

Franz Martin Kuen 1719-1771

– Ein Maler zwischen schwäbischer Frömmigkeit und venezianischer Pracht.

Hg. Ulrich Hoffmann und Matthias Kunze, Weißenhorn 2020, 328 S., 413 Abb.

(Rezension)

Mit diesem langersehnten Buch möchten in unseren Pandemiezeiten das Museum und der Museumsverein Weißenhorn die Erinnerungen an den 300. Geburtstag (2019) und den 250. Todestag (2021) dieses angesehenen Barockmalers und Bürgers der ehemaligen Fugger-Stadt sinnvoll abrunden, der durch sein künstlerisch wie intellektuell interessantes Frühwerk in der Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters Wiblingen und nicht zuletzt etwas zu Unrecht mehr wegen seiner Beziehung zu dem berühmten Venezianer Giambattista Tiepolo im Gedächtnis und im Blickpunkt des kunstgeschichtlichen Interesses geblieben ist.

Ausser dem dortigen engagierten Museumsleiter und besten Kenner Kuens **Matthias Kunze** („Einführung“, „Franz Martin Kuen – ein Maler zwischen schwäbischer Frömmigkeit und venezianischer Pracht“, „Schüler und Nachfolger von Franz Martin Kuen“, „Verzeichnis der Fresken und Gemälde“ zusammen mit **Stefanie Warkus**) und dem Vorstand des Museumsvereins und Theologen **Ulrich Hoffmann** („Franz Martin Kuen und die Prämonstratenser“) haben weitere Autoren darunter namhafte Kunsthistoriker (**Josef Strasser**: „Franz Martin Kuen – das künstlerische Umfeld mit Johann Georg Bergmüller und Johann Georg Wolcker“; **Angelika Dreyer**: „Inszenierte Heilsbotschaften – die Bildersprache Franz Martin Kuens“; **Andrea Gott dang**: „Die Kunst der klugen Kompilation – Franz Martin Kuens Fresken in Matzenhofen und Niederhausen“; **Yvonne Schülke**: „Zur Porträtmalerei von Franz Martin Kuen“), ein weiterer Theologe (P. **Rainer Rommens**, O.Praem: „Die Türfresken »Supraporten« und Wandmalereien von Kloster Roggenburg“) und last but not least Restauratoren (**Johannes Amann** und **Johanna Klasen**: „Zum technischen Aufbau und zur Maltechnik der Fresken Franz Martin Kuens“) mitgewirkt, leider nicht Michael Andreas Schmid, der 1998/99 in seiner Münchner Magisterarbeit unter dem Titel: „Franz Martin Kuens stilistische Stellung in der süddeutschen Deckenmalerei des mittleren 18. Jahrhunderts“ (teilweise veröffentlicht unter: „Vorbilder im Freskowerk des Franz Martin Kuen aus Weißenhorn“, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V. 35, 2001, S. 232-268) eine grosse Über- und Einsicht bewiesen hat.

Gewidmet ist der im Anton H. Konrad-Verlag, Weißenhorn herausgekommene Band „dem Kuenforscher und langjährigen Vorstand des Heimat- und Museumsvereins Weißenhorn“, Anton H. Konrad, von dem man nach einer 76 Seiten starken (oder schwachen) Würzburger Dissertation von Edgar-Werner Kraetzer aus dem Jahre 1928 endlich eine lange angekündigte moderne Monographie über den nach dem Wegzug Franz Joseph Spieglers (1752), vor dem Erscheinen Martin Knollers (1769 Neresheim) und der Rückkehr Andreas Bruggers aus Rom (1769) wohl bedeutendsten lebenden einheimischen Maler in Schwaben all die Zeit ungeduldig erwartet hatte. Dennoch hatte sich Matthias Kunze an eine 1986 abgeschlossene, leider nicht veröffentlichte Tübinger Magisterarbeit („Franz Martin Kuen und die venezianische Malerei“) und an eine in Würzburg, Augsburg, Rottenburg a. N. und Weißenhorn 1992-1993 gezeigte Wanderausstellung „Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn“ herangewagt. Es waren neben der erwähnten vergleichenden Magisterarbeit von Michael Andreas Schmid in den nächsten Jahren noch einige kleinere Beiträge von Matthias Kunze mit Ergänzungen zum Werk des Künstlers darunter 2014 der Artikel im neuen Allgemeinen Künstlerlexikon Bd. 82, S. 195-196 gefolgt.

Der jetzige mit Abbildungen sehr grosszügig ausgestattete Band – das ungestrichene Chamois-Papier lässt leider die teilweise nicht entsprechend farbkorrigierten Aufnahmen unter Verlust eines kühleren, silbrigen Grundtones etwas zu sehr ins Bräunliche gehen; das dominante Indischgelb des Buchdeckels soll wohl die (goldene-göttliche) „Pracht“ symbolisieren – bringt wie Kunze in seiner „Einführung“ selbst bekennt, leider immer noch keinen „Catalogue raisonné“ oder kritisches Werkverzeichnis mit. Die jetzige alphabetisch-numerische Anordnung nach den Standorten und nicht nach der Entstehungszeit erschwert überdies den Nachvollzug der stilistischen Entwicklung. Glücklicherweise ist noch eine chronologische Werkliste angefügt, gefolgt von einem Personen- und Orts- aber keinem ikonographischen Register.

Ausbildung Franz Martin Kuens auch in Prag?

Bei intensiverer Beschäftigung mit der schwäbischen Malerei v.a. des 18. Jahrhunderts und nach der Lektüre des Bandes bleiben immer noch einige unbeantwortete Fragen zu Franz Martin Kuen, seinem Leben und seiner künstlerischen Entwicklung. Wenn 1734 der Vater und zünftische Maler Johann Jakob Kuen (1681-1759) in einer Abrechnung für Arbeiten im Kloster Salem von „Mainem Bueben“ schreibt (vgl. Ulrich Knapp, Kloster Salem, 2004, S. 428, Anm. 173), könnte mit einiger Wahrscheinlichkeit damit der damals 15jährige ‚Lehrbueb‘ Franz Martin Kuen gemeint sein,

obwohl dieser in der umfangreichen Liste der Lehrlinge des Vaters nicht extra auftaucht. Den Beginn einer Lehre Kuens kann man üblicherweise im Alter von zwölf bis vierzehn je nach Schulbildung also ab ca. 1731-33 und als Malersohn das Ende schon nach drei Jahren um 1734-36 ansetzen. Bei einer weiteren Nachricht aus dem Kloster Salem von 1738, dass einem sich in Prag aufhaltenden Maler Kuon für zwei sicher kleinere Porträts auf Pergament (des Kaiserpaars oder des seit 1736 verheirateten Thronfolgerpaares Maria Theresia und Franz Stephan?) 8 fl. bezahlt wurden (vgl. Hubert Hosch, Andreas Brugger, 1987, S. 21, Anm. 142; Ulrich Knapp, Kloster Salem, 2004, S. 407) – vielleicht existiert dazu noch die Quittung im Generallandesarchiv Karlsruhe – kann man wieder vermuten, dass darunter Franz Martin Kuen zu verstehen ist, der auf seiner obligatorischen Gesellenfahrt ab. ca. 1735, wie auch Kunze annimmt, zeitweise sich im weiter unten uns noch beschäftigenden Prag weitergebildet hat, während in der bisherigen Forschung – wenn auch hier jetzt etwas modifiziert bei Josef Strasser – immer nur Augsburg als der unmittelbar an die Lehre anschliessende und alleinige Fortbildungsort genannt wird. Möglicherweise handelt es sich bei dem Maler ohne Vornamen aber auch um den Onkel Johann Baptist Kuen (1686- nach 1722), der auf seiner Wanderschaft sich in Österreich und Böhmen ab 1709 bis 1713 aufgehalten hatte, bevor er 1714 die Meistergerechtigkeit in Augsburg erwerben konnte. Denkbar wäre, dass er nach einer bis 1722 währenden Zusammenarbeit mit dem Bruder Johann Jakob sogar wieder nach Prag gezogen und dort zu einem unbekanntem Zeitpunkt verstorben ist. Als mögliche bessere künstlerische Adressen für Franz Martin Kuen in Prag wären zu nennen: der 1681 in Kempten geborene und 1755 in Prag verstorbene ehemalige Schüler Johann Friedrich Sichelbeins (1648-1719) in Memmingen, Johann Caspar Sings in München und Mitarbeiter Andrea Pozzos in Wien, Johann Hiebel (von 1730 bis 1749 Ältester der Prager Malerzunft), sowie Wenzel Lorenz Reiner (1689-1743) oder Georg Wilhelm Neunhertz (1689-1749, seit 1734 in Prag). Eine Rückkehr nach Schwaben erfolgte wohl um einiges vor 1743 (um 1740?) und dem ersten selbständigen Werk Kuens mit der Ausmalung im Langhausbereich der Kirche des Ulmer Augustinerklosters zu den Wengen im Auftrag des dortigen Propstes und gleichzeitigen Onkels Josef Braunmüller (1681-1754). Wenn man die wenigstens erhalten gebliebenen Fotos und ein hier als Abb. 7 wiedergegebenes Gemälde von Max Hammer mit der Innenansicht aus dem Jahre 1924 und den sicher schon vor der Zerstörung 1944 stark überarbeiteten Fresken eingehend betrachtet, lässt sich trotz Josef Strassers Hinweis auf Johann Georg Wolcker (siehe unten; vgl. auch die rückseitig mit 1743 datierte Zeichnung, in: Kunze 1992, A 1) noch relativ wenig an direktem und frischem Einfluss Augsburgs und vor allem der jüngeren Kräften wie der gerade verstorbene Johann Evangelist Holzer, Gottfried Bernhard Göz, Matthäus Günther, Johann Wolfgang Baumgartner erkennen. Die Balustradenrumandung um die Johannes-

Vision wirkt stilistisch ebenso rückständig wie der wohl mit tiefem Horizont aber ganz tafelbildlich angelegte ‚Hl. Kirchenvater Gregorius‘ (Abb. 45; vgl. z.B. Hans Georg Asam in Tegernsee).

Erst in dem 1744 entstandenen, in der bipolaren Anlage etwas an Johann Baptist Zimmermanns Deckenfresko in Steinhausen erinnernden Wiblinger Bibliotheksfresko wird nicht zuletzt durch die Hereinnahme der Rocaille der Einfluss Augsburgs vor allem mit der jüngeren Generation (Wolcker, Göz) und der Druckgraphik unübersehbar, was für die Neugier und Empfänglichkeit des sich weiterbildenden Kuen spricht.

(Frei-)Tod Franz Martin Kuens in Weißenhorn oder Linz?

So wie die genaue Verifizierung der Ausbildungsphase schwierig ist, so stellt sich wenigstens für den Schreiber dieser Zeilen auch Kuens Lebensende während der Hungerjahre 1770-1772 rätselhaft dar. Der ungewöhnliche, bislang zu wenig beachtete Eintrag des Weißenhorner Stadtpfarrers Johann Chrysostomus Vogt (+ 1774, vgl. Joseph Holl, Geschichte der Stadt Weißenhorn, Kempten 1904, Nachdruck Weißenhorn 1983, S. 280 u. 145) im Sterbebuch: „30. Jan. 1771. Spectabilis D. Martinus Kuen mortem sine sacramentis tentavit. R.i.p.“ (nach Kunze 1992, S. 25) kann, ja muss z.B. entsprechend Eusebius Amorts „Theologia Eclectica ...“ T. III, Augsburg und Würzburg 1752, S. 522 („Qui tentavit mortem alterius, ut occisus sit, septem annos ...“) folgendermassen übersetzt werden: ‚(Mittwoch) 30. Januar 1771. Der angesehene Herr Martin Kuen hat ohne die (Sterbe-) Sakramente den Tod herbeigeführt bzw. den Tod gesucht. Er möge in Frieden ruhen‘. Mit anderen Worten: Kuen müsste demnach wie manch anderer Künstler (z.B. Federico Borromini) seinen Tod selbst, wahrscheinlich durch Erhängen, verursacht haben. Einem zur Selbsttötung Bereiten und diese Begehenden wurde als Todsünder nicht nur zu dieser Zeit die Sterbesakramente und ein (ehrenvolles) Begräbnis auf dem Friedhof verweigert. Zumindest hat ihm der Weißenhorner Pfarrer einen versöhnlichen Nachruf ausgesprochen. Ansonsten herrschte ein verständliches grosses Schweigen über einen solchen Tabu-Bruch. Unsere vorgebrachten Schlussfolgerungen geben dem Buchtitel und diesem sicher in einem sehr gut katholischen Umfeld aufgewachsenen und lebenden Maler noch eine andere, tragische Note.

In diesem Zusammenhang konnte hier auch nicht die im 19. Jahrhundert (Paul Beck in der Allgemeinen Deutschen Biographie, 17, 1883, S. 374f: nach unbekanntem handschriftlichen Notizen) hinzugekommene Legende aufgeklärt werden, dass F. M. Kuen auf dem Weg nach Prag zur Ernennung als Direktor der dortigen Kunstakademie im schon fernen Linz an der Donau vom Typhus-Tod ereilt worden sein soll, was der Stadtpfarrer eher mit ‚mortem obiit, a morbo

absumptus est‘ oder ähnlichem und als Schicksalsschlag (,fataliter‘) als lateinische Randbemerkung hinzugefügt hätte. Eine Überprüfung des Linzer Sterbebuchs hat anscheinend bis jetzt nicht stattgefunden. Um 1770 scheint es noch keine konkreten Pläne zu einer erst 1799 offiziell errichteten Kunstakademie in Prag gegeben zu haben. Rein spekulativ könnte man sich den zuvor nicht ausweislich akademisch ausgebildeten Franz Martin Kuen als Kandidat bei der Reform der Wiener Akademie nach dem Tode von Martin van Meytens (März 1770) und auf dem Weg nach Wien vorstellen. Noch weniger wahrscheinlich und nicht auf der Route nach Linz ist auch, dass Kuen wie der frischgebackene ‚Rompreisträger‘ Andreas Brugger bei der erst 1770 auf Initiative von Franz Xaver Feichtmayr, Thomas Christian Winck und Roman Anton Boos gegründeten Münchner Kunstakademie im Gespräch war. Die Nichterwähnung des eher in der Provinz isolierten Franz Martin Kuen in den Künstlerlexika des 18. Jahrhunderts lässt eine Berufung auf einen solchen akademischen Leitungsposten doch sehr fragwürdig erscheinen. Der Name Prag könnte wegen des oben extrapolierten zeitweisen Aufenthaltes gefallen sein. Überraschend oder auch nicht ist überdies, dass Kuens Sohn Martin Leonhard (1765-1800) nach seiner Ausbildung bei Konrad Huber, seinem Aufenthalt 1786 in München und seinem Akademiebesuch 1788/89 in Augsburg, seiner Heirat 1792 in Weissenhorn und seiner Übersiedelung 1797 nach Ulm u.a. als Zeichenlehrer ebenfalls in Linz und an Typhus aber erst im Jahre 1800 gestorben ist (vgl. Kunze 1992, S. 30, Anm. 77).

An der bis 1770 dichten Werkreihenfolge, wenn sich die Spätdatierung der Fresken in Oberstotzingen bewahrheitet, lässt sich allerdings kein Nachlassen der Schaffenskraft bei dem nun über 50jährigen Franz Martin Kuen feststellen. Es gibt auch keine Nachrichten über irgendwelche gesundheitliche Probleme wie Depression oder die unter Künstlern verbreitete Trunksucht. Wie bei den meisten Handwerker-Künstlern dieser Zeit konnten bislang nur Vertragskorrespondenzen aber keine persönlichen Zeugnisse und nur einige vermutete, aber nicht ausdrücklich als solche gekennzeichnete integrierte Selbstbildnisse aufgefunden werden (vgl. den Beitrag von Yvonne Schülke), die eher eine introvertierte, skeptische, schmale, leptosome, sensible Natur mit ungeordnetem, etwas schütterem Eigenhaar denn einen vitalen selbstbewussten Barockmenschen wie z.B. sein Bruder als Ulmer Propst Michael III (1709-1765) im Jahre 1762 (vgl. Abb.25; dieser bleibt im übrigen auch ohne ‚Familienähnlichkeit‘ im Vergleich mit dem Roggenburger Bruder Pater Hermann, Abb. 26)) physiognomisch verraten. Andererseits sind die meisten Werke Kuens selbstbewussterweise signiert. Über das familiäre Umfeld findet sich im Buch recht wenig und das eher beiläufig: der am 28.5.1748 mit der wohl nicht ganz unvermögenden Kaufmannstochter Maria Anna geb. Wirth geschlossenen Ehe entsprossen von 1749 bis 1767 16 Kinder, wovon allerdings 1773 bei der „aus ungezweifelter Verfügung des Allerhöchsten“ erfolgten Wiederverheiratung der

42jährigen Witwe mit dem ehemaligen 21jährigen Werkstatt-Praktikanten und jetzigen Werkstattübernehmer Konrad Huber nur noch vier am Leben waren. Eigentlich macht alles einen ‚biedermännischen‘, unauffällig-handwerklich-bürgerlichen Eindruck ohne Teilnahme am öffentlichen Leben der Stadt im Vergleich zum Vater und Mitglied des Inneren Rates Johann Jakob. Die Abbildung Nr. 14 auf S. 22 eines stilistisch und modisch statt um 1700 eher um 1750 anzusetzenden Gemäldes dürfte übrigens dann wohl nicht die beiden Grossonkel F. M. Kuens von Beruf Krämer in einem Gasthaus als Spielleute darstellen.

Italienreise und Aufenthalt in der Werkstatt Tiepolos?

Trotz des sicher alle bis heute befriedigenden und ordentlich bezahlten Deckenbildergebnisses in der Bibliothek von Kloster Wiblingen suchte Kuen wohl mit klösterlicher (Wiblingen?), adeliger (Graf Fugger?) und verwandschaftlicher (Propst und Onkel Joseph Braunmüller, Bruder Michael Kuen?) Unterstützung ein Weiterkommen vom kirchenmalerischen ‚Augsburger Geschmack‘ an der Quelle selbst, in Venedig und in Rom. Kunze geht dabei plausibel von Ende 1744 bis Herbst 1747 einschliesslich der Reisezeiten aus. In diesem Zeitraum sind auch keine Werke Kuens nachweisbar. Während ein ‚Schweisstuch der Veronika‘ für das Kapuzinerkloster Weissenhorn bezeichnenderweise als Auftrag des Grafen Fugger an den Italienheimkehrer nicht erhalten blieb, sind die beiden bezeichneten Seitenaltarblätter in der Pfk. Arnach/Herrschaft Waldburg-Wolfegg mit 1747 datiert und von dem Pfarrherrn Dr. theol. Johann Wilhelm Ro(h)m (1683 Ennetach-1752 Arnach) bestellt und bezahlt worden. Sie zeugen nicht gerade von einem frischen und nachhaltigen Italienerlebnis, eher noch der im Museum Weißenhorn aufbewahrte Entwurf für das ‚Pfungsbild‘. Das im Chor befindliche schwache Porträt von Pfarrer Rohm (Abb. 276) können wir uns von Kuen allenfalls vor 1745 vorstellen.

Über den knapp dreijährigen Italienaufenthalt (Brugger: nur ein Jahr) müssen wir ebenfalls weiter spekulieren. In Rom dürfte Kuen nur kurz und nicht Mitglied einer Werkstatt gewesen sein, da der römische Einfluss vergleichsweise sehr gering ist. Kunze und Gott dang vermögen zwar den durch Stiche (z.B. über den Vorlagenzeichner Bergmüller) weitverbreiteten Carlo Maratta sowie Sebastiano Conca oder Placido Costanzi (S. Gregorio Magno 1727) zu nennen. Ein Nachweis Kuens an der römischen Accademia di San Luca ist wie bei dem ‚Academicus Romanus‘ Josephus Wannemacher (Privatakademie bei Conca in Rom ?) bislang auch nicht gelungen. Nicht nur die zahlreichen Motivübernahmen sondern die veränderte elegantere Körperauffassung oder -Darstellung und der Kolorismus bezeugen dagegen wie von allen Betrachtern geteilt einen längeren

und eindrücklicheren Aufenthalt in Venedig. Unter anderem aus zwei im sogenannten Weißenhorner Skizzenbuch Kuens befindlichen weissgehöhten Pinselzeichnungen Grau in Grau auf Graphitstiftvorzeichnung nach Motiven der bislang nicht genau (um 1746/47) datierten Fresken Tiepolos im Palazzo Labia in Venedig nimmt Kunze zumindest seit 1992 an, dass Kuen wegen der ziemlich „größte(n) Genauigkeit“ noch „auf dem Gerüst“ gestanden habe „vielleicht als ... Gehilfe“ (alle S. 54-55), obwohl er selbst berichtet, dass Tiepolo neben seinem Sohn (seit ca. 1743) und einem Architekturmalers auch aus Gründen des Betriebsgeheimnisses keine weiteren Kräfte angestellt habe. Er erwähnt 1992 (A 6-44 u. B 1-2) und auch jetzt noch weitere Studien nach den Fresken im Palazzo Labia und anderen Werken Tiepolos der Jahre 1732 (Palazzo Sandi) bis 1747 (u.a. Venedig, Scuola dei Carmini).

Der daran anschliessende Beitrag (S.154-167) der Lehrstuhlinhaberin für Kunstgeschichte an der Universität Augsburg, **Andrea Gott dang**, widmet sich dem Umgang Kuens mit dessen nicht nur venezianischen Vorbildern, seinem Vorlagenschatz nicht nur als geistloser Kopist, Pasticcist oder geistvoll-kennerschaftlicher Zitator sondern im Hinblick auf eine Verdeutlichung und Vereinfachung in Richtung von Angelika Dreyers Hauptthema des Reformkatholizismus und letztlich der Aufklärung, die sich angeblich schon bei Bergmüller bemerkbar gemacht hätte. Der von ihr verwendete Begriff der dialekthaften „Mehrsprachig“keit lässt sich auf viele Maler des 18. Jahrhunderts anwenden (z.B. den hier nicht erwähnten Konkurrenten Eustachius Gabriel aus Waldsee). Tiepolo war eindeutig die überragende Gestalt für das Fresko in Venedig, ja in ganz Europa um 1750. Einen ähnlichen Rang in der Ölmalerei hatte um diese Zeit Giambattista Piazzetta mit seinem eher etwas altertümlichen, nachcaravaggiesken Tenebrismus und seinen capriccio-genrehaften Köpfen. So entpuppt sich allerdings der ihm von der Autorin auf S. 158 zugeschriebene einzige „Ausflug in die Freskomalerei“ bei der „fulminanten Glorie des Hl. Dominikus“ (Venedig, SS. Giovanni e Paolo) leider auch nur schlicht als ein ‚quadro riportato‘ in Öl auf Leinwand. Der noch ganz piazzetteske, bezeichnete und 1726 annuierte ‚Hl. Sebastian‘ jetzt in Unterkirchberg bei Ulm des schwäbischen Piazzetta-Schülers Franz Anton Kraus (1705-1752) von Söflingen in Verbindung mit einer Übersiedelung nach Augsburg dürfte übrigens an den Grafen und wohl Gönner Adam Franz Anton Joseph Fugger (1695-1761) dorthin gelangt sein.

Der weniger von Bergmüller als von Wolcker (vgl. Josef Strasser) und Göz abhängige Entwurf einer 1743 datierten ‚Marienkrönung‘ hätte sich formatmässig weniger gut für eine motivische Erweiterung wie hier in Matzenhofen und seiner Marien-Wallfahrtskirche geeignet. Dass es sich bei einer geflügelten, weiss-blau gewandeten, in der Freskomitte mit weiteren Putten schwebenden Figur ohne Schleier „nur um Maria selbst handeln“ kann in einer „um die Mitte des 18.

Jahrhunderts“ „ganz unüblich(en)“ (alle S. 165) Simultandarstellung, hätte die Ikonographiespezialistin Gott dang etwas stutzig machen müssen. Ohne weitere, z.B. apokalyptische Kennzeichen stellt diese auch kompositionell einfach einen verbindenden Schutzengel dar. Ob man dieser Mischung von Conca (Rom) und Tiepolo (Venedig) schon einen klassizistischen Zug unterstellen kann, ist doch sehr fraglich.

Insgesamt bleiben F. M. Kuens Beziehungen zur Tiepolo-Werkstatt trotz allem unklar, zumal da neben dem Sohn Domenico auch Francesco Lorenzi (1723-1787) zu diesem Zeitraum schon Mitglied war. Da F. M. Kuen sich immer auch als ein ausgezeichnete Architekturmaler (als mutmasslicher Gehilfe des recht vielseitigen Johann Hiebel) zeigte, könnte er hypothetisch eben so gut als Gehilfe des Quadraturisten Gerolamo Mengozzi-Colonna (1688-1774) im Palazzo Labia mitgewirkt haben vor allem im Hinblick auf den um 1750 datierten Deckenbildentwurf mit dem ‚Bellerophon‘ nach dem Palazzo-Labia-Vorbild, aber auch mit Augsburger Einschlag (z.B. G. B. Göz; vgl. Abb. 91 und 93). Im übrigen muss man sich auch fragen, welche Rolle und Funktion Kuen in der Werkstatt Tiepolos konkret gehabt hätte über Handlanger, Kartonübertrager o.ä. hinaus.

Auf alle Fälle sind die Verhältnisse von Franz Martin Kuens Entwicklung (Augsburg-Venedig-Rom) sicher nicht so einfach, wie es **Angelika Dreyer** in ihrem Beitrag glaubt darstellen zu können. Die Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut Augsburg untersucht seit ihrer Dissertation unter Frank Büttner den Einfluss von Religion, Religiosität auf die Kunst des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Aufklärung. Leider fallen dabei immer die gleichen Stichworte und Namen wie: Tridentinum (G. Paleotti u.a.), Bild-Rhetorik und -Poetik (docere, delectare und movere oder besser in umgekehrter Reihenfolge, oder auch von ‚animale o sensuale‘, zu ‚rationale, spirituale‘, oder Decorum und aptum) in den verschiedenen Stillagen oder Modi (hoch, mittel, nieder) u.ä..

Es ist nun nicht unproblematisch dieses theoretische Raster auf die Praxis, die einzelnen Kunstwerke und eine Künstler-Person anzuwenden garniert mit z.T. recht fragwürdigen Annahmen. Der Satz „Sein Studienaufenthalt in Rom dürfte zudem seine künstlerischen Ambitionen [welche?] entscheidend erweitert haben“ (S. 139), ist z.B. durch das spätere Werk eigentlich nicht gerechtfertigt. Oder: „Das künstlerische Epizentrum der »Bilderfabrik Europas« lag in der Reichsstädtischen Akademie“ Augsburgs (S. 139; vgl. anders bei Strasser), wo v.a. Zeichenkurse, ‚Akademien‘ (Aktzeichnen) abgehalten wurden, obwohl gleich darauf richtigerweise von den zahlreichen Werkstätten mit Entwerfern, Druckern und Verlegern die Rede ist.

Beim Wiblinger Bibliotheksfresko, dessen Programm und der mögliche (eher geringe) gedankliche Anteil Kuens daran nicht bekannt sind, stellt die Autorin schon eine gegenüber Tiepolo „Abschwächung der Vertikalperspektive“ (S. 141) zur besseren Erkennbarkeit (siehe: Aufklärung)

und „zeitlebens“ einen „für den schwäbischen Kunstraum symptomatische(n) ikonographische(n)“ (S. 141) Reichtum und Treue gegenüber seinen Bildaussagen fest, also fast ein konservativer Blut- und Boden-Grundzug. Kuen wird sich auch nicht Andreas Hallbauers „Anweisungen zur verbesserten Teutschen Oratorie“ vorgenommen haben, wenn er inhaltlich, thematisch, affektiv und v.a. nach eigener Vorliebe und Können Porträt, Genre u.a. zur biblischen Geschichte oder Legende ‚hinzumischte‘. Was früher oft mit „Realitätsgraden“ mehr schlecht umschrieben und von der Autorin nach Büttner mit der „aktualen Wirklichkeit“ (S. 153, Anm. 21) auch nicht viel besser als ‚aktuelle Lebenswirklichkeit‘ begriffen wird, sind eher verschiedene Zeit-Raum-Dimensionen oder Ebenen.

Länger beschäftigt sich die Autorin mit dem recht späten (1768) Chorfresko Kuens in der Schlosskirche St. Martin des zwischen Zwiefalten und Ulm gelegenen Erbach, das zwei ledige Schwestern des Schlossherrn von Ulm-Erbach finanziert hatten. Auch der erwähnte dirigierende Pfarrer hat in seiner Kirchweihpredigt fast parallel zu dem bekannten bayrischen Sparmandat im Notjahr 1770 die Ausgaben und die Pracht „explizit katholisch“ oder fast anti-aufklärerisch gerechtfertigt. Entgegen der Autorin können wir keine „augenfällige Übersetzung“ der Martinsvita erkennen, insbesondere bei der legendenhaften ‚Relevation‘ unter dem roten, fast fürstlichen Baldachin (= bischöflicher Rang?, vgl. auch schon das Fresko mit dem Engelsfürsten in der Wengenkirche von 1743) über dem nicht so kargen Lager. Der „narrativ-ironische(n) Bildwitz“ (S. 147) der von der Martinsgans angeschnatterten Teufelsgruppe markiert trotz humoriger Details noch das ‚Schröckhede‘ der Höllenstrafe wie seit dem Mittelalter für die einfachen Gemüter ohne auch bei den Zeugenfiguren an die Heiligenlegenden eines Johannes Hornig mit dem nicht sichtbaren Höllenhund zu denken. Diesen „grosse(n) Auftritt einer kleinen Szene“ (S. 148) aber mit Himmel und der Trinität zum Seelenempfang vergleicht die Autorin u.a. mit einem „Wimmelbild“ (S. 148) allerdings einer Predigt Johannes d. T. in Inning 1767 von Thomas Christian Wink und einem ‚Martinstod‘ in Rieden 1762 von dem direkten Konkurrenten Franz Anton Zeiller, dessen obere Hälfte allerdings in der Abbildung nicht sichtbar ist, als „übevölkerte(s) Krippenspiel“. Während der ebenfalls Augsburg, Rom, Neapel und Venedig erfahrene Zeiller „ein(en) possierliche(n) Schoßdrachen“ im „Gewusel“ gemalt habe, habe „Kuen ... nicht nur in Rom studiert ... dort vielmehr verinnerlicht, wie es das Böse eindrucksvoll darzustellen gilt“ (alle S. 149). Nicht gerade diese konventionelle Lastergruppe (vgl. Tiepolo Venedig, S. Maria del Rosario 1739 oder das noch von Knoller in Neresheim zitierte Muster Paul Trogers) aber die Komposition als solche ist von Franz Joseph Spiegler und dem nahen Zwiefalten beeinflusst. Es ist bei Distanz zum Betrachter und prächtiger Ausstrahlung völlig an den Haaren herbeigezogen, hier z.B. an irgendwelche Kunsttheorien eines Lodovico Dolci erinnern zu wollen.

Während Erbach bezüglich Tiepolo wenig hergibt, bringt die Autorin abschliessend die ‚Rosenkranzspende an den Hl. Dominikus‘ in Niederhausen aus dem Jahre 1760, die sich ganz stark an das themengleiche Fresko Tiepolos in Venedig, S. Maria del Rosario (Gesuiti) anlehnt. Die Autorin erkennt wie schon am Anfang im Vergleich die bessere Lesbarkeit, eine gemässigte Vertikalperspektive (aber einheitlich bei Figur und Architektur gegenüber Asam in Weingarten). Kuen würde damit „weit mehr (belehren) als überwältig(t)“en z.T. auch durch „attributive Ausstaffierung“. Gegenüber der distanzierend-historisierenden Auffassung Tiepolos würde Kuen die Figuren ahistorisch mit zeitgenössischer-entdistanzierender Kleidung ausstatten. Auch damit würden Kuens Werke belehren aber „ohne erkennbare Reflexion auf die ... kunsttheoretischen Auseinandersetzungen“, die „zu dieser Zeit immer eindringlicher auf die Ideale der Aufklärung reagieren(den) ...“ würden. Seine Werke stellten „einen letzten Höhepunkt der nachtridentinischen Freskomalerei in Süddeutschland dar“, „... die Ideale(n) der katholischen Aufklärung waren ihm hingegen fremd“ (alle S. 152) mit Verweis auf die [Tübinger Tagungen von 2010 und 2014 \(veröffentlicht 2016\)](#).

Was ist denn von einem Auftragskünstler in Sachen Sakrilmalerei aus diesem recht konservativen schwäbischen, provinziellen Auftraggeber- und Adressaten-Umfeld anderes zu erwarten?

Trotz einiger mehr privater Naturskizzen bleibt die Persönlichkeit des wohl formal schulisch nicht sehr gebildeten Kuen weitgehend unbekannt. Er hatte über seine beiden geistlichen Brüder sicher auch ein geistiges Umfeld, aber selbst dies war klösterlich konservativ, antiaufklärerisch soweit bekannt.

Der Beitrag von **Ulrich Hoffmann** vermittelt nur einen allgemeinen religiös-geschichtlichen-landeskundlichen Überblick über die Gegend um Weißenhorn. Allerdings hätten wir uns eine viel detaillierte und speziellere Geschichte der mit 1300 Einwohnern gar nicht so kleinen und durch das Barchent-Tuch nicht unvermögenden Fugger-Residenz-Stadt gewünscht, vor allem über die Lebenszeit von F. M. Kuen im 18. Jahrhundert um aus seinem gesellschaftlichen Ambiente und Milieu Rückschlüsse ziehen zu können. Auch bei dem Prämonstratenserkloster Roggenburg mit seinen Chorherren hätte man mehr von geistigen Klima im Konvent erwartet. Die erwähnte Eindämmung der Auswüchse des Wallfahrtswesens um 1780 liegt fast schon auf der Linie von Joseph II. Spätestens mit Konrad Hubers Roggenburger Bibliotheksfresko von 1781 wird der neue kühlere Wind der erziehenden Aufklärung spür- und sichtbar.

Der Beitrag von P. **Rainer Rommens** O.Praem. zeigt die in den letzten Jahrzehnten wieder hervorgeholten, seit der Klosterwiedereröffnung normalerweise nicht mehr sichtbaren

Roggenburger ‚Parerga‘ Kuens und seiner Werkstatt neben dem Refektorium und dem Kapitelsaal. Der entscheidende Abt Georg IV Lienhardt (1717-1783) entstammt übrigens einem Überlinger Maler-und Apotheker-Geschlecht. Die szenische-architektonische Darstellung des ‚Anschlages auf den Hl. Norbert‘ im Mittelbau des Klosters (Abb. 239) zeigt deutlich den Theatermaler Kuen.

Die beiden von der Restauratoren-Praxis herkommenden Verfasser **Johannes Amann** und **Johanna Klasen** geben einen verständlichen und knappen Einblick in Aufbau von Wand und Fresko auch anhand einer von Norbert Lieb 1935 publizierten, angeblich auf Konrad Huber zurückgehenden Anleitung zur Freskomalerei, die dieser „seinem Freund Andrea Appiani“ zu verdanken gehabt habe. Anscheinend hat Konrad Huber bei seiner Ausbildung in Salem bei Andreas Brugger 1765-68 nur die Ölmalerei betrieben, obwohl Brugger in dieser Zeit zumindest in Meersburg auch als Freskant tätig war.

Im Beitrag von **Matthias Kunze** über Schüler und Nachfolger Kuens werden als offizielle Lehrlinge nur Franz Andreas Thalweiner von Ottobeuren (1724- nach 1789; 1748-1752) und Bernhard Weidtmann (1762-1764) genannt. Im alten Thieme-Becker-Künstlerlexikon 25, 1931 findet sich noch ein um 1745 geborener Johann Baptist Ochs von Biberach als „Schüler des Martin Kuen in Weißenhorn“. Ansonsten wird Johann Baptist Enderle als Gehilfe zwischen 1750 und 1755 angeführt. Wenn Konrad Huber schon 1768 als Geselle nach Weißenhorn gekommen ist, muss er die gemeinsame „mühsame(n) Schweizerreise“ (vgl. Neuer Nekrolog der Deutschen, 8. Jg., 1. Teil, S. 430) im Spätsommer 1768 bald abgebrochen haben. Die Zusammenarbeit mit Kuen ab Ende 1768 kann nicht lange gedauert haben, da er 1770 schon an die ‚Académie des Arts‘ in Stuttgart wohl mit Unterstützung des Weingarter Abtes gekommen und Anfang 1773 im Naturzeichnen sogar prämiert worden ist. Eine kurze Italienreise, auf der er zumindest bis nach Mailand gelangt ist, wo er wohl den annähernd gleichaltrigen Andrea Appiani (1754-1817) und nicht den alten Joseph Ignaz Appiani (1706-1785) oder Martin Knoller (1725-1804) getroffen hat, soll noch 1773 stattgefunden haben. Die Anfänge des mit Vertrag vom 29.10.1773 die Kuen-Werkstatt durch Heirat mit der Kuen-Witwe und Inhaberin der Malergerechtigkeit übernehmenden Konrad Huber erinnern wenigstens in der Ölmalerei mehr an die römische Schule eines Nicolas Guibal oder Brugger. Nach 1778 gerät er unter den Einfluss von Januarius Zick seit Wiblingen. Als weitere Schüler oder Nachfolger werden nur die lebenden Kuen-Söhne Michael Hermann (um 1775 in Wien, anschliessend verschollen) oder der schon genannte Martin Leonhard (1765-um 1800), der nach Ulm als unbedeutender Porträt- und Miniaturmaler verzogen ist, bevor er sein oben erwähntes Ende in Linz an der Donau gefunden hat. In der Anmerkung wird noch Martin Dreyer genannt, der als

Laienbruder zeitweise im Kloster Wiblingen tätig war und v.a. im Fresko ein Zick-Nachahmer angesehen werden muss. Ein etwas besserer Maler war Jakob Fröschle, der z.B. im Reichskloster Ursberg 1776 die dortige Klosterkirche ausmalen durfte, aber offiziell eine Lehre (1756-1760) bei dem Weißenhorner Kuen-Konkurrenten Stephan Haberes absolviert haben soll.

Wie bei vielen anderen Künstlern des schwäbischen Barock konnte es keine richtige Nachfolge oder Schule geben, da sich die Anforderungen an die (kirchliche) Freskomalerei laufend änderten und überhaupt die Freskomalerei, der ‚Freskenbarock‘, nicht nur „aufgeräumt“ (B. Bushart) sondern langsam gegen 1800 sogar wieder ‚abgeräumt‘ wurde.

Yvonne Schülke, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum Weißenhorn, eröffnet ihren mehr ins Kategoriale und Genetische gehenden Beitrag zur Porträtmalerei von Franz Martin Kuen damit, dass diese nicht die allererste Rolle in seinem Werk spiele. Allerdings muss man im Vergleich mit anderen Malern in etwa seiner Klasse doch feststellen, dass Kuen ein sehr guter Zeichner und Kolorist mit Interesse an Physiognomie war. Das repräsentative oder standesgemässe Porträt eines infulierten Abtes wie Joseph III (reg. 1746-1771) der Reichsabtei Ursberg, angeblich auf der Rückseite signiert und mit 1749 datiert also bald nach der Rückkehr aus Italien macht den Anfang, aber verrät eigentlich nicht die persönliche Handschrift des gerade aus Italien Zurückgekommenen. Noch weniger deutet bei den beiden angeblich um 1760 entstandenen Bilder eines niederadeligen Bürgerehepaars in Weißenhorn erleichternd und verbilligend mit jeweils nur einer sichtbaren Hand etwas auf den Pinsel Kuens. Ebenso wenig macht das Halbfigur-Sitz-Portät des betagten Weißenhorner Stadtpfarrers Anton Michael Molitor von 1753 den Eindruck eines echten Kuen. Etwas anders sieht es bei den beiden mit Fragezeichen versehenen Roggenburger Äbten Gerung (gew. 1126-1170) und Johannes III Mayer (reg. 1554-1566) in phantasia und natürlich Georg Lienhardt (reg. 1753-1783) in vivo aus. Bei dem den Marchtaler Konventsprozessionen von Andreas Vogel (1661) und Johann Martin Weller (1710) vergleichbaren Roggenburger Konventsgemälde hat Kuen 1768 alle 40 Konventsmitglieder eigenhändig aber sicher auf die Schnelle porträtiert bei guter Gesamtwirkung. Am Schluss stehen die vermuteten Selbstbildnisse, die wir heute so gerne v.a. in Deckenbildern wieder zu entdecken glauben, beginnend mit der typisch venezianisch anmutenden Stiftzeichnung auf blauem Papier, die die Autorin vom Alterseindruck des Dargestellten her nicht schon um 1746/47 entstanden wissen will. Es ist trotz der allgemeinen Tendenz des 18. Jahrhunderts zur offiziösen „Selbstinszenierung“ eher eine „eigenständige, private Studie“ (beide S. 178). Ein verwandtes Gesicht in einem Fresko in Attenhofen, S. Laurentius wirkt lebendiger und etwas jünger. Der Nebenkopf ist ziemlich sicher nicht der geistliche Bruder und Propst des Wengenklosters. Ein dritter physiognomisch ähnlicher

Kopf in einem Fresko der Wallfahrtskirche von Mindelzell 1751 macht wieder den Eindruck eines viel Älteren v.a. gegenüber dem zeitgleichen angeblich malerhaften Selbstbildnis mit Buch und Zeigegestus („unkonventionelle Unmittelbarkeit, visionäre Evangelistendarstellung“) in der Schlosskapelle Illertissen. Weniger die Zunftgebundenheit“ – eher das Nichtakademische‘ – wird wohl ausschlaggebender Grund für das Fehlen von gemalten und autonomen Selbstporträts (auch von Familienporträts) bei den meisten schwäbischen Kirchenmalern des Barock gewesen sein, da es bei den Hofkünstlern (ja selbst bei reinen Porträtmalern an irgendwelchen kleinen Höfen) auch nicht viel besser aussieht. Wahrscheinlich neben der Selbstwahrnehmung, dem Selbstbewusstsein, dem Ego dämpft eher das mehr handwerkmäßige Auftragwesen die Lust am eigenen Porträt abgesehen als Übungsobjekt.

Der stellvertretende Direktor der Neuen Sammlung - The Design Museum München **Josef Strasser** ist vor allem auch ein grosser Kenner der Maler des 18. Jahrhunderts, wie auch sein jetziger Beitrag beweist. Er versucht darin überzeugend den Bergmüller-Komplex im Blick auf Franz Martin Kuen etwas aufzufalten und stellt die z.B. von Kunze angedachte Mitarbeit bei Bergmüller in der Klosterkirche Diessen 1736 nicht nur aus Alters- sondern auch aus Qualitätsgründen in Frage, wenn man die farbstarken und vollblütigen Werke Johann Georg Wolckers in Stetten/Lonetal oder in Stift Stams damit vergleicht, worauf auch wir selbst seit langer Zeit immer wieder hingewiesen haben. Durch zahlreiche Vergleichsbeispiele von Werken Wolckers und des frühen Kuen im Wengenkloster 1743 und Wiblingen 1744 vermag Strasser den Einfluss der jüngeren Bergmüller-Schule in Gestalt von Wolcker aufzuzeigen, wobei er wegen den Motivübernahmen aus nur bis 1740 entstandenen Wolcker-Werken einen Aufenthalt auch nur bis zu diesem Zeitpunkt annimmt. Man fragt sich, wo und bei wem Kuen von 1740 bis 1742 dann gewesen sein mag. Wir finden in der Wengenklosterkirche oder in der Wiblinger Bibliothek kaum etwas, was nach dem Tode J. E. Holzers etwa auf T. Chr. Scheffler, G. B. Göz, J. W. Baumgartner oder M. Günther direkt hindeuten würde. Bei dem von uns angedachten Prag-Intermezzo Kuens von 1738-1740 würden wir einen Aufenthalt von ca. 1740 bis 1742 (vgl. Westendorf) im Umkreis Johann Georg Wolckers vorziehen (vgl. Westendorf, ‚St. Georg‘ 1741 und ‚Heliodor‘, Wengenkloster 1743.). Auch die erstaunlich sichere Zeichnung ‚Maria und die Engelschöre‘ von Strasser überzeugend als Entwurf für das 1743 schon konzipierte, aber erst 1766 ausgeführte Chorfresko in der Wengenklosterkirche erkannt, erinnert sehr stark an Wolcker. Den Einfluss Augsburgs und Bergmüllers in Wiblingen erkennt Strasser richtigerweise und vorzugsweise über Stiche. Die „Bilderfabrik Augsburgs“ verdankt den zeichnerischen Entwürfen, der Druckgrafik, dem Verlagswesen und weniger der Reichstädtischen Kunstakademie ihren grossen Erfolg, wie schon im Beitrag von Angelika Dreyer korrigierend

angemerkt wurde. Den weiteren Einflüssen neben der wichtigen Rolle Wolckers auf den „sehr ehrgeizigen“ und aufnahmewilligen Franz Martin Kuen wie Asam, Forchner, Spiegler wird nicht weiter nachgegangen.



Fig. 1: Franz Martin Kuen (?): „Hl. Tiberius als Fürbitter“, um 1750/55, Öl/Lwd. Obermachtal, Klosterkirche (?)

Da Franz Martin Kuen erstaunlicherweise fast immer signiert (und datiert) hat, müssen alle übrigen, nicht archivalisch gesicherten und nur zugeschriebenen Werke dieses schon am Anfang kritisierten **Werkverzeichnis** nochmals auf den Prüfstand: z.B. W 2 ‚Porträt Johann Wilhelm Ro(h)m‘; WZV 5: ‚Tod des Hl. Franz Xaver‘, Aufheim; WVZ 6: ‚Porträts des Ehepaares von Kreith‘, Weißenhorn; WVZ 13 ‚Kreuzwegstation‘, Fischach; WVZ 15: ‚Kreuzwegstationen‘ (nach G. B. Göz), Gannertshofen; WVZ 17: Seitenaltarblätter, Grafratshofen o.Abb.; WVZ 18: ‚Äbtissin Alexandra Zimmermann‘, Gutenzell; WVZ 20: ‚Hl. Franz Xaver‘, Illertissen; WVZ 22: ‚Hl. Vitus‘, Kutzenhausen (o.Abb.); WVZ 28: ‚Hl. Blasius‘, Hl. Michael‘ (o.Abb.) Oberwiesenbach; WVZ 29: ‚Verrat des Judas‘, angeblich signiert Franz Martin Khuon“(!), Polling; WVZ 32: ‚Tod d. Hl.

Benedikt', Reisenberg aus Wiblingen, eher in der Art des Fr. L. Herrmann; WVZ 35 (wie WVZ 38: Scheppach): statt David dürfte es sich eher Abraham nach dem Schlacht mit dem Priesterkönig Melchisedech' handeln; WVZ 36: ‚Hl. Dismas‘, Roggenburg, Klostermuseum; WVZ 45: ‚Immaculata‘, Ulm Söflingen, ohne Datierung (um 1750!); WVZ 52: Pfingsten', ‚Marientod‘, Weißenhorn, sicher kein Kuen. - Bei einem in unserem Bildarchiv vorhandenen älteren Foto mit rückseitiger Beschriftung Obermarchtal eines ‚Hl. Tiberius als Fürbitter‘ (Fig. 1) dürfte es sich um einen Kuen mit Nähe zu Fr. X. Forchner für Obermarchtal der Zeit um 1750/55 handeln.

Als nützlich erweisen sich das Personen- und Ortsregister, wobei auch erstaunlicherweise die jetzigen Autoren mit aufgeführt sind. Es fehlt leider wie schon gesagt noch eine Aufstellung der Bildthemen.

Einige Schlussbemerkungen:

Um es nochmals zu wiederholen: dieses Buch ist leider keine den heutigen Erfordernissen entsprechende Monographie des Künstlers. Diese sollte auch nur von einem höchstens von zwei Autoren intensiv bearbeitet werden, die sich langjährig und intensiv mit dem Künstler befasst haben. Trotzdem bekommen wir durch die zahlreichen Abbildungen, die natürlich eine Autopsie der Originale – besonders die ähnlich wie bei Matthäus Günther präzise konstruierten architektonischen Hochräume sind ein Genuss – nicht ersetzen können, einen ganz guten Eindruck von Kuens Werk und seiner künstlerischen Persönlichkeit. Rangmässig steht Kuen sicher auf einer Stufe mit seinen ungefähren Altersgenossen Franz Anton Zeiller (1716-1794) und Johann Anwander (1715-1770), letzterer kein so guter Zeichner wie Kuen aber voll körperlicher und koloristischer Vitalität. Kuens Wirkungsfeld beschränkte sich allerdings nach seinem aussergewöhnlichen Jugend-Früh-Werk in Wiblingen weiterhin nur im Gebiet zwischen Iller und Lech. Während es schon bei Matthäus Günther heisst, dass er in Italien seinen „Pembel ... ohnvergleichlich verbessert und qualifizierter gemacht“ habe (Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther ... , Augsburg 1930, Anm. 13), gibt sich Kuen niemals als Akademiker wie z.B. Joseph Wannenmacher (1722-1780) von Tomerdingen (von ihm eine Zeichnung in Städtischen Museum Schwäbisch Gmünd nach Tiepolo-Stich, ‚Ruhe auf der Flucht‘, Padua, SS. Maximo e Oswaldo) zu erkennen. Er unterschrieb nie als Fresko- und Historienmaler wie ein Franz Joseph Spiegler sondern schlicht als Maler, faktisch sogar als zünftischer Maler. Ein Vergleich mit dem Würzburger Maler Georg Anton Urlaub (1713-1759), der allerdings erst in Würzburg ab 1750 unter den Einfluss Tiepolos geraten ist, hätte noch einiges zur Klärung beitragen können. Urlaub, sicher noch ehrgeiziger aber weniger von Natur aus begabt, war ein sich in zahlreichen Selbstbildnissen verewigender bolognesischer Akademiker. Nachdem einem

Aufenthalt um 1737 in Augsburg im Bergmüller-Holzer- und in Würzburg im Byss-Umkreis besuchte er von 1737 bis 1741 die Wiener Akademie und wollte von da in das Atelier von F. Bencovich in der Piazzetta-Richtung übertreten. Kurzzeitig nach Würzburg zurückgekehrt frequentierte er ab 1744 die Akademie in Bologna, wo er von 1745 bis 1747 jeweils Preise errang. Über Venedig 1749 kehrte er 1750/51 nach Würzburg zurück angeblich dann in Kontakt mit den Tiepolos und Zugang zu deren Atelier mit Einsichtnahme in Werke und Planungen. Die Anklänge, Übernahmen von Tiepolo sind im allgemeinen viel geringer, die Ölskizze für das nur noch im Foto erhaltene Altarblatt der Augustinerkirche Würzburg im Mainfränkischen Museum übernimmt dagegen Tiepolos an Tagwerke erinnernde flächig abstrakt-verzahnende, artistisch-artifizielle Gestaltungsweise, während Kuen bei der geschlossenen Figur bleibt. Der von Waldsee gebürtige von M. Kunze ebenfalls früher an anderer Stelle genannte Maler Eustachius Gabriel (1724-1772) übernimmt sicher nicht über Kuen, sondern über Stiche Kompositionen Tiepolos. Ansonsten kommt er aus einem piazzettesken Tenebrismus, den er mit einem rokokohaften wienerischen Kolorismus des frühen Maulbertsch zu verbinden sucht. Generell muss man feststellen, dass sich ab etwa 1730 über Amigoni-Zimmermann ein Einfluss Venedigs bei fast allen der nach 1700 geborenen Maler wie Holzer, Baumgartner, Günther bemerkbar macht, der aber schon vor 1770 durch einen römisch geprägten Frühklassizismus verdrängt wird (vgl. Brugger und seine Romreise 1768/69). Ohne die unpublizierte Münchner Magisterarbeit von Anja Sofia Henle „Franz Xaver Forchner (1717-1751) . Ein unbekannter Freskant des 18. Jahrhunderts“ aus dem Jahre 1997 zu kennen, muss man wie M. Kunze und Michael Andreas Schmid es getan haben, diesen Maler in einem Atemzug mit Kuen nennen. Seine Herkunft ist ähnlich wie bei Kuen Augsburg (Holzer vielleicht auch Wolcker). In Ochsenhausen hat er zeitweise mit oder parallel zu F. G. Hermann in Öl auf Putz gemalt. Der wegen seines sensiblen venezianischen Freskokolorists (vgl. auch Joseph Leithgrat in Donauwörth im Umkreis Enderles) hochgeschätzte Forchner hat, wie Kunze beschreibt, Kuen so beeindruckt, dass er in Roggenburg um 1760 eine ziemlich getreu Wiederholung geliefert. Wir sind fast versucht, dass Kuen Teile des künstlerischen Nachlasses erworben hat oder Zugang dazu besessen haben muss. Selbst im Figürlichen, Physiognomischen besonders in den Ochsenhausener Klostergängen ergeben sich Ähnlichkeiten. Man darf sich allerdings nicht täuschen lassen durch die üblichen Rückgriffe auf die gleichen Stichvorlagen. Nicht nur Kuens teilweise beeindruckende ‚Erfindungen‘ sind bei differenzierter Betrachtung Fundstücke, Diebstähle oder zumindest Aneignungen von Einzelmotiven, Motivblöcken bis zu ganzen Kompositionen. Fast jede Figur/Haltung hat ein mehr oder weniger berühmtes Vorbild. Mit einem Motivvorrat im Kopf und in der Schublade setzten Barockkünstler wie Kuen im Geist und in der Skizze ihre ‚Kompositionen‘ zusammen. Bei Kuen tauchen auch in wohlthuender Abwechslung auch (‚niedere‘) Elemente auf, die der Natur und dem

unmittelbaren Erleben (Porträts, Kinderköpfe u.ä.) entnommen sind. In vielen Deckenmalereien um 1760 z.B. J. Chr. Wink finden sich solche realistischen Einschübe, bevor aber schon 1770 ein eher römisch geprägter Frühklassizismus mit einem oft leblosen Detailrealismus die Oberhand gewinnt. Bei Kuen tritt in manchen Spätwerk eine Tendenz zur Längung und ‚Aufklärung‘ der Farbe ein. Kuen nahm während seiner ganzen Schaffenszeit bereitwillig Anregungen aus seiner Umgebung auf ohne in einen unpersönlichen Eklektizismus zu verfallen aber ohne eine klare Entwicklungsschiene seit der Rückkehr aus Italien.

Am Ende wünscht man sich doch noch einmal gesagt eine solide Monographie Franz Martin Kuens auch mit allen Zeichnungen, Entwürfen (für Grafiken), Studien (das vollständige Skizzenbuch in Facsimile mit den Nachzeichnungen von Franz Joseph Spiegler) und vor allem sonstigen Dokumenten (Vermögen, soziale Stellung, Steuer u.a. auch im Vergleich zu seinem Vater und Ratsherrn von Weißenhorn) vielleicht wie in der Pressemitteilung des Verlags vom 29.05.2017 angekündigt aus der Feder von Anton H. Konrad und in der vorbildlichen Ausstattung und Seitengestaltung wie bei Erich Franz, Pierre Michel d’Ixnard 1723-1795, Weißenhorn 1985 oder Josef Straßer, Januarius Zick 1730-1797, Weißenhorn 1994. Der schon von seinen schreibenden Zeitgenossen nicht oder kaum beachtete Franz Martin Kuen würde sich wohl ebenfalls darüber freuen.

(Stand: 07-06-2021)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de