

Josef Straßer

Barocke Skizzenkunst – Die Sammlung Reuschel

hg. von der Reuschel-Stiftung, München mit einem Beitrag von Christine
Reuschel-Czermak

Berlin-München 2018 (31.März), 312 Seiten m. zahlr. Abb.,

ISBN 978-3-422-07431-6, € 34,90

(Rezension)

Seit kurzem ist eine Katalogneufassung der Barockskizzensammlung des Bankiers Wilhelm Reuschel (1893-1979) mit noch 61 Nummern oder Exponaten im Buchhandel erschienen. Diese wird seit geraumer Zeit im Bayrischen Nationalmuseum München (BNM) als Dauerleihgabe der Stiftung Sammlung Reuschel aufbewahrt und gezeigt. Sie gehört nach der des ehemaligen Österreichischen Barockmuseums im Untereren Belvedere (seit 2008: Österreichische Galerie, Belvedere), des Salzburger Barockmuseums mit der Sammlung Rossacher (seit 2012: Salzburg Museum), der Augsburger Barockgalerie im Schänzler Palais, oder der Barockabteilung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und neben den Barocksammlungen in Graz und Innsbruck im süddeutsch-österreichischen Raum mit zur bedeutendsten und zumindest katalogmässig mit am besten aufgearbeiteten barocken Skizzensammlung beginnend 1959 ganz knapp gehalten mit einem Vorwort des Besitzers Wilhelm Reuschel, wozu Hermann Bauer (in: Kunstchronik 12. Jg. 1959, H.4, Nürnberg 1959, S.123-127) und Bruno Bushart (in: Das Münster 12, 1959, S.202/203) dann sogleich Rezensionen verfassten. Für den 1963 in einem quadratischen, gebundenen Format mit DIN A 4 Schmalseite erschienenen zweiten Katalog zeichnete ebenfalls Wilhelm Reuschel mit seinem Namen, obwohl eigentlich nur der als Berater neben Bruno Bushart genannte Gerhard P. Woeckel diese wissenschaftlichen Texte beigesteuert haben dürfte. Nach der Neupräsentation im BNM München gab das Museum 1978 einen Bildführer 5 „Barockskizzen“ heraus eingeleitet mit einem schon aus dem Jahre 1964 (gedr. 1967) stammenden Aufsatz „Bild, Vorbild,

Nachbild in der Malerei des Barock“ von Bruno Bushart. Einen neuen grossen wissenschaftlichen Katalog in annähernd DIN A4-Format erarbeiteten Monika Meineschawe und Martin Schawe: „Die Sammlung Reuschel – Ölskizzen des Spätbarock“, Bruckmann-Verlag, München 1995, 248 Seiten, 140 S/W-Abbildungen, 69 in Farbe, den 1997 Matthias Kunze (in: Kunstchronik Nr. 50, 1997, S.180-186) in seiner „Zweiklassengesellschaft“ (32 + 28) gut charakterisiert und 1999 Bruno Bushart (in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 1999, S.291-293) v.a. hinsichtlich Maulbertsch, Gabriel und Weiss rezensiert haben. Der medial bekannte Barockexperte und Mitglied im Kuratorium der Reuschel-Stiftung Josef Straßer versucht nun nach über 20 Jahren mit den Vorarbeiten von Christine Hutter alles auf den neuesten Stand zu bringen und natürlich auch für die vielen verbliebenen Rätseln eine Lösung zu finden.

Den beiden Vorworten der Reuschel-Stiftung bzw. des Bayrischen Nationalmuseums folgt der einführende Aufsatz von Josef Straßer: „Anmerkungen zu den Ölskizzen der Sammlung Reuschel“, worin er allgemein die (Sammlungs-) Geschichte der Ölskizze beleuchtet, die 1964 sicher auch im Zeichen der damaligen abstrakten, expressiven Malerei durch einen grundlegenden Aufsatz von Bruno Bushart „Die Deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk“ (in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd.3. Folge, 15. Bd. 1964, S.145-176) im Verlaufe des 18. Jahrhunderts einen zunehmend autonomen Status (Skizzenbild und Sammlungsstück) bekommen habe. Wenn man die moderne Hängung im barocken Goldrahmen wie auf der Abb. S.25 sieht, könnte man Busharts Auffassung gleich beipflichten. Allerdings handelt es sich, wie sich noch zeigen wird, zumeist nicht um eine primäre Autonomie als finale, verkehrshandelsfähige, dahingehend funktionale Version (sprich: Kabinettbild) sondern eher um eine sekundäre wie bei der modernen Musealisierung. Straßer stellt unter Berufung auf Peter Oluf Krückmann „Carlo Carlones Skizzenkunst“ die Klassifizierungen (besser: differentielle Nominalisierungs-Versuche von bozzetto, modello, scizzo ...) der Bushart-Schülerin Bärbel Hamacher von 1987 in Frage, um zu Recht die Funktion im Werkprozess (z.B. für monumentale Wandmalerei, Altarblatt, Grafikvorlagen u.ä.) als entscheidend anzusehen. Dementsprechend versucht er die Skizzen der Reuschel-Sammlung jetzt zu ordnen. Des weiteren spricht der Autor in seiner sowohl im allgemeinen wie auf den Einzelfall bezogen sinnvollen Einleitung das Exempla-Denken und das handwerklich-akademische Kopien(un)wesen an.

Der zweite einleitende Aufsatz stammt von der Enkelin des Sammlungsgründers, Christina

Reuschel-Czermak: „Die spätbarocke Ölskizze vor dem Hintergrund der europäischen Aufklärung“. Auch wenn die Autorin die Antike, Baumgarten, Sulzer, Kant, Nietzsche und Heidegger oder die modernen Kunsthistoriker wie natürlich nochmals Bushart 1964, Paul Wescher, Hermann Bauer und Frank Büttner ‚herbeizitiert‘, bleibt ihr Beitrag weitgehend abgehoben oder unverbunden mit den konkreten Sammlungsobjekten statt formalstilistisch, motivisch-inhaltlich nach dem Einfluss der Aufklärung, die ja letztlich vorrangig der religiösen Monumentalmalerei und auch der Barockskizze ein Ende bereitet hatte, zu fragen.

Auf diese beiden kurz gehaltenen Aufsätze folgt der Katalog nach dem Künstleralphabet, der wohl aus Lesbarkeitsgründen bedauerlicherweise diesmal sogar mehrgeteilt ist, sodass also die technischen Angaben, der Erhaltungszustand, die Literatur zu den einzelnen Objekten, die Künstler-Kurzbiographien und die im Text verkürzte Literatur ans Ende ausgelagert sind. Das bewährte auch in den Katalogen von 1963, (rudimentär auch in 1978) und 1995 angewandte Prinzip eines kritischen Kataloges ist somit etwas verlassen. Auch wurden die (soweit vorhanden) u.U. Hinweise gebenden Daten zur Erwerbung und zur Provenienz manchmal nicht aus dem Katalog von 1963 nachgetragen. Im Katalog von 1995 ist sinnvollerweise noch eine Konkordanz der Inventar- bzw. den wechselnden Nummern in den Katalogen beigegeben. Dazu wird aber immer noch ein Personen-Orts- und Ikonographie-Register wie z.B. 1963 vermisst. Wenn der Rezensent sich nicht versehen hat, fehlen die Inventarnummern: RI 27, RI 54, RI 55 und RI 62. RI 27: Nr.34 (1963) ist RI 61: Nr.12 (2018); RI 54: Nr.76 (1963) ist RI 25: Nr.17 (2018); RI 55: Nr.80 (1963) ist RI 22, Nr.55 (2018); RI 62: Nr.85 (1963) ist RI 46: Nr. 61 (2018) geworden. Einige noch 1963 verzeichnete, teilweise bedeutende Stücke von Rottmayr, Carlone, Anwander u.a. wurden anscheinend vor der Stiftung ausgeschieden und veräußert.

Leider kann der Rezensent selbst wie vielleicht vor 30 Jahren und für den Katalog von 1995 jetzt kaum etwas ‚positiv‘ oder zur Sicherung des Urhebers bzw. der Ausführung im folgenden beitragen. Nichts desto trotz möchte er seine Beobachtungen, Ansichten und Überlegungen bei und nach der Lektüre hier nicht vorenthalten.

Franz Altmutter (1745-1817)

1. „Maria als Beschützerin der Menschheit, begleitet von den Heiligen Nikolaus und Laurentius“ (RI 60) 1784 oder früher

Diesen Entwurf für ein Deckenfresko von 1784 im tirolischen Wildermieming interpretieren Josef Straßer und Christine Hutter wegen der antiken Ruinenarchitektur und dem Sieges-Ewigkeits-Sonnen-Symbol der Pyramide, wobei Maria sonnenhaft, himmlisch göttlich über diesem schwebt, als „Untergang des Heidentums“ bzw. „Sieg des Glaubens über die Irrlehre“. Das Konzept für eine Dorfkirche dürfte aber neben der Fürbitte, Fürsprache der beiden Kirchenpatrone primär einen Bezug zu Legenden der beiden Heiligen wie auch zu lokalen, historischen Verhältnissen ausdrücken. Das ominöse Trio (in der Ausführung sicher kein Porträt von Maler oder Auftraggeber) dürften so die drei von Nikolaus befreiten Feldherren des Kaisers Konstantin sein; der darüber sinnierende Orientale ist vielleicht der Jude, der sich von Nikolaus taufen lässt; der Tempel, aus dem der Teufel fährt, ist vielleicht der von Nikolaus ge-zerstörte Dianakult. Die wohl von Nikolaus veranlasste Linderung der Not der Armen durch einen edlen Spender wie die wohl bekehrte vornehme Familie mit einem ‚Erbprinzen‘ auf der rechten Seite dürfte auch mit dem Kirchenpatron zusammenhängen. Für die wie durch eine Erdmoräne Getöteten, Verschütteten, Ertrunkenen scheint Maria mit den beiden Heiligen die letzte (vergebliche) Hilfe zu sein. Für eine stilistische Verbindung zu Paul Troger (Orientale, Heide mit Säulenstumpf?) sieht figürlich und koloristisch der Rezensent weniger Anhaltspunkte als zu Daniel Gran vgl. z.B. „Glückliche Regierung von Mähren“ von 1734, Brünn. Auch wenn der Wiener Altmutter zwischen ca. 1760 und 1770 an der heimischen Akademie ausgebildet wurde, wirkt diese Skizze wie eine Mischung von Augsburg, Tirol und Wien. Der in der Kurzbiographie genannte Lehrmeister Johannes Bande (= Johannes Adam Bander?, lebte um 1710/20 bis angeblich 22.10.1769, war selbst Schüler der Wiener Akademie seit 1731 und nahm mit dem späteren Sieger Maulbertsch am Malerwettbewerb von 1750 teil, und wurde wie Maulbertsch 1752 Mitglied der Akademie. Altmutter dürfte die Freskomalerei aber bei jemand anderem gelernt haben (sicher nicht bei Maulbertsch). Auch seine angeblichen akademischen Lehrer Caspar Sambach (1715-1795), Jakob Christoph Schletterer (1699-1774) oder Jakob Schmutzer (1733-1811) lassen sich nicht mehr im Werk Altmutters nachweisen.

Jacopo Amigoni (1687?-1752)

2. „Anbetung der Hirten“ (RI 57) wohl um 1725-1729

Diese Ölskizze auf Papier weist nur oben zwei rechteckige Übermalungen (als Aussparungen für Rahmen- oder Wandeinpassung?) auf. Zu Recht wird die 1995

geäußerte Auffassung als Entwurf für ein in „keinster Weise“ untersichtiges Deckenbild zurückgewiesen. Die von Wolfgang Holler und Peter Krückmann für Amigoni beanspruchte Skizze sollte, bevor nicht bessere als die genannten Vergleiche (Putten eines Bellucci-Gemäldes) herangezogen werden können, eher wieder mit einem Fragezeichen versehen werden (Bushart 1959: „überprüfungsbedürftig“, 1963: „Zuschreibung nicht völlig sicher“; 1978: „Amigoni“). Sehr verwunderlich ist auch, dass der „sich sehr sichere“ Wolfgang Holler sie nicht auch in sein Buch „Jacopo Amigonis Frühwerke in Süddeutschland, Hildesheim 1986 aufgenommen hat. Über die Herkunft des zweimal auf der Rückseite mit „Knoller“ bezeichneten Blattes ist nichts bekannt.

Johann Wolfgang Baumgartner (1702?-1761)

3. „Abschied Abrahams von Loth“ (RI 13) um 1758/59

Dieser Katalogbeitrag versucht die Katalognummer 1 von 1995 zu aktualisieren. Während dort noch das Geburtsdatum des Malers mit „1709?“ angegeben ist, heisst es hier ohne Fragezeichen 1702 wohl nach dem Ausstellungskatalog von 2009. Der Rezensent versuchte in einer Rezension dieses Ausstellungskataloges zum vermeintlichen 300. Geburtstag mit einigen Argumenten wieder auf das herkömmliche spätere Datum 1712 zu korrigieren. Der jetzige Text von Josef Straßer krankt etwas an den Wiederholungen zur Vorlagenfunktion für einen Schabestich und zwar in Farbe und nicht als Grisaille, um vielleicht auch noch als „autonomes“ Ausstellungsobjekt besser dienen zu können. Eine Farbvariante bietet aber dem Stecher bei der grafischen Hell-Dunkel-Struktur-Übersetzung noch etwas mehr an Information. Die Farbvariante würde sich als ‚ricordo‘ und mögliche Vorlagenvariation für Tafel-Wandbilder besser eignen. Auch wenn Baumgartner ein hervorragender Zeichner war, hat er doch fast mehr in Farbe bzw. Zwischentönen gedacht. Zum Motivischen ist vielleicht anzumerken, dass die marienähnliche reisefertige Frau des Loth fast schon etwas ‚Salzsäulenhaftes‘ ausstrahlt. Über die Einflüsse Johann Evangelist Holzers und das Verhältnis Baumgartners zur österreichisch-wienerischen Malerei nach 1740 (erst über Sigrist?) wird leider nichts gesagt oder mitgeteilt.

Johann Wolfgang Baumgartner Umkreis

4. „Jakob verhandelt mit Laban seinen Lohn“ (RI 12) um 1758/59

Bei dieser von Christine Hutter und Josef Straßer verfassten Katalognummer kann der Titel so nicht stimmen, da die stutzerhafte jugendliche Zentralfigur nicht Jakob sein dürfte, der mit Laban um seinen Lohn (z.B. die Tochter Labans) für seine langjährigen Dienste handelt. Wir haben wohl eher den ‚Verlorenen Sohn‘ vor uns, der sein Erbteil vom Vater in Gegenwart des älteren stehenden Bruders einfordert. Rechts dürfte der Reisekoffer vom Diener gepackt sein. Leider konnte der Maler des Baumgartner-Umkreises nicht bestimmt werden. Nach Einschätzung des Rezensenten dürften die genannten Vitus Felix Riegl oder Johann Chrysostomus Wink stilistisch eher herausfallen. Zu Andreas Dahlweiner (Thalweiner) aus Weissenhorn (und wohl aus der Kuen-Werkstatt kommend) kann der Autor dieser Zeilen aus Ermangelung von Vergleichsabbildungen auch nichts Fundiertes sagen. Interessant ist noch eine weitere abgebildete ebenfalls farbige Entwurfsskizzenvorlage für ein Stichwerk, die im Dorotheum in Wien 2000 unter dem Namen Dahlweiner als „Gastmahl des Laban und Jakobs“ und 2016 nochmals als von Johann Wolfgang Baumgartner unter dem Titel „Der verlorene Sohn in lockerer Gesellschaft“ im Kunsthandel angeboten wurde, wobei der letztere Titel eher passen dürfte. Ein Hochzeitsmahl von Jakob mit den Töchtern Labans Lea und Rachel liest sich in der Bibel so nicht. Das Rückkehrmahl für den ‚Verlorenen Sohn‘ ist wegen des dirnenhaften Aufzugs und des Gestus der Damen auch eher unwahrscheinlich. Die Handschrift der beiden Skizzen erscheint sehr ähnlich und müsste von einem Spezialkenner der Augsburger Malerei nach Holzer (Josephus Christ u.a.) doch differenziert werden können.

Nach Mattia Bortoloni (?) (1696-1750)

5. „Mercur, Diana und Cupido“ (RI 35) um oder nach 1740

Hier folgt Josef Straßer fast wörtlich und ikonographisch dem Katalog von 1995, nachdem seit 1964 bekannt geworden war, dass farblich reduziert diese Skizze ein seit dem 2. Weltkrieg zerstörtes Deckenfresko im Palazzo Dugnani in Mailand wiedergibt. Leider sind die beiden genannten Vorstufen von Antonio Balestra nicht direkt zum Vergleich abgebildet. Die „Abenteuerlich(e) Themensuche“, nachdem 1963 es noch „Mercur diktiert der Fama die Verdienste des Auftraggebers um die Künste“ geheissen habe, bleibt bei einem ‚Familienbild‘ der sonst jungfräulich keuschen Diana mit dem eher ‚volatilen‘ Mercur und ihres beider schon recht herangewachsenen Filius ‚Cupido‘ vorerst nicht überzeugend stehen, obwohl in der hinzugekommenen Anmerkung 3 die Verwandtschaft zur ‚Erziehung

Amors' erkannt wurde; denn die Zentralfigur dürfte nicht Diana sondern Venus normalerweise die Erstmutter Amors mit ihrer weissen Liebestaube und dem ihrem Sprössling kurz aus pädagogischen Gründen weggenommenen Pfeil und Bogen sein, damit der (= Amor) auf der Stein-Schiefer-Tafel Buchstaben, Zeichen lesen lernt, wozu ihn sein Vater Merkur als Erfinder der Schrift und natürlich am Rande auch der freien Künste wie Malerei, Musik, Mathematik-Astronomie, Poesie ... ermuntert. Dass dieser Merkur auf den gelehrten Gönner der Wissenschaften, Grafen seit 1728, reichen Unternehmer, Kaufmann Giuseppe Casati (1673-1740), Erwerber des Palazzo Cavalchini, Auftraggeber auch für Tiepolo (1731) etwas ‚abfärben‘ sollte, dürfte bei diesem ‚Bildungs-Eros-Cupido‘-Stück naheliegen.

Zu dem 1963 abgebildeten, nur noch als S/W-Foto erhaltenen Pendant mit nur leicht abweichender Schweifrahmung wird jetzt gesagt, dass es sich dabei um einen wahrscheinlichen Originalentwurf Bortolinis handeln würde, aber wohl nicht im Zusammenhang mit dem Palazzo Casati-Dugnani, da es dort kein vergleichbares Thema ‚Jupiter stürzt Vulkan vom Olymp‘ gebe. Ist denn das andere Thema wenigstens in der angegebenen Literatur zu finden?. Soweit an der Abb. S.70 von 1963 erkennbar müsste im Zentrum die gekrönte Juno/Hera auf dem Regenbogen (Zeichen der streitbaren Iris; eigentlich sonst ein Friedenszeichen) sitzen, der ihr ungeliebter Sohn Vulkan/Hephaistos besondere Unterteile verpasst hatte, weil sie ihn aus Eitelkeit, Scham wegen der Hässlichkeit ihres im Inzest mit ihrem Bruder Jupiter/Zeus gezeugten Sohnes (nach anderen auch durch Jungfernzeugung) als Säugling einfach aus dem Olymp geworfen hatte. Zur Rache für die Sohnes-Rache liess die ‚festsitzende‘ Hera durch Jupiter und dessen von Vulkan gefertigten Blitzbündeln ihren missratenen Sprössling nochmals aus dem Reich der himmlischen Schönheit werden. Die andere Version für den Vulkansturz, dass nach einem Ehekrach Jupiter seine Hera an den Haaren aus dem Himmel gehängt hätte und ihr dabei der treue Sohn doch zu Hilfe kommen wollte, kann es ja wohl auch nicht sein. Was hat dabei in der Mitte wieder (eher sonst vermittelnde) Merkur (und mit Venus und Cupido?) zu tun? Und was eine wie vorher die Wissenschaft (schöne?) Figur am Rande zu bedeuten hat, lässt sich an dieser schlechten Abbildung nicht mehr richtig ausmachen. Dass auch Hephaistos/Vulcanus, der grosse Handwerker, Künstler in diesem Zusammenhang so schlecht wegkommen soll, ist seltsam. Vielleicht ist auch gar nicht Vulkan dargestellt, sondern irgendeine Laster-Negativ-Gestalt?

Dass die Skizze(n) aus bzw. in Münchner Privatbesitz ursprünglich als Mildorfer

angesehen wurden, macht auch die mittlerweile neu aufgetauchte, der Ausführung sehr nahekommende, aber wohl als *Ricordo* anzusehende Variante (Abb. S.44) noch interessanter. Der Rezensent fragt sich nebenbei noch, ob auch Andreas Meinrad von Ow in seinem 1750 entstandenen, immersiv-invasivem Fresko in Pfullendorf, St. Jakob etwas von Bortoloni und seiner Ausmalung in Mondovi (1745/47) erfahren konnte, wobei figürlich dabei aber nicht dieser die Wiener Malerei beeinflussende Bencovich-Piazzetta-Stil zu bemerken ist.

Johann Nepomuk della Croce (1736-1819)

6. „Der HI. Maximilian von Lorch vor dem Statthalter Eulasius“ (RI 29) um oder nach 1772

Auch dies ist eine weitgehend unveränderte Übernahme aus dem Katalog von 1995. Auffällig sind dabei die grossen Farbunterschiede der Abbildungen. Während 1995 der 1963 vorgeschlagene Einfluss Johann Georg Platzers (in dem dekorativen Grundzug?) zurückgewiesen wurde, ist in der Reuschel-Skizze (als *Modello*?) der Maulbertsch-Einfluss ebenfalls wenig signifikant. Der allenfalls etwas maubertscheske Engel oben hat venezianische Vorstufen. Interessant, aber qualitativ nicht unbedingt steigernd sind die weiblichen Profile z.B. der erziehenden Mutter, der klassizistische Opferaltar (?) im Vordergrund oder die berninesk gedrehten römischen Säulen (vgl. Papst Sixtus II, Kaiser Numerius) und der Mars-Tempel (vgl. Laureacum).

Ottmar Elliger d.J. (1666-1735)

7. „Der Tod des Germanicus“ (RI 65) um 1730/32

Dieses Skizzenbild ist glücklicherweise einmal anscheinend original bezeichnet und so wohl auch eigenhändig. Gegenüber 1995 ist kaum Neues zu erfahren, ausser die mittlerweile hinzugekommene Bio-Mono-graphie des Künstlers von Carmen Roll mit der Feststellung, dass gegenüber dem klassizistisch-glatten Poussin-Vorbild oder der niederländischen Feinmalerei die spontan wirkende Pinselschrift der Stimmung diene und auch eine Überleitung zur Skizzenkunst des 18. Jahrhunderts darstelle.

Johann Baptist Enderle (1725-1798)

8. „Anbetung der Hirten“ (RI 11) 1776/1777

Auch zu diesem ‚gevierteilten‘ Entwurf für das Langhausfresko in der ehemaligen Augustinereremitenkirche Oberndorf a. Neckar bringt der neue Katalog fast keine Ergänzungen. Die jetzige Abbildung ist ebenfalls farblich abweichend, aber kontrastärmer und im Dunkel-Nacht-Bereich etwas ‚abgesoffen‘, sodass die „sensationell hohe malerische Qualität“ (Bauer 1959) leider nicht so „offen zu Tage“ liegt oder tritt. Sensationell ist eher, dass Enderle einen so weit ausgearbeiteten und verbindlichen Entwurf angefertigt hat, obwohl er für die Gesamtausmalung (einschliesslich Chor- und Baarkirchen-Plafond) nur 800 fl bekam annähernd wie von den Augustinern in Mainz, eine Art Sonderpreis, der nicht bekannt werden sollte, und der den Entwurf sicher nicht miteinschloss. Leider geben die 1995 wenigstens mitgeteilte Provenienz (Goldschmidt, München und Ausstellungen wie München 1913 als „Bergmüller“) keine Hinweise, ob die Skizze als autonom gewordenes Skizzenbild in eine klösterliche oder private Sammlung geraten ist (vor dem Beschnitt?). Im Text steht weiter, dass der Beginn der Auseinandersetzung mit dem Klassizismus damit verbunden sei. Davor muss aber schon das zerstörte Hauptfresko im Schiff, Mainz, St. Ignaz (1774) genannt werden. Bei Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle (1725-1798) – ein schwäbischer Maler des Rokoko, Weissenhorn 1970, S. 56 findet sich, dass Enderle die bisherige pozzeske, asamartige Vier-Szenen-Panoramik jetzt verlassen habe zugunsten einer Schräg- oder Hauptansicht, die sich auch aus der sehr überlegten Thematik in Oberndorf ergibt: die zentrale Fleischwerdung des Wortes‘ (und die Jungfrau Maria) ist die Geburt Christi (= Weihnachten). Die Detailaufnahmen von 1995 machen in den Linien-Flächenkombinationen das venezianische Erbe eines Tiepolo (und Franz Martin Kuen) offensichtlich. Um den Abstand Enderles zum Klassizismus von 1770 bis 1778 zu ermessen, sollte man sich die Arbeiten Martin Knollers in Neresheim (1769-1775), Andreas Bruggers in Buchau (1775/76) und Januarius Zicks in Wiblingen (um 1778/1779) vor Augen halten. Figürlich bleibt Enderle immer ein Rokokomaler. Bei der Vorbildhaftigkeit der ursprünglichen Totalskizze (wohl ca. 100 x 60 cm) muss man sich vorstellen, dass Enderle Teile (Tagwerke oder Motivblöcke) auf ein Transparenzpapier kopiert, gerastert, vergrössert auf Karton für seine Freskierung benützt hat, vgl. den Kuen-Entwurf für Herbertshofen, bearbeitet und gepaust von Enderle.

Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770)

9. „Altarentwurf“ (RI 30) um 1745/48

In verschiedener Hinsicht fällt dieser recht grosse Entwurf innerhalb der Sammlung Reuschel heraus. 1995 wurde er gar nicht erst aufgenommen. Der Katalog von 1978 zeigt einen Ausschnitt wohl in Originalgrösse. Im Text werden subtile farbliche Differenzierung (z.B. Stuckmamorimitation) und eine nicht immer konsequente Perspektive angesprochen. Dass das Blatt der Feuchtmayer-Werkstatt entstammt, ist wohl unbestritten. Aber dass es nach „freundlicher Auskunft von Dr. Ulrich Knapp am 21.01.2015“ auch eigenhändig ist, erscheint ausser für Herrn Knapp den meisten Kennern (Horst Sauer, Wilhelm Boeck, Dietmar Jürgen Ponert) und dem Rezensenten (1996) eher als fraglich. Es werden von Josef Straßer (und Ulrich Knapp?) die „künstlerische Qualität“, die Kolorierung mit teilweise ölhaltigen Bindemitteln und auch die von Knapp „überzeugend vertretene“ Meinung, „dass gerade diese Zeichnungen, für deren Qualität Feuchtmayer besonders geschätzt wurde, eigenhändige Werke darstellen“ (würden), wie es bei Knapp: Ausst. Kat. Joseph Anton Feuchtmayer, Konstanz 1996, S.145 wörtlich als Behauptung und ohne direkten Nachweis heisst. Die Einwände von Sauer und Boeck bzw. deren Zuweisung von den sauber ausgeführten Präsentations-Zeichnungen an Franz Anton Dirr versuchte Knapp a.a.O., 1996, S. 145/146 zu widerlegen. Schon die koloristische Stimmung der Meersburger Schlosskapelle, die Feuchtmayer dem Maler G.B. Göz überantwortet sehen wollte, spricht nicht für Feuchtmayers eigene Hand. Auch die angesprochene Qualität überzeugt v.a. bei den Figuren nicht. Für den Rezensenten dürften diese Präsentations-Zeichnungen unter Aufsicht, nach Vorlage von Feuchtmayer von einem spezialisierten Mitarbeiter, Feinzeichner, der über zeichnerisch-perspektivisch-architektonische und malerische Fähigkeiten verfügte, gefertigt worden sein. Eine Ausführung dieses Entwurfs (bzw. dieses Typs) konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden. Eine Datierung um 1747 wird wegen der zunehmend Raum schaffenden Altarensembles (= Bühnenwirkung, vgl. auch den Konkurrenten Johann Michael Feichtmayr in Augsburg) favorisiert.

Johann Michael Franz (?) (1715-1793)

10. „Allegorie der göttlichen Gnade“ (RI 10) wohl zwischen 1745 und 1762

Schon im Katalog von 1959 (Nr.58: als J.B. Zimmermann) und von 1963 (Nr.15) ist das Thema dieser Skizze als „Allegorie des Gnadenquells“ und „Allegorie auf die göttliche Gnade“ benannt worden, aber erst jetzt haben Josef Strasser und Christine Hutter die

genaue literarische Quelle (Joh. Offenbarung XXII,1-3; im Hintergrund ist auch das himmlisch-kristalline Jerusalem zu erkennen) zum besseren Verständnis und zum Beweis bestimmen können. Allerdings wird die moralische Komponente von den beiden Autoren überbetont, da sie weder in der Johannes-Endzeit-Vision textlich noch hier bildlich (also: typologisch, Schädel Adams u.ä.) angelegt ist. Die junge perlgeschmückte (= fruchtbare?) Dame ist nicht eine ‚eitle, käufliche grosse Sünderin‘ wie Maria Magdalena, Afra u. Konsortinnen, sondern in ihrem roten Lebens- und goldenem Göttlich-Himmels Gewand der Ewigkeit quasi die ‚Ausgeburt‘ (Personifikation) des ‚Ewigen Lebens‘ oder der ‚Ewigen Jugend‘ (vgl. Hebe), die einen gesunden Apfel vom Baum des Lebens über dem Lebenselixier Wasser pflückt, wie die antiken Götter, die durch die goldenen Äpfel der Hersperiden ebenfalls ihre ‚ewige Jugend‘ sich erhalten. Das Ganze ist dann die ‚Gratia Dei‘ am Ende aller Tage.

Die beiden Autoren weisen die 1963 vertretene Ansicht einer beschnittenen Komposition zurück. Der karniesbogenartige Abschluss deutet auf ein Altarbild. Der fast pagan-allegorische Aspekt schliesst dies wiederum eigentlich aus. Aber man könnte den unteren Wasser-Fels-Abschnitt etwas mehrpassförmig wie oben verlängert sich vorstellen, sodass eigentlich ein symmetrischer Entwurf für eine Deckengemälde in einem Klosterbereich oder Bischofspalais auch wegen der lagernden etwas untersichtigen Figur herauskommt.

Bislang ungelöst ist die Urheberfrage. Vielleicht wird ein in der Anmerkung 8 angekündigter Beitrag (von Josef Straßer?) etwas Klarheit bringen, dass es z.B. nicht der eichstättische Hofmaler Johann Michael Franz (1715-1793) sein kann. Das im Detail (z.B. Gesicht der ‚ewigen Jugend‘) recht qualitätvolle Bild stellt sich als von einem Zeitgenossen aus dem weiteren Umkreis/Nachfolge Johann Evangelist Holzers um oder nach 1740 stammend dar. Aus den dem Rezensenten wenigen bekannten Arbeiten des Bergmüller-Schülers Michael Franz lässt sich auch qualitativ keine Urheberschaft ableiten.

Eustachius Gabriel (1724-1772)

11. „Die Taufe Christi im Jordan“ (RI 39) um 1770/71

Zu dieser Skizze konnte anscheinend seit 1995 nichts hinzugefügt werden. Dass sie 1958 in Frankreich als ‚Fragonard‘ auftauchte, 1958 als ‚Maulbertsch‘, von 1963 bis 1978 als ‚Maulbertschkreis/Caspar Fibich‘ uns ‚verkauft‘ wurde, und so Günter Brucher zumindest personell in seiner Habil.Schrift der „Entwicklung der Deckenmalerei in der Steiermark“

(1973) ein falsches Bild vermitteln liess, ist ein kunstgeschichtliches Lehrstück in ‚Attribuzzerei‘ mit etwas Überzeugungsaufwand. Aus landsmannschaftlicher Perspektive ist vielleicht noch anzumerken, dass Gabriel vielleicht nur von Schwaben aus Eindrücke von Tiepolo (über Kuen?), Maulbertsch und Venedig ähnlich Enderle verarbeitete.

Italienisch?

12. „Bacchanal im Olymp“ (RI 61) 2.-3. Viertel 18. Jahrhundert

Diese Skizze wurde von Josef Straßer neu bearbeitet, da sie 1995 und 1978 nur erwähnt, 1963 als Nr.34 (Umkreis Carlone?) als „Österreichisch um 1750“ und 1959 (Nr.27) als Martin Knoller eingeführt wurde, was Bauer 1959 in seiner Rezension als Knoller wohl für Palast Firmian in Mailand näher zu bestimmen suchte. Da auch Straßer selbst keinen Vorschlag für einen Urheber hatte ausser der Zurückweisung des Carlone-Einflusses, scheint er sich an Johann Kronbichler gewandt zu haben, der römisch-neapolitanische Elemente vermutet, und an Steffi Roettgen, die Genuesisches meint entdecken zu können, im ersten Fall wahrscheinlich unter dem Eindruck von Carraccis ‚Triumph des Bacchus‘ in Rom und im anderen Fall von G.B. Gaulli wegen des invasiven Überbordens. Straßer hat sich die Skizze aber im Detail genauer angeschaut um motivisch zu dem üblichen Bacchantischen noch das Musikalische und v.a. Mimisch-Theatralische auszumachen. So können wir wohl vermuten, dass nach der stark beschnittenen Querovalform der Skizze im Zentrum der von Zephyrn bekränzte Bacchus, seinen Triumph, der sich in Wein, Weib, Gesang, Theater überaus äusserte, zumindest in einer Ecke feierte. Es käme also ein grösseres Tafel-Musik-Theater-Zimmer in Betracht. In den leeren Feldern muss man sich einen plastischen ‚Stucco‘ (weniger ‚finto‘, sonst hätte der Maler dies sicher angedeutet) vorstellen. Der von Straßer jetzt genannte mögliche Entstehungs-Spielraum von 1725-1775 ist unbefriedigend (kaum nach 1750). Eine gewisse Nähe zu Daniel Gran ist nicht zu übersehen. Qualitativ ist der Maler ganz sicher nicht in der ersten Reihe zu suchen. Die künstlerisch und händisch ähnliche Skizze (1963 als Nr.32 bzw. RI 18; 1959 Nr.18 als D. Gran und 1978: RI 62) ‚Apoll und die neun Musen‘ ist anscheinend veräussert worden.

Martin Knoller (1725-1804)

13. „Hi. Karl Borromäus empfängt den Kardinalshut“ (RI 53)

14. „HI. Karl Borromäus verteilt Almosen“ (RI 51)

15. „Glorie des HI. Karl Borromäus“ (RI 52) alle 1765/66

Der Text zu diesen drei Skizzen wurden dem Katalog von 1995 entnommen. Die Neufassung der Knoller-Monographie von Edgar Baumgartl 2004 brachte dafür keine neuen Erkenntnisse. Die Provenienz über den Nachlass Knollers bzw. des Knoller-Schülers Joseph Schöpf an Stift Stams wurde wie die Eigenhändigkeit nicht in Frage gestellt. Während die beiden Ölskizzen für die Nebenfresken – die Skizze für das Chorfresko: ‚Geburt des HI. Karl Borromäus‘ ist anscheinend verloren – die jeweiligen Gesamtkompositionen ohne die Schweifung zeigen, gibt die dritte nur die Ost-Hauptansicht in der Hauptkuppel wieder. Ob man aber dabei von „primo pensiero“ sprechen sollte, da sicher Bleistiftskizzen vorausgingen, ist bei diesem Ausarbeitungs- und Übernahmegrad eher problematisch. Schade, dass der erwähnte Originalkarton für den Papstkopf von Nr.13 in Stams nicht abgebildet wurde. Dass die Skizzen zur Korrektur und Approbation vor dem Auftrag vorgelegen haben, macht wohl die Änderung der ‚Frau mit Kind‘ – im Entwurf wohl etwas zu anstössig als ‚caritas‘ mit entblösster Brust gegeben – in der Ausführung zu einer Bittgruppe von Mutter und Kind bei der Almosenspende deutlich.

Da im Kuppelfresko die beiden Pestheiligen Sebastian und Rochus etwas weiter von der Ketzergruppe (allusorisch: ‚Pest‘) entfernt sind, würde der Rezensent hier nicht so sehr auch auf den Pestheiligen Karl Borromäus in Volders abheben, obwohl der längst verstorbene Stifter Hipplyt Guarinoni (1571-1654) Arzt war und in dem Vorhallenfresko als Page im Spaziergang mit dem Heiligen von ihm die ‚Weissagung des Kirchenbaus‘ erfährt. Zu der angesprochenen Antipodenschaft zu Maulbertsch ist vielleicht interessant, dass der ‚modernere‘ oder klassizistischere Knoller in Innsbruck und auch in Wien nicht gegen Maulbertsch im Fresko ankam.

Franz Anton Kraus (1705-1752)

16. „Darbringung im Tempel“ (RI 24)

17. „Geisselung Christi“ (RI 25) beide um 1745-1752)

Der von Josef Straßer und Christiane Hutter neu bearbeitete Text zu diesen beiden geschweiften Ölbildern auf Holz hat v.a. eine abbildungsmässige Überraschung parat. Beide Arbeiten stammen aus Münchner Kunsthandel (Scheidwimmer) und wurden 1959

und 1963 als Januarius Zick und aus den 1770er Jahren angesehen. Dass dies nicht sein konnte, erkannte Bruno Bushart (1978) und schlug dafür Franz Anton Kraus, den ehemaligen später aber auch unter Einfluss von Rubens geratenen Piazzetta-Schüler, vor, wahrscheinlich weil er eine erstaunliche Verwandtschaft mit sechs kleinen, Kraus zugeschriebenen Ölskizzen im Museum Dijon erkannte, und vielleicht, weil er wohl auch von August Rampf und der Tagung zur Ausstellung ‚Barock am Bodensee‘ Bregenz 1963, S.50 wusste, dass Kraus 1749 in Wien sich aufgehalten hatte. Der Rezensent erhielt von Bruno Bushart 1975 die Empfehlung sich mit diesem interessanten, vergleichsweise zeichnungsicheren Piazzetta-Schüler zu befassen mit Hinweis auf den genannten damals schon pensionierten Lehrer und Söflinger Heimatforscher August Rampf, Ulm, der ihm für dieses kunstgeschichtliche Vorhaben dankenswerterweise Einsicht in sein damaliges Material gab. Das Unternehmen musste aber leider 1976 jäh aufgegeben werden, da der Archivar von Kloster Einsiedeln keine Archiveinsicht gewährte, weil wahrscheinlich Elsbeth Zumsteg-Brügel, die schon vorher mit August Rampf in Kontakt gestanden war, für eine Aktensperrung gesorgt hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte der Rezensent aber alle bekannten Werke von Kraus in Lyon, Dijon, Langres, Schweiz, Deutschland, Wien selbst schon in Augenschein genommen. Die Zweifel an der 1978 verkündeten Urheberschaft von Franz Anton Kraus wuchsen noch durch die erst 1983 herausgekommene, nicht als endgültige kunstwissenschaftliche Arbeit deklarierte Darstellung von Elsbeth Zumsteg-Brügel, in: Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm Band 5. Dort werden zu den beiden Reuschel-Bildern eine ‚Kreuzaufrichtung‘, jetzt im Ulmer Museum aus Schweizer Kunsthandel als Nr.26 und eine ‚Himmelfahrt Christi‘ USA, unbek. Privatbesitz als Nr.27, aus englischem Kunsthandel, ein ‚Pfingstwunder‘, ebenfalls jetzt USA als Nr.28, zugeordnet. Die jetzt aufgetauchte und leider etwas klein abgebildete Nr.1 dieser ‚Rosenkranzgeheimnisse‘, eine ‚Verkündigung‘ (Fig.1), befindet sich jetzt angeblich in süddeutschem Privatbesitz. Die „banale(n) äußere(n) Überlegung(en)“ bei wenig „kontinuierliche(r) Stilentwicklung“ von Zumsteg-Brügel (1983, S.162) mit einer Entstehung um 1750 in Wien haben erst einmal einiges für sich. Diese schwächere ‚Verkündigung‘ lässt sich auch als einziges durch ihre kaum noch piazzetteske, etwas ondulierende, noch nicht so blechern-eckige Gewandbehandlung stilistisch mit Kraus verbinden wie mit dem bezeichneten und 1751 datierten Altarbild (Fig.2) aus der ehemaligen Karmeliter-Laimgrubenkirche (wohl eine Stiftung mit Stifterbildnis in der Art des Simon Stock).

Wenn man etwas spekulieren darf, erscheint es so, dass Kraus bei seinem Wiener

Aufenthalt von Ende 1749 bis April 1752, wie er selbst 1752 mitteilt, keinen Erfolg gehabt hat und grösstenteils krank gewesen ist, sodass er wie in Einsiedeln vielleicht einen Auftrag für diese Rosenkranzgeheimnisse nur beginnen konnte, und dann einheimische Wiener Kräfte beanspruchen musste. Sein Schüler und späterer Schwager Josef Ignaz Weiss war in dieser Zeit an der Wiener Akademie eingeschrieben. Vor allem die ‚Darbringung im Tempel oder Weissagung Simeons‘ (Fig.3) verrät den Einfluss der Wiener Malerei um 1750 (Umkreis Palko, Sambach?). Es bleibt das Problem mit den verwandten, etwas kleineren Ölskizzen auf Papier (Fig.4). In dem 1798/1799 verfassten Register des Musée des Beaux Arts, Dijon von François Devosge (1732-1811) erscheinen sieben Stücke aus der Sammlung Bataille de Mandelot, eines Rates im Parlament von Burgund, unter dem Namen Kraus. Zumindest das Siebte ‚Gastmahl im Hause von Simon‘ ist entweder eine Entwurfsskizze bzw. eher eine Kopie des signierten, 1736 datierten Gemäldes in der Kathedrale Saint-Benigne von Dijon, während die anderen stilistisch zusammenhängend als hoch- oder querformatige Paare erscheinen. Wie diese sechs Skizzen nach Dijon gekommen sind, ist völlig unklar, da Kraus spätestens nach 1745 nicht mehr in die Gegend von Langres kommt, sondern in Bern auftaucht. Ob er seine am 4.7.1745 in Langres verstorbene Frau dort noch mitbeerdigt hat, ist unbekannt, da er am 17.7.1745 in Einsiedeln erscheint, wo er wohl wegen eines oder mehrerer Kinder schon am 22.8.1745 mit der Einsiedler Gastwirtstochter Maria Anna Kälin eine zweite Ehe eingeht. Diese Frau war bei den (weiteren) Kindern in Wien geblieben, als Kraus in Einsiedeln am 29.6.1752 starb. Ob im Zuge der Verlassenschaftsverhandlungen einiges zurück in die Schweiz (schon durch Joseph Ignaz Weiss?) bzw. Dijon gegangen ist, bleibt Vermutung.

Eine weitere Skizze diesmal für ein Deckengemälde im Museum von Troyes, 1834 aus der Sammlung des Malers und Zeichenlehrers in Langres Jean-Baptiste Dominique Morlot (1769-1833) als Kraus, wurde als Jugendwerk Tiepolos (Otto Benesch) eingeschätzt, aber auch von Zumsteg-Brügel (1983, S.202) als „schwer einzuordnender Einzelfall“ angesehen ... der langen Rede kurzer Sinn: die ‚Jagd‘ nach dem guten Zeichner und Maler dieser Skizzen der Reuschel-Sammlung um 1750 sollte u.E. wieder eröffnet oder offen sein.



Fig. 1: Franz Anton Kraus (?): Verkündigung an Maria, um 1750. Öl a. Holz, wohl ca. 60 x 40 cm. Unbekannter südd. Privatbesitz.



Fig. 2: Franz Anton Kraus: Maria vom Berge Karmel, bez. „F.Kraus 1751“. Öl/Lwd, 328 x 194 cm. Wien, Pfk. Unter St. Veit.

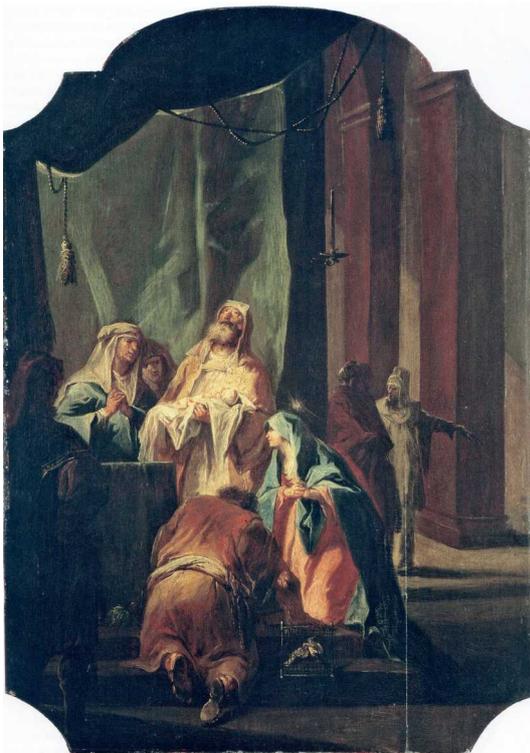


Fig. 3: Franz Anton Kraus (?): Weissagung des Simeon, um 1750. Öl a. Holz, 58,9 x 42,1 cm. BNM München, Sammlung Reuschel (RI 24)

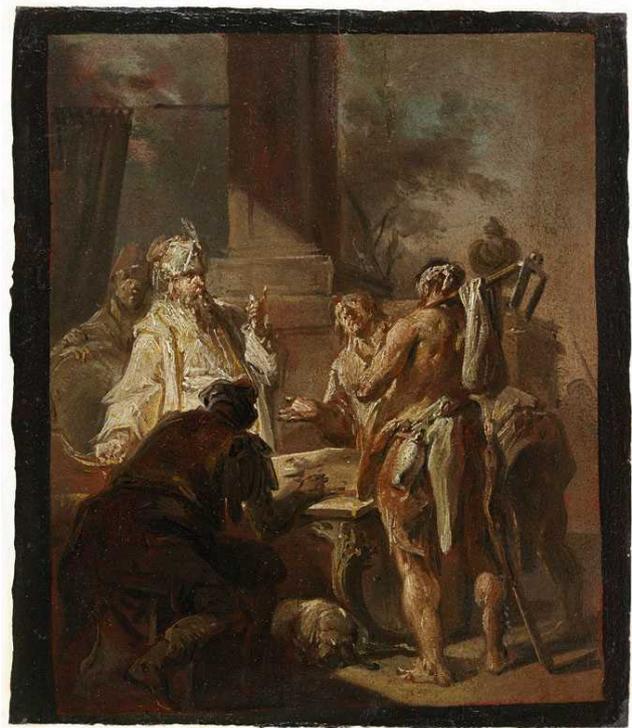


Fig. 4: Franz Anton Kraus (?): Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, um 1750. Öl/Papier, 28 x 24 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Franz Martin Kuen (1719-1771)

18. „Kreuzerhöhung und Gründung des Kloster Wiblingen“ (RI 1) um 1754

Zu dem schon 1995 ausführlich beschriebenen Entwurf des in Weissenhorn ansässigen, in Augsburg und in Italien (Venedig und Rom?) weitergebildeten Malers Franz Martin Kuen lässt sich kaum etwas hinzufügen. Während für den vorherigen Kraus eine leider ohne die Wandmalerei etwas unvollständige Monographie vorliegt, ist seit der vor etwa 50 Jahren immer wieder angekündigten Arbeit des Kunsthistorikers und erfolgreichen Verlegers Anton H. Konrad, der für den Katalog von 1963 wenigstens den richtigen Bestimmungsort Kloster Wiblingen mitgeteilt hatte, die Forschung zu Kuen weitgehend blockiert. Es wäre zu hoffen, dass wenigstens 2019 zum 300. Geburtstag eine Ausstellung mit Publikation zustande kommt. Über Kuen und mit seinen noch erhaltenen Arbeiten könnte man sicher ein ansprechendes Buch, worin der Weissenhorner Verlag sich früher auszeichnete, machen und die verschiedenen Einflüsse (Augsburg, Asam, Spiegler, Venedig und Rom?) aufzeigen. Hier fällt z.B. die etwas asymmetrische, wohl monofokale (Kreuzpartikel), aber zweiansichtige, zweischichtig-irdisch-heilsgeschichtliche Anlage auf, wobei v.a. in der Ausführung die zentrale, etwas spieglerisch kreisende himmlische Mitte noch fast eine Art Panorama abgibt. Die zahlreichen Begleitaufnahmen von 1995 vermitteln wieder mehr den wissenschaftlichen Charakter. Die in Anmerkung 20 von 1995 wiederholte Vorbildfunktion für die Vierungskuppel in Ottobeuren ist dahingehend zu korrigieren, dass dieses Gemeinschaftswerk von Johann Jakob und Franz Anton Zeiller sicher vor 1763 (um 1760) entstanden sein müsste.

Joseph Leitkrath (1736/38-1811)

19. „Allegorie der Eucharistie“ (RI 2) um 1776-1781

Auch bei dieser Skizze, die bis 1978 als Anwander oder sein Umkreis gegolten hatte, lässt sich der weitgehend von 1995 übernommenen Beschreibung kaum etwas hinzufügen. Es ist erstaunlich, dass sich im Umkreis von Donauwörth (und Lauingen) doch drei ordentliche Maler fast zur gleichen Zeit befunden haben, wovon der Schwächste zweifelsohne Leitkrath war wie in diesem etwas schwunglosen kleinteiligen Entwurf für ein Fresko in Oberndorf bei Donauwörth, obwohl er in einigen Tafelbildern (z.B. Tapfheim) einige koloristische Sensibilität zeigte. Die vorausgehende Zeichnung im GNM Nürnberg

erscheint auch um einiges qualitätvoller und lebendiger. Die panoramaartige Anlage verrät das Erbe Asams und Johann Anwanders. Ob Christus am Kreuz auf die über Kopf und auf dem Kopf stehende Monstranz blickt statt zu seinem, sich nicht bildlich vorzustellenden Gott Vater samt dem Hauptmann Longinus ist eine nicht ganz stimmige Nebengeschichte.

Franz Anton Maulbertsch (1724-1796)

20. „Orpheus in der Unterwelt“ (RI 36) um 1785

Die Beschreibung dieser ersten Skizze aus der Maulbertsch-Reihe wurde unverändert dem Katalog von 1995 entnommen bzw. nahezu wiederholt bis auf den Nachtrag der 2006 (nach 1977) wieder abgedruckten Maulbertsch-Monographie von Franz Martin Haberditzl.

Im grossen Ganzen ist die Beschreibung zutreffend, aber es gibt doch einige nicht erwähnte Nebenmotive, die vielleicht helfen die unmittelbare literarische Quelle und auch die Intention etwas verdeutlichen zu können. Wir blicken in den Hades, vielleicht sogar in den Tartarus der Verdammten und in den Palast des Hades (Plutos) und von Persephone. Bei Ovids Metamorphosen X, 12-49 z.B. ist vom Taenarontor (= südl. Peloponnes, Eingang zur Unterwelt) zum Styx, Tartarus und Hades mit Pluto und Persephone die Rede. Es tauchen drei Medusenschlangen und Amor (in der Unterwelt) auf. Tantalos Qualen sind unterbrochen, Ixions Rad steht, Sisyphos' Stein ruht, Prometheus' Leber wird vom Adler geschont. Es gibt noch Eumeniden oder Erinyen. Bei Maulbertsch finden sich nur zwei Medusen-Schlangen, ein Neptun mit Dreizack, ein Turm/Zinne mit einer Erinye/Furie?, Ein Berserker kniet auf einer Gestalt, ein bocksbeiniger Satyr assistiert, während darüber eine helle und mit einem dünnen Gewand Bekleidete wie eine knidische Aphrodite herbeigeführt wird von zwei dunklen Unterweltsgestalten. Orpheus kniet in Demutshaltung mit seiner Lyra vor dem Unterweltherrscherpaar.

Auf der zweiten kleineren, auf Pergament ausgeführten Skizze in Grazer Privatbesitz ist einiges deutlicher, aber auch anders ausgeführt: Pluto hat seinen Stab-Szepter abgelegt und wird erkennbarer von Persephone in beeinflussender Weise umfassen. Der Kopf von Orpheus ist deutlicher bekränzt und ins Profil gedreht. Die ‚pudica Eurydike‘ erscheint wohl mit einem etwas furchtsamen (ahnungsvollen?) Amor, während sie von drei ‚Unterweltlern‘ geführt, begleitet wird. Der vor Eurydike kniende Bocksbeinige liegt jetzt halbaufgerichtet vor dem Herrscherpaar. Im Hintergrund scheinen zwei Arkaden zum Licht des Irdischen zu führen. Zwei Schlangen haben sich jetzt regelmässig gedreht oder ineinander

gewunden. Das letzte Gemälde scheint die spätere Entwicklungsstufe abzugeben. Mit 13 x 18 zu 21,8 x 25,8 cm ist sie erstaunlicherweise kleiner und zudem (eigenhändig?) mit „Maulbertsch“ signiert. Gerade diese Verkleinerung und Grisaille-Brunaille-Ausführung lassen weniger an einen Entwurf für ein Wandbild denn für eine Grafik denken. Die von Klara Garas übernommenen Charakterisierungen wie z.B. auch „verspäteter, ausklingender Rokoko-Akkord“ bringen hier wenig.

Beide Skizzen werden in die Phase der intensiven Auseinandersetzung Maulbertschs mit der Grafik um 1785 datiert. Der vor allem im Grazer Bild erkennbare Einfluss des Klassizismus um Füger (seit 1783 Vizeakademiedirektor) könnte auch für diese Datierung sprechen. Bei dem in Dichtung und Oper verbreiteten mythologische Thema lässt sich bislang kein konkreter Anlass oder Bezug erkennen.

Franz Anton Maulbertsch (1724-1796)

21. „Der Genius des Menschen mit Prometheus und Athena“ (RI 38) um 1788/90

Im Katalog von 1959 wurde diese bislang unbestritten von Maulbertsch stammende Skizze mit „Prometheus verleiht mit dem Feuerstab den Atem des Lebens an Phaeton und Pandora, die Minerva vor den Erdgeistern beschützt“, 1963 und 1978 mit: „Prometheus mit Pandora und Phaeton“ betitelt. 1995 hiess es dann allgemeiner und schon treffender: „Erschaffung des Menschen durch Prometheus“. Der jetzige Titel geht auf eine längere Erörterung des Rezensenten aus dem Jahre 2003 zurück. Neues scheint nicht dazugekommen zu sein. Mit dem 15jährigen Abstand und stärkerer Konzentration würde der Schreiber dieses Kabinettbild so betiteln: „Die Bildung und Erziehung des Menschen(geschlechtes) – seine (leiblich-irdisch-irdene) Natur, sein (sonnenhaft-ätherisch-religiös-tugendhafter) Geist (Genius) durch Kultur, Zivilisation, Tugend, Religion“ sicher vor einem freimaurerisch-aufklärerischem, aber nicht antireligiösem Umfeld: Was ist (und was soll) der Mensch? Oder eine: visuelle Kulturanthropologie um 1790 oder zur Zeit der Französischen Revolution, vgl. auch Johann Gottfried Herder.

Ohne einen konkreten Anlass (Abhandlung, Dichtung, Theater, Publikation) oder Auftrag/Auftraggeber/Programm ist diese kleine Bild wie fast alles von Maulbertsch sicher nicht entstanden. Leider kann uns auch der jetzige Katalogbeitrag von Christina Hutter und Josef Straßer hier nicht weiterhelfen.

Trotz der Ultra HD-Print-Technik gegenüber dem klassischen Offset-Raster von 1995 ist

wie viele andere Abbildungen die Reproduktion hier v.a. unter dem Fadenzähler unscharf; vielleicht sollte das Craquelé(e) geschönt werden.

Nur zum Vergleich seien Pompeo Batonis ‚Schmetterlings-Beseelungs-Animierung durch Minerva‘ (Fig.5) von 1743 bzw. Heinrich Fügers ‚Prometheus als gottversuchender Befeuernder Macher‘ (Fig.6) von 1790 und etwa zeitgleich mit dem Maulbertsch-Bild hinzugefügt.



Fig. 5: Pompeo Batoni, Prometheus erschafft, Minerva belebt den Menschen, 1743. Öl/Lwd., 135 x 95 cm. Priv. Bes.



Fig. 6: Heinrich Füger, Erschaffung des Menschen durch Prometheus, 1790. Öl/Lwd., 221 x 156 cm. Wien, Sammlung Liechtenstein, Inv.-Nr. GE1362

Josef Ignaz Mildorfer (1719-1775)

22. „Himmelfahrt Mariens“ (RI 32) um 1742/45

Die Zuschreibung an J.I. Mildorfer wurde eigentlich nie bestritten. Der Rezensent hatte nur 1990 die Frage aufgeworfen, ob es sich eventuell um eine Kopie handeln könnte. Nach der von Elisabeth Leube-Payer endlich vorgelegten bebilderten Monographie des Künstlers muss man eine grössere qualitative Schwankungsbreite dieses Malers konstatieren, selbst bei den frühen, teilweise 1742 datierten und signierten

Schlachtendarstellungen, die den beiden Verfassern Christine Hutter und Josef Straßer stilistisch am nächsten erscheinen, obwohl das Neustifter Hochaltarblatt von 1744 in gewissen Motivelementen verwandt wirkt. Das gezeigte Vergleichsbeispiel eines Freskoentwurfes für die Schlosskapelle Milotiče (Milotitz) von 1745/46 ist viel entschiedener, eindeutiger.

Österreichisch (Meister der Reuschel-Skizze, Umkreis Mildorfer)

23. „Allegorie auf das Patronat von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen (?)“ (RI 37) nach 1748 (?)

Auch diese Ölskizze auf Leinwand hat verschiedene vermeintliche Urheber (bis 1930: ‚Holzer‘, seit Garas 1960: ‚Maulbertsch‘, seit 1994 bzw. 2000: ‚Maulbertsch?‘, Dachs 2003: ‚Meister der Reuschel-Skizze, Umkreis Mildorfer‘), Besitzer (seit 1917) und am erstaunlichsten unterschiedliche Maße bzw. Proportionen (1963/1978: 17,2 x 31,4 cm; 1995: 27,5 x 33,5 cm; 2018: 27,5 x 31,5 cm).

Da der Schreiber dieser Zeilen seit 1990 an der Diskussion zu dieser Skizze beteiligt war, möchte er noch einmal seine Position selbst und mit etwas Abstand darlegen: in der auch hier wiedergegebenen, wahrscheinlich unvollendeten lavierten Zeichnung in den Staatlichen Graphischen Sammlungen München (hier immer noch fälschlich Carl Schütz zugeschrieben) sind auf den Medaillons eindeutig links (oder rechter Hand der Sitzenden ‚Magnanimitas‘ oder Grossmut, Grosszügigkeit) Kaiser Franz Stephan und rechts Maria Theresia dargestellt. Es dürfte, müsste auch bei der Ölskizze so sein, obwohl die ebenfalls bekränzte Figur des rechten Medaillons (vom Betrachter aus) nicht eindeutig als weiblich zu erkennen ist. Der Philosoph mit dem Zirkel auf der Weltkugel ist als ‚Welt-Weisheit‘ (Naturwissenschaft) zu verstehen. Die Frau mit Massstab ist wohl die ‚Angemessenheit‘ gegenüber dem keck den Hintern herzeigenden kleinen Genius. In der Zeichnung sind es zwei weibliche Figuren davon eine mit Kind (wohl ‚caritas‘), die andere mit Waage (‚iustitia‘?). Während auf der Zeichnung der überwundene, die Zeit auss(i)tzende Chronos unten auszumachen ist, ist die auf dem Rücken liegende, überwundene, nackte, geblendete Figur sicher nicht Chronos sondern das Negative (Neid, Feind, Widersacher u.ä.). Die Gegenstände am Boden dürften aus einem Füllhorn stammen, das auf Literatur (?) und die Künste ausgeschüttet wird. Stilistisch ist die Skizze (wie vielleicht auch die Zeichnung) um 1750 einzuordnen, also nach der Kaiserkrönung Franz Stephans 1745

oder dem Frieden von Aachen von 1748 mit dem Ende der Erbfolgekriege. Ob auch die 1748/49 wieder eröffnete Wiener Kunstakademie mit hereinspielt, ist unklar. Dass die Skizze als Grafikkvorlage nichts direkt mit dem Malerwettbewerb von 1750 zu tun haben dürfte, war dem Rezensenten schon 1990 klar. Die Verdienstmedaillen aus Zinn von Matthäus Donner, dem Hofmedailleur und Akademieprofessor, aus dem Jahre 1749 gehen wohl in eine ähnliche Richtung.

Österreichisch

24. „Die Auferstehung der Toten“ (RI 49) zwischen 1750 und 1780

Bei dieser Ölskizze auf Papier von leider unbekannter Provenienz ist es bisher nicht gelungen sie einer Hand halbwegs überzeugend zuzuschreiben. Anfänglich Kremerschmidt (Bauer 1959: ‚Umkreis Januarius Zick‘) wird jetzt versuchsweise Johann Fidelis Wetz vorgeschlagen, der bis ca. 1780 ein Jahrzehnt im Umkreis von Kremerschmidt sich aufgehalten hatte und ab 1780 auch klassizistische Einflüsse zeigte. Eine genannte Ölskizze 2014 im Erlanger Kunsthandel mit dem gleichen Thema ist leider nicht abgebildet, um diese gute, aber auch nicht eindeutige Spur weiter verfolgen zu können. Der Rezensent würde für die Datierung einen Zeitraum um 1770 wegen den frühklassizistischen Anklängen in Figur und Architektur favorisieren. Wenn die Ölskizze einen Teilentwurf für ein Deckenfresko mit dem Totenfeld nach der Vision des Ezechiel darstellt, müsste man ihn sich oberhalb im Aufblick der Auferstandenen sich vorstellen und als Dekoration einer Totenkapelle o.ä. Oder ist es doch Teil eines Jüngsten Gerichts mit oben schwebenden Posaunenengeln?

Nach Giovanni Battista Pittoni (1687-1765)

25. „Die Almosenspende der Hl. Elisabeth“ (RI 56) um 1740/50

Leider wird der von Josef Straßer neu bearbeitete Kommentar zu dieser Pittoni-Kopie nicht noch mit der Budapester, angeblich eigenhändigen Skizze des Venezianers illustriert. Es wäre neben der Budapester auch die Bremer Skizze zum Vergleich von Interesse gewesen, wie auch die Ausführung, die anscheinend nicht direkt kopiert worden ist. Selbst an dieser vom Verfasser als Anfängerarbeit (trotz teilweiser guter plastischer Armdarstellung) bzw. als Kopie eines Kleinmeisters angesehenen Skizze lässt sich der

Einfluss Pittonis auf die Skizzenmanier um 1740/50 in Wien erahnen.

Josef Schöpf (?) (1745-1822)

26. „Der auferstandene Christus als Sieger über Tod und Teufel“ (RI 43) 3./4. Viertel 18. Jahrhundert

Der Beitrag zu der recht grossen Kopie einer um 1730/40 für die 1784 demolierte Nikolaus-Friedhofskapelle in Wien entstandenen Deckenmalerei Paul Trogers fusst auf dem Katalog von 1995 etwas ergänzt und novelliert v.a. nach der neuen Troger-Monographie von Johann Kronbichler aus dem Jahre 2012. Ob das Thema ‚Überwindung von Tod und Sünde‘ durch den auferstandenen Christus ein „verbreitetes gegenreformatorisches Thema“ (mit allerdings älteren Wurzeln) ist, bleibt etwas fraglich. Die Skizze soll aus Stams und dem Nachlass des Knoller-Schülers Schöpf stammen. Hier muss man sich ebenfalls fragen, warum der erst 1768 bei Knoller tätige Schöpf diese Skizze unter Knoller nach einem Original Trogers oder schon eine Kopie Knollers? nochmals kopiert hat und nichts Moderneres, Eigenes von Knoller selbst (z.B. Neresheim). Die vielen Kopien (darunter zwei eigenhändige Variationen von Troger selbst in den Museen von Innsbruck und Salzburg) werden richtigerweise nicht mit einem akademischen Paradestück sondern als Werkstattübungsstück, das Akt-Gewand-Untersicht-Flügel-Luft-Wolken-Hell/Dunkel-Studium erlaubte, erklärt. Es ist verwunderlich, dass man von diesem vielkopierten Vorbild nicht einmal genau weiss, wo es ausgeführt wurde, also in der Wirkung an der Wand kontrolliert werden konnte, und warum man dieses berühmte Stück Deckenmalerei schon 1784 unter Joseph II nicht erhalten wollte. In einer digitalen halbtransparenten Überlagerung liessen sich die Abweichungen bzw. Abhängigkeiten gut sichtbar machen.

Schwäbisch

27. „Himmelfahrt Mariens“ (RI 4) 2. Drittel 18. Jahrhundert

Aus dem Katalog von 1995 ist zu erfahren, dass diese Ölskizze auf Papier mit den Massen 44,4 x 28,1 cm 1938 in München als ‚Bartolomeo Altomonte‘ und 1959 bestätigt wurde, bis G. Woeckel 1963 auf ‚Josef Mages‘ tippte, bis 1995 letzterer wieder in Frage gestellt wurde wegen einer vermeintlichen Nähe zu Michelangelo Unterberger bzw. Anton

Wintergerst. In dem jetzigen neuverfassten Beitrag von Josef Straßer sind nach einer längeren Auslassung über die Themengeschichte und mögliche Vorbilder die Machart (wenig Untersicht) und die mögliche Funktion (kleine Dorfkirche) im Visier. Wenn man die Skizze im üblichen Massstab 1:10 bzw. 1:15 nimmt, dürften die Freskomasse ca. 5 x 3 bzw. 7,5 x 4,5m betragen haben. Ausser Ähnlichkeiten mit Johann Jacob Zeillers Hochaltarblatt von Fürstzell oder Sebastiano Riccis berühmtes Hochaltarblatt für die Wiener Karlskirche konnte der Autor keine Vorbilder ausmachen, auch keinen möglichen Urheber, ausser einem zusätzlichen Hinweis, dass eine 1927 datierte Ausmalung der Pfk. Jarzt (Lkr. Freising) durch Heinrich Bichel (1897-1965) „beiden Hauptfiguren“ (zwei Apostel? oder Maria und ein Apostel?) übernommen hätte (nach der Skizze oder übermalend einer früheren oder nachbarschaftlichen Vorbild folgend?).

Der Schreiber dieser Zeilen ‚marginalisierte‘ schon in seinem Katalogexemplar von 1978 „Josephus Hartmann“ mit Fragezeichen aus stilistischen Gründen. Am nächsten kommen wohl Hartmanns 1758 ausgeführtes Fresko ‚Mariä Himmelfahrt‘ in der kleinen Wallfahrtskirche S.Maria in Mögling, Stadt Trostberg oder auch die Fresken in Schabringen b. Dillingen von 1778 bzw. im Langhaus von Straß b. Neuburg (bez. u. dat. 1761) oder das Hochaltarblatt in der Klosterkirche Oberschönenfeld (bez., um 1770). Sein bestes oder interessantestes Werk ist das HAB in der Klosterkirche Baumburg von 1757.

Der monographisch anscheinend noch nicht bearbeitete Josephus Hartmann (1721-1789) stammt von Tiengen im Schwarzwald. Er heiratete schon 1741 in Augsburg die Witwe von Johann Michael Moy als dessen ehemaliger Geselle. Über eine frühere Ausbildung z.B. in Konstanz (J.C. Stauder?, F.J. Spiegler erst ab 1752 in Konstanz) gibt es bislang nur Vermutungen wie auch über die Herkunft des venezianischen Kolorits in dieser Skizze (wohl Einfluss J.W. Baumgartners?). Hartmanns etwas eklektizistischer Stil verbindet verschiedene auch altertümliche Einflüsse. Er markiert wie Johann Evangelist Holzer, Johann Georg Wolker, Johann Wolfgang Baumgartner, Josef Mages den Übergang von der Bergmüller-Generation zu Johann Joseph Anton Huber, Josephus Christ bis Konrad Huber. Das umfangreiche Werk Hartmanns von Bayern bis ins Schwäbische ist zu ergänzen: ‚Jesuitenheiliger (Stanislaus Kotska?) mit Kreuz‘ (bez.), Granheim, Pfk.; ‚Rosenkranzspende‘, Hirrlingen, Pfk., LSAB; ‚Rosenkranzspende der Welt‘, Stetten b. Hechingen, Pfk., AB (bez. u. dat. 1774).

Franz Joseph Spiegler (1691-1757)

28. „Die vier Erdteile oder die Menschheit huldigt der Immaculata“ (RI 9)

29. „Rosenkranzspende an Hl. Katharina von Siena und Dominikus“ (Rosenkranzbild)
(RI 8), beide um 1741/42

30. „Anbetung des apokalyptischen Lammes nach der Johannes Vision“ (RI 6) um
1746/47

Der Text zu diesen drei Entwürfen von dem damals in Riedlingen ansässigen Franz Joseph Spiegler entspricht weitgehend dem von 1995 mit dem Nachtrag von Michaela Neuberts neuer Spiegler-Monographie von 2007. Über die Provenienz aller drei aus zwei verschiedenen Projekten ist auch weiterhin nichts mitgeteilt. Nr. 28 ist nach Katalog 1995 vor 1959 als J.E. Holzer gehandelt worden. Statt wie Neubert folgend bei Nr. 28 v.a. bei der ‚Europa‘ Maratta als Vorbild unbedingt nachweisen zu müssen, hätte man auf die Engel-Zweiergruppe über der Anna nach einem seitenverkehrten Bergmüller-Stich eindeutig auf Sebastiano Conca abheben können. Die Reichskrone für Europa ist, wie 1995 Raimund und Nanette Kolb folgend auch ausserhalb von Reichsklöstern üblich, aussergewöhnlich ist hier nur, dass in der Ausführung am linken Seiten- wohl Marien- oder Anna-Altar das Messgewand und die Tiara klar sichtbar werden: also simultan das geistliche-weltliche Zentrum Europa.

Bei Nr.29 für den rechten Seitenaltar (wohl Rosenkranz-Bruderschaftsaltar) von Reinstetten wird moniert, dass die Katharina nicht richtig attributiv in der Skizze ausgestattet sei: Rosenkranz und Buch dürften doch fast schon reichen?. Auf die Amalgamisierung von italienischen Vorbildern bei Spiegler (Woeckel: Conca; Straßer: Luca Giordano, Neubert: Maratta) ergänzt die Anmerkung 5 hier den bei Neubert 2007 als Nr.188 abgebildeten Entwurf für die Rosenkranzspende in Merdingen (Gemona, Friaul). Diesen hält der Rezensent für eine Kopie von Spieglers Gehilfen und späteren Schwiegersohn Johann Konrad Wengner.

Im Text für Nr. 30, dem Entwurf für das Chorfresko in der Pfk. Altheim bei Riedlingen, hätte man die „aus additiven nebeneinandergesetzten Grisailleflächen gebildete(n) Engel“ nicht nur wegen der Tautologie oder des Pleonasmus und auch einiger anderer problematischer Stellen noch besser überarbeiten können, wie z.B.: „möglicherweise ohne Ortskenntnis“ (Altheim ist die benachbarte Mutterkirche von Riedlingen). An dieser Stelle ist Michaela Neubert als ein „vorweggenommener Gesamteindruck“ ausdrücklich zu folgen. In ihrer Spiegler-Monographie lässt sie aber sonst den Maler noch extra vor

Zwiefalten (1747/48-1752) nach Venedig reisen, aber nicht nach Rom und zu dem angeblich vorbildhaften Sebastiano Ricci. Die zunehmende Expressivität Spieglers ist wohl unter dem Eindruck C.D. Asams, J.B. Zimmermanns, vielleicht auch G. B. Piazzettas als persönliche, aber auch neomanieristische Entwicklung (z.B. J. A. Feuchtmayer; Wiener Akademiestil um 1750) zu sehen. Bei dem „Joannes apocalypticus“ gibt es einen Tick zu viel ‚c‘. Aus dem Chronostichon und 2008 lässt sich jetzt richtig 1747 ablesen. Wie schon am Anfang erfahren wir auch hier nichts über die Provenienz dieser drei ganz aus dem Pinsel entwickelten Skizzenmalerei im Masstab 1: ca.7.

Paul-Troger-Umkreis

31. „Himmelfahrt Mariens“ (RI 42) nach 1748

Der etwas überbordende ikonographische Text von 1995 wurde hier von Josef Straßer stark gestrafft und der Schwerpunkt auf die Kopistenhand gelegt ohne allerdings auch zu einem positiven Ergebnis zu kommen. Leider konnte die 2012 erschienene neue Troger-Monographie von Johann Kronbichler auch nichts neues beitragen (ausser einer weiteren Kopie in Prag). Die von Kronbichler als mutmasslich eigenhändig genannte Version in Innsbruck, Museum Ferdinandeum ist bei näherem Hinsehen mit der Lupe auch sehr fragwürdig. Für den Rezensenten ist es auch eine weichere, in der Architektur schwache Schülerversion. Die Provenienz aus Sams (und wahrscheinlich aus dem Nachlass von Josef Schöpf bzw. Martin Knoller) der Reuschel-Skizze deutet, wie Straßer annimmt, auf einen Umkreis der Gehilfen in Brixen, aber er nennt auch recht plausibel Franz Anton Zeiller als möglichen Kandidaten. Keine dieser Skizzen ist nach dem Fresko entstanden. Die Abbildung erscheint wieder gegenüber der von 1995 kontrastärmer, unschärfer.

Paul Troger-Umkreis

32. „Die Auferweckung des Lazarus“ (RI 31) um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Von 1963 bis 1995 galt diese jetzt von Josef Straßer dem Troger-Umkreis zugewiesene Skizze als von der Hand Franz Xaver Karl Palkos. Schon der Katalog von 1995 monierte Woeckels im Sinne Busharts sich bewegende Etikettierung als „Selbständiges Bild“ (vgl. Skizzenbild) und auch jetzt wird die „Problematik allzu eng gefasster [akademischer] Begrifflichkeit“ betont, zumal sich herausgestellt hat, dass es eine doppelt so grosse

Ausführung (? oder Wiederholung?) im Kunsthandel 1999 auf und wieder untergetaucht ist. Auch wenn oben „Entwurf für ein Altarblatt“ steht, handelt es sich um ein neutestamentliches Historienbild.

Wesentlicher ist aber die Urheberfrage, die durch die 1999 leider weitgehend auf Tschechisch erschienene Palko-Monographie zu einer „überzeugend(en)“ Abschreibung und nur zu Troger-Umkreis geführt hat. Auch der Vorschlag von Klara Garas mit ‚Vinzenz Fischer‘ wurde abgelehnt. Dass Troger-Umkreis in der Zeit der Jahrhundertmitte zutrifft, ist wohl unstrittig. Bei der Durchsicht des Bildmaterials der Palko-Monographie ist sich der Rezensent bei der Palko-Ablehnung nicht so sicher. Eine Troger-Imitation Palkos um 1745 ist nicht auszuschliessen. In der neuen Troger-Monographie ist auch keine vergleichbare Komposition Trogers verzeichnet. Wenn Palko auszuschliessen ist, müssten noch andere Maler dieser Richtung im Troger- bzw. Akademieumkreis Wiens (Franz Sigrist wohl nicht, Caspar Sambach, Josef Hauzinger ...) genannt werden. Die Physiognomie nähert sich Palkos etwas stupsnäsiger Mässigung nach 1746 (vgl. Fig.7 u.8).



Fig.7: Detail aus RI 31.



Fig.8: Fr.X.C. Palko: Enthauptung d. Hl. Jakobus d.Ä. (Detail: seitenverkehrt), Öl/Lwd., 1762. Kutná Hora, St. Jakob.

Paul Troger-Umkreis

33. „Saul bei der Hexe von Endor“ (RI 47) Mitte 18. Jahrhundert

Auch bei dieser Skizze ohne klare Provenienz wird immer noch gerätselt, ob Kremerschmidt (1959, 1963, 1978; Preiss 1971: Palko?; 1995: als allgemein „Österreichisch“) oder jetzt „Troger-Umkreis“ zutreffen. Ob, wie vom Rezensenten 1994 vorgeschlagen noch eine Verbindung zu dem noch angesetzten Malerei-Preisthema von 1745 besteht, konnte bislang auch nicht weiter verfolgt werden. Stilistisch gesehen ist diese etwas rembrandteske, streifig, fleckhaft-schmierige Malweise der von Kremerschmidt verwandt.

Unbekannt

34. „Das Martyrium des Hl. Bartholomäus“ (RI 59) um 1750

Mit dieser Nummer bis 40 folgen einige Skizzen, die auch jetzt noch nicht wieder einer Werkstatt, ja nicht einmal einer Kunstlandschaft zugewiesen werden können. G.P. Woeckel hatte 1963 diese recht grosse Skizze für ein Altarblatt (?) (Fig.9) noch dem Kremerschmidt im Vergleich mit einem Entwurf für ein Altarblatt im Dom von Brünn zugesprochen. Klara Garas ist von ihrer überzeugenden Attribution aus dem Jahre 1964 1995 auch abgerückt. Die seit 1963 vorgeschlagene, zumindest motivische Vorbildfunktion von Carlo Marattas Altarbild in Genua, S. M. di Carignano (Fig.10) wird nicht durch einen direkten Bildvergleich wie hier unten ersichtlich. Schon 1995 wird deshalb eine italienische Herkunft dieses Bildes nicht ausgeschlossen. Christine Hutter und Josef Straßer berichten weiter, dass 1995 auch der obengenannte J.N. della Croce (Dieter Goerge) ins Gespräch gebracht wurde. 2012 wäre Kremerschmidt durch Christine Rabensteiner und Georg Lechner nochmals aus dem Rennen geworfen worden. Eine leider nur klein abgebildete schwächere, aber gleich grosse Wiederholung aus Wiener Kunsthandel spricht doch eher für eine bayrisch-österreichische ‚Invention‘. Der Rezensent fühlt sich dabei an den in Wien und Neapel ausgebildeten Regensburger Martin Speer (1702-1765) erinnert, auch wenn er kein aussagekräftiges Werk dieses Malers dagegenzusetzen weiss.



Fig.9: RI 59.



11437. GENOVA - Chiesa di S. Maria di Carignano - S. Biagio e S. Sebastiano: Carlo Maratta, um 1680, Öl/Lwd. Genua, S. Maria di Carignano.

Unbekannt

35. „Krönung Mariens mit dem Hl. Erasmus und einem Bischof“ (RI 33) 1.H.18.Jahrhundert

Während 1959 diese relativ kleine Ölgrissaille auf Papier als von Bergmüller, 1963,1978 1995 als von dem Kärntner Ferdinand Fromüller (1693-1760) und als Hl. Laurentius angesehen wurde, erkennt Straßer in dem Knienden, auf den Bischof verweisenden Diakon Erasmus, angeblich mit der Winde in der Hand. Es sieht aber eher wie ein Holzbock, Sägebock und auch nicht wie der Rost des Erasmus aus. Ausserdem hat Erasmus, der Kolik-Nothelfer, als Bischof von Antiochien das Martyrium erlitten. Für den Rezensenten erscheint es so, dass die initiierende jüngere Diakon-Begleitfigur auf den eigentlichen heiligen Bischof und Märtyrer (Putto mit Märtyrerpalme) verweist, dem die Vision der Marienkrönung zuteil wird. Schon 1978 und 1996 hatte sich der Fromiller-Monograph Herfried Thaler gegen Fromiller als Urheber (auch aus Mangel an Ölskizzen bei diesem Maler) ausgesprochen. Straßer tippt jetzt eher auf eine Entstehung in Italien,

was der Rezensent allerdings nicht nachvollziehen kann. Es fällt ihm spontan niemand um 1720 (süddeutsch) ein ohne sein Bildarchiv zu durchforsten.

Unbekannt

36. „Verherrlichung des Namens Jesu durch die 14 Nothelfer“ (RI 5) um 1760/70

Noch schwieriger wird es nicht nur für Josef Straßer bei dieser recht kleinen Ölskizze die Handschrift eines bestimmten Künstlers zu entdecken, der sicher einem der zahlreichen Kleinmeister zuzurechnen ist. Immerhin hat dieser mit dem verschatteten ‚Eustachius‘ als Kulissen-Repousoir-Element etwas Theatralität im Repertoire. Gerhard P. Woeckel schrieb es 1963 dem Regensburger Otto Gebhard zu, nachdem es 1959 als ‚Matthäus Günther‘ (Druisheim) völlig unverständlich geheissen hatte. 1995 wurde dann ‚Otto Gebhard‘ mit Fragezeichen versehen, nachdem 1983 Alois J. Weichslgartner dies angezweifelt hatte. Christian Grimminger in ihrer Gebhard-Monographie reihte sie unter fragliche Zuschreibungen ein, obwohl sie nach Straßer (und auch dem Rezensenten) als Abschreibung anzusehen wäre. Straßer bringt die Skizze in die Nähe der Jesuiten wegen der Herz-Jesu-Verehrung und wegen der etwas klassizistischen Figürlichkeit in die Zeit kurz vor 1773. Dem Rezensenten sind in süddeutschen Kirchen ähnliche Nothelferdarstellungen dieser schlanken, additiven und qualitativen Art untergekommen, was wiederum ein mühsames Durchforsten des eigenen Bildmaterials erfordern würde.

Unbekannt

37. „Die Opferung Isaaks“ (RI 34) Mitte 18. Jahrhundert

Interessanter ist diese fast modern expressiv anmutende Ölskizze auf Leinwand, angeblich ein Entwurf für ein Gemälde, die 1959 als ‚venezianisch-österreichischer Meister‘, Bushart 1959: ‚Sigrist‘; 1963: ‚Sigrist‘, B. Matsche-von Wicht 1977: ‚kein Sigrist‘; 1995: ‚Österreichisch‘ und jetzt von Straßer wieder quasi auf Null oder ‚Unbekannt‘ zurückgestellt wurde. Straßer spricht eine allenfalls motivische Beziehung zu Johann Liss und auch Tizian an. Interessanterweise bringt er auch eine eher schwächere Wiederholung 2008 im Kunsthandel Köln (Öl auf Karton) herbei. Diese etwas bildhauerisch wirkenden Skizzen könnten für den Rezensenten einer oberitalienischen Werkstatt entstammen.

Unbekannt nach Samuel Bottschild

38. „Aufnahme des Aeneas in den Olymp“ (RI 48) 2. Drittel 18. Jahrhundert

Diese Ölskizze auf Papier wurde 1959, 1963, 1978 als ‚Kremserschmidt‘ eingeschätzt, 1964 von Klara Garas bezweifelt, und von Rupert Feuchtmüller 1989 nicht in seine Kremserschmidt-Monographie aufgenommen. Seitdem Matthias Kunze 1997 auf die graphische Vor-Grund-Lage von Samuel Bottschild (1963 gab es schon ein mittlerweile ausgeschiedenes ‚Bacchanal‘ als Nr.7, RI 16 ebenfalls nach Bottschild) hingewiesen hatte, konnte Straßer auch die Zusätze des unbekanntes Künstlers feststellen, wobei aber die angeführten künstlerischen Unsicherheiten nicht sehr auffallen. Er verordnet den Unbekannten doch wieder in die Nähe von ‚Kremserschmidt‘. Stilistisch kommt die Skizze auch der Nr.34 etwas nahe.

Unbekannt

39. „Odysseus und Kirke“ (RI 64)

40. „Heimkehr des Odysseus“ (RI 63) beide 2. Hälfte 18. Jahrhundert

Die beiden auf Holz gemalten Pendants stammen anscheinend aus Münchner Privatbesitz (K. Wegner) und wurden zwischen 1963 und 1978 erworben und versuchsweise 1995 als „Österreichisch 2. Hälfte des 18. Jh.“ eingeschätzt. Die sicher der Wiener-Schule um 1750 entstammende Figur des Alten kann Straßer sich und uns nicht befriedigend (Eurylochos?, Teiresias?) erklären. Er erwähnt Hubert Maurers Akademieaufnahmestück von 1785 mit dem gleichen, in der 2. H. d. 18. Jahrhunderts erst interessant gewordenen Thema. Stilistisch kann er keine bestimmte Hand(schrift) ausmachen, ja nicht einmal eine konkrete Kunstlandschaft. Ausserdem spekuliert er über eine mögliche Ausführung und als eine gemalte Theaterszene. Für den Rezensenten sind es beliebte Pendants mit literarischen Motiven. Den Lokalisierungsvorschlag von Steffi Roettgen kann der Rezensent nicht teilen, für ihn ist es ‚Österreichisch‘ (Wien) um 1780.

Venezianisch (?)

41. „Flucht nach Ägypten“ (RI 58) 2. Drittel 18. Jahrhundert

Die nächste Skizze verortet Josef Straßer nach Italien, Venedig (?), aber nicht mehr näher nach G. A. Pellegrini mit Fragezeichen wie 1963, 1978 und 1995 (1959 als ‚Carlone‘). Straßer lehnt diese Zuschreibung mit Fragezeichen eher aus stilistischen Gründen und auch wegen der geringen Schülerzahl Pellegrinis ab, wie auch die Fragonard-Alternative durch G.P. Woeckel von 1963.

Für den Rezensenten stammt die auch motivisch ungewöhnliche, fast witzig aufgefasste ‚Umzugsszene‘ aus dem Umfeld von Pellegrini: der etwas grünliche Grundton, das pastellige Sfumato und die Kopfformen (vgl. Skizze in der Salzburger Residenzgalerie). Der Einfluss Pellegrinis (neben Amigoni) lässt sich doch in der schwäbischen Malerei über Füssen direkt (weniger F.G.Hermann) erklären: v.a. Franz Anton Erler, Benedikt Gambs.

Franz Anton Weiß (1729-1784)

42. „Rosenkranzspende mit Heiligen“ (RI 28) 1775/76

Diese recht grosse Ölskizze auf Leinwand scheint erst nach 1978 in die Reuschel-Sammlung gekommen zu sein, obwohl sie schon 1959 von Ernst Mick als vermeintlich ‚Matthäus Günther‘ bekannt war. Die Identifizierung des Urhebers gelang 1995 durch eine datierte und signierte Zeichnung im Wiener Kunsthandel. Für die variierte Ausführung in Tannheim/Tirol gibt es anscheinend keine direkte Information. Über zwei Mitglieder der Malerfamilie Weiss hatte Franz Anton auch Verbindungen nach Wien und zur dortigen Akademie. Wie im Text von Straßer schon angedeutet, verarbeitet wie üblich Weiss Einflüsse der verschiedensten Richtungen (z.B. J.E. Holzer).

Johann Konrad Wengner (1728-1806)

43. „Maria mit Kind und den Heiligen Aloysius Conzaga und Stanislaus Kotska (?)“ (RI 7) um 1760/70

Bei dieser Skizze ist es relativ einfach den Urheber festzustellen, nachdem man schon 1959, 1963, und 1978 ‚Franz Joseph Spiegler‘ mit Fragezeichen und Joseph Ignaz Wegscheider im Visier hatte, war auch 1995 mit Konrad Wengner zumindest stilistisch der richtige Maler nicht weit und genannt.

Warum sich der Autor an dem 1995 vorgeschlagenen, aber erst im 19. Jahrhundert kanonisierten Jesuitenheiligen Johannes Berchmanns immer noch unnötig abarbeitet statt

gleich ‚Stanislaus Kotska‘ dafür zu sagen, ist etwas unverständlich. Bei der Datierung – eine Ausführung ist bisher nicht bekannt – ist natürlich das Enddatum 1773 mit der Jesuitenaufhebung vorgegeben. Straßer denkt im Vergleich mit den Arbeiten Wengners von 1755 eher an den Zeitraum 1760-1770. Da Wengner Ende 1756 und Anfang 1757 in Rom war und einen gewissen Stilwandel, Stilentwicklung durchgemacht hat, muss man sich fragen, ob hier schon gewisse römische Einflüsse spürbar werden, was bejaht werden kann (Monumentalität), sodass der Zeitraum 1758 (Rückkehr) – 1769 (2. Italienreise) wohl zutreffend ist.

Johann Christian Thomas Wink (1738-1797)

44. „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (RI 16)

45. „Christus als Gärtner“ (RI 17) beide 1762/63

Die beiden aus der Sammlung Röhrer stammenden kleinen Gemälde auf Pappelholz sind signiert und datiert (auch auf der Rückseite etwas abweichend). Der Text entstammt dem Katalog von 1995 ergänzt von der neuen Wink-Monographin Christine Hutter in den Anmerkungen. Zu den frühesten Arbeiten von Wink (Zwei Zeichnungen stammen aus dem Jahre 1760) sind leider keine Vergleichsabbildungen von Johann Michael Kauffmann, seinem damaligen Werkstattleiter und passablen Porträtisten, abgebildet. In Anmerkung 9 wird ein Einfluss altdeutscher Malerei (Altdorfer) vorgeschlagen, was aber nicht sehr überzeugt. Interessanter wäre gewesen wie die Wiener Richtung z.B. Franz Carl Palkos themengleiche Radierung von ca. 1745 auf den frühen Wink gewirkt hat.

Das zweite Stück erinnert in der etwas rundlichen Figur an den älteren Bruder Chrysostomus Wink, während der ‚pastellige‘ Hintergrund an Theater- oder Porzellanmalerei gemahnt. Bei der dritten Abbildung und späteren Fassung dieses Gärtner-Themas von 1769 in der Augsburger Barockgalerie als Auftrag von Johann Kaspar von Lippert, dem letzten Förderer von Franz Carl Palko, der 1767 in München verstorben ist, muss man sich fragen, inwieweit sich Wink in der ganz andersartigen Figuren- und Gewandbehandlung von dem Palko-Vorbild hat anregen lassen (müssen).

Johann Christian Thomas Wink (1738-1797)

46. „Beweinung Christi“ (RI 18) um 1765-1770

Auch für diese auf Blech gemalte Skizze (Skizzenbild) wurde der Text von 1995 nur marginal überarbeitet. Hier war auch noch eine Infrarotaufnahme zu finden, die das Kreuz Christi leicht dem anderen Kreuz dagegen geneigt war (durch das Anlehnen der Schmerzensmutter?), was in der Tat die Komposition und die Aussage gestört hätte. Vielleicht aber hätte es ebenso ungünstig das dritte Kreuz abgeben sollen. Die schon seit 1963 durch G. P. Woeckel angesprochene Tradition der Beweinung und v.a. der ‚tormentierte‘ oder ‚torquente‘ Akt des toten Christus ist weniger interessant als das piazzetteske Gewand (v.a. bei der Maria) unter dem Einfluss Palkos?. Die schon 1995 erwähnte schwächere Werkstattwiederholung ist wenigstens hier abgebildet. Zu dem ähnlich datierten Augsburger ‚Christus als Gärtner‘ (1769) ergeben sich stilistisch einige Unterschiede wie auch zu der folgenden 1772 datierten Wettbewerbsskizze für die Bürgersaalkirche in München.

Johann Christian Thomas Wink (1738-1797)

47. „Himmelfahrt Mariens“ (RI 19) 1772

Auch hier ist der Text Josef Straßers weitgehend mit dem von 1995 identisch. Die dortigen Detail- und Vergleichsabbildungen wurden jetzt bis auf eine mit einer Feder-Kompositions-Teilskizze reduziert, während 1995 noch die drei wieder zusammengesetzten Teile den dreiteiligen Ausmalungsvorschlag Winks für die Bürgersaalkirche in München vermitteln. Den Wettbewerb verlor Wink gegenüber Martin Knoller. Der auch schon im Entwurf sich nicht nach oben perspektivisch verjüngende einansichtige Lichtschachtausblick wird allein als klassizistisches Element angesehen.

Johann ChristianThomas Wink-Umkreis (Werkstatt?)

48. „Hl. Cyriacus befreit Artemia vom Teufel“ (RI 20) 1780er Jahre (?)

In ihrer Wink-Monographie ordnet diese Skizze Christine Hutter als fragliche Zuschreibung ein. Schon 1995 wurde durch eine Röntgenaufnahme ein darunterliegendes, um 180° gedrehtes Damenporträt in der Pompadour-Mode (um 1750?) festgestellt. Die ebenfalls wieder vermutete Kunigunde von Sachsen (1740-1826) ist auch physiognomisch sehr unwahrscheinlich. 1995 klingt es auch an, als ob dieses Porträt in der Werkstatt von J. M. Kauffmann entstanden sein könnte. Dass der ‚Hl. Cyriacus‘ „im Gesicht kantig, und

grobschlächtig gemalt“ sei, ist wie auch eine Mitwirkung des Neffen und späteren Stillebenmalers Johann Amandus Wink (= wohl Johann Wolfgang Amadeus Wink get. 18.6.1754 in Rottenburg a.Neckar) eher abzulehnen. Eine gewisse stilistische Nähe zu Martin Knoller (Volders) lässt sich nachvollziehen, weniger ein Bezug zu St. Cyriakus in Wiesensteig, das um 1775/80 von Johann Joseph Anton Huber ausgemalt worden ist. Ein solches mehrpassförmiges Deckenbild kann allenfalls in einem Seitenschiff oder in einem Klosterraum angebracht gewesen sein. Die vorgeschlagene Datierung um 1780 oder etwas früher dürfte zutreffen. Der Rezensent kann allerdings in dieser Skizze keine Verbindung zu Wink erkennen.

Anton Wintergerst (1738-1805)

49. „Anbetung der Hirten“ (RI 15) um 1795

Auch hier sind gegenüber 1995 keine neuen Erkenntnisse hinzugekommen. Es verwundert, dass die kreisrunde, stark überarbeitete Freskoausführung immer noch mehr als oval wiedergegeben ist.

Joseph Winterhalter d.J. (1743-1807)

50. „Der auferstandene Christus als Sieger über Tod und Teufel“ (RI 40) um 1800

Bei dem Text zu dieser ‚unbunten‘ Ölskizze auf Papier wurde gegenüber 1995 nur die neuere Literatur wie der Ausst. Katalog Langenargen 2009 nachgetragen. Dass diese Skizze bis 1959 als (eigenhändiger?) Maulbertsch durchgegangen ist, erscheint heute völlig unverständlich, vgl. Bauer 1959, S.125: „Maulbertsch, mittlere 90er Jahre“, auch wenn die Engel ‚Maulbertsch-Gene‘ in sich tragen und die Auferstehungsszene auf Troger zurückgeht. Auch die jetzt farbig abgebildete buntere, korrigierte (?) Version in Brünn verrät kaum „Maulbertschs besten Schüler“.

Johann Georg Wolcker (1700-1766)

51. „Der Hl. Sebastian als Fürbitter der Kranken und als Viehpatron“ (RI 44) um 1737/38 oder früher

Auch bei diesem Text haben wir eine weitgehende Übernahme des Textes von 1995 mit

dem richtigen Urheber vor uns, nachdem noch 1978 Anton Zoller, von dem in der Sammlung Reuschel eine gesicherte und figürlich doch abweichende Skizze (Nr. 59) vorhanden ist, vermutet wurde. Die vorliegende Skizze ist als Hochoval mit schrägsichtiger Schachtwandstärke aufgebaut. Die Darstellung des Sebastians als Seuchenpatron im Hauptfresko der Pfk. St. Pankratius in Bidingen wird als zweiter Schutzheiliger und mit der Existenz einer lokalen Sebastiansbruderschaft erklärt. Falsch gesehen ist u.E. der Engel mit Schutzschild, der nur in der Skizze aber nicht auf die Trinität, sondern den Sebastian verweist, d.h.: ‚Liebe Leut‘ wendet Euch vertrauensvoll an Sebastian‘, der nicht interzessierend die Trinität über ihm auf die Leidenden als seine Klienten weiter- und zurückverweist.

Franz Anton Zeiller (1716-1794)

52. „Der Hl. Nepomuk“ (RI 3) wohl 1761-1765

Dieser neue Text stammt von Christine Hutter und Josef Straßer. Die für eine Druckgrafik dieses Motivs etwas grosse Skizze wurde noch 1978 als von Gottfried Bernhard Göz stammend und wird auch als Andachtsbild angesehen, obwohl 1971 schon von Franz Matsche Franz Anton Zeiller vermutet wurde, was stilistisch v.a. den beiden Putten nur bestätigt werden kann. Etwas wundern sich die Bearbeiter über das Bild im Bild bzw. das muschelförmige Gebilde in der Bildmitte. Wenn man dieses mit einem Beichstuhl im Wasser bzw. Meditationsraum assoziiert, erscheint dieser ertränkte Beichtheilige eher in einem angemessenen ‚Rahmen‘.

Johann Jakob Zeiller (1708-1783)

53. „Verkündigung an Maria“ (RI 53) wohl 1729-1732

Diese qualitätvolle Skizze bereitet auch in dem weitgehend neuverfassten Text von Christine Hutter und Josef Straßer und bislang allen anderen grosse Schwierigkeiten. Das Gemälde scheint schon 1879 in Innsbruck ausgestellt gewesen zu sein. 1963 erkennt G.P. Woeckel ihm einen „Vouet-Stil“ (?) zu. 1970 fand es von Franz Matsche abgesehen von der verderbten, 1995 als nachträglich von anderer Hand angefertigten Signatur „Ja(cob?) Zeill(e?)r“ für diesen Maler un- um nicht zu sagen ausser-gewöhnlichen allenfalls als eine „Schülerkopie in seiner Frühzeit“ eine Erwähnung. In den Anmerkungen 8 und 9 wird nun

berichtet, dass Zeiller zum Abschied von Solimena (um 1732) eine Gemälde (von sich?, jemandem anderen?, dieses?) geschenkt bekommen habe, aber auch, dass Zeiller bei einem Brand (wann?) „alle seine ... Kunstsachen“ verloren habe, also dieses Bild dann nicht?. Völlig zu Recht merken die Autoren die beachtliche Qualität der Skizze an, die so gar nicht als Anfänger-Schüler-Arbeit oder Kopie sich darstelle. Obwohl es koloristisch Verbindungen zu Neapel wie auch Frankreich aufweist, sind für den Rezensenten keine Anklänge an die Lehrmeister Zeillers wie S. Conca, oder Fr. Solimena zu entdecken. Das angeführte Vergleichsbeispiel von Solimena ist völlig abwegig. Für Vouet, wie auch Woeckel wohl empfunden hat, spricht vielleicht die subtile Farbigkeit von Rot, Blau, Grün, Gelb, Weiss, Braun, Rosa/Violett und ‚farbige Grautöne‘. Wenn es ein Studienbild wäre, müsste man eigentlich mehrere Kopien finden. Das Beunruhigende-Solitäre müsste doch von einem kundigen Leser/Betrachter ihm genommen werden können.

Januarius Zick (1730-1797)

54. „Martyrium des Hl. Sebastian“ (RI 21) 1770er Jahre

Diese und die nachfolgenden, Januarius Zick zuzuweisenden Skizzen haben eigentlich in Josef Straßer den Kenner vor sich. Umso mehr wundert sich der Rezensent, dass für diese Skizze der Text nur in den Literaturangaben verändert, aktualisiert wurde. Schon 1963 war von einer akademischen Aktpose für den Sebastian die Rede und man kann sich ein Aktmodell mit Schlinge von oben gut vorstellen. Das abgebildete Studienblatt mit Römerköpfen als Vorlage für einen der römischen Soldaten sagt nach Meinung des Rezensenten nichts über einen römischen Studienaufenthalt aus. Es ist weniger eine Zeichnung nach oder direkt vor einem römischen Relief als Studienköpfe nach einer grafischen Vorlage. Der Hintergrund ist abgesehen vom Baum so irrelevant, dass eine von Woeckel vermutete Mitarbeit des Landschaftsmalers Georg Schütz von Frankfurt zumindest hier auszuschliessen ist. Auf das schwierige Datierungsproblem im Oeuvre Zicks nach 1765/70 wird leider nicht weiter eingegangen.

Januarius Zick (1730-1797)

55. „Bekehrung des Paulus“ (RI 22) 1786

Die für einen Deckenbildentwurf in der Augustinerchorherrenkirche Triefenstein b.

Würzburg recht kleine Ölskizze auf Leinwand wurde 1995 samt der Infrarotaufnahme wie auch die erhaltene Ausführung fast besser, zumindest alle gleich gross abgebildet. Wegen dieser Kleinheit nehmen die Bearbeiter von 1995 wie jetzt eine Niederschrift der ersten Bildidee an, was der Rezensent nicht ganz teilen kann. Es dürfte schon eine Stiftskizze vorangegangen sein. Als grössere Abweichung zur Ausführung wird nur das rätselhafte Umdrehen des Kreuzes in der Hand von Christus erwähnt (1995: als „Lapsus“). Dass der bekehrte Saulus nicht zum Christus blicken soll, kann nicht nach vollzogen werden.

Januarius Zick (1730-1797)

56. „Die Predigt Pauli in Athen“ (RI 23) 1786

Das 1995 angesprochene und leider auch nicht abgebildete Zitat angeblich von Matthias Rauchmillers Deckenbild in der Dominikanerkirche Wien sollte man nicht überbewerten, da solche perspektivischen Podeste verbreitet und ein beliebtes Illusionsmittel waren auch um organische Figur und linear-strenge Architektur gegeneinander auszuspielen. Bei der Infrarotaufnahme werden hier noch die angesprochenen Symmetrieachsen deutlich. Statt am Ende hier von ‚purifiziertem Rokoko‘ (B. Bushart) zu sprechen oder zu schreiben, sollte man eher auf den etwas photographischen, manchmal archäologischen spätbarocken Illusionismus wie den beliebten Leuchtereffekt hinweisen.

Januarius Zick (Werkstatt?)

57. „Anbetung der Hirten“ (RI 26) letztes Viertel 18. Jahrhundert („J. Zick 1776“ von fremder Hand)

Bei diesem etwa DIN A 4 grossen oder kleinen Bild könnte man von einer purifizierten oder reduzierten ‚Anbetung der Hirten‘ in einem zentralperspektivischen Kasten sprechen, wie Josef Straßer schreibt. Die von fremder Hand hinzugefügte Signatur und v.a. die Datierung 1776 (abgebildet 1995), würde der Rezensent eher so erklären wollen, dass der Kopist ein 1776 entstandenes Gemälde kopiert hat. Man braucht auch gar nicht darum herum zu reden, dass die schwache ‚Skizze‘ oder Kabinettbild nicht von Januarius Zick selbst (sei es 1776, 1789 oder 1797) stammt, obwohl dann doch eine „insgesamt hohe künstlerische Qualität“ (wo?) zugestanden wird, ausschliesslich der gefälschten Signatur im Werkstattbetrieb?. Die Herkunft ist unklar. Zu den möglichen Urhebern nennt er Konrad

Zick (1778-1836), Johann Baptist Bachta (12782-1856) und der wohl ältere Johann Caspar Benedikt Beckenkamp (1747-1828) ohne sich aber festlegen zu können.

Nach Januarius Zick

58. „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (RI 14) nach 1753

Hier wundert der Leser sich, dass bis 1978 dieses rembrandteske Frühwerk Zicks nicht als solches erkannt wurde und „Jo.C.IV“ als Johannes Chrysostomus Wink gelesen wurde, bis im Ulmer Museum wohl das signierte Original und sein 1753 datiertes Gegenstück ‚Hauptmann von Karpersnaum‘ 1976 erworben und erfasst wurde. Bei den erstaunlicherweise schon so früh nachgestochenen Werken Zicks kann der Stecher bzw. dessen Lebensdaten (1670-1738) nicht stimmen (eher der um 1751 in Würzburg als Stecher dilettierende Sohn Johann Octavian Salver, der später die Witwe Georg Anton Urlaus heiratete?).

Anton Zoller (1695-1768)

59. „Verehrung der Madonna als Rosenkranzkönigin“ (RI 45) 1755/57

Im Katalog 1995 ist dieser quadratische Freskoentwurf ausführlich auch durch Abbildungen besser dokumentiert. Der Text ist gleich geblieben. Am Schluss ist der Interpretation der weltlichen Szene mit Papst Pius V und Juan d' Austria, Stiftung des Rosenkranzbruderschaft (nach Woeckel) zuzustimmen. Zu den altertümlichen pozzesken Gedanken muss man sich auch an das Ottobeurer Vierungsfresko der Zeiller erinnern.

Franz Zoller (1726-1778)

60. „Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel“ (RI 50) 1771/1772

Der jetzige Text stellt wiederum nur eine leichte Bearbeitung von 1995 durch Josef Straßer dar. Die 1978 nicht verzeichnete Skizze für ein Deckenfresko war 1963 von G.P. Woeckel noch als Martin Knoller-Nachfolge (J. A. Zoller) angesehen worden, bis Betka Matsche-von Wicht es 1977 als ‚Franz Zoller‘ und für die Lichtentaler Kirche in Wien bestimmt erkannte. Hier arbeiteten die Wiener Akademie-Schüler aus dem Troger-Umkreis Zoller und Sigrist zusammen. Die ikonographische bzw. theologische Beschreibung bietet nichts

neues. Ungeklärt bleibt der Einfluss von Luca Giordanos themengleiches bekanntes Fresko in Neapel wie in 1995 mit abgebildet.

Joseph Anton Zoller (1730-1791)

61. „Der Evangelist Matthäus“ (RI 46) 1785

Die 1995 nur kurz beleuchtete aber mit einer Abbildung der Signatur versehenen Skizze wird diesmal von Josef Straßer seinem G.B. Pittoni-Vorbild in Borgo Valsegana, Trento gegenüber gestellt. Er geht durch Farb- und andere Änderungen davon aus, dass Zoller nach Zeichnung oder Druckgrafik gearbeitet habe. Da keine Grafik bekannt ist und Zollers Tätigkeit im nahen Tirol lag, hält er aber auch eine direkte Begegnung mit dem Altarbild für möglich, das er im koloristischen Sinne des späteren 18. Jahrhunderts einer aufgehellten Palette unterzog. Die etwas zweifelhafte nachträgliche Signatur wurde 1995 abgebildet. Die weitere mit Zoller signierte und 1780 datierte angebliche Version im Museum von Meran liess sich nicht verifizieren.

Für den Rezensenten ist es erstaunlich, dass ein 55jähriger Maler 1785 im Zeitalter des Klassizismus noch einen Rokoko-Pittoni der Zeit um 1730 kopiert. Die Putten über der Feder des Matthäus geraten Zoller ähnlich in einer Maulbertsch ähnlichen Richtung, der 1749 selbst diese aus Pittoni ab 1749 entwickelt hatte. Auch wenn hier eine Vorlage existierte, ist die gezeigte Qualität Zollers doch sehr beachtlich.

Um ein Fazit zu ziehen, ist es leider so, dass in den letzten 20 Jahren keine Neubestimmungen, sondern nur einige zusätzliche Details wie Wiederholungen bis zum Jahre 2018 hinzugekommen sind. Von 61 Stücken sind immer noch 7 unter ganz ‚Unbekannt‘, 5 wenigstens einer ‚Kunstlandschaft‘, 16 einer Künstlerwerkstatt oder Umkreis mit allerdings Fragezeichen zugeordnet, während 33 durch Signatur, Handschrift und Ausführung als für eine Künstlerpersönlichkeit gesichert heute gelten können. Man kann nur hoffen, dass wachsame Leser und Museumsbesucher noch weitere hilfreiche und entscheidende Hinweise geben werden.

(Stand: 08-05-2018)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de