

Die Bilder von Januarius Zick im Suermondt-Museum

von Othmar Metzger

Werner Groß zum 65. Geburtstag:
parvulum digno et casto

Der Zufall mag es gewollt haben, daß unter den sieben Bildern von Januarius Zick (1730–1797) im Aachener Museum sich nur Darstellungen aus dem Neuen Testament befinden, dessen Themen auch in Zicks Tafelbildwerk den größten Umfang einnehmen. Ein achties Bild im Suermondt-Museum, eine Isaakopferung, wird hier in Zicks Oeuvre eingefügt; es war bisher nur Zick zugeschrieben. Doch beginnen wir mit den Darstellungen Zicks aus dem Neuen Testament.

Das Bildthema Maria mit dem Kind wurde von Januarius Zick häufig gemalt: es war in der christlichen Kunst stets beliebt und wurde immer von frommen Besteller verlangt. Von Zicks vierzehn oder fünfzehn aus Literatur und Abbildungen bekannten Gemälden dieses Gegenstands sind jedoch heute nur noch fünf nachweisbar, darunter das Aachener Bild¹ (Abb. 1).

Drei dieser erhaltenen Madonnenbilder sind datiert oder datierbar², davon ist das des Suermondt-Museums von 1784 das späteste. Aber auch das früheste datierte Exemplar im Koblenzer Museum trägt mit der Jahreszahl 1768 ein im Werk Zicks relativ spätes Datum. So können wir den Bildtyp nur innerhalb von sechzehn Jahren in Zicks mittlerer und späterer Zeit überblicken, freilich ohne daraus einen Anhaltspunkt zur Entwicklung des Bildtyps zu gewinnen. Dieser bleibt in diesem Zeitabschnitt unverändert.

Der Beschreibung des Aachener Bildes im Gemäldekatalog des Suermondt-Museums von 1932 auf Seite 190 ist nur wenig hinzuzufügen, um Zicks Bildformel für Maria mit dem Kind zu bestimmen, wie sie in den datierten Bildern fertig vor uns erscheint. Auch die undatierten aus Abbildungen bekannten und heute nicht mehr nachweisbaren Bilder stimmen mit ihr überein.

Zur Nummer 570 des Kataloges schreibt die Bearbeiterin Ida M. Schmitz: »Kniestück. Das Kind

kniet nackt auf dem Schoß der sitzenden Madonna, die es mit beiden Händen umfaßt. Beide sehen den Beschauer an. Rechts steht ein irdener Napf mit Brei auf einem Tisch.« Außerdem werden die Bezeichnung des Bildes »J. Zick 1784« (unter dem Napf), die Maße der Leinwand und die Herkunft aus der ehemaligen Sammlung Schorn in Bonn angegeben. Die Maße betragen 41,5 x 35 cm, von der Signatur ist heute nichts mehr zu finden.

Zick zeigt in seinem Bildtyp Maria mit Kind die Madonna sitzend, im Körperabschnitt bis zum Knie, im Innenraum; das in vielen Haltungs- oder Bewegungsvarianten vorgeführte Kind wird von Maria auf dem Schoß oder an sich gehalten. Der Innenraum ist nicht näher charakterisiert und somit nahezu zeitlos. Doch ist üblicherweise und genrehaft ein Eßgefäß mit einem Löffel darin in Griffweite Mariens auf einem ebenfalls nur allgemein charakterisierten Möbelstück. – Auf dem Aachener Bild ist es übrigens kein Tisch, sondern ein tischhohes, kastenartiges Möbel.

Um Mutter und Kind als Madonna mit dem kleinen Jesus über Genre oder Bildnis hinauszuheben, genügt es Zick, Maria in zeitlos idealischer, bis auf den Zuschnitt der Ärmel antikischer Gewandung wiederzugeben, während das Christkind stets so mit einem Tuch angetan ist, daß wir es nackt glauben. In der Art von Zicks Zeit, aber immer noch idealisch genug, ist die Frisur der Maria, die sich unter dem all'antica umgeschlungenen Kopftuch zeigt; meist ist ein über die Mitte des Kopfes querliegender Zopf als (klein-)bürgerliche Mode auch noch der Entstehungszeit der Zick-schen Madonnenbilder nicht sehr auffällig, aber doch bemerkbar³.

Die antikische Gewandung Mariens und die idealische Nacktheit des Christkindes lassen wesentlich Mutter und Kind als Maria mit Kind wirken.

Die Unbestimmtheit des Innenraumes steht nicht dagegen, und als besonderes Würdezeichen dient eine meist noch hinzugefügte Draperie, die auf dem Aachener Stück das Bild links oben bedeutsam abschließt: sie rahmt die heiligen Personen feierlich.

Nimben oder heiligenscheinartige Hervorhebungen durch Lichtführung oder Beleuchtung im Bilde fehlen bei Zick. Eine Betonung des religiösen Themengehaltes bewirkt auch die besondere Blickwendung von Maria und Kind (oder einem von beiden) zum Betrachter, wie solche auch das Aachener Bild mit für uns heute etwas sentimentalem, mit zeitgemäß empfindsamem Unterton zeigt. Dazu kommt meist auch noch eine sinnfällige Körpergeste von Maria, dem Kind oder von beiden zum frommen Beschauer.

Soweit die Maße der bekannten und erhaltenen Madonnenbilder Zicks feststellbar sind, waren diese für private Andachtszwecke bestimmt. Altarbilder befinden sich offenbar keine darunter, sind darüber hinaus auch weder bekannt noch überliefert⁴.

Auf dem Aachener Bild ist die Madonna in der traditionellen Farbigkeit gemalt, in (karmesin-)rotem Kleid und blauem, über den Knien liegendem Mantelumhang. Dazu kommt ein ockerfarbenes Schultertuch mit einem blauen Streifen und ein lilabraunes Kopftuch, das mit der ebenfalls lilabraunen Draperie harmoniert. Deren Farbtöne gehen recht eng mit den bräunlichen des neutralen Grundes zusammen, die in der Nähe der Draperie in grünliches Braun changieren. Doch hat ein früherer Restaurator das Bild zu stark geputzt und



Abb. 1
*Maria mit dem Kind,
Aachen*

dadurch seine ursprüngliche Farbharmonie empfindlich gestört.

Der Bildtyp Maria mit dem Kind ist in der Präsentation des Christkindes auch mit den beiden Anbetungsbildtypen der christlichen Ikonographie verwandt, der Anbetung der Hirten und der der Könige. Auch diese beiden Themen kommen bei Zick häufig vor, gelegentlich sogar als Gegenstücke. Doch ist die Aachener Skizze unter Zicks Hirtenanbetungen in mehrerer Hinsicht eine Ausnahme (Abb. 2).

Zunächst im Technischen: es ist die einzige von Zick bekannte Grisaille, und keine seiner vielen Skizzen ist so frisch und unbekümmert, so sehr als *prima idea* hingemalt wie diese. Die Skizze ist auch, für Zick ungewöhnlich, auf Pappe gemalt. – Sie mißt nur 22 x 17 cm, doch gibt es solch kleine Skizzen öfters bei ihm.

Die größte Besonderheit ist aber wohl eine ikonographische, daß nämlich Maria auf dem Bildchen

nicht dargestellt ist. Und auch Josef nicht! Es sei denn, wir wollten ihn mit dem hinten stehenden, über seinen mit beiden Händen gefaßten Stab gebeugten und nach links blickenden Hirten identifizieren, der dadurch, daß er im Hintergrund steht, auch in Habitus und Haltung einem Josef ähnlich ist. Doch sind auf Zicks Anbetungen nur Hirten in gebeugter Haltung mit einem Stab dargestellt, während Josef aufrecht und meist mit empfangend und erstaunt ausgebreiteten Armen steht. Da sich das Aachener Stück aus Zicks Bildtyp der Hirtenanbetung heraushebt, sei dieser kurz beschrieben⁵. Er ist übrigens weitgehend in ferner Abwandlung von Rubens her bestimmt.

Die Hirten sind von rechts herangeeilt, alte und junge, darunter auch stets eine junge Frau. Die der Krippe zunächst Gekommenen haben sich auf die Knie niedergeworfen und beten das Christkind an. In dieser Anbetungsgruppe, dahinter



Abb. 2
Anbetung der Hirten,
Aachen

oder dabei, ist immer auch ein stehender Hirt dargestellt, meist vornüberschauend zur Krippe gebeugt. (Doch kann das Verhältnis der stehenden und knienden Hirten auch umgekehrt sein, etwa: zwei Figuren stehen und nur eine kniet.) Vor dieser Hirtengruppe liegen deren einfache Gaben als Vordergrundstillleben: ein Korb mit Eiern und ein Huhn; dabei sind stets abgelegte Hirtenattribute angeordnet: Kopfbedeckung, Hirtenstab und -flöte.

Der von rechts zur Ruhe gekommenen Bewegung der Hirten steht links die Gruppe der Heiligen Familie entgegen: das Christkind in der Krippe, die mit ausgebreiteten Armen die Windeln öffnende, meist hinter der Krippe kniende oder auch sitzende Maria, und dahinter Josef stehend; ebenfalls meist mit empfangend geöffneten Armen. Die Szene spielt in der Regel vor dem Stall, seltener in ihm. Gewöhnlich schließen Ochs und Esel an Futterkrippe oder -traufe die Szenerie im Hintergrund ab.

Dieses Schema bietet am besten die bildfertig ausgeführte und doch verhältnismäßig rasch hingeschriebene, annähernd quadratische Federzeichnung des Koblenzer Museums (Inv. Nr. 1441)⁶ (Abb. 3). Sie ist in den ausgeführten Bildern im Hoch- und Querformat variiert.

Auch stilistisch hebt sich die Aachener Hirtenanbetung unter den anderen Bildern dieses Themas und im Werk Zicks überhaupt heraus; wir halten sie für ein frühes Bild aus den fünfziger Jahren. Dies vor allem wegen der auffälligen manieristischen Rückenfigur des links vorne knienden herkulischen Hirten, der sich riesig, dunkel und bedrohlich vor dem Himmel abhebt. Diese letztlich michelangeleske Figur kommt ähnlich nur auf dem frühesten bisher bekannt gewordenen Bild Zicks, dem 1750 datierten Benediktwunder im Museum Koblenz vor⁷.

Unter den Hirtenanbetungen Zicks ist allenfalls die 1776 datierte im Bayerischen Nationalmuseum (Sammlung Reuschel Nr. 78) in der Figur des (dort einzigen) anbetenden Hirten mit der Wurf-schaukel dem herkulischen Hirten des Aachener Bildes vergleichbar⁸. Dieser Hirt ist noch aus der gleichen frühen »manieristischen« Formvorstellung heraus und schlank, ja überlängelt weiterentwickelt: Zick behält auch seine einmal gewonnenen figurale Formeln gerne weiterhin bei und nur wenig abgewandelt. Maria und Josef des Münchener Bildes sind, von ihrem zarten, ebenfalls überschulden Körperbau abgesehen, in Haltung und Bewegung aus dem Formvorrat von Zicks typischen Hirtenanbetungsfiguren entnommen.



Abb. 3
Anbetung der Hirten, Mittelrhein-Museum
Koblenz

Das hier für eine Figur Zicks Gesagte gilt auch für die Kompositionsformel von verwandten Bildtypen und was läge näher, für die Anbetung der Hirten und für die in mehrfacher Hinsicht verwandte Anbetung der Könige, die gleiche Kompositions-, die gleiche Bildformel zu verwenden? So ist der Aachener Hirtenanbetung in der allgemeinen kompositionellen Anordnung die Zeichnung einer Anbetung der Könige im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg durchaus vergleichbar⁹ (Abb. 4); beide fallen unter die Bildformel Anbetung.

Auch auf der Nürnberger Zeichnung ist die wichtigste Figurengruppe, Maria mit dem Kind und ein kniend anbetender König, in einer ähnlichen Dreiecksform angeordnet und rechts der Mittel-senkrechten des Blattes an diese angefügt wie auf dem Aachener Bild die aus kniendem Hirten mit gefalteten Händen, vornüber gebeugtem Hirten mit Stab sowie dem Ochsengebildete Dreiecksform. Und hier wie dort wird dieses kompositionelle Dreieck durch Architektur hinterfangen, welche die rechte Bildhälfte einnimmt und links den Blick in die Bildtiefe freigibt. Davor hebt sich auf dem Bild der herkulische Kniende freilich auffälliger und betonter hervor als auf der Zeichnung der Mohrenkönig.

Im Kompositionellen ebenso vergleichbar ist auf beiden Darstellungen, daß eine weitere Figur von rechts der Dreiecksgruppe im Zentrum angefügt ist: auf dem Aachener Bild ist es der Esel, auf der Nürnberger Zeichnung ist es der dritte



Abb. 4
Anbetung der Könige,
Germanisches
Nationalmuseum
Nürnberg

König¹⁰. Schließlich noch eine weitere Gemeinsamkeit: auch auf der Zeichnung sind die Gaben der Könige an der gleichen kompositionell bedeutsamen Stelle niedergelegt wie auf dem Bild der von einem irrationalen Streiflicht beleuchtete Krug: im Vordergrund. – Etwas links daneben liegt übrigens der breitrempige Hut eines der anbetenden Hirten. Die Nürnberger Zeichnung ist nach ihrem noch sehr barocken Charakter in die fünfziger Jahre anzusetzen.

Einen letzten Hinweis, der abermals für eine frühe Ansetzung der Aachener Hirtenanbetung spricht, gibt ein Vergleich mit der Radierung der Anbetung der Könige, einem der wenigen radiierten Blätter, die von Zick bekannt sind¹¹ (Abb. 5). Nicht nur die Haltung des Christkinds mit sei-

nem Segensgestus auf dem Bild und auf der Radierung sind miteinander vergleichbar und ein anderes Detail: die zerbrochenen Bretter, die das primitive Lager des Kindes umgeben, sondern auch die Art, wie in diesen Brettern, aber auch sonst über Bild und Blatt die Hell-Dunkelwerte kontrastreich und akzentuierend in der Bildfläche verteilt sind. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden, ohne sich ausführlich mit der Lichtführung in Zicks Jugendwerk und seiner Auseinandersetzung mit dem »Rembrandtesken« zu beschäftigen.

Zicks an Radierungen von Domenico Tiepolo und Castiglione erinnernde Blatt mit der Anbetung der Könige, von dem Feulner annimmt, es sei möglicherweise in Paris auf Anregung des mit



Abb. 5
Anbetung der Könige, Radierung

Zick befreundeten Stechers J. G. Wille entstanden, wird ebenfalls in die fünfziger Jahre, in Zicks erstes Schaffensjahrzehnt datiert.

Der Grisailleskizze der Hirtenanbetung in der malerischen Behandlung sehr verwandt scheint uns die Aachener Auferweckung des Lazarus¹² (Abb. 6). Diese Skizze haben wir deshalb (auch wegen ihres Zusammenhangs mit ähnlichen Stücken von Johann Zick, dem Vater des Januarius) und wegen ihrer Unvergleichlichkeit mit späteren Lazarusaufweckungen von Januarius Zick in dessen Frühzeit, in die frühen fünfziger Jahre anzusetzen, als der jugendliche Maler seinen Stil noch nicht voll ausgeprägt hatte. Die Leinwand des Bildes mißt 34 x 48 cm und ist unbezeichnet.

Der Bearbeiter der Skizze in den Aachener Kunstblättern von 1931 bemerkt auf Seite 31 dazu: »Die Komposition läßt auffallenderweise die Mitte völlig leer«. Ob er dabei an Lazarusaufweckungen von Johann Zick gedacht hat? Die in Darmstadt oder die in Konstanz stellen einen dem Christus auf dem Aachener Bild recht ähnlichen, aber nach links gewendeten Christus fast in die Mitte der Komposition. Auch der in den Boden eingelassene Sarkophag und der darin sitzende Lazarus, in seiner Haltung sowie seine Be-

kleidung, sind auf den beiden Varianten des Johann Zick dem Aachener Stück des Januarius gut vergleichbar.

Die weiteren Angaben des früheren Bearbeiters des »farbenstarken Bildes«, das er als »Entwurf (Ölstudie)« zu dem Gemälde gleichen Gegenstands im (damaligen) Besitz von Frau D. Hövener in Werne an der Lippe bezeichnet, müssen allerdings korrigiert werden.

Freilich ist das Aachener Bild eine Skizze (doch gibt es auch »Skizzen«, skizzenhaft gemalte Fassungen nach fertigen Bildern!), aber es hat mit dem von Feulner publizierten, 1783 datierten, vielfigurigen Bild nichts zu tun, außer der allgemeinen Anordnung Lazari in einem ähnlichen Grab. Diese und anderes geht übrigens, wie schon Feulner feststellte, auf eine Umformung von Rembrandts Radierung B. 72 durch Zick zurück.

Viel auffälliger und einleuchtender ist die kompositionelle und stilistische Verwandtschaft des Aachener Bildes mit der Lazarusaufweckung des Januarius Zick in den Dessauer Museen (Amalienstift Nr. 387; Gegenstück: Der Barmherzige Samariter). Die Abbildung (Abb. 7) dieses Stückes zeigt das deutlich, allein schon in der Dreifigurengruppe mit Lazarus; auch in der knienden Figur vor Christus und in dem da-

zwischen eingefügten Greisenkopf. Die Dessauer Lazarusaufweckung datierte Feulner »ca. 1755–60«.

Die Farben der Aachener Skizze sind bei aller Schulung Zicks an den Bildern seines Vaters hier noch etwas naiv und bunt, und die Farbzusammenstellung ist noch etwas einfältig: Vor einem hellen, grünlich-grauen Grund (einem bei Zick oft vorkommenden Höhlenausblick ins Freie, der schon seit dem späteren 16. Jahrhundert in den Niederlanden üblich ist) agiert Christus in karmesinrotem Gewand und einem blauen, umgeschlagenen Mantelumhang, der damit kontrastiert. Die Leinentücher seines Gegenüber Lazarus sind weiß. Die anderen Figuren sind farbig sehr ähnlich gekleidet wie Christus: braunrot und zinnoberrot die Figur zu Füßen Christi, die Schwester Lazari hat ein Gewand im gleichen Rot und ein dunkelblaues Leibchen, und die Figur hinter ihr trägt ein blaugraues Oberkleid und einen Mantelumhang in ähnlichem Rot, wie es Zick bei den anderen Begleitfiguren verwendet.

Auch das Thema Christus am Ölberg hat Zick mehrmals beschäftigt. Aus den bekannten Beispielen, fünf Bilder und zwei Zeichnungen¹³, las-

sen sich zwei äußerlich verwandte Bildtypen herauslösen. Der erste, ikonographisch ältere, zeigt Christus in Todesangst am Boden hingestreckt, während die drei Apostel nahebei schlafen und die Häscher bereits in den Garten Gethsemane eindringen; auf den verzweifelnden Gottessohn läßt sich ein Engel hilfreich aus den Wolken hernieder¹⁴. Im zweiten, moderneren Bildtyp ist der Engel Christus schon zu Hilfe gekommen und hat ihn aufgerichtet (eine Paraphrase übrigens der Bildformel zu der auch »Jakob ringt mit dem Engel« gehört). Auf diesem Bildtyp¹⁵ ist jeweils der Kelch zu sehen, um dessen Vorübergehen Christus bittet. – »Doch nicht mein Wille geschehe, sondern der Deine«.

Von den drei Varianten dieses zweiten Bildtyps ist die Zeichnung im Grazer Johanneum die früheste. Auf ihr nahen sich die Schergen mit Lanzen und mit Stangen von links vorne, vom Vordergrund her der zentralen Christus-Engel-Gruppe. Neben dieser erscheint links und höher, auf einer Licht- und Wolkenformation, der Kelch, vor dem Christus zurückschaudert. Ähnlich, aber nach links in den Schoß des tröstenden Engels gelehnt, ist Christus auf dem Bild des

Abb. 6

Auferweckung des Lazarus, Aachen



Wallraf-Richartz-Museums dargestellt (Abb. 8). Um die kleine Bodenerhöhung, auf der Christus und der Engel in der Bildmitte vor einer Palme gruppiert sind, schlafen links Jacobus und Petrus; Johannes ist rechts im Mittelgrund hingelagert und vermittelt durch seine Anordnung im Bild zum Tor des Gartens im Hintergrund. Durch dieses werden die Häscher von Judas herangeführt. Der Kelch erscheint rechts neben der Mittelgruppe.

Von dieser Szene bietet das Aachener Bild einen nur auf Christus und den Engel konzentrierten Ausschnitt in kleinerem Format bei größeren Figuren darin (Abb. 9). Das Datum 1785 auf der Rückseite der Leinwand¹⁶, die 53,5 x 46,5 cm mißt, gibt wohl die richtige Entstehungszeit des Bildes an, obwohl die Aufschrift erst aus dem späten 19. Jahrhundert stammt; sie läßt auch annähernd auf den Zeitansatz für das Kölner Bild schließen¹⁷. Diesen bestätigt in etwa die Datierung 1781 auf der Zeichnung des Koblenzer Museums, die zum ersten Bildtyp gehört.

Beide Bildtypen der Ölbergsszene spiegeln einen grundsätzlichen und bezeichnenden Wandel in

der geistigen Einstellung zu diesem Thema, der in Zicks Zeit vor sich geht. Er ist ablesbar am Wechsel der Darstellung vom niedergeschmettert am Boden liegenden Christus zu der des wiederaufgerichteten Gottessohnes mit dem tröstenden Engel als einem »Bild göttlicher Tröstung«¹⁸. Durch ein solches Bild sollen verwandte Gefühle im Herzen des Betrachters zum Mitschwingen gebracht werden, wie das Mitgefühl des tröstenden Engels mit Christus und wie dessen unendliche Gefühle gezeigt werden sollen: ein typisches Beispiel für die Bildauffassung in der Zeit der Empfindsamkeit. In der Betonung dieses Moments ist die Aachener Ölbergsszene ein prägnantes, viel-sagendes Zeitdokument¹⁹.

Die Kreuzigungsdarstellungen Zicks sind erst unlängst vom Verfasser behandelt worden²⁰. Dort wurde auch ausführlich auf den Aachener Christus am Kreuz eingegangen (Abb. 10); das soll hier nicht wiederholt werden. Es sei nur zusammenfassend resümiert, daß das Bild im Suermondt-Museum nach dem Körpertyp Christi, nach der Art, wie dieser mit weitausgespannten

Abb. 7

Auferweckung des Lazarus, Staatl. Museen Dessau



Armen ans Kreuz geheftet ist und nach der in die Bildtiefe führenden Stellung des Kreuzes in Zicks verschiedene Kreuzigungsbild-Typen, bald nach seinem frühesten datierten Bild dieser Art, nach der »Maria Magdalena mit Christus am Kreuz« von 1753 in der Hamburger Kunsthalle eingeordnet wurde. Nach dem muskulösen Körpertyp des Aachener Christus, der Drastik seines schmerzverzerrten Gesichts und dem ganz allgemein »Rembrandtesken« des Bildes ist seine Entstehung noch in den fünfziger Jahren sehr wahrscheinlich.

Die Farbigkeit des Bildes wechselt im Himmels-hintergrund zart vom bläulich Bräunlichen – rot glüht daraus der runde Himmelskörper hervor – ins bräunlich Gelbliche im Bildteil rechts des

Kruzifixus. In diesen Farbtönen wirkt der warme, kräftige Inkarnatton Christi. Vor dem Fuß des Kreuzesstammes fallen ein paar kleine, aber kräftige zinnobrige Striche auf^{20a}. Rechts neben dem Pfahl zur rechten Seite des Kreuzes ist das Bild in Rot signiert: »j. Zick f«. Die Leinwand des Bildchens mißt 38 x 24,5 cm.

Die Darstellung der Mater Dolorosa, der ihren Schmerz äußernden Muttergottes, wurde als Andachtsbild aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit der Kreuzigung, der Beweinung oder auch der Grablegung Christi herausgelöst. Zick hat dieses sehr beliebte Bildthema relativ selten, nur fünfmal gemalt, davon zweimal als Gegenstück zu einem Ecce Homo²¹.



Abb. 8
Christus am Ölberg,
Wallraf-Richartz-Museum
Köln

Zicks zwei dem Suermondt-Museum gehörenden Bilder der Mater Dolorosa sind – soweit feststellbar – ohne Gegenstücke entstanden. Beide sind Brustbilder, während die beiden oben erwähnten (verschollenen) Gegenstückbilder Halbfigurendarstellungen waren.

Auch eines der Aachener Bilder ist durch Kriegseinwirkung verloren (G. K. 568). Da sich kein Foto davon erhalten hat, können wir über diese Mater Dolorosa Zicks nicht mehr sagen als Ida M. Schmitz in ihrem Katalog auf Seite 189: »Brustbild nach links. Das schmerzvolle Antlitz ist von einem Manteltuch umrahmt. Dunkler Hintergrund.« Dieses Leinwandbild hatte die Maße 38 x 24 cm und war aus der Bonner Sammlung Schorn erworben worden.

Die erhaltene Mater Dolorosa (G. K. 569) (Abb. 11), in den traditionellen Gewandfarben rot (hier: rosakarmin) und blau, gibt über Zicks Bild-

typ ebenfalls keine Auskunft. Zwar ist das 57,8 x 44 cm große, auf Leinwand gemalte Bild nach der ausführlichen Bezeichnung unten links: »jan: Zick / fecit / 1773« zweifelsfrei von seiner Hand, aber, wie schon Ida M. Schmitz meinte, würde man »ohne die Signatur . . . an eine Kopie nach einem bolognesischen Meister denken. Von Zick kopiert oder jedenfalls stark angelehnt.« Das ist vielleicht ein wenig zuviel gesagt, aber es ist zu diesem Bild jedenfalls zu vermerken, daß Zick – wie schon früher – auch noch in den siebziger Jahren nach italienischen Vorlagen gegriffen hat. Diese waren zu seiner Zeit aber schon so europäisch verbreitet, daß ihm als »Vorbild« etwa auch ein italienisierender Niederländer oder Franzose gedient haben kann. Solche Vorbilder können ihm leicht in seiner (Koblenz-) Ehrenbreitsteiner Tätigkeit als kurtrierischer Hofmaler vor Augen gekommen sein^{21a}.



Abb. 9
Christus am Ölberg,
Aachen



Abb. 10
Christus am Kreuz, Aachen

Eine Italienreise Zicks ist zwar für das Jahr 1758 überliefert, aber ebensowenig glaubhaft, wie die dabei erfolgte Schulung bei Anton Raffael Mengs in Rom. Irgendwelche anderen Reisen Zicks sind 1773 nicht bekannt^{21b}. Seine Tätigkeit als Freskant für oberschwäbische Klosterkirchen²², bei der Zick direkt mit italienischem Formgut (mit Werken von für dieselben, in der Nähe oder auf dem Reiseweg liegenden Kirchen arbeitenden Italienern) in Verbindung gekommen sein kann, setzte erst 1778 in Wiblingen (bei Ulm) ein. Deren Vorläufer waren zwei 1766 datierte Altarbilder für das Benediktinerkloster Ottobeuren, in dessen Nachbarschaft Zicks Vater Johannes geboren war. Näherliegender als an eine Reise ist jedoch im Fall der Aachener Mater Dolorosa (G. K. 569) an die Vermittlung eines italienischen oder italienisierenden Vorbildes durch Stiche zu denken. Dies

umso mehr, als Zick mit dem in Paris lebenden Stecher und Kunstverleger J. G. Wille befreundet war, mit dem er auch noch nach seinem jugendlichen Parisaufenthalt von 1756/57 und gerade in den siebziger Jahren schriftlichen Kontakt hatte²³. Und ebenso war Zick mit dem Basler Stecher und Kunstverleger Christian von Mechel befreundet, der bei Wille in Paris Pensionär war, als sich Zick dort aufhielt^{23a}.

Auch die beiden Darstellungen der Mater Dolorosa, die einen Ecce Homo als Gegenstück haben, vor allem die, welche sich ehemals bei Lohmann in Elberfeld befand, sind sichtlich italienisch beeinflusst: von Tizians heute im Madrider Prado-Museum befindlichen Pendants Mater Dolorosa und Ecce Homo, die Zick von einer Stichreproduktion oder von einer Variante der Darstellung her gekannt haben muß. Zicks Mater Dolorosa-

Abb. 11
Mater Dolorosa,
Aachen



und Ecce Homo-Gegenstücke sind im Sinn des späten 18. Jahrhunderts (und damals ganz modern) ins gefühlvoll Theatralische: ins Empfindsame abgewandelt. Diese Empfindsamkeit ist auch ein Wesenszug der Aachener Mater Dolorosa von 1773.

Die Herkunft von sechs der sieben dem Suermondt-Museum gehörenden Zick-Bilder aus der ehemaligen Sammlung Schorn in Bonn²⁴, darunter auch zwei Frühwerke, gibt Veranlassung, auch ein achties Aachener Bild, das ebenfalls aus der Sammlung Schorn stammt, noch einmal zu untersuchen. Der Museumskatalog von 1932 führt die Isaakopferung (G. K. 537) unter der Bezeichnung »Januarius Zick zugeschrieben« (Abb. 12). Ida M. Schmitz zitiert dazu auf Seite 190 eine Mitteilung

von Walter Cohen (1880–1942), der die Urheberschaft von Januarius Zick bezweifelte und »möglicherweise« an dessen Vater Johann als Maler des Bildes dachte.

Eine Trennung der Jugendwerke des Januarius Zick von den gleichzeitigen Arbeiten seines Vaters Johann, soweit solche nicht eindeutig signiert und datiert sind, ist heute besonders dadurch erschwert, daß die Tafelbilder des Bruchsaler Schlosses, wo Vater und Sohn nachweisbar zusammengearbeitet haben²⁵, im letzten Krieg zerstört worden. Somit fehlen die zur Beurteilung des Abhängigkeitsverhältnisses von Vater und Sohn ausschlaggebenden Quellen: die Originale. Und es gibt bedauerlicherweise nicht einmal



Abb. 12
Abraham opfert Isaak, Aachen

brauchbare Fotos dieser verlorenen Bruchsaler Supraporten und Ausstattungsbilder. Anhand des einen, nach Meinung Cohens zwischen Januarius und Johann Zick stehenden Aachener Bildes G. K. 573, kann diese Untersuchung jedenfalls nicht nachgeholt werden²⁶. Cohens Urteil, dem sich der Verfasser zunächst angeschlossen hatte, muß indes nach einer neuerlichen Überprüfung des Bildes revidiert werden.

Das 35 x 43,5 cm messende Leinwandbild ist nicht mehr im allerbesten Zustand, und der Bearbeiter hat heute schon Schwierigkeiten, nur eine Farbbeschreibung zu geben. (Störend sind vor allem die Retuschen in Abrahams Gesicht, das dadurch einen morosen Ausdruck bekommt.) In dem zarten, fast unfarbigen Kolorit steht das Bild der Grisailleskizze der Aachener Hirtenanbetung recht nahe. Aus dieser zartgrauen »Farblosigkeit« leuch-

tet nur leise Abrahams roter Mantelumhang über seinem blauen Gewand hervor, und noch stiller Isaaks Inkarnat. Das milde Grauviolett des Engeltgewandes verschwimmt fast im bläulichgrauen Gesamtton des Bildes. Etwas (farblich) kälterer blaugrülicher Rauch quillt aus dem Räucherfaß (mit einigen Rottupfern in der Glut), wonen Abrahams »Patriarchenturban« und Isaaks abgelegtes Obergewand liegen. Farblich ein sehr schönes Bild, dem, wie auch dem Christus am Kreuz-Bild, eine behutsame Restaurierung wohlthun würde!

Doch wenden wir uns dem Bildvergleich mit anderen Isaakopferungen von Zicks Hand zu, die das Aachener Bild in dessen Werk einfügen. Wir halten uns dabei, der Kürze halber, an die auf den Seiten 283–292 des Wallraf-Richartz-Jahrbuches 28 (1966) abgehandelten Abraham- und Isaakthemen²⁷, deren zahlreiche Abbildungen wir

nur unter ihrer Abbildungsnummer (WRJb Abb.) statt aller anderen Angaben zitieren.

Die Körperhaltung des Aachener Isaak ist bis auf sein zurückgesetztes rechtes Bein nahezu identisch mit der auf der Zeichnung WRJb Abb. 126. Die Haltung Abrahams ist der ebenfalls sehr »undramatischen« auf WRJb Abb. 142 vergleichbar, und der waagrecht heranfliegende, auf einer sich aus dem Räucherfaß entwickelnden Wolkenbank »liegende« Engel mit seiner auf Isaak weisenden Geste ist dem auf WRJb Abb. 141 zu vergleichen; auch hierauf ist die undramatische Haltung Abrahams der des Aachener Bildes ähnlich. Ein ähnliches Schlachtschwert wie der Aachener Abraham führt der auf WRJb Abb. 143.

Dem Aachener Isaak im Stil am ähnlichsten ist der auf WRJb Abb. 138, welches Bild als die früheste der Paraphrasen Zicks über das Thema Isaakopferung erkannt wurde. Diesem Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlung (Inv. Nr. 10 424) steht die Aachener Isaakopferung auch zeitlich am nächsten. Sie wird 1756/57 entstanden sein. Dieses Datum bestätigt letztlich die Federzeichnung der Isaakopferung im Koblenzer Museum, Inv. Nr. 1420 (Abb. 13), die wir hier erstmals abbilden (zusammen mit der Koblenzer Kreidezeichnung Inv. Nr. 1443 [Abb. 14], auf der die Lagerung der Holzblöcke auf dem Opferaltar fast dieselbe ist wie auf dem Aachener Bild). Die Koblenzer Zeichnung Inv. Nr. 1420 muß nach dem rückseitigen Briefentwurf Zicks 1756 oder 1757 in Paris entstanden sein²⁸ und gibt damit den besten zeitlichen Fixpunkt für die Ent-

stehung der Aachener Isaakopferung (und der der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Inv. Nr. 10 424). Nach allem diesem ist die Aachener Isaakopferung ein einwandfreies Jugendwerk von Januarius Zick²⁹.

Es ist anhand der Aachener Bilder Zicks möglich, einigen Aufschluß über sein Frühwerk in den fünfziger Jahren zu gewinnen. Um diese Vorstellung im Bereich religiöser Thematik im weiteren Verlauf von Zicks künstlerischer Entwicklung zu ergänzen, seien für die sechziger Jahre die beiden Altarblätter für Kloster Ottobeuren erinnert. Für das religiöse Tafelbildwerk in den siebziger Jahren macht die Aachener Mater Dolorosa von 1773 – wie ausgeführt – begreiflicherweise eine nur geringe Aussage. In diesen Jahren beginnen Zicks größere kirchliche Aufträge mit dem Kreuzweg von 1772 für St. Florin in Koblenz, es beginnen die Arbeiten für oberschwäbische Klosterkirchen, die bis in die achtziger Jahre führen. Deren wichtigste Leistung liegt im Fresko und in Wiblingen (1778–81). Dazu kommen Oberelchingen (1782–83) und Rot an der Rot (1784), um die danach wichtigsten zu nennen. In diese Zeit lassen sich die beiden Aachener Bilder von 1784 und 1785 einfügen. Mit diesen spätesten Aachener Bildern endet aber auch die Möglichkeit, im Suermondt-Museum Zicks Weiterentwicklung an religiösen Bildern zu skizzieren³⁰.

In der Mitte der achtziger Jahre wird bei Zick und in seiner Zeit eine auffällige Hinwendung zu einer anderen als religiösen Thematik bemerk-

Abb. 13
Abraham opfert Isaak,
Mittelrhein-Museum
Koblenz





Abb. 14
Abraham opfert Isaak, Mittelrhein-Museum
Koblenz

bar: Es setzen, nach dem jugendlichen Vorspiel unter Anleitung seines Vaters in Bruchsal, nach den frühen Fresken in Trier und Engers, Zicks anscheinlichere profane Freskoaufträge ein: 1785 im neuerbauten kurtrierischen Residenzschloß in Koblenz und 1786 im Akademiesaal des kurfürstlichen Schlosses in Mainz. (Alle diese Fresken sind,

außer denen in Engers, verloren.) Doch die Zeit war politisch schon zu weit fortgeschritten: hier gab es keine Fortsetzung mehr. Im Fresko einer Handelsallegorie im Palais Schweitzer in Frankfurt a. M. von 1792–93 (ebenfalls verloren) scheint schon eine demokratischere, großbürgerliche Note angeschlagen zu sein.

Auch im Tafelbildwerk setzen, schon seit den späten siebziger Jahren, die profanen, die neuen, inhaltlich klassizistischen, aber noch empfindsam wiedergegebenen Themen ein und intendieren Zick noch mögliche Höhepunkte in den achtziger und neunziger Jahren: Die von David Roentgen nach Zicks Entwürfen ausgeführten zwei großen Intarsienbilder von 1779 für des Prinzen Carl von Lothringen Brüsseler Palais verbinden schon Themen von hochherrschaftlicher Milde und republikanischer Gesinnung. Sie werden in einer Folge von drei Bildern aus dem Jahrzehnt 1780–90 für ein unbekanntes Palais breiter ausgeführt: Alexander und die Frauen des Darius, Scipio Africanus gibt dem Prinzen Almius die gefangene Braut zurück und Coriolan und die römischen Frauen. Solcherart Thematik nimmt schließlich eine deutliche Wendung zum republikanisch Patriotischen in zweien der Supraporten von 1794 für das eben genannte Schweitzersche Haus: Cornelia, die Mutter der Gracchen und ihre Kinder sowie Marcus Curius Dentatus weist die Geschenke der Samniter zurück. Im dritten Bild, Cimon und Pera, in der berühmten Caritas Romana, aber auch noch in den beiden anderen Supraporten klingt der Gefühlsüberschwang der Empfindsamkeit (uns heute) noch überlaut nach. Den Anschluß an einen republikanischen Klassizismus hat Januarius Zick, der Maler der Empfindsamkeit, nicht mehr vollziehen können. Er starb 1797.

ANMERKUNGEN:

- ¹ Zum Thema Maria mit dem Kind siehe die Zusammenstellung bei Othmar Metzger, Neue Forschungen zum Werk von Januarius Zick, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28 (1966), I. Abraham- und Isaakthemen, S. 283–292, II. Zicks Gemäldenachlaß, S. 293–308 (im Folgenden zitiert: WRJb I bzw. II), S. 303 (zu Nr. 40) wurden zwei Zeichnungen und sieben Gemälde dieses Themas aufgeführt. Mittlerweile sind Verfasser sieben oder acht weiterer Gemälde bekannt geworden, darunter auch eine eigenhändige (?) Variante der Aachener Madonna in Bonner Privatbesitz.
- ² Das mit Nr. 40 (oder Nr. 75) in Zicks Gemäldenachlaß (WRJb II, S. 303 bzw. 308) identifizierte Bild des Heidelberger Museums Inv. Nr. 9773 trägt auf der doppelten Rückseite die auf die neue Leinwand übertragene Bezeichnung: Jan. Zick P:(ictor) Wirz (burgensis) / 1780. Der 1730 in München geborene, 1749 mit seinem Vater Johann Zick nach Würzburg übergesiedelte, seit 1762 endgültig in (Koblenz-) Ehrenbreitstein niedergelassene Januarius Zick bezeichnet sich danach also 1780 als Würzburger Maler.
- ³ Vgl. für diese Frisur den Mädchenkopf auf dem Bild Zicks aus dem Prehnischen Kabinett im Historischen Museum Frankfurt a. M. (Pr. 687).
- ⁴ Das von Adolf Feulner, Die Zick, München 1920, S. 99 (im Folgenden zitiert: Feulner, 1920) erwähnte Bildchen »St. Maria mit Kind und Engeln, Skizze zu einem Altarblatt«, ist verschollen. Feulner's Vermutung ist daher nicht nachprüfbar, außerdem nicht sehr wahrscheinlich.
- ⁵ Zu Zicks Hirtenanbetungen siehe die Zusammenstellung in WRJb II, S. 298 f (zu Nr. 4). Dazu ist nachzutragen: Das dort nur unter der Plattennummer des Rhein. Bildarchivs Köln BA 91 282 aufgeführte Bild wurde inzwischen als das 1953 bei Lempertz in Köln versteigerte erkannt (Versteigerung 2.—7. 12. 1953, Kat. Nr. 956, Taf. 44; Leinwand, 46,5 x 35 cm, bez.: Jan Zick fec). Zicks Fresko einer Hirtenanbetung von 1782 in Dürrenwaldstetten sei hier nur vermerkt.

Auf dem Hochformat der Hirtenanbetung des Mainfränk. Museums Würzburg, Inv. Nr. 40 052, nach dem datierten Gegenstück einer Anbetung der Könige 1757 entstanden, ist als einzige Ausnahme unter den Hirtenanbetungen eine Cherubim- und Kinderengelgruppe »in der Höhe« über der frommen Szene dargestellt. Zu diesem Bild ist noch zu erwähnen, daß die bildabschließende Säule links an den legendären, verfallenen Davidspalast, an Jesu Abstammung »aus dem Hause David« erinnert und daß rechts ein Landschaftsausblick angedeutet ist. Eine Variante dieses Bildes bietet das 1762 datierte Querformat des Wallraf-Richartz-Museums Köln, WRM 1074 (Leinwand, 87 x 122 cm, bez. unten links: ja: Zick fils jnv: et pin[x:] 1762). Die Anbetung findet vor dem Stall statt mit einem größeren Tiefenausblick rechts, wo vor dunklem Hintergrund, von unten eine Hirtin herankommt, die einen Korb auf dem Kopf trägt. (Eine vergleichbare, tief stehende Mittelgrundsfigur ist die linke, flüchtig skizzierte Randfigur des Aachener Bildes.) Das Kölner Bild steht stilistisch und kompositionell dem Querformat des Frankfurter Städel nahe (Inv. Nr. 1198, Gegenstück: Darstellung im Tempel). Eine hochformatige Variante dazu ist Inv. Nr. 2217 der Kunsthalle Karlsruhe und fast identisch mit diesem das o. a., 1953 bei Lempertz versteigerte Stück. Schließlich sei noch die nach dem Gegenstück, einer Anbetung der Könige, vermutete, verschollene Hirtenanbetung aus dem Nachlaß Zick erwähnt (WRJb I, S. 298, Nr. 4) sowie die »skizzenhafte« Hirtenanbetung, 1954 bei Dr. F. Michel (+) in Koblenz (Leinwand, 39 x 26,5 cm. Siehe: Kunstdenkmäler Koblenz, Profandenkmäler, München 1954, S. 513). Die Rötelzeichnung des Koblenzer Museums, Inv. Nr. 1418 (verso) besagt nichts für Zicks Bildtyp; ihn interessierte hier nur die wunderbare Lichterscheinung des Themas.

- ⁶ Federzeichnung, braunlaviert, bez. unten rechts (mit anderer Feder): I. Z.
- ⁷ Siehe: Othmar Metzger, Mittelrhein-Museum Koblenz (Erwerbungsbericht). In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25 (1963), S. 284, Abb. 211. Dieser Typ vornübergebeugter, übermuskulöser Rückenfigur kommt letztlich aus der Michelangelo-Nachfolge. Vgl. dazu etwa die linke untere Eckfigur auf dem Stich von Cherubino Alberti nach Zuccaris Bekehrung Pauli, B. 57 (Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums, Inv. Nr. 24 257).
- ⁸ Siehe: Wilhelm Reuschel, Die Sammlung Wilhelm Reuschel, München 1963, S. 166 (Nr. 78), 167 (Abb.).
- ⁹ Inv. Nr. HZ 4005/Z. R. 4423: Federzeichnung, braun laviert, 13,3 x 11,1 cm, bez. am unteren Rand: JZ (verbunden). Frau Dr. Monika Heffels, Nürnberg, setzt das Blatt nach allgemeinen stilistischen Merkmalen und ohne die des Zick zu berücksichtigen in die fünfziger Jahre. Hier sei noch auf die bei Zickzeichnungen sonst unbekannt Signatur JZ (verbunden) aufmerksam gemacht, die auch auf nachprüfbar Gemälden Zicks sonst nicht bekannt ist. Auch dieses Detail spricht wohl für eine frühe Ansetzung des Blattes in Zicks Oeuvre.
- ¹⁰ Auf beiden Vergleichsobjekten ist, jedenfalls im heutigen Zustand des Aachener Bildes, auch das rahmende Übergreifen einer Form am oberen Rand ähnlich gelöst: über der Aachener Szene sind es unbestimmte Pinselzüge, über der Nürnberger sind es die Blätter eines Baumes. Doch sind die erwähnten Pinselzüge auf der Skizze und ihr grünlichgrauer Ton, der auch an anderen Stellen gelegentlich vorkommt, wohl neuere Retuschen.
Zu erwähnen ist hier noch die zwar einwandfreie, aber für eine Skizze im allgemeinen doch ungewöhnliche Signatur des Aachener Stückes. Paul Wescher (La Prima Idea, München 1960) erwähnt, daß Signierung (und Datierung) von Skizzen bei Boucher bekannt sei, offenbar weil dieser solche im Pariser Salon ausgestellt habe (S. 56). Später wurde es üblich, gemalte Skizzen auch auf Akademieausstellungen zu zeigen (S. 59).
- ¹¹ Zicks bei Nagler (Bd. 22, S. 271) erwähnte drei Radierungen sind heute rarissima. Verfasser sind lediglich Die Anbetung der Könige (Graphische Sammlung, München und Museum Koblenz) und Merkur in der Bildhauerwerkstatt (Graphische Sammlung München) bekannt. Die Anbetung der Hirten (Gegenstück zu der der Könige?) ist Verfasser bisher in keinem Exemplar untergekommen.
- ¹² Zu Zicks Lazarusaufweckungen siehe die Zusammenstellung in WRJb II, S. 304 (zu Nr. 43). Ergänzungen und Korrekturen: Die von Feulner zweimal publizierte Lazarusaufweckung, damals bei Frau Hoevenner, wird von ihm einmal 1783 datiert (Feulner, 1920, S. 100, Abb. 14), ein andermal »um 1770« angesetzt (Feulner: Städel-Jahrbuch 2, 1922, S. 92, Abb. Taf. 25 a); beidesmal fehlen die Maßangaben. Das Leinwandbild befindet sich heute bei Herrn Dr. Paul Hoevenner in Hannover, mißt 103 x 64 cm und ist links unten (am Rand des Sarkophagdeckels) bezeichnet: »ja: Zick jnv: et pinx: 1783«. Nahezu identisch mit diesem Bild ist das 1957 veröffentlichte Stück (Die Weltkunst 25, 1957, Nr. 1, Abb. S. 1), die beide Zicks späteren Bildtyp der Lazarusaufweckung wiedergeben. Nicht in Abbildungen bekannt ist ein Bild, das 1933 und 1934 bei Helbing in München versteigert wurde (siehe: WRJb II, S. 304), und auch nicht die verschollene kleine Skizze (?), ehemals im Koblenzer Museum (siehe: Marianne Bernhard, Verlorene Werke der Malerei, München 1965, S. 136: Leinwand, 13 x 10 cm). Die im WRJb II, S. 304 erwähnte Lazarusaufweckung im Wessenberg-Museum Konstanz ist, wie seine neuerdings von Willi Schleipen aufgefundene Variante (Altersheim Darmstadt: Leinwand, 68,7 x 120,5 cm) ergab, mitsamt deren Gegenstücken (jeweils: Hiob wird von seinen Freunden beklagt) von Johann Zick. Eine Lazarusaufweckung (Leinwand, 62 x 103 cm, »bez. u. dat.«) wurde am 13./14. 2. 1912 auf der Versteigerung bei Lempertz in Köln angeboten (Katalog Nr. 249) und ist seitdem verschollen.
- ¹³ Zicks Ölbergsszenen sind ebenfalls im WRJb II, S. 300 (Nr. 13) und S. 303 (zu Nr. 36) zusammengestellt (vgl. dazu die folgenden Anmerkungen 14 und 15).
- ¹⁴ Museum Koblenz, Inv. Nr. 1423, Zeichnung, datiert 1781; siehe: Othmar Metzger, Arbeiten von Januarius Zick für oberschwäbische Klosterkirchen im Mittelrhein-Museum Koblenz (im folgenden zitiert: Metzger, 1960) in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1960, S. 221 (Abb. 12), 222, 226 (Anm. 26). — Städt. Museum Trier, Inv. Nr. 727, früher im Besitz von Emil Brandts, Wiesbaden; Leinwand, 52,7 x 41,6 cm, bez. unten rechts: J. Zick 76 (siehe: Georg Biermann, Dt. Barock und Rokoko, Leipzig 1914, 2. Bd., S. 431 [Abb. 731]). — 1934, 1936 Kölner Privatbesitz, 1938 Kölner Kunsthandel (siehe: Pantheon 18 [1936], S. 227 [Abb. rechts]). Die von K. G. Pfeill in der Besprechung der Ausstellung der Galerie Stern, Düsseldorf, in: Die christliche Kunst 30 (1933/34), S. 301 erwähnte Ölbergsszene ist wohl mit diesem Stück identisch. — 1966 im Koblenzer Kunsthandel (siehe: WRJb II, S. 300, Nr. 13). Die Datierung »175(?)6« ist wohl wesentlich später zu lesen.
- ¹⁵ Johanneum Graz, Inv. Nr. HZ. 1062; Tusche auf blauem Papier, weiß gehöht, 23,3 x 17,4 cm. — Wallraf-Richartz-Museum Köln, WRM 1076; Leinwand, 87,5 x 65,5 cm, bez. Mitte unten: »ja. Zick. f.«. — Suermondt-Museum Aachen, G. K. 572; Leinwand, 53,5 x 46,5 cm, bez. unten links: »J. Zick«.
- ¹⁶ Sie ist von derselben Hand aus dem späten 19. Jahrhundert mit Bleistift geschrieben wie die Inschrift auf der Rückseite der Maria mit Kind (G. K. 570) und wohl die Handschrift des Vorbesitzers von Herrn Schorn. Sein Name ist aus der rückseitigen Inschrift ebenfalls zu lesen und wohl als J. Hammermann.
- ¹⁷ Der linke Engel auf der Bleistiftzeichnung des German. National-Museums Nürnberg, HZ. 2338, Der hl. Benedikt, darunter zwei Engel mit seinen Attributen (auf bräunlichem Papier, 20,3 x 25,3 cm) ist dem bei Christus knienden Engel des Kölner Bildes stilistisch nahe verwandt. Die Zeichnung wird von Frau Dr. Monika Heffels, Nürnberg, wegen der im Papier fehlenden Drahtlinien in Zicks Spätzeit, um 1795 angesetzt. Zeitlich näher an dem jugendlich-männlichen Engeltyp der Aachener Ölbergsszene stehen die Engel auf der Verkündigung in Wiblingen (linker Querschiffaltar, 1781), auf der Verkündigung von 1782 im Kunst-

museum Düsseldorf und auf dem Hochaltarblatt von 1784 in Oberelchingen (Engel rechts unten). Von den beiden auf dem Kölner Ölbergbild über dem Kelch erscheinenden Kinderengeln befindet sich eine selbständige, eigenhändige, wortwörtlich übereinstimmende Fassung im Museum Koblenz (Inv. Nr. 269; Holz, 21 x 17 cm). Schließlich noch eine abschließende Bemerkung zum Kölner Bild WRM 1076: Im Zick-Nachlaß (siehe: WRJb I, S. 303) wird unter Nr. 36 eine Ölbergzene erwähnt, die Verfasser unter den bekannten Bildern nicht glaubte identifizieren zu können. Indes ist zu erwägen, ob die oft nur nach den Maßen der Bilder mögliche Identifizierung (Umrechnung der Zoll- und Linien- in Zentimetermaße) und die sich dabei stets ergebenden kleinen Maßdifferenzen zwischen errechneten und gemessenen Maßen, (wobei mit größer werdenden Bildern meist größere Maßdifferenzen entstanden), ob diese in keinem Fall genau zu kalkulierenden Maßdifferenzen nicht ausreichen sollten, die Kölner Ölbergzene (gemessene cm-Maße: 88 x 65,5 cm — aus Zoll und Linien errechnete Maße: 94,9 x 68,7 cm) mit dem im Nachlaß erwähnten Bild Nr. 36 zu identifizieren. WRM 1076 wäre sodann das Gegenstück zu der Kreuzigung Christi der ehemaligen Wiener Sammlung von Mautner-Markhof (Abb. S. 621 in: *Der Cicerone* 19, 1927). Deren nicht überprüfbare Maße werden mit 92 x 66 cm angegeben.

- ¹⁸ Verfasser ist in dieser Interpretation dem 1966 verstorbenen Kollegen Friedrich Gerke und dessen Abhandlung Die Mainzer Marienauffahrt des Franz Anton Maulbertsch in der Geschichte seiner Assunta-Darstellungen verpflichtet (S. 642, Anm. 147, in: *Festschrift Volbach, Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlicher Archäologie*, 6. Bd., Mainz 1966).
- ¹⁹ Die Farbigkeit auch dieses Aachener Bildes ist nach der früheren, zu kräftig erfolgten Reinigung eine nicht mehr stimmige: Christus in rosakarminfarbenem Gewand mit blauem Mantel, der Engel mit ockerfarbenem Lententuch; die Farben des Wolkenhintergrundes changieren von blassen bräunlichen Tönen oben links zu opakeren, gelblich bräunlichen oben rechts.
- ²⁰ Zu den drei im Neusser Jahrbuch 1966, S. 18–25 (und vordem bei Metzger, 1960, S. 211–214) abgehandelten Kreuzigungstypen Zicks: 1) Kreuzigung mit lanzenstechendem Soldaten zu Fuß bzw. zu Pferd — 2) Christus am Kreuz mit Maria Magdalena — 3) Christus am Kreuz — ist noch ein vierter, selbständiger hinzugefunden worden, der bisher nur als eine Station in der Kreuzwegfolge von 1788 (Kreuzigung, Unterredung Christi mit seiner Mutter und Johannes) bekannt war: 4) Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (und Magdalena). Verfasser verdankt den Hinweis auf den rechten Seitenaltar der Pfarrkirche in Mittelstimmig (Kreis Zell a. d. Mosel) Herrn Willi Schleipen in Hardenburg.
- ^{20a} Auch diese kleinen zinnoberroten Striche sind ein bezeichnendes Detail zu Zicks oben erwähnter »Formelhaftigkeit«, hier solcher der malerischen Faktur. Fielen solche Pinseltupferchen doch auch auf dem Christus am Kreuz im Neusser Museum auf (vgl. den Anm. 20 angeführten Aufsatz des Verfassers: Die Darstellung der Kreuzigung bei Januarius Zick, im Neusser Jahrbuch 1966, S. 23) und die Rottupfer auf der hier zuletzt besprochenen Aachener Isaakopferung.
- ²¹ *Ecce Homo*, Mater Dolorosa (als Gürtelstücke), Gegenstücke, Leinwand, 40 x 36 cm (siehe: Ausstellungskatalog Coblenz und Ehrenbreitstein vor 100 Jahren, Coblenz 1914, Nr. 1626). Bei Feulner, 1920, S. 101, werden diese irrtümlich als »Christus. St. Maria, Brustbilder« und mit den Maßen 46 x 36 cm angeführt. Die beiden Bilder, 1914–20 bei Oberleutnant Zimmermann, Koblenz, gelangten später in den Besitz des 1949 verstorbenen Kunsthändlers Max Lohmann, Elberfeld, und waren dort im sogenannten Lohmannhaus ausgestellt; sie sind verschollen. Nach der Mater Dolorosa dieses Gegenstückpaares erwähnt Feulner, 1920, S. 101 eine heute ebenfalls verschollene »Werkstattwiederholung« (40 x 33 cm), damals im Besitz von Frau Dr. Saal, Koblenz. — *Ecce Homo*, Mater Dolorosa (als Gürtelstücke), Gegenstücke, Holz, 24 x 18 cm, waren 1958 bei Frau Wolf in Koblenz (sehr schlecht erhalten, verrestauriert und fast völlig verdorben); heutiger Standort unbekannt. — Mater Dolorosa, Suermondt-Museum, G. K. 565. — Mater Dolorosa, Suermondt-Museum, G. K. 569.
- ^{21a} Ein höchst erwünschtes Desiderat der Koblenzer Kunstgeschichte wäre eine Quellenpublikation über den Gemäldebesitz des in Koblenz-Ehrenbreitstein residierenden Trierer Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von der Art, wie sie Horst Vey über Die Gemälde des (Kölner) Kurfürsten Clemens August im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25 (1963) publizierte. Entnehmen wir doch aus einem Brief Zicks vom 21. 12. 1775 an den o.a. J. G. Wille in Paris, daß Clemens Wenzeslaus z. B. vierzig Bilder von Dietrich (Dietriczy) besaß (siehe: Wolf Erich Kellner, Neues aus dem schriftlichen Nachlaß des Jean Georges Wille. In: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, NF 49/50, 1965, S. 183, Nr. 92).
- ^{21b} Dagegen ist 1965 eine bis dato nicht bekannte Reise Zicks im Jahre 1775 nach Mannheim und Basel durch die Anm. 21a erwähnte Quellenpublikation Kellners bekannt geworden. Wir hoffen, auf diese Reisen in einer biographischen Studie über Zicks frühe Lebensjahre (1730–1762) näher eingehen und Neues dazu mitteilen zu können.
- ²² Siehe dazu: Feulner, 1920 sowie Text und Literaturzusammenfassung (bis 1947) im Artikel Januarius Zick von Hans Vollmer, in: *Thieme/Becker, Künstlerlexikon*, Bd. 36, Leipzig 1947 und neuerdings Metzger, 1960.
- ²³ So z. B. 1774, als der berühmte Ebenist David Roentgen aus Neuwied Wille einen Empfehlungsbrief Zicks überbringt (siehe: *Mémoires et Journal des J.-G. Wille, Graveur du Roi, publiés par Georges Duplessis*, Paris 1857, I, 577) und auch 1775 (siehe: Anm. 21b).
- ^{23a} Auch einen Besuch bei von Mechel in Basel vermeldet die Anm. 21b erwähnte Reise Zicks in dem Anm. 21a angeführten Brief vom 21. 12. 1775.
- ²⁴ Alle Aachener Zick-Bilder außer der Lazarusaufweckung G. K. 566.
- ²⁵ Johann Zick ist seit dem Spätjahr 1750 mit der Ausstattung des Bruchsaler Schlosses beschäftigt. Die dortige Mitarbeit des Januarius ist 1752 und 1754 urkundlich belegt. Die weitere Tätigkeit Johann Zicks für die Bruchsaler Residenz, wie schon 1753 (Amorbach) auch 1756 (Aschaffenburg) und 1757 (Grafenrheinfeld) durch Freskoarbeiten für Kirchen an anderen Orten unterbrochen, zieht sich nach datierten Bruchsaler Bildern bis 1758 hin. Januarius Zick liefert noch 1766 von Koblenz Supraporten nach Bruchsal.
- ²⁶ Adolf Feulner hat sich in seiner Monographie (Die Zick, München 1920) mit dem Tafelbildwerk des Johann Zick nur kursorisch beschäftigt, das Jugendwerk des Januarius nur an wenigen datierten Bildern behandelt und deren Abgrenzung gegen die gleichzeitigen Bilder des Johann Zick weder dort, noch in seinem Aufsatz Januarius Zicks Frühwerke, *Städel-Jahrbuch* 2 (1922), noch in Nachträge zum Werk des Januarius Zick, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 9 (1936) unternommen.
- ²⁷ Dazu noch einige Korrekturen und Ergänzungen: Die S. 291 (Anm. 1) angeführte, 1914 bei Dr. Unschuld, Neuenahr, befindliche Isaakopferung (81 x 109 cm) ist mit der bei Feulner, 1920, S. 99, Abb. 13 angeführten (damals bei W. Mayer-Alberti, Koblenz) identisch. Wir identifizieren diese hier wegen der bei der Größe des Bildes nur unerheblichen Maßdifferenz von ca. 3 bzw. ca. 6 cm (siehe: Anm. 17) mit der im Gemäldenachlaß Zick unter Nr. 57 (WRJb II, S. 305) noch als verschollen bezeichneten Isaakopferung (bei Feulner, 1920 angegebene, nicht überprüfte Maße: 81 x 109 cm; aus Zoll u. Linien errechnete Maße: 83,7 x 115,3 cm).
- ²⁸ Die Federzeichnung der Isaakopferung im Koblenzer Museum Inv. Nr. 1420 wurde im WRJb I, S. 291 (Anm. 1), Feulner, 1920, S. 101 folgend (»Brief von Zick, datiert vom 28. Januar 1795 in Coblenz, Städt. Mus. auf der Rückseite einer Zeichnung der

Opferung Isaaks»), auf 1795 datiert. Wegen ihrer sehr großen kompositionellen Ähnlichkeit mit der frühesten bisher bekannten Isaakopferung der Bayer. Staatsgemäldesammlungen Inv. Nr. 10 424 (WRJb Abb. 138) konnte diese Zeichnung nach Feulner's Daterung auf 1795 nur für eine Arbeit des damals 65jährigen, also alten Zick nach einer verlorenen frühen Zeichnung gehalten werden. Eine Überprüfung des für eine Durchzeichnung mit Röteln überstrichenen Briefentwurfes auf der Rückseite der Koblenzer Zeichnung Inv. Nr. 1420, die erst neuerdings vorgenommen werden konnte und Franz-Josef Heyen vom Staatsarchiv Koblenz verdankt wird, ergab, daß Feulner hier ein erheblicher Irrtum unterlaufen ist: auf dem Briefentwurf ist keinerlei Datum. (Feulner, 1920, S. 101 hat den Briefentwurf mit einem Schreiben Zicks vom 28. 1. 1795 verwechselt, das sich bei Oberlandesgerichtsrat Landau, Düsseldorf, befand; siehe Feulner, 1920, S. 13, Anm. 3.) Nach dem Inhalt des von Zick für ein Schreiben an den Kurfürsten von Trier bestimmten Briefkonzepts, der Übersendung von »6. gnädigste bestellte Stück mahlereyen die nacher Schönbornslust ober disse Thieren kom(m)en« sollten (soll heißen: über die Türen; es sind also Supraporten), kann dieser Briefentwurf nur auf den Eintrag im Protocollum camerale von 1756 im Staatsarchiv Koblenz bezogen werden, nach dem, »Den 21. März 1757. Dem Maler (Zick) für anhero zur hofstatt gelieferte Supraports auf Schönbornslust 30 neue Louisdor . . . ahn den Cammerrathen Wolff nacher Paris übermacht werden sollen.« (zitiert nach Feulner, 1920, S. 7, Anm. 1.) Danach wird Zick also für vermutlich im Rechnungsjahr 1756 bestellte und wohl 1757 aus Paris nach Ehrenbreitstein gelieferte sechs Supraporten für Schloß Schönbornslust (bei Koblenz) nach Paris Bezahlung angewiesen. Daraus kann mit großer Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß Zick 1756 in Ehrenbreitstein gewesen sein muß, um dort einen Auftrag für Supraporten für Schönbornslust zu erhalten. Von Ehrenbreitstein ging er nach Paris weiter, um dort den Auftrag auszuführen. Von Paris liefert er die Supraporten nach Ehrenbreitstein, und von dort wird nach Paris seine Bezahlung angewiesen. Wir besitzen also mit diesem Briefentwurf und der wohl gleichzeitig entstandenen Zeichnung der Isaakopferung auf der Rückseite des Konzepts erstmals eine Zeichnung von Zicks Pariser Aufenthalt, in den wir nun auch wohl die Isaakopferung der Bayer. Staatsgemäldesammlungen Inv. Nr. 10 424 nach ihrer Ähnlichkeit mit der Pariser Zeichnung ansetzen dürfen. Die weiteren Folgerungen, die bei Feulner, 1920, S. 7, Anm. 1 aus dem o. a. Kameralprotokolleintrag vom 21. 3. 1757 gezogen werden und wonach die erstmals in Füßlis Allgemeinem Künstlerlexikon, Zürich 1763, S. 622 überlieferte Reihenfolge der Aufenthaltsorte Zicks nach dem ersten Aufenthalt in Bruchsal (2. Aufenthalt in Bruchsal: 1759) ohne eigentliche Begründung geändert wird, sind recht fragwürdige. Das zu überprüfen und allenfalls richtigzustellen, bleibt einer eigenen Untersuchung vorbehalten. Hier soll nur so viel als Wichtigstes noch einmal wiederholt werden: Wir halten den ebenfalls überlieferten Aufenthalt Zicks in Rom bei Anton Raffael Mengs im Jahre 1758 für eine Künstlerlegende (unter anderen aus dem Leben Zicks). Ein Studium Zicks bei Mengs, das immer wieder zum Beleg von Zicks unspezifiziert so genanntem Klassizismus benutzt wird, ist jedenfalls aus dem Werk Zicks stilistisch nicht zu belegen.

²⁹ Zuletzt stellt sich Verfasser zu der Aachener Isaakopferung und deren Maßen noch eine Frage, die er sich bei der Identifizierung der heute noch vorhandenen Zick-Gemälde mit den im Nachlaßverzeichnis aufgeführten anhand der dort genannten und nachprüfbar offenbar recht ungenauen Maße oft gestellt hat: Ob nicht auch einmal im Nachlaßverzeichnis Höhen- und Breitenmaße miteinander verwechselt wurden? Dieses unterstellt, könnte das Aachener Bild mit den Maßen 35 x 43,5 cm (Höhe x Breite) wohl mit der im Nachlaß unter Nr. 22 verzeichneten Isaakopferung identisch sein, die im WRJb II, S. 301 als verschollen bezeichnet wurde. Deren aus Zoll- und Linienmaßen errechnete Zentimetermaße ergeben nach umgestelltem (verwechseltem!) Höhen- und Breitenmaß 32,8 x 43,3 cm. Die Aachener Isaakopferung hätte dann ein Gegenstück »von nämlicher Höhe und Breites«, Die Verstoßung der Hagar, gehabt (Nachlaß Nr. 23), das verschollen ist.

³⁰ Zu dem Stichwort Weiterentwicklung, Entwicklung überhaupt, bei Januarius Zick sei auf ein Wort von Theodor Hetzer über Tiepolo verwiesen (Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz, Frankfurt am Main 1943, S. 29): »Jedenfalls bedeutet in diesem Leben die Entwicklung bei weitem nicht so viel, weder künstlerisch noch menschlich, wie bei den Großen des 16. und des 17. Jahrhunderts. Bei Watteau und Fragonard ist es ähnlich.« Alois Harbeck führt diese Bemerkung in seiner Münchener Dissertation von 1966, Die Fresken von Januarius Zick in Wiblingen und die Problematik illusionistischer Deckengestaltung, S. 221 für Zick folgendermaßen weiter: »Auch bei Januarius Zick glauben wir, ist die Entwicklung nicht mehr von ausschlaggebender Bedeutung. Da ein Maler des 18. Jahrhunderts auf so viele Vorbilder zurückgreifen konnte, ist es auch sehr schwer, eine eigene selbständige Entwicklung des betreffenden Künstlers genau ausfindig zu machen. Zick war ein großes Erbe gegenwärtig und er wußte es zu nutzen. Sein ganzer Motiv- und Typenschatz ist Allgemeingut des 18. Jahrhunderts.«