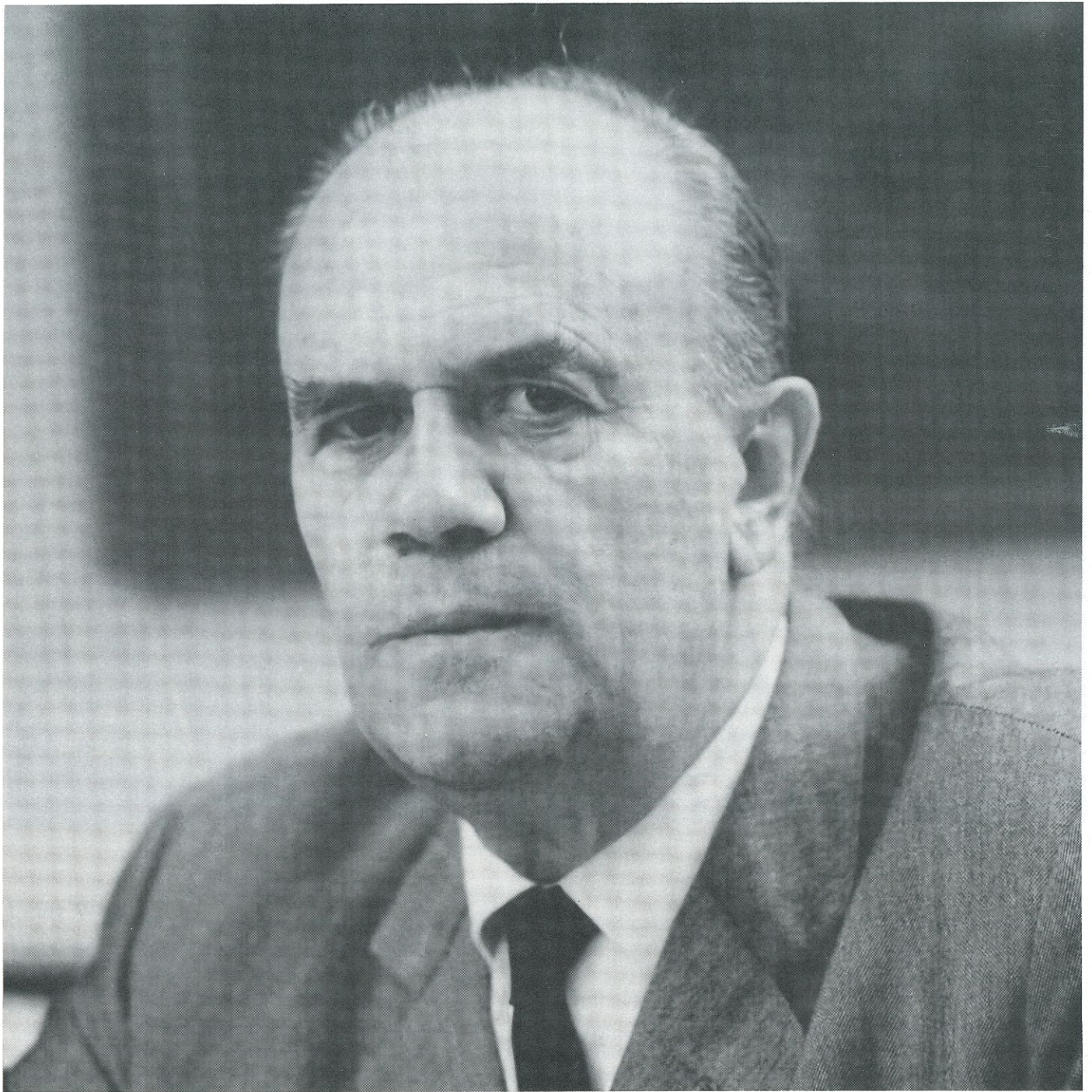
The background of the cover is a Baroque-style painting. It depicts a dramatic scene with several figures in a cloudy, golden-hued environment. The figures are rendered with strong contrasts of light and shadow, characteristic of the Baroque style. The overall composition is dynamic and expressive, with a focus on emotional intensity and dramatic lighting. The figures appear to be in a state of distress or conflict, with some figures in the foreground looking upwards towards a bright, glowing light source. The background is filled with swirling, golden clouds, creating a sense of depth and atmosphere. The overall color palette is dominated by warm, golden tones, with some darker, more somber colors in the lower right corner.

BAROCK
BERICHTE
1



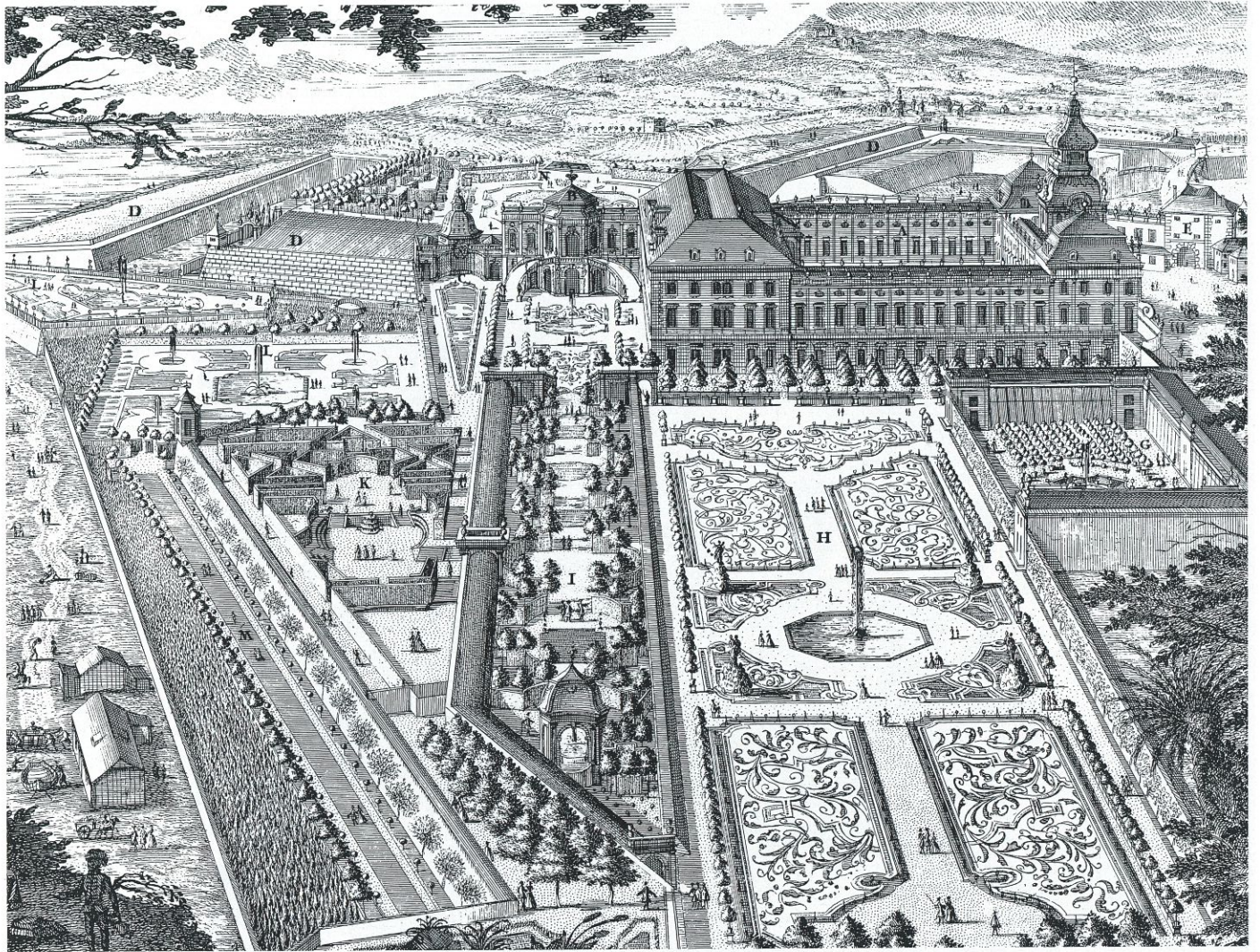
Kurt Rossacher

Dr. phil., Prof. h. c.

geboren am 31. Juli 1918 in Graz

gestorben am 10. Oktober 1988 in Salzburg

Gründer und Stifter des Salzburger Barockmuseums



Franz Wagner Das Salzburger Barockmuseum

Als Kurt und Else Rossacher daran dachten, ihre Sammlung von Entwürfen zu monumentalen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts der Öffentlichkeit zu widmen, ergab ein glücklicher Zufall die Entscheidung über die Wahl des künftigen Standorts. Ursprünglich war dieser in Rom geplant. Dann aber erhielten sie die Nachricht, daß die Bühnenbildwerkstätten des Salzburger Landestheaters das dem Glashaus gegenüberliegende ehemalige Gärtnerreißgebäude des Mirabellgartens (vgl. obige Abbildung) gegen ein für sie besser geeignetes Quartier vertauschten. Die damit mögliche Lage des künftigen Museums in einem prachtvollen Ensemble des frühen 18. Jahrhunderts war für alle Teile so faszinierend, daß am 6. Oktober 1970 das Bundesland und die Landeshauptstadt Salzburg zu gleichen Teilen das Angebot von Kurt und Else Rossacher in Form eines Stiftungsvertrages annahm und unter-

zeichneten: Gegen einen entsprechenden Umbau des Gärtnerreißgebäudes und die Führung des Museums durch die öffentliche Hand wurden die Kunstwerke der Sammlung Rossacher von Stadt und Land Salzburg übernommen und zur ständigen Schausammlung des neuen Museums bestimmt. Am 23. Juli 1973 ist das neue Salzburger Barockmuseum durch Landeshauptmann DDr. Hans Lechner feierlich eröffnet worden.

Die Schausammlung des Salzburger Barockmuseums umfaßt Kunstwerke, die fast ausschließlich dem Thema des künstlerischen Entwurfs im 17. und 18. Jahrhundert gewidmet sind. Auf seinen vielen Reisen war Kurt Rossacher aufgefallen, daß im europäischen und nordamerikanischen Kunsthandel manchmal Zeichnungen, Gemälde oder kleine Skulpturen von hoher Qualität verhältnismäßig günstig zu erwerben waren. Günstig deshalb, da sie im be-

treffenden Geschäft nicht mit einem Meisternamen, oft nur unsicher einer Kunstlandschaft zugewiesen waren. So erwarb er in einem kleinen Londoner Antiquariat ein 70 × 38 cm großes, dort als „Oberitalienisch um 1700“ bezeichnetes Ölbild mit der Darstellung des Sieges von Michael über Luzifer, welches sich dank der Hilfe Bruno Busharts als eigenhändiger Modello Johann Michael Rottmayrs zu seinem 1697 geschaffenen Altarbild in der Schloßkapelle von Tittmoning entpuppte. Oder er erspähte im Schaufenster einer New Yorker Galerie zwei hervorragende Zeichnungen des Kremser Schmidt – in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen aus Stift Lambach in die Vereinigten Staaten verkauft –, die heute mit zwölf anderen aus gleicher Quelle stolzer Besitz des Barockmuseums und in der neuen Kremser-Schmidt-Monographie Rupert Feuchtmüllers eingehend dokumentiert sind. Kurz



nachdem er in einem süddeutschen Auktionshaus eine herrliche Ölskizze des Carlo Innocenzo Carlone erworben hatte, besuchte ihn, von einem Zwischenaufenthalt in Linz kommend, Klara Garas, die im dortigen Stadtarchiv jenen von Justus Schmidt aufgefundenen Vertrag Carlones für die Deckenbilder im Linzer Landhaus studiert hatte, als dessen integrierender Bestandteil sich Rossachers Erwerbung nun erwies. Und daß Kurt Rossacher sein Studium bei Albert Brinckmann in Frankfurt/Main begonnen hatte, war gewiß ein „prägendes“ Moment für seine dann unter vielen Mühen aufgebaute Sammlung von Künstlerentwürfen des 17. und 18. Jahrhunderts – Brinckmanns vierbändiges Werk über „Barock-Bozzetti“ (Frankfurt/M. 1924) gehört heute noch zu den Standardwerken der Forschung.

Fast alle im Salzburger Barockmuseum gezeigten Kunstwerke der Sammlung Rossacher sind gezeichnete, gemalte oder modellierte Zeugnisse des Entwurfsprozesses für ausgeführte oder geplante monumentale Werke des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Entwurf, in der Geburt einer künstlerischen Idee beziehungsweise im gestalten Festhalten dieser Idee wurde besonders in der Epoche des „Barock“ die Verbindung des Geistigen mit dem Sinnlichen (der Farbe, des Federstrichs oder des Modellierrons) erregend hergestellt. Vielleicht liegt die Freude an der Betrachtung dieser Werke auch in der Vorliebe unserer Zeit für jene Strömungen in der bildenden Kunst, die das „non finito“, das Nicht-Fertige, als selbständig mögliche Phase oder als Ziel vertreten. Aber eine barocke Ölskizze oder ein dreidimensionaler Bildhauerbozzetto dieser Zeit sind nie unfertig, sind nie ein Torso. Unter der Voraussetzung hervorragender Qualität – und nur solche ist im Salzburger Barockmuseum zu finden – ist eine Entwurfsarbeit des 17. oder 18. Jahrhunderts stets eine geistige und künstlerische Einheit von hoher Vollendung.

In der europäischen Malerei hatten im frühen 17. Jahrhundert Leute wie Peter Paul Rubens oder Pietro da Cortona mit ihren schon von den Zeitgenossen als „cose bellissime“ bewunderten Ölskizzen diese Kunst des anscheinend Unvollendeten zu bedeutender Höhe gebracht. In den ihnen folgenden zwei, drei Generationen huldigte die Avantgarde – etwa der junge Rottmayr, der durch dreizehn Jahre die stürmische Entwicklung der italienischen Barockmalerei an Ort und Stelle miterlebt hatte – mit Vorliebe jenen kleinformatigen Ölskizzen, die in möglichst unkonturierten Farbflächen eine Vorstellung des ausgeführten Werks geben sollten. Filippo Baldinucci, der Biograph Berninis, überlieferte uns in seinem zweibändigen, erstmals 1681 erschienenen „Vocabulario toscano dell'arte del disegno“, daß die Maler solche Skiz-

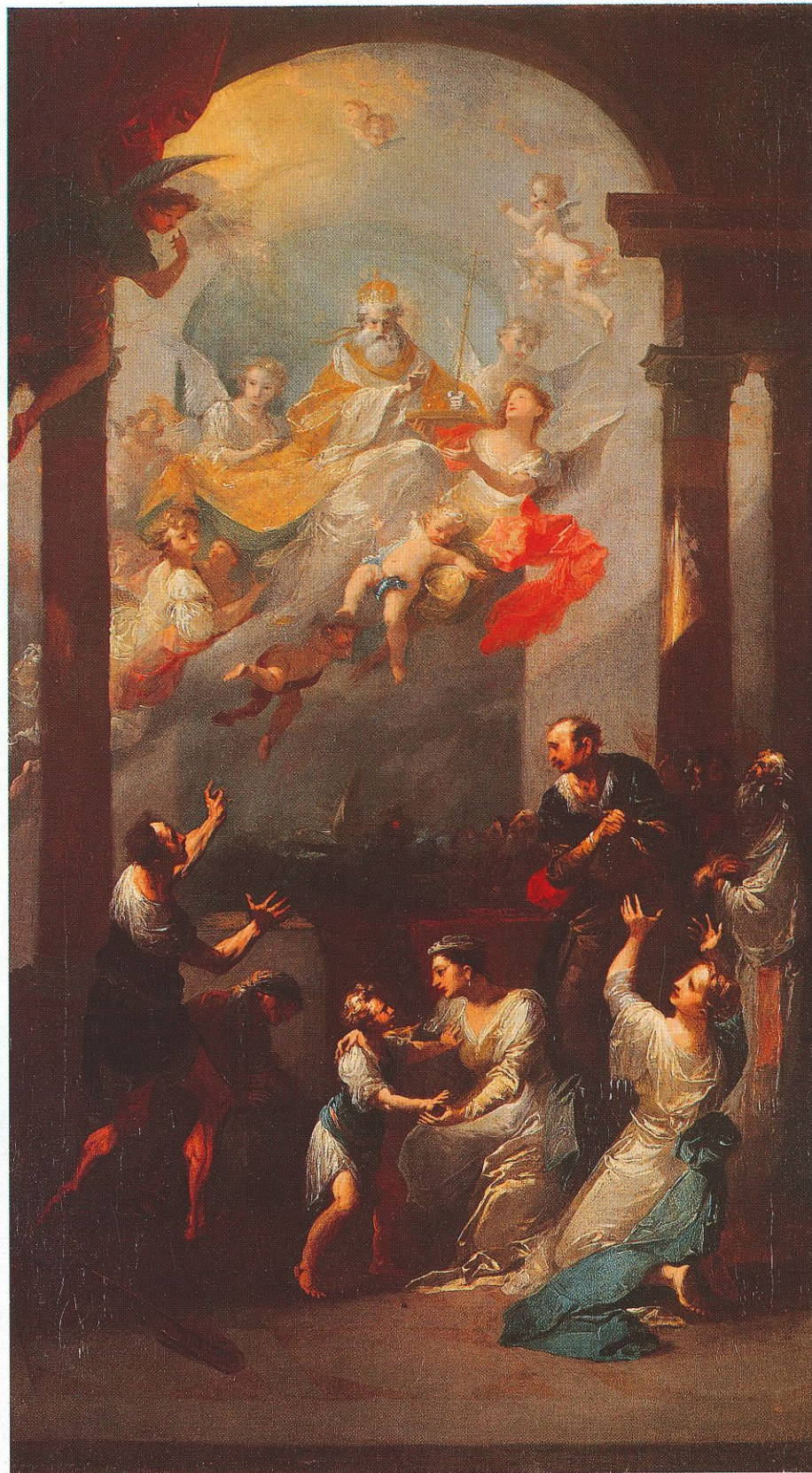
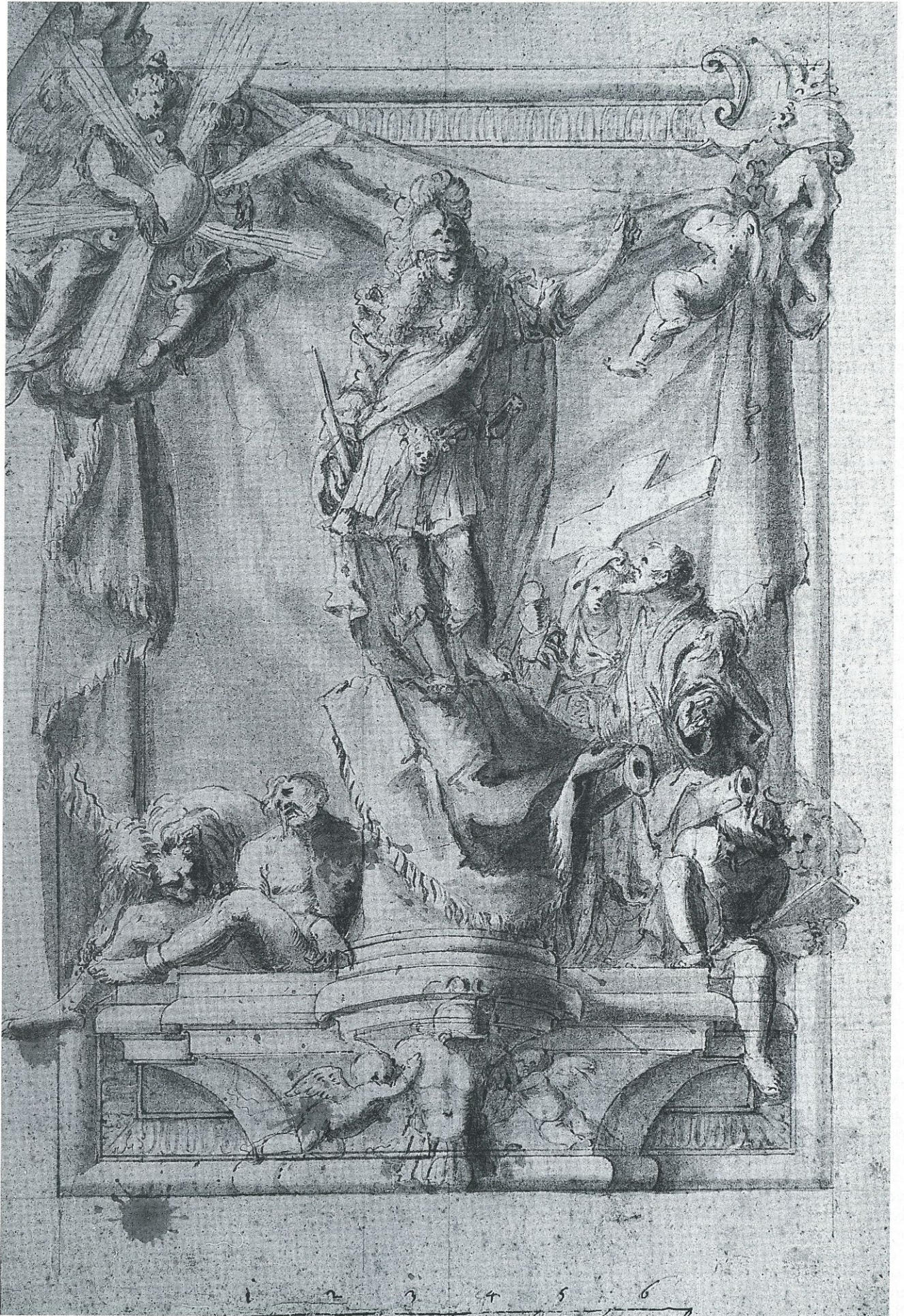


Abb. Seite 4: Gianlorenzo Bernini (1598–1680), Entwurf für die Aufstellung des Reiterdenkmals für Kaiser Konstantin am Fuße der Scala Regia des Vatikans. Terrakotta, H 83,5 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0523.

Abb. Seite 5: Franz Anton Maulpertsch (1724–1796), Visionäre Erscheinung des hl. Nikolaus von Bari, Modell für ein Altarbild, Öl/Lw., 74 × 42 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0311.



zen mit dem Ausdruck: „macchia“ (wörtlich: der Fleck, auch der farbfleckenreiche Buschwald des Apennin) bezeichneten, da nämlich solche Bilder mit solch außerordentlicher Leichtigkeit und Frische gemalt seien, daß es scheine, als seien sie nicht durch die Hand des Künstlers, sondern von selbst auf der Leinwand erschienen („fatto con istraordinaria facilità, e con un tale accordamento e freschezza in tal modo che quasi pare, che ella non da mano d'artefice, ma da per sé stessa sia apparita su la tela“).

Verwendet man Skizze als Bezeichnung im weitesten Sinn, so scheint man sich in der Barockforschung auf die Unterscheidung dreier wesentlicher Gattungen geeinigt zu haben: 1. die Ideenskizze, den „pensiero“, als Notiz eines schöpferischen Gedankens; 2. den „bozzetto“, den eigentlichen Entwurf, als Ergebnis einer fertigen Bildvorstellung, und 3. den ausgearbeiteten „modello“ als Grundlage für den Geschäftsverkehr mit dem Auftraggeber. Es muß jedoch betont werden, daß im Einzelfall die Arbeitsvorgänge zu kompliziert sein konnten, um ausschließlich eine Abfolge von 1. nach 3. sehen zu können. Ein erster „Entwurf“ für ein Deckenfresko konnte zum Beispiel wie ein „modello“ sorgfältig ausgeführt worden sein, während die dann zur Ausführung bestimmte Vorlage, bedingt etwa durch Änderungswünsche des Auftraggebers, nur noch in der Art eines flüchtig hingeworfenen Bozzettos skizzenhaft angedeutet wurde. Außerdem gab es skizzenartige Kleinbilder ohne Funktion in einem gestaltenden Arbeitsprozeß, für die Bruno Bushart den Ausdruck „autonome Ölskizze“ geprägt hat (in: Münchner Jahrb. 1964, 145 ff.). Im allgemeinen werden Ölskizzen unter dem Gesichtspunkt betrachtet, daß ihnen als Funktion die eines Entwurfs zukommt. Mag sein, daß das Ziel des Entwurfs ein Gemälde, vielleicht ein Kupferstich gewesen ist. Aber offenbar ist diese Funktion nicht immer der Ölskizze selbst, ihrer Maltechnik, ihrem Material, dem Format zu entnehmen. Julius Held hat in seiner Monographie der Rubens-Skizzen (The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, Princeton 1980, hier I, 3) folgende Definition versucht: „... alle in Ölfarben gemalte Bilder, die entweder nachweislich oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorbereitung für andere Werkkategorien gemalt wurden, wobei das Endprodukt nicht notwendigerweise ein anderes Bild sein muß.“ P. Gassier und J. Wilson haben in ihrem Buch über „Vie et œuvre de Francisco Goya“ (Fribourg 1970, 381) darauf aufmerksam gemacht, daß sich in der Verlassenschaft Goyas 16 „bocetos“ für Tapisserien befanden. Und Franca Zava Boccazzi hat nachgewiesen, daß zum Beispiel Giambattista Pittoni (1687–1767) Ölskizzen absichtlich für den Verkauf anfertigte (Pittoni, Venedig 1979, 70 ff.).



Abb. Seite 6: Orazio Marinali (1643–1720), Entwurf für ein (nicht ausgeführtes) Epitaph des Dogen Francesco Morosini. Feder in Braun, über Bleigriffel auf Papier, laviert, 356 × 245 mm, Sbg. Barockmuseum, Inv.-Nr. 1027.

Abb. Seite 7: Johann Wolfgang Baumgartner (1712–1761), bl. Martin, Entwurf für einen Kupferstich. Feder in Schwarz auf Papier, laviert, 135 × 85 mm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 1050.



Andere, bei manchen Auftraggebern durchaus übliche Verwendungsmöglichkeiten von Ölskizzen können durch ein Beispiel aus Salzburgen Kunstgeschichte erläutert werden. Nach dem Tod Erzbischof Johann Ernst Thuns am 20. April 1709 hat sein Nachfolger Franz Anton Harrach die von Thun begonnenen Bau- und Ausstattungsarbeiten in der Residenz und in Schloß Kleßheim weiterführen lassen. Als Harrach die Sommermonate der Jahre 1709, 1710 und 1711 in Wien verbrachte, hat sein Hofbauinspektor Anton Meinrad von Rehlingen wöchentlich die „Pau-Rechnung zur Undterschreibung“ an Harrach nach Wien gesandt, dazu „zu mehrerer Information“ erläuternde „Erinnerungs-Puncta“. Letztere wurden durch Harrach mit eigenhändigen Bemerkungen und weiteren Anweisungen versehen und an Rehlingen zurückgeschickt (heute: Salzburger Landesarchiv, Alte Bauakten, Fasz. AI3). Als Rehlingen die Baurechnung der Woche vom 6. bis zum 13. Juli 1709 erläutert, vermerkt er unter Punkt 6: „Zu Cleshaimb hat der welsche Mahler [Giulio Quaglio] verwichenen Donnerstag die hochfürstliche Retirada [den privaten Wohnraum des Erzbischofs] zu malen angefangen.“ In der zugehörigen Anweisung Harrachs heißt es: „Ich schükhe hiebey einen Schizo von dem Maler Altomonte, welchen Ihr ehestens rücksenden werdet sambt Eu-

rem Gutachten: den Maler, so in Cleshaimb mallet, kunt Ihr, Rehlingen, vor Euch selbst den Schizo von dem Altomonte im Verthrauen zeigen und ihme befragen, ob er sich getraute, mit Ölfarben etwas dergleichen zu mahlen und was er davor verlangete, auch wie vil Zeit er darzue nethig hette.“ Bereits mit der nächsten Baurechnung erfolgte die Antwort Rehlingens: „Der welsche Mahler hat verwichenen Mittwoch in der hochfürstlichen Retirada zu Clesheimb das mittlere Feld verfertigt; ich hab ihme den mir genedigst zuegeschickhten Scizzo von dem Altomonte gewisen und ohne Benennung des Mahlers gefragt, was er darvon halte und ob, wie bald, und umb was einen Preis er dises Stuckh von Öhlfarben mahlen wolte? . . . er hat wol angemeldet, das er sich dises und noch was besseres auch von Öhlfarben zu mahlen sich getraue, aber sich entschuldigt, weil er auf den Winter schon anderwerths impegnirt seye, . . . zu demieste er wol acht Monath darmit zuebringen, . . . [während eine Ausführung in] Fresco Arbeit khaumb den vierten Theil der Zeit erfordere; was er darvor begehren wuerde, hat er nit sagen wollen, wohl aber gemeldet, das der Mahler, welcher den Scizzo gemacht, etwo 2000 Gulden begehren werde.“ Aus letzterem ist eindeutig zu schließen, daß Quaglio aus dem „Schizzo“ dessen Autor, Altomonte, erkannt hat. Fer-

ner teilte Rehlingen Harrach mit, daß er „disen Schizzo dem [damals in Salzburg anwesenden Maler Frans] Stampart auch gewisen hat, der Stampart hat die Hand gleich erkhennt“.

Wenn etwa Roger de Piles in seinen „Conservations sur la Connaissance de la Peinture“ (Paris 1677, p. 10) die „Hand“ des Meisters als einen gleichsam „autonomen“ Teil beschrieb, wenn der gleiche Autor in seinem „Abrégé de la Vie des Peintres“ (Paris 1699, hier 21715, 76) über die Skizze als solche bemerkte, daß der Künstler „s'abandonne à son genie, et se fait voir tel qu'il est“, wenn der englische Dilettantearchitekt Roger North (1653–1734) in seiner höchst lebendig geschriebenen, jedoch erst 1887 in Druck erschienenen „Autobiography“ (das Zitat auf S. 211 dieser Ausgabe) meinte, daß Skizzen „are observed to have more spirit of force of art than finished paintings“, dann erweisen alle diese Beispiele, wie wichtig Skizzen auch nördlich der Alpen schon im 17. Jahrhundert bewertet wurden.

Trotzdem hat kaum einer der Großen der europäischen Barockmalerei daran gedacht, seine Skizzen zu datieren und zu signieren – die Qualität des Pinselstrichs, der Farbskala und der Komposition genügten vollkommen, daß man „die Hand gleich erkhennt“. Es mag gewisse Besucher-schichten geben, die ihrem künstlerischen

Urteil nicht das Wie der Darstellung, sondern das Was zugrunde legen. Aber die Geschichte der Malerei ist nicht die Geschichte des „fotografierten“ Abbilds. Wer sich etwa daran stößt, daß im Salzburger Barockmuseum fast „lauter Heiligenbilder“ ausgestellt sind, der ist in seinem vorprogrammierten Geschmack nicht dafür empfänglich, daß die Lebensgleichnisse des Alten Testaments, daß Themen der antiken und der christlichen Mythologie in hohem Sinne abstrakt sein können. Man kann hier die Frage stellen, ob denn für viele der durch die Bildmedien „verwöhnten“ Zeitgenossen Farbkomposition oder Pinselführung überhaupt noch eines Interesses würdig sind? Analog dazu sind in der Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts koloritgeschichtliche Untersuchungen von größter Seltenheit; formgeschichtliche Eintopfgerichte hingegen finden zu Dutzenden ihren Verlag, denn eine „Dreieckskomposition“ läßt sich aus jedem einigermaßen guten Bild ebenso herauslesen wie auf Quadrate und Kreise aufgebaute „Proportionsstudien“ aus Grund- und Aufriß eines wichtigen Bauwerks des Barock.

Manche Besucher glaubten sich beschweren zu müssen, daß es im Salzburger Barockmuseum „zu dunkel“ ist. Zwar lieben es viele Dekorateure, in den von ihnen gestylten Ausstellungen Ölgemälde mit mehreren 1000 Watt zu beknallen und damit die den Kunstwerken benachbarte weiße Wand blendend grell erscheinen zu lassen. Aber durch undifferenzierte Anstrahlungen mit Scheinwerfern wird doch nur der Raum hell, das Gemälde verändert deswegen nicht seine Farbwerte oder seine „Helligkeit“. Wer denkt heute noch daran, daß Leute beim Schein einer einzigen Kerze gezeichnet haben? Wie „hell“ war es im Atelier Dürers oder Rottmayrs? Glücklicherweise werden Aquarelle ihrer großen Lichtempfindlichkeit wegen nur mehr in Räumen mit reduzierter Beleuchtung ausgestellt – auch hier beschweren sich Besucher, ohne zu beachten, wie schnell sich ihre Augen den Lichtverhältnissen angepaßt haben, in denen die Aquarelle wie Edelsteine funkeln und jede kleinste Farbnuance genau wahrnehmbar ist.

Es gilt in Mitteleuropa als überaus schick, sogleich von der Krise des Kunstmuseums zu sprechen, wenn neben entsprechenden Darstellungen nicht Schrifttafeln angebracht sind, die dem Besucher etwa die Taten des Herkules oder die überlieferten Texte zum Thema der Stigmatisation des hl. Franziskus „erklären“. Kann man wirklich die Institution des Museums dafür verantwortlich machen, daß einige der einst als so aufsehenerregend gepriesenen Lehrpläne für Allgemeinbildende Höhere Schulen versagt haben? Denn an diesen Schulen, die doch den Anspruch der Vermittlung von Allgemeinbildung erheben, sollen die Mythen der Antike oder die Inhalte der großen Weltreligionen vermittelt werden.

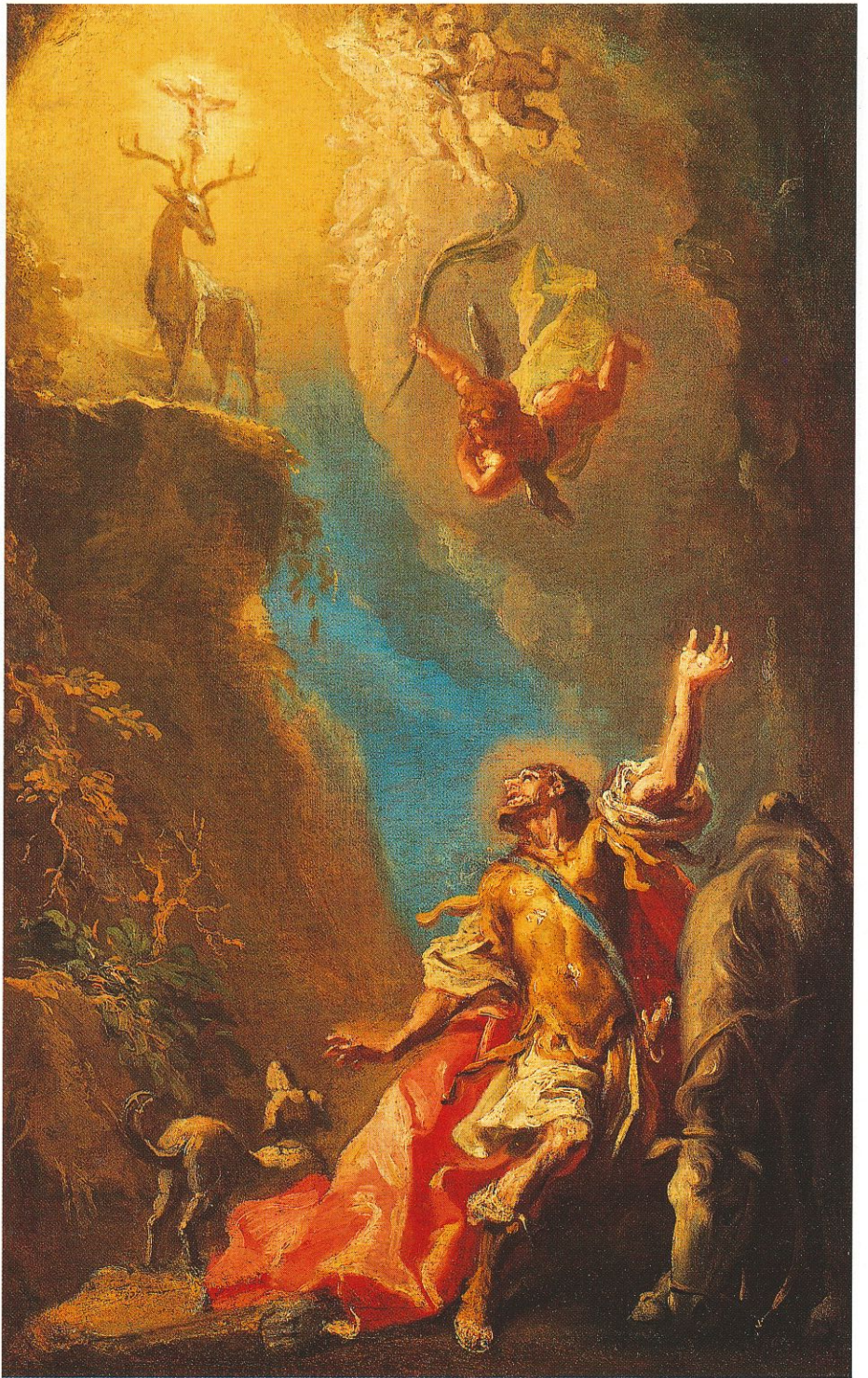
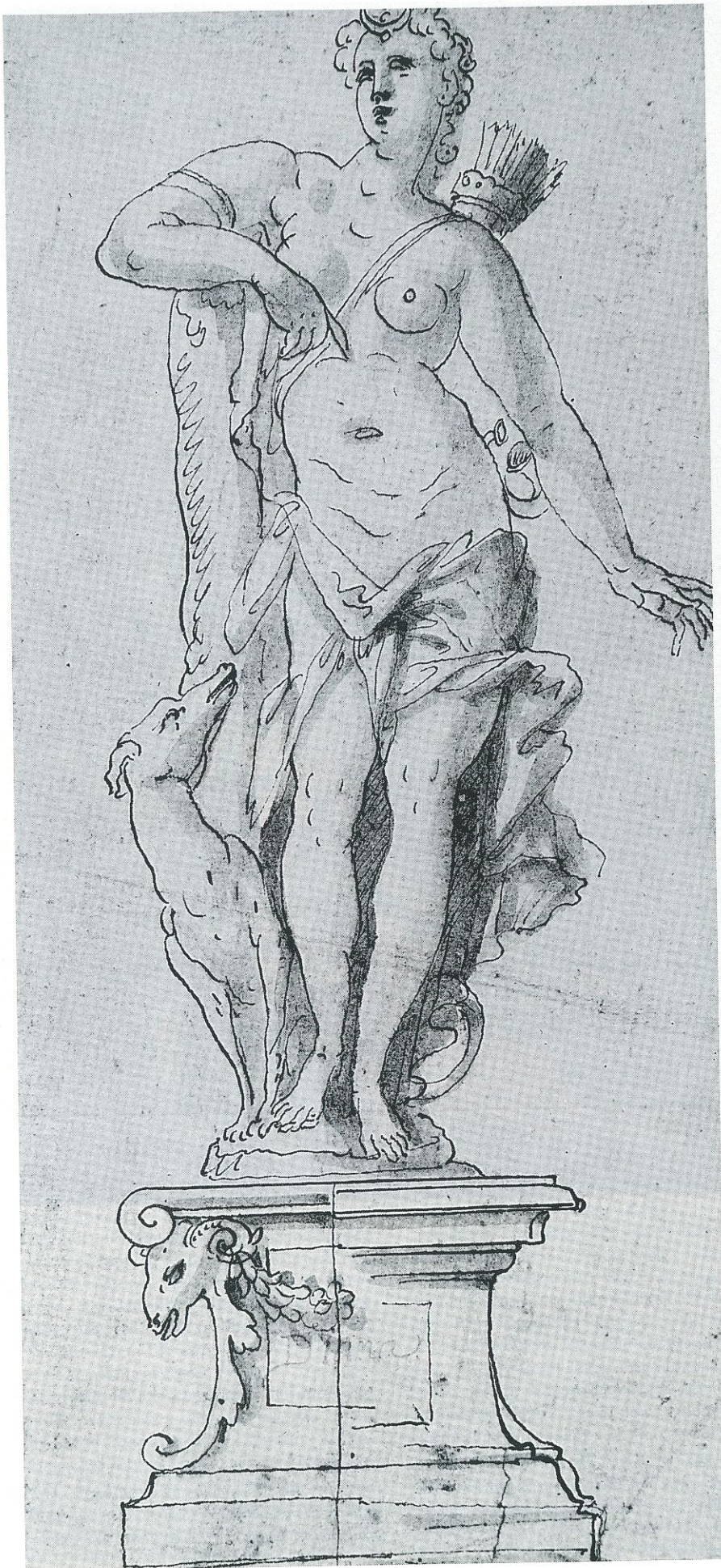


Abb. Seite 8: Luca Giordano (1632–1705), *Mythologische Schlacht*, Bozzetto für ein Deckenfresko, dessen Ausführung nicht bekannt ist; Öl/Lw., 40 × 62 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0351.

Abb. Seite 9: Johann Michael Rottmayr (1654–1730), *Vision des hl. Eustachius*, Modello für ein Altarbild, dessen Ausführung nicht bekannt ist, Öl/Lw., 76 × 47,7 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0313.



Museumsdidaktik in einem Kunstmuseum – die Museumspädagogik ist, als einenger- der Begriff, nur ein Teilbereich davon – hat außerordentlich wichtige Aufgaben: Das interessierte Publikum muß über alles sorg- fältig unterrichtet werden, was zu einem Verständnis des *Kunstwerks* notwendig ist. Gewiß können dabei historische, gesell- schaftspolitische, ikonographische Details nützlich und hilfreich sein. Aber sie dürfen nicht dazu dienen, daß das Kunstwerk, wie bereits in vielen Ausstellungen „mit Er- folg“ bewiesen worden ist, zu einem nur historisch interessierenden Objekt degradiert wird. Das heißt gewiß nicht, daß prä- zise Information, daß sorgfältige Interpretation vernachlässigt werden darf. Aber Grundlage jeder museumsdidaktischen Arbeit in einem Kunstmuseum (und beson- ders im Salzburger Barockmuseum) muß es sein, das Nachvollziehen künstlerischer Schöpfungsprozesse möglich zu machen und damit den Boden für ein geistiges Er- lebnis aus den Sinnen heraus zu bereiten. Dies ist ganz und gar nicht einer bestimmten Elite, auch nicht einer oberflächlich all- gemeineingebildeten, vorbehalten, dies ist je- dermann zugänglich, sofern er nur dazu be- reit ist; sofern er noch imstande ist, etwa die Schönheiten der Natur aus dem Wech- sel der Witterung und der Jahreszeiten zu beobachten und zu bewundern, sofern er also „offen“ ist.

Kurt Rossacher war immer offen für das Erlebnis künstlerischer Faszination: So entdeckte er, quasi im Vorübergehen, im Palazzo Pitti den seit der Napoleonischen Zeit verschollen gewordenen Silberschatz der Salzburger Erzbischöfe, so war er stets Mentor aussagekräftiger Forschung als Herausgeber der Zeitschrift „Alte und moderne Kunst“, so fanden die Kunst- und Antiquitätenmessen in Salzburg und Wien in ihm ihren unerbittlich strengen Juryvor- sitzenden, so konnte er in jahrzehntelanger Arbeit aus dem Schwemmgut der Basare seine Sammlung aufbauen, die nun als sein bleibendes Vermächtnis weiterlebt und über die er selbst (am 28. Juli 1973 in den „Salzburger Nachrichten“) geschrieben hat: „Diese Entwurfsammlung zeigt, wie monumental denkende Kunst der Vergan- genheit als gültige Gegenwartskunst emp- funden werden kann, wie modern der Ba- rock in seinen Abstraktionswerten ist, wie wenig uns schließlich vom Jahrhundert Keplers trennt, mögen wir auch mittler- weile den winzigen Sprung zum Mond ge- schafft haben.“

Abb. Seite 10: Süddeutsch, erste Hälfte des 17. Jb.s, Diana, mit zwei Sockelvarianten; Entwurfszeichnung eines Bildhauers, Feder in Braun auf Papier, grau laviert, 283 x 129 mm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 1017.