

THOMAS HOCHRADNER
Herausgeber

Zur Ästhetik des Vorläufigen



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



WISSENSCHAFT UND KUNST

Herausgegeben von
SABINE COELSCH-FOISNER
DIMITER DAPHINOFF

Band 27



Zur Ästhetik des Vorläufigen

Herausgegeben von
THOMAS HOCHRADNER

Redigiert von
SARAH HASLINGER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft
der Paris-Lodron-Universität Salzburg
und der Universität Mozarteum Salzburg.



Die Reproduktionsrechte der Abbildungen liegen bei den Autoren.

UMSCHLAGBILD

Giambattista Pittoni (1687–1767) oder Werkstatt, *Rinaldo und Armida*.
Modell für eine Supraporte, Öl über Blattgold auf Leinwand
(Sammlung Rossacher, Inv.-Nr. 0337).
Mit freundlicher Genehmigung des Salzburger Barockmuseums.

ISBN 978-3-8253-6406-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Fragment	7
----------------	---

I. Skizze – Entwurf – Probe

REGINA KALTENBRUNNER Die Sammlung Rossacher: Von Entwürfen, Ausführungen und Verlusten	13
UTE JUNG-KAISER Rubens' <i>Engelskonzert</i> : Ein 'Modello' mit folgenreicher Rezeptionsgeschichte	27
FRIEDERIKE WISSMANN Ein ungleiches Liebespaar aus unterschiedlichen Perspektiven: <i>Rinaldo und Armida</i> bei Giambattista Pittoni und Georg Friedrich Händel	47
ANDREA GOTTDANG Das Skizzenhafte in der Malerei der Frühen Neuzeit: Aus Sicht der Rhetorik	59
WALTER KURT KREYSZIG Wolfgang Amadeus Mozarts Entwurfsprozess in der <i>Missa Brevis</i> in F-Dur, KV 192 (=186f) vom Autograph zum 'Opus perfectum': Die autographe Ergänzung der Clarini I & II im Kontext der zeitgenössischen Salzburger Aufführungspraxis	77
CLAUDIA JESCHKE <i>Les Noces</i> – Repetition : Variation : Transformation Bronislawa Nijinska als Choreo-Graphin	105
JULIA HINTERBERGER Vom 'Ankommen' des Vorläufigen? Textentwürfe Ingeborg Bachmanns in der Musik Dieter Schnebels und Thomas Larchers	119

FLORIAN SEDLMEIER Zu den Bedingungen einer Poetik des Vorläufigen: Theatralität und Absorption, Bedeutung und Präsenz in Gertrude Steins "Plays"	131
---	-----

CHRISTOPH LEPSCHY Verletzliche Bezirke: Anmerkungen zur Probe als soziales Ereignis	151
---	-----

SABINE COELSCH-FOISNER Poetik des Vorläufigen: Ein Beitrag zur Bestimmung der literarischen Absurde	167
---	-----

MARIOS JOANNOU ELIA Polymedialität als Konzept: Die Open-Air Multimediasinfonie <i>autosymphonic</i>	189
--	-----

II. Schwellen

CHRISTIAN G. ALLESCH Perspektivenwechsel als psychologisches Phänomen	199
--	-----

MICHAELA SCHWARZBAUER Einmal Unterwelt retour? Die Passagierinnen	209
--	-----

ECKHARD SCHINKEL Schwellenzauber im Abseits: Das Jugendstilportal des Berliner Architekten Bruno Möhring für die Zeche Zollern 2/4 in Dortmund	219
---	-----

HERMANN JUNG Eine Wanderin zwischen den Welten: Der Mythos von Persephone/Proserpina und seine Rezeption im Musiktheater.....	231
--	-----

THOMAS HOCHRADNER Retour in diese Welt... Musikalische Auferstehungen	247
--	-----

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	267
--	-----

FRAGMENT

Wie anders als mit 'Fragment' sollte das Vorwort zu einem Tagungsbericht überschrieben sein, dessen Titel "Zur Ästhetik des Vorläufigen" lautet? Der vorliegende Band enthält schriftliche Fassungen der Referate einer Veranstaltung, die am 23. Mai 2011 als Jahrestagung des Programmbereichs "Arts & Aesthetics" im Salzburger Barockmuseum durchgeführt wurde. Mit Blick auf deren Titel und Untertitel ("Skizze – Entwurf – Probe") hätte der Tagungsort nicht besser gewählt sein können. Die im Barockmuseum gezeigten Objekte gehen zurück auf die lebenslange Sammlertätigkeit von Kurt Rossacher (1918–1988), eines in Graz geborenen, seit den 1960er Jahren in Salzburg ansässigen Kunsthändlers und -experten, der den Schwerpunkt seiner privaten Erwerbungen auf das 'non finito', das Unfertige von Skizzen und Entwürfen legte und mit der Stiftung seiner Sammlung an öffentliche Hand 1973 die Gründung des Barockmuseums in Salzburg impulsivierte. Es wurde am Rande des im Stil des Barock angelegten Mirabellgartens, im Haus Mirabellplatz 3 eingerichtet und, wenn auch viel später, schließlich vom Ambiente einer barocken Beetgestaltung einbegleitet.

Es liegt im Schicksal der Geschichte, Beständiges ebenso wie Vorläufigkeiten auszuformulieren; das Salzburger Barockmuseum besteht seit 2012 nicht mehr. Das Gebäude soll einer neuen Zweckbestimmung zugeführt werden (man liest von einem Sound-of-Music-Museum) und die ehemals darin präsentierten 'Schätze' sind gegenwärtig in den Depots des Salzburg Museum verstaubt. Vermutlich werden sie nie wieder in der einstigen Breite und Konsistenz gezeigt. So ruft dieser Tagungsbericht denn auch Erinnerungen wach an einen dämmrigen, mit einer Galerie versehenen, aber dicht mit Gemälden behängten Raum, der eine einzigartige Atmosphäre ausstrahlte und als Veranstaltungssaal oft genützt wurde. Dass sich technisches Gerät dort nur unter Erschwernissen aufbauen ließ, nahm man gerne in Kauf. Womit, aus anderer Perspektive, wieder die Thematik des Vorläufigen berührt wird...

Der Kurzvorstellung der Beiträge im vorliegenden Band sei vorangestellt, dass sie der Kunstgeschichte, Musikgeschichte, Literaturwissenschaft (am Beispiel der Anglistik) und darstellenden Kunst entstammen und sehr oft Schnittfelder dieser Fachbereiche anvisieren. Grundsätzlich wird Fallbeispielen ins Detail hin nachgespürt, manchmal werden darüber hinaus größere Zusammenhänge bis hin zum theoretischen Diskurs über das Phänomen der Vorläufigkeit erschlossen. Im Übergang nahezu bruchlos fügen sich diesen Texten die schriftlichen Fassungen der Referate eines weiteren Symposiums im Programmbereich "Arts & Aesthe-

tics" an, das unter dem Titel "Schwellen / Transitions" am 8. Oktober 2012 begleitend zu einer gleichnamigen Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg veranstaltet wurde. Da sie in summa ein Buch nicht ergeben hätten, werden sie hier im Einverständnis mit den Organisatorinnen dieser Tagung, Sabine Coelsch-Foisner und Michaela Schwarzbauer, mit aufgenommen und ergänzen das Kaleidoskop des Vorläufigen durch Themen und Sichtweisen des Transitorischen in psychologischem, ästhetischem, architektur- und musikgeschichtlichem Ansatz.

Den Reigen der Beiträge eröffnet Regina Kaltenbrunner mit Einblicken in das Problemfeld der 'Skizze' aus kunstgeschichtlicher Perspektive, dargestellt an Beispielen aus der Sammlung Rossacher. Daran anschließend widmet sich Ute Jung-Kaiser mit Rubens' *Engelskonzert* einem Modello, das als Teil eines umfassenden Bildprogramms aufgedeckt wird, dessen künstlerische Verwirklichung im Auftrag der Erzherzogin Isabella Clara Eugenia von Spanien geschah und Ende der 1620er Jahre in das Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid gelangte. Friederike Wißmann greift mit Gianbattista Pittonis Entwurf für eine Supraporte *Rinaldo und Armida* ein Objekt der Sammlung Rossacher auf und spürt Verbindungen zu Georg Friedrich Händels Oper *Rinaldo* nach, beides beruhend auf Torquato Tassos Versepos *Gerusalemme liberata* aus den Jahren 1580/81. Sodann führen Andrea Gottdangs Überlegungen zum Skizzenhaften in der Malerei der Frühen Neuzeit anhand von Traktaten zur Rhetorik in einen historisch-theoretischen Diskurs, nicht ohne dessen Ergebnisse an konkreten Beispielen zu verdeutlichen. Walter Kurt Kreyszig dagegen nimmt den 'Entwurfsprozess' aus der Sicht des Musikwissenschaftlers unter die Lupe, und zwar anhand einer Studie zu den diversen erhaltenen Quellen der *Missa brevis F-Dur KV 192 (=186f)* von Wolfgang Amadeus Mozart.

Dass ein kreatives Potential mit der ersten vollständigen Ausführung nicht erschöpft ist, wird wiederum deutlich im Beitrag von Claudia Jeschke, worin die Vorläufigkeit des Notats mit Blick auf das Tanztheater, im Speziellen Bronislaw Nijinskas 'Choreo-Graphien' zu Igor Strawinskys *Les Noces* thematisiert wird. Textentwürfe können indes auch zur kompositorischen Auseinandersetzung anregen, wie es Julia Hinterberger anhand von Werken Dieter Schnebels und Thomas Larchers zeigt, die in musikalischen Werken auf notizenhafte Textpassagen Ingeborg Bachmanns zurückgreifen. Florian Sedlmeier wendet sich mit Ausführungen zu Gertrude Steins komplex zu deutender Vorlesung "Plays" den "Bedingungen einer Poetik des Vorläufigen" zu, deren Konkretisierung in Christoph Lepschys "Anmerkungen zur Probe als soziales Ereignis" greifbar wird. Eine 'Verletzlichkeit' des Individuums, wie sie hier angesprochen wird, kommt auch in der "Bestimmung der literarischen Absurde" zum Ausdruck, die Sabine Coelsch-Foisner durch einen behutsamen Vergleich des französischen Existenzialismus mit Werken des anglo-amerikanischen Kulturraums vornimmt

und bis in das 21. Jahrhundert weiterführt. Kaum zurück schließlich liegt die Uraufführung von Marios Joannou Elias Auftragswerk *autosymphonic*, einer 2011 in Mannheim realisierten Multimediasinfonie; im Bericht des Komponisten wird deutlich, wie über Interaktionen eine 'Fassung' von Vorläufigkeit gefunden und künstlerisch produktiv ausgestaltet wurde.

'Schwellen' betritt zunächst Christian G. Allesch mit wahrnehmungspsychologisch fundierten Ausführungen zum Perspektivenwechsel als einem Phänomen, das kein "Vorrecht der Künste" darstellt, sondern der psychästhetischen Logik zugehört. Ihm folgt Michaela Schwarzbauer, die dieses Problemfeld am Beispiel von Zofia Posmysz' Roman *Die Passagierin* und dessen Vertonung als Oper durch Mieczysław Weinberg zwischen lebensgeschichtlichem Bericht und künstlerischer Überformung auslotet. Eckhard Schinkel stellt als "Schwellenzauber im Abseits" ein Jugendstilportal der Zeche Zollern 2/4 in Dortmund vor, woraus sich Eindrücke der Begegnung von Kunst und Industrie ergeben, während Hermann Jung mit Persephone eine mythologische Figur als "Wanderin", beständige Übertreterin von Schwellen bespricht und ihrer Charakterisierung in bildlichen und musikalischen Darstellungen nachgeht. Zuletzt beschäftigt sich der Herausgeber mit musikalischen Auseinandersetzungen des Phänomens 'Auferstehung' zwischen sakralen, säkularen und transzendentalen Bezugspunkten.

Herzlichster Dank gilt meiner studentischen Mitarbeiterin Sarah Haslinger, deren Umsicht und Einsatzfreude die Erstellung des Druckmanuskriptes ermöglichten, und Sabine Coelsch-Foisner, der Leiterin des Programmbereichs "Arts & Aesthetics" im Rahmen des Salzburger interuniversitären Projektes "Wissenschaft & Kunst", die nach Ausrichtung der Tagungen nun auch die finanzielle Seite der Drucklegung verwirklichen konnte.

Salzburg, im Dezember 2013

Thomas Hochradner

I. Skizze – Entwurf – Probe

Die Sammlung Rossacher: Von Entwürfen, Ausführungen und deren Verlusten

Im Frühjahr 2011 war das Salzburger Barockmuseum Gastgeber der Tagung "Ästhetik des Vorläufigen: Skizze – Entwurf – Probe". Dies war insofern ein idealer Veranstaltungsort, da die Sammlung Rossacher, Grundstock des Salzburger Barockmuseums, den Sammlungsschwerpunkt Zeichnungen, Ölskizzen und Bildhauerbozzetti – also Entwürfe – hat. Zu vielen dieser unfertigen, vorläufigen und unvollendeten Arbeiten gibt es Ausführungen, also eine 'Vollendung'. Diese Ausführungen, an denen auch Schüler und Werkstättenmitarbeiter beteiligt waren, gelten gemeinhin als die präzisere (!) Wiederholung der Skizze. Sie sind also das Ergebnis eines ganzen Atelierbetriebes. Die Skizze hingegen gilt als das 'Original des Originals'.¹ In ihr sucht der Künstler den Weg zur Lösung einer neuen Aufgabe. Sie ist Ausdruck seiner ersten Idee zu einem neuen Werk und aus ihr spricht die unmittelbare Handschrift des Autors.

Kurt Rossacher (1918–1988) hatte sein Germanistik- und Kunstgeschichtestudium zunächst in Prag begonnen. Kriegsbedingt wechselte er den Studienort und ging nach Frankfurt am Main, wo Albert Erich Brinckmann, der Verfasser eines vierbändigen Standardwerkes zum italienischen Bildhauerentwurf, lehrte. Rossacher und seine Sammelleidenschaft wurden ganz offensichtlich vom 'Entwurf' gefesselt. Das ist leicht nachzuvollziehen, wenn man Brinckmanns geradezu poetische Begriffsklärung zu 'Entwurf' liest:

Bozzetto – das ist ein erster künstlerischer Entwurf. Doch wird das italienische Wort in seiner Heimat auch für Knospe, Bozzetto del fiore, benutzt und dieser Sinn des Werdenden, sich Öffnenden, andeutend die vollendete Form ahnen Lassenden, doch sich selbst schon Erfüllenden eignet auch dem künstlerischen Entwurf, der zwar alle Anwei-

¹ Monika Meine-Schawe und Martin Schawe, *Die Sammlung Reuschel: Ölskizzen des Spätbarock* (München: Bruckmann Verlag, 1995), S. 45, Anmerkung 11: Sebastiano Ricci (1659–1754) erwähnt in einem Brief an Gian Giacomo Tassis, 1. August 1731, seinen Ölentwurf für ein Altarbild als Original, die Ausführung dagegen als Kopie ("Sappia di più, che questo piccolo è l'originale, e la tavola da altare è la copia"). Heute ist es im allgemeinen Verständnis zu einer Umkehrung gekommen – vom Museumspersonal Befragte meinen (um dem Besuch des Salzburger Barockmuseums zu entkommen), sie würden lieber das 'Original', nämlich die Ausführung sehen als 'nur' Ideenskizzen.

sungen auf ein Späteres enthält, doch eine in sich selbst gesetzliche Welt der Intuition darstellt.²

Hiermit ist sozusagen die geistige Struktur erfasst.

Um die eher formale Struktur bemühte sich Paul Wescher. Nach ihm entwickelten sich die Skizze und auch die spezifische Skizzenteknik aus der Untermalung.³ Wenn wir beim Entwurfsprozess die Zeichnung, also Feder oder Bleigriffel auf Papier, als den ersten Schritt ausklammern und uns nur auf die Gattung Malerei beschränken, so lässt sich demnach eine Entwicklung aufzeigen, die parallel zu jener des bildenden Künstlers vom Handwerker zum virtuosen Künstler läuft.

Die Zünfte und Gilden hatten genaue Vorstellungen, wie Werke anzulegen waren. Die technische Ausführung war genau vorgegeben: Dem Präparieren des Kreidegrundes und Zeichnen der Komposition folgte die Untermalung – erst monochrom, dann mit Lokalfarben in dünnen Lasuren, wobei man sich von Hell nach Dunkel vorarbeitete. Die Skizze und ein individueller Skizzenstil verschwanden somit unter der Ausführung.

Giorgio Vasari (1511–1574) spricht lobend vom 'non finito', vom Reiz des Unvollendeten, in dem die Inspiration des Künstlers in einer Unmittelbarkeit zum Ausdruck kommt, die beim akribisch ausgeführten Werk verloren gehen muss: "Viele Maler vollbringen in der ersten Skizze wie geleitet vom Feuer der Inspiration etwas Gutes und zeigen ein gewisses Maß von Kühnheit, aber diese verschwindet hernach in der Ausführung."⁴

Erst mit der Loslösung der Künstler aus den Zünften (und der Hinwendung zu Akademien) und der damit gewonnenen Unabhängigkeit bzw. Freiheit, künstlerische Ausdrucksmittel frei zu wählen, konnte sich der Entwurf, die Skizze von der Ausführung trennen und zwar in einem sehr realistischen Sinn. Die Studie konnte nun auf einem anderen Träger angelegt werden und auch in einem kleineren Format. Änderungen waren so leichter vorzunehmen und nicht zuletzt konnte mit dem Auftraggeber besser kommuniziert werden. Während es allgemein üblich war, für Monumentalaufträge gezeichnete Kartons vorzulegen, entschied sich z.B. Jacopo Tintoretto (1518–1594), der Bruderschaft von San Rocco in Venedig seine Überlegungen zu einem Bilderzyklus mit Szenen des Alten und Neuen Testaments mittels Ölskizze darzulegen. Laut Vasari erhielt er daraufhin den Auftrag.⁵ Diesem Künstler war der Entwurf auch in anderer Hinsicht ein besonderes Hilfsmittel. So pflegte er seine Altarbilder im 'Bozza'-Zustand am Bestimmungsort auf ihre Wirkung hin zu prüfen; sein Sohn Domenico

² Albert Erich Brinckmann, *Barock – Bozzetti: Italienische Bildhauer*, Bd. 1 (Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 1923), S. 5.

³ Paul Wescher, *La prima idea: Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso* (München: Bruckmann Verlag, 1960).

⁴ *Ibid.*, S. 16; Meine-Schawe und Schawe (wie Anmerkung 1), S. 11.

⁵ Wescher (wie Anmerkung 3), S. 16.

(1560–1635) schließlich tat dies mit eigens angefertigten, monochromen Bozzetti.⁶

Man könnte viele individuelle Vorlieben und Anwendungen von Bozzetti in den Werkstätten anführen. Manchmal war die Vorlage von Ölskizzen auch eine Bedingung im Vertragsabschluss, man spricht dann von 'Kontraktmodellen'; so durfte Rubens (1577–1640) laut Vertrag für die Ausführung der Deckengemälde und Altarbilder in San Carlo Borromeo in Antwerpen zwar Gehilfen beauftragen, die Ölskizzen aber musste er eigenhändig anfertigen.⁷

Bruno Bushart hat den Werdegang der Ölskizze hin zum autonomen Kunstwerk aufgezeigt.⁸ Damit vollzieht dieses künstlerische Objekt, das zur Unterstützung eines Arbeitsprozesses gedient hat, den Schritt zur Selbstständigkeit. Die autonome Ölskizze ist nicht mehr für eine Übertragung ins monumentale Format gedacht, sondern hat für sich Wert. Bushart sieht diese Autonomie gegeben, wenn eine Ölskizze dieselben Eigenschaften besitzt wie ein 'Bild': Endgültigkeit, Dauerhaftigkeit, Geschlossenheit, Ausführlichkeit, Eindeutigkeit und jenen materiellen Aufwand, der dem Kunstwerk den Schimmer des Kostbaren verleiht.⁹

Nach der in aller Kürze vorgestellten Entwicklung der Ölskizze sei noch darauf hingewiesen, dass im 18. Jahrhundert ein Kunstmarkt für dieses Medium entstanden ist. Die kleinformatischen Werke, die von Spontaneität und künstlerischer Kraft sprühen, wurden für sich stehend geschaffen, gekauft und gesammelt. Die Ölskizze hatte sich von der monumentalen Ausführung losgelöst. Die allererste Sammlung von Bozzetti war allerdings bereits von Kardinal Leopold de Medici (1617–1675) zusammengetragen worden.¹⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden: Die Ölskizze ist Studienobjekt für den Künstler, Schauobjekt für den Auftraggeber und hat auch Bedeutung für den Kunstliebhaber.¹¹

Im Folgenden werden an einigen wenigen Arbeiten aus der Sammlung Rossacher die zahlreichen Möglichkeiten von Skizzen und ihre Verwendung exemplarisch aufgezeigt.

Dabei gilt es folgende Aspekte nicht aus den Augen zu verlieren: Der Entwurf hatte eine praktische Funktion und zugleich einen hohen künstlerischen

⁶ Meine-Schawe und Schawe (wie Anmerkung 1), S. 11–12.

⁷ Wescher (wie Anmerkung 3), S. 35.

⁸ Bruno Bushart, "Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 15 (1964), S. 145–276.

⁹ Zit. nach Peter O. Krückmann (Bearb.), *Carlo Carlone 1686–1775: Der Ansbacher Auftrag* (Landshut: Arcos Verlag, 1990), S. 88.

¹⁰ Vgl. Annamaria Francini Ciaranfi, *Bozzetti delle Gallerie di Firenze: Catal. a cura dello Studio Ital. di Storia dell'Arte* (Firenze: Tipografia Giuntina, 1952).

¹¹ Meine-Schawe und Schawe (wie Anmerkung 1), S. 11.

Ausdruckswert. Beiden Aspekten dienen die unterschiedlichen Ausführungsstadien des Pinselstriches. Während man in der Zeichnung im Wesentlichen zwischen 'pensiero' (Gedanke) und 'disegno' (vollendete Zeichnung) unterscheidet, eröffnet sich in der Ölskizze eine ganz andere Bandbreite an terminologischen Grundbegriffen. Man unterscheidet drei Vorstufen bei der Entstehung von Skulpturen, Tafelbildern und Fresken: die Gedanken- oder Ideenskizze ('pensiero'), den Entwurf oder Bozzetto und schließlich das Modell (oder 'il modello'). Es gibt noch weitere Begriffe, die allesamt Entwurfsstadien bezeichnen können, wie Skizze, Studie, 'macchia', Quadratur und schließlich 'ricordo'.¹² Aus dem Stil lässt sich aber nur bedingt auf das jeweilige Entwurfsstadium schließen. Es scheint, dass sehr oft ein ästhetischer Aspekt über der Funktion steht.

Wie bei nahezu allen geführten Museumsrundgängen beginne ich mit zwei Arbeiten von Luca Giordano (1634–1705), da sie besonders augenscheinlich den Begriff von Skizze als etwas Vorläufiges, Unfertiges darstellen. *Die Kreuzigung Christi* (Öl auf Leinwand, 63,2 x 74,6 cm, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0314, Abb. 1)¹³ entstand um 1704 und gehört also zu den Spätwerken des neapolitanischen Malers und Vertreters eines besonders 'fleckigen' Entwurfsstils, 'macchia' genannt. Das Gemälde sollte auf der Stirnwand der Sakristei in Sta. Brigida in Neapel ausgeführt werden. Giordano verzichtet auf Details, wie etwa die Gesichtszüge bei Christus und den heiligen Frauen; andere Gesichtszüge sind wahrlich nur als Farbpitzen anzusprechen. Der Soldat mit der Lanze nähert sich Christus auf einem Pferd – er hat zwar einen Helm auf seinen Schultern sitzen, aber darunter sitzt kein Kopf. Die Komposition im Rundbogenfeld, das dunkle Kolorit und die Lichtführung geben die Parameter für diese Darstellung voller Würde, Verzweiflung, Kraft und Untergangsstimmung. Luca Giordano konnte die Arbeit in der Sakristei nicht mehr zu Ende bringen. Er bat in seinem Testament seine Erben, dies zu veranlassen und schlug seinen Schüler Giuseppe Simonelli (ca. 1650–1710) vor. Es gibt allerdings ein Dokument aus dem Jahr 1732, das besagt, es sei "wegen der Nachlässigkeit derselben bis jetzt nichts dergleichen geschehen".¹⁴ Es ist bislang nicht untersucht, ob Simonelli wirklich nicht weitergearbeitet oder sich nur sklavisch an den Entwurf gehalten hat – denn die Ausführung gleicht in den unvollendeten Partien dem Salzburger Entwurf.

¹² Kurt Rossacher (Bearb.), *Salzburger Barockmuseum: Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog* (Salzburg: Eigenverlag des Salzburger Barockmuseums, 1983), S. 10–12.

¹³ *Ibid.*, S. 212–13; Wilfried Seipel (Hg.), *Luca Giordano 1634–1705* (Ausstellungskatalog, Wien: Kunsthistorisches Museum, 2001), Kat.-Nr. 131, S. 362.

¹⁴ Rossacher (wie Anmerkung 12), S. 206–7; *Luca Giordano 1634–1705* (wie Anmerkung 13), S. 48–9, Kat.-Nr. 121, S. 344.



Abb. 1: Luca Giordano, *Die Kreuzigung Christi*, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0314.

Ganz anders verhält es sich mit dem zweiten hier vorzustellenden Entwurf. Giordano lebte von 1690–1703 in Spanien. Er erhielt von Karl II. den Auftrag, das Deckenfresko für die Große Sakristei in der Kathedrale von Toledo auszuführen. Giordano lieferte einen Grisaille-Entwurf, also eine Ton in Ton gemalte Ölskizze (*Vision des Hl. Ildefonso von Toledo*, Öl auf Leinwand, 152,0 x 79,0 cm, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0346, Abb. 2). Dem Künstler ging es somit einzig um den Inhalt des Freskos und um die Komposition. Licht und Schatten sind in dieser Skizze ebenfalls angelegt, nicht aber die Farbwerte. Dargestellt wird die Vision des Hl. Ildefonso, des Stadtpatrons von Toledo. Dieser war im 7. Jahrhundert Erzbischof von Toledo und hatte sich für die Einführung des Festes der Unbefleckten Empfängnis eingesetzt. In der Nacht zum 18. Dezember 666 erschien ihm Maria und überreichte ihm aus Dankbarkeit eine Kasel.

Im Bildzentrum erscheint in einer Lichtgloriole und von Engeln getragen Maria. Darunter kniet der Heilige vor einem Altar und blickt zu Maria auf. Auf der Treppenanlage, die zu diesem Altar führt, werden Begleiter des Bischofs Zeugen dieser Vision. Erschreckt laufen sie davon. Im Fresko auf der gegenüberliegenden Seite, im Entwurf also am oberen Bildrand und damit auf dem Kopf stehend, erkennt man die Stadtsilhouette von Toledo. Dort triumphiert die christliche Gerechtigkeit über die Ungläubigen: der christlich spanische Herrscher über Juden und Mauren.



Abb. 2: Luca Giordano, *Vision des Hl. Ildefonso von Toledo*,
Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0346.

Das Fresko unterscheidet sich von diesem Kompositionsentwurf in vielem. Das hat vermutlich mehrere Ursachen. Zum einen dürfte Giordano die Gewölbeform der Decke nicht bedacht – oder nicht gewusst haben. Man vermutet, dass Giordano den Entwurf in Madrid malte und erst nach der endgültigen Auftragsvergabe nach Toledo reiste. Zum anderen dürften theologische Überlegungen zu einer Veränderung der Komposition geführt haben. Da die Decke Stichkappen hat, mussten zusätzliche Engelschöre eingefügt werden und die Marienerscheinung rückt wesentlich näher an den Heiligen heran. Im nun leeren und lichten Zentrum der Decke erscheint das Wort *Jahwe*. Von dort gehen Strahlen auf Maria nieder. Sie übernimmt die theologisch korrekte Mittlerrolle. Die Zahl der englischen Heerscharen nimmt zu, jene der menschlichen Zeugen der Vision hingegen ab.

Diese beiden Beispiele zeigen bereits mehrere Variationen der Beziehung zwischen Entwurf und Ausführung: großzügig angelegte Skizzen, die nicht vom

eigentlichen Autor ausgeführt bzw. vollendet werden konnten, Skizzen, die auf die Farbgebung verzichteten und deren Ausführung durch reale und/oder theologische Voraussetzungen abgeändert werden musste. Das ist zwar für den Entstehungsprozess der Ausführungen von großer Bedeutung, beeinflusst aber den künstlerischen Wert der Ölskizze an sich nicht.

Beispiele für Entwürfe, die nie zur Ausführung gekommen sind, sind zwei Taufszene (*Taufe einer Mohrin*, Öl auf Leinwand, 57,5 x 39,0 cm, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0365, Abb. 3 und *Taufe eines Kämmerers*, Öl auf Leinwand, 57,5 x 39,0 cm, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0366, Abb. 4) von Giovanni Battista Gaulli, genannt Baciccio (1639–1709).¹⁵ Die beiden Kompositionen beziehen sich aufeinander: Im Hintergrund verbindet ein gemalter Lünettenbogen die beiden Gemälde zu einer ganzen Lünette. Der stehende, die Taufe spendende Apostel (?) nimmt jeweils die gesamte Bildhöhe ein und im niedrig werdenden Bildfeld kniet der Täufling. So harmonisiert die Darstellung mit der architektonischen Form. Die Ausführung war in Mosaiktechnik gedacht – das mag die großzügige Komposition, wie z.B. die weiten Gewandfalten, bedungen haben.



Abb. 3: Giovanni Battista Gaulli, gen. Il Baciccio, *Taufe einer Mohrin*, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0365.

¹⁵ Rossacher (wie Anmerkung 12), S. 192–5; Dieter Graf, *Giovanni Battista Gaulli: Entwürfe zur Dekoration des Vorraums der Taufkapelle von St. Peter*, Pantheon 32 (1974), S. 35–47.



Abb. 4: Giovanni Battista Gaulli, gen. Il Baciccio, *Taufe eines Kämmerers*, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0366.

Schon unter Papst Clemens X. (1670–1676) hatte Gaulli den Auftrag zur Ausgestaltung der Vorhalle der Taufkapelle in St. Peter in Rom erhalten. Papst Clemens XI. (1700–1721) forderte schließlich die Entwürfe ein, die Gaulli erst 1708 vorlegte. Vielleicht haben sich gerade wegen des sich so lang hinziehenden Prozesses so viele Vorzeichnungen erhalten.¹⁶ Letztlich – und auch dies ist ein Beweis, wie äußerliche Umstände, die ein Kunstwerk fördern oder hindern, Einfluss üben – starb der Künstler vor Beginn der ausführenden Arbeit. Die Erben wünschten zwar eine Ausführung der Entwürfe durch einen Schüler, wurden aber letztlich mit einem Viertel der ausgemachten Entlohnung entschädigt und erhielten die Entwurfsarbeiten retourniert. Gleichzeitig wurde ein anderer Künstler mit dem Auftrag betraut. Man wählte mit Francesco Trevisani (1656–1746) einen jüngeren Maler, der einen neuen Entwurf vorlegte. Es scheint, dass sich Gaullis Entwurf sozusagen überholt hatte. Nicht nur der Tod des Malers hat die Realisierung verhindert, dies hätte ja ein anderer übernehmen können. Der Entstehungsprozess an sich hatte den Veränderungen des Zeitgeschmacks nicht standgehalten.

¹⁶ Graf (wie Anmerkung 15) publiziert zwölf Vorstudien für die Taufszene.

Auch kann es geschehen, dass zwar ein Entwurf auf uns kommt, seine Ausführung aber nicht erhalten ist; so z.B. bei der Ölskizze *Sturz des Phaeton* von Gianantonio Pellegrini (1675–1741; Öl auf Leinwand, 55,0 x 53,1 cm, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0367, Abb. 5).¹⁷



Abb. 5: Gianantonio Pellegrini, *Sturz des Phaeton*, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0367.

Pellegrini, ein venezianischer Wanderkünstler, der u.a. in London, Düsseldorf und Wien tätig war, hatte dieses Thema zweimal auszuführen. Das erste Fresko befand sich in Howard Castle, York (ca. 1710 ausgeführt), das zweite in Schloss Bensberg bei Düsseldorf (zwischen Oktober 1713 und Juni 1714 ausgeführt). Beide Fresken gingen verloren. Wir haben das Glück, dass sich von der Bensberger Ausführung wenigstens eine SW-Fotografie erhalten hat. Der Entwurf ist somit das einzige Zeugnis der farbigen Konzeption. Selbst wenn sich auch Vorzeichnungen erhalten hätten, gäben sie – wie sich zeigt – nicht unbedingt Kenntnis vom Kolorit und der atmosphärischen Wirkung der Darstellung. Die Ölskizze konzentriert sich auf das Mittelfeld; die seitlichen Randzonen sind leergelassen. Der Vergleich Entwurf – Ausführung bezeugt, dass Künstler zunächst eine spezifische, angestrebte Wirkung zeigen wollen. Sie bedenken in diesem Stadium nicht die bei der Ausführung notwendigen Verkürzungen und verzerrten Proportionen, die erst die Illusion ermöglichen.

¹⁷ Rossacher (wie Anmerkung 12), S. 336–7.

Im Fresko hat Phaeton bereits die Herrschaft über den Sonnenwagen verloren. Jupiter erscheint auf seinem Adler fliegend und schleudert den Jüngling aus seinem Wagen. Phaeton stürzt kopfüber in den freien Himmel. Die Rösser stieben in alle Himmelsrichtungen auseinander und der Betrachter sieht ihre Bäuche, so, als würde sich das Spektakel real über ihm zutragen.

Auch der Entwurf *Austria empfängt die Huldigung des Landes Oberösterreich* (Öl auf Leinwand, 65,2 x 64,8 cm, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0374, Abb. 6) von Carlo Innocenzo Carlone (1686–1775) ist der übriggebliebene Zeuge eines Freskoauftrages, dessen Ausführung zerstört worden ist.¹⁸



Abb. 6: Carlo Innocenzo Carlone, *Austria empfängt die Huldigung des Landes Oberösterreich*, Salzburg Museum, Slg. Rossacher Inv.-Nr. 0374.

In diesem Fall treffen andere, besondere Umstände zu. Im Linzer Landesarchiv haben sich Aufzeichnungen erhalten, wonach sich Carlone und der Quadraturmaler Francesco Messenta am 29. April 1717 verpflichtet haben, den Sitzungssaal im Linzer Landhaus bis Jahresende zu freskieren.¹⁹ Diese Akten beinhalten auch das schriftlich festgehaltene Programm des Freskos. Leider ist nicht bekannt, wer es verfasst hat, denn im seltensten Fall haben die Künstler dieses selbst erstellt. Meist waren es gelehrte Kleriker, die diese Aufgabe übernahmen.

¹⁸ Rossacher (wie Anmerkung 12), S. 136–7.

¹⁹ Linz, Landesarchiv, Landschaftsakten 442, 33. Publiziert in Justus Schmidt, *Linzer Kunstchronik* (Linz: Städtische Sammlungen der Stadt Linz, 1952), S. 184.

Für die Salzburger Ölskizze von Carlone ist dieses Schriftstück deswegen von so großer Bedeutung, da ohne ihn die Zuordnung des Entwurfs an das Linzer Fresko kaum möglich gewesen wäre. Stilistisch konnte er dem *Œuvre* Carlones ohne Schwierigkeiten eingegliedert werden – aber für welchen Anlass war er gedacht? Es ist überraschend, wie detailliert der Bildinhalt beschrieben worden ist:

Es wird vorgestellt in dem grossen mittren Feldt das haupt Historiat Osterreich sitzender, assistirt von denen Herrn vier Landtständen, Prälathen, Herrn-, Rütter- und Bürgerschafft, Religio andeutet die Herrn Praelathen, Nobilitas den Herrnstandt, Mars den Ritterstandt, Myrthum die Bürgerschafft. Die österreichischen Wappen in der Fann, so Mars haltet, andeutet die Einigkeit der Unterthanen und Bürgerschafft. Die vier Theill der Welt, Asia Africa, America und Europa mit grosser Ehrerbietigkeit offeriren Presenten dieser Hautb Monarchien Gaben von ihren Landten, welches andeutet, wie die Provinz so famos und annemblich der ganzen Welt erzeiget. In die vier Eckh des Saall werdent die vier Hauptflüss des Landts repraesentirt, als nemblich Tonau, Ennss, Steyer und Thraun. Damit alles besser exprimirt wirdt in diesem Historiat, was das Landt in sich haltet, der grossen Gaben, so von dem Allerhöchsten ist begabet worden, wirdt in die vier Mittl des Sall vorgestellet Vulcanus, welcher Khriegs Waffen schmiedet und denen Geniis austheilet, denen Khriegsleuth zu übergeben, so das Eysenörzt repraesentirt. Percintia, eine Göttin der Erdten, gibt Salz, womit Menschen und Vieh können erhalten werden sowohl in Landt als auch benachbarten Ländern. Industria disponnirt unterschiedlich schenne Gläser in einer Ordnung und übergibt den Geniis Osterreich zu weisen. Aracne, eine Göttin des Gespünzet, welche das Gespünzt unterschiedlich Geniis übergibt zu hasplen und abzuspullen und ihm Osterreich zu einem Tribut dieses Viertl. In denen zway Corpis oder Feldter neben dem Hauptstückh, in einem wirdt vorgestellet Consilium et Iustitia anzuzeigen, dass dieses Landt mit guetten Gesötzen dirrigirt wirdt, in dem andern wirdt vorgestelt Abundantia et Felicitas, welches in effect der göttlichen Disposition ist, weillen es so weislich von denen Herrn Ständen dirrigirt wirdt.

Innschriften derer abgetheilten Feldungen. Austria: Illustrant concordi. Quattuor orbis partes: Foedere orbem. Consilium et industria: Praevident et provident cuique suum. Abundantia et felicitas: Aurea Saturni saecula firmant. Vulcanus: Ex hoc sago togaeque robur. Sal: Sine me examine omne. Tela: Ornat sacra profanaque nitor. Vitra: Ab arte lux et pretium. Danubius: Placido auget flumine vires. Trauna: Fortior per ardua currit. Styra: Operoso non fatigatur labore. Onasus Non alius a fonte.

Joannes Carlone, Francesco Mesinta, Max Gelderer

Ing. Johann Jakob Castelli

Wir verdanken diesem Programm nicht nur die Entschlüsselung der Darstellung auf der Ölskizze, wir ersehen daraus auch, dass sich Carlone bei der Ölskizze nur auf den wichtigen Mittelteil konzentriert hat. Austria, mit dem Herzogshut 'bekrönt', thront im Zentrum dieser Vierpass-Komposition. Ihr zu Füßen sind die Allegorien der vier Erdteile und Myrthum, der Bürgerstand, leitet zur zweiten Personengruppe über, die rund um Austria gruppiert ist. Die Bewegung im Fresko wird von der farbigen Gestaltung getragen. Von einer dunkleren unteren

Bildhälfte ausgehend lichten sich Formen und Farben in einer luftigen oberen Bildzone. Die vier Ecken dieses Entwurfs sind leer gelassen. Dort sind laut Programm die vier größten Flüsse Oberösterreichs zu denken und dazwischen werden die Reichtümer des Landes dargestellt: Vulkan für das Eisenerzvorkommen, Berecynthia für den Salzreichtum, Industria für die Glasherstellung und Arachne für die Spinnerei. Selbst die Inschriften sind genau angegeben.

Das umfangreiche *Œuvre* Carlones ist dank vieler Vorstudien außergewöhnlich gut dokumentiert. Wenn man die übliche Vorgehensweise Carlones bedenkt, kann man davon ausgehen, dass er separate Einzelstudien für diese (fehlenden) Figuren angelegt hat und zwar (vermutlich) als Vorzeichnungen. Man kann gerade bei Carlone erkennen, dass ihm nicht die farbigen Ölskizzen, sondern quadrierte Vorzeichnungen als unmittelbare Vorlage für seine Fresken gedient haben.²⁰ Die Ölskizzen waren für ihn vielmehr Detailstudien zur figurativen und farblichen Gestaltung. Sie waren die Probe seiner künstlerischen Fertigkeit. Heute noch gibt es in Carlones Heimat Scaria (Gemeinde Lanzo d'Intelvi, Prov. Como) die Redewendung "fare alla Carlone" – worunter man 'schnell zu arbeiten' versteht. Schon Vasari hatte die Schnelligkeit und vor allem die Leichtigkeit bei der Skizzentchnik hervorgehoben. Carlone folgte diesem Anspruch immer noch.

Wie wichtig Skizzen im Werk von Künstlern waren, kann man daraus ersehen, dass einmal dort angelegte Figuren immer wieder verwendet wurden. Die Erdteile *Afrika* und *Asien* aus dem Salzburger Entwurf huldigen dreißig Jahre später nahezu unverändert dem Haus Wittelsbach in Carlones Fresko im Gardesaal des Schlosses Augustusburg in Brühl.²¹ So erklärt sich auch das Aufbewahren von Skizzen im Atelier. Sie wurden den Gehilfen zum Kopieren und Studieren vorgelegt, sie dienten zukünftigen möglichen Auftraggebern zur Begutachtung vorheriger Aufträge und deren Lösungen. Und sie waren ein Formenkatalog gelungener Kompositionen, auf die immer wieder zurückgegriffen werden konnte. Als Arbeitsmaterial wurden sie dementsprechend nicht als eigenständige Kunstwerke betrachtet – oder zumindest nicht in erster Linie.

Das änderte sich, wie schon erwähnt, erst im 18. Jahrhundert. Als Ausdruck dafür mag die Signatur herangezogen werden. In der gesamten Sammlung Rossacher befindet sich nur eine einzige signierte Ölskizze. Es war den Künstlern also nicht wichtig, hier als Autor in Erscheinung zu treten. Sie gaben die Ölskizzen ja schließlich nicht (oder nur sehr selten) aus der Hand und die Arbeiten waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Wescher bezeichnet es sogar als einen

²⁰ Auch eine solche befindet sich in der Sammlung Rossacher: Carlo Innocenzo Carlone, *Allegorie einer Landeshuldigung*, Kompositionsentwurf für ein Deckenfresko, Röteln auf Papier, 34,8 x 47,2 cm, Sammlung Rossacher, Inv.-Nr. 1090. Leider ist davon keine Ausführung bekannt.

²¹ Krückmann (wie Anmerkung 9), S. 138.

Präzedenzfall, dass François Boucher (1703–1770) in den Jahren 1740–1743 Ölskizzen in einem Salon ausstellte. Boucher hat eine große Menge von vorbereitenden Ölskizzen auf Papier und Leinwand geschaffen, sowohl farbige als auch solche in Grisaille. Darunter gibt es nur einige signierte und datierte Skizzen und eben diese Arbeiten waren für den Salon bestimmt.²² Ob seine Skizzen-technik oder der Stolz über seine Aufträge Motivation zur Präsentation waren, bleibt unausgesprochen.

Es wurde – gleichsam stenografisch – versucht aufzuzeigen, welche Entwicklung die Skizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gemacht hat, von der Unterzeichnung zum Sammlerstück. Damit ging ein Wandel in der Bewertung des Künstlerischen einher. Die o.e. Ölskizze von Carlo Innocenzo Carlone ist in dessen Nachlass erwähnt: "L'Austria sedente in trono alla quale si presentano Scettri e Corone." Carlone (†1775) hinterließ über 500 Ölskizzen und als sein Sohn diesen Bestand veräußern wollte, fand er jahrzehntelang keine Interessenten. Nach vielen ergebnislosen Verhandlungen mit Sammlern und Kunstfreunden wurde er ins Ausland gebracht und letztlich zerstreut.²³

Wescher liefert für diesen Einbruch in der Wertschätzung von Skizzen folgende Erklärung:

Während in der Geschichte westlicher Malerei beschreibende oder plastische Stile sich mit malerisch ausdrucksstarken ablösen, finden wir die günstigsten Bedingungen für die gemalte Skizze in Zeiten, in denen eine malerische expressive Tendenz vorherrschte. Ausgesprochen linear-plastische Stile wie der klassische oder klassizistische haben selten Skizzenmalerei gefördert und umgekehrt.²⁴

²² Wescher (wie Anmerkung 3), S. 56. Boucher zeigte "Psyche weist göttliche Ehrung zurück", eine Skizze für einen Bildteppich in Beauvais, die nie zur Ausführung kam, eine Grisaille für die "Schmiede des Vulkan", deren Ausführung für die Räume des Dauphin in Marly bestimmt war und heute im Louvre hängt und 1742 sieben farbig gehöhte Grisaille-skizzen mit chinesischen Szenen, die als Seidenteppiche für Beauvais ausgeführt wurden.

²³ Klara Garas und Wilfried Hansmann (Bearb.), *Carlo Innocenzo Carlone (1686–1775): Ölskizzen* (Ausstellungskatalog, Salzburg: Eigenverlag des Salzburger Barockmuseums, 1986), S. 18.

²⁴ Wescher (wie Anmerkung 3), S. 11–12.

Dieses Auf und Ab in der Wertschätzung von Entwürfen erfuhr auch das Salzburger Barockmuseum. Es wurde 1970 gegründet, 1973 eröffnet und im Dezember 2011 hat sein Rechtsträger, die Stadt Salzburg, die Schließung des Museums im Herbst 2012 beschlossen, um einem vorgeblich 'niederschweligen Barock' die Tore zu öffnen.

UTE JUNG-KAISER

Rubens' *Engelskonzert*:
Ein 'Modello' mit folgenreicher Rezeptionsgeschichte



Abb. 1: Peter Paul Rubens, *Musizierende Engel*, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv F0021091 (Inv.-Nr. GK I 7745); Fotograf: Daniel Lindner.

Das *Engelskonzert* (1628) ist eine Ölskizze von Peter Paul Rubens und sei im Folgenden 'Modello' genannt. Doch so wie es heute im "Schildereienkabinett" der Königlichen Galerien des Schlosses Sanssouci¹ und auch hier präsentiert

¹ Ebenda meist auch unzureichend katalogisiert. Korrekter Bildkommentar von Gerd Bartoschek, in *Die Königlichen Galerien in Sanssouci* (Leipzig: E. A. Seemann, 1994), S. 54.