



Matthias Kunze

Neu entdeckt –

Ein früher Entwurf des Asam-Schülers Christoph Thomas Scheffler

In den Berliner Kunsthandel gelangte jüngst die anonyme Zeichnung (Abb. 1) eines barocken Deckengemäldes, das der Verherrlichung einer fürstlichen Regentschaft gewidmet ist.¹ Sie erscheint in allegorischer Gestalt, ausgestattet mit Szepter, Krone und Hermelin in der linken Bildhälfte, wo sie von einem über ihr in den Wolken schwebenden Thron-sitz herabschwebt. Genien begleiten sie, die über ihrem Haupt den Reif der Vollkommenheit halten sowie Engel, die stürmisch ihre Posaunen erschallen lassen. In der rechten Bildhälfte hat sich in idyllischer Umgebung eine Gruppe von Allegorien versammelt, deren Attribute – Füllhorn, Mitra mit Herz, eine Schale mit Geschmeide sowie ein auf einen Ölbaum weisendes Szepter – allesamt auf die Tugenden einer guten weltlichen und geistlichen Herrschaft hindeuten. Erwartungsvoll sind diese Frauen bereit, die fürstliche Regentschaft in ihrer Mitte aufzunehmen. Als Hinweis auf den lokalen Bezug des Ge-

schehens findet der Betrachter in der linken Bildhälfte unterhalb der Posaunenengel die Ansicht einer Stadt mit einer darüber sich erhebenden Schloßanlage.

Für die nähere Bestimmung dieses Entwurfs lassen sich sowohl ikonographische als auch stilistische Gesichtspunkte heranziehen. Hinsichtlich der Gestaltung der vollendet durchgeführten Darstellung ist die nahezu alleinige Verwendung des Lavierpinsels hervorzuheben, dem lediglich einige spärliche Andeutungen mit schwarzem Stift vorangehen. Der Duktus ist ausgesprochen gelöst und unbefangen, und erzielt im Verbund mit den reich abgestuften, fließend ineinander übergehenden Tuschtönen eine lichtvolle, lebhaft malerische Wirkung. Auf Stift oder Feder, sei es zur vorbereitenden Klärung oder nachträglichen Überarbeitung und Festigung der Formen mittels Kontur oder Schraffierung ist durchgängig verzichtet, – selbst bei der kleinteiligen Stadtansicht oder dem Thronwappen,

wo das Streben nach deskriptiver Genauigkeit durch ein spitzes Zeichenmittel sicher erleichtert worden wäre.

Für einen derart charakteristisch dominierenden, die Formen mehr unbefangen ergreifenden als sorgsam beschreibenden Gebrauch des Pinsels läßt die Suche nach der Herkunft der Zeichnung zunächst an Cosmas Damian Asam denken. Ist er es doch gerade, der im Rahmen der süddeutsch-österreichischen Zeichenkunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch einen freizügigen, vielfach skizzenhaft-ungestümen Gebrauch des Lavierpinsels hervortritt, neben dem andere zeichnerische Mittel eher untergeordnet erscheinen. Von den vielen möglichen Vergleichsbeispielen sei namentlich nur der 1731 entstandene Altarbildentwurf mit der „Krönung der hl. Margarethe“ in den Augsburger Kunstsammlungen genannt.² Hinzu kommt, daß auch die Art der Figurenbildung sowie der Komposition in die Richtung Asams weisen. Beides



wirkt auffallend spontan, daß heißt, sie erwecken nicht den Eindruck aus abwägender Vorbereitung und sorgsam Einzelstudien hervorgegangen zu sein. Vielmehr ist der Wunsch bestimmend, alle Bildteile in einen fließenden, augenblickshaften, zugleich aber auch zwanglosen Gesamtzusammenhang einzubinden. Dessen Entstehung wirkt vorrangig von der Motorik der Pinselführung und momentanen, dekorativen Überlegungen getragen, während innere Festigkeit, etwa der Gewänder, und klare Ordnung im Aufbau der Figurengruppen eher nachrangig erscheinen.

Indes bedarf es keiner weitreichenden Begründung, um Asam selbst als Autor der vorliegenden Zeichnung nicht in Betracht zu ziehen. Weder findet sich in seinem Werk eine auch nur annähernd verwandte Darstellung, noch kann bei aller Ähnlichkeit das Blatt mit dem Zeichenstil Asams in Verbindung gebracht werden. Denn auch in ausgeführteren Arbeiten geht Asam in der Pinselführung stets über das hier anzutreffende Maß an Skizzenhaftigkeit hinaus und verzichtet zudem kaum einmal auf das Wechselspiel mit einem zeichnenden Element, der Feder oder dem Stift. Der Adressat für die Zuschreibung unseres Blattes muß folglich im Umkreis Asams gesucht werden und es bietet sich an, dabei Christoph Thomas Scheffler heranzuziehen, der von 1719 bis 1722 als Mitarbeiter bei Asam beschäftigt war, und zumal mit sei-

nem Frühwerk vielleicht als sein bedeutendster Nachfolger einzuschätzen ist.³ Zuvor sind jedoch zwei motivische Details näher in Betracht zu ziehen. Zum einen die genannte Ortsansicht, an der besonders die hoch über der Stadt gelegene Schloßanlage sowie der doppeltürmige Kirchenbau in ihrer Mitte auffallen. Würzburg ließe sich auf den ersten Blick in solch einem Ortsbild wiedererkennen, was jedoch nicht mit dem zweiten speziellen Fingerzeig zu vereinbaren ist, den die Darstellung anbietet. Gemeint ist das medaillonartige Bild, das die Brust der allegorischen Gestalt mit dem Füllhorn ziert und eine Person zeigt, die betend und mit strahlenumkränzttem Haupt in einem Becken zu hocken scheint – offensichtlich ein Bildnis des heiligen Vitus, der sein Martyrium in einem Kessel mit siedendem Öl erleiden mußte. Es muß also der Sitz der hier verherrlichten Regentschaft eine Stadt sein, die als Schutzpatron in ihren Mauern den heiligen Vitus verehrt. Hierfür kommt im süddeutschen Raum jedoch nur das schwäbische Ellwangen in Frage, dessen Stadtbild genau jene in der Zeichnung hervorgehobenen Charakteristika aufweist: im Zentrum die mit zwei Chorflankentürmen ausgestattete Stiftskirche St. Vitus, auf der Höhe darüber die Residenz der Fürstpropste.

Ellwangen ist es aber auch, das ein frühes wichtiges Betätigungsfeld für Christoph Thomas Scheffler bot, der 1727/28 seinen ersten

kirchlichen Freskenzyklus in der ehemaligen Jesuitenkirche verwirklichen konnte. Doch nicht hier führt die Suche nach dem zur vorliegenden Zeichnung gehörenden Fresko ans Ziel, sondern in dem fürstpropstlichen Schloß, genauer in dessen Treppenhaus.⁴ Dieses entstand unter der Ägide von Franz Ludwig von der Pfalz, der 1694 zum Fürstpropst von Ellwangen gewählt, nach einem Brand 1720 große Teile des Schlosses einer grundlegenden Modernisierung im Sinne einer barocken Residenz unterzog. Besondere Aufmerksamkeit widmete er der Dekoration des sogenannten Fürstensaals im Südflügel sowie dem neu hinzugefügten Bau eines repräsentativen Treppenhauses. Zweiläufig zu einem Vorplatz empor geführt erblickt man am Plafond genau jene Glorifikation der guten Regentschaft Franz Ludwigs (Abb. 2), die mit vorliegender Zeichnung vorbereitet wurde.⁵ Die Übereinstimmung ist nahezu vollkommen, beginnend bei der aus- und einschwingenden Rahmenlinie und sich fortsetzend bis in alle Einzelheiten des Personals, den reichen Zierrat der Gewänder sowie die Helligkeitswerte der Farben. Nur kleinere Abweichungen sind festzustellen, die indes die Entwurfsfunktion unserer Zeichnung sichern. So rechts im Geäst des Baumes, vor allem aber bei der partiell abgeänderten Ortsansicht, die sich im Fresko genauer an die tatsächlichen baulichen Gegebenheiten hält – etwa bei dem jetzt von Nordwesten her gese-



Abb. 3: Christoph Thomas Scheffler, Die Vision des hl. Johannes Nepomuk, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

Abb. 1 (Seite 164): Christoph Thomas Scheffler, Verherrlichung der Regierung Franz Ludwigs von der Pfalz. Berlin, Kunsthandel

Abb. 2 (Seite 165): Christoph Thomas Scheffler, Verherrlichung der Regierung Franz Ludwigs von der Pfalz. Ellwangen, Schloß

henen Schloß in der Hervorhebung der markanten (1789 abgebrochenen) Westtürme oder bei der Stiftskirche, an der jetzt auch deutlich der von den Türmen eingefasste Chorbau zu erkennen ist. Aber auch die Allegorie der fürstlichen Herrschaft zeigt eine kleine, jedoch wichtige Veränderung. Sie betrifft das vormalig nur schlecht erkennbare Kreuz des Deutschen Ordens, das sich nunmehr unübersehbar vom roten Saum des Hermelins abhebt und so unmißverständlich den Bezug dieser Gestalt zu Franz Ludwig herstellt, der auch das Amt eines Deutschmeisters der Kommende Mainz begleitete. Bemerkenswert angesichts der sonst so großen Übereinstimmung ist schließlich auch die 'Korrektur' des Spiegelbilds des einen der beiden Putten in der rechten Bildhälfte, das jetzt besser seiner seitlichen Position entspricht.⁶

Die Entstehung des Ellwanger Treppenhausfreskos wird für 1725 angenommen. Scheffler war durch die Jesuiten nach Ellwangen gekommen, denen er seit 1722 als Laienbruder angehörte, und die ihn hier zur Dekoration der neu errichteten Kollegiumskirche heran-

zogen. Mit deren Ausmalung konnte er jedoch nicht vor 1726 beginnen, so daß er zuvor im Dienste des Fürstpropstes tätig wurde und im Treppenhaus sowie dem Fürstensaal der Residenz seine beiden ersten selbständigen Deckenfresken ausführte. Dies heißt, daß auch unserer Zeichnung das 'Privileg' zukommt, als einer der frühesten repräsentativen Auftragsentwürfe des Künstlers gelten zu können.

In vielen Sammlungen vertreten entbehrt das ca. 60 Blatt umfassende zeichnerische Œuvre Schefflers bisher einer zusammenfassenden kritischen Würdigung.⁷ Weitere, den Entwurfsvorgang für das Fresko im Ellwanger Treppenhaus beleuchtende Zeichnungen scheinen sich darunter nicht zu befinden. Ohne weiteres ist aber anzunehmen, daß vorliegende Zeichnung als abschließende und dem Anlaß entsprechend ehrgeizig gestaltete Vorlage bei dem hochrangigen Auftraggeber diente. Sie unterrichtete ihn detailgenau über das künftige Aussehen des Deckenbildes und vermochte ihn zugleich von der Versiertheit und Gewandtheit des Malers zu überzeugen. In welchem Maße Scheffler hierbei an seine

offensichtlich gute zeichnerische Schulung bei Asam angeknüpft hat, klang bereits an. Daneben offenbart das Blatt aber auch die abweichenden Eigenheiten in Schefflers zeichnerischer Haltung, nämlich den Wunsch, in der Zeichnung nicht nur eine vorausschauende Andeutung des künftigen Werkes zu liefern, sondern dies auch in einer bildhaft abgeschlossenen Form vorweg zu nehmen. Entsprechend findet sich hier der malerisch so wirkungsvolle, skizzenhafte und abwechslungsreiche Pinselduktus Asams insoweit gemäßigt, als mit ihm eine bildhafte, bis in Einzelheiten genaue und prägnante Schilderung des Gegenständlichen verknüpft wird. Zwar entbehrt die Zeichnung gegenüber der Ausführung der Farbigkeit, der Vergleich beider zeigt jedoch, daß der Entwurf dank seiner agilen Pinselführung sowie geschickten Akzentuierung und Abstufung der Tuschtöne in der lebendigen Wirkung dem Fresko in nichts nachsteht und insofern eine vollgültige Vorstellung vom Aussehen der geplanten Darstellung vermitteln konnte.

Soweit es sich überblicken läßt, blieben solche Absichten für Schefflers weiteres zeichneri-

Abb. 4: Christoph Thomas Scheffler, Die Krönung Mariens, Ellwangen, Schloßmuseum



sches Schaffen fortdauernd verbindlich. Ein mit unserem Blatt gleichzeitig entstandenes Beispiel dafür bietet die „Vision des hl. Johannes Nepomuk“ (Abb. 3) in den Augsburger Kunstsammlungen⁸, ein Entwurf, der vielleicht zu einem der verlorenen Altarbilder der Ellwanger Jesuitenkirche gehörte. In der zügigen Auslavierung der Gewänder ebenso verwandt wie in der charakteristischen sensiblen Kennzeichnung der Hände und Gesichter, zeigt sich hier die Neigung, dem Gemälde einen gegenständlich wie malerisch adäquaten und verbindlichen Entwurf voran zu stellen. In der Folge wurden derartige Bestrebungen Schefflers zusätzlich durch seine Niederlassung in Augsburg, 1728, gefördert. Der Einfluß Johann Georg Bergmüllers und seines sich formierenden Schülerkreises wie auch die Erfordernisse der hier stark anwachsenden Entwurfstätigkeit für die Kupferstichproduktion, der sich Scheffler ja zunächst anschloß, begünstigten seine weitere Ausprägung eines malerischen, auf bildhafte Vollendung hin orientierten Zeichenstils. Pars pro toto sei als Beispiel für den damit einhergegangenen, erheblichen Wandel seiner Zeichenweise der 1740 entstandene Entwurf zu einem der Seitenfresken mit der „Krönung Mariens“ (Abb. 4) in der ehemaligen Wallfahrtskirche Witzighausen (Lkr. Neu-Ulm) angeführt.⁹ Neben der Verwendung von blauem Papier und Bleiweiß ist charakteristischer Weise nun die Feder als Zeichenmittel hinzugezogen worden. Dezent, jedoch bestimmend hat Scheffler mit ihr Figuren und Gewänder in den Umrissen sorgsam fixiert, um sie anschließend ebenso behutsam mit der Tuschkfeder und Bleiweiß auszuarbeiten. Die Arbeit des Pinsels ist hier mithin dem linearen Element nachgeordnet, der vormals unbefangene Duktus von einer nahezu feinmalerischen Sorgfalt abgelöst. Als Entwurf fungierend, präsentiert sich dieses Blättchen zugleich als ein selbständiges, voll-

endetes Grisaillebildchen, daß jeglichen Anschein eines vorläufigen, im Fluß befindlichen Entwerfens hinter sich gelassen hat. Auch wenn in den Figuren, speziell in der Schrittstellung des Christus, die einstige Mitarbeit des Künstlers bei Asam noch nachklingt, der Zeichenstil läßt, zumal verglichen mit dem unseres Blattes, davon kaum mehr etwas erahnen, rückt den Künstler vielmehr vollkommen in den Kreis der Augsburger Schule, etwa in die Nähe eines Johann Wolfgang Baumgartner.

Anmerkungen:

- (1) Pinsel in Grau, über Spuren von schwarzem Stift. 326×456 mm, Wasserzeichen: Kronenwappen mit Lilie; das Blatt besitzt zwei Knickfalten und ist an drei Ecken auf altes Untersatzpapier mit Wasserzeichen „Wolff“ montiert, das die spätere, irriige Bezeichnung „Gasparo, Diziano, del.“ trägt. Kat. Auktion Bassenge 77 (18. 5. 2001), Nr. 5739 mit der Zuschreibung an Scheffler durch den Autor.
- (2) Abgebildet bei Trottmann, H.: *Cosmas Damian Asam 1689–1739*. Nürnberg 1986, Abb. 179. Zum zeichnerischen Werk Asams ausführlich ebenda, S. 100–116 und Bushart, B.: *Asam als Zeichner*, in: *Ausst. Kat. „Cosmas Damian Asam 1686–1739“*, Kloster Aldersbach. München 1986, S. 85–93.
- (3) Zu Scheffler nach wie vor grundlegend: Braun, W.: *Christoph Thomas Scheffler. Ein Asamschüler*. Stuttgart 1939; außerdem: Bratner, L.: *Bemerkungen zur Ikonographie der Deckenmalereien des Asam-Schülers Christoph Thomas Scheffler in der Trierer Paulinuskirche*, in: *Trierer Zeitschrift* 61, 1998, S. 303–329; zu Schefflers Verhältnis zu Asam außerdem Trottmann (wie Anm. 2), S. 13f und Bushart, B.: *Asams Umkreis*, in: *Ausst. Kat. „Asam ...“* (wie Anm. 2), S. 85–93.

(4) Siehe dazu Mangold, L.: *Ellwangen im Barock*, in: *Ellwangen 764–1964. Beiträge und Untersuchungen zur Zwölfhundertjahrfeier* (Hrsg. V. Burr), Ellwangen 1964, Bd. II, S. 809–833 sowie von M. Steuer, dem ich für seine bereitwillige Hilfe bei den Recherchen in Ellwangen danke: *Schloss und Museum Ellwangen*, Ellwangen 2000⁴.

(5) Zu dem Fresko Braun (wie Anm. 3), S. 27f, Abb. 2.

(6) Daß es sich hier um eine Anspielung auf die Malerei handelt (siehe Braun, wie Anm. 3, S. 27f) trifft nicht zu, da der zweite Putto keinen Pinsel sondern einen Pfeil mit sich führt. Eber handelt es sich um eine neckische Anspielung auf die Tugend der Selbsterkenntnis, wofür die nachdenkliche Pose des in den Spiegel schauenden Putto spricht.

(7) Zum Bestand siehe vor allem die von Braun (wie Anm. 3) und Bruno Bushart (*Meisterzeichnungen des Barock im Schloßmuseum Ellwangen*, in: *Das Münster* 6, 1953, S. 77–88) zusammen gestellte Sammlung der Scheffler-Zeichnungen im Schloßmuseum zu Ellwangen. Zahlreiche Zeichnungen außerdem erwähnt in: Hamacher, B.: *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts*, München 1987.

(8) Inv. G. 937. Feder in Schwarz, grau laviert, 553×440 mm (siehe *Ausst. Kat. „Meisterzeichnungen des Deutschen Barock“*. Augsburg 1987, Nr. 174).

(9) *Schloßmuseum Ellwangen*, Inv. 1395/75. Feder in schwarz, grau laviert und weiß gehöht auf blauem Papier (siehe Braun [wie Anm. 3], Nr. 4 und Bushart [wie Anm. 6], Nr. 34).

Anschrift des Verfassers:

Dr. Matthias Kunze
Königsallee 44a
D-14193 Berlin