

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG J. M. ROTTMAYRS IN DER SALZBURGER RESIDENZ-GALERIE

(Mit 1 Abbildung)

Der Erfolg jeder Ausstellung spätbarocker Malerei hängt ab von dem Vermögen, den geistigen, räumlichen und funktionellen Gesamtzusammenhang, in dem allein das Kunstwerk dieser Epoche seinen Ort hat, mit adäquaten Mitteln in den Blick zu rücken, denn nur inmitten dieser Beziehungen läßt sich dann Persönliches vom Allgemeinen, Wesentliches vom Zufälligen scheiden. Gestaltung und Katalog der Gedächtnis-Ausstellung, welche Land und Stadt Salzburg für J. M. Rottmayr in den Prunkräumen der Residenz (Juni/August) veranstaltet hatten, bewiesen, daß ein Erfolg in diesem Sinne zugleich auch der richtige Weg ist, die Schönheit dieser Kunst aufzuzeigen. Die Salzburger Residenz mit Rottmayrs Fresken von 1689 (Karabiniersaal) und den gleichzeitigen und späteren Deckenbildern in den Prunkräumen — an sich ein idealer Ort für diese Ausstellung — zwang zu einem maßvollen Kompromiß in der Hängung von 46 Gemälden verschiedenen Formats mit der ursprünglichen Raumausstattung, was auch vollends gelungen ist. Zum ersten Male waren alle dem Künstler zugeschriebenen Handzeichnungen mit Ausnahme der verschollenen und de facto nicht erreichbaren Blätter versammelt. Photographische Aufnahmen von Rottmayrs Fresken, alte Stiche und Urkunden gaben dann Hinweise auf den Gesamt-sinn dieser Kunst, der in einem vorzüglichen Katalog (mit 37, leider etwas mäßigen Abbildungen) in knapper Darstellung wesentlicher Gesichtspunkte nochmals erläutert wird, wobei die präzise, glänzende Darstellung der „Inhaltlichen Gestaltungsprinzipien in den Deckenmalereien“ Rottmayrs von W. Mrazek besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Im Gesamteindruck der Ausstellung dominiert über alle Verschiedenheit zeitlicher Entstehung (hl. Rupertus 1691, Kat. A 12 und hl. Nikolaus, 1730, Kat. A 46), über die Grenzen der Gattung hinweg (Deckenbilder, Altarblätter, Farbskizze und Handzeichnungen) die ausgeprägte Gleichartigkeit der Rottmayrschen Bildform. Ihr „Archetypus“ tritt bereits früh rein in Erscheinung (Entwurf zum Passauer Martyrium der hl. Agnes, Kat. B 1, 1693), bleibt stets gegenwärtig (Martyrium des hl. Bartholomäus aus Raitenhaslach von 1697, Kat. A 24) und bestimmt auch komplizierte Darstellungen, so z. B. das Altarblatt mit der hl. Sippe in der Salzburger Kajetanerkirche von 1708. Bis in die fleckige, zentripetale und zentrifugale Pinselschrift des Malers läßt sich das typische Formempfinden Rottmayrs beobachten. Aber erst durch eine erstaunliche Sicherheit in der rhythmisierenden Variation des Typus wird diese Bildform — vor allem für die monumentale Deckenmalerei — leistungsfähig und entwicklungsgeschichtlich bedeutsam. Das Rottmayrsche Kuppelfresko (Frainer Schloß 1695, Salzburger Dreifaltigkeitskirche, Wiener Peters- und Karlskirche) wirkt nicht vorbildlich durch kompositionsgeometrische Festlegung, sondern durch seine Anpassung an die besondern Gegebenheiten: Größe des Bildfeldes, Charakter der Architektur, Ausdrucksgehalt des Raumes. Erzählerische Momente, perspektivische Architektur- oder Landschaftskulissen umgeht der Künstler, wenn irgend möglich, da ihn diese festlegen und sein rhythmisches Konzept verwirren.

Was die Bildform lehrt, zeigt auch die Betrachtung ihres Entstehungsprozesses. Anlässlich der Reinigung der Fresken im Karabiniersaal fiel bereits auf, daß hier der Maler ohne Quadrierung und mit ganz sparsamer Vorzeichnung gearbeitet hatte (frdl. Mitteilung von Herrn Landeskonservator Dr. Hoppe). Aus demselben Vertrauen in die rhythmisierende Fähigkeit der Hand und des Auges erklärt sich auch die — oft gleichzeitige — Wiederholung desselben Motivs in verschiedenem Format, die für Rottmayr geradezu symptomatisch ist. So spiegeln sich z. B. die Raitenhaslacher Altarbilder (1697/98) in dreierlei Format wieder: 82×41 cm (hl. Sebastian, hl. Bartholomäus, hl. Ausanias; zu einem Triptychon vereinigt vom Kunstverein München 1913 als Nr. 135 ausgestellt); $118 \times 82,9$ cm (hl. Sebastian im Germ. Nat. Museum in Nürnberg, GM 1189) und 240×120 cm (Raitenhaslach, Kat. A 24, 25, 26, 27). Es ist bedauerlich, daß gerade diese uns durch Zufall erhalten gebliebenen Paradebeispiele gleichzeitiger Variationskunst in der Ausstellung nicht nebeneinander versammelt waren.

Auch die farbige Gestaltung steht bei Rottmayr unter dem Gesetz rhythmisierender Variation. Von Rot, Blau und Gelb in ungebrochener, schwerflüssiger Leuchtkraft ausgehend, arbeitet der Maler zeit seines Lebens daran, diese Farb-„Soli“ zu differenzieren. Wie systematisch er dabei seit etwa 1695 vorgeht, zeigt das kleine Gemälde mit dem lehrenden Jesus im Tempel (1697, Kat. A 23). Die drei Grundfarben werden hier der Reihe nach und nebeneinander in ihrem Raum-, Eigen- und Lichtwert regelrecht „ausprobiert“. Die erfolgreichen Ergebnisse derartiger Experimente sind dann in den nächsten Jahren zu beobachten, wofür der Tittmoninger Engelsturz (1697, Kat. A 21) ein frühes, das kleine Andachtsbild mit der hl. Familie im Schlafzimmer der Residenz ein glänzendes Beispiel ist. Es ist evident, daß eine so geartete Kunst sich sinnvoller als Entfaltung (von einem Zentrum her), denn als Entwicklung (von etwas her auf etwas zu) begreifen läßt, so daß Wesensfragen in den Vordergrund rücken. Ihre Lösung liefert aber erst tragfähige Grundlagen für das Verständnis der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieses Malers wie auch für die Abgrenzung seines Werkes gegenüber anderen. Nicht der Eklektizismus an sich, sondern das Ziel dieser Auswahl unterscheidet Rottmayr von andern Zeitgenossen (D. Saiter, J. Wolf) und von Italienern; nicht das Vokabular, sondern die Syntax seiner Kunst ist verschieden von der eines C. Loth.

Derartigen Forschungen bietet sich in der Beurteilung von Rottmayrs Handzeichnungen eine Möglichkeit vielseitiger Bewährung. Denn die 20 ausgestellten Blätter, vermehrt um zwei Kompositionsentwürfe Beduzzis für Melk, fordern von sich aus eine erneute Überprüfung einzelner Zuschreibungen. Die Bedingungen dafür sind nun besonders günstig, da die bisher für Rottmayr unzweifelhaft gesicherten Blätter der Albertina in Wien: Entwurf zum Altarblatt der Wiener Peterskirche von 1714 (Kat. B 3), zwei Entwürfe für Pommersfelden von 1715/16 (von Knab als solche erkannt, Kat. B 4 und 5) und zwei Kompositionsentwürfe von 1723 (Kat. B 6 und 7), durch zwei frühe Blätter (Entwurf von 1693 zum Passauer Dombild mit dem Martyrium der hl. Agnes, Kat. B 1 und Entwurf für das Altarblatt der Salzburger Joh. Spitalskirche, Martyrium der hl. Barbara, Kat. B 2 — *Abb. 4*) vermehrt werden konnten.

B 2, ein prachtvolles Beispiel für Rottmayrs typische Bildgestaltung und für seine Handschrift, die der Ref. bei Herrn Notar H. Demeter in Dachau kennen lernen und bestimmen durfte, erhält noch besondern Wert für die Klärung der komplizierten Entstehungsgeschichte der beiden Altarbilder in der Joh. Spitalskirche in Salzburg, eine Aufgabe, die an anderer Stelle gelöst werden soll. — Mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der sich die genannten, meist aquarellierten Federzeichnungen zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschließen, isoliert sich nun eine andere Gruppe, vor allem eine Reihe von Rötelzeichnungen (B 9, 10, 11 und 13 im Kat.) und zwei aquarellierte Federzeichnungen (Kat. B 8 und 19). B 19, eine Allegorie der Lauterkeit darstellend, muß m. E. schon allein deswegen aus dem Werke Rottmayrs ausscheiden, weil das Blatt kaum vor 1730 entstanden ist (Barth. Altomonte?). Die pausbäckige Zeichnung B 8 (Perseus und Andromeda) mit ihrer lebenswürdigen Zerstreutheit (landschaftl. Staffage) unterscheidet sich gerade in diesen Zügen, aber auch in der Aquarellierung von unserem Maler. Sehr interessant sind Ähnlichkeiten mit dem Zeichnungsstil M. Altomontes, welche B 15 (Allegorie des Ruhmes, Salzburg Museum) kennzeichnen, obwohl an einer Zuweisung an Rottmayr nicht zu zweifeln ist. Das Blatt ist wohl in der Zeit einer Salzburger Zusammenarbeit beider, 1710/14, entstanden. Blatt B 1 a, die Immakulata darstellend, spiegelt, wie das gleichzeitige (1697) Ölbild lehrt (Kat. A 22), eine Komposition Rottmayrs, ist aber von S. Faistenberger ausgeführt. Die Zuweisung von B 18 an Rottmayr wäre vielleicht verständlicher geworden, wenn die Blätter aus der Sammlung Liechtenstein erreichbar gewesen wären. Während die Rötelzeichnung mit dem letzten Abendmahl (Kat. B 12) die Hand unseres Meisters recht farblos (um 1697, vgl. Kat. A 23) erkennen läßt, ist diese in der prachtvollen Bleigriffelzeichnung mit Tuschlavierung aus dem Ferdinandeum in Innsbruck (Judith, Kat. B 16, Gegenstück mit David in der Slg. Suida) zweifelsfrei und in machtvoller Steigerung ihrer charakteristischen Züge erkennbar.

Die physiognomische Wucht der besten dieser Blätter und die persönliche Kraft, mit der hier die farbige Gestalt der Gemälde vorgebildet wird, läßt erwarten, daß die Farbskizze, der in Öl ausgeführte Bozzetto im Werke Rottmayrs eine bedeutende Rolle spielt. Allein, nur wenige Farbskizzen sind bisher von dem Maler bekannt; Einzelnes ist verschollen (Baron Bruckenthalsches Museum Hermannstadt), von dem Wenigen war nur ein einziges Beispiel in Salzburg zu sehen (Kat. A 3, Museum Mainz, übereinstimmend mit dem Deckenbilde im Gesellschaftszimmer der Salzburger Residenz), welches aber offenbar nicht dem ausgeführten Gemälde vorausgeht, sondern dieses vielmehr voraussetzt: das Bild ist eine Replik, vielleicht anlässlich der Renovierung des betreffenden Deckenbildes, 1711, entstanden.

Eine kleine Sensation der Salzburger Ausstellung bildete das mäßig große Altarbild mit der thronenden Madonna, den Heiligen Karl Borromäus, Nikolaus und Leopold aus dem Besitze des Fürsten zu Salm-Salm. Flankiert von der 1702 datierten Münchener Fassung des hl. Benno und dem Grazer Gemälde des gleichen Themas (sicherlich älter, aber in den Schattenpartien auch verputzt) erscheint hier ein voll signiertes und 1700 datiertes Werk Rottmayrs mit einer glänzenden Provenienz, das zudem noch durch deutliche Anklänge an Marattis berühmtes Gemälde in der Chiesa

Nuova in Rom (Maria mit Karl Borromäus und hl. Ignatius, 1685 für Orazio Spada gemalt) interessant ist, bisher aber völlig unbekannt blieb. Allein, der Zustand der Oberfläche (Craquelée!) und die farbige Gesamthaltung lassen eine vorsichtige, aber entschlossene Reinigung des Bildes doch ratsam erscheinen. Sollte sich dann das Bild (Kat. Nr. A 29, Abb. 19) von oben bis unten als alt erweisen, würde es im Werke Rottmayrs eine ähnliche Ausnahmestellung einnehmen wie seine Signatur unter den zahlreichen bisher bekannten des Meisters.

Mag an solchen Einzelfragen die anregende Wirkung, welche die Salzburger Gedächtnis-Ausstellung auf die Spezialforschung ausübte, deutlich werden, so liegt doch ihre vorbildliche Bedeutung in ihrer Zielsetzung, in der entschlossenen Verwirklichung und in der umsichtigen Gesamtgestaltung. Das kulturelle Verantwortungsbewußtsein der Salzburger Landesregierung, welche die Residenz-Galerie nach dem Kriege ohne programmatischen und personellem Aufwand zu einer kulturellen Institution von Format hat werden lassen, und die vielseitigen Fähigkeiten Franz Fuhrmanns, des uneigennütigen Gestalters, haben mit dieser Ausstellung einen erfolgreichen Beitrag zur Auferweckung barocker Kunst geleistet.

Erich Hubala

REZENSIONEN

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION et JEAN LAFOND, *L'Art du XIV^e Siècle en France*. Paris 1954, 254 S., 48 Tafeln.

Das kleine und handliche Buch von Louise Lefrançois-Pillion und Jean Lafond über die Kunst des 14. Jahrhunderts in Frankreich füllt eine Lücke aus, denn gerade dieses Jahrhundert ist von der französischen Kunstgeschichtsschreibung seit je stiefmütterlich behandelt worden.

Die Verf. des 1. Teils ist eine vielverdiente Forscherin um die mittelalterliche Kunst, und dieses Werk der 83jährigen ist ganz aus der Erfahrung und Liebe heraus, von jahrzehntelanger Beschäftigung mit den Denkmälern, geschrieben und zu einem leicht lesbaren Handbuch geworden, denn im Unterschied zu deutschen Werken dieser Art ist es geradezu unterhaltend formuliert. Allerdings: die Generation, der die Verf. angehört, macht sich in den Akzentsetzungen doch sehr bemerkbar. So umfaßt das Kapitel über die Architektur nur ganze 7 Seiten, wie wenn diese Architektur nur als „Fortsetzung, Anbau oder Reparatur“ älterer Bauten bzw. als in der Gestaltung gehemmt durch den Überfluß der Bauaufgaben im Jahrhundert zuvor gesehen wird. Welch andere Erkenntnis hatte etwa das der Verf. offenbar unbekannt gebliebene Buch von Lisa Schürenberg vermittelt!

Den Hauptumfang nimmt die Plastik ein. Die zeitliche Abgrenzung dieses „Stils der Kultstatue“ wird überzeugend bis 1270 zurückverlegt; detailliert sind die wichtigsten Denkmäler beschrieben (Auxerre, Sockelreliefs). Eine merkwürdige Beurteilung erfahren die Straßburger Skulpturen: „...manifeste en plusieurs détails un manque de goût“ (S. 48); einer der Westportalpropheten erscheint ihr (S. 56) als „un type germanique“ und in den nach ihrer Meinung unharmonischen Gesichtszügen als ein Selbst-