.

1619 bekommt Santner eine Anzahlung, um acht Altar-Antependien für die Hofkirche Santa Barbara in Mantua zu malen; im gleichen Jahr wird ihm dort ein Haus zugeteilt. Weil der *pictor germanicus* 1625, im Alter von 34 Jahren, in der Pfarrei von San Leonardo eingetragen ist, dürfte er 1591 in München oder in Italien geboren sein. Ein um 1625 entstandenes Werk des Künstlers mit dem «Martyrium der heiligen Katharina von Alexandrien» ist in der Biblioteca Civica Teresiana in Mantua zu sehen<sup>35</sup>. In einer Seitenkapelle der Wallfahrtskirche Madonna delle Grazie bei Curtatone steht ein Retabel von ihm, das die «Muttergottes mit dem Kind und den heiligen Franziskus und König Ludwig von Frankreich» zeigt.

Am 11. Juli 1630 verfasst der Künstler ein zweites Testament vor dem Pfarrer von San Leonardo; diesmal erscheint er mit dem italianisierten Namen Carlo Santinari und ist mit Isabella Moroni verheiratet. Da Isabella Moroni ein Jahr später, 1631, den Maler Pietro Martire Neri geehelicht hat, dürfte Carlo Santner den Mantuanischen Erbfolgekrieg (1628–31) und die schwere Plünderung der Stadt 1630 nicht überlebt haben<sup>36</sup>.

Carlo Santner und sein Werk harren noch der weiteren Erforschung.

lateralis della Cattedrale, in: *Civiltà Mantovana*, n. s. 1984, 53–63, hier 56–57, 60, Anm. 25; Guido REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua*, 2002, 10, 49, 229–230, 419, Appendix 7.1: Testament Carlo Santners vom 26. September 1627.

31 Zu Leben und Werk von Antonio Maria Viani vgl. Ulrich THIEME – Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (zitiert künftig als

THIEME-BECKER, *Lexikon*), Bd. 34, 1926, 321–323.

32 Renato BERZAGHI, *Il palazzo ducale di Mantova*, 1992, 46.

33 BERZAGHI, *Galleria* (wie Anm. 29) 54.

34 Daniele SANGUINETI, Carlo Santner, in: Giovanni RODELLA (Hg.), *I dipinti della Galleria Nuova* (Le Collezioni di Palazzo Ducale 2), 2002, 78–83.

35 REBECCHINI, *Collectors* (wie Anm. 30).

36 BERZAGHI, *Galleria* (wie Anm. 29) 52.





Abb. 1: Hans Rottenhammer, *Das Jüngste Gericht* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München).



Abb. 2: Hans Rottenhammer, *Hochzeit von Neptun und Amphitrite* (aus: Heiner Borggrefe – Lubomír Konečný – Vera Lüpkes – Vít Vlnas (Hg.), Heiner Borggrefe – Michael Bischoff – Thomas Fusenig (Bearb.), *Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt*, 2008, 142, Kat. Nr. 44).





Abb. 3: Caravaggio, *Tod Mariens* (bpk/RMN/Paris, Musée du Louvre/René-Gabriel Ojéda).



*Abb. 4: Ulrich Loth, Der Tod Mariens (Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat).*





*Abb. 5: Carl Loth, Geburt Christi (Ufficio Arte Sacra e Tutela dei Beni Culturali dell' Arcidiocesi di Trento).*



Abb. 6: Joseph Heintz der Jüngere, *Ansicht des Markusplatzes* (aus: Daniele d'Anza, *Pittori e mecenati. Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma*, in: *Arte Veneta* 61 (2004) 103, Abb. 8).



Abb. 7: Carlo Santner, *Die Freien Künste* (aus: Mina Gregori (Hg.), *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, 1989, 165, Abb. 107).





Abb. 8: Carlo Santner, Verkündigung (Kloster Santa Ursula), Detail (aus: Giovanni Rodella (Hg.), *I dipinti della Galleria Nuova (Le Collezioni di Palazzo Ducale 2)*, 2002, 82, Kat. Nr. 12); mit Genehmigung des Ministeriums der Kulturwissenschaften – Landesamt für Denkmalpflege Mantua.



Abb. 9: Carlo Santner, Verkündigung (Oratorio del Te), Detail (aus: Giovanni Rodella (Hg.), *I dipinti della Galleria Nuova (Le Collezioni di Palazzo Ducale 2)*, 2002, 83, Kat. Nr. 13); mit Genehmigung des Ministeriums der Kulturwissenschaften – Landesamt für Denkmalpflege Mantua.





*Abb. 10: Erasmus Antonius Obermüller, Der Winter (November bis Januar)  
(Photo Lucia Longo-Endres); mit Genehmigung der Gemeinde Vattaro (Trento).*



*Abb. 11: Erasmus Antonius Obermüller, Der Winter (Januar bis März) (Photo Lucia Longo-Endres); mit Genehmigung der Gemeinde Vattaro (Trento).*



*Abb. 12: Joachim von Sandrart, Der Februar (Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie Schleißheim).*



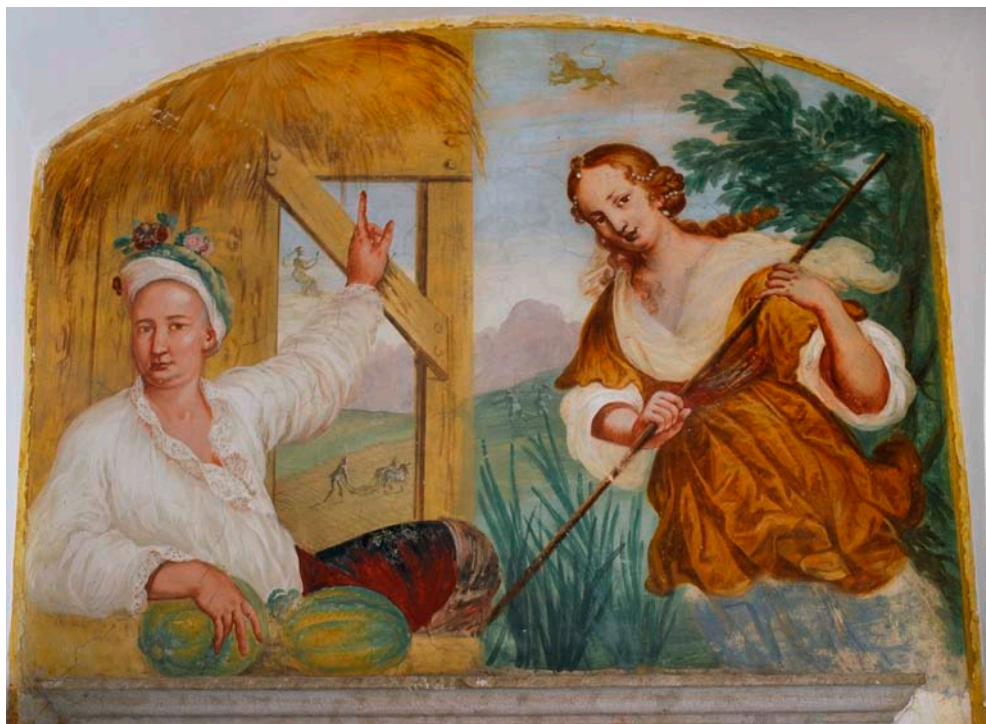


*Abb. 13: Erasmus Antonius Obermüller, Der Frühling (Photo Lucia Longo-Endres); mit Genehmigung der Gemeinde Vattaro (Trento).*





Abb. 14: Erasmus Antonius Obermüller, *Der Sommer (Mai bis Juni)*  
(Photo Lucia Longo-Endres); mit Genehmigung der Gemeinde Vattaro (Trento).



*Abb. 15: Erasmus Antonius Obermüller, Der Sommer (Juli bis September) (Photo Lucia Longo-Endres); mit Genehmigung der Gemeinde Vattaro (Trento).*



*Abb. 16: Erasmus Antonius Obermüller, Der Herbst (Photo Lucia Longo-Endres); mit Genehmigung der Gemeinde Vattaro (Trento).*





Abb. 17: Erasmus Antonius Obermüller, Muttergottes mit dem Jesuskind und den Heiligen Antonius dem Einsiedler und Simon dem Zeloten, Pfarrkirche von Stravino im Cavedinetal (Ufficio Arte Sacra e Tutela dei Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Trento).

Erst neuerdings ist auch der Name des aus München stammenden Erasmus Antonius Obermüller in den Gesichtskreis der Forschung getreten, die noch ganz am Anfang steht. Er wurde am 16. Juli 1667 in München geboren<sup>37</sup> und lebte von 1691 bis zu seinem Tode 1710 in Trient<sup>38</sup>.

In München war Obermüller in den Jahren 1679–81 Lehrjunge bei dem Hofmaler Nikolaus Prugger<sup>39</sup>, von 1681 bis 1684 bei Johann Baptist Sing († 1684)<sup>40</sup> und anschließend bei Balthasar Egger († 1688)<sup>41</sup>, wie Volker Liedke nachgewiesen hat<sup>42</sup>.

Das kulturelle Ambiente des Münchner Hofes mit den Deckengemäldezyklen, unter anderem von dem italienischen Barockmaler Antonio Domenico Triva und von Johann Heinrich Schönfeld († 1684 Augsburg)<sup>43</sup>, dürfte für Obermüller voller Anregungen gewesen sein, bevor er sich auf die Reise in den Süden machte.

Am 30. Januar 1691 ist er in Trient erstmals durch die Eheschließung mit Margarita Covaller in der Kirche Santa Maria Maggiore nachgewiesen<sup>44</sup>. Der bayerische

37 Folgender Eintrag im Taufbuch von St. Peter in München belegt eindeutig das Geburtsdatum des Künstlers, das bislang unbekannt war: [Julius 1667] Dies 17. Obermüller parent(es) Nicolaus Obermüller Mercator, Maria uxor. Infans Erasmus Antonius pridie circa merid(iem) natus. Patrinus D(ominus) Franciscus [...] Jäger des Raths, Minist(er) idem. – Archiv des Erzbistums München und Freising, Matrikel München 100, Taufbuch St. Peter 1655–1671, 610.

38 Ezio MICH, Obermüller Erasmo Antonio, in: Mina GREGORI – Erich SCHLEIER (Hg.), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Bd. 2, 1989, 831.

39 Als bedeutendem Porträtisten am Hofe wird Nikolaus Prugger (\*1620 Trudering / † 1694 München) unter anderem das Gruppenporträt der drei Hofdamen Henriette Adelaïdes als Parzen (Katharina Anastasia von Törring, Anna Maria von Törring-Seefeldt aus dem savoyischen Haus d'Agliè und Katharina von Spaur) im Fries des ca 1668–69 entstandenen Herzkabinetts in der Residenz zugeschrieben. Anna BAUER-WILD – Brigitte VOLK-KNÜTTEL (Bearb.), *Freistaat Bayern: Regierungsbezirk Oberbayern. Stadt und Landkreis München*, 2: *Profanbauten (Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland 3)*, 1989, 237, 246–247. Prugger wurde auf Kosten Maximilians I. in Italien ausgebildet. 1644 fand er seine Anstellung am Münchner Hof und 1656 bekam er ein kaiserliches Privileg durch die Kurfürstinwitwe Maria Anna. Er führte seine Werkstatt in dem ihm vom Kurfürsten überlassenen Haus in der Theatinerstrasse. Neben seinen Bildnismalereien (Öl und Miniatur) fertigte er Tierstücke und

kleine Pergamentbilder. THIEME-BECKER Lexikon (wie Anm. 31), Bd. 27, 1933, 430.

40 *Johann Baptista Sing, von Braunau (Oberösterreich) gebirtig, habe die kunst der malerey bei Hannß Caspar Juveneli erlernet, die proba allhier in München erweisen anno 1679* (fol. 31). – Volker LIEDKE, *Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser (1566–1825)*, in: *Ars Bavarica* 10 (1978) 21–58, hier 38, 43 (das Wappen).

41 Balthasar Egger, \* in Winkler/Oberkärnten, † 1688 München (laut Gernhardt 1689), bekam seine Ausbildung in Lienz, Tirol und zog nach München, um sich dort niederzulassen. Wegen der Beschwerden der Münchner Malerzunft musste er die Stadt verlassen und kehrte nach Lienz zurück. Nach einiger Zeit kam er nochmals nach Bayern und siedelte sich in der Au vor München an. Nach erneuter Stadtverweisung durch die Zunft schaffte er es, 1667 in der Zunft zugelassen und 1668 als Bürger und Malermeister aufgenommen zu werden. THIEME-BECKER Lexikon (wie Anm. 31), Bd. 10, 1914, 374; *Künstlerlexikon AKL*, Bd. 23, 2002, 330–331.

42 Volker LIEDKE, *Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Ars Bavarica* 19/20 (1980) 119–143, hier 131, 133, 134.

43 Zu Johann Heinrich Schönfeld vgl. den Ausstellungskatalog: *Johann Heinrich Schönfeld. Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen*, 2009.

44 Archivio Diocesano di Trento, Parrocchia di Santa Maria Maggiore, Atti di matrimonio a. a. 1666–1698, 48; vgl. Manuela PINTARELLI,

Maler könnte sich schon ab 1685, nach der Münchner Lehrzeit<sup>45</sup> in Trient niedergelassen haben, falls das Altarbild der «Verkündigung» in der Chiesa dell'Annunciata (Sakristei) ihm zu Recht zugeschrieben wird<sup>46</sup>. Seine Tätigkeit in dieser Stadt wird jedenfalls 1693 bestätigt durch den Zyklus der «Passion Christi»<sup>47</sup> in der heutigen Casa Bagozzi, dem ehemaligen Alemannen-Krankenhaus<sup>48</sup> der sogenannten Hauerbruderschaft<sup>49</sup> in der Contrada S. Pietro, dem Handelsmittelpunkt der Stadt. Die zwölf Freskomalereien des Leidens Christi in den Herbergsräumen, die sich heute in einem wenig vorteilhaften Zustand befinden, waren sicher geeignet, die Menschen in Not zur *Compassio* anzuregen und zu ihrer Heilung beizutragen.

Von ganz anderer, heiterer Thematik hingegen ist der profane, 1700 datierte und signierte Freskenzyklus Obermüllers für die Sommerresidenz des Patriziers Ludovico Bortolazzi in Vattaro bei Trient, heute im Besitz der Gemeindeverwaltung<sup>50</sup>. Es handelt sich um sechs allegorische Darstellungen der Jahreszeiten mit den Tierkreiszeichen im ersten Saal, weitere sechs genrehafte Fresken, welche die Lebensalter thematisieren im zweiten, sowie die Vier Elemente im dritten Saal.

Alle diese Bilder gehören ikonographisch in den größeren Zusammenhang zyklischer Naturallegorien, die Mensch und Kosmos in einem umfassen. Die hier ausgewählten Beispiele befinden sich in den StICKKAPPEN des ersten Raumes. In den einzelnen Wandfeldern sind jeweils zwei Monate zusammengefasst, meist in Verbindung mit einem durch architektonische und landschaftliche Elemente gestalteten Hintergrund und mit den dazugehörigen Tierkreiszeichen in den oberen Bildecken versehen.

Erasmus Antonio Obermüller, pittore tedesco in Trentino, Tesi di laurea a. a. 2008–09 Facoltà di Lettere e Filosofia/Università degli Studi di Trento (Manuskript), 2010, 46, 210–11 Doc. 1.

45 Die Lehrzeit Obermüllers bei Egger dürfte schon 1685 beendet gewesen sein, als dieser wegen Krankheit seinen Zahlungsverpflichtungen an die Zunft nicht mehr nachkommen konnte. Künstlerlexikon AKL, Bd. 23, 2002, 331.

46 MICH, Obermüller (wie Anm. 38) 831; Ezio CHINI, Echi della pittura di Pietro Ricchi nel Trentino del Seicento, in: Marina BOTTERI OTTAVIANI (Hg.), Pietro Ricchi 1606–1675, 1996, 75–92, hier 88, 91, Anm. 39. Nach Mich soll das Bild signiert sein, was allerdings bis jetzt nicht bestätigt werden konnte; vgl. PINTARELLI Erasmo (wie Anm. 44) 11 Anm. 24.

47 In dem 1747 datierten Inventar der Biblioteca Comunale von Trient (BCTn, Co.Ca,75, c.7) sind in den Räumen für die Männer die sechs folgenden Begebenheiten dargestellt: «Abschied Jesu von seiner Mutter», «Jesus am Ölberg», «Christus vor Pilatus», die «Geißelung», «Die Mutter der Sieben Schmerzen», die «Dornenkrönung». Die Ausstattung der Räume für die Frauen ist hingegen nicht über-

liefert. – Ezio CHINI, La pittura in Trentino e in Alto Adige nel Seicento, in: Mina GREGORI – Erich SCHLEIER (Hg.), La Pittura in Italia. Il Seicento, Bd. 1, 1989, 139–148, hier 142; Marina GARBELLOTTI, Carità e assistenza tra continuità e riforme, in: Marco BELLABARBA – Giuseppe OLMI (Hg.), Storia del Trentino, Bd. IV: L'età moderna, 2002, 377–395, hier 386–387.

48 Zu dem Alemannen-Krankenhaus in Trient vgl. Marina GARBELLOTTI, L'ospedale alemanno: un esempio di assistenza ospedaliera nella Trento dei secc. XIV–XVIII, in: Studi Trentini di Scienze Storiche Sezione I, 74 (1995) 259–323.

49 Zu der deutschen Bruderschaft vgl. Serena LUZZI, La confraternita alemanna degli Zappatori. Lineamenti per una storia della comunità tedesca a Trento fra tardo medioevo e prima età moderna, in: Studi Trentini di Scienze Storiche Sezione I, 73 (1994) 231–275, 331–363 und 74 (1995), 47–92.

50 Bruno PASSAMANI, Opere mobili ed affreschi, in: Restauri ed acquisizioni 1973–1978, Ausstellungskatalog, 1978, 156–158; MICH, Obermüller (wie Anm. 38) 831; CHINI, La pittura (wie Anm. 21) 800–801.



Die herrlichen, von pulsierendem Leben erfüllten Szenen verraten ein sicheres Gefühl für fließende Modellierung und räumlich aufgebaute Landschaften: große und aus nächster Nähe gesehene Figuren nehmen fast das ganze Bildfeld ein, in dem die Dimension der Tiefe eine untergeordnete Rolle spielt. Charakteristisch für diesen Zyklus ist die bürgerlich-schlichte, würdige und bodenständige Figurenbildung.

Ein Blick auf die Darstellung des Winters mit den Monaten November bis Januar zeigt einen bürgerlichen Innenbereich (*Abb. 10*): ein gut bestückter Tellerrahmen füllt die hintere Wand aus, im Vordergrund prasselt ein offenes Feuer, davor steht eine stattliche, bürgerlich gekleidete Frauenfigur, die den Blick dem eintretenden jungen Jäger zuwendet. Er schultert ein Gewehr, an das ein erlegter Wildhase gebunden ist. Der Hund am rechten Bildrand fixiert das tote Tier.

Thematisch ist offensichtlich die Abhängigkeit dieser Fresken von gemalten wie in der Druckgraphik verbreiteten Monats- und Jahreszeitenbilder Joachim von Sandrarts († 1688 Nürnberg), des Frankfurter Malers, Stechers und Theoretikers von europäischem Format. Speziell ist hier an den Monatszyklus für den Großen Saal im Alten Schloss Schleißheim zu denken, den Sandrart im Auftrag Kurfürst Maximilians I. 1642–43 in Amsterdam malte. Auch in der Allegorie des November in Sandrarts Ölgemälde ist ein Jäger zu sehen, der mit Beute von der Jagd heimkehrt; im Hintergrund eine offene Landschaft mit vielen Details. Auf beiden Bildern Sandrarts und Obermüllers ist der Hund zu beachten, der am erlegten Hasen schnuppert.

Ein zweites Wandbild des Winters ist den Monaten mit den Tierkreiszeichen Wassermann und Fische gewidmet (*Abb. 11*). Ein wohlbeleibter Koch präsentiert das Ergebnis seiner Kunst: eine feine Fleischpastete, nach der Mode der Zeit dekoriert. Aus Wachs, Gips, Zucker oder Butter wurden dafür täuschend echt Tiere nachgebildet, wie hier eine weiße Taube. Auf dem Küchentisch warten weitere Lebensmittel auf ihre Verarbeitung. Dem Koch gegenüber sitzt auf bequemem Sessel eine Matrone, der Wärme bedürftig – sie hält ihre Hände an den Ofen in der Bildmitte. Offenbar geht Obermüllers sinnfrohe Formulierung des Winters auf die Personifikation des Februars von Sandrart zurück (*Abb. 12*). Bereits dieser hatte einen feisten Koch mit Wild und Geflügel dargestellt, zugleich die genussvolle Szene im Hintergrund rechts durch lebhaftes Maskentreiben bereichert, das auf die Karnevalszeit deutet.

In der Frühlingdarstellung (von März bis Mai; Widder und Stier) (*Abb. 13*) verarbeitet Obermüller von Sandrarts Monatsbildern März und Mai entlehene Motive in neuer Form- und Farbfindung: eine weibliche Gestalt als Flora und die Figur eines musizierenden Mannes mit Flöte und voll gefülltem Fischernetz. Im Hintergrund sieht man ein starkem Wellen ausgesetztes Segelschiff. Auf Sandrarts Personifikation des Mai erkennt man rechts mitten im See deutlich das 1616 am Ostende des Münchner Hofgartens errichtete *Vischhaus*<sup>51</sup>.

Die erste Zeit des Sommers ist den Monaten Mai bis Juni (Zwillinge, Krebs) gewidmet (*Abb. 14*). Das symmetrische und harmonisierte Gegenüber der Figuren

51 Der äußerlich aufwendig gegliederte Mittelpavillon an der Ostseite des Unteren Hof-

gartens war das sogenannte Fischhaus, das nach Michael Wening (1701) auch zur Auf-

beherrscht den Vordergrund mit ausgewogener Schönfarbigkeit, während der Blick in der Ferne eine Schafherde und ein landwirtschaftliches Gebäude wahrnehmen kann. Obermüller bietet nochmals eine qualitätvolle narrative Szene mit umgearbeiteten Sandrart-Zitaten aus dessen Monaten Mai und Juni. Es folgt das zweite flott gemalte Bild der Sommerzeit, das den Monaten Juli bis September (Löwe, Jungfrau) zugeordnet ist (*Abb. 15*). Die allegorischen Personifikationen, eine weibliche Gestalt und ein Mann, ragen vorne reliefartig heraus. Hinten breitet sich die Landschaft aus mit Feldern und Wiesen und in der Ferne mit Hügeln und Bergen. Im Detail erkennt man Bauern bei der Feldarbeit mit dem Gespannpflug und beim Heuwenden. Auch hier sieht man die Parallelität der Frauenfiguren bei Obermüller und Sandrart. Obermüllers Allegorie des Herbstes enthält, wie üblich, den trinkenden Bacchus (*Abb. 16*). Eine ansehnliche, stilvoll gekleidete Frauenfigur reicht ihm eine Schale mit frischen Früchten als Produkten der Landwirtschaft. Im Vergleich zu Sandrarts Vorbild ist Obermüllers Bacchus stark umgearbeitet.

Vermutlich kam Obermüller während seiner Münchner Lehrzeit bei dem Hofmaler Prugger, bei Sing oder Egger, zur genaueren Kenntnis von Sandrarts Werk, höchstwahrscheinlich durch das Studium verbreiteter Graphik dieser Themen, Kopien und Übungsvorlagen. Sandrart hatte die Vervielfältigung seiner zwölf Monatsbilder durch verschiedene Stichserien in den Niederlanden und in Deutschland selbst veranlasst<sup>52</sup>. Obermüller variiert die Anregungen der Vorbilder vielfach seitenverkehrt, wie wir an den hier thematisierten Allegorien sehen konnten.

Als Beispiel für die Ölgemälde Obermüllers sei hier das ihm zugeschriebene Altarblatt der Pfarrkirche von Stravino im Cavadinetal gezeigt (*Abb. 17*), welches die «Muttergottes mit dem Jesuskind und den Heiligen Antonius dem Einsiedler und Simon dem Zeloten» darstellt und um 1691 datiert wird, als der Maler noch unter dem Eindruck von Antonio Trivas Schöpfungen in bayerischen Kirchen stand. Zugleich sind Anregungen des Malers Pietro Ricchi (1606–1675) in der kontrastreichen Komposition mit schimmernden Lichteffekten zu erkennen<sup>53</sup>.

Die Bedeutung Erasmus Antonius Obermüllers als Maler kommt vor allem in den Werken der ersten Jahre im Trentino um 1691–93 zum Ausdruck, als er noch stark von den Münchner Lehrmeistern geprägt war. Einblick in die venezianische Kunst dürfte er aber zu dieser Zeit schon gehabt haben. Seine seit dem späten 18. Jahrhundert angenommene Weiterbildung<sup>54</sup> bei Carl Loth in Venedig ist bislang quellenmäßig zwar nicht nachgewiesen, mit Sicherheit hat Obermüller die Formen- und Stilsprache seines Landsmannes Loth aber an dessen Werken in Trient wie in

führung von Komödien genutzt wurde. LONGO-ENDRES (Hg.), Baldassare Pistorini, Kurz gefasste Beschreibung (wie Anm. 7) 186–187, Anm. 232.

52 John Roger PAAS, Joachim von Sandrart as entrepreneur. The months, a sprint series with verses, in: Sybille EBERT-SCHIFFERER – Cecilia MAZZETTI DI PIETRALATA (Hg.), Joachim von

Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana Rom, 3.–4. April 2006 (Rom und der Norden. Wege und Formen des künstlerischen Austauschs 3), 2009, 123–131.

53 CHINI, Echi (wie Anm. 46) 88–89.



nahegelegenen Orten zu schätzen gelernt: Loths Monumentalgemälde – die «Geburt Christi» und die «Auferstehung» – im Trientiner Dom und das Altarblatt der Pfarrkirche von Borgo Valsugana mit dem «Martyrium des heiligen Bartholomäus» galten zu dieser Zeit als geradezu revolutionär.

Obermüllers Altarbild in Stravino zeichnet sich durch eine deklamatorische Virtuosität der Licht- und Farbreie in ausgewogener Komposition aus. Bei seinen späteren Ölbildern ist hingegen eine Reduktion der kraftvollen, figurativen wie koloristischen hochbarocken Pathetik zu konstatieren. Dies liegt möglicherweise daran, dass es dem Maler nicht gelungen ist, zu einflussreichen Patrizierfamilien bzw. Institutionen gedeihliche Beziehungen aufzubauen, abgesehen vom Kontakt zur Familie Bortolazzi.

Festzuhalten bleibt, dass Obermüllers volkstümliche Freskenzyklen der Jahreszeiten in der Villa zu Vattaro einen beachtlichen Beitrag zur Verbreitung der *pittura di genere* im Trentino liefern, einer genrehaften Malerei mit lebensfrohen Szenen, die von urwüchsiger Kraft charakterisiert sind.

Die hier genannten Künstler, Ulrich und Johann Carl Loth, Hans Rottenhammer und Heintz der Jüngere, aber auch Carlo Santner und Erasmus Antonius Obermüller sind in Italien anerkannt worden. Sie haben die Anregungen unterschiedlicher Kunstzentren aufgenommen und ihrerseits neue Impulse gegeben. Ihr jeweils eigener, unverkennbarer Stil führte sie zu wirtschaftlichem Erfolg und brachte ihnen internationales Ansehen.

Der vielfach herrschende Eindruck, bei beiden gegenläufigen Strömungen des transalpinen Transfers habe der Süden den wesentlicheren Teil eingebracht und der Norden am meisten profitiert, ist mit Sicherheit kein Vorurteil – auf vielen künstlerischen Gebieten war der Süden fruchtbarer und spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert Vorbild.

Dennoch gilt: Gerade im 17. Jahrhundert gibt es eine Reihe von aus Bayern stammenden Malern, die in Italien nicht nur in die Lehre gegangen sind, sondern ihrerseits in ihrem Gastland und ihrer Wahlheimat Eigenes zum Kunstleben beigetragen haben. Sie nutzten die Möglichkeiten ihrer Epoche, um neue «Kunstlandschaften» kennenzulernen und wirkten so vielfach auch als Botschafter der Kunst innerhalb eines großen Kulturraumes. Manche Künstlerbiographie und manches Oeuvre gilt es nach wie vor zu erforschen. Dieses Münchner Symposium setzte zweifellos einen Impuls, die gemeinsame Geschichte von Bayern und Italien weiterhin zu ergründen.

54 Francesco BARTOLI, *Le pitture, sculture ed architetture della Città di Trento e di pochi altri luoghi del Principato, Trento 1780* (Biblioteca Comunale Trento, ms 1207); Gian Grisostomo TOVAZZI, *De Pictoribus Tridentinis*, 3 Bde., 1760–1802, 979 (Biblioteca Tirolese Trento Biblioteca PP. Francescani, ms. 50); Simone WEBER, *Artisti trentini e non che hanno*

*operato in Trentino*, 1933, 214–215; Giulio Benedetto EMERT, *Il manoscritto Bartoli*, in: *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, 1939, 56, 58, 87; EWALD, *Johann Carl Loth* (wie Anm. 17) 34; PASSAMANI, *Opere* (wie Anm. 50) 157; MICH, *Obermüller* (wie Anm. 38); CHINI, *Echi* (wie Anm. 46) 85.

