

Der letzte (große) Saal der Ausstellung, im Gesamteindruck vielleicht am wenigsten befriedigend, ist, historisch gesehen, nichtsdestoweniger von höchstem Interesse. Er veranschaulicht das breite, in viele Arme sich teilende und verflachende Auseinanderfließen der künstlerischen Entwicklung der Epoche (am Ende des Jahrhunderts), bei dem die Schönheit und Wirkungskraft der Faktur wichtiger wurde als der geistige Gehalt und die schöpferische Darstellungskraft.

Die volle Kraft der luciden, spezifisch französischen Phantasie, die von der „raison“ geklärt, nicht behindert wurde, zeigt sich dagegen am unverborgenen wohl in den ausgestellten Zeichnungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die einen noch größeren Bereich umfassen als die Gemälde. Unter ihnen sind hervorragende Beispiele der Kunst Bellanges und Callots, von Dubois und Dubreuil, den in Fontainebleau Tätigen, von Poussin und seinem Schwager Dughet, Muster französischer Porträtkunst, die Holbein an Feinheit der Auffassung übertreffen, und, um nur noch einen Großen zu erwähnen, Werke von Pierre Puget, zum Teil berühmte und oft gezeigte Blätter, die wiederzusehen einen unschätzbaren Gewinn bedeutet.

Kurt Badt

DIE SAMMLUNG WILHELM REUSCHEL
Olsskizzen und Entwürfe des 18. Jahrhunderts
(Mit 2 Abbildungen)

Seit die Sammlung des Hofrats Röhler in die Städtischen Kunstsammlungen Augsburgs übergang und seit 1957 die Österreichische Galerie in Wien (allerdings meist schon bekannte) Entwürfe österreichischer Barockkünstler ausstellte, ist der Öffentlichkeit keine so thematisch geschlossene und abgerundete Sammlung von Olsskizzen zur barocken Monumentalmalerei zugänglich geworden wie durch die Ausstellung der Bestände des Münchener Bankiers Wilhelm Reuschel (bis 10. Mai im Bayerischen Nationalmuseum in München, vom 13. Juni bis 13. September im Mainfränkischen Museum in Würzburg ausgestellt). Was die Zahl der Skizzen und die Auswahl der Künstlernamen betrifft, ist diese Sammlung – innerhalb der selbstgesteckten Grenzen Süddeutschland und Österreich – die umfangreichste ihrer Art.

Der Katalog zählt 63 Nummern; zieht man davon einige wenige nicht als eigentliche Entwürfe anzusprechende Bilder ab und berücksichtigt man andererseits, daß – entweder aus Gründen einer thematischen oder qualitativen Auswahl – mehrere Stücke aus dem Besitz Reuschel (darunter ist beispielsweise auch ein Gaulli) nicht gezeigt werden, so ergibt sich die erstaunliche Tatsache, daß ein Privatsammler es noch in unseren Tagen fertigbrachte, mit philatelistischer Ausdauer und weiser Eingrenzung seiner Leidenschaft einen Schatz zusammenzutragen, der jedem Museum Ehre mache würde und auch – die Sammlung soll als Stiftung dem Bayerischen Nationalmuseum in München zufallen – wirklich Ehre machen wird.

Die Tatsache, daß heute noch eine solche Privatsammlung entstehen konnte, zeigt aber auch, daß bisher die Kunstwissenschaft und nach ihr der Kunstmarkt die Bedeutung und Problematik barocker Freskoentwürfe nicht genug erkannten. So ist für die Erforschung der Planungsgeschichte der Monumentalmalerei des 18. Jahrhunderts

diese Sammlung von einer Bedeutung, die erst allmählich und vor allem nach Erscheinen des wissenschaftlichen Katalogs (von Bruno Grimschitz) erkannt werden wird. Noch sind manche der Entwürfe nicht mit Meistern oder ausgeführten Fresken und Altären schlüssig in Verbindung zu bringen, noch ist unser Wissen vom Werdegang dieser Kunstwerke in den Anfängen.

Nur 24 der Bozzetti sind durch Signaturen oder durch die danach entstandene Ausführung namentlich gesichert, ein Gutteil der anderen ist mit Sicherheit zuzuweisen, bei einem Rest aber sind die Malernamen mehr als Bezeichnung des Umkreises denn als feste Fixierung aufzufassen, wobei der Katalog hier zunächst nicht anders als eine Diskussionsgrundlage verstanden sein will; ihn ein Provisorium zu nennen, verbietet die hervorragende Aufmachung mit 27 teils farbigen Abbildungen.

Von den erstrangigen Namen fehlen nur zwei: der Bayer Asam und der Österreicher Rottmayr. Sonst ist die Liste der vertretenen überregionalen und selbst lokalen Malergrößen beinahe vollständig. Sogar die zwei für den süddeutschen Raum so wichtigen Italiener, Carlone und Amigoni, sind vertreten. Bemerkenswert von erstem zwei Tondi (Kat. 9 und 10), die, wenn sie zusammengehören sollen, einige ikonographische Rätsel aufgeben. Von den Österreichern der älteren Generation ist Daniel Gran als erster zu nennen. Seine Skizze „Apoll und die Musen“ (Kat. 18) steht wohl in Zusammenhang mit dem Fresko für das Palais Schwarzenberg, während die hl. Elisabeth (Kat. 17), als Entwurf für das Altarblatt der Wiener Karlskirche bezeichnet, kaum direkter Bozzetto ist, sondern in die Reihe der Werkstattkopien gehört, von denen bisher 7 bekannt sind.

Wird bei Gran als Vorbild Pittoni wirksam, so ist bei Paul Troger der Einfluß Piazzettas unverkennbar; ja, mehr noch in den Skizzen als dann im Fresko offenbart sich eine Ekstase der Farben und auch der Gebärden, die – und das wird durch diese Ausstellung vorzüglich dokumentiert – von Venedig ausgehend bereits sehr früh von Österreich und dann Süddeutschland übernommen wurde. Während eine „Himmelfahrt Mariae“ (Kat. 45) Trogers bisher noch mit keinem Fresko in Zusammenhang gebracht werden konnte, ist ein zweiter Bozzetto gleichen Themas (Kat. 44), Entwurf für den Dom von Brixen, nicht zuletzt deshalb interessant, weil hier ein sehr frühes Planungsstadium sichtbar wird: noch ist dort, wo im Fresko später rein ornamentale Rahmung vorgezogen wurde, eine Quadratura riesigen Ausmaßes geplant. Hier wurde ein Schritt getan, der in seinen Konsequenzen bis zu dem späteren Martin Knoller reicht: der Aufbau der von der Architektur unabhängigen, bildgerechten Freskomalerei, wie sie in ihrer Umkehrung barocker Tendenzen das spätere Jahrhundert, das Rokoko, beherrscht. So könnte man Knollers fünf Bozzetti für Tafelbilder halten, wären sie nicht durch einige perspektivische Untersichten und durch Randaussparungen eindeutig als Entwürfe gekennzeichnet. Drei der Skizzen sind für Volders (Kat. 22 – 24), eine wohl für einen der Paläste, die der Maler als Hofmaler des Grafen Firmian in Mailand ausmalte (Kat. 27), entstanden, während eine „Auferstehung Christi“, vom Katalog mit dem Fresko in Neresheim in Verbindung gebracht, nicht ohne weiteres dafür in Anspruch zu nehmen ist (Kat. 26); der Bozzetto ist oval, wäh-

rend die entsprechende Kuppel in Neresheim rund ist (die Neumannsche Planung einer Ovalekuppel datiert lange Jahre vor dem Eintreffen Knollers in Neresheim). Eine zweite Fassung im Ferdinandeum in Innsbruck galt lange dort als Troger, was sehr bezeichnend ist, aber auch Anlaß geben sollte, die Autorschaft noch einmal zu überprüfen.

Kremserschmidt ist mit vier Bildern vertreten, von denen die „Hexe von Endor“ (Kat. 35) und eine „Aufnahme des Aeneas in den Olymp“ (Kat. 36; nicht „Mars und Venus“) in ihrem Kolorit sehr typisch und in der Zuschreibung sicher sind. Eine „Auferstehung der Toten“ (Kat. 37) dagegen ist eher in den deutschen Umkreis um Zick zu setzen, während die „Marter des hl. Bartholomäus“ (Kat. 38) erhebliche qualitative Mängel aufweist. Zuletzt sei von den Österreichern noch Maulbertsch erwähnt. Während eine „Taufe Christi“ (Kat. 28) als Vorstudie zum Theologiesaal der Alten Universität Wiens identifiziert werden konnte und damit gegen 1770 datierbar ist, dürfte der „Prometheus“ (Kat. 31) sowohl seiner komplizierten mythologischen Thematik nach als auch formstilistisch in den Umkreis der Fresken in der Bibliothek von Strahov oder Klosterbruck gehören und damit in die mittleren 90er Jahre, wie auch eine „Auferstehung Christi“ (Kat. 32). Eine Allegorie auf das Kaiserpaar (Kat. 29; Abb. 2) und ein „Orpheus in der Unterwelt“ (Kat. 30, nicht „Apoll vor den olympischen Göttern“) sind Grisailen und dabei doch von einer „Farbigkeit“, die ein bezeichnendes Licht auf die malerischen Qualitäten Maulbertschs wirft. Zugleich aber zeigen diese Grisaillebozzetti (auch von Bergmüller ist einer gezeigt) ein Problem: die Kategorie des Entwurfes scheint hier *eo ipso* und vorsätzlich bildwertig fixiert zu sein, wobei die Einfarbigkeit keineswegs zeichnerische Vereinfachung, sondern kunstvolle, artistische Kennzeichnung des „Zustandes“ Bozzetto sein soll, die den Entwurf als solchen kennzeichnet und zugleich zum eigenwertigen Kunstgegenstand macht (etwa als Geschenk für den Auftraggeber).

Das dürfte auch für die „Marienkrönung“ Bergmüllers (Kat. 8) gelten, des Malers, dessen Bedeutung für den schwäbischen Bereich mit der des Troger für Österreich gleichzusetzen ist. Er repräsentiert in diesem Grisaillebozzetto mit seinen plastisch-pathetischen Figuren jene Grenze zwischen Spätbarock und Rokoko, die in einem zweiten, ihm zugeschriebenen Entwurf bereits weit überschritten ist. In dieser „Klostergründung“ (Kat. 7) herrscht jene luftige, landschaftliche Weite, die bezeichnend ist für die 60er Jahre, so daß zu überlegen wäre, ob man sie nicht etwa Mages zuschreiben sollte, dessen zwei Entwürfe in Augsburg (einer davon ist auf 1765 datiert) große Ähnlichkeit aufweisen, so, wie der Reuschel'sche Entwurf sich kaum mit Bergmüllers Skizze für Diessen (Augsburg) vergleichen läßt.

Fraglich scheint auch die Autorschaft des Matthäus Günther an einer „Verherrlichung der Eucharistie“ und einem Altarblattentwurf mit den vierzehn Nothelfern (Kat. 19 und 20) zu sein. Erstere läßt an die Art des Otto Gebhardt denken, der letztere, qualitativ höherstehend, ist zwar vergleichbar mit dem Rosenkranzbild in Augsburg, kann aber doch kaum von derselben Hand stammen, die den großen Bozzetto für Rott am Inn schuf, den das Bayerische Nationalmuseum jetzt erwerben konnte. Von einer beinahe sensationell hohen malerischen Qualität ist daneben der

Entwurf des Johann Baptist Enderle für das 1778 datierte Fresko von Oberndorf am Neckar mit einer „Anbetung der Hirten“ (Kat. 14). Hier scheint die Kunstgeschichte einen Meister zugunsten von berühmteren Namen übersehen zu haben, Namen, die wenigstens kurz genannt sein sollen: Holzer, Göz, Zeiller, Spiegler – sämtliche mit hervorragenden Bildern vertreten.

Reizvoll, auch in den Fragen die sie aufwerfen, sind drei Bilder Johann Wolfgang Baumgartners. Zwei davon, die Jakobsgeschichte illustrierend (Kat. 5 und 6), erinnern in ihrer tiefglühenden Farbigkeit an die Erdteile-Allegorien in Augsburg oder an den „Abschied des verlorenen Sohnes“, der letztes Jahr in Stuttgart (Meisterwerke aus Baden-Württembergischen Privatbesitz, Nr. 14) ausgestellt war. Durch diese Vergleiche aufmerksam geworden, vermißt man an den Reuschel'schen Exemplaren den für Baumgartner typischen gemalten Rocaillerahmen, der, aus dem Boden herauswachsend, sich über dem Bild schließt: die beiden Bilder sind leider oben beschnitten. Außerdem dürfte es sich bei ihnen um keine Entwürfe, sondern um Endergebnisse handeln; das läßt der ebenfalls ausgestellte Entwurf für eine „Anbetung der Hirten“ (Kat. 4) in der Kirche von Baitenhausen vermuten. Trüge dieser nicht alle Zeichen der Macchia eines allerersten Bozzetozustandes, so wäre man auf Grund eines Farbvergleiches mit den anderen Bildern geneigt, ihn für eine Replik zur in Ellwangen liegenden Vorzeichnung zu halten. Dieses Rätsel farbstilistischer Unterschiede – glühende Tiefen in den Jakobsbildern, flache, in Grau gebrochene Farben im Bozzetto – ist nur zu erklären als ein Unterschied zwischen den Kategorien Bild und Entwurf. Er ist genauso zu finden bei den Stücken von Januarius Zick. Auch hier unterscheidet sich ein hl. Sebastian (Kat. 52) grundsätzlich in seiner Faktur von den Entwürfen etwa für Triefenstein (Kat. 55 und 56), allein schon durch den verschiedenartigen Ausbau des Tiefenraumes. Bemerkenswert, daß sowohl die beiden Bozzetti Zicks, als auch der Baumgartners noch vor einer Zeichnung, als allererste Improvisationen entstanden zu sein scheinen.

Läßt sich so aber die Gattung des echten Entwurfes für Fresken ausgrenzen, so sollte auch das in dieser Ausstellung neu zugänglich gewordene Material ein Anlaß sein, die von W. Mrazek (Kunstchronik 1957, 10, S. 273) unlängst geforderte terminologische Akribie zu pflegen: etwa in der Unterscheidung zwischen Bozzetto als echtem Entwurf und Modelletto als Ausführungsvorlage. Wie schwierig das allerdings in der Praxis sein kann, zeigt sich beispielsweise an einer „Himmelfahrt“ des Christian Winck (Kat. 46; Abb. 3), die in ihrer hinreißenden Improvisation bei gleichzeitiger kompositioneller Festigung bereits an der Grenze von Bozzetto zum Modelletto stehen dürfte. Die Grenzen sind also keineswegs immer fest zu ziehen, vor allem dort nicht, wo, wie im Falle Winck, das Fresko selbst noch nicht identifiziert werden konnte. Erschwerend kommt die Tatsache hinzu, daß „Entwürfe“ auch oft nach dem fertigen Fresko gemalt worden zu sein scheinen, entweder zum Zwecke einer Dokumentation oder für den Werkstattbetrieb (wie Tiepolo in seinen Skizzenbüchern seine Motive kopieren ließ); wenn nicht schon die damalige Beliebtheit des Entwurfes derartige Bilder entstehen ließ. Der Verdacht einer solchen Wiederholung ist jedenfalls immer

dort gegeben, wo keinerlei Unterschiede zur Ausführung feststellbar sind, Unterschiede, die sich meist sonst sogar noch durch Veränderungen zwischen Modelletto und Fresko ergaben.

Welchen Wert man schon im 18. Jahrhundert den Entwürfen beimaß, das erhellt die bekannte Diebstahlgeschichte des Holzer-Entwurfes für Münsterschwarzach. Ein wenig als Dieb sei er sich auch vorgekommen, so versicherte der Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums, als er die Bilder der Sammlung Reuschel in der Wohnung des Besitzers für die Ausstellung abhängte. Es ist dies, das sei hinzugefügt, eine der erfreulichsten und lehrreichsten „Diebstahlgeschichten“ der letzten Jahre.

Hermann Bauer

200 JAHRE STAATL. GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN

(Mit 1 Abbildung)

Im ereignisreichen Jubiläumsjahr 1958 der Stadt München hatte zugleich die Staatl. Graphische Sammlung ihre zum zweihundertsten Male sich jährnde erste ausdrückliche Beurkundung zu begeben. Mit einer umfangreichen Ausstellung aus ihren Beständen (die bis in dieses Frühjahr hinein dauerte) und einer Publikation (Peter Halm, Bernhard Degenhart, Wolfgang Wegner: *Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatl. Graphischen Sammlung München*. Prestel Verlag München, 1958. 82 S., 100 Schwarz-Weiß-, 6 Farb-Tafeln. DM 20.-) erinnerte sie an das Datum ihrer Begründung: 1758 hatte der Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz seinem Hofmaler Lambert Krahe den Auftrag erteilt, in Mannheim ein Zeichnungs- und Kupferstichkabinett einzurichten. Die in den „Étrennes Palatines. Pour L'Année 1769“ (Mannheim) überlieferte Nachricht rundet das Bild der von diesem Herrscher so energisch betriebenen, im aufklärerischen Sinne ins Gesellschaftliche wirkenden, auf künstlerische und wissenschaftliche Kommunikation und Erziehung bedachten Kulturpolitik. Man hat im besonderen an die Gründung der Mannheimer Kunst-Akademie im gleichen Jahre 1758 zu denken; daneben an die 1766/67 dekretierte Zusammenfassung der bis dahin verstreuten Skulpturen-Sammlungen „zu derselben bessere conservierung sowohl, als besonders zum Gebrauch deren Mahlern und Bildhauer fürnehmlich aber zum studiren der in der Akademie der zeichnungs-Kunst zu bes. Mannheim sich übender Lehrjugend ...“ In seinem der Jubiläums-Publikation vorangestellten Abriss der Sammlungs-Geschichte weist Peter Halm auf diese Parallel-Gründung hin, deren ausdrücklich formulierte „öffentliche“ Funktion zweifellos auf das graphische Kabinett übertragen werden kann und sich mit weiteren Daten charakteristisch zusammenfügen läßt (erinnert sei nur an das 1769 ff. erbaute Kasseler „Museum Fridericianum“, das von Anfang an zu bestimmten Zeiten der Allgemeinheit zugänglich war).

Wir sind vom Jahre 1758 an hinlänglich über die weiteren Geschehnisse der Sammlung informiert, die nach der kurpfälzischen Erbfolge – zusammen mit den Gemälden der Mannheimer Galerie – ja durchaus nicht vorsätzlich, sondern unter dem Druck der revolutionären Zeitereignisse nach München gelangte, um dann dort zu verbleiben. Heinrich Pallmann hat in einer aus Anlaß des 150jährigen Jubiläums