



Die Ästhetik des Unfertigen: Bozzetti und Ölskizzen

Im Jahr 1733 weihte Berthold Dietmayr, der Abt des Benediktinerstifts Melk an der Donau, das neue Hochaltarretabel der Klosterkirche, eine goldglänzende, monumental inszenierte und mit mächtigen Skulpturen prachtvoll ausgestattete Kulisse. Bereits 1725 hatte der Wiener Architekt Giuseppe Galli da Bibiena Entwürfe für das Werk geliefert, und im Jahr darauf schuf der St. Pöltener Bildschnitzer Peter Widerin ein auf diesen Zeichnungen basierendes Modell. Mit den kleinplastischen Entwürfen der monumentalen Statuen des Retabels beauftragte man ihn jedoch nicht. Diese Aufgabe übertrug Dietmayr dem aus Vicenza stammenden und seit 1714 in Wien tätigen »kaiserlichen Hofbildhauer« Lorenzo Mattielli, der ein Jahrzehnt vorher bereits Steinskulptur für die Stiftsneubauten angefertigt hatte. Nach dessen Vorlagen führten Widerin und die Mitarbeiter seiner Werkstatt schließlich die großformatigen Holzfiguren aus.

Vermutlich hatte man den Wiener Künstler mit der Ausarbeitung der plastischen Entwürfe betraut, weil Grazie, bewegte Dramatik und leicht manierierter Stil seiner Figurationen den auf absolute Modernität zielenden Wünschen des reichen Stifts stärker entgegenkamen als Widerins Arbeiten. Das einzige erhaltene Modell Mattiellis, die Terrakottafigur des Propheten Daniel, zeigt eine auf geniale Weise ebenso tänzerisch wie stürmisch bewegte Gestalt (*Kat. 877, Abb. 300*). Theatralische Gestik, hingebungsvolle Mimik und um den schlanken Körper flutende Gewänder suchen die innere Erregung und emotionale Konstitution des alttestamentlichen Sehers zu vermitteln, dem ein durchs Gebet gezähmter Löwe zu Füßen liegt. Wiewohl sich Widerin weitgehend treu an die Vorlage hielt, Mattielli neben den kleinen Modellen möglicherweise auch verbindliche Gipsmodelle in Originalgröße geliefert hatte und bei der Bearbeitung vielleicht korrigierend beteiligt war, vermag es die überlebensgroße Holzskulptur nicht, den vom Erfinder der Bildgestalt intendierten Ausdruck in ganzer Tiefe widerzuspiegeln.

Werkstattpraxis des Bildhauers

Obleich in dieser strikten Weise nicht generell üblich, war die Trennung zwischen entwerfenden und ausführenden Kräften doch ein weit verbreitetes Prinzip bei der Verwirklichung barocker Ausstattungsprogramme, ja der Organisation der Künst-

300 *Prophet Daniel. Modell für die Figur am Hochaltar der Stiftskirche Melk, Lorenzo Mattielli, Wien, um 1730*

lerwerkstatt im 17. und 18. Jahrhundert schlechthin¹. Die wachsende Bautätigkeit auf kirchlichem wie weltlichem Gebiet stellte enorme Anforderungen an die im Personalbestand zwangsläufig wachsenden Ateliers und erforderte die Modifikation der Arbeitspraxis: »Die individuelle Leistung des Künstlers der Renaissance, bei der den nicht zahlreichen Gehilfen nur untergeordnete Aufgaben zufielen, wurde nun durch kollektive Tätigkeit ersetzt, wobei der Meister in überwiegendem Maß die Arbeit nach seinen in Modellen festgehaltenen Vorstellungen eigentlich nur leitete.«² Während der Werkstattvorstand die Entwürfe also meist eigenständig entwickelte, überließ er die Übersetzung der gefundenen Form in die realen Dimensionen weitgehend seinen Mitarbeitern.

Wesentliches Medium in diesem Prozess war der Bozzetto. Abgeleitet vom italienischen »abbozzare« – das heißt skizzieren, entwerfen – bezeichnet der Begriff den in kleinem Format und leicht formbarem Material wie Wachs, Ton oder Weichholz angefertigten plastischen Entwurf, der die bildnerische Konzeption zu entfalten und festzuhalten half. Von der berühmten Marmorfigur des Longinus von Gian Lorenzo Bernini im römischen Petersdom beispielweise sind 22 solcher Vorarbeiten durch Quellen belegt³.

Über die Formfindung hinaus erfüllten Bozzetti die wichtige Funktion des Ausführungsmusters. Von Matthias Bernhard Braun etwa ist bekannt, dass er zunächst bei Großprojekten, später aufgrund enormer Beanspruchung und seiner der fortschreitenden Steinmetzenkrankheit Silikose geschuldeten Behinderungen die Verwirklichung seiner plastisch fixierten Bildideen generell in großem Umfang an Mitarbeiter und Gehilfen delegierte⁴. Dass sich der bedeutende böhmische Barockbildhauer, wie es auch für die Melker Figuren Mattiellis angenommen wird, das Recht auf die Korrektur und die letzte Überarbeitung der von seinem Atelier geschaffenen Skulpturen vorbehielt, steht außer Zweifel.

Die Frische und Skizzenhaftigkeit aus Ton modellierter Entwürfe eignet etwa dem drolligen, verlegen wirkenden Kinderengel Michael Klahr's (*Kat. 878, Abb. 301*), des von Braun beeinflussten Breslauer Künstlers, der zu den bedeutendsten Kräften des 18. Jahrhunderts im Osten Deutschlands gehörte und vor allem in der Grafschaft Glatz tätig war. Eine ähnliche Ausstrahlung besitzen der in flotter Bewegung erfasste Kinderengel des Würzburger Hofbildhauers Johann Peter Wagner (*Kat. 885, Abb. 641*) und die Büste des Kirchenvaters Hieronymus des Riedlinger Schnitzers und Stuckateurs Johann Joseph Christian, dessen Name vorrangig mit den prächtigen Chorgestühlen der Klosterkirchen Zwiefalten und Ottobeuren verbunden ist (*Kat. 883, Abb. 640*).

In der bildhauerischen Praxis wurde nicht immer eindeutig zwischen Bozzetto und Modello, dem letztgültigen, präzise ausgeformten plastischen Entwurf, geschieden. Üblicherweise folgte einer oder mehreren bildnerisch geformten Skizzen eine exakt durchgearbeitete Lösung zur anschaulichen Information des Auftraggebers beziehungsweise zur Freigabe der Ausführung. Dennoch ist nicht immer präzise zu

301 Putto, Michael Klahr, Breslau, 1730





302 Kreuzigung Christi. Modell für die Sandsteingruppe auf der Bamberger Rathausbrücke, Johann Leonhard Gollwitzer, Bamberg, um 1715

entscheiden, ob die überlieferten Stücke den Status akzeptierter Ausführungsmuster besaßen und damit als gültige Vorgaben zur Umsetzung der Bildgestalt in die geforderte Größe benutzt wurden. Allerdings sind etwa Quadrierungen oder maßstäbliche Markierungen auf dem Objekt, die Präzision der plastischen Durchbildung und die weitgehende Übereinstimmung mit erhaltenen großformatigen Bildwerken aussagekräftige Kriterien für die Wahrscheinlichkeit dieser Funktion⁵.

Als Präsentationsmodell und Ausführungsmuster in diesem Sinne diente vermutlich die Kreuzigungsgruppe des Bamberger Bildhauers Johann Leonhard Gollwitzer, die das Ensemble auf der Oberen Brücke am Bamberger Rathaus im kleinen Maßstab abbildet (*Kat.* 876, *Abb.* 302). Sowohl das geschnitzte als auch das in Sandstein gehauene, 1715 geweihte Werk besteht aus einer monumentalen Kalvarienberggruppe auf einem aufwändigen, mit den Figuren dreier Evangelisten und Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi gezierten Sockel. Schon die kleinplastische Version zeigt, dass die Skulpturenarrangements der Prager Karlsbrücke vorbild-

haft auf den Entwerfer wirkten und die Komposition des Sockels der zeitgenössischen Altararchitektur entlehnt worden sein dürfte.

Für die Funktionsbestimmung plastischer Entwürfe aussagekräftig sind auch dem Stück selbst eingeschriebene Signaturen und Datierungen. Die aus gebranntem Pfeifenton bestehende Figur der heiligen Maria Aegyptiaca etwa ist mit dem Namenszug ihres Schöpfers und der Jahreszahl 1737 gekennzeichnet (*Kat. 880, Abb. 282*). Der aus Nordbrabant stammende Johann Franz van Helmont, der 1730 Hofbildhauer des in Bonn residierenden Erzbischofs von Köln, des Kurfürsten Clemens August von Wittelsbach, wurde, gilt als bedeutendster Vertreter der flämisch beeinflussten Barockskulptur Nordwestdeutschlands. Seine kniende Büsserin entstand vermutlich für den verlorenen Altar einer Grottenkapelle im Wald nahe dem kurfürstlichen Jagdschloss Falkenlust bei Brühl.

303 Minerva. Modell für eine Marmorstatue im Garten des Schlosses Nymphenburg, Roman Anton Boos, München, 1776/78



Als eine der endgültigen Fassung unmittelbar vorausgegangene Arbeit gilt auch der 1765 von Ignaz Günther modellierte Petrus, der in Überlebensgröße am Hochaltar der Prämonstratenserkirche Neustift bei Freising umgesetzt wurde (*Kat. 886, Abb. 642*). Die gerüstete Göttin Minerva, antike Schutzpatronin der Wissenschaft und der Künste, die Roman Anton Boos zwischen 1776 und 1778 entwarf, ist unstreitig der Modello für die Sandsteinfigur im Park von Schloss Nymphenburg am Rande Münchens (*Kat. 888, Abb. 303*). Die Miniaturausführung des Epitaphs für Johann Bernhard Thomas Graf Künigl, den 1732 verstorbenen Vertreter eines einflussreichen Tiroler Adelsgeschlechts, entstand sicher zur Präsentation vor dem Auftraggeber (*Kat. 879, Abb. 639*). Die in Castione im Etschtal ansässige Werkstatt von Cristoforo und Sebastiano Benedetti führte dieses in der Figurenanordnung modifizierte und in Details ergänzte Marmormonument schließlich für die Innsbrucker Stadtpfarrkirche St. Jakob, den heutigen Dom, aus.

Simulation monumentalen Rauminventars

Um die harmonische Gesamtwirkung aller Ausstattungsstücke eines Sakralraumes zu gewährleisten, wurde selbst an dreidimensionalen Entwürfen für Kirchenmobiliar nicht gespart. Während barocke Altarmodelle vielfach überliefert sind (*Kat. 833, Abb. 626*), blieben solche von Kanzeln, Beichtstühlen und Bänken entschieden seltener erhalten. Ein kleiner hölzerner Predigtstuhl zum Beispiel, der um 1718 im Auftrag der Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher entstand, zeugt von Planungen zur Neuausstattung der 1696 ausgebrannten Egidienkirche in der süddeutschen Reichsstadt (*Kat. 891, Abb. 643*). Das Modell zeigt die an den nördlichen Vierungspfeiler des Gotteshauses gebaute, dort bis zum Zweiten Weltkrieg erhaltene



304 Modell eines Beichtstuhls, westdeutsch, letztes Drittel 18. Jh.

Konstruktion aus Korb mit Treppenaufgang und mit einem von geschnitzten Wolken, Putti, dem Auge Gottes und der Heilig-Geist-Taube geschmückten Schalldeckel. Das von Lorbeer und Palmzweig flankierte flammende Herz, Symbol der aufopfernden Liebe Jesu, an der Front des Korbes war in der Ausführung durch die Initialen Christi ersetzt worden. Davon abgesehen hatten die Stifter, deren Wappen über der Treppentür und unter dem Kanzelkorb erschien, den Vorschlag des Entwerfers offenbar akzeptiert.

Ein Rarissimum ist das dreidimensionale Modell eines Beichtstuhls, des Kirchenmöbels, das seit dem 17. Jahrhundert den sichtbaren Inbegriff des Bußsakraments bildet (*Kat. 892, Abb. 304*). Es repräsentiert einen Typ, der im zweiten Viertel des Säkulums in Flandern entwickelt und vor allem in den Konventskirchen jener Orden installiert wurde, die sich der Seelsorge widmeten. Einer durchlaufenden Wandverkleidung sind dort in Abständen Beichtstühle integriert und die entsprechenden Zwischenräume mit Konsolbänken besetzt⁶. In seiner klassisch zurückhaltenden Erscheinung vertritt das Exemplar des Museums eine im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts im Rheinland und in den westlich daran angrenzenden Regionen gängige Ausprägung eben dieses in die Wandstrukturierung eingefügten Reihenbeichtstuhls.

Günstig auf die Entwicklung des offenen Typs hatten sich Bestimmungen des 1614 verabschiedeten *Rituale Romanum* ausgewirkt, die bei weitem strengere, ein halbes Jahrhundert ältere Vorgaben des Tridentinischen Konzils modifizierten⁷. Während dem Priester das zentrale, frontal von einem halbhohen Türblatt verschlossene Gehäuse mit Sitzbank vorbehalten ist, kniet der Beichtiger auf einer der seitlich angebrachten, konvex geformten Stufen im offenen Raum. Sprechgitter in den Seitenwänden der Kabine dienen dem Kontakt zwischen Beichtvater und Pönitent.

Detailgenau sind diese Elemente, zudem Gebetbuchstütze und Wandhaken, aber auch Kapitellchen und Profile der Vertäfelung sowie die in den Angeln schwenkbare Tür an dem minutiös ausgearbeiteten Möbel im Miniaturformat wiedergegeben.

Umwertung vom Medium zum Meisterwerk

Die Überlieferung solcher Modelle wie auch der Bozzetti ist nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass sie nach Fertigstellung der Aufträge oft in werkstatteigene Mustersammlungen übernommen wurden. So bildeten sie einen Formenvorrat mit Vorbildcharakter für spätere Arbeiten oder zur Ausbildung von Nachwuchskräften. Im deutschen Sprachraum wird das Phänomen von den erhaltenen Sammlungen Giovanni Giulianis in Heiligenkreuz bei Wien, Johann Peter Wagners im Mainfränkischen Museum in Würzburg und Johann Sebastian Barnabas Pfaffs im Landesmuseum Mainz gespiegelt⁸. Im 18. Jahrhundert legten sich Künstler sogar Sammlungen an, in denen sie Entwürfe von Kollegen zusammentrugen. Der römische Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi beispielsweise ist für seine Sammelleidenschaft auf diesem Gebiet bekannt⁹. Die Beweggründe reichten von der Verehrung bewunderter Könnerschaft über erhoffte Inspiration bis zum persönlichen Andenken.

Nicht zuletzt dokumentiert diese Entwicklung die Umwertung vom Hilfsmittel des künstlerischen Schaffensprozesses zum begehrten Kunstgegenstand¹⁰. Die neue Wertschätzung führte alsbald dazu, dass plastische Entwürfe zu fieberhaft gesuchten Objekten avancierten, da man sie als unmittelbaren Ausdruck der originären künstlerischen Schöpfung begriff. Die Frische der Modellierung, wie sie etwa die üppige Vegetation des von Johann Adam Günther signierten Hochreliefs



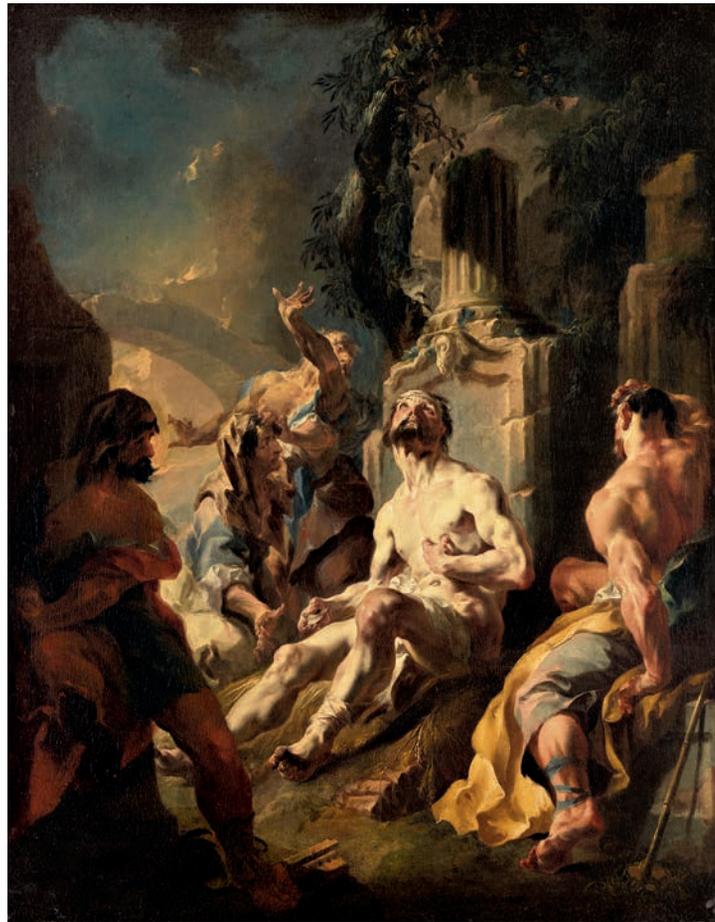
305 *Die Erlösung Adams,*
Johann Adam Günther,
Bruchsal, um 1800

mit der ungewöhnlichen Darstellung der Erlösung Adams vorführt, skizzenhafte Momente und in Andeutungen verharrende Details wurden als Fixierung der künstlerischen Spontaneität und Inspirationskraft nun besonders hoch bewertet (*Kat.* 890, *Abb.* 305). Im Gegensatz zum ausgeführten Werk erkannte man im Entwurf das Dokument der ursprünglichen, originellen Invention und das reine, unverfälschte Zeugnis der Könnerschaft des wahren Meisters. Dass Bildhauer wie der Antwerpener Walter Pompe Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Produktion und dem Vertrieb kleiner plastischer Skizzen ein regelrechtes Gewerbe machten, war daher nur die folgerichtige Befriedigung eines neu entstandenen Segments auf dem Kunstmarkt¹¹.

Die Ölskizze im 18. Jahrhundert

Bildwerke wie Ölskizzen lassen sich bezüglich ihrer jeweiligen Funktion als Entwurf oder Studie, Ausführungsvorlage oder Präsentationsmuster für den Auftraggeber beziehungsweise reduzierte Zweitausführung für Besteller und Sammler häufig nur unscharf abgrenzen. Im deutschen Sprachraum erlebte die Ölskizze im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Nachdem sie im 16. und 17. Jahrhundert in der venezianischen, flämischen und niederländischen Malerei als kompositorisches Testmedium oder Modell für den Auftraggeber gedient hatte, emanzipierte sie sich nun von ihrem Status als Medium der Werkvorbereitung zusehends zum autonomen Kunstwerk und auf Grund des flüchtigen Pinselauftrags und der Skizzenhaftigkeit der Ausführung zu einer eigenen ästhetischen Kategorie¹². Ihr Aufkommen im süddeutschen Sprachraum wird mit der Ausbildung vieler deutscher Maler bei Francesco Solimena in Neapel erklärt, die als Schüler systematisch Ölskizzen des Meisters kopiert hatten¹³. Zu diesen Schülern zählen unter anderem auch die in der Sammlung mit bedeutenden Werken vertretenen Paul Troger und Johann Jakob Zeiller (*Kat.* 663, 677, 680–682, *Abb.* 276, 569, 576, 577). Als Rektor der Wiener Akademie und Lehrer einer ganzen Generation von Malern wie Franz Anton Maulbertsch, Johann Wenzel Bergl und Josef Ignaz Mildorfer trug Troger wesentlich zur Blüte der Ölskizze im 18. Jahrhundert bei. Auf Grund ihrer Wertschätzung konnten Ölskizzen auch bei der Bewerbung um Aufnahme an die Akademien eingereicht werden, in Wien wurden sie sogar für die jährlichen Wettbewerbe üblich¹⁴.

Das Germanische Nationalmuseum bewahrt zwei solcher Wettbewerbsarbeiten, die nach einem vorgegebenen Thema in Klausur zu malen und bei Prämierung in Gold oder Silber in größerem Format auszuführen waren. Die Preisaufgabe für das Jahr 1752 verlangte die Darstellung des gottesfürchtigen Hiob, der zur Prüfung seines Glaubens nach dem Verlust seiner gesamten Habe in seinem Elend auf einem Misthaufen sitzt (*Kat.* 852, *Abb.* 306, 307). Skizze wie Ausführung stammen vom ersten Preisträger Johann Wenzel Bergl, der sich 1749 an der Wiener Akademie immatrikuliert hatte und dort als einer der vielen Schüler Trogers arbeitete. Seine Skizze



zeigt einen lebendig pastosen Pinselduktus und eine flotte Handschrift, die auch in der sorgfältigeren, etwa doppelt so großen Ausführung erhalten blieb. Gleiches gilt für die Wettbewerbsbilder des Jahres 1754 mit der Darstellung der Salbung Sauls vom ersten Maulbertsch-Schüler Felix Ivo Leicher, der damit den zweiten Preis errang (*Kat.* 861, *Abb.* 636). Eine sichere Zuschreibung dieser Werke ist auf Grund des dichten Geflechts gemeinsamer Einflüsse sowie ähnlicher Kompositionsschemata, Figurenstellungen und stilistischer Mittel im Schülerkreis um Troger und Maulbertsch ausgesprochen schwierig.

Zwischen Entwurf und autonomem Kunstwerk

Zeugen die Wettbewerbsbilder auch von der neuen Bedeutung der Ölskizze als eigenständiges künstlerisches Werk, dienten diese doch weiterhin überwiegend der Werkvorbereitung in kleinem Maßstab. Ihre Anfertigung schlug im Gegensatz zu Zeichnung und Aquarell mit einem deutlich höheren Aufwand zu Buche, zahlte sich jedoch durch die längere Haltbarkeit und höhere Verwertbarkeit auf dem Kunstmarkt aus. Ein sowohl als Entwurf wie künstlerisches Manifest herausragendes Beispiel ist das Gemälde von Johann Evangelist Holzer mit dem Deckenentwurf für die Galerie der Würzburger Residenz (*Kat.* 851, *Abb.* 308). Auf den genialen jungen

306–307 *Hiob auf dem Misthaufen: Entwurf und Ausführung, Johann Wenzel Bergl, Wien, 1752*

Maler war der Auftraggeber Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn durch das Kuppelfresko der Benediktinerklosterkirche Münsterschwarzach aufmerksam geworden, das in zwei kontrovers beurteilten Entwurfs- beziehungsweise Kontraktfassungen erhalten ist (*Kat. 678, Abb. 275*). Da sich der Augsburger Maler bei der Ausführung dieses Frühwerks mit seinem deutlich älteren Kooperationspartner Franz Georg Hermann überworfen und Letzterer das Modell an sich genommen hatte, wird vermutet, dass die Nürnberger Fassung eine Kopie des originalen, heute in der Augsburger Barockgalerie befindlichen Modells sein könnte. Ähnlich umstritten ist die Beurteilung des Würzburger Deckenentwurfs mit der allegorischen Darstellung des Triumphs von Kunst und Wissenschaft, da wiederholt postuliert wurde, dass es sich bei der um ein Drittel verkürzten Nürnberger Fassung um eine Teilkopie des verlorenen Originalentwurfs handelt. Wie dem auch sei, kam Holzer in Würzburg nicht zum Zug: Die Galeriedecke wurde von Johann Rudolf Byss ausgeführt, und die für Holzer vorgesehene Ausmalung des Kaisersaals und des Treppenhauses wurde aufgrund des frühen Todes des erst 31-jährigen Malers zehn Jahre später an Giovanni Battista Tiepolo übertragen.

Beide Beispiele machen die Schwierigkeit einer eindeutigen Bestimmung der Funktion von Ölskizzen als Entwurf, Präsentationsfassung, Kopie oder Werkstattstudie deutlich, zugleich aber auch die hohe Attraktivität solcher Stücke für konkurrierende Werkstätten, Auftraggeber und Sammler. Damit kommen auch Werke wie das skizzenhafte Ölgemälde eines Kalvarienbergs ins Spiel, das der neben Troger und Maulbertsch bedeutendste und mit einem Œuvre von über 11.000 Werken produktivste Barockmaler im süddeutschen Raum, Martin Johann Schmidt, 1775 gemalt hat (*Kat. 872, Abb. 309*). Es handelt sich dabei um eine eigenhändige, verkleinerte Variante des monumentalen Hochaltarbildes im Dom von Waitzen (Vác) bei Budapest, die Schmidt ein Jahr nach Vollendung des Auftrags in kleinerem Format ausgeführt hat. Das Nürnberger Gemälde, das wohl im Privatauftrag für den Auftraggeber oder einen Sammler entstanden ist, akzentuiert und dramatisiert das im Großformat formal wie ikonographisch konventioneller vorgetragene Motiv. Lebhafter Pinselduktus, kontrastreiche Farbigekeit sowie effektvolle Beleuchtung verleihen dem Gemälde den Charakter eines Virtuosenstücks. Im Kontrast dazu wirkt das drei Jahre zuvor entstandene Hochaltargemälde mit dem Martyrium des hl. Vitus für die gleichnamige Pfarrkirche in Stockern ausgewogener, ruhiger und homogener (*Kat. 823,*

308 *Triumph der Künste und Wissenschaften, Johann Evangelist Holzer, um 1737*





309 Kalvarienberg,
Martin Johann Schmidt,
Stein an der Donau, 1775

Abb. 277). Auch dieses großformatige Gemälde stammt zu großen Teilen vom Meister selbst, wie die direkte Konfrontation mit den beiden zugehörigen Seitenaltargemälden im Rahmen einer Ausstellung im Vorfeld der Neueinrichtung der Sammlung deutlich gemacht hat¹⁵. Letztere fallen in Komposition und Ausführung hinter dem Anspruch des Hochaltargemäldes zurück.

Bei Künstlern und Liebhabern galten die Ölskizzen im Gegensatz zu den monumentalen, mit Hilfe von Werkstattmitarbeitern realisierten Ausführungen als authentische Werke, geistiges Eigentum und kostbar gehütetes Gut. Ein Beispiel für die verkleinerte, auf die Bedürfnisse eines Galeriegemäldes angepasste Fassung eines Deckengemäldes ist das Leinwandbild von Johann Jakob Zeiller, das die Hauptszene des Kuppelfreskos der Ettaler Benediktinerkirche in einer rechteckigen Komposition wiedergibt (Kat. 680, Abb. 276).

Wie sehr sich die Ölskizze vom Entwurfsmedium zum autonomen, für den Sammlermarkt produzierten Kunstwerk entwickelt hatte, macht das Gemälde eines Guckkastenmanns von Franz Anton

Maulbertsch deutlich (Kat. 855, Abb. 310). Der am Bodensee geborene und in Wien ausgebildete Maler zählt zu den innovativsten und radikalsten Malern des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit seinem in Grisaille gehaltenen Gemälde einer Jahrmarktszene mit Guckkastenmann schließt er thematisch an die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts an und kommt den moralisierend aufklärerischen Werken des englischen Malers William Hogarth nahe. Das Bild gilt als Entwurf für die 1785 datierte und von Maulbertsch signierte Radierung, die mit ihrem Gegenstück des »Quacksalbers« zu den bekanntesten Genredarstellungen des 18. Jahrhunderts zählt¹⁶. In der Staatsgalerie Stuttgart hat sich eine zweite, ebenfalls eigenhändige, jedoch farbig akzentuierte Ölskizze gleichen Themas erhalten, die als Variante vor oder nach der Radierung entstanden ist. Beide Ölskizzen dürften neben ihrer Funktion als Entwurf zur Entwicklung des Motivs und der malerischen Ausarbeitung der Hell-Dunkel-Werte auch als autonome, dem herrschenden Modegeschmack entsprechende Kunstwerke intendiert gewesen sein. Bei Sammlern waren solche Stücke begehrt, da sich der schöpferische Prozess und die Kreativität des Meisters unmittelbarer offenbarte als in den großformatigen, unter Mithilfe der Werkstatt ausgeführten und in der Regel auch konventionelleren Monumentalwerken.



310 *Der Guckkastenmann*,
Franz Anton Maulbertsch,
Wien, um 1785

Skizzenhaftigkeit als neue ästhetische Kategorie

Maulbertschs Ölskizzen gehen in der Auflösung von Form und Inhalt weit über das damals geübte Maß hinaus, was die beiden Entwürfe für ein allegorisches Deckengemälde veranschaulichen können (Kat. 856, Abb. 311, 312). Aufgrund der Skizzenhaftigkeit lässt sich das größere der beiden Werke nur ansatzweise als Studie für ein Deckenfresko mit gemalter Scheinarchitektur und einer Allegorie der Zeit mit den vier Elementen, Jahreszeiten und den damals bekannten Erdteilen bestimmen. Dem Thema nach dürfte es sich wohl um einen Entwurf für den rechteckigen Festsaal eines Schlosses handeln. Die zweite Skizze löst Zeichnung und Form so weit auf, dass die Darstellung ohne Kenntnis des Gesamtentwurfs kaum mehr zu deuten ist: Die kleinformatige Leinwand zeigt die linke Partie des Deckenbildes mit angeschnittenem Rahmen und Rocailleverzierung des zentralen ovalen Bildfeldes. Die auf dem Gesims lagernde junge Frau mit geblähtem Mantel ist wohl mit der Göttin Flora zu identifizieren, was die Deutung der Szene als Allegorie des Frühlings nahelegt. Die Einzelteile der Darstellung sind auf wenige, gerade noch erkennbare formale Elemente reduziert. Aufgabe der Studie war wohl die Erprobung der Fernwirkung von Farbverteilung und Hell-Dunkel-Werten in einer frei suchenden malerischen Form. In dieser Spannung von monumentaler Deckenmalerei und kleinformatigem Entwurf

311 Entwurf für ein allegorisches Deckengemälde, Franz Anton Maulbertsch zugeschrieben, Wien, um 1752/55



entfaltete die Ölskizze ihr künstlerisches Potential und trat in süddeutschen und österreichischen Akademien in Konkurrenz zum Staffeleibild. Ölskizzen dienten dem Ausloten von neuen Bildideen und Bildwirkungen und bedienten sich dazu einer expressiv dynamischen Formensprache¹⁷. Überdies boten sie in ihrer Anbindung an die Freskomalerei anspruchsvolle ikonographische Programme und suggestiv illusionistische Kompositionen mit herausfordernden perspektivischen Verkürzungen und Figuren in Untersicht. In der Ökonomie der Ausführung und dem schnellen Festhalten einer bildnerischen Idee nehmen sie Errungenschaften des Impressionismus vorweg und brechen dem Unfertigen und Spontanen Bahn. Sowie die Improvisation und das freie Phantasieren in der Musik in der zweiten Hälfte des

312 Detailentwurf für ein allegorisches Deckengemälde, Franz Anton Maulbertsch zugeschrieben, Wien, um 1752/55



18. Jahrhunderts eine Blüte erlebten und sich höchster Bewunderung erfreuten, waren auch Ölskizzen aufgrund der Spontaneität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie der Phantasie und Freiheit der künstlerischen Invention bei Kunstliebhabern geschätzt¹⁸. Zu den Sammlern zählten zunächst die Künstler selbst, bis die »Scizi« im ausgehenden 18. Jahrhundert zu einer Mode wurden¹⁹. 1770 würdigt etwa das Wiener Diarium das anlässlich der Ernennung zum Rat der Wiener Akademie von Maulbertsch angefertigte Ölgemälde und hebt neben der Ausgewogenheit der Komposition und der Hell-Dunkel-Kontraste vor allem die Freiheit der Pinselführung hervor, die von Sicherheit zeuge, »ohne in wilde Kühnheit oder Überladung auszuarten«²⁰. Mit

seinen innovativen Versuchen lotete Maulbertsch in der Ölskizze neue Möglichkeiten der Malerei aus und wurde durch seine Fresken und das Feuer seiner Farben schließlich sogar zum prägenden und überwältigenden Seherlebnis für den jungen Oskar Kokoschka²¹.

ANMERKUNGEN: – **1** Volk 1981, S. 28–30. – Vgl. Ausst. Kat. München 1985. – **2** Blažiček 1992, S. 13. – **3** Montagu 1986, S. 11. – **4** Vgl. Blažiček 1986. – **5** Vgl. Brinckmann 1923–1925. – Volk 1986. – Baudouin 2004. – **6** Konrad 1923, S. 199–202. – Leurs 1935, S. 28. – **7** Schlombs 1965, S. 48–52, 138. – **8** Ronzoni 2005. – Trenchel 1987. – Döry 1986. – **9** Ausst. Kat. Philadelphia/Houston 2000, S. 258–259. – **10** Kammel: Sammeln 2001, S. 13–20. – **11** Ausst. Kat. Antwerpen/Brüssel 2000, S. 96–107. – **12** Grundlegend Bushart 1964. – Ausst. Kat. Rotterdam/Braunschweig 1984. – Meine-Schawe/Schawe 1995. – Lemmens 1996. – Zuletzt Ausst. Kat. Brügge/Graz/Enschede 2008. – Zur Bedeutung der Ölskizze im 17. Jahrhundert vgl. Klemm 1986, S. 52–56. – **13** Bushart 1964, S. 166. – **14** Lützwow 1877, S. 153. – Bushart 1964, S. 166–167. – **15** Hirschfelder/Götz 2008. – **16** Garas 1960, S. 139. – Lemmens 1996, S. 101–102, 151–154, Abb. 76–80. – **17** Vgl. Lemmens 1996, bes. S. 14, 28–30. – **18** Bushart 1964, S. 169–171. – Zu Phantasie und Improvisation in der Musik des 18. Jahrhunderts vgl. MGG 1995, Sachteil, Bd. 3, S. 336–338, 1996, Sachteil, Bd. 4, S. 569–573. – **19** Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 35–37. – **20** Möseneder 1993, S. 142. – Haberditzl 2006, S. 10. – **21** Kokoschka 1971, S. 8, 46.