

Eine

Sammlung unbekannter Handzeichnungen
Martin Knollers im Kloster Stams.

Von

Dr. Heinrich Hammer.

Handzeichnungen Martin Knollers waren bislang nur wenige bekannt. Der Verfasser der vor zwei Jahren erschienenen Knoller-Monographie hatte „trotz allen Bemühens“ nur fünf Zeichnungen im Ferdinandeum zu Innsbruck, vier Skizzen im Besitze von Herrn A. Menghin in Meran und eine Skizze im Münchner Kupferstichkabinet finden können¹⁾. Es ist daher wohl berechtigt, mit diesen Zeilen einen reichen Vorrat Knollerscher Handzeichnungen bekannt zu machen, den Schreiber derselben im Stift Stams unter dem Nachlaß des bedeutendsten Schülers Knollers, Josef Schöpfs, verstreut auffand²⁾.

Josef Schöpf hinterließ, als er am 15. September 1822 starb, einen beträchtlichen Kunstbesitz. Das gerichtliche Inventar, das darüber aufgenommen wurde³⁾, verzeichnet über 600 (darunter auch Dürersche) Kupferstiche, 206 Ölbilder und

¹⁾ J. Popp, Martin Knoller, Ztschr. des Ferdinandeums 1904 S. 74 Anm. — Im Münchner Kupferstichkabinet befindet sich außer einer Sepiaakizze (Jakob am Brunnen, 24 cm br., 31.5 cm. h., bez. „M. Knoller fec.“) noch eine Knoller zugeschriebene, von Popp nicht verzeichnete Ölskizze (Allegorische Szene, 22.5 cm br., 29 cm h.).

²⁾ Ich nehme bereits hier Gelegenheit, dem hochw. Prälaten des Stiftes, Abt Stephan Mariacher, den wärmsten Dank auszudrücken für die außerordentlich entgegenkommende Weise, in der mir die Benützung des Materials erleichtert wurde.

³⁾ Der Verlaßakt Schöpfs mit dem Inventar liegt im Archiv des k. k. Landesgerichtes Innsbruck. Ich erhielt in denselben Einblick durch die liebenswürdige Vermittlung von Herrn Gerichtssekretär Dr. E. v. Mackowitz, dem hier gleichfalls der Dank ausgesprochen sei.

Ölskizzen, endlich an 2000 Handzeichnungen. Diesen ganzen Besitz bestimmte Schöpf dem Stifte Stams zum Vermächtnis: er erstattete so den Dank für viele Förderung, die er von den kunstsinnigen Äbten des Klosters in seiner Jugend und später erfahren. Das Testament sprach den Wunsch aus, daß die Sammlung unveräußert und ungeschmälert bleiben solle: dadurch ist sie noch heute geschlossen erhalten. Die Ölbilder und Ölskizzen sind größtenteils in dem kleinen, aber interessanten Museum des Stiftes ausgestellt, ein Teil in einer Mappe (D) geborgen. Die von Schöpf hinterlassenen Stiche bilden den Grundstock der ansehnlichen Kupferstichsammlung von Stams. Die Handzeichnungen sind zum größten Teil in 24 Großfolio-bände von je 50—60 Blatt eingeklebt und numeriert (1—2023); eine weitere Zahl noch loser Blätter ist in drei großen Mappen (A—C) des Klostermuseums verwahrt. Dazu kommen noch 7 kleine Skizzenbücher im Originalbände (I—VII). Auf Ansuchen des eben damals gegründeten Landesmuseums überließ das Stift diesem im Jahre 1823 einen Teil des Schöpf'schen Nachlasses als Depot¹⁾: so befinden sich eine Anzahl Ölbilder und Ölskizzen und 3 von den erwähnten 24 Bänden mit Zeichnungen im Ferdinandeum.

Obwohl die Stams'er Handzeichnungensammlung auf der Tiroler Kunstausstellung zu Innsbruck im Jahre 1879 zur Besichtigung geboten worden war²⁾, unterblieb doch jede nähere Durchsichtung, ob und inwieweit die Sammlung vielleicht nicht bloß Schöpf'sche Stücke enthalte. Im Kloster war von einzelnen Ölgemälden und Ölskizzen bekannt, daß sie andern Meistern und welchen sie zugehören, wie denn auch das Testament, von dem ein abschriftlicher Auszug auch in Stams erliegt, den Nachlaß als „teils von mir (Schöpf) selbst, teils von andern in- und ausländischen Kunstmännern verfaßte Skizzen- und Gemäldesammlung“ kennzeichnet. Eine Scheidung auch unter den Zeichnungen wurde nie unternommen; bezeichnend

¹⁾ Die Übergabe erfolgte am 25. Juli 1823. Archiv Stams.

²⁾ Katalog der tirol.-vorarlb. Kunstausstellung. Innsbruck 1879.

genug wurden sie seinerzeit nicht nach den verschiedenen Urhebern, sondern nach stofflichen Gesichtspunkten (in Körper-, Modellstudien, Zeichnungen nach Statuen, Landschaften, Architekturen, Skizzen) geordnet den Bänden einverleibt, die alle die Überschrift „Des tirolischen Kunstmalers Josef Schöpf Skizzen etc.“ tragen: der ganze Bestand galt als Studienapparat Schöpfs selbst. So hat denn auch der Verfasser der Knollerbiographie der Sammlung des Knollerschülers keinen Seitenblick gegönnt.

Die nähere Besichtigung dieses Materials, an die ich, mit einer Arbeit über Josef Schöpf beschäftigt, herantrat, zeigte aber bald, daß auch unter den Handzeichnungen zwar die Schöpfschen Stücke die Mehrzahl bilden, ein großer Teil aber von verschiedenen anderen Händen herrührt. Es liegt also nicht ein bloßer Nachlaß eigener Zeichnungen, sondern eine allmählig zusammengebrachte Sammlung von Blättern zeitgenössischer und früherer Künstler vor: barocke Maler des 17. und 18. Jahrhunderts sind es hauptsächlich, größtenteils tirolisch-österreichische, aber auch italienische. Es fehlt nicht an vereinzelt signierten Stücken: von einem Michel Engl aus Salzburg, 1607; von Johann Weiß, 1751; von Rottmayr, Troger, Unterberger, J. A. Zoller, von Varana ¹⁾, Piazzetta, Carlone ²⁾; andere lassen sich mit Wahrscheinlichkeit Gump und Holzer zuweisen. Der größere Teil dieser fremden Blätter, unter denen viele entzückende Stücke begegnen, warten freilich noch ihrer Bestimmung und Zusammenstellung; eine solche ist vorläufig noch dadurch sehr erschwert, daß sie sich eben in fast allen Bänden und Mappen zerstreut befinden ³⁾.

¹⁾ Es ist wohl Giacomo Varana oder Guarana, Maler und Radierer aus Venedig, geb. 1716, gest. um 1770, Schüler Riccis und Tiepolos. (Nagler, Künstlerlexikon).

²⁾ Es handelt sich jedenfalls um Carlo Carlone, geb. 1686, gest. 1775, der zu Passau, Linz, Wien arbeitete.

³⁾ Verfasser behält sich vor, in späterem Zeitpunkte hierüber Mitteilungen zu machen. Es wäre sehr wünschenswert, wenn die Zeichnungen aus ihrem gegenwärtigen Verbands genommen und nach den Meistern und innerhalb deren wieder nach deren Werken geordnet wür-

Die Sammlung enthält nun auch eine große Zahl von Zeichnungen, deren Darstellungen mit solchen der Fresken und Altarbilder Knollers zusammengehen, mit einzelnen Teilen derselben wie ganzen Kompositionen.

Ob diese Blätter — keines von ihnen trägt eine Namenszeichnung — eigenhändige Entwürfe Knollers sind, stand nicht unmittelbar fest. Sie konnten einerseits Studien Schöpfs nach Knoller sein, dessen Schüler jener durch 8 Jahre (1768—76) war; zeigen doch andere Stücke der Sammlung, daß Schöpf nicht nur nach den großen Meistern der Renaissance, sondern auch nach Zeitgenossen, z. B. Mengs, gezeichnet hat. Andererseits konnten Entwürfe vorliegen, die Knoller seinem Schüler übertrug: es ist bezeugt, daß Schöpf einzelne Arbeiten, wie in Neresheim, selbständig durchführte¹⁾.

Die letztere Möglichkeit wird freilich schon durch die Menge derartiger Blätter hinfällig: sie umfassen fast alle Freskoge-mälde der Blütezeit Knollers²⁾ und beziehen sich nicht etwa auf wenige und nebensächliche Partien derselben, sondern zu-meist auf das Wesentliche der Komposition und auf die wich-tigsten Einzelgestalten. Es finden sich Entwürfe für die Kuppel in Volders, während deren Ausmalung (1766) Schöpf noch nicht in Knollers Lehre war³⁾, aber auch zum Fresko im Taxispalais zu Innsbruck (1785), wo er sie längst verlassen hatte. Die Seitenaltäre in Ettal (1764, 1765), zu denen Skizzen vorliegen, fallen vor, die „Anbetung der Könige“ in Gries (1796), die hl. Familie des Herrn Ettl (1801) nach die Zeit, in der Schöpf Knollers Gehilfe war. Auch sind Skizzen zu Fresken da, zu denen Knoller bezeugtermaßen selbst die Entwürfe ausarbeitete,

den: die Sammlung böte dann ein in mancher Hinsicht vielleicht einzig dastehendes instruktives Material.

¹⁾ Popp, a. a. O. S. 57, 111.

²⁾ Nur zu den Mailänder Palastfresken vermag ich in der Samm- lung keine Skizzen zu finden.

³⁾ Nach den Diarien des Abtes Vigilius Granicher von Stams (Ar- chiv Stams Ms. 179 ad 16. April 1768) malte Schöpf noch im April 1768 in der Krankenhauskapelle daselbst.

wie zur „Austreibung“ und zur „Lehre im Tempel“ in Neresheim¹⁾.

Andererseits tragen die Zeichnungen meist von vornherein nicht das Gepräge von Kopien an sich. Sie zeigen skizzenhafte Behandlung, flüchtige Handführung, häufige Korrekturen. Sie weichen vor allem auf Schritt und Tritt von den ausgeführten Werken ab, ja es sind alle verschiedenen Vorstufen des fertigen Bildes vertreten: erste Andeutungen der Gesamtkomposition, Skizzen zu Gruppen, Nacktentwürfe für einzelne Gestalten, Aktstudien. Die Blätter schließen sich zu Reihen zusammen, die förmlich den Gang der Arbeit veranschaulichen. Ein anderer Teil der Handzeichnungen allerdings sind saubere und sorgfältige Ausführungen einzelner Gruppen oder übersichtliche Wiedergaben ganzer Deckenbilder ohne wesentliche Abweichungen von dem Fresko oder Altarblatt. Aber ein genauer Vergleich zeigt auch hier zahlreiche kleine Unterschiede gegenüber dem ausgeführten Werk, die dem Nachzeichner kaum unterlaufen wären: Abweichungen in dem Bewegungsmotiv und der gegenseitigen Stellung nebensächlicherer Figuren, Auslassung von Attributen oder selbst ganzen Gestalten, bloße Andeutung der Gesichter²⁾.

Alle diese Blätter stimmen aber endlich in Stil und Zeichenweise, im ganzen Zug der Hand untereinander und auch mit den sonst von Knoller bekannten Zeichnungen in Innsbruck, Meran, München, völlig überein. Diese Stiftführung unterscheidet sich dabei charakteristisch von jener Schöpf's, so sehr auch dieser, der gleichen Richtung angehörig und stark von seinem Meister beeinflusst, Knoller in der Art seines Zeichnens näher steht als den anderen Meistern der Sammlung. Es besteht zwischen beider Zeichnung im Grunde derselbe Gegensatz

¹⁾ Popp, a. a. O. S. 68.

²⁾ Am deutlichsten zeigt solche Abweichungen die Skizze zum Münchner Bürgersaal (A. 17): man sehe die abweichenden Gruppen rechts von Christus und links oberhalb Marias, wo mehrere Gestalten fehlen oder geändert sind u. a. Ganz stilgleich sind die Skizzen für Neresheim (A. 6, 7).

wie zwischen ihren Fresken und Tafelwerken. Knollers Zeichnung ist sicherer und härter, trockener, aber auch markiger; Schöpf hat auch in seinen Studien etwas Weiches und Unbestimmtes, mehr Stimmung als Kraft. Knollers Umrisse sind klar, seine Modellierung feinstrichlig und sehr ins Einzelne gehend; sein Schüler liebt zerfließende Konturen und breite, flüchtige Modellierung¹⁾. So bilden alle diese auf Knollersche Werke bezüglichen Zeichnungen eine zusammengehörige, von allen anderen bei näherem Zusehen deutlich trennbare Gruppe; sie sind — vielleicht einige zweifelhafte Stücke abgerechnet — durchaus als Originalblätter Knollers anzusehen.

Einen verwunderlichen Fall bildet allein eines der oben erwähnten kleinen Skizzenbücher (IV). Es ist ein Großoktavbändchen, in Pappen gebunden, aus 84 Papierblättern (15 × 19,7 cm) bestehend. Die ersten vier Blätter enthalten Zeichnungen, die sichtlich weder Schöpfs noch Knollers Stift angehören. Dann aber folgen sechs Skizzen für Teile des Freskenschmuckes von Volders: eine Federskizze für das Chorfresko (f. 5), vier Bleistiftzeichnungen für die Kuppelzwickel und ein Medaillon (f. 6—9), endlich eine Rötelzeichnung für eine Gruppe der Kuppel (hl. Johannes und Bartholomäus, f. 10). Den Rest des Büchleins bilden leere, abwechselnd weiß gelassene und braun getönte Blätter; nur gegen Ende (f. 21 ff.) folgen noch einige Skizzen zu Putten u. dgl. von fraglicher Hand. Die Innenseite des hinteren Deckels trägt in abgekürzter, aber unzweifelhafter Form den Namenszug Schöpfs mit dem Datum 1765, 20. April. Dies — abgesehen von der Gleichartigkeit mit den andern Bändchen — läßt das Skizzenbüchlein sicher als Eigentum Schöpfs erscheinen; jene Zeichnungen für Volders aber entsprechen nicht seinem, sondern Knollers Handzug. Letzterer hätte also eine kleine Folge von Zeichnungen in Schöpfs Skizzenbuch gemacht. Diese Annahme verliert indes das Unglaubliche, wenn wir ein zweites,

¹⁾ Charakteristisch verschieden scheint mir z. B. die Behandlung der Haare: bei Knoller trotz aller Keckheit klar umrissen, bei Schöpf in getrennte Kringle auseinanderfallend.

an Papier (Wasserzeichen) und Größe völlig gleiches Skizzenbuch (III) mustern. Es zeigt vorne in der Handschrift des Eigentümers die Einzeichnung „1762, Josef Schöpf“; seine Blätter aber sind angefüllt mit unzweifelhaft eigenhändigen Skizzen verschiedener Künstlergenossen, zum Teil mit Namenszug: von Troger, Carlone, Johann Weiß (1764, Salzburg) u. a.; dabei sind einzelne dieser Meister durch eine Mehrzahl von Eintragungen vertreten. Das interessante Heft ist also sichtlich ein künstlerisches Stammbuch des jungen Schöpf, der gerade in diesen Jahren (1762—65) seine Wanderzeit durchlebte. Er befand sich aber seit 1765 wieder in Tirol und mag, als Knoller 1766 in Volders malte, bereits mit diesem in Verbindung getreten sein, wenn er auch noch bis 1768 einzelne Aufträge für Stams ausführte. Ich möchte daher auch die oben genannten Zeichnungen für Volders nur Knoller, nicht Schöpf zuweisen.

Die Schöpfsche Zeichnungensammlung enthält im ganzen, von zweifelhaften Stücken abgesehen, 82 Blätter von Knoller; dazu kommen 6 Ölskizzen und 3 Kartons: das Kloster Stams besitzt damit die größte und interessanteste Sammlung von Zeichnungen und Entwürfen dieses hervorragenden Barockmeisters: er ist, was zum mindesten das Eindringen in sein Entwerfen und Gestalten betrifft, nirgends besser als hier zu studieren und zu genießen¹⁾.

Die große Zahl Knollerscher Blätter in Schöpfs Sammlung hat vielleicht an sich etwas Befremdliches. Allein in stattlichen Serien von Zeichnungen sind auch einige der übrigen Meister

¹⁾ Trotz der Durchsichtung aller Bände und Mappen möchte ich es nicht ausschließen, daß noch einzelne weitere Blätter zu finden sein können. Obwohl eine ganze Reihe von Fresken und Altarblättern Knollers, auch entlegenerer, zur Vergleichung besichtigt wurden, konnten doch nicht ausnahmslos alle Werke eigens für diese kleine Arbeit besucht werden; das verfügbare Reproduktionsmaterial aber ist unvollständig. Auf der anderen Seite bietet die Stilvergleichung nicht immer einen ausreichend sicheren Anhalt: so mögen z. B. unter den vielen Körper- und Gewandstudien immerhin vielleicht noch einzelne Blätter von Knoller stecken.

vertreten: Schöpf war sichtlich ein eifriger und erfolgreicher Sammler. Ich möchte glauben, daß er die meisten Skizzen Knollers während der Jahre des Zusammenseins mit diesem zum Geschenke erhielt. Nicht umsonst gehören doch die meisten Stücke zu den Werken Knollers gerade aus dieser Zeitspanne. Der legere und freigebige Knoller mag aus den Abfällen seiner Arbeit nicht viel Aufhebens gemacht haben; umso lieber ließ er sie seinem bevorzugten Schüler, den er sehr schätzte und mit dem er noch lange nach der Trennung im Briefwechsel blieb¹⁾. Schöpf aber war neben aller Künstlerschaft sichtlich eine echte Sammlernatur, der das Kleinste beachtenswert erschien. Wie er seine eigenen Studien und Skizzen sorgsam zusammenbehielt und für ihre unverminderte Erhaltung über sein Leben hinaus Sorge trug, so schätzte er wohl jedes Blättchen seines berühmten Lehrers, dessen er habhaft werden konnte. Zeigen doch auch jene oben besprochenen Skizzenbücher bei ihm einen wahren Sport, sich künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen zu verschaffen.

Die Zeichnungen eröffnen einen eindringenden Blick in die künstlerische Arbeit, die ein Knollersches Freskowerk vorbereitete. Nicht für jedes Werk sind freilich alle Stadien der Gestaltung vertreten, aber gegenseitig ergänzen sich die Skizzen genug, um den Stufengang zu veranschaulichen²⁾.

Eine Anzahl von Skizzen kennzeichnen sich hinreichend deutlich als Erstlingsentwürfe; sie gelten der Anlage der Gruppe, der Verteilung der Massen für das ganze Werk oder doch seinen Hauptteil. Die Gestalten — und natürlich fast nur auf diese, nicht schon zugleich auf Landschaft oder Bauten richtet

¹⁾ Popp, a. a. O. S. 111.

²⁾ Es ist natürlich nicht möglich, in der folgenden Entwicklung alle einzelnen Blätter anzuführen; es soll nur auf die für die Sache bezeichnendsten eingegangen werden; im übrigen wird auf das schließliche Verzeichnis verwiesen.

sich zuerst das Augenmerk — erscheinen hier erst in unbestimmten, formlosen Umrissen: Stellung, Bewegung, Verteilung der Körper sind angedeutet; die Physiognomien fehlen zumeist, die Köpfe sind rein schematisch durch eirunde Linien mit einer Achse und Querlinien, oft auch ohne diese versinnbildet, die Gliedmaßen ermangeln klarer Endigungen, die Gewänder sind wirre Linienknäuel. Eine eigentliche Modellierung fehlt, die Konturen sind lückig oder mehrfach nebeneinander gezeichnet; Fehlstriche und Überdeckungen sind häufig. Es sind so recht die frühesten, flüchtigen Niederschriften der erst klar werdenden Phantasie (vgl. Taf. 1). Meist sind sie mit Kreide oder Bleistift in dünnen, kraftlosen Strichen hingeworfen; vereinzelt ist auch Federzeichnung, leicht und breit übertuscht, verwendet.

Einen verschiedenen Verlauf des beginnenden Gestaltens zeigen diese Blätter. Manchmal mag blitzartig die ganze Verteilung der Gestalten, das volle Gerippe der Komposition dem Künstler vor Augen getreten sein und wurde in rascher, ungeführer Niederschrift festgehalten. Ein Beispiel scheint der kleine Zettel zu geben, auf dem sich die Saaldecke des Taxispalais in Innsbruck skizziert findet (A 18). Das Detail ist ganz un ausgebildet, das Nebenwerk fehlt völlig, einzelne Gestalten kamen noch hinzu: aber das Bildfeld ist schon hier im wesentlichen so gefällt, wie im Fresko, die Anordnung der Figuren, ihr Verhältnis zum Ganzen ist gleich geblieben; nur eine leichte Zusammenschiebung vom Breiten und Niedrigen ins Schmale und Hohe hat, nach der Skizze im Ferdinandeum zu schließen¹⁾, stattgefunden.

Andere Skizzen aber zeigen nicht schon das endgiltige Gerüst, das sich nur zu füllen braucht. Vielmehr wächst aus einer ursprünglich verhältnismäßig knappen, gedrängten Hauptgruppe erst allmählich die dem Bildfeld genügende, weit gestellte Komposition heraus. Unwillkürlich schweben eben dem Künstler zunächst die verhältnismäßig wenigen Figuren vor, die das Wesentliche des Vorganges wiedergeben; sie würden nie

¹⁾ Das Fresko selbst ist verschalt.

den weiten Raum füllen: sie mehren sich daher, nicht nur indem außen Glieder dazutreten, sondern indem sich die Kerngruppe selbst dehnt, lockerer wird und Glieder zwischen sich aufnimmt.

Eine Skizze (1476) für das Langhausfresko in Gries („Augustinus überwindet die Irrlehrer“) bietet ein bezeichnendes Beispiel¹⁾. Wir sehen davon ab, daß die Komposition später teilweise umgestellt, Linkes und Rechtes vertauscht wurde, auch davon, daß äußere Teile, wie der obere Kranz der Engel und die Gruppe der stürzenden Ketzer auf dem Entwurf noch nicht erscheinen: interessanter ist, daß der wesentliche mittlere Teil der Komposition hier in viel weniger, größeren und näheren Gestalten gegeben ist, als im Fresko. In diesem sind dieselben Figuren beträchtlich auseinander gerückt und im Verhältnis zum Ganzen bedeutend kleiner geworden: Christus schwebt nun viel höher über Augustinus, zwischen ihnen hat sich die Architektur mächtig entfaltet und sind reichere Engelgruppen in die Lücke gesprungen. Ein Entwurf in den Verhältnissen einer Altartafel dehnte sich zu den Ausmessungen einer weiten Decke.

Nicht minder Charakteristisches zeigen je zwei Skizzen für die Neresheimer Kuppelbilder „Christus im Tempel“ und „Ausreibung aus dem Tempel“. In zwei leicht getuschten Federzeichnungen (1231, 1232) von sehr salopper Umrißgebung, mit vager Behandlung der Köpfe entwirft Knoller im Grunde nur den Hauptvorgang: Christus inmitten von zuhörenden Schriftgelehrten, — Christus, einige Händler verjagend. Die letztere Skizze zeigt zudem nur die linke Gruppe der Händler, die rechte ist hier, wie die Gestaltung der Treppe zeigt, gar nicht vorgesehen; in beiden Blättern erscheint die Szene noch nicht in den Bildkreis eingeordnet. Es folgen zwei Bleistiftzeichnungen (1475, 1485) in barten, gedrückten Strichen mit ungefährer Modellierung. Die Komposition ist nun in beiden

¹⁾ Leider konnte die äußerst dünne und schwache Bleistiftzeichnung nicht zur Reproduktion gewählt werden.

durch gleichwertige Seitengruppen zur Symmetrie gebracht; die Motive sind konkreter geworden, die launigen Typen des Hühnerhändlers und Viehschaberers sind erst jetzt herausgearbeitet. Zugleich erscheint das Ganze nunmehr durch eine Kreislinie in den Rahmen gestellt: aber in diesem Rahmen erscheint fast nur ein Ausschnitt des späteren Kuppelbildes, sein vorderer Hauptteil, in gedrängter Anordnung, bildartiger Ansicht. Besonders bei der Austreibung springt dies ins Auge: im Fresko wurde die Szene seitlich erweitert, die Landschaft ganz herumgezogen; Gruppen, die auf der Skizze in der untersten Rundung des Kreises erscheinen, wurden an die seitlichen Partien, neben die Gestalten gerückt, unterhalb derer sie früher standen: eine panoramaartige Wirkung ist entstanden. Eine Reihe von neuen Motiven, der ganze Reiz der offenen Landschaft hat sich dadurch erst entfaltet. Aber auch in „Christus im Tempel“ wurde das auf der Skizze noch schmale Gesichtsfeld erweitert; früher an die Mittelgruppe dicht angeschlossene Seitenfiguren trennten sich von ihr, auch jene selbst wurde freier gestellt: die ganze Komposition wurde räumiger¹⁾

Deutlich zeigt sich in solchen Änderungen das Ringen des barocken Deckenmalers mit der schwierigsten seiner Aufgaben: einen übergroßen Raum mit einer Szene zu füllen, die sich im Grunde in verhältnismäßig wenigen Figuren erzählte; es bedurfte reicher Erfindung, um figürliches und landschaftliches Beiwerk in ausreichendem Maße hinzuzufügen, ohne doch über die Grenzen des gedanklich Zugehörigen zu stark hinauszugehen. Und selbst ein so leicht schaffender Meister wie

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß mir die Erklärung, welche Popp für den inneren Zusammenhang der Neresheimer Fresken gibt, eine überaus gequälte erscheint; dieselben geben in Wirklichkeit einfach die wichtigsten, namentlich aber die auf das Messiasamt bezüglichen Momente aus dem Leben Christi: seine Weihe im Tempel, sein erstes Auftreten im Tempel, das Zusammentreffen mit dem Täufer Johannes, die Vernichtung des alten Kirchenwesens (Austreibung), das Abendmahl, die Auferstehung, die Glorie im Himmel (Kuppel). Der Tod Christi ist dann auf dem Hochaltar, weitere Lebensmomente sind auf den Seitenaltären dargestellt worden.

Knoller stellt sich die Komposition nicht immer von vornherein in der notwendigen weiten und leichten Verzweigung über die ganze Fläche vor; erst allmählich wächst ein wesentlicher Kern, Glieder zwischen sich hervorsprossend, Triebe außen ansetzend, zu dem reichen Organismus des vollen Deckenbildes.

Für manche Aufgaben lag der Weg freilich besser geebnet. So stand für jene beliebten Kuppeldarstellungen, in denen die Heiligen des Himmels, im Kreise lagernd, der Aufnahme eines neuen Heiligen beiwohnen, das Gesetz der Verteilung im voraus fest: Anordnung in einer oder mehreren horizontalen Reihen um die ganze Wölbung herum mit rhythmischem Auf- und Abswellen der Gruppen. Leicht konnte hier eine Einteilung des ganzen Gestaltenkreises in natürliche Abschnitte — vordere Hauptgruppe, seitliche Teile, rückwärtige Gruppe — von Anfang ins Auge gefaßt und dann die einzelnen Teile gesondert oder auch fortlaufend entworfen werden. Solche Skizzen sind uns für das Kuppelbild in Gries (Glorie des hl. Augustin) erhalten. Es sind zwei streifenförmige Blätter getönten Papiers, auf welche mit dünnen, matten Bleistiftlinien die noch recht ungeklärten Figurenumrisse hingesezt sind. Wir sehen in Paaren oder Reihen mehrfach übereinander gestellte mönchische Gestalten, manch einer mit Andeutung des Ordenskreuzes auf der Brust. Auf dem einen Blatt (1249; vgl. Taf. 1) allerdings hebt sich eine Gestalt bereits in höchst schwungvoller Konzeption heraus: der Täufer Johannes, durch die predigend erhobene Hand und das Kreuz mit dem Band kenntlich, in jener großen Pose, die Knoller auch sonst gern verwendete¹⁾; rechts neben ihm verrät uns das Andreaskreuz einen zweiten beliebten Heiligen, links sind drei Paare Ordensheiliger schief übereinander gestellt. Wir haben also, wenn auch mit einigen Abweichungen, den linken Seitenabschnitt der Grieser Kuppel vor uns. Eine ganz gleichartige Skizze (1248) zeigt, freilich im einzelnen noch stärker vom ausgeführten Fresko abweichend, die gerade gegenüber liegende rechte Seitenpartie des Freskos. Die mittlere (vordere)

¹⁾ Vgl. den h. Bartholomäus der Kuppel von Volders. (Taf. 5).

Hauptgruppe mit dem hl. Augustin selbst und die rückwärtige fehlen; alle vier würden den ganzen Gestaltenkranz des Bildes entrollen. Ein Anreihen in großen Abschnitten fand hier statt, keine Ausbreitung einer ursprünglichen wesentlichen Gruppe; denn hier lag im Stoffe selbst ein einfaches Nebeneinander fast unbegrenzt zahlreicher Personen.

An die Erstlingsentwürfe für den Plan des ganzen Deckenbildes schließt sich eine große Zahl von Linienskizzen für einzelne Gruppen: noch nicht mit voller Durchmodellierung, sondern wesentlich nur in Umrissen. Es ist nicht auszumachen, ob nicht manche davon den Gesamtentwürfen vorangingen, in diese dann eingefügt wurden, zumeist aber zeigen sie schon ein weiter vorgeschrittenes Stadium, als es die Gestalten in jenen zeigen. Zu unentschieden erschien dort nach der Kontur, das Detail; jetzt erhält die Gruppe ihre bestimmten Linien, den durchdachten Aufbau. Die Zeichnung bewegt sich meist in dünnen, zarten, gewissermaßen probierenden Linien; die Modellierung fehlt fast ganz oder geschieht nur mit wenigen Strichen und Häkchen. Oft genug klärt sich erst die Gestalt: noch zeigen sich Pentimenti oder Rasuren und sehr häufig weichen diese Konturskizzen erheblich von der späteren Ausführung ab. Kennzeichnend genug erscheinen die Köpfe zumeist bartlos, die Körper sind ohne Gewandung oder unter durchsichtig angelegter Gewandung nackt studiert. Charakteristische Beispiele solcher Art sind für die Gruppen des Christus mit Engeln in Gries (1264, vgl. Taf. 2 oben) und Volders (1431), für die Gruppe des Teufels und der Sünde in der „Auferstehung“ zu Neresheim (1257), für jene des Petrus und Paulus sowie des Michael mit den Teufeln auf der Kuppel daselbst (A 10, 12) erhalten. Die meisten derartigen Skizzen sind mit schwarzer Kreide oder Bleistift leicht hingezeichnet, nur ausnahmsweise mit Rötel, wie die feinen Skizzen für den Johannes und Bartholomäus (IV. f. 10) und für den Rochus (1155) in Volders. Ungleich kehrt sich das Interesse des Künstlers vielfach den einzelnen Gestalten eines solchen Entwurfes zu: während die einen noch nicht über schematische Andeutung der Köpfe hinausgekommen sind, sind

andere eingehender und straffer herausgearbeitet, so auf der schon erwähnten Skizze zur Christusgruppe in Gries (1264); ja manchmal findet sich eine Gestalt, ein Körperteil, ein Gewandstück bereits ausführlicher schraffiert: auf den Entwürfen zum Christus der Ettaler Kuppel (1473), zum Abraham und Isaak ebendort (1450), zu Engeln der Kuppel in Volders (A 1 a). Gelegentlich sind indes die Gestalten oder Gruppen auch schon vollständig modelliert, aber nicht in der sonst von Knoller gepflogenen genauen, feinen Durchführung, sondern in derben, kecken Strichen und pastos aufgesetzten weißen Lichtern von höchst malerischer Wirkung: dazu zählen zwei reizende Gruppenskizzen für Ettal (1162, 1163, siehe Tafel 3), vom Fresko übrigens noch recht bezeichnend verschieden, und der prächtig hingesezte Augustinus des Grieser Langhauses (1400).

So führen alle Übergänge vom Linienentwurf zur folgenden Stufe: zur genauen Durchmodellierung. Ihr gehen zweifellos sorgfältige Aktstudien, zum mindesten für alle wichtigen Figuren, voran; der Kopf erhält dabei den für die Ausführung geplanten Empfindungsausdruck, doch erscheint er auch hier meist bartlos. So enthält die Sammlung einen schönen Akt für den Christus in Volders (1451), bei welchem dessen Bewegung weit weniger übertrieben erscheint, als auf dem Fresko. Indes zeigen eine Reihe von Skizzen, daß auch für minder wichtige Figuren Akte genommen wurden: für den Isaak der Ettaler Kuppel (584), für die „Sünde“ in der Auferstehung (1846) und einen der stürzenden Händler in der „Austreibung“ zu Neresheim (1564), für einen Engel des Volderer Freskos (1451) (vgl. auch Taf. 2 unten). Auch bloße Hände finden sich gesondert durchmodelliert (1845) und sichtlich wurde oft in eigenen Gewandstudien (A 11) die Faltenlegung studiert.

Aus solchem Detail erwächst dann die durchgebildete Eingestalt in der Form wie auf dem Bilde, mit der endgiltigen Physiognomie, in voller Gewandung. Das prächtigste Beispiel einer durchgeführten Knollerschen Figur ist der imposante Christus der „Auferstehung“ in Neresheim (1675; siehe Tafel 4).

Andere Beispiele bieten u. a. Blätter für Johannes d. T. (1696) und verschiedene Engelgestalten in Volders (1499, 1696).

Zur Gestaltendurchführung bedient sich Knoller bereits feinerer technischer Mittel. Nicht ungern modelliert er mit spitzem, hartem Bleistift (1499, 1696), am häufigsten aber mit weichem Schwarzstift; die Schatten gibt er in dichten Parallelschraffen ohne vieles Wischen. Fast immer aber setzt er in feinsten und wirksamster Verteilung weiße Lichter darüber in Stift oder Farbe, meist in kurzen Strichen: dadurch erhalten die Schatten größere Tiefe, der Kontrast der hellen Teile ist lebendiger, die Plastik des Körpers tritt schärfer heraus. Schon in den Zeichnungen Knollers zeigt sich also deutlich das starke Betonen der plastischen Wirkung, das zu den Forderungen der klassischen Schule gehörte. Die Körperzeichnung ist höchst sauber, genau und sorgsam, ohne weich oder ängstlich zu werden; das Relief reich, ins Einzelste dringend; der Faltenwurf ausführlich, oft schon zu kleinlich; die Lichtverteilung malerisch, doch im ganzen ruhig. Knollers Gestaltenzeichnung ist weniger geistreich, als tüchtig, gründlich und kraftvoll. Charakteristisch genug hebt er sich hierin von den meisten barocken Zeichnern früheren Stiles in der Sammlung ab, deren Stift kecker arbeitet, die mehr flächig sehen; ihr eckiger Gewandwurf, ihre unruhigen, phantastischen Streiflicher sind bei Knoller der nun verlangten edlen Ruhe gewichen.

Die Durchbildung erfolgt aber auch in ganzen Gruppen, ja größeren Teilen des Freskos. Es entstehen sorgfältig ausgeführte Blätter, meist auch in schwarzer Kreide oder Bleistift mit feinen weißen Lichtern; gelegentlich weisen sie noch kleine Abweichungen gegenüber dem Deckenbild auf, meist aber stellen sie die fertige Form dar. Diese Skizzen bieten bereits vollen künstlerischen Genuß: der bedeutende Wurf der Gestalten, die getragene Gebärde, die räumige, reichbewegte und doch harmonische Gruppenbildung, diese Vorzüge des Meisters kommen hier oft unmittelbarer zum Bewußtsein als im Fresko inmitten einer verwirrenden Fülle der Darstellung. Fast die ganze Figurenreihe des „Abendmahls“ in Neresheim ist in dieser Weise durchgeführt

erhalten: in zwei Blättern der Stammersammlung, die die linke und rechte Gruppe der Diener und Speisenträger zeigen (A 8, 9), und in dem vollkommen gleichartigen, herrlichen Blatte des Ferdinandeums (Kab. VIII.), welches Christus und die Apostel selbst darstellt: letzteres rührt daher zweifellos auch von Knoller, nicht von Schöpf her, dem es wohl nur zugeschrieben wurde, weil es ebenfalls aus des letzteren Besitz her stammt. In ähnlicher Behandlung und besonders reicher Zahl finden sich aber solche Gruppenblätter für das Kuppelbild in Volders; fast für jeden der Teile, in die das vielgliedrige Fresko von selbst zerfällt, sind uns hier schöne, abgeschlossene Zeichnungen erhalten, so daß sich förmlich die eine in die andere fortsetzt: so für die Hauptgruppe des hl. Karl Borromäus (A 1), für die Hauptgruppe des Rochus und Sebastian (1155)¹⁾, jene des Petrus und Paulus (1210), letztere abweichend von den andern in getuschter Federzeichnung. Besonders kraftvoll, ohne aufgesetzte Lichter, aber darum kaum minder wirksam an Kontrasten, ist die wild bewegte Partie der stürzenden Teufel (A 2 und 1539). Durch große Zartheit hingegen zeichnet sich das Blatt zu der prächtigen, echt knollerisch breiten Gruppe des Johannes und Bartholomäus (1211; vgl. Tafel 5) und jenes für das Laternbild (Gott Vater mit Engeln; A 3) aus, letzteres ein wahres Probestück eines feinsinnigen Zeichners: in bewundernswerter Weise gelingt es Knoller hier, auf gelbbraunlichem Grunde mit den bloßen Mitteln einer durch äußerst duftige, weiße Lichter gehöhten Bleistiftzeichnung dieselbe Abtönung, dasselbe Vergehen der Schatten in strahlende Helle wiederzugeben, die das Fresko zeigt; das Blatt wirkt völlig farbig.

Ein gesondertes Studium wurde vom Freskomaler auf die Architekturen verwendet. Zwei höchst interessante Skizzen (749, 759), zweifellos zur Tempelvorhalle mit Arkadengang in in der „Austreibung“, bzw. zum Kuppelsaal der „Predigt im Tempel“ gehörig, zeigen, wie die perspektivisch verkürzte An-

1) Indem uns zu dieser auch die bloße, flüchtige Linienskizze (1155, Rückseite) erhalten ist, zeigt sich die Aufeinanderfolge besonders deutlich.

sicht des Baues oder Innenraumes durch geometrische Konstruktion aus dem Grundriß heraus gewonnen wurde. In der letzteren Skizze z. B. erscheint der Grundriß der Halle — ein viereckiger Bau, dessen Kuppel über vier auf Säulenpaaren ruhenden Gurtbogen ansteigt — in ein Quadrat gezeichnet; in der Mitte der oberen Seite desselben liegt der Konvergenzpunkt: von den einzelnen Punkten des Grundrisses dorthin gezogene Gerade geben die Linien des in steiler Diagonalaufsicht gesehenen Architekturbildes¹⁾).

Nach allem Einzelstudium mußte eine Zusammenfassung der nun in ihrer gegenseitigen Lage und ihren Motiven feststehenden Gruppen den Überblick verschaffen. Dies geschieht in großen Blättern, die das ganze Deckenbild oder doch den größten Teil desselben wiedergeben, aber nicht mehr in unentschiedener, später mannigfach geänderter Anlage wie jene ersten Kompositionsentwürfe, sondern mit der Sicherheit der schon zurückgelegten Detailarbeit²⁾ und im wesentlichen übereinstimmend mit dem Fresko: nur geringe Abweichungen sind, wie schon oben bemerkt, in diesen Übersichtsblättern zu beobachten. Es sind stets getuschte Federzeichnungen; die Zeichnung ist, einer solchen Zusammenfassung entsprechend, wieder flüchtiger und ungenauer: denn das Hauptaugenmerk gilt nunmehr einer anderen Aufgabe, der Verteilung von Licht und Schatten im großen. Deutlich genug zeigt sich dasselbe Prinzip der Lichtkomposition wie im Fresko; die randlichen Gruppen, die auf diesem mit Vorliebe durch starke, satte Farben nahegerückt

¹⁾ Ähnlichen Zwecken dienen wohl die Blätter im 10. Bde. S. 37 und 59.

²⁾ Daß diese Übersichtsblätter erst nach Abschluß aller Linientwürfe für die einzelnen Gruppen gezeichnet wurden, zeigt sich unzweifelhaft darin, daß letztere häufig noch stark von ihrer späteren Ausführung abweichen, während dieselben Figuren auf den Übersichtsblättern mit dem Fresko übereinstimmen (vgl. z. B. A 10 u. A 12 mit A 6). Eher könnte man zweifeln, ob auch alle Akte und Durchmodellierungen den Übersichtsblättern vorangingen; doch ist es auch bei diesen an sich wahrscheinlicher.

werden, sind auch in der Federskizze am dunkelsten übertuscht; je weiter die Figuren nach innen folgen, desto lichter erscheinen sie getönt, zu innerst sind sie in bloßen dünnen Federstrichen gezeichnet. Solche Übersichtsskizzen — durchaus sehr große Blätter — besitzt Stams für die Decke des Bürgersaales in München (A 17), für die Taufe Christi (A 7) und für das Kuppelbild von Neresheim (A 6). Letztere, ein wahres Riesensblatt (1.34×1.61 m) bildet eine interessante und willkommene Ergänzung zu dem völlig stilgleichen Blatt des Ferdinandeums: während jenes die ganze Kuppel so wiedergibt, daß der innere Teil infolge der Kleinheit der Figuren nicht nur wenig deutliche Zeichnung, sondern infolge der Bedachtnahme auf die Wirkung des ganzen Blattes nur mehr geringe Unterschiede der Schattenstärke aufweisen konnte, wird nun — nebenbei auch ein Beweis des großen Fleißes des Meisters — in der Skizze im Ferdinandeum bloß der innere Kreis des Kuppelbildes nochmals in gleicher Weise und nun größer und mit kräftigeren Kontrasten für sich behandelt¹⁾. — Anderen Charakter zeigen zwei Streifenblätter, welche zusammen den ganzen Gestaltenkreis der Ettaler Kuppel darstellen (A 4, 5): es sind bloße Strichzeichnungen ohne Übertuschung. Ob diese Blätter nur eben unvollendet blieben oder ob sie vielleicht die Zeichnung so geben wollten, wie sie dann auf den Kartons erscheint, vermag ich nicht zu entscheiden²⁾.

Zweifellos ist der Ausmalung einer Decke schließlich auch ein genauer Farbenentwurf vorangegangen.

Knoller scheint aber die Farbenwirkung nicht in Aquarellskizzen studiert zu haben, wie dies überaus zahlreiche Stücke der Stamser Sammlung für seinen Schüler Schöpf belegen; zum mindesten besitzt Stams kein Beispiel dieser Art für Knoller

¹⁾ Eine Reproduktion der letzteren Skizze bietet Popp a. a. O. Taf. 16.

²⁾ Hier könnte man am ehesten an Nachzeichnungen Schöpfs denken, da sich in der Tat auch keine Abweichungen gegenüber dem Deckenbild finden. Indessen scheint mir auch hier die Zeichnung eher Knoller als Schöpf zu entsprechen.

und auch sonst fehlen Knollersche Aquarelle fast völlig¹⁾. Hingegen sind eine größere Zahl Ölskizzen erhalten. In Stams befinden sich nicht nur die drei bereits in der Knoller-Monographie verzeichneten Ölskizzen für die Hauptpartie der Mittelkuppel und für die beiden Seitenkuppeln von Volders; im Klostermuseum sind außerdem zwei Ölskizzen für die Wächtergruppen der „Auferstehung“ in Neresheim und eine für das Altarbild „Benediktus und Scholastika“ (Schleißheim) zu sehen. Gerade aus dem Zusammenhalt mit den Zeichnungen Knollers ergibt sich indessen mit aller Deutlichkeit die Tatsache, daß die Ölskizzen durchaus nicht immer den Abschluß der vorbereitenden Arbeit des Meisters bilden. Vielmehr zeigen die vorhandenen Beispiele bedeutende Abweichungen gegenüber dem ausgeführten Werke, die nicht nur auf den Übersichtszeichnungen und modellierten Blättern, sondern manchmal schon auf den Linienskizzen nicht mehr erscheinen. So stellt z. B. die obenerwähnte Skizze für die Volderer Mittelkuppel die Christusfigur mit einem Bewegungsmotiv dar, das schon im Konturenentwurf zur selben Gestalt (1431), geschweige denn in der Aktstudie (1451) im Sinne der späteren Ausführung geändert wurde; auch die Heiligen erscheinen auf der Ölskizze unvollständig und zum Teil anders behandelt gegenüber der Gruppenzeichnung (A. 1)²⁾. Dies nötigt zur Annahme, daß der Künstler schon während der Arbeit an den Zeichnungen gelegentlich eine farbige Ausführung herstellte; die Ölskizzen nehmen sich zum Teil eher wie parallel gehende, mehr unabhängige Studien aus, denn wie abschließende

¹⁾ Mir ist einzig die aquarellierte Skizze zu einem Mailänder Fresko in Meran bekannt; allerdings unterläßt es Popp vollständig, in seinem Verzeichnis die angeführten Skizzen nach dieser Richtung näher zu bestimmen.

²⁾ Ähnlich zeigt die Ölskizze für das Schleißheimer Bild starke Abweichungen von diesem, während die Zeichnung 1268 mit demselben übereinstimmt. Die von Popp (Tafel 37) wiedergegebene Ölskizze für „Lehre im Tempel“ stimmt mit der Erstlingskizze 1475 weit mehr überein als mit dem Fresko. Auch die Ölskizzen für die „Auferstehung“ in Stams weichen von der späteren Ausführung nicht unbeträchtlich ab.

Farbenentwürfe¹⁾. Sie sind zumeist in sehr frischen, leuchtenden Farben mit höchst pastos, fast derb aufgetragenen Lichtern gemalt.

Die Stamser Sammlung enthält endlich noch Beispiele für das letzte Stadium der Vorbereitung des Freskos: die Kartons, die der Übertragung der Zeichnung auf die Mauer dienen. Eine fünfte Mappe (E), bislang im Klosterarchiv bewahrt, enthält Kartons oder Kartonreste zu Schöpfischen und Knollerschen Fresken. Ein größeres Blatt dieser Art zeigt die Teufelsgruppe in Volders (E 1), ein zweites den Kopf des Papstes auf der linken Seitenkuppel ebendort (E 3), ein drittes die Hand des Apostels Johannes auf dem Zwickelfeld der Neresheimer Kuppel (E 7)²⁾. Die Kartons, aus rauhem, oft mehrfach zusammengestücktem Papier bestehend, ungefähr nach den Umrissen der Gruppe, des Kopfes, der Hand ausgeschnitten, zeigen eine anfängliche leichte Vorzeichnung mit Koble; von dieser vielfach abgehend sind dann die Umrisse und die in sparsamen Strichen angegebene Modellierung mit roter Farbe ausgezogen. Diesen letzteren folgt, nicht immer sehr genau, die Durchlochung. Gelegentlich zeigen sich die Blätter noch jetzt geschwärzt: es entspricht dies dem von Knoller selbst berichteten Verfahren, durch die durchlochte Zeichnung mittelst eines Lämpchens Kohlenstaub durchzutupfen.

So zeigen die Stamser Skizzen Knollers einen langen Weg von der ersten Inspiration bis zum Bemalen der Wand. Das Wunder der barocken Riesendeckenbilder löst sich in viele, mühevoll Einzelarbeit auf; diese staunenswerten Leistungen in Bewältigung des Raumes, geschickter Anordnung einer oft fast unglaublichen Fülle von Gestalten und wirksamer Entfaltung koloristischer Reize entspringen aus einem komplizierten Prozesse vom Ganzen ins Einzelne und wieder vom Einzelnen

¹⁾ Ich merke nebenbei an, daß dieselbe Erscheinung sich nicht minder deutlich bei Schöpf's Ölskizzen aufdrängt.

²⁾ Auch ein weiteres Stück der Mappe (E 4), ein Karton zum Kopfe eines unbärtigen Mannes, ist dem ganzen Typus nach wahrscheinlich von Knoller; ich vermag ihn jedoch nicht zu identifizieren.

ins Ganze zurück. Martin Knoller insbesondere erweist sich bei der Arbeit für seine großen Plafonds auf Schritt und Tritt geleitet von dem Streben nach sorgfältiger Abrundung, genauester Durchbildung selbst des Kleinsten; wir sehen ihn entwerfen, abändern, erproben und zusammenfassen; er scheut auch vor mehrfacher und vergeblicher Vorarbeit in keinem der einzelnen Stadien zurück. Nicht alle Barockmaler früherer Zeit mögen es so gehalten haben. In der Schule des Klässizismus aber, von der Knoller zweifellos stark beeinflusst war, wurde sorgsames Zeichnen, vorsichtiges Sicherstellen der Wirkung, gründliches Detailstudium wieder ein Haupterfordernis; die Fa-presti der früheren Barocke waren seit Anton Rafael Mengs nicht mehr im Schwange.

Weit weniger Skizzen als für die Fresken sind für die Altarblätter Knollers erhalten.

Am interessantesten ist wohl eine Folge von acht Entwürfen für den Sebastiansaltar in Ettal. Vier davon gelten der Komposition als Ganzem und zeigen einen charakteristischen Wandel des gewählten Hauptmotivs. Im ersten Entwurf (A 20), einer ziemlich breit und oberflächlich getuschten Federskizze, ist in nicht eben anziehender Weise der Vorgang gewählt, wie der Heilige mittelst eines Seiles auf den Marterpfahl emporgezogen wird und so frei an demselben baumelt; eine Leiter steht noch am Baume, auf der die Peiniger in rohem Eifer beschäftigt sind, die Pfeilschützen unten schauen untätig zu; dazwischen mischt sich gaffendes und mitleidiges Volk. Auf dem nächsten Blatte (A 21) erscheint Sebastian hingegen bereits an den Pfahl gebunden, mit dem einen Fuß den Boden erreichend; die Bogenschützen hingegen beginnen ihre Arbeit: einer läßt sich einen Pfeil reichen, einer greift nach dem Köcher, ein dritter sendet bereits ein Geschöß. Die Vordergrundfiguren, früher dreiteilig angeordnet, treten jetzt in zwei Gruppen zur Seite und lassen in der Mitte den Blick auf den Heiligen frei. Das Blatt, in derselben Technik, aber sorgfält-

tiger ausgeführt, erscheint schon wie ein Abschluß. Allein in einer dritten Skizze (1483), die wieder in ganz dünnen Konturen, mit nur ungefähren Schatten gezeichnet ist und einzelne nebensächliche Teile überhaupt nicht genau ausarbeitet, ist der Entwurf wieder ein wenig abgewandelt: Sebastian erhält eine andere, linienschönere Stellung, das Volk rückwärts gruppiert sich leicht anders, die früher noch am Baum stehende Leiter wird nun weggetragen. Die Komposition stimmt schon hier im wesentlichen mit dem Altarbilde überein; die vierte Skizze (A 22) ist nur eine fleißige Ausführung der nun — bis auf kleine Abweichungen — endgiltigen Komposition. Wir sehen: Knoller hat den Zeitpunkt der Handlung allmählich verrückt, sichtbar, um der anfänglich beabsichtigten Schilderung ihres brutalsten Momentes aus dem Wege zu gehen; Hand in Hand damit geht das Bestreben, der Hauptperson eine immer ruhigere und gefälligere Bewegung zu geben. — Zu diesen Kompositionsentwürfen kommen dann noch eine sehr zart konturierende (1466) und hierauf eine kräftig modellierte Aktstudie zum Sebastian, letztere ein mustergiltiges Blatt (613; s. Tafel 2 unten), sowie Einzelzeichnungen zu den Engeln des Bildes (1563, 1682).

Ein ganz ähnliches Blatt, wie die zweite Skizze zum Sebastian, begegnet auch für den Katharinenaltar in Ettal (A 19), in Einzelheiten gleichfalls noch vom Bilde verschieden.

Zum Thema der „hl. drei Könige“ finden sich auf zwei losen Blättern vier flüchtige, ziemlich derbe Federskizzen, von denen zwei (A 25) dem Altarbild in Gries, die zwei anderen (A 26) dem Bilde zu Untermieming dieses Gegenstandes näher stehen¹⁾. Die Skizzen zeigen, wie das eine Bild förmlich aus dem andern erwuchs: noch auf der ersten Skizze zum letzteren Bild erscheint dessen Komposition sehr ähnlich den Grieser Skizzen, mit derselben Anordnung von links und rechts; die dem Altar von Untermieming aber ziemlich getreu entsprechende zweite

¹⁾ Popp hat dieses Bild Knollers nicht verzeichnet. Hier sei auch beigelegt, daß das von Popp aufgeführte Altarbild „hl. Andreas“ in Zams nicht von Knoller ist, sondern die Signatur Schöpfs trägt.

Zeichnung zeigt das Spiegelbild der ersten: bekanntlich ein beliebter Griff der barocken Maler. Dazu gesellt sich dann auch hier eine nähere Ausführung (1169).

Auch der Vorwurf des Hochaltarblattes von Steinach (hl. Erasmus und Sebastian vor Maria) wurde mehrfach geändert. Auf einer leichten Bleistiftskizze (1510) fehlt noch Sebastian, wohl aber steht auf der andern Seite eine nicht näher kenntliche Heilige. Ein zweites Blatt (1403) zeigt den Erasmus in sehr geistreicher, malerischer Ausführung in Schwarz mit weißen Lichtern auf gelblichem Grunde, die anderen Figuren nur ganz duftig angedeutet und vom Bilde abweichend. Hingegen erscheint dann auf einem letzten Blatte (1426) die Komposition fast ganz übereinstimmend und in zwar unschattierter, aber überaus sicherer und sauberer Ausführung.

Eine der feinsten und schönsten unter allen Kuollerschen Zeichnungen endlich, durch zarte, auf die schwarze Kreidezeichnung gesetzte Lichter zu malerischester Wirkung erhoben, ist eine Studie zum ehemaligen Ettaler Altar „Benediktus und Scholastika“ in der Galerie von Schleißheim (1263). Eine Kopfstudie findet sich zum lilientragenden Engel dieses Bildes (1710).

Auch die geringe Zahl von Skizzen zu Tafelbildern läßt also genugsam dasselbe gründliche Erwägen der Anordnung und Durcharbeiten der Formen erkennen, wie jene zu den Fresken.

Verzeichnis

der Handzeichnungen, Ölskizzen und Kartons Martin Knollers
in Stams.

Die Stücke sind nach den Werken, zu denen sie gehören, geordnet; diese folgen in chronologischer Reihe. Am Schlusse sind die Stücke verzeichnet, die nach Stil und Zeichenweise Knoller zugewiesen, aber nicht sicher identifiziert werden konnten.

Den Zeichnungen wird die Ziffer des Bandes (1—24) und die Nummer des einzelnen Blattes (1—2023), beziehungsweise die

Signatur der Mappen (A—E) mit der Reihenziffer des Stückes beigefügt. Die in dem Skizzenbuch IV. vorkommenden Zeichnungen erhalten die Folioziffer.

Abkürzungen: F. Federzeichnung. — g. F. getuschte Federzeichnung. — K. Zeichnung mit schwarzer Kreide. — Bl. Bleistift. — m. L. mit aufgesetzten weißen Lichtern. — R. Rötelzeichnung. — Lw. Leinwand.

Von den beigetzten Größenzahlen ist stets die erste die Breite, die zweite die Höhe des Stückes.

I. Handzeichnungen.

A. Zu Fresken.

Volders (1766).

Kuppelfresko:

- 1 Christus mit Engeln. Bl. 43, 28 cm. 16, 1431.
- 2 Gruppe des hl. Karl. K. u. Bl. m. L. 59, 48 cm. A 1.
- 3 Gruppe des hl. Petrus, Paulus, Andreas. g. F. 57, 43·5 cm. 14, 1210.
- 4 Gruppe des hl. Johannes Ev. und Bartholomäus. R. Skizzenbuch IV. f. 10.
- 5 Dieselbe. Bl. m. L. 58·5, 45·5 cm. 14, 1211.
- 6 Gruppe des hl. Rochus und Sebastian. K. u. Bl. 45·3, 57·6 cm. 13, 1155.
- 6 a Dieselbe. R. (Rückseite der früheren).
- 7 Gruppe der stürzenden Engel. K. 48·5, 64·2 cm. A 2.
- 8 Dieselbe. K. u. Bl. 45, 59 cm. 18, 1539.
- 9 Christus. Akt. K. m. L. 27, 32 cm. 16, 1451.
- 10 Johannes d. T., Engel, Putten. Bl. m. L. 42·5, 31 cm. 19, 1696.
- 11 Engel mit Inschrifttafel (unter hl. Karl), Engel (unter Joh. d. T.) Bl. 39·5, 25 cm. 17, 1499.
- 12 2 Engel (rechts unter hl. Karl). K. m. L. 35, 46 cm. A 1 a

Fresko in der Laterne.

- 13 Gesamtbild. Bl. m. L. 49, 70 cm. A. 3.

Fresken in den Kuppelzwickeln.

- 14 Genien mit Bischofsinsignien. K. 24, 16 cm. 19, 1719.
- 15 Dieselben. Bl. Skizzenb. IV., f. 8.
- 16 Genien mit Kardinalshut und Kreuz. Bl. ebenda f. 6.
- 17 Genien mit Inschrifttafel. Bl. ebenda, f. 7.

Medaillons.

- 18 hl. Karl betend. Bl. m. L. 16·5, 23 cm. 20, 1875.
 19 hl. Karl mit dem Plan des Baues. Bl. 19, 21·5 cm. 16, 1408.
 20 hl. Karl bei einem Kranken. Bl. 16·5, 23 cm. 16, 1409.
 21 Dasselbe. Bl. Skizzenb. IV. f. 9.

Fresko im Chor.

- 22 Hauptgruppe. F. Skizzenbuch IV. f. 5.

Ettal (1769).

Kuppelfresko.

- 23 Gesamtskizze der vorderen Hälfte. F. 148, 60 cm. A. 4. Mit dem Vermerk in Schöpfs Handschrift: „Kupl von Knoller in Ettal gemahlt.“
 24 Gesamtskizze der hinteren Hälfte. F. 143, 60 cm. A. 5.
 25 Gruppe des Abraham und Isaak. K. 43, 34 cm. 16, 1450.
 26 Gruppe des Daniel und seiner Freunde. g. B. m. L. 43·5, 26·5 cm. 13, 1192.
 27 Gruppe der Makkabäer. g. Bl. m. L. 43·5, 28·5 cm. 13, 1163.
 27 Christus. K. 44, 28 cm. 17, 1473.
 28 a Zwei Engel. (Rückseite des früheren Blattes).
 29 Isaak. Akt. K. m. L. 43, 34 cm. 7, 584.

Fresko in Fronbogen.

- 30 Die drei göttl. Tugenden. Bl. 76, 51·5 cm. A. 16.

Neresheim (1770—75).

Abendmahl (1770).

- 31 Gruppe der rechtsseitigen Diener und Zuschauer. K. m. L., 74·5, 53 cm. A. 9.
 32 Gruppe der linksseitigen Diener und Zuschauer. K. m. L., 58·5, 46·5 cm. A. 8.

Auferstehung (1771).

- 33 Christus. K. n. Bl. m. L., 46·5, 59 cm. 19, 1675.
 34 Engel neben dem Grabe. K. m. L. 20·5, 20·5 cm. A. 11.
 35 Teufel und Sünde. Bl. 59, 46 cm. 14, 1257.
 36 Sünde. Akt und Handstudie. K. m. L. 23, 33 cm. 20, 1846.
 37 Flichende Wächter. Bl. m. L. 36, 50 cm. 15, Seite 18 (ohne Nummer).

Kuppelbild (1772-3).

- 38 Gesamtskizze. g. F. 134, 161 cm. Mit dem Vermerk in Schöpfs Handschrift: „Kupl zu Neresheim von Knoller gemahlt“ A. 6.
 39 Gruppe des hl. Petrus. K. 34·5, 24·5 cm. A. 10.

- 39 a Gruppe des hl. Simon. Bl. (Rückseite der vorigen).
40 Gruppe des Erzengels Michael mit Teufeln. K. 43·5, 35 cm.
A. 12.

Kuppelzwickel.

- 41 Apostel Markus und Johannes. g. F. 53·5, 37 cm. 14, 1215.
42 Apostel Lukas. g. F. 27, 37 cm. 14, 1216.
43 Apostel Matthäus. g. F. 27, 37 cm. 14, 1217.

Austreibung aus dem Tempel (1774).

- 44 Hauptgruppe. g. F. 53, 46·5 cm. 14, 1232.
45 Gesamtskizze. Bl. 28·5, 39·5 cm. 17, 1485.
46 Akt eines Stürzenden. K. u. Bl. m. L. 31, 27 cm. 18, 1564.
47 Architekturskizze. Bl. 39, 53·5 cm. 10, 749.
48 Architekturskizzen. Bl. 44, 35 cm. 10, 761.

Aufopferung Christi (1775).

- 49 Hauptgruppe. g. F. 59·6, 40·5 cm. 14, 1245.

Christus im Tempel.

- 50 Hauptgruppe. g. F. 52·8, 38 cm. 14, 1231.
51 Gesamtskizze. Bl. 28·5, 39·5 cm. 17, 1475.
52 Architekturskizze. Bl. 34·4, 44·6 cm. 10, 759.

Taufe Christi.

- 53 Gesamtskizze. g. F. 165, 74 cm. A. 7.

Gries (1771—73).

Fresko im Langhaus (1772).

- 54 Hauptgruppe. K. 33, 43·5 cm. 17, 1476.
55 Christus mit Engeln. K. 56, 45·5 cm. 14 1264.
56 Augustinus. K. m. L. 35, 22 cm. 16, 1400.

Kuppelbild (1773).

- 57 Gruppe des hl. Johannes d. T. und Andreas. Bl. 59·5, 44·5 cm.
14, 1249.
58 Gruppe von Ordensheiligen auf der rechten Seite. Bl. 57·4,
42·2 cm. 14, 1248.
59 Temperantia. Bl. 45, 28·5 cm. 20, 1823.

Bekehrung des hl. Augustinus.

- 60 Augustinus, auf die überirdische Stimme horchend. g. K. 34·5,
22·3 cm. A. 13.

Engelkonzert.

61 Musizierende Engel. K. 32·5, 22 cm. A 14.

München (1774).

Fresko im Bürgersaal.

62 Gesamtskizze. g. F. 44, 116 cm. A 17.

Innsbruck (1785).

Fresko im Palais Taxis (Post).

63 Gesamtskizze. F. 18, 19 cm. A 18. (Auf der Rückseite: K. . .
M . . in.)

B. Zu Altarbildern.

Hl. Katharina im Ettal (1763).

64 Gesamtskizze. g. F. 48·5, 74 cm. A 19.

Hl. Sebastian in Ettal (1765).

65 Erste Gesamtskizze. g. F. 54, 78 cm. A 20.

66 Zweite Gesamtskizze. g. F. m. L. 53, 78 cm. A 21.

67 Dritte Gesamtskizze. Bl. 19·2, 35 cm. 17, 1483.

68 Vierte Gesamtskizze. F. 22, 33 cm. A 22.

69 Sebastian, Akt in Umrissen. Bl. 38,47 cm. 17, 1466.

70 Sebastian, modellierter Akt. 43·5, 60 cm. Bl. m. L. 8, 613.

71 Engel mit Kranz und Zweig. Bl. m. L. 44, 30 cm. 18, 1563.

72 Engelgruppe. K. u. Bl. m. L. 38, 51 cm. 19, 1682.

**Hl. Benediktus und Scholastika in Schleißheim
(1770).**

73 Gesamtbild. K. m. L. 29·7, 48·6 cm. 15, 1268.

74 Engel mit Lilie. K. m. L. 15·7, 23·5 cm. 19, 1710.

Hl. Erasmus und Sebastian in Steinach (1772).

75 Gesamtskizze. Bl. 22. 32 cm. 17, 1510.

76 „ K. m. L. 31, 41·5 cm. 16, 1403.

77 „ g. F. 16·3, 21·3 cm. 21, 1951 (Knoller?)

78 „ Bl. 38·5, 55·5 cm. 16, 1426.

Hl. drei Könige in Gries (1796).

79 Zwei Gesamtskizzen. F. 47, 63 cm. A 25.

HL. drei Könige in Untermieming.

- 80 Zwei Gesamtskizzen. K. u. F. 50, 31·5 cm. A 26.
81 Gesamtskizze. g. F. 27·5, 44 cm. 13, 1169.

HL. Familie des Herrn Ettl in Innsbruck.

- 82 Gesamtskizze. Bl. m. L. 17, 19·5 cm. 20, 1791.

C. Zweifelhafte Blätter.

- Entwurf zur „Darbringung im Tempel“ in Neresheim? 20, 1788.
Architekturskizze zu „Christus im Tempel“ in Neresheim? 10. S. 59.
Bischof, Götterbilder stürzend. (Vigilius?) 14, 1227 und 15, 1267.
Augustinus und Monika 18, 1544; 13, 1176; 15, 1313, 14,
1229, 1230.
Apostelgruppe. 20, 1824.
Christus am Brunnen. 17, 1487, 1513.
Einzelfiguren und Akte: 2, 206, 268; 3, 300, 307, 308; 14,
1251; 16, 1445; 19, 1680, 1681, 1702, 1711; 20, 1813,
1845; A 24.
Achilles erhält die Nachricht vom Tode des Patroklos¹⁾, 17, 1460;
hiezü Einzelstudien 16, 1397 und Akte 16, 1386 und 1389.

II. Ölskizzen.

A. Zu Fresken.

Volders.

- 1 Hauptpartie des Kuppelbildes. Lw. 71, 52 cm (ausgestellt).
- 2 Fresko der rechten Seitenkuppel (hl. Karl, Arme beschenkend).
Lw. 54, 40·3 cm (ausgestellt).
- 3 Fresko der linken Seitenkuppel (hl. Karl zum Kardinal er-
hoben). Lw. 54·3, 40·5 cm (ausgestellt).

Neresheim.

- 4 Linke Gruppe der aufgeschreckten Wächter in der „Auferstehung“.
Lw. 62, 41 cm (ausgestellt).
5. Rechte Gruppe der Wächter. Lw. 47·5, 34·5 cm. D 17.

B. Zu Altarbildern.

- 6 Benediktus und Scholastika in Schleißheim. Lw. 31·3, 48 cm.
(ausgestellt).

¹⁾ Vgl. Popp a. a. O. S. 131.

C. Zweifelhafte.

Ein hl. Bischof (Karl?) bei einer Kranken. Lw. 245, 478 (ausgestellt).

Himmelfahrt Maria. Lw. 47, 165 cm. D 19.

Antike Szene. (Camillus?) Lw. 42, 34 cm. D 18.

III. Kartons.

1 Karton zur Gruppe der stürzenden Teufel in Volders. E 1.

2 Karton zum Kopfe des Papstes auf dem linken Seitenbild in Volders. E 3.

3 Karton zur Hand des hl. Johannes Ev. in Neresheim. E 7.

Übersicht nach Bänden und Mappen.

(Mit Ausschluß der zweifelhaften Stücke.)

Band 7: 584.

„ 8: 613.

„ 10: 749, 759, 761.

„ 13: 1155, 1162, 1163, 1169.

„ 13: 1210, 1211, 1215, 1216, 1217, 1231, 1232, 1245, 1248, 1249, 1257, 1264.

„ 15: S. 18.

„ 16: 1400, 1403, 1408, 1409, 1426, 1431, 1450, 1451, 1475.

„ 17: 1466, 1473, 1476, 1483, 1485, 1499, 1510.

„ 18: 1539, 1563, 1564.

„ 19: 1675, 1682, 1696, 1710, 1719.

„ 20: 1791, 1823, 1845, 1875.

„ 21: 1951.

Mappe A: 1—23, 25, 26.

„ D: 17.

„ E: 1, 3, 7.

Skizzenbuch IV: f. 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Berichtigung

zu E. H. v. Ried, Zur ältesten Geschichte des tirolischen Geschlechtes von Greifenstein.

S. 319	Zeile 9	von unten	statt „beblieben“	lies: geblieben.
„ 333	„ 11	von oben	„ „dmni“	„ domini.
„ 335	„ 13	„ unten	„ „1237 Betracht“	„ [1237 in Betracht.
„ 335	„ 1	„ „	„ „1228 (Urk. 10)	„ 1237 (Urk. 11).



Skizze zur Gruppe des hl. Johannes d. T. auf dem Kuppelfresko zu Gries.



Skizze zur Christusgruppe des Langhausfreskos in Gries.

Kreide, 56 cm breit, 45 cm hoch.

Kloster Stams.



Aktstudie zum hl. Sebastian des Altarbildes
in Ettal.

Bleistiftzeichnung, 43 5 cm breit, 60 cm hoch.

Kloster Stams.

Hammer, Handzeichnungen M. Knollers.

Tafel III.



Skizze zur Gruppe des Daniel auf dem Kuppelfresko in Ettal.
Getuschte Bleistiftzeichnung, 43 cm breit, 26 cm hoch. Kloster Stams.

Hammer, Handzeichnungen M. Knollers.

Tafel IV.



Zeichnung zum Christus in der „Auferstehung“ zu Neresheim.
Bleistiftzeichnung, 46 cm breit, 59 cm hoch.

Kloster Stams.



Zeichnung zur Gruppe des hl. Johannes Ev. im Kuppelfresko zu Volders.

Bleistiftzeichnung, 58 cm, breit 45 cm hoch.

Kloster Stams.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1906

Band/Volume: [3_50](#)

Autor(en)/Author(s): Hammer Heinrich

Artikel/Article: [Sammlung unbekannter Handzeichnungen Martin Knollers im Kloster Stams. 421-452](#)