

Snoep-Reitsma untersucht hatte. Roland Michel schließt aus, daß diese sehr handfest formulierten Texte Chardins Intentionen treffen. Hier wie auch in dem Kapitel über Chardins Gegenstücke (mit wichtigen Nachweisen antithetischer Bildkonzeptionen, die Chardin selbst entwarf, oder die durch zeitgenössische Hängungen konstruiert wurden) fällt die Autorin stellenweise in ältere Muster der Kunstgeschichte zurück, die gerade ihre Abschnitte über die Kunstkritik prinzipiell überwunden hatten. Als Alternative zu dem »Ikonografismus«, den ideengeschichtlichen Zuschreibungen, die bereits die Nachstiche

des 18. Jahrhunderts in die Wege leiteten, rekurriert sie lediglich auf die scheinbar zeitlosen optischen »Harmonien« und Ordnungen, statt zu versuchen, konsequent die Semantik, und zwar die historische Signifikanz dieser »Oberflächenreize« zu bestimmen. Gerade bei einem Künstler wie Chardin, der mit unerhörtem Raffinement und Sinn für Nuancen die *simple nature* der Dinge erfaßt, steckt die Bedeutung der Malerei vor allem in dem ästhetischen Kalkül. Erst dessen *historische* Analyse wird uns jedoch den ganzen Chardin erschließen.

Jutta Held

JOSEF STRASSER

Januarius Zick 1730-1797. Gemälde, Graphik, Fresken

Weißenhorn, Anton H. Konrad Verlag 1994, 591 Seiten, 318 slw, 177 farbige Abbildungen, DM 198,—

Januarius Zick zählt zu den vielseitigsten deutschen Künstlern im 18. Jh., das ist regelmäßig hervorgehoben worden. Sein Schaffen umspannt die zweite Jahrhunderthälfte, also jene Epochenschwelle, die als »Sattelzeit« (R. Koselleck) mit ihren geistigen und politischen Revolutionen die Moderne einleitet. Ein »Maler zwischen den Zeiten« also, wie Josef Straßer ihn zu Recht nennt (S. 9), denn in einfache Schemata ist das Werk Zicks nicht einzuordnen. Nach der Magisterarbeit Straßers (*Januarius Zick. Studien zum Frühwerk*, München 1987) liegt nun die umfangreiche Monographie vor, die im Textteil der 1989 eingereichten Münchener Dissertation entspricht, im Katalog jedoch bis 1993 aktualisiert wurde. Parallel zur Drucklegung der Monographie haben zwei Ausstellungen das Wissen zu Zicks Œuvre bereichert. Die Ausstellung in Ulm (*Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben*, bearb. v. Michael Roth u. Josef Straßer, München 1993) bietet

mit den themenbezogenen Katalogaufsätzen verschiedener Autoren und dem auf Straßers Forschungsergebnissen fußenden Katalogteil eine willkommene Ergänzung. Die Ausstellung in Salzburg (*Januarius Zick. Ausgewählte Zeichnungen*, Salzburger Barockmuseum, bearb. v. Josef Straßer, Salzburg 1993) widmete sich ausschließlich den Zeichnungen, wobei zwei Nummern (Kat. Salzburg Nr. 3 und 30) als Neuentdeckungen dazukamen. Die Ergebnisse der Ausstellungen konnten im einzelnen nicht mehr in die Monographie eingearbeitet werden.

Trotz der Forschungen von Adolf Feulner (*Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jh.s*, München 1920), Alois Harbeck (*Die Fresken von Januarius Zick in Wiblingen und die Problematik illusionistischer Deckengestaltung*, Diss. München 1966) und Othmar Metzger (genannt sei: *Januarius Zick: Datier- te und datierbare Gemälde*, München 1981) kam es nie zu einem vollständigen Werkver-

zeichnung. Letzteres nun in allen Gattungsbereichen mit kritischem Gespür für Zu- und Abschreibungsfragen zusammengestellt zu haben, ist die Hauptleistung des Buches von Straßer. Dies war kein leichtes Unterfangen, denn bei den Gemälden ist das Frühwerk von Januarius während der 1750er Jahre mitunter nur schwer vom Spätwerk des Vaters Johann zu unterscheiden, zumal Johann Zicks Staffelleibilder nur unsystematisch erfaßt sind (Barbara Strieder, *Johann Zick 1702-1762. Die Fresken und Deckengemälde*, Worms 1990, strebte ein Werkverzeichnis der Ölgemälde nicht an).

Die Monographie ist in einen vorangestellten Haupttext (Themen: Leben, Gemälde, Zeichnungen, Intarsientwürfe, Fresken), den opulenten Bildteil (mit zahlreichen sehr guten Farbabbildungen), den Werkkatalog (Gemälde, Zeichnungen, Graphik von und nach Zick, Marketerien nach Zick, Fresken und Ausstattungen; insgesamt mit weiteren 165 Abbildungen), einem chronologischen Verzeichnis der datierten und datierbaren Gemälde, einem Dokumentanhang sowie ein nützliches Register (1. Werke nach Standorten, 2. nach Themen, 3. Personen und Orte) gegliedert. Im Abgleich der Monographie mit den genannten Ausstellungskatalogen läßt sich nun Zicks Œuvre in seiner gesamten Breite unter verschiedenen Aspekten überblicken. Fast alle eigenhändigen, aber auch die abgeschriebenen oder fragwürdigen Werke sind abgebildet. Die Ordnung ist innerhalb der Gattungen nach religiösen und profanen Themen vorgenommen, im weiteren dann in einzelne Themenkomplexe. Auf diese Weise wird anschaulich, wie unterschiedlich Zick ein Sujet über manchmal längere Zeiträume hinweg künstlerisch umsetzt. Der Versuch einer chronologischen Ordnung hatte von vornherein wenig Sinn, denn zu viele Gemälde lassen sich nur mit einem Spielraum von bis zu zehn Jahren datieren.

Wie aus den Angaben der Katalognummern zu ersehen ist, sind von den 495 Gemälden,

die Straßer für Januarius in Anspruch nimmt, 50 Gemälde von Januarius (= G) und eines von Johann und/oder Januarius (= Ga) bisher unveröffentlicht, weitere 47 (G) bzw. 4 (Ga) nur durch Auktions- und Kunsthandelskataloge bekannt geworden. Auch konnte der Autor in vielen Fällen durch von ihm entdeckte Signaturen den signierten und datierten Bestand vermehren. Und schließlich ist es Straßer gelungen, für das Jahr 1748 das (bislang) früheste Gemälde Zicks nachzuweisen (die bisherige Forschung hatte Zicks frühestes Gemälde erst für 1750 ansetzen können), eine »Hl. Maria Magdalena« mit der überraschend selbstbewußten Inschrift »J. R. Januarius / Zick Inv: Et Pinx: / 1748« (Kat. Nr. G 261).

Der erste Teil des Kataloges führt alle sicher zuzuschreibenden, die fraglichen und die fälschlich zugeschriebenen sowie die von Johann und/oder Januarius stammenden Gemälde auf. Für letztere Fälle läßt sich nunmehr auch das Gemäldeœuvre seines Vaters Johann etwas besser fassen, zumindest liegen für die Jahre der Zusammenarbeit und gegenseitigen Beeinflussung (um 1748 bis 1762) für den Sohn nun klare Zuschreibungskriterien vor: Straßer nennt zugunsten von Januarius eine etwas sicherer angewendete Proportionierung der Figuren bei gesteigerter Raumtiefe und eine stärkere Betonung der Körpervolumina bei weicheren Übergängen von Licht und Schatten. Beide Künstler zählen zu den Hauptvertretern des »Hollandismus« im mittleren 18. Jh., worunter nicht nur eine Geschmacksmode der Sammler und Auftraggeber, sondern auch eine besondere Strömung in der Kunstproduktion zu verstehen ist, die sich besonders bei Gemälden in der Manier Rembrandts zu erkennen gibt. Es ist gerade die Wandlungsfähigkeit in der Nachahmung anderer Künstler, durch die der junge Januarius erfolgreich sein Talent demonstriert.

Die Zeichnungen (Kat. Nr. Z) belaufen sich auf 186 Nummern. Auch hier sind 9

Zeichnungen bisher unveröffentlicht (sowie 4 von Januarius und/oder Johann = Kat. Nr. Za), weitere 28 wiederum nur über den Handel bekannt geworden (ebenso 13 Zeichnungen Za). Als erwähnenswertes Nebenresultat kann Straßer zwei Zeichnungsentwürfe Johann Zicks (Kat. Nr. Zc 44 und Zc 45) für die Ausmalung des Bruchsaler Schlosses bestimmen, was bislang in der Forschung zu Bruchsal übersehen worden ist (auch von Strieder 1990, S. 217). Im Bereich der Druckgraphik konnte Straßer 17 bislang nicht zugewiesene Nachstiche nach Januarius Zick ausfindig machen, womit auch hier die Wertschätzung Zicks bei den Zeitgenossen noch einmal deutlich wird. Interessant ist auch die neu erfaßte druckgraphische Serie zu den Taten des Herkules nach Zeichnungen Zicks (vgl. Kat. Nr. Dn 8-20), von denen Straßer zwei Zeichnungen (Kat. Nr. Z 107 und 108) belegen kann; die restlichen müssen als verschollen gelten.

Ikongraphisch bietet sich in Zicks Werk die gesamte Breite an Themen des 18. Jh.s. Traditionelles aus dem Bereich christlicher wie mythologischer Ikongraphie oder gängiger Genrethemen sind ebenso mit einer Vielfältigkeit der Bilderfindung umgesetzt, wie auf der anderen Seite »moderne« Aufklärungsthemen einen beträchtlichen und vielleicht den interessantesten Teil des Werkes ausmachen.

Im knapp gehaltenen Haupttext bespricht Straßer Leben und Werk nach herkömmlichem Muster, wobei die Darstellung stets werkimmanent bleibt. Dadurch kommen Fragestellungen, die über Zick hinausweisen, etwas zu kurz. Dabei vermag dessen vielseitiges Werk wichtige Problembereiche der deutschen Malerei dieser Zeit anschaulich zu machen: Das Einzelwerk weist über sich hinaus, denn Zick ist mit seinen Erfolgen und Krisen zugleich Produzent wie auch Produkt des Epochenübergangs. Anhand zweier Aspekte sei dies hier kurz angedeutet:

Eher traditionell sind die künstlerischen Anfänge, zunächst die Ausbildung, die Januarius

im Freskohandwerk von seinem Vater Johann schon als Knabe erhält. Die weiteren Stationen bis zu seiner Niederlassung in Ehrenbreitstein (Koblenz) 1762 als kurtrierischer Hofmaler sind folgende: 1745-48 Maurerlehre bei Jakob Emele in Schussenried (Oberschwaben), anschließend Mitarbeit beim Vater in Würzburg (1749-50), Bruchsal (1751-54, wobei 1752 Januarius erstmals eine gesonderte Entlohnung erhält), Amorbach (1753) und wahrscheinlich auch noch im Kloster Oberzell bei Würzburg (1755). Bis 1755/56, insgesamt etwa sieben Jahre nach der Lehre, arbeitete Januarius in der Werkstatt des Vaters, als dieser seine bedeutendsten Werke schuf. Man darf daher davon ausgehen, daß Januarius in seinem künstlerischen Anspruchsdenken vom Vater geprägt wurde. Es fehlen Belege dafür, daß der Anstoß für eine Studienreise nach Paris vom Vater ausging. Auch deutet nichts darauf hin, daß Januarius ein Stipendium erhalten hätte, denn aus einem Brief von 1757 (S. 12) geht hervor, daß Januarius für den Trierer Kurfürst sechs Supraporten in Paris auszuführen hatte; ein Auftrag, der wohl die Absicht einer Förderung des talentierten Künstlers mit dem Nutzen von Gemälden nach aktuellem Geschmack verband.

Die Wanderzeit ist durchaus ungewöhnlich. In Paris, als Studienziel zu dieser Zeit noch eher selten gewählt, lernte Zick die Werkstatt von Johann Georg Wille kennen, zu dem er später den Kontakt aufrecht erhielt. Lange dauerte der Aufenthalt aber nicht, denn bereits 1757 befand sich Zick in Basel, wo er bis Anfang 1758 blieb. Dies dürfte eher nicht geplant gewesen, möglicherweise aber von Wille ange-regt worden sein. Zick gastierte in Basel beim Kupferstecher Christian von Mechel. Offensichtlich nicht mit weiteren Geldmitteln versehen, verdiente er sich seinen Unterhalt mit Gemälden in Rembrandtmanier. Was oder wer ihn dann dazu bewogen hat, von Basel nach Rom zu reisen, läßt sich nur vermuten. Johann Rudolph Fueßli berichtet 1763 in sei-

nem *Künstlerlexikon*: »... darauf trat er um A. 1758 seine Reisen in Italien an, und hatte in Rom das Glück, von dem berühmten Raphael Mengs in der Kenntnis der Althertümer unterrichtet zu werden.« (Zitat S. 13) Naheliegender ist, daß Wille (oder auch Mechel) ihm ein Empfehlungsschreiben für den Kreis um Mengs und Winckelmann mitgab. Mit wem er sonst in Kontakt trat, ist nicht bekannt. Die Kürze der Reise läßt aber vermuten, daß sie auf eigene Rechnung unternommen wurde, denn Zick war kaum ein halbes Jahr in Italien. In der Forschung wurde die Richtigkeit von Fueßlis Angabe angezweifelt. Straßer konnte jedoch schon 1987 den Romaufenthalt plausibel machen. Freilich sind die Belege spärlich; es sind Zeichnungen nach Antiken und der Galleria Farnese, die nicht nach Vorlagen oder Abgüssen entstanden sind (Kat. Nr. Z 119, 125, 166, 167, 168, 169; vgl. auch Straßer 1987, S. 48ff.).

Von den aktuellen Trends in der Ewigen Stadt scheint Zick wenig Notiz genommen zu haben. Nichts spricht dafür, daß Zick Mengs' Zeichenunterricht und seine Abgusssammlung (vgl. Steffi Roettgen, Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss- und Formensammlung, in: *Antikensammlungen im 18. Jh.*, hg. v. H. Beck, Berlin 1981, S. 129-148) besucht hätte, weshalb der Kontakt zum Mengskreis nicht intensiv gewesen sein kann. Trotzdem ist es wohl auf einen Tip aus diesem Kreis zurückzuführen, daß Zick noch 1758 auf der Heimreise in Augsburg Station macht, um sich dort sogleich am Akademiewettbewerb zu beteiligen. Mengs' Engagement zur Förderung der deutschen Kunst war gerade in dieser Zeit besonders groß, denn sowohl er als auch Winckelmann waren 1757 zu Ehrenmitgliedern der Kaiserlich-Französischen Akademie in Augsburg ernannt worden, und 1758 trafen die von Mengs vermittelten Abgüsse diverser Antiken für den akademischen Zeichenunterricht in Augsburg ein.

Immerhin scheint Zick ein gehöriges Selbstbewußtsein von seinen Studienreisen mitgebracht zu haben. Dies belegt die Episode um den Akademiewettbewerb in Augsburg, bei dem er vom ersten auf den zweiten Platz zurückgestuft wurde. Sein Protestbrief (6. März 1759, Dok. 2) legt beredtes Zeugnis dafür ab, daß er sich durch die Studienreisen als besser qualifiziert erachtete. Er attestiert seinem Kontrahenten Balthasar Augustin Albrecht, nichts vom »anticken Stil« zu verstehen, und zweifelt an der Urteilsfähigkeit der Juroren, die bei einer weiteren Prüfung der Preisgemälde durch Akademien in Rom und Paris wohl eines besseren belehrt würden. Freilich gibt auch Zicks Wettbewerbsgemälde »Mercur in der Werkstätte des Bildhauers« (verschollen, Kat. Nr. G 334) zu erkennen, daß Rom keinen einschneidenden Wandel für ihn gebracht hatte, denn anstatt antikischer Gravität beherrscht erdverbundene Alltäglichkeit die Figuren.

Als Fazit des Italienaufenthaltes läßt sich indes besser konstatieren, was Zick *nicht* verarbeitet hat: Er hat weder Mengs rezipiert noch verweisen seine Gemälde auf irgendeine andere Romerfahrung. Auch in Venedig scheint er nicht gewesen zu sein. Das 1759 zusammen mit seinem Vater ausgeführte Watteau-Kabinett im Bruchsaler Schloß (zerstört, Kat. Nr. F 0) belegt weiterhin die Folgenlosigkeit des Romaufenthalts. Diese hier angedeutete Problemkonstellation hätte in Straßers Buch eine ausführlichere und für die deutsche Malerei dieser Zeit übergreifende Darstellung erfordert.

Besser als für die jugendlichen Studienreisen ist die Quellenlage für die großen Freskieraufträge, die Zick ab 1778 im Oberschwäbischen durchführt. Da von einem regelmäßigen Gehalt nichts bekannt ist, veranlaßte Zick wohl eine Auftragsflaute Mitte der 1770er Jahre, noch von seinem Vater herrührende Kontakte zu oberschwäbischen Klöstern wieder aufzunehmen. Dabei scheint es kein Problem gewesen zu sein, sich

für längere Zeit zu absentieren. Straßer stellt diese Werkphase der Deckenmalerei werkimmanent dar, schildert die Auftragsumstände, Vorbereitung und Ausführung der Werke, und beschreibt Zicks Malweise der Deckenfresken stilkritisch. Auch bei diesem Werkbereich hätte eine erneute, vom jetzigen Wissensstand ausgehende und übergreifende Analyse zur Stellung von Zick innerhalb der ausklingenden spätbarocken Deckenmalerei ein schärferes Licht auf Krisenelemente werfen können. Anhand der Dokumente, die Straßer im Zusammenhang dieser Aufträge vorweist, wird die Auftragsituation, die das Ende der sakralen Monumentalmalerei in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jh.s herbeiführt, anschaulich.

Nach den Quellen zu schließen, waren Zicks oberschwäbische Auftraggeber keine progressiven Geister, die programmatisch eine Erneuerung der monumentalen Deckenmalerei angestrebt hätten, sondern sie dürfte der Wunsch nach traditioneller, wenn auch dem Geschmackswandel angepaßter Kirchenausstattung geleitet haben. Von einem Streben nach katholischer Aufklärung, wie dies jüngst Karl Möseneder für Freskierungsaufträge Maulbertschs dargelegt hat (*Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Köln/Weimar 1993), ist nichts festzustellen. Insofern ist Zicks konzeptioneller und künstlerischer Anteil bei den großen Ausstattungen in Wiblingen, Rot an der Rot und Oberelchingen entsprechend hoch anzusetzen. Trotz aller Reputation verschlechterte sich für Zick im Laufe der 1780er Jahre die Auftragslage. Zunächst noch in Wiblingen mit allen Vollmachten ausgestattet und sogar als »Bau- und Verzierungsdirektor« für die Innenarchitektur verantwortlich, zwangen Zick im weiteren die Umstände, sich für Folgeaufträge bei Kirchenausstattungen anzudienen, was durchaus seit Generationen bei den Freskanten üblich war. Doch gerade die Vorzüge, die Zick für sich ins Feld führte, offenbaren die tieferen Gründe für das Ende

einer immer noch von barockem Denken zehrenden Kunstauffassung, die sich im Problemfeld der Monumentalmalerei am deutlichsten aufweisen lassen. Ein Bewerbungsschreiben Zicks für einen Freskierungsauftrag des Klosters Weingarten von 1790 wirft darauf ein erhellendes Licht (Straßer 1994, S. 566, Dok. 8): »*Eure hochwürden haben an mir auch den fortheil, daß ich in angabe der Verzeihung und einrichtung der buecher Kisten und Mechanic und fisia Wissenschaften bejspringen werde. in der Phoesj und Historj lassen mich eben seind. allwo ich zum Plavon einen herlichen gedanken zue ein Scizen aufsetzen werde. aber lieber ist es mir von dero geistreichen gedanken auszuführen zu können. den ich schreibe ohne Ruhm daß ich in meiner compositzion ein inventor seye und kein Copist. wie die meisten Mahler leider seint. welche keine Leidenschaften, noch optic in dem Plavon haben.*«

Einen »Concetto« zu ersinnen, war in der Regel Aufgabe von Theologen oder Gelehrten und (zunächst) nicht von Künstlern. Symptomatisch dafür ist, daß zu Beginn des Jh.s (1708) Georg Asam für seinen Freskierungsauftrag in Freystadt ein genaues »*Concept*« für die Malereien erbat, da er »*khein Poet*« sei und »*khein solche Invention zu machen*« wisse. Über das 18. Jh. hinweg bildeten viele Künstler die Fähigkeit aus, eigenständig komplexe Programme bildkünstlerisch in Ausstattungen umzusetzen und als Inventor zu glänzen (vgl. Bärbel Hamacher, *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jh.s*, München 1987, S. 35-76, Zitat S. 70). Wiederum symptomatisch dafür ist die 1756 von Johann Zick publizierte und selbstverfaßte Beschreibung seiner Fresken im Bruchsaler Schloß, deren Programm er darlegt, was ihn selbst als Inventor mit Grundwissen in der Rhetorik ausweist (vgl. Frank Büttner, *Rhetorik und barocke Deckenmalerei*. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43,

Heft 1, 1989, S. 49-72). Auch Januarius Zicks künstlerisches Denken entstammt dieser Haltung. Im Jahr 1790 freilich hatte sich dieser Künstlertypus des gelehrten Programmgestalters überlebt. Als Inventor alten Stiles, der Inhaltliches nicht völlig neu ersinnt, sondern »nur« neu fügt, war Zick nicht mehr zeitgemäß. Gefragt war nun das Originalgenie.

Mit dem Geschmackswandel ging die Auftragskrise einher. Der Niedergang der Klöster zog teilweise auch die Verarmung der Kirchenkünstler nach sich. Einige reichten Gesuche um vorzeitige Pensionszahlung ein, andere zwang die Not zu Bittschreiben um Armenunterstützung und Almosen. Selbst Januarius Zick, der mit seinen Staffeleigemälden und sonstigen Aktivitäten eine breite Klientel zu befriedigen gewußt hatte, kam schließlich in Bedrängnis, weil »die Künste allenthalben still stehen« (Straßer 1994, Dok. 10, S. 567).

Straßers Buch, vom Verlag hervorragend ausgestattet, erweitert den Kenntnisstand zum

Œuvre Januarius Zicks allein schon durch die große Zahl bislang unbekannter Werke beträchtlich. Der Haupttext ist zu knapp ausgefallen, auch hätte ein Kapitel, das Zicks Werk auf wichtige Themen und Probleme der Zeit befragt, dem Buch gutgetan. Im Katalog finden sich zahlreiche ikonographische Neubestimmungen bzw. Präzisierungen, die im Überblick deutlich machen, wie vielfältig Zicks Repertoire war und wie flexibel er auf traditionelle wie auch auf aktuelle Themen einzugehen wußte. Hier wird die weitere, themenbezogene Forschung aus einem reichen Fundus schöpfen können. Wenn insgesamt für einige Einzelfragen zum Werk Zicks, aber auch in bezug auf dessen Wertung im übergeordneten Zusammenhang der deutschen Malerei des 18. Jh.s noch nicht das letzte Wort gesprochen sein mag, so bietet sich doch mit dem imponierenden Werkkatalog eine sehr gute Ausgangsbasis für künftige Untersuchungen.

Roland Kanz