

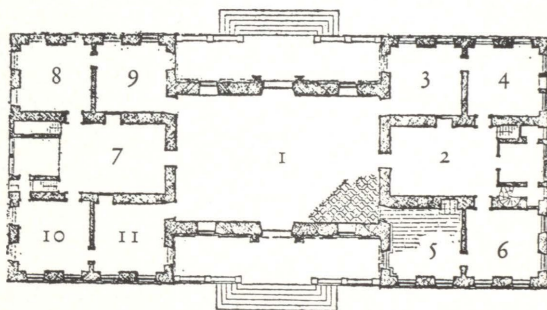
DIE LUSTHEIMER FRESKEN

Viktoria Berg

Lustheim, das kleine Jagdschloßchen des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel in Schleißheim, erhielt während seiner Erbauungszeit (1684-89)¹ eine umfangreiche, großzügig angelegte Freskoausstattung. Die bis dahin üblichen kleinteiligen Stuckfelderungen wurden vermieden, die Malereien über große Flächen ausgebreitet und zu raumbeherrschender Wirkung gebracht. Für die Anfänge der deutschen spätbarocken Deckenmalerei sind diese Fresken außerordentlich wichtig. Obwohl Adolf Feulner schon 1916 auf ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung insbesondere für die bayerische Freskomalerei hingewiesen hatte², blieben sie in der Literatur bis heute nahezu unbekannt und ohne Einfluß auf das Bild, das die Kunstgeschichte sich von der Münchner Monumentalmalerei vor und nach 1700 machte³. Die noch offenen Sachfragen — Zuschreibung an einzelne Künstler, Datierung, Ikonographie — sollen im folgenden geklärt werden. Damit wird zugleich auf eine bisher unbeachtete im Umkreis des bayerischen Hofes tätige Gruppe von Malern aufmerksam gemacht, eine „Münchner Schule“, als deren frühestes Werk die Lustheimer Fresken vorgestellt werden können.

I

Alle Haupträume des Schloßchens (Abb. 1), der große zweigeschossige Mittelsaal und die zehn Zimmer der kurfürstlichen Appartements weisen Deckenfresken auf⁴. Die Malereien nehmen, da auf Stuck verzichtet wurde, jeweils die gesamte Fläche der Spiegelgewölbe ein. Dabei wird zwischen dem Hauptbild, der „Historie“, in der Mitte der Decke und einer illusionistischen, eine stärkere Wölbung vortäuschenden Rahmenzone aus Bildarchitekturen oder ornamentalen und figuralen cortonesken Dekorationen unterschieden (Abb. 2, 3, 11, 12). Figurenbild und Rahmung sind bei den einzelnen Fresken unterschiedlich eng miteinander verknüpft, wie überhaupt innerhalb der ganzen Ausstattung formale



1 Grundriß von Schloß Lustheim

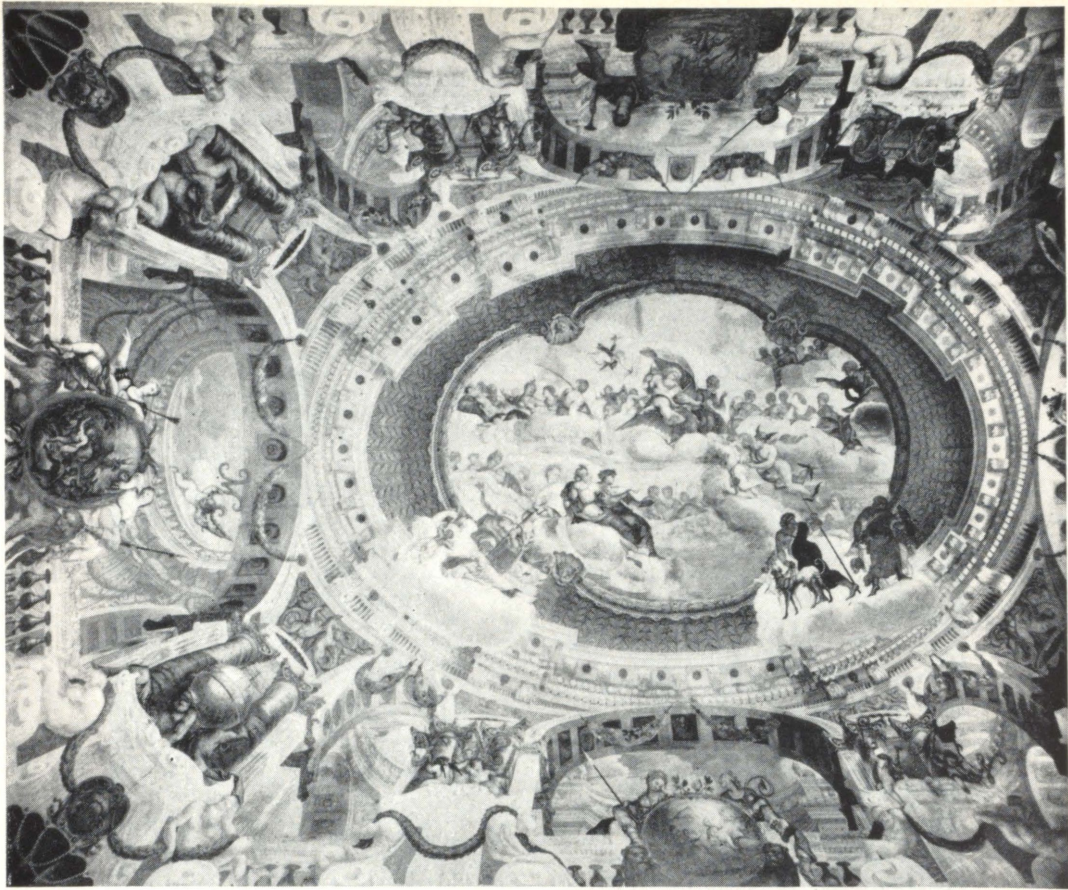
I. GROSSER SAAL. Jupiter erhebt Diana zur Göttin der Jagd; Maler: Rosa

APPARTEMENT DES KURFÜRSTEN

- 2 GALERIE. Diana im Kampf gegen die Giganten; Maler: Trubilio
- 3 GRÜNES VORZIMMER. Opferung der Iphigenie; Maler: Rosa
- 4 GRÜNES SCHLAFZIMMER. Werbung um Diana; Maler: Gump
- 5 ROTES ANTICHAMBRE. Diana und Opis fangen den armenischen Tiger; Maler: Gump
- 6 ROTES AUDIENZZIMMER. Bestrafung des Ampelos; Maler: Gump
- KABINETT DER GALERIE. Diana im Triumphwagen (nicht erhalten)

APPARTEMENT DER KURFÜRSTIN

- 7 GALERIE. Diana in der Schmiede des Vulkan; Maler: Trubilio
- 8 ÄUSSERES BLAUES ZIMMER. Diana im Triumphwagen; Maler: ?
- 9 INNERES BLAUES ZIMMER. Diana vertreibt die stymphalischen Vögel; Maler: Rosa
- 10 GELBES SCHLAFZIMMER. Diana und Endymion; Maler: Trubilio
- 11 GELBES ANTICHAMBRE. Diana lädt Mars, Venus und Herkules zur Jagd ein; Maler: Trubilio
- KABINETT DER GALERIE. Bestrafung des Orion(?); Maler: Gump



2 Francesco Rosa: Jupiter erhebt Diana zur Göttin der Jagd

und stilistische Unterschiede zu bemerken sind, die am deutlichsten an den Mittelbildern zutage treten. Daß es sich hier um das Gemeinschaftswerk mehrerer Künstler handelt, ist offensichtlich. In der Literatur werden eine ganze Reihe z. T. nurmehr namentlich überlieferter Maler als Schöpfer der Fresken genannt, doch blieb es bei ihrer summarischen Erwähnung⁵; ihre Identifizierung war wegen der bisher mangelhaften Kenntnis zeitgenössischer Quellen nicht möglich. Aus dem gleichen Grund herrschte auch über den zeitlichen Ansatz der Fresken Unklarheit⁶.

Im Staatsarchiv für Oberbayern in München hat sich aber als Beleg über die Lustheimer Malereien eine Akte über den italienischen Hofmaler Giovanni Trubilio (Dok. II, 1-8)⁷ erhalten, die bisher übersehen wurde. Sie enthält einen umfangreichen Schriftwechsel Trubilios mit dem Kurfürsten und dem Schleißheimer Verwalter aus den Jahren 1687/88, der sich an der hohen Gehaltforderung dieses Malers für Deckenbilder in Lustheim entzündet hatte. Über diesen Streitfall hinaus bietet sie wertvolle Hinweise zur Entstehungsgeschichte der Fresken. So erfahren wir, daß neben Trubilio zwei weitere Hofmaler in Lustheim beschäftigt waren, Johann Anton Gump und Francesco Rosa. Ihre Fresken können nach den Dokumenten, soweit sie nicht ausdrücklich bezeichnet sind, erschlossen werden. Der Anteil jedes einzelnen Künstlers an der gesamten Freskoeschmückung läßt sich demnach bestimmen.

1 Giovanni Trubilio

Giovanni Trubilio hatte laut einem mit dem Hofbaumeister Henrico Zucalli abgeschlossenen, am 6. Oktober 1687 der Hofkammer eingegebenen Akkord und einer undatierten



3 Giovanni Trubilio: Diana im Kampf gegen die Giganten

Rechnung (Dok. II, 2 u. 3) vier Deckenbilder im Schloß verfertigt, ein größeres und drei kleinere. Das größere bezeichnet er genau: *In Anticamera grande il soggetto della quale rappresenta li Giganti Fulminati* (Dok. II, 3). Gemeint ist das große Fresko in der südlichen Galerie mit der Darstellung des „Gigantenkampfes“ (Abb. 3), das somit als Ausgangspunkt für die Identifizierung Trubilios dient⁸.

Bei diesem Fresko beansprucht das Mittelbild fast die gesamte Gewölbefläche. Auch das nur niedrige mit Atlanten und Fabeltieren besetzte Rahmenwerk ist mit der figürlichen Darstellung durch formale und inhaltliche Motive verbunden. Es wird von den mächtigen Körpern der Giganten vielfach überschritten, stellenweise sogar gesprengt. Zugleich bezeichnet es innerhalb des dreizonigen Bildaufbaus den untersten, irdischen — vielleicht unterirdischen⁹ — Bereich des Geschehens, über dem sich in einer Zwischenzone die Giganten gegen die von der dritten, himmlischen, Zone herab kämpfenden Götter erheben. Trubilio ist Figurenmaler. Die Komposition zeigt viele Figuren, wird aber entschieden von den wenigen großen Gestalten der Giganten in der Zwischenzone beherrscht, während die wegen der beabsichtigten größeren Entfernung übermäßig verkleinerten Götter weniger wirksam werden. Bei den Giganten geht Trubilio von der Gestaltung der



4 Giovanni Trubilio: Diana in der Schmiede des Vulkan

Einzelfiguren aus, er monumentalisiert sie, setzt sie durch kraß unterschiedene Inkarnatfarben kräftig gegeneinander ab und siedelt sie, nur locker gruppiert und ohne jede Tiefenstaffelung, dicht in der vorderen Bildebene an. Durch die starken Richtungskontraste ihrer Stellungen wird, trotz der nur mäßigen Tiefenausdehnung, der Raum sichtbar gemacht. Steile Untersichten und Verkürzungen, sowie die vollrunde plastische Modellierung ihrer muskulösen Leiber unterstützen diese räumliche Wirkung. Bei den winzigen frontal gesehenen Göttern ist dieser Eindruck allerdings weitgehend aufgehoben.

Von den drei anderen für Trubilio belegten Fresken ist zwar keines mehr namentlich genannt, eines davon aber lokalisiert: *nell'altra anticamera* (Dok. II, 3), d. h. in der Galerie im Appartement der Kurfürstin. Das Mittelbild, „Diana in der Schmiede des Vulkan“ (Abb. 4) zeigt unbezweifelbar die gleiche Hand, und auch die beiden restlichen Deckenbilder lassen sich durch stilistische Übereinstimmungen nachweisen. Es sind „Diana und Endymion“ im Schlafzimmer der Kurfürstin (Abb. 5) und „Diana lädt Mars, Venus und Herkules zur Jagd ein“ im Gelben Antichambre (Abb. 6).

Alle drei Darstellungen sind wesentlich kleiner als der „Gigantenkampf“ und stärker als Deckenbilder gegen das Rahmenwerk abgesetzt. Auch hier geht Trubilio ausschließlich von der Darstellung der menschlichen Figur aus, beschränkt sich aber bei den kleineren Bildformaten auf wenige sehr große, schwere Figuren ähnlich den Giganten, die wie diese nah im Vordergrund gesehen werden. Ihre Umgebung ist nur knapp angedeutet und ohne Stimmungswert. Wenige Requisiten reichen aus, den Schauplatz zu bestimmen, etwa die große Draperie als Lager des Endymion (Abb. 5), eine Rüstung für die Schmiede des Vulkan (Abb. 4). Die Felslandschaft in der „Einladung zur Jagd“ (Abb. 6) ist kaum



5 Giovanni Trubilio: Diana und Endymion

durchgebildet. So sind wie im „Gigantenkampf“ allein die kraftvollen Figuren Träger der Darstellung. In steilen Untersichten stoßen sie in die Höhe, meist ohne klar erkennbare Standfläche oder vom Bildrand sich abstoßend. Und auch hier erfaßt diese Aufwärtsbewegung vor allem die unteren Figuren, denen ein Höchstmaß an Untersicht und durch kontrastierende Bewegungsrichtungen eine raumbildende Wirkung gegeben ist, während nach der Höhe und Tiefe zu merkwürdig frontal wiedergegebene Figuren wie die Diana in der „Schmiede des Vulkan“ (Abb. 4) oder die Venus in der „Einladung zur Jagd“ (Abb. 6) den räumlichen Eindruck wieder abschwächen.

Trubilio hatte an diesen Malereien, wie er in seinem Akkord vermerkt, ein Jahr und zwei Monate gearbeitet, und dafür einen Lohn von 1350 Gulden gefordert. Nach ihrer Fertigstellung erhielt er aber lediglich einen Vorschuß von 300 Gulden (Dok. II, 2 u. 3), und die endgültige Auszahlung zog sich fast ein Jahr hinaus. Dem Schleißheimer Verwalter, Fridrich Rohnn, war nämlich Trubilios Rechnung ungebührlich hoch erschienen, zumal Johann Anton Gumppe für seine Deckenbilder eine wesentlich geringere Summe als der Italiener verlangte (Dok. II, 4 u. 5). Rohnn schlug daher, sehr zum Ärger Trubilios (Dok. II, 6), eine Schätzung der vier Fresken vor; die erbrachte in der Tat, daß Trubilio nicht höher als Gumppe zu bezahlen sei (Dok. II, 7). Schließlich, nach vielen Bittbriefen Trubilios, wurde der Akkord über 1350 Gulden vom Kurfürsten doch noch anerkannt (Dok. II, 8).

2 Johann Anton Gumppe

Mit Johann Anton Gumppe ist unter den Lustheimer Künstlern ein einheimischer Maler



6 Giovanni Trubilio: Diana lädt Mars, Venus und Herkules zur Jagd ein

greifbar, dessen selbständige Mitarbeit an der Freskoausstattung in diesem Ausmaß bisher nicht vermutet wurde¹⁰. Er war etwa gleichzeitig neben Trubilio tätig, arbeitete aber anscheinend wesentlich rascher (Dok. II, 4 u. 5). Seine ebenfalls mit Zucalli ausgehandelte Rechnung lautet auf insgesamt 800 Gulden *Vor 3 gemachte Hystori in die zimmer und absonderlich ein stuckh in die Claußen khürchen, yber sich gemalt* (Dok. II, 5).

Ausgehend von dem genannten Fresko in der *Claußen khürchen*, der nahe bei Lustheim gelegenen und gleichzeitig mit dem Schloßchen errichteten Renatuskapelle, kann man die drei anderen Deckenbilder erschließen. Dieses Fresko (Abb. 7), ein im Scheitel der stuckierten Kapellenkuppel ausgespartes hochovales Deckenbild, zeigt die Himmelfahrt des Hl. Renatus. Glaube, Liebe und Hoffnung, sowie zwei weitere Tugenden geleiten den Heiligen zur Dreifaltigkeit. Auch Gumppe arbeitet wie Trubilio nur mit wenigen verhältnismäßig großen Figuren, die er dicht in der vorderen Bildebene darstellt. Eng zusammengedrängt füllen sie das Bildfeld fast ganz aus und wiederholen dabei in ihrer konzentrischen Anordnung dessen ovale Grundform. Der Heilige erscheint in der Mitte, die Tugenden, die sich auch in ihren Blicken und lebhaften Gesten auf ihn beziehen, umringen ihn. Die Figuren sind im Vergleich zu denen Trubilios schlanker, kräftig, dabei aber keineswegs muskulös. Sie werden nur leicht in Untersicht wiedergegeben. Ihr Zusammenschluß ist weniger kontrastreich und damit flächiger und insgesamt entspannter, wie auch die inhaltliche Beziehung gelockert, fast heiter erscheint. Diese Tendenz zeigt sich noch deutlicher an Gumppe's Fresken mit profanem Inhalt im Schloß.

Mit den drei in den Quellen nicht eigens bezeichneten Historien sind, vergleicht man vor allem auch die zartere Figurenbildung und das gegenüber der kräftigeren, dunkleren Farbgebung Trubilios aufgehellte Kolorit, „Die Bestrafung des Ampelos“ im Roten Audienz-zimmer (Abb. 8), „Die Werbung um Diana“ im Schlafzimmer der Kurfürstin (Abb. 9) und „Diana und Opis fangen den armenischen Tiger“ im Roten Antichambre



7 Johann Anton Gump: Himmelfahrt des Hl. Renatus (Ausschnitt). Renatuskapelle

(Abb. 10) zu identifizieren. Bei allen drei Fresken setzt die Darstellung ausschnitthaft unmittelbar über der kleinteilig ausgebuchteten Rahmenzone ein, während bei Trubilio das Mittelbild stärker in sich abgeschlossen war. Dianas irdisches Dasein wird geschildert, und dabei die Atmosphäre von Wald und freier Natur eingefangen. Der landschaftliche Rahmen, der die Figuren umgibt, wirkt also, ganz im Gegensatz etwa zu Trublios „Einladung zur Jagd“ (Abb. 6), entscheidend auf die Darstellung ein — ein Zug, der bisher erst in der bayerischen Rokokomalerei beobachtet wurde. Zudem erweist sich der Maler als anschaulicher Erzähler, der seine Figuren lebhaft vor dem Beschauer agieren läßt. Wie im Fresko der Renatuskapelle verwendet er wenige ziemlich große Figuren, stellt sie hier wie auf einer Bühne fest in der Landschaft auf, ganz im Vordergrund in einer nur mäßig tiefen Bildzone. Man sieht sie einen Hirsch jagen (Abb. 9), ein wildes Tier bändigen (Abb. 10) oder über einen „respektlosen“ Jüngling zu Gericht sitzen (Abb. 8), wobei sie ihre Handlungen mit Blicken und Fingerzeigen und spontanen Wendungen zueinander sinnfällig kommentieren. Die lebendige Erzählung, das stimmungsvolle Zusammenwirken von Figuren und Landschaft, sowie eine lichte Farbgebung lassen diese Szenen insgesamt freundlich und heiter erscheinen. Erinnerungen an Veronese werden wach. Gump, der in Italien war und Venedig kannte¹¹, muß von Veroneses Malereien nachhaltig beeindruckt worden sein.

Die Rechnungen, sowohl Gumpss als auch Trublios, beziehen sich zwar ausdrücklich auf die Mittelbilder, die Historien (Dok. II, 2 u. 5), doch haben die Künstler zumeist wohl den ganzen Plafond ausgemalt. In Trublios „Gigantenkampf“ (Abb. 3), bei dem figürliche Darstellung und Rahmung eine bildmäßige Einheit bilden, ist dies nicht anders denkbar. Allerdings ist dieser Zusammenhang bei anderen Decken weniger eng, und gerade Gump hat anscheinend einen großen Teil der Dekorationsmalereien ausgeführt, auch Rahmungen um Mittelbilder seiner Kollegen¹². Die Malereien in den Kabinetten der Galerien — ein weiteres kleineres Deckenbild und zwei Grisaillekartuschen¹³ — können ihm, vergleicht man vor allem die Figurenbildung, ebenfalls zugeschrieben werden.



8 Johann Anton Gump: Bestrafung des Ampelos

3 Francesco Rosa

Neben Gump und Trubilio, deren Anteil an den Hauptbildern durch die Archivalien exakt belegt ist und identifiziert werden konnte, war noch ein weiterer Maler in Lustheim beschäftigt, der Italiener Francesco Rosa. In der „Akte Trubilio“ fehlt ein genauer Hinweis auf seine Fresken. Trubilio erwähnt lediglich, Rosa habe während seiner Tätigkeit in Lustheim ein monatliches Kostgeld von 100 Gulden erhalten (Dok. II, 6). Diese Begünstigung läßt darauf schließen, daß Rosa — der als Hofmaler für alle Arbeiten ein regelmäßiges Gehalt von 1500 Gulden im Jahr bezog¹⁴ — maßgeblich an der Freskoausstattung des Schloßchens mitgewirkt hat. Tatsächlich schreibt er schon 1684 in einem Brief, es sei ihm *dero neue erpauendes Lusthaus zu Schleißheimb alla fresca zumahlen alschon aufgetragen worden* (Dok. I)¹⁵. Vermutlich war Rosa zunächst sogar als Hauptmeister der Lustheimer Arbeiten vorgesehen, und die Ausmalung des wichtigsten Raumes, des großen Mittelsaales, kann ihm mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden (Abb. 2).

Rosa setzt hier die Tradition der oberitalienischen Quadraturmalerei fort. Während in den kleineren Zimmern die illusionistische Rahmenzone vorwiegend aus figürlichen und skulpturalen Elementen nach Vorbildern cortonesker Dekorationen besteht, verwendet Rosa im Großen Saal eine kräftige, hoch aufragende Bildarchitektur. So errichtet er an der Decke ein vielgliedriges mit reichem plastischen Dekor ornamentiertes Gerüst aus Pfeilerarkaden, mit Durchblicken auf weitere Bogenstellungen, überwölbt diesen Aufbau mit einer offenen Kuppel und läßt überall in den Ausblicken und Öffnungen den freien Himmel durchscheinen, so daß die ganze Architektur aufgehellt und durchlichtet wird. Vielerlei Figuren bevölkern die untere Zone: Atlanten, Nymphen, Putten; durch die offene Kuppel erblickt man hoch in den Wolken eine Versammlung der Götter. Allerdings ist diese figürliche Darstellung — „Dianas Erhebung zur Göttin der Jagd“ — für sich



9 Johann Anton Gump: Werbung um Diana

betrachtet etwas schwach. Innerhalb des durch die Kuppelwölbung abgegrenzten quere ovalen Bildfeldes ist die Komposition streng frontal angelegt wie bei einem Tafelbild. Viele im Verhältnis zur Bildgröße kleine Figuren sind unverkürzt in steifen horizontalen Reihen über die ganze Bildbreite gezogen. Nur die Hauptfiguren sind stärker hervorgehoben, durch Größe und kräftigere Farbgebung betont und optisch zusammengefaßt in einer pyramidalen Staffelung in die Höhe, die räumlich gesehen werden soll. Diese Anordnung der Figuren entspricht ihrer inhaltlichen Bedeutung: an ihrer Spitze thront Jupiter als oberster der Götter, während zuunterst vor dem Bildrand und damit außerhalb des himmlischen Bereichs, dem sie nicht angehören, die Nymphen Dianas sowie Pluto, der Gott der Unterwelt, zu sehen sind. Nur bei diesen unteren Figuren jedoch stellt sich, wenn auch zögernd, eine räumliche Illusion ein. Sie scheinen frei in den Raum hineinzuschweben. Zugleich bahnt sich hier mit der Durchbrechung der Bildgrenze eine Auflösung des strengen, Figurenbild und Rahmung unterscheidenden Dekorationssystems an, wie es Trubilio im „Gigantenkampf“ (Abb. 3), freilich in kleinerem Maßstab, bereits verwirklicht hat.

Die Mittelbilder in zwei weiteren Zimmern, „Opferung der Iphigenie“ im Grünen Vorzimmer (Abb. 11) und „Diana vertreibt die stymphalischen Vögel“ im Inneren Blauen Zimmer (Abb. 12) möchte man ebenfalls Rosa zuschreiben. Hier ist noch auffälliger als im Hauptbild des großen Saales seine etwas derbe, wenig differenzierte Figurenbildung, die flächenhafte Ausbreitung der vielen kleinen Figuren und die tafelbildartige Gesamtwirkung, was durch die betonte Abgrenzung der Bilder gegen die Rahmenzone sehr verstärkt wird. Das gilt besonders für das Fresko im Grünen Vorzimmer (Abb. 11). Bei diesem wurde zudem die Rahmenzone von anderer Hand ausgeführt, wohl von Gump, der weder in der Farbgebung noch in den Proportionen — die Stützfiguren sind wesentlich größer als die Figuren des Bildes — auf das Hauptbild Rücksicht nahm. Im Inneren Blauen Zimmer scheint dagegen Rosa die gesamte, stilistisch einheitliche Deckenmalerei ausgeführt zu haben (Abb. 12). Er bildet ein kleinteiliges, mit vielen bewegten Figürchen



10 Johann Anton Gump: Diana und Opis fangen den armenischen Tiger

besetztes Rahmenwerk¹⁶, das in einer verkürzten, zugleich als Bildrahmen dienenden Ballustrade endet. Darüber sieht man im offenen Himmel einige kleine Figuren schweben, doch wird durch die horizontale Reihung der oberen Figuren auch hier eine Raumillusion unterbunden; das Bild wirkt flach.

Für Rosa, Trubilio und Gump konnte, abgesehen von einem einzigen wenig bedeutenden Fresko¹⁷, die Ausmalung sämtlicher Zimmer des Schößchens nachgewiesen werden. Sie sind zu annähernd gleichen Anteilen die Schöpfer zumindest der Historien, weitgehend aber der gesamten Malereien der Räume und damit die Hauptmeister der Lustheimer Fresken¹⁸.

Durch die erstmals herangezogenen Urkunden ist auch das Entstehungsdatum gesichert. Trubilio gibt selber an, seit August 1686 in Lustheim tätig gewesen zu sein¹⁹. Seine Arbeit war, als er im Oktober 1687 den Akkord einreichte, abgeschlossen (Dok. II, 1 u. 2). Gump hatte seine Fresken zu dieser Zeit ebenfalls beendet (Dok. II, 5), und Rosa scheint überhaupt schon früher als seine Kollegen in Lustheim gearbeitet zu haben (Dok. I u. II, 6). Mit Ende des Jahres 1687 war also der Hauptteil der Malereien fertiggestellt²⁰.

Dieses Datum bezeichnet zugleich den Beginn einer fruchtbaren Freskantentätigkeit am bayerischen Hof und in dessen Wirkungsbereich. Neben den italienischen Künstlern sind einheimische, darunter maßgeblich Gump, an dieser Entwicklung beteiligt. Dem Lustheimer Auftrag folgen weitere Arbeiten für den Kurfürsten: Residenz München, Neu-ausstattung der Kaiserzimmer seit 1689 durch Rosa, Trubilio, Gump und Andreas Wolff²¹, und später Nymphenburg, Großer Saal 1702/04 von Gump²². Noch vor 1700 entstehen monumentale Deckenmalereien der einheimischen Maler, wie sie bis dahin in Süddeutschland unbekannt waren: z. B. St. Florian, Stiftskirche 1690-95 von Gump und Steidl;



11 Francesco Rosa: Opferung der Iphigenie

Kremsmünster, Kaisersaal 1695 ebenfalls von Steidl; Stift Reichersberg, Alter Festsaal 1695, und Schloß Aurolzmünster 1699, beide durch unbekannte Münchner Maler²³. Die Lustheimer Fresken stehen am Anfang dieser bislang nicht deutlich als zusammenhängend erkannten Gruppe, die für die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts richtungweisend ist.

II

Die Themen der Lustheimer Fresken sind ausnahmslos der Diana-Mythologie entnommen, ein für das Jagdschloßchen durchaus angemessenes Programm²⁴. Überdies wird man in der Verherrlichung der Diana eine Allusion auf die junge Kurfürstin sehen dürfen, deren Vermählung mit Max Emanuel (1685) den Anlaß zum Bau des Schloßchens gab²⁵.

Mittelpunkt ist im Großen Saal die Erhebung Dianas zur Göttin der Jagd, in den übrigen Räumen folgen Szenen von ihrem Wirken unter den Göttern und auf der Erde. In den Schleißheimer Inventaren von 1761 und 1766²⁶ werden alle diese Historien beschrieben. Nur „Diana und Endymion“ (Abb. 5) und die „Opferung der Iphigenie“ (Abb. 11) bilden in der Malerei geläufige Darstellungen, die anderen Historien wurden wohl nach literarischen Quellen zusammengestellt: die Erzählung des Hauptbildes, sowie „Diana in der Schmiede des Vulkan“ (Abb. 2 und 4) nach Kallimachos²⁷, „Diana im Kampf gegen die Giganten“ (Abb. 3) nach Appolodor²⁸. Bei weiteren Fresken kann durch die Inventare zumindest der Inhalt festgestellt werden. So werden z. B. die Szenen im Inneren



12 Francesco Rosa: Diana vertreibt die stymphalischen Vögel

Blauen Zimmer (Abb. 12) und im Gelben Antichambre (Abb. 6) überzeugend beschrieben: *Diana, wie sie die Stymphalischen Raubvögel zur Sicherheit ihrer Nymphen vertrieben, und mit Pfeillen beschossen lassen und die liegende Diana, da sie mit ihren Nymphen den Marten, Herculem, und Venerem zur Jagd einladet*²⁹.

Einige Freskenthemen sind aber so ungewöhnlich, daß sie bereits 1761 und 1766 von den Inventaren falsch gedeutet wurden. Das „Programm“ eines mit Lustheim ikonographisch vielfach übereinstimmenden Freskozyklus hat sich nämlich erhalten: eine zeitgenössische Beschreibung des 1702/04 von Johann Anton Gumpf ausgemalten Großen Saales zu Nymphenburg, mit deren Hilfe auch die restlichen Themen der Lustheimer Fresken ermittelt und richtiggestellt werden können³⁰. So handelt es sich bei dem Fresko im Roten Audienzzimmer (Abb. 8) nicht um den „Raub der Europa“, wie es in den Inventaren heißt und wie auch schon 1723 P. Pierre de Bretagne das Fresko gleichen Inhalts in Nymphenburg deutete³¹. Der „Raub der Europa“ wäre im Zusammenhang des Dianazyklus sinnlos, ganz abgesehen von der nicht erklärbaren Gegenwart der Diana in diesem Mythos. Vielmehr ist die Bestrafung des Ampelos nach der Dionysiaka des Nonnos³² dargestellt, eine der Dianamythologie nicht unmittelbar zugehörige Erzählung, die — wie „Diana und Endymion“ — nur durch die Gleichstellung der Diana mit der Mondgöttin Selene in diesen Zyklus aufgenommen werden konnte. Noch zwei weitere Lustheimer Fresken, im Grünen Schlafzimmer (Abb. 9) und im Roten Antichambre (Abb. 10), können identifiziert werden. Ersteres wird in den Schleißheimer Inventaren als *die auf der Hirschjagd befündliche Diana* ausgelegt. Im Vordergrund sieht man aber Jünglinge einen Hirsch jagen, keine Nymphen, während im Hintergrund Diana in ihrem Wagen davonfährt. Die Beschreibung eines der Nymphenburger Fresken würde genau auf diese Darstellung zutreffen: *... wie Diana zu entgehen der Gesellschaft viler Jüngling, so sich im Jagen yben*

umb die Liebe Diana zu gewinnen, undt sie zur Vermählung zubewegen, fliehet in entlegene wälder . . .³³; auf das andere Fresko paßt: Was gestalten Diana undt die Göttin Opis einschließen zwischen starkhen Zeig (Zweigen?) ein wildes tigerthier, welches aus denen armenischen wäldern ausgehendt großen schaden gebracht. Etliche aus den Nymphen Diana fangen das Thier mit langen stangen, andre stehen in bereitschafft mit spießen, undt Lanzen zum fahl es möchte ausbrechen oder das nez zerreißen solches zu fällen³⁴.

Für beide Programme — in Lustheim und Nymphenburg — muß das von dem Gelehrten Emanuel Tesauro für das Jagdschloß Venaria Reale bei Turin entworfene Vorbild gewesen sein. Dort ist wie in den Münchner Schlössern im Hauptbild des Großen Saales Dianas Erhebung zur Jagdgöttin wiedergegeben, in den Seitenbildern und in weiteren Fresken in den Nebenräumen schließen sich Szenen aus ihrem Leben an. Darunter findet sich ein Teil jener ungewöhnlichen Historien, die auch in den Münchner Schlössern dargestellt sind. Das Turiner Schloß, das 1660 bis ca. 1666 für den Herzog Karl Emanuel II. von Savoyen, den Bruder der bayerischen Kurfürstin Adelaide, von Amadeo Castellamonte erbaut worden war, muß am bayerischen Hof hinreichend bekannt gewesen sein. Zudem wurde es 1674 von Castellamonte und dem Kupferstecher Giorgio de Tasnière in einem Kupferstichwerk veröffentlicht, in dem eingehend das Programm des Tesauro erläutert und beschrieben ist und die Fresken des Hauptsalles abgebildet sind³⁵. Adelaide hatte selbst sogar von Tesauro ein Programm oder ähnliches für Nymphenburg erhalten³⁶. Das bezog sich möglicherweise auf einen dem Turiner Schloß ähnlichen Diana-zyklus, wie er dann später in Lustheim und Nymphenburg ausgeführt wurde.

ANMERKUNGEN

StA. Obb. = Staatsarchiv für Oberbayern, München.

¹ Richard A. L. Paulus: Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hof in München. Straßburg 1912, S. 79ff. — Erich Hubala: Henrico Zuccallis Schloßbau in Schleißheim. In: Münchn. Jb. 3. F. 17, 1966, S. 189. Prof. Hubala bereitet eine Untersuchung der Architektur von Lustheim vor. Für seine vielfache Hilfe und Unterstützung bei der vorliegenden Arbeit möchte ich ihm herzlich danken.

² Adolf Feulner (Süddeutsche Freskomalerei. In: Münchn. Jb. 10, 1916/17, S. 88) beurteilt sie etwas einseitig als „Ableger italienischer Kunst“. Vgl. auch Herbert Schindler: Große bayerische Kunstgeschichte 2. München 1963, S. 187.

³ Als alleiniger Repräsentant dieser frühen Phase und Wegbereiter der nachfolgenden Generation wird immer wieder nur Hans Georg Asam, der Vater der Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin, genannt und darin wohl überschätzt; vgl. bes. Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. München 1951, S. 37.

⁴ Die ursprüngliche Bestimmung der Räume kann nach den Schleißheimer Inventaren des 18. Jahrh. (bes. v. 1715, 1761, 1766: StA. Obb. H. R. fasc. 209 Nr. 11; 210 Nr. 18, 20) rekonstruiert werden. Demnach waren die an den Mittelsaal angrenzenden Flügel in das Appartement des Kurfürsten (südl.) und das der Kurfürstin (nördl.) eingeteilt. Jedes Appartement besteht aus vier Zimmern und einer dazwischenliegenden Galerie. Die Benennung der Zimmer bezieht sich auf die ursprüngliche Wandverkleidung mit verschiedenfarbigen Damasttapeten.

Im Großen Saal sind auch die Wände mit einer Hermenpilastergliederung bemalt. In manchen Zimmern haben sich Spuren von gemalten Dekorationen in den Fensterlaibungen erhalten.

⁵ Johannes Mayerhofer (Schleißheim. Bamberg 1890, S. 45) nennt als einzigen Maler Trubilio, der 1688 für vier Historienbilder 1350 Gulden erhalten haben soll, ohne Quellenangabe. Auch R. Paulus (Anm. 1, S. 81) erwähnt diese Bezahlung, führt aber zu Trublios „Unterstützung“ zwei weitere italienische Maler, Corlando und Bernardi, ebenfalls ohne Belege an. In den Kunstdenkmälern von Bayern (Oberbayern 1. München 1895, S. 814) werden Valeriani und Bernardi als Schöpfer der Fresken bezeichnet. Diese Angaben gehen auf die Schleißheimer Inventare von 1761 und 1766 (Anm. 4) zurück, in denen sämtliche Malereien für Valeriani (1761) bzw. für Bernardi (1766) beansprucht werden. A. Feulner (Anm. 2, S. 88/89 m. 1 Abb.) unterscheidet unter Berufung auf die Kunstdenkmäler „mindestens zwei Hände“. Wilhelm August Luz (Lustschloß Schleißheim bei München. Wien 1922, S. 7) gibt ohne Quellenhinweise eine Fülle von Malern an: Trubilio, Rosa, Gumpp, Sandrart, Bernardi und Stuber, was von Franz Josef Bayer (Kalender d. Bayer. u. Schwäb. Kunst 23, 1927, S. 10; die einzige Publikation mit mehreren Abb.) übernommen wird. In der neueren Lit. werden wiederum nur italienische Maler genannt: Trubilio, Bernardi und Valeriani von H. Schindler (Anm. 2) und Trubilio und Bernardi von Luisa Hager (Schleißheim. Amtlicher Führer. München 1965, S. 11).

- 6 Zwei Anhaltspunkte gab es für die Datierung: 1. die aus nicht mehr nachprüfbaren Quellen überlieferte Bezahlung an Trubilio 1688 (schon bei Georg Kaspar Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexikon 19. München 1849, S. 137); 2. ein Befehl des Kurfürsten vom 9. Aug. 1695 . . . *in dem neuen Gartenhaus sollen die Malereyen verfertigt werden, wie es schon resolvieret ware, und es die Riss zeigen* . . . (zit. nach R. Paulus, Anm. 1, S. 125). Letzterer sprach dafür, die Fresken im wesentlichen erst nach 1695 zu datieren.
- 7 StA. Obb. H. R. fasc. 282 Nr. 158. Irrtümlich statt zu den übrigen Akten Trublios in die Bildhauerakte Drigl eingeordnet. Die wichtigsten Auszüge dieser insgesamt 18 Schriftstücke (meist Bittbriefe Trublios) umfassenden Akte sind als Anhang S. 101/102 abgedruckt.
- 8 Herkunft und Geburtsdatum Trublios sind unbekannt. Arnoldo Marcelliano Zentralli (Graubündner Baumeister und Stukkator. Zürich 1930, S. 94) zählt ihn zu den Graubündner Künstlern. Seit 1674 ist Trubilio im Gefolge Zuccallis sowohl als Baumeister als auch als Maler am bayerischen Hof nachweisbar und blieb entgegen seiner Absicht, nach Vollendung der Lustheimer Arbeiten abzureisen, bis zu seinem Tode 1721 in München. Außer in Lustheim, wo er auch das Altarblatt der Renatuskapelle schuf (1689. StA. Obb. H. R. II fasc. 16, fol. 21) war er an der Neuausstattung der Münchner Residenzzimmer (seit 1682?) beteiligt und lieferte zwei Deckenbilder für Max Emanuels Brüsseler Residenz (1695). Diese Arbeiten sind aber nicht erhalten. Vgl. R. Paulus (Anm. 1), S. 47, 72, 127, 130, 158 — Paul Saintenoy: Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles. Brüssel 1935, S. 32 — Norbert Lieb in: Th.-B. 33, 1939, S. 445.
- 9 Anspielungen auf die Unterwelt wohl in den drachenähnlichen tierischen Ungeheuern; die Atlanten können vielleicht als Titanen, die in den Tartaros verbannten Brüder der Giganten, gedeutet werden.
- 10 J. A. Gump (1654-1719) aus Innsbruck, Schüler Egid Schors, wurde 1678 in die Münchner Malerzunft aufgenommen (Stadarchiv München: Zim. 55, fol. 30) und bürgerte sich durch Heirat in München ein. Als Hofmaler war er vor allem für die Fest- und Gelegenheitsdekorationen zuständig und daneben als Freskant in weiteren Schlössern Max Emanuels (Residenz München seit 1682?, Neues Schloß Schleißheim 1702, Nymphenburg 1702/04, Dachau 1716, Pagodenburg in Nymphenburg 1717) und als Kirchenmaler tätig. Erhalten haben sich von seinen Werken nur die Deckenfresken in der Stiftskirche zu St. Florian, die er 1690-95 zusammen mit Melchior Steidl schuf und an denen eine eindeutige Händertrennung bisher nicht durchgeführt werden konnte. Mit seinen Lustheimer Fresken ist er nun faßbar. Vgl. Heinrich Hammer in Th.-B. 15, 1922, S. 337 ff. — Gertrude Aurenhammer: Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1958, S. 117-19 Kat. E m. weit. Lit.
- 11 In einem Brief vom 30. Mai 1685 an den Kurfürsten (StA. Obb. H. R. fasc. 101 Nr. 33/1, fol. 320) bittet Gump, der bereits im achten Jahr die Theaterdekorationen für die welschen Opern herstellte, ihm diese Aufträge auch weiterhin zu belassen, da seine Arbeiten besser seien *als zu Venedig und andr orth in Italia pflegen zu machen*, was er *alldort selbstn gesehen* habe.
- 12 Mit Sicherheit das um Rosas „Iphigenie“ (Abb. 11; vgl. S. 94), das mit den Rahmenzonen um seine Fresken stilistisch übereinstimmt.
- 13 Das kleine Deckenbild im nördl. Kabinett („Bestrafung des Orion“?) ist wesentlich schwächer als Gumpss Fresken in den Zimmern und wurde vielleicht von einem Gesellen, dessen Mitarbeit der Schleißheimer Verwalter erwähnt (Dok. II, 4) ausgeführt. Die Grisaillekartuschen (deren Inhalt nicht gedeutet werden kann) zeigen dagegen unverkennbar Gumpss Hand.
- 14 Rosas Herkunft und Lebensdaten sind unbekannt. A. M. Zentralli (Anm. 8, S. 165) hält ihn wie Trubilio für einen Graubündner. Max Emanuel berief ihn 1679, im Jahr seines Regierungsantritts, aus Venedig nach München und verpflichtete ihn bei einem jährlichen Gehalt von 1500 Gulden für *alles was man Ime sowohl in fresco als Ölfarben zumachen bevelchen wirdt* (StA. Obb. H. Z. R. Nr. 127, fol. 583v; H. R. fasc. 286 Nr. 290). Diese Zahlungen sind in den Hofzahlamtsrechnungen nur bis 1687 vermerkt, später wurden seine Arbeiten wie die der anderen Maler einzeln bezahlt. Nach seiner Lustheimer Tätigkeit führte Rosa zwei Zimmer in der Münchner Residenz (90er Jahre) aus und lieferte ein Gemälde für die Brüsseler Residenz (Geburt Christi, 1699; StA. Obb. H. Z. R. Nr. 147, fol. 503). Außer den Lustheimer Fresken ist aber nichts mehr erhalten. 1701 wurde Rosa entlassen und reiste nach Florenz weiter, angeblich um einen Auftrag der Großherzogin von Toskana anzunehmen (StA. Obb. H. R. fasc. 101 Nr. 33/2). Vgl. R. Paulus (Anm. 1), S. 87 ff. — Ludwig Waagen: Andreas Wolff. Diss. München 1931. Günzburg 1932, S. 35 ff. — Th.-B. 28, 1934, S. 598.
- 15 StA. Obb. H. R. fasc. 286 Nr. 290. Dieser Brief in der „Akte Rosa“ wurde bisher, obwohl er durchaus bekannt gewesen sein muß, nicht ausgewertet.
- 16 Hier wurde im Gegensatz zu den anderen Decken in der Rahmenzone auch Stuck verwendet, so bei den architektonischen Gliedern.
- 17 Im Äußeren Blauen Zimmer. Es zeigt, im Gegensatz zu allen anderen Räumen, im Mittelbild keine Historie, sondern nur Diana im Triumphwagen, wie sie ursprünglich laut den Inventaren (vgl. Anm. 4) ebenso im südl. Galeriekabinett gemalt war. Auch das Rahmenwerk zeigt einen völlig anderen Stil, ist sehr kleinteilig, kulissenartig und flach. Vielleicht wurde der ganze Raum erst später ausgemalt. Weitere Malereien im nördlich zu Lustheim gehörenden Pavillon, der sog. Stallung, können keinem dieser Maler zugewiesen werden. Das Monogramm MAE (MEA) = Max Emanuel und Maria Antonia (?) spricht vielleicht für eine Datierung der Fresken vor 1692, dem Tod der Kurfürstin Maria Antonia.
- 18 Von Rosa und Trubilio ist bekannt, daß sie mehrere Maler für sich beschäftigten, möglicherweise hat sich der eine oder andere in der Literatur genannte darunter befunden (s. Anm. 5). Bei Sandrart liegt eine Verwechslung vor; die jüngeren Valeriani kommen zu dieser Zeit nicht in Frage; Corlando ist kein Fresko-

maler, von ihm stammen wohl die Ölgemälde an den Wänden des Großen Saales. Der Bologneser Quadraturmaler Antonio Bernardi ist in den Hofzahlamtsrechnungen und diesbezüglichen Archivalien nicht aufzufinden und auch sonst nicht mehr faßbar. Gottfried Stuber war als Vergolder, Faßmaler etc. unbedeutend.

- 19 In zwei hier nicht beigefügten Briefen der Akte vom Mai 1688 schreibt Trubilio, er sei *fin dal mese agosto 1686 per le pitture a fresco in Slaysim* gewesen.
- 20 Undeutlich bleibt, worauf sich der Befehl des Kurfürsten von 1695 bezieht (Anm. 6). Vielleicht waren bis dahin einige Dekorationsmalereien noch nicht fertiggestellt (vgl. auch Anm. 17).
- 21 Über die Neuausstattung der Alexander- und Sommerzimmer und die Wiederherstellungsarbeiten der 1674 durch Brand zerstörten Kaiserzimmer, für die Rosa, Trubilio, Gump, Wolff u. a. Fresken und Ölbilder ausführten, vgl. Christian Haeutle (Geschichte der Residenz in München. Leipzig 1883, S. 90 f.) und R. Paulus (Anm. 1, S. 65 ff.). Erhalten hatten sich nur die Deckenmalereien in den Kaiserzimmern, sie sind aber im Zweiten Weltkrieg vernichtet bzw. verschollen (freundl. Mitt. v. Dr. Herbert Brunner). Leider wurden sie nicht publiziert und anscheinend auch nicht photographiert.
- 22 L. Hager: Nymphenburg. Schloß, Park und Burgen. München 1955, S. 83 Nr. 30. Die Fresken wurden 1723 zerstört.
- 23 Über Meldior Steidl bereitet die Verf. eine Dissertation vor. Zu St. Florian und Kremsmünster vgl. H. Tintelnot (Anm. 3), Abb. 58, 163. Die Reichersberger und Auroldmünsterer Fresken sind noch nicht publiziert.
- 24 Attribute der Jagd, Waffen, Wild, Trophäen etc., sind auch vielfach dem Rahmenwerk eingefügt.
- 25 R. Paulus (Anm. 1), S. 46. Die miteinander verbundenen bayerischen und österreichischen Wappen in den Rahmenzonen verweisen ebenfalls auf diese Verbindung.
- 26 Vgl. Anm. 4.
- 27 Die Dichtungen des Kallimachos. Hrsg. v. Ernst Howald-Emil Staiger. Zürich 1955; Hymnus auf Artemis: S. 73 Vers 5 ff., 77 Vers 46 ff.
- 28 Wilhelm Heinrich Roscher: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie 1. Leipzig 1884, S. 578.
- 29 „Liegend“ trifft hier eher auf Venus zu, die vielleicht mit Diana verwechselt wurde.
- 30 Die Kenntnis dieser Beschreibung verdanke ich Heide Clementschitsch. Es handelt sich um eine in das Exemplar des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte von Gerhard de Lairese (Großes Mahlerbuch . . . Nürnberg 1728-30; Sign. D-La 116/8) eingeffetete Handschrift, in der neben anderen zeitgenössischen Freskozyklen auch das Nymphenburger Programm ausführlich beschrieben ist. Die Veröffentlichung dieser Handschrift im Münchn. Jb. bereitet Dr. Lieselotte Andersen vor. Mit ihrer freundl. Erlaubnis können hier einige Passagen zitiert werden.
- 31 Pierre de Bretagne: Réjouissances et fêtes magnifiques qui se sont faites en Bavière l'an 1722 au mariage de S.A.S. monseigneur le prince électoral . . . München 1723. Die Beschreibung der Nymphenburger Fresken ist unvollständig und verschiedentlich falsch.
- 32 Nonnos: Dionysiaka. Verdeutscht v. Thassilo von Scheffer. Wiesbaden o. J., S. 163 ff.: 10. bis 12. Gesang. — In der Nymphenburger Beschreibung wird der Mythos so erzählt: . . . *das Gedicht von dem Jüngling Ampello, welcher von Diana bezichtigt worden weillen er von ihr mit schlechtem respect geredt hatte. Ampellus wird gemahlen auf einem umb den kopf mit Underschild: blumen gezierten Stier, auf welchen er aus leichtsinnigkeit gesprungen: Diana befilet ihren Nymphen daß sie den Stier mit spizigen ruthen und rhören stechen und mithin erwiltert machen . . .* (fol. 5r).
- 33 fol. 6v.
- 34 fol. 7r. Opis, eine Gefährtin der Diana, wird in dem Fresko mit Ops, das ist Kybele (s. Mauerkrone), verwechselt. So wird sie auch in den Schleißheimer Inventaren als Kybele bezeichnet.
- 35 Amadeo di Castellamonte: La Venaria Reale palazzo di piacere e di caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II. Torino 1674. Übereinstimmungen zwischen den Münchner und Turiner Freskozyklen sind nur in der Thematik nachzuweisen.
- 36 Karl Theodor Heigel: Nymphenburg. Bamberg 1891, S. 10, 11. Adelaide erwähnt in einem Brief vom 15. 3. 1675 an den Comandatore Panealbo die *schönen Erfindungen*, die Tesauo für Nymphenburg eronnen habe.

DOKUMENTE

(Staatsarchiv für Oberbayern, München)

I H. R. fasc. 286 Nr. 290. Akte FRANCESCO ROSA

Francesco Rosa an den Kurfürsten Max Emanuel

Bey einem gewissen Kauffmann in Venedig hab ich eine schuldt von 9. m. 1000 ducati zuersuchen, mit welcher es also beschaffen, daß wan ich mir nit selbsten in tempore vigilier, und in aigener Persohn zuschaue, ich leichtlich ganz und gar darumben khomen köndte, Dise schuldkost dann zuerhalten, langt an Eur Churfürstl: Drtl: mein undertbenigstes bitten, Sye geruehen mir die gdste Erlaubnis auf ein wochen, 6 allerlengstens von hier nacher Venedig abzuraisen, zu gdst auch disen ruef zuerthailen, damit ich

aldorten, weilen mir dero neue erpauendes Lusthaus zu Schleißheimb alla frescha zumahlen alschon aufgetragen worden, die nottdurft an hierzu nöttigen Penselen und farben mit dero besseren nuzen erkhauffen, auch selbige ohne Ihren entgelt mit mir heraus nacher München überbringen möge.

Rückseitige Aufschrift

Ihr Churfürstl: Drtl: haben gdst. bewilliget . . . sigl im Hauptquartier negst Gran den 10t 9ber anno 1684

II H. R. fasc. 282 Nr. 158. Zur Akte GIOVANNI TRUBILIO gehörig

1 Giovanni Trubilio an Max Emanuel

Aus beiligenten accord, ersehen Eur Churfrtl: Drl: gdst. was mit mir, wegen der zu Schleißheimb gefertigte Mallerey, accordiert worden, weillen ich dan hiran ein mehrers nit, als 300 f. empfangen und mir dahero noch 950 f. ausstendig, als bitte ich ganz underthenig, diselbe geruben mir solchen rest, in dem ich weiter nichts mehr diser arth gethan, umb sovil . . . ausvolchen zu lassen, damit ich nit lenger wartten, nit vill gelt vergebentlich verzöhren derste, und mein Rais teglich fortsetzen khönen.

Rückseitige Aufschrift

dem Verwalter von Schleißheimb . . . vom 1. xbr 1687

2 Akkord Trubilios

Accord zwischen Ihre Excl: Herrn von Berchem pp dann dem Churfrtl: Ober Paumeister herrn Zigalli, so mit mir endts unterschriebenen nachvolgens Pactirt worden.

Nemblich wegen der im Neien gepeü zu Schleißheimb, in denen 4 Zimern gefertigte Neüen mittleren Gemähl in fresco, anfangs für die 3 kleinen, ieds 270

vor das virte aber, welches zwey grössen der kleinen in sich gehalten, in duplo

710 f.

540 f.

1250 f.

Die farben, ebenfals Pactirtermassen, haben Ihre Churfrtl: Drtl: hergeben lassen.

und ob zuvor auf gdsten anbefelchen, ein zimer hat in der Mallerey geendert werden müssen, so will ich doch nichts dafür aufgerechnet: sondern in den accord herin gelassen haben.

NB: an diser arbeith hab ich ein ganzes Jahr, und 2 Monath zuthun gehabt.

Giovanni Trubilio Pittore

Henrico Zucally

Eine von zwei weiteren Abschriften des Akkords trägt den Vermerk

Ebenzugleich unterschriebener accord ist den 6. 8bris 1687 zur Churfrtl: Hof Camer eingeben worden

3 Rechnung Trubilios

Stanza dippinte a fresco nella fabbrica nuova a Slaysim

In Anticamera grande il soggetto della quale rapresenta li Giganti Fulminati accordata fiorini —540—

nell'altra anticamera accordata pure fiorini —270—

un'altra camera accordata pure fiorini —270—

un'altra pur accordata fiorini —270—

Piu per haver accomodato due quadri nechi di quelle che sono fuori a Slaysim fiorini — 12—

1362

Le prese de collori deve pagarle la camera cosi accordata nel principio

Havendo ricevuto à conto fiorini —300—

Giovanni Trubilio Pittore

4 Der Schleißheimer Verwalter Fridrich Rohnn an Max Emanuel

Zu schuldigster Volg Eur Curfrtl: Drtl: mir sub 12. xber negsthin zugefertigt gdisten bevelches, sende hirbei dess Johann Trobillio welschen Mahlers accord, deme er mir erst vergangenen Sambstag ybermacht, Dabei solle von amtswegen underthenigst erinnern, daß der Gumpff Mahler mit verfertigung ein dergleichen Hystori in die Zimer aufn Neupau, so eben in gleicher grösse seind, und nit geringere Mieke erfordert, mit Hilff eines Gesölln nur 5 Wochen lang zuthun gehabt, davor wie dessen conto zeigt nit mehr dann 200 f. begert, und die dabei verbrauchten farben selbst abzumischen sich erboten hat, wobei er gleichwoll eines abbruchs zu leiden sich noch besorget. Ob nun dises welschen Mahlers arbeit der gemachten 4 Hystori, gegen des Gumpffens bei iedem zimmer umb 70 f. höher zu estimieren, lasse ich meines orths !: als auf welche sach ich mich nit verstehe: I dahin gestellt sein, so sich erst auf vornemement besichtigung, durch ainich dergleichen kunstverständige: oder aber Eur Curfrtl: Dtl: die es schon besehen, gdist geföllig, bezaig würd, zu deme hab ich khein wissen, ob Eur Curfrtl: Drtl: gdist bevelchen gelassen, daß Zuccalli mit Ime Trubillio solchergestalten accordieren solle . . .

dat. Schleißheimb den 19. Jenner ao 1688

5 Rechnung Johann Anton Gumpss

Conto

Mein Johan Antoni Gumpssens Mahler verdienst, bey den Neypau und selben Clausen negst Schleißheimb, welche arbeith auf anschaffen des Churfrtl: ober Paumeisters H: Zucali beschaffen.

verfaßt den 28. aug. ao 1687

Vor 3 gemachte Hystori in die zimmer und absonderlich ein stuckh in die Clausen khürchen, yber sich gemalt und alle farben selbsten darzu bezahlt, vor ains in das andr

200

800 f.

Johan Antoni Gumpss

6 Trubilio an Max Emanuel

Eur churfrt: Drt: ersehen aus beiliegend abschrift mehrers gdst, was mir der Verwalter zu Schleißheimb, für Signatur zugeschikt. hieryber fallet mir Erstlich schwer, und yber schwer, daß man mich dem Gumpss Maller vergleichen wolle, deme ich zwar auf khein weiß zu Unachten begehen. zumahlen ich aber all Mallerey alhier mit meiner hand verricht, hingegen der Gumpss dort und da mir seine leith angestöllet, und mallen lassen, und der arbeith in Persohn so bestendig nit abgewerttet. als will ich hoffen, es werden hirinfals khein bestendig reflexion auf mich gemacht werden khönen. Fürs andr, ist doch nemblich Pactiert worden, in deme ich anfangs vor Stuckh 300 f. begehrt, und herr zigalli mir hirvon schon 30 f. abzog. also werde mir pact. nach abzug mehr hoffentlich vornetten haben würdt.

weitters hat man doch dem Rosa Maller, monatlich ohne die absonderliche bestallung 100 f. kostgelt geben, solang er in Schleißheimb gearbeith, wan ich also mir allhier auch ein solches kostgelt presendieren thete, wäste es in 19 Monath 1900 f. so ich darumben woll verdient hete, in dem ich, nach vollendter arbeith vilmehr einen Recompens als solche defalcation, und abzug gehofft habe.

undatiert

7 Fridrich Rohnn an Trubilio

Demnach die churfrt: hochlobl: Hofcamer craft unden 14.ten dis ausgefertigt befelch gdst angeschaffen, daß dem H: Johann Trubilio Maller, vor ieder beim Neüpau Schleißheimb verfertigten Hystori, gleich dem Herrn Gumpss 200 vor das grösser zimer aber 400: und zusammen 1000 f. gegen defaliren der dabei gebrauchten farben, bezahlt werden solle, . . .

. . . den 21.ten feb. 1688

8 Max Emanuel an Fridrich Rohnn

L: getr: wür erinberen uns gleichwol gdst, waß wür . . . yber den welschen Mahlern Johan Trubillio gestelte pretension per 1350 f: umb die gemachte 4 Historii, für gdsten bevelch zuferttigen lassen, . . .

Nun ob zwar solche anforderung en ybermaß zu sein scheineth, und destwegen ein merklicher abbruch gemacht werden khundte, so hat doch Er Mallr Trubillio seythero beyligente: von uns selbst eigenhendigist undzeichmeten accord ybergeben, lauth wessen mit ihme aufgelmte 1350 f. erhandlt worden, dabero wür auch geschehen lassen wollen, ihme selbige zubezahlen, gestalten die ihme solche summa, gegen schein, yber defalcation der ihme vor die beschehene abschlags bezahlung, zuverreichen, und alsdan berührte aintauesent dreihundert, und fünfzig Gulden in der obhabenden Neu pau rechnung mit beylegung dises unsers gdst. bevelches, und des accords, gehörig orths Pr: ausgab zuschreiben. disen dato Minchen den 7 7bris 1688.