

Zu unterscheiden sind: die Positions-Unwizwe, nämlich Universitäts-Wissenschaftszweige, und die Wander-Unwizwe.

Die erste Klasse, auch Kommissions-Brüter genannt, hecken Berufungen aus. Die im Laufe von langwierigen, manchmal transparenten Verfahren an ein Institut Berufenen stehen auf den Schultern der Brüter und wirken in kooperativer Weise weiter, damit sie gemeinsam zu Wichtel-Riesen werden, die wie die Aposteln auf den Schultern der Propheten in die Wissenschafts-Wüste rufen. Die ersten Positions-Unwizwe-Brüter werden im Laufe der Zeiten zu Sockel-Wichteln — durch das auf ihren Schultern lastende Gewicht der Jung-Zweige, die sich übereinander türmen. In dieser schwankenden Position haben es Irrlichter leichter als Tiefengründer.

Manche dieser Ober-Wichteln (räumlich gesprochen) bilden die Kategorie der Wander-Denker. Sie nützen eben erhaltene Rufe irgendwohin zum Rufen in andere Richtungen, um dort Gehör zu finden und von den schon in den Boden sinkenden Ur- bzw. Sockel-Wichteln hoffnungsfroh als Methoden-Retter geholt zu werden. Hoffnungsfroh deswegen, weil sie immer mit den Sprachrohren auf ihren eigenen Schultern zu rechnen wagen, um weiterhin gemeinsam Gehör zu finden.

Die Verdrängung der Tatsache, daß man eigentlich selbst hört, wenn man berufen wird, und es nicht die eigenen Rufe sind, die Gehör finden, soll darüber hinwegtäuschen, daß die räumliche Höhe des Ober-Rufers kaum die Sprech-Höhe der aussterbenden Riesen erreicht, deren Statur nicht bei jedem Neu-Ruf wie durch ein Echo erschreckt zusammenbricht. Eher verliert ein balancierender Wander-Zwerg sein Gleichgewicht, als daß ein Sockelgelehrter durch das Herumtrampeln in den Grund gerammt würde.

Überflüssig zu sagen, daß die oben hüpfenden Wissenschafts-Wichteln mit dem strategischen Auspendeln so viel zu tun haben, daß sie kaum je wieder ihre Augen in tief liegende Schriften versenken können oder gar zum Beschreiben ihrer Perspektiven kommen.

Nur wenig Sitzriesen lehren an den Universitäten, und den Hängegleitern droht Einsamkeit und Absturz.

Mein Wunsch: Verzicht auf Ausstellungs- und Buchhinweise, mehr Kunsthistorikerbörse als Kunst-Chronik.

Thomas Zaunschirm

Ausstellungen

CARLO INNOCENZO CARLONE (1686—1775). ÖLSKIZZEN

Ausstellung im Salzburger Barockmuseum, 25. Juni bis 7. September 1986.

(mit drei Abbildungen)

Erstmals seit über 200 Jahren, als sein künstlerischer Nachlaß an über 300 Ölskizzen — so das gedruckte Nachlaßinventar — auseinandergerissen wurde, war eine so umfangreiche Ausstellung von Ölskizzen Carlo Carlones zu sehen. Das Verdienst dieser informativen Schau kommt dem Salzburger Barockmuseum zu, seinem Leiter Kurt Rossacher und dem unermüdlichen Einsatz von Franz Wagner.

Ausstellungen wie *Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya* (Rotterdam/Braunschweig 1983/84) und wissenschaftliche Arbeiten wie Bärbel Hamachers leider bisher unveröffentlichte Münchner Magisterarbeit zum Werkprozeß Matthäus Günthers, seinen Zeichnungen und Farbskizzen (1983), haben sich in letzter Zeit verstärkt dem künstlerischen Arbeitsprozeß der großen Freskenmaler zugewandt. So griff auch die Salzburger Ausstellung ein aktuelles und lange anstehendes Desiderat auf, wenn sie 42 Ölskizzen Carlo Innocenzo Carlones aus verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen vereinigte. Daß diese virtuos gemalten Bozzetti nicht nur ein Ereignis für den Kenner, sondern auch für den Kunstliebhaber darstellen, braucht nicht betont zu werden.

Die Bearbeitung des Katalogs lag in den Händen von Klara Garas/Budapest und Wilfried Hansmann/Bonn und damit bei kompetenten Carlone-Forschern. Als Band 13 der 'Schriften des Salzburger Barockmuseums' (Salzburg 1986) zeichnet er sich schon äußerlich durch das angenehm handliche Format aus — eine Seltenheit unter den heute meist üblichen Kataloghandbüchern — und zeigt alle ausgestellten Arbeiten in Bild und Text, vier davon in guten Farbabbildungen.

Klara Garas hat den einleitenden Text zu 'Leben und Werk des Carlo Innocenzo Carlone (1686—1775)' geschrieben und damit einen deutschsprachigen, knapp zusammenfassenden Überblick über das Werk des Freskenmalers nach neuestem Forschungsstand gegeben, der bisher fehlte. Sie konnte auf ihren 1960/62 in Budapest erschienenen Aufsätzen aufbauen und der zusammen mit Amalia Barigozzi Brini 1967 in Mailand herausgegebenen Monographie in italienischer Sprache, dem grundlegenden Werk über den Künstler.

Hervorzuheben sind zunächst ihre Neuzuschreibungen: So die des Rattenberger Altarbildes (Vgl. Kat. Nr. 1) unter die ersten selbständigen Arbeiten des jungen Malers um 1707/09; ebenfalls überzeugend die der figürlichen Partien im Marmorsaal des Unteren Belvedere in Wien, in Gemeinschaftsarbeit mit dem Quadraturisten Marc Antonio Chiarini 1716 ausgeführt, von dem die Architekturmalerei stammt (S. 9). Für die Frühzeit am Hof Herzog Eberhard Ludwigs von Württemberg, die seine österreichischen Aufträge unterbrach, sei schon hier auf die in Kürze an der Universität Stuttgart fertiggestellte Dissertation von Ute Esbach verwiesen. Unter dem Arbeitstitel 'Die erste Ludwigsburger Schloßkapelle — eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms.' wird sie eine Fülle neuen Materials auch über Carlo Carlone vorlegen und damit das bisherige Bild des Künstlers in seiner Anfangszeit zu differenzieren helfen.

Nach Aufenthalt in Breslau (Kurfürstenkapelle des Domes), abermals in Wien, wo er für den Prinzen Eugen das große Deckenbild des Oberen Belvedere schuf, „nicht nur als Hauptwerk von Carlones Wiener Periode, sondern auch als Vorbild für die österreichische Monumentalmalerei der ersten Jahrhunderthälfte“ (Garas, S. 12), und in Prag (Clam-Gallas-Palais) kehrte er um 1730 noch einmal nach Ludwigsburg zurück, um an der Ausschmückung des Neuen Corps de Logis mitzuwirken (S. 14). In diesem Zusammenhang hätten einige Hinweise zu den Mitarbeitern Carlones das Spektrum erweitern können, zu den mit ihm zusammenarbeitenden Quadraturisten und zu Pietro Scotti, der ihm aus Prag folgte. Beide schlossen am 30. August 1730 gemeinsam den

Vertrag für die Ausmalung der großen Kommunikationsgalerien und des sog. Ordenssaales ab. Scotti malte dabei die Carlones Ahnengalerie gegenüberliegende Bildergalerie aus (vgl. Johannes Zahlten, Ein schwäbischer Achill, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 14/1977, S. 7–32. — In der Folge abgekürzt: *Jb. BW.*) und die Decke des großen Festsalles (Vgl. ders., Der große Saal im Ordensbau des Ludwigsburger Schlosses, *Jb. BW.* 22/1985, S. 70–88), letztere vielleicht nach Entwurf Carlo Carlones. Darauf könnten u. a. die von Scotti verwendete Allegorie der Virtù hinweisen (Kat. Nr. 10) und Kat. Nr. 4. Diese Vermutung ließe sich noch durch einen Hinweis von Pavel Preiss stützen, der wahrscheinlich machte, daß die Decke des von Scotti ausgemalten Saales im Prager Palais Colloredo-Mansfeld nach einem Entwurf Carlones ausgeführt wurde, da dieser anderweitig beschäftigt war (*Pražské paláce*, Prag 1977. S. 177). Klara Garas, die mich auf das Deckengemälde aufmerksam machte, könnte aus ihrer immensen Kenntnis des Carloneschen Werkes hierzu sicher Klärendes sagen.

Neu ist auch ihre Bemerkung, daß Carlone neben der ihm eigenen Arbeitsweise, welche die Sammlung seiner Entwürfe je nach vorgeschriebenem Programm immer wieder neu kombinierte (Vgl. etwa Oberes Belvedere/Wien, Ludwigsburg, Ansbach, Brühl), „auch Programmtexte mit sich führte und diese Libretti genau so wie die Skizzen unter Umständen wiederholt benutzte“ (S. 15).

Der biographischen Skizze folgen die Katalogtexte zu den ausgestellten Bildern, verfaßt von Klara Garas und Wilfried Hansmann, der die teilweise unveröffentlichten Leihgaben aus Privatbesitz bearbeitete.

Die variantenreiche Reihe der Entwürfe zur viel gefragten Fürstenapotheose hätte die wenig bekannte Stuttgarter Ölskizze des Württ. Landesmuseums thematisch gut abrunden können (*Abb. 1*). Sie zeigt den Herkules nicht als Begleitfigur (wie Kat. Nr. 6), sondern als zentralen Bildinhalt. Der Deckenentwurf für das Schlößchen Heimsheim, das dem Reichsgrafen Friedrich Wilhelm von Grävenitz gehörte, dem Premierminister des württembergischen Herzogs und Bruder von dessen Mätresse, entstand während der Arbeiten Carlones im Ludwigsburger Schloß. Das ausgeführte Fresko ist 1730 signiert (*Abb. 2*). Wie der 1976 angekaufte Bozzetto stellt es den Herkules Prodikos dar, der sich für den schweren Pfad der Tugend entschieden hat und sich nun auf dem Weg zum Ruhm befindet. Die Allusion auf den Herzog Eberhard Ludwig deutet ihn zugleich als Herkules Musagetes, der die Künste im Land neu belebt hatte (Vgl. Joh. Zahlten, Hercules Wirtembergicus. Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie, *Jb. BW.* 18/1981, S. 36–39). Dies sei hier nachgetragen, da die Herkules-Thematik bei Carlone in Federzeichnungen und Ölskizzen immer wieder stark in den Vordergrund rückte.

Das Apotheose-Thema allgemein wird in seiner ikonographischen Breite gut dokumentiert durch die Skizzen Nr. 2, 4, 6, 23 und die unter der Nr. 24 mit Recht auch optisch im Mittelpunkt der Ausstellung hängende große Karlsruher Ölskizze (142 x 126,5 cm). Dieser auch farbig abgebildete Entwurf der Verherrlichung des Kurfürsten Clemens August für das Treppenhausfresko in Schloß Augustusburg bei Brühl (*Abb. 3*), das bedeutendste Spätwerk Carlones, zeigt die ganze Sicherheit und Virtuosität des Malers in höchster Vollendung. Leider beeinträchtigt der aus konservatorischen Gründen belassene, etwas spiegelnde Transportrahmen die Betrachtung. Merkwürdigerweise fehlen

sowohl beim Katalogtext (S. 68) als auch im allgemeinen Literaturverzeichnis (S. 19 f.) die Hinweise auf die beiden letzten ausführlichen Würdigungen des Bildes durch den Katalogautor Wilfried Hansmann (Carlo Carlones Treppenhäusfresko im Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbwurf, *Jb. BW.* 20/1983, S. 53–68) und durch Horst Vey (Carlo Carlone [1686–1775] Fürstliche Hochherzigkeit fördert die Künste. In: *Jb. BW.* 21/1984, S. 170–173).

Unter den profanen Themen ist noch 'Apoll und die Musen' (Nr. 8) besonders zu erwähnen, weil die Skizze die bei Carlones Entwürfen selten verwendete Grisaille-Technik dokumentiert, die hier eine Relief-Imitation vorzubereiten scheint. In diesen Zusammenhang gehört auch Klara Garas' Verweis auf die Grisaille-Skizze des Salzburger Barockmuseums, die bisher dem jungen Maulpertsch zugeschrieben wurde und Carlones Entwurf für das Altarbild der Ludwigsburger Schloßkapelle wiedergibt (Nr. 3). Ihr Vorschlag, zu überdenken, ob es sich hier nicht um eine vorbereitende Skizze Carlones handelt, hat einiges für sich.

Damit ist bereits die Thematik seiner religiösen Bilder berührt, welche die Hälfte der Ausstellung ausmachen. Von besonderem Interesse sind hier die Kreuzabnahmen der Bayer. Staatsgemäldesammlung in Schleißheim (Nr. 14) und die des Budapester Museums der Bildenden Künste (Nr. 15). Sie belegen die Wiederholung der gleichen Komposition in allen Einzelheiten, eine bei Carlone in der Ausführung mehrfach, bei Skizzen aber selten zu beobachtende Erscheinung. (Die Verwendung als Stichvorlage durch Philipp Andreas Kilian aus Augsburg für seine Bibelausgabe von 1758 eröffnete dieser Komposition eine weite Verbreitung.) Eine späte Variante stellt die bisher unveröffentlichte Grisaille einer Rheinischen Privatsammlung dar (Nr. 35).

Das hier sichtbare Arbeitsvorgehen Carlones ergänzen zwei andere Skizzen in unterschiedlichem Ausführungszustand: Hansmann identifiziert sicher mit Recht die Dreifaltigkeitsdarstellung Nr. 40 als erste Farbskizze für ein Gewölbefresko im Dom zu Asti und die größere, konzentriertere und klarer formulierte Fassung (Nr. 41) als Kontraktmodell, wohl unmittelbar vor der Ausführung 1773 entstanden. Die mehr bildmäßige Skizze autonomen Charakters wird im größeren Bozzetto für die endgültige Fassung im Gewölbefeld umgearbeitet, wobei auch die Andeutung der Rahmenstukkatur die neue Funktion unterstreicht.

Carlones Arbeitsschritt der Übertragung einer Skizze mit Hilfe eines Quadratnetzes hätte ein Hinweis auf die nicht beachtete Quadrierung der Farbstudie der Aurora (Nr. 31) anschaulich belegen können.

Schließlich sei als exceptionelles Beispiel noch auf die gekonnt gemalte, monumental wirkende Farbskizze 'Triumph des heiligsten Altarsakraments' verwiesen (Nr. 38). Einmal steht sie für die selten verwendete Technik Öl auf Papier, zum zweiten trägt sie auf der Rückseite die Rötelzeichnung eines liegenden männlichen Aktes. Leider wird durch die Hängung die im Katalog abgebildete Zeichnung nicht berücksichtigt.

In den herausgegriffenen Beispielen wird der vorbereitende Arbeitsprozeß Carlones für seine Fresken in allen Varianten sichtbar: Von der ersten Ideenskizze bis zur bildmäßigen Ausführung und zum Kontraktmodell, farbig differenziert in der Ausführung oder reduziert als Grisaille, stellt die Ausstellung am Fallbeispiel des oberitalienischen Malers die Verwendungsmöglichkeit und Funktion der Ölskizze in ganzer Breite dar, wie

sie einst Bruno Bushart in seinem grundlegenden Aufsatz herausgearbeitet hat (Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 15/1964, S. 145—176). Weiter läßt sie die Stilentwicklung von Carlones Ölmalerei deutlich werden, die im Alter eine Rückkehr zur hellen Farbigkeit der Frühzeit aufweist, erkennbar in den Bozzetti für das Palais Daun-Kinsky in Wien von 1716 (Nr. 2) und für den Palazzo Giovio in Como von 1775 (Nr. 42). Die Beschränkung der Ausstellung auf 42 gut ausgesuchte Beispiele unterstützt diese Vergleichsmöglichkeiten. Zudem bietet sich noch die Gelegenheit, Carlo Carlone im Kontext seiner künstlerischen Zeitgenossen zu sehen, wenn man die angrenzenden Räume der ständigen Sammlung des Barockmuseums in den Besuch mit einbezieht. Ein ideales, nur in Salzburg mögliches Angebot!

Gehängt wurde die Ausstellung nicht nach der kunsthistorisch zumeist üblichen, trockenen Chronologie der Entstehung der Skizzen, sondern, den Sujets angemessen, in barocker Galeriehängung. Die Symmetrie der Anordnung, die Bildformate, Farbigkeit und Einheitlichkeit jeder Wand im Auge behält, bestimmt die Präsentation. Trotz der Rücksicht auf den Gesamteindruck wurde geschickt die Möglichkeit des Vergleichs und der Gegenüberstellung genutzt. Anzumerken wäre nur eines: Ein zusätzlicher optischer Hinweis auf vorbereitende Zeichnungen und endgültige Ausführung der Entwürfe, der auch in der Beschriftung nicht gegeben wurde, hätte die effektive Wirkung der Ausstellung erhöht. Mit Recht hatte Bruno Bushart dies in der Besprechung der eingangs erwähnten Ölskizzen-Ausstellung in Rotterdam und Braunschweig moniert (*Kunstchronik*, 37. Jg. 1984, S. 249—253), und seine Worte sollen hier nachdrückliche Unterstützung finden. Wenn man schon nicht die vorhandene audio-visuelle Anlage des Barockmuseums dazu bemühte, hätten Fotos auf waagerechten Bildträgern diesen Zweck optimal erfüllt und sich so deutlich von den Originalen an der Wand abgesetzt.

Diese didaktische Anregung kann vielleicht ohne großen Aufwand in den Ausstellungen der kommenden Jahre Berücksichtigung finden, gerade wenn es sich um die immer wieder im Vordergrund stehenden Fragen von Entwurf und Ausführung handelt. Für den interessierten Laien und den Fachmann würden sie noch ergiebiger, als es die beeindruckende und anregende Carlone-Ausstellung in ihrer qualitätvollen Auswahl gewesen ist.

Johannes Zahlten

CARL SCHUCH 1846—1903.

Städtische Kunsthalle Mannheim, 8. März—18. Mai 1986; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 11. Juni—11. August 1986

(mit einer Abbildung)

Die Kritik am exzessiven Ausstellungswesen unserer Zeit artikuliert sich, mit Recht, zunehmend deutlicher. Ankündigungen ebenso spektakulärer wie substanzgefährdender Präsentationen historischer Kunstwerke finden sich zur Genüge in den jährlichen Ausstellungskalendern; hier soll jedoch die Rede nur von solchen zur Malerei des 19. Jahrhunderts sein.