

BAROCK- BERICHTE 20/21





Abb. 1 (links): Johann Spillenberger, Bildnis eines Knaben. Schwarze Kreide. 8,9 × 12,8 cm. Graphische Sammlung der Anhaltischen Gemäldegalerie, Dessau, Inv.-Nr. BXV17.

Ruth Baljühr

Bemerkungen zu Johann von Spillenberger als Zeichner

Bereits die Zeitgenossen erkannten Johann von Spillenbergers außerordentliche zeichnerische Begabung¹. So wissen wir von dem Kunsthändler Melchior Lidl, daß „sich auch herrn vernehmen lassen, die alle seine [Spillenbergers] opera was vorhanden, ausgemacht und ohne ausgemacht zusammen kauffen wollen, wie auch seine Zeichnung bis nach Niederlandt verlangt werden“². Die Wertschätzung, die Spillenberger genoß, zeigt sich auch darin, daß der Wiener Hofmaler Christoph Lauch eine die Andromeda darstellende Rötzelzeichnung Spillenbergers in seiner Sammlung glanzvoll in einem goldenen Rahmen präsentierte.

Heute hingegen sind die Kenntnisse über das graphische Schaffen Spillenbergers eher lückenhaft. Dieser Beitrag wird daher einige Zeichnungen in chronologischer Folge vorstellen, um einen Begriff von Spillenbergers zeichnerischer Handschrift und seiner künstlerischen Entwicklung zu vermitteln. Außerdem soll die in der Forschung bisher nicht hinreichend geklärte Zuschreibungsfrage einer Gruppe von Blättern in München und Düsseldorf untersucht und eine mögliche Antwort zur Diskussion gestellt werden.

Zunächst einige biographische Angaben, die die bisherigen Kenntnisse teils korrigieren: Spillenberger wurde 1628 im damals ungarischen Kaschau geboren. Im Anschluß an seine Lehrzeit bei dem Caravaggisten Johann Ulrich Loth in München unternahm er um 1660 die obligatorische Italienreise, die ihn für die meiste Zeit nach Venedig führte. Sie hatte einen nachhaltigen Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung. 1661 kehrte er

zurück und ließ sich, nach einem kurzen Aufenthalt in Augsburg, in Regensburg nieder. Aufgrund besserer Karriereaussichten übersiedelte er von dort aber bereits 1666 nach Wien – eine Entscheidung, die sich letztlich auszahlte, wurde er doch schon drei Jahre später von Leopold I. nobilitiert. Bis zu seinem Tod im Jahr 1679 arbeitete Spillenberger in Wien und avancierte, neben Joachim von Sandrart und Tobias Pock, zu einem der gesuchtesten Maler für Alterbilder und mythologische Werke.

Spillenbergers Tätigkeit als Historienmaler spiegelt sich auch in seinen Handzeichnungen wider. Von ein oder zwei Bildnissen und einigen wenigen Landschaften abgesehen, überwiegen religiöse und mythologische Szenen, die sämtlich im Zusammenhang mit seiner Gemäldeproduktion zu sehen sind. Gegenwärtig umfaßt das bekannte zeichnerische Werk 53 Blätter, von denen mehr als die Hälfte in den graphischen Kabinetten in München, Düsseldorf und Paris aufbewahrt werden. Diese Zeichnungen lassen sich interessanterweise fast ausnahmslos bis zur Sammlung des Düsseldorfer Akademiedirektors Lambert Krahe zurückverfolgen. Wir dürfen deshalb annehmen, daß Krahe sie in einem größeren Konvolut erworben hatte. Da er für seine akademische Studiensammlung bevorzugt komplette Werkstattnachlässe kaufte, liegt es nahe, daß auch seine Spillenberger-Sammlung unmittelbar auf den Nachlaß des Künstlers zurückgeht. Diese Vermutung wird ferner dadurch gestützt, daß Zeichnungen, die im Zusammenhang mit dem Werkprozeß stehen – wie vorberei-

Abb. 2 (rechts): Johann Spillenberger, Künstlerallegorie. Pinsel in Grau, grau laviert. 14,5 × 17,3 cm. Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 1139.



tende Skizzen, Detailstudien oder quadrierte Entwürfe –, in Krahes Bestand vorkommen, während solche Blätter, die als Auftraggeberzeichnungen und bildmäßige Präsentationsblätter vom Künstler selbst zur Weitergabe an Dritte bestimmt waren, darin gänzlich fehlen.

Die Zeichnungen sind in einem Zeitraum von gut zwanzig Jahren entstanden, wobei das früheste Blatt noch aus der Zeit vor der Italienreise stammt. Das „Bildnis eines Knaben“ in Dessau (Abb. 1) datiert noch aus den 1650er Jahren. Die Zeichnung strahlt eine Natürlichkeit und Unbefangenheit aus, die durch die technisch noch wenig versierte und ungekünstelte Herangehensweise erklärt werden kann. Etwas später, 1660, entstand in Venedig die Zeichnung eines jungen Mannes, der selbstvergessen in ein Buch blickt. Die aufgeschlagene Seite zeigt Chronos, so daß die Zeichnung wohl eher als Vanitasallegorie gedeutet werden muß, denn als Evangelist Matthäus, wie bisher angenommen wurde.³ Die Verwendung von blauem Papier

und die bewußt angestrebten tonigen, atmosphärischen Qualitäten der Komposition zeugen von der unmittelbaren Berührung mit venezianischer Zeichenkunst. Spillenbergers Vorbilder waren hier neben genuin venezianischen Künstlern vor allem auch der in Venedig arbeitende Holsteiner Johann Liss. Es bestehen kaum stilistische Verbindungen zwischen den wenigen Zeichnungen, die in die italienische bzw. prä-italienische Phase Spillenbergers fallen, und den nun folgenden Werken. Die nächste Gruppe läßt sich der Schaffensphase in Süddeutschland und Wien bis etwa 1670 zuordnen. Die einzige datierte Zeichnung aus diesem Zeitraum ist das in Salzburg aufbewahrte Stammbuchblatt von 1667 (Abb. 2). Der Verwendung in einem Künstlerstammbuch entsprechend, spielt die allegorische Figur auf das durch Armut an der Entfaltung gehinderte Genie des Künstlers an. Die Komposition ist im Gegensatz zu den früheren Arbeiten erstmals vollständig als Pinselzeichnung ausgeführt. Von diesem Zeitpunkt an verwendete Spillenberger fast

ausnahmslos den Pinsel als Zeicheninstrument, der im Gegensatz zur Feder eine Weichheit der Linien und eine größere Modulation des Farbtons erlaubt und so die malerischen Qualitäten der Zeichnung gegenüber einer klaren linearen Struktur betont. Zumindest prinzipiell orientiert sich Spillenberger damit an der Kunst, die er in Venedig kennengelernt hatte. Während bei der Salzburger „Künstlerallegorie“ die Figur und die Gegenstände noch klar umrissen sind, so wirken andere Zeichnungen aus demselben Zeitraum im Vortrag schon wesentlich freier, da sie als Detail- und Kompositionsstudien noch weiter von einer endgültigen Bildlösung entfernt sind. Die „Hl. Familie“ in München (Abb. 3) und auch die beiden Versionen von „Venus und Amor“ in Erlangen⁴ weisen daher verschiedene, den Kontur umspielende Linienbündel und kalligraphische Pinselschwünge auf, die den ansonsten ungegliederten Partien Struktur geben. Bei all diesen Arbeiten ist der für Spillenberger charakteristische Gesichtstypus, bei dem Augen,



Nase und Mund wie dunkle Höhlungen auf der hellen Fläche erscheinen, bereits markant ausgeprägt.

Der in den Zeichnungen der sechziger Jahre ausgebildete Stil ist in den Kompositionen der siebziger Jahre konsequent weiterentwickelt. Es besteht kein grundsätzlicher, sondern nur ein gradueller Unterschied. Die Zeichnungen sind im allgemeinen freier und dynamischer, Ausdruck wohl auch von größerer künstlerischer Eigenständigkeit und vollkommener Beherrschung der Technik.

Diese Entwicklung kulminiert in der wohl bekanntesten Zeichnung Spillenbergers, dem „Opfer des Manoah“ in Berlin (Abb. 4). Die Linien sind von ungeheurer Dynamik und Kraft und wirken doch leicht und mühelos. So erhebt sich die Gestalt des Engels zugleich mit Macht und Eleganz aus dem Feuer und entschwindet zum Himmel. Die nächtliche Szene ist von dem Licht des Feuers in luftiger Weise wirkungsvoll durchdrungen. In ihrer künstlerischen Ausdruckskraft wirkt diese Zeichnung trotz des kleinen Formats monu-

mental. Vergleichbare Stilmerkmale zeigt auch die Darmstädter Zeichnung mit der Darstellung von Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt (Abb. 5). Beide Zeichnungen wurden in der Forschung mit Johann Heinrich Schönfeld in Verbindung gebracht: Das Berliner Blatt galt der alten Aufschrift wegen lange Zeit als eine eigenhändige Erfindung Schönfelds, während die Darmstädter Komposition wiederholt als Beweis für den starken Einfluß des Biberacher Künstlers auf Spillenberger angeführt wurde.



Abb. 3 (links): Johann Spillenberger, Die Hl. Familie. Pinsel in Grau, grau laviert, über schwarzem Stift. 17,7 × 16,3 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 2939.

Abb. 4 (oben): Johann Spillenberger, Das Opfer des Manoah. Pinsel in Grau und Schwarz, grau laviert 20,1 × 15,4 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Inv.-Nr. KdZ 16524.



Tatsächlich gibt es besonders bei der Darmstädter Zeichnung in der Kompositionsweise, der Stellung der Figuren im Bild und der Körperhaltung grundsätzliche Übereinstimmungen. Schönfeld war nicht zuletzt seiner führenden Stellung im Augsburger Künstlerkreis wegen ein Orientierungspunkt für Spillenberger. Bei genauerer Betrachtung erweist sich Spillenberger jedoch als eigenständiger als gemeinhin vermutet. Statt von einer einseitigen Abhängigkeit sollte man viel eher von einer starken Konkurrenz zwischen den beiden ehrgeizigen Künstlerpersönlichkeiten ausgehen, innerhalb der es Spillenberger gelang, schon bald eine selbständige Position zu erreichen. Am Ende unterscheiden sich die kräftigen, körperhaften Akteure Spillenbergers doch allzu deutlich von den knochigen, athletischen Typen Schönfelds. Auch seine gerundete, kraftvolle Zeichenweise hebt sich klar von Schönfelds fahigen, filigranen Linienstrukturen ab.

Im letzten Lebensjahrzehnt Spillenbergers entstanden vor allem Altarbilder – ein Schwerpunkt, der sich auch bei den Zeichnungen in einer Reihe von Altarbildentwürfen niederschlägt. Hierzu gehören die Entwürfe des „Ecce Homo“ und der „Kreuzigung“ für die entsprechenden Emporenbilder in Ev. Hl. Kreuz in Augsburg.⁵ Auch hier ist die Konturbildung noch offen, da es sich bei den Skizzen um Ideennotizen handelt, die in der Werkgenese noch relativ früh anzusetzen sind. Daher überraschen auch die diversen kleinen Abweichungen zwischen Entwurf und Ausführung nicht. Anders bei dem Pariser Entwurf zu dem 1674 entstandenen Altarbild in der Wiener Dominikanerkirche mit der „Anbetung der Hirten“ (Abb. 6). Hier gibt es keinerlei Pentimenti mehr, die einzelne Konturen oder gar ganze Figuren neu positionierten. Jede Figur ist genau erfaßt, die ganze Komposition durchgehend in Licht- und Schattenzonen gegliedert. Die zur Übertra-

gung dienende Quadratur bestätigt die Rolle des Blattes als Modello, nach dem das Altarbild letztlich ausgeführt wurde. Einen weiteren Typus stellt die Auftraggeberzeichnung dar. Eine solche ist mit der „Kreuzigung Petri“, der Vorzeichnung für das geplante Hochaltarbild in St. Peter in München, überliefert (Abb. 7). Der für die Auftragsvergabe zuständige damalige Kirchendechant Kirmayr quittiert auf der Rückseite der Zeichnung den Erhalt vom „Herrn Spilberger khaiserl. Hofmaler zu Wien am 27. September ao 1678“. Im Gegensatz zu Zeichnungen anderer Entwurfsstadien ist die Komposition sorgfältigst durchgebildet, die Licht- und Tonwerte sind differenziert abgestuft und alle Details sind genau festgehalten. In der künstlerischen Ausdruckweise ist die Zeichnung etwas zurückhaltender als andere, für den Werkstattgebrauch bestimmte Skizzen. Diese Komposition steht zeitlich wie stilistisch am Ende von Spillenbergers zeichnerischer Entwicklung.

Abb. 5 (links): Johann Spillenberger,
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen.
Pinsel in Grau, grau laviert. 31,1 ×
36,8 cm. Graphische Sammlung,
Hessisches Landesmuseum, Darm-
stadt, Inv.-Nr. AE 292.

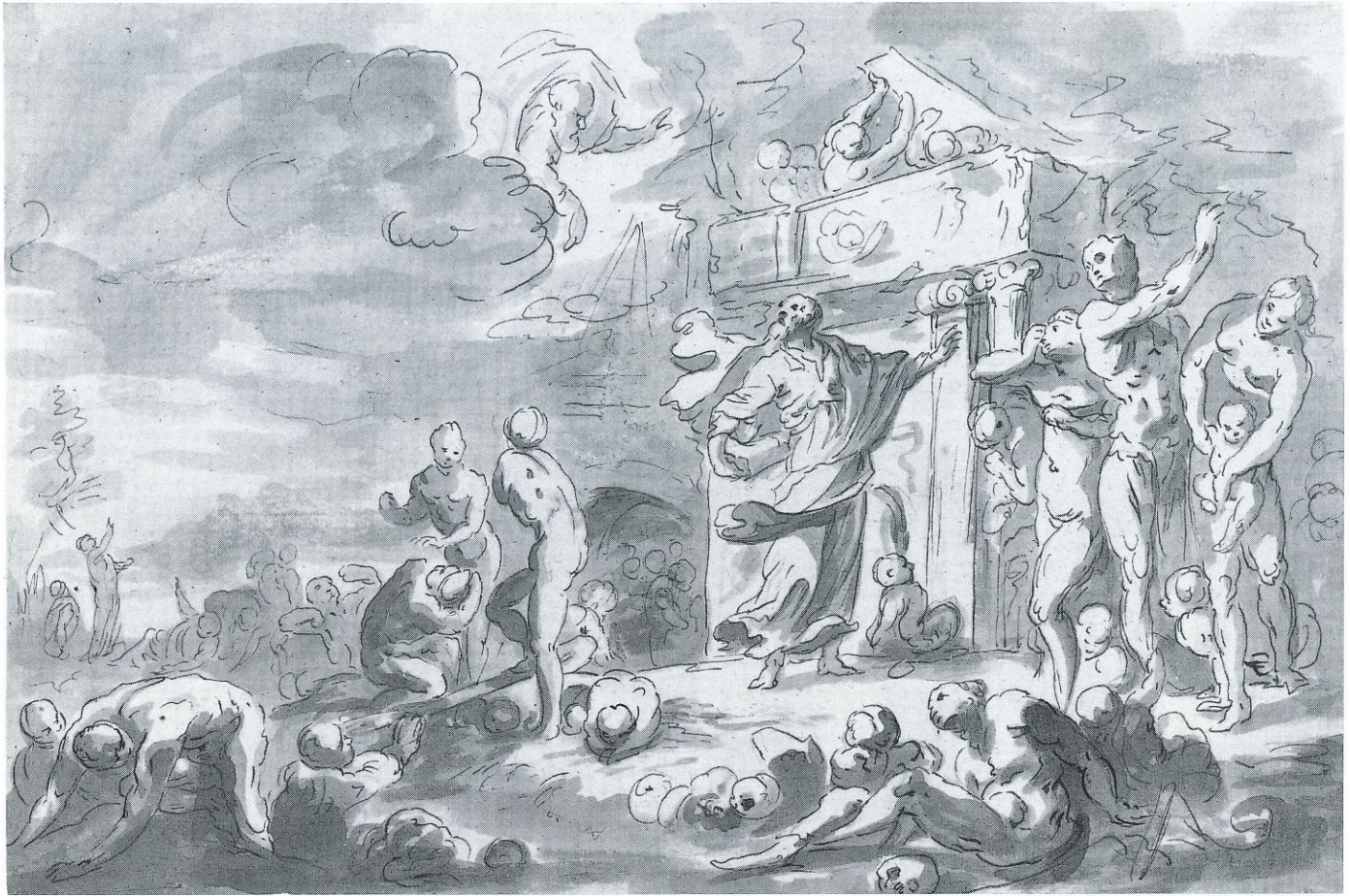


Abb. 6 (rechts): Johann Spillenberger,
Die Anbetung der Hirten.
Pinsel in Schwarz, grau laviert, in Röt-
el quadriert. 51 × 27,7 cm. Musée du
Louvre, Paris, Inv.-Nr. 21.651 (Fl
1588).



Abb. 8 (oben): Johann Spillenberger, *Die Vision des Ezechiel*. Pinsel in Braungrau, laviert, über schwarzem Stift. 20,2 × 31,5 cm. Privatbesitz, USA.

Abb. 9 (rechts auf Seite 217): Johann Melchior Spillenberger (?), *Die Vision des Ezechiel*. Feder in Grau, laviert, über schwarzem Stift. 20,9 × 31,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 41897.



Nun befinden sich in München und Düsseldorf unter den Spillenberger-Beständen eine Reihe von Blättern, deren Eigenhändigkeit schon verschiedentlich in Frage gestellt wurde. Dazu zählt auch die „Vision des Ezechiel“ in München (Abb. 8). Zu diesem Blatt existiert eine zweite Fassung in amerikanischem Privatbesitz, die den Schlüssel zu dem Problem der Autorschaft bietet (Abb. 9). Ein Vergleich läßt nämlich eklatante Unterschiede in der künstlerischen Auffassung beider Zeichnungen deutlich werden. Auf dem amerikanischen Blatt dient eine freie Unterzeichnung in schwarzem Stift als Ausgangspunkt für die großzügig angelegte, das Detail vernachlässigende Komposition. Es handelt sich um eine reine Pinselzeichnung, in der sich die mit einem feineren Pinsel ausgeführte lineare Struktur gleichberechtigt und organisch mit der flächenhaften Lavierung verbindet. Das in Figurenkontur und der Angabe der Einzelheiten schwungvolle und lebhaftes Lineament wird in eine grau-braune, unterschiedlich intensive Lavierung eingebettet, die das Blatt großflächig in Hell- und Dunkelzonen aufteilt. Die Münchner Zeichnung unterscheidet sich davon allein schon in technischer Hinsicht. Die Umrisslinien der Figuren und anderer Bildgegenstände wurden hier zunächst mit der Feder festgelegt. Die anschließend in grau-blauem Tintenton angelegte Lavierung wirkt weitaus

starrer. Sie folgt der Federzeichnung mechanisch und verrät einen von der ersten Anlage klar abgesetzten späteren Arbeitsgang. Während also die erstgenannte Zeichnung die bei Spillenberger festgestellten Charakteristika zeigt, kennzeichnet die trockene und uninspirierte Handschrift das Münchner Blatt als Kopie. So finden sich dort auch die typischen Zeichen einer Kopistenarbeit. Bei dem Versuch nämlich, der Vorlage in allen Details zu folgen, erweist sich der Zeichner als ungenau. Vergleicht man etwa die Figur Gottvaters, so zeigt sie auf dem Münchner Blatt eine erkennbare Physiognomie, während das rasch hingeworfene Linienkürzel bei Spillenberger zwar seine Verweiskfunktion erfüllt, sich jedoch nicht mit der Angabe konkreter Details aufhält. Besonders bei der Bewältigung freier, atmosphärischer Partien wird die Ungenauigkeit dem Kopisten zum Verhängnis. Während bei dem Original in der Himmelszone links oben mit wenigen, fast kalligraphischen Pinselschwüngen schwere, gewittrige Wolkenformationen suggeriert werden, finden sich in München an gleicher Stelle nur unmotivierte, zitterige Linien. Um diese eindeutig als Replik bestimmte Münchner Zeichnung lassen sich nun leicht vierzehn weitere Blätter in München und Düsseldorf gruppieren, die alle in Format, Technik und Papier übereinstimmen⁶. Abweichend von den eigenhändigen Zeichnungen

Spillenbergers sind sie meist in Feder ausgeführt. Auch der ins Bläuliche tendierende Tintenton unterscheidet diese Arbeiten von den warmtonigen Zeichnungen Spillenbergers. Ein weiteres Zeichnungspaar dieser Art liegt mit Spillenbergers Komposition „Rinaldo und Armida“ vor, wobei sich das Original in Budapest, die Kopie wiederum in München befindet (Abb. 10 u. 11). In den meisten Fällen sind Spillenbergers zeichnerische Vorlagen für Blätter dieser Gruppe jedoch nicht erhalten, und auch Gemäldeausführungen nach diesen Entwürfen sind nicht bekannt. Die einzige Ausnahme bildet die Replik mit „Bathseba im Bade“ in Düsseldorf (Abb. 12). Das dazugehörige Gemälde Spillenbergers befindet sich im Museum Cognac (Abb. 13). Die Abweichungen zwischen Zeichnung und Gemälde lassen sich hier natürlich aus dem freien Umgang Spillenbergers mit seiner eigenen Invention erklären, die er in der Gemäldefassung weiter entwickelte, während der Kopist treu der heute verlorenen Originalzeichnung des Meisters folgt.

Es stellt sich nun die Frage, wer denn der Zeichner dieser Repliken war. Es ist klar, daß die Nachzeichnungen unmittelbar im Werkstattkontext entstanden sein müssen, denn wo sonst wäre der Zugriff auf eine solche Fülle an Originalzeichnungen möglich gewesen. Dabei ist es wenig plausibel, in Spillen-



berger selbst den Autor der Kopien zu sehen, da sich die exakte Übernahme aller Details kaum mit seiner andernorts hinlänglich unter Beweis gestellten Rolle des Inventors vereinbaren ließe. Auch von Schülern Spillenbergers oder Werkstattgehilfen, die diese Blätter hätten anfertigen können, ist kaum etwas bekannt. Doch sollte man in diesem Zusammenhang den ältesten Sohn Spillenbergers, Johann Melchior, nicht unberücksichtigt lassen. Johann Melchior schlug seinerseits die Künstlerlaufbahn ein und betätigte sich als Maler und Graphiker auf dem Gebiet der Historie und der Landschaft. Unter den wenigen nachweisbaren Arbeiten von ihm befindet sich immerhin eine Radierung der „Bathseba im Bade“, die deutlich den Einfluß der Kunst Spillenbergers d. Ä. verrät und Johann Melchior somit eindeutig als Schüler seines Vaters ausweist⁷. Es wäre daher sehr gut möglich, in Johann Melchior denjenigen zu sehen, der während seiner Lehrzeit im Atelier des Vaters Kopien nach verschiedenen Kompositionen anfertigte. So betrachtet, wären die Nachzeichnungen nicht nur Übungen des jungen Adepten, sie erfüllten zugleich die Aufgabe, als Erinnerungsstücke

zu dienen. Denn während Spillenbergers Originalzeichnungen zum Teil bei den entsprechenden Auftraggebern, denen sie zur Begutachtung vorgelegt wurden, verblieben, konnten die Nachzeichnungen als Ricordi in der Werkstatt weiterverwendet werden. Dieses würde schließlich auch erklären, weshalb die Nachzeichnungen nur in München und Düsseldorf zu finden sind, in jenen Sammlungen nämlich, deren Spillenberger-Bestände sich – wie eingangs erwähnt – unmittelbar auf den Werkstattnachlaß des Künstlers zurückführen lassen.

Anmerkungen:

(1) Nachfolgendem Text liegen die entsprechenden Ausführungen meiner Dissertation „Johann von Spillenberger (1628–1679), Leben und Werk“, Freie Universität Berlin, Berlin 1997 (im folgenden zit. als Baljühr 1997), zugrunde. Siehe dort besonders die Seiten 52–68 mit allen weiterführenden Literaturhinweisen, weshalb hier auf Fußnoten so weit wie möglich verzichtet werden soll.

(2) Brief von Melchior Lidl an den Fürstbischof von Olmütz, Karl von Liechtenstein-Castel-

korn vom 28. Mai 1680, zit. nach Baljühr 1997, 220.

(3) Wien, Graphische Sammlung Albertina. Siehe Baljühr 1997, 172, Nr Z 47 und Abb. 94.

(4) Erlangen, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek. Siehe Baljühr 1997, 150–151, Nrn. Z 12–Z 13, Abb. 59 und 60.

(5) München, Staatliche Graphische Sammlung. Siehe Baljühr 1997, 164–165, Nrn. Z 34–Z 35, Abb. 81 und 82.

(6) Es handelt sich um folgende Zeichnungen in Düsseldorf: FP 3661, KA (FP) 5548, FP 5549; und in München: 2064, 7126, 7407, 11690, 34449, 34454, 34457, 34458, 34581, 41895, 41896.

(7) Siehe Albert Hämmerle: Johann und J. M. Spillenberger, Zwei Maler-Radierer. In: Das Schwäbische Museum, Augsburg 1929, 184, Nr. 12 und Abb. 18.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Ruth Baljühr
Galerie Gerda Bassenge
Erdener Straße 5 A
D-14193 Berlin



Abb. 10 (links): Johann Spillenberger, *Rinaldo und Armida*. Pinsel in Grau, laviert, über schwarzem Stift. 15,9 × 20,5 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. 58.16.

Abbildungen auf den nächsten beiden Seiten

Abb. 7 (auf Seite 220): Johann Spillenberger, *Die Kreuzigung Petri*. Pinsel in Grau, grau laviert, über schwarzem Stift. 40,6 × 25,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 1972:20.

Abb. 12 (auf Seite 221 oben): Johann Melchior Spillenberger (?), *Bathseba im Bade*. Pinsel in Grau, laviert. 20,5 × 30,5 cm. Graphische Sammlung des Kunstmuseums, Düsseldorf, Inv.-Nr. FP 3661.

Abb. 11 (oben): Johann Melchior Spillenberger (?), *Rinaldo und Armida*. Pinsel in Grau, laviert, über Spuren von schwarzem Stift. 15,6 × 20,6 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 2064.

Abb. 13 (auf Seite 221 unten): Johann Spillenberger, *Bathseba im Bade*. Öl auf Leinwand. 104 × 155 cm. Cognac, Musée Municipal, MNR 514.



12▷

13▷

