

Johann Andreas Wolff – Zeichenkunst in München um 1700

Ausstellungskatalog, München Pinakothek der Moderne vom 5. Mai bis 17. Juli 2016

von Achim Riether mit Beiträgen von Josef Straßer,

München/Berlin 2016, 344 S. m. zahlreichen Abb. In Farbe, 39.90 €

ISBN-13: 978-3422073487

Johann Andreas Wolff 1652-1716 – Universalkünstler für Hof und Kirche

**hg. von Sibylle Appuhn-Radtke, Josef H. Biller, Dagmar Dietrich und Maria-Luise
Hopp-Gantner**

**mit Beiträgen von Lothar Altmann, Sibylle Appuhn-Radtke, Josef H. Biller, Dagmar
Dietrich, Gabriele Dischinger, Ludger Drost, Bernd Ebert, Doris Gerstl, Ulrike Götz,
Katharina Herrmann, Regina Kaltenbrunner, Claudia von Krüedener, Christian
Quaeitzsch, Achim Riether, Astrid Scherp-Langen, Claudius Stein, Josef Straßer,
Starnberg 2016, 371 S. m. zahlreichen Abb. in Farbe, 35.- €**

ISBN: 978-3-946375-01-2

Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München, Band 37

Mit diesen beiden für den Maler verdienten und für alle Beteiligten verdienstvollen Publikationen (I und II) wurde 2016 des überregional bedeutenden, aber trotzdem wenig bekannten Münchner Künstlers Johann Andreas Wolff zu seinem 300. Todesjahr gedacht von seinen gegenwärtigen Kennern und Spezialisten meist vor Ort (München, Bayern). Besonders der erste Band soll ausführlicher und genauer ‚unter die Lupe‘ genommen werden, um den Autoren hoffentlich nicht nur feuilletonistisch Rückmeldung von aussen zu geben und um Wolff und seine Malerei ebenfalls kritisch zu würdigen. Und vor allem der Blick auf Bilder wie das mimisch-theatralisch-pathetische ‚Martyrium des Hl. Matthäus‘, 1703, Freisinger Dom (II 2016, S. 141, Abb.6) musste den Rezensenten immer wieder zu den folgenden Zeilen und Seiten motivieren bei dem über zahlreiche und längere Unterbrechungen reichenden sichtenden Prozess von Bild für Bild, Nummer für Nummer,

Seite für Seite oder Kapitel für Kapitel. Leider waren die Monographien von Ludwig Waagen (1932) oder die Münchner Magisterarbeit von Ulrike Götz (1988) dem Rezensenten umstandslos nicht zugänglich. Neben der Tübinger Dissertation von Kuno Schlichtenmaier (1988) ist natürlich der kulturgeschichtlich-kaleidoskopartige Überblick des zweibändigen Münchner Ausstellungskataloges „Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700“ (v.a. Reinhold Baumstark, Lorenz Seelig und Peter Volk) aus dem Jahre 1976 immer noch grundlegend und unverzichtbar mit Hinweis auf einige, im folgenden übergangene Grafiken nach Vorlagen von Wolff.

I.

In die erste Publikation, den Ausstellungskatalog, führt der neue Leiter der Staatlichen Graphischen Sammlung, **Michael Hering**, ein, wobei er Wolff als „leitende(n) Intendant(en) des Münchner Hofes“ sicher etwas überhöht. Er erwähnt die erhaltenen und anerkannten 100 Zeichnungen, wovon hier leider nur die Hälfte und (fast) nur aus den eigenen Beständen katalogmässig erfasst seien. Neben der Schärfung des kunsthistorischen Blickes für Original und Kopie soll auch Wolffs Umfeld und damit die Zeichenkunst in München um 1700 anschaulich werden.

Der Kurator der Ausstellung, der bei Werner Sumowski geschulte **Achim Riether**, eröffnet seinen Katalog mit einem längeren Einführungsbeitrag: „**Johann Andreas Wolff – Mentor** [wie der im Hintergrund bleibende Berater und Hausverwalter des Odysseus? und nicht „Intendant“] **der Münchner Barockzeichnung**“. Der 300. Todestag sei Anlass den bedeutenden Zeichner und sein Umfeld zu würdigen. Ausgehend („**Johann Andreas Wolff im Bildnis**“) von dem Charakterbild seines Schülers und Mitarbeiters Johann Degler und dem Selbstbildnis in der Alten Pinakothek des sogar in der Münchner Ruhmeshalle vertretenen Wolff deutet Riether physiognomisch ihn als zurückhaltend, höflich-reserviert, mässig, freundlich, schweigsam bis auf angeregte Kunstdiskussionen. Bei „**De(m) Erhaltene(n) Bestand**“ fusst der Autor auf den Forschungen von Ludwig Waagen (1932: 111 originale Handzeichnungen) und Kuno Schlichtenmaier (1988: ebenfalls 111 Handzeichnungen, allerdings abweichende; 53 Nachzeichnungen; 17 verschollene Zeichnungen; 85 falsche oder zweifelhafte Zuschreibungen), möchte aber bei den ‚Originalen‘ 30 herausnehmen, sodass etwa 90 verbleiben. Mit den Verschollenen gäbe es

momentan einen Bestand von den eingangs erwähnten 100 u.a. in Augsburg (2), Düsseldorf (3), Frankfurt a.M. (2), Innsbruck (5?), Köln (6?), Stuttgart (6), Wien (2). Zur Provenienz der Münchner Zeichnungen werden die Sammlung von Carl Theodor von der Pfalz, Säkularisationsgut, Vermächtnis Ludwigs I, der Antiquar Joseph Motzler und „**die Sammlung Halm-Maffei**“, die von dem Lokalpatrioten Felix Halm für sein gescheitertes Projekt einer immer noch ersehnten grossen bayerischen Kunstgeschichte des Barock - also von 1600 bis 1800 - angelegt wurde, angeführt.

Im Abschnitt „**Johann Andreas Wolff – Leben und Werk**“ wird Bekanntes wie die erste Ausbildung beim bescheidenen Maler-Vater Jonas Wolff (+1680), die gängige Künstlerlegende von der frühen Begabung, wovon aber nichts erhalten ist, und die kurzzeitige (belegte) Mitarbeit im Atelier des Bildhauers Balthasar Ableithner (1613-1705) als Zwanzigjähriger, wo er angeblich Anatomie und Aktstudien betrieben habe, ausgesagt. Weiter nach Degler wird das Studium nach Raffael-Reproduktionen und die fast ‚kantianische Sesshaftigkeit‘, also das Fehlen von Studienreisen, seine Bibelkenntnis und wieder die ‚kantianische Vorstellungskraft‘ aus Reisebeschreibungen erwähnt. Leider ist eine von Schlichtenmaier veröffentlichte, mittlerweile in Privatbesitz verschollene Zeichnung nach Veronese aus der Frühphase um 1670 nur sehr klein abgebildet. Zu der Vermutung Schlichtenmaiers von einer Weiterbildung beim Grossvater mütterlicherseits der Gebrüder Asam, dem eher als (Miniatur-) Porträtisten mit kaiserlich-kurfürstlichem Privileg aufgetretenen Nikolaus Prugger, gibt es keine neuen Erkenntnisse. Dass Wolff anfänglich unter den Einfluss des nach dem langen Krieg in Augsburg ansässig gewordenen Schönfeld geraten sei, ist offensichtlich, wie dann weit stärker unter den Johann Carl Loths. Trotzdem erklärt dies nicht ganz die frühen Hauptwerke im Alexanderzimmer der Münchner Residenz kurz nach 1680 (dem Tode des Vaters, danach Ernennung zum Hofmaler?). Es verwundert, dass dafür so viele Skizzen hier erhalten sind, denen der Autor „rassiges Temperament“ unterstellt, was als alleiniges Kriterium für Qualität und Eigenhändigkeit aber etwas gefährlich gegenüber den späteren Ausarbeitungsphasen sein kann. Eine stark untersichtige ‚Venus [?] in Wolken mit Putten‘ (Abb.14) in Priv.Bes. ist leider für die Beurteilung zu klein abgebildet. Etwas grösser und wohl sinnigerweise zu Recht jetzt in Frankfurt a.M. befindet sich eine „fabelhaft freie“, bislang übereinstimmend um 1692 entstandene Skizze (Abb.15; Ze 60). Die Bezeichnung „Johann andreas Wolf Infendter [Inventor]“ ist nachträglich, eigenhändig aber: „Pallitias“ bei der mit zwei Pfeilen abgeschossenen, stürzenden männlichen Lasterfigur (darunter

eine weitere), über der triumphierend der Ruhmesengel steht, der auf seinem Wimpel: „Mit grechte(m) Handtel“ verkündet. Die daneben Lagernde mit der Fackel (der Wahrheit) und dem Füllhorn (Wohlstand) stellt wohl diesen gerechten Handel dar. Zwei Putten tragen einen Ring oder Spiegel inmitten die Bezeichnung „Et“. Der darüber springende Löwe, Panther mit einem Sonnengesicht an einer Stange (Wahrheitssymbol, Licht, Offenheit) scheint nicht direkt zur unteren Szene zu gehören. Hier wurde von Schlichtenmaier noch entziffert: „... stugt der Weisheit ... radtes, Urtail und Aufrichtighaidten“, was selbst mit der Lupe hier nicht zu veri- oder falsifizieren ist. Der Autor belässt es bei „Allegorische Komposition“. Wenn man allerdings „Pallatias“ mit ‚usura palliata‘ oder ‚usuris palliatis‘ (= (bei verhüllten) Wucher-Zinsen) verbindet, haben wir eine Allegorie des ‚fairen Handels‘ vor uns, der (nicht nur) damals ein wirtschafts-politisches Problem vertraglicher Forderung gewesen sein dürfte.

In seiner mehr formalästhetischen Betrachtung von Wolffs zeichnerischer Entwicklung gelangt der Autor zu einer ‚Erschaffung Evas‘ (Abb.16) in Düsseldorf mit einer schwellenden Federkontur, die nicht nur ‚musikalisch schwingende Linien‘ setzt, sondern eine für Wolff eher seltene, etwas an Rottmayr erinnernde körperliche Sinnlichkeit vermittelt. Als weitere Entwicklung oder Zeichen der Bandbreite folgt eine ‚Allegorische Liebesversammlung‘ (Ze 83) aus Nürnberg, die mit ihrem fleckhaften Lavis dagegen mehr eine Unruhe vermittelt. Ein Blatt in Stuttgart ‚Die 7 Zufluchten‘ kontrastiert der Autor auch qualitativ mit Antonio Trivas Entwurf von 1691 (vgl. Nr. 104). Eine letzte datierte Zeichnung von 1712 ‚Hl. Avellinus‘ bringt der Autor mehr mit Wolffs nicht eindeutig geklärtem und offensichtlich weitgehend folgenlosen Hirnschlag von 1693 als mit einer stärkeren unartistischen Volksnähe und einer ermüdeten Realistik in Verbindung.

Im Abschnitt „**Mittel und Funktionen des Zeichnens**“ verfolgt Riether das handwerklich-künstlerische Repertoire von Wolff. Bei den „**Vorzeichnungen in Graphit**“ möchte er Schlichtenmaiers „Bleigriffel“ durch Graphitstift ersetzen. Der Bearbeiter unterscheidet dann „**unlavierte Feder**“, „**monochrom lavierte Feder**“ und „**farbig aquarellierte Blätter**“. Für letztere verweist er auf die Gebrüder Schor, aber auch auf ältere Künstler wie Matthias Kager, Johann König, Bartholomäus Reiter. Auch Degler und Bergmüller hätten die aquarellierte Federskizze gepflegt. Im weiteren werden die funktionalen Kategorien der Zeichnung bei Wolff beleuchtet: „**Zeichnungen für Auftraggeber**“ (also mehr oder weniger ausgearbeitete Entwürfe beim Kontrakt), wobei bei der Nr.8 die autographe Authentizität betont oder bei Nr. 9 die Ablage unter Heinrich Friedrich Füger erwähnt wird.

Im Gegensatz zu Sing habe Wolff nicht den Rötelstift verwendet, „sein genuines Medium“ (war die) Feder“, Weiter werden jetzt **„Kategorien des Zeichnens“** wie **„Altarblattentwürfe“** der vorrangigen Altarblattmalers aufgestellt. Die Übernahme C. D. Asams „fasziniert“ von Wolffs Michaelsbild in München, Berg am Laim für ein Altarbild in Metten würde der Rezensent nicht überbewerten wollen. Der Einfluss auf Asam erscheint sehr gering. **„Detailstudien“** sind bei grösseren Kompositionen und bei einem auch immer noch verbessernden Maler völlig normal. Interessanter sind die **„Entwürfe für Bildhauer“** d.h., dass dem Maler eine grössere erfinderische Kompetenz zugewiesen wird, wobei anscheinend die Haupt-Frontal-Ansicht dem Bildhauer genügen musste bzw. konnte. Interessant ist v.a. auch die Reihe der ‚Sebastianspflege‘ der Wolff-Werkstatt in Priv.Bes. (Abb.32), die Altarrelief-Variation von Andreas Faistenberger in Altötting (Abb.34) und eine flach wirkende Umsetzung Johann Baptist Unterstainers (angeblich nach Wolff) in Attel, ehem. Benediktinerklosterkirche (Abb.33). Allerdings sollte man mit Urteilen wie „Maßgeblicher Entwerfer seiner Zeit“ vorsichtig sein. Dass ein guter Zeichner wie Wolff **„Visierungen für Druckgrafik“** lieferte, ist natürlich auch nicht überraschend, wie auch, dass sich dann Kooperationen mit den Stechern ergaben. Leider ist die selbst in der Schrift bis auf die Signatur seitenverkehrte Vorzeichnung für eine ‚Allegorie auf Kaiser Joseph I‘ wie auch der dazugehörige Stich zu klein abgebildet, um mehr dazu sagen zu können. Es folgen: **„Architektonische Aufgaben“** v.a. für Altararchitekturen, Hl. Gräber u.ä.. Der Bearbeiter kann trotz „der großen Neigung in (Wolffs) letzten Jahren“ kein Beispiel für einen klassisch-architektonischen Entwurf Wolffs beibringen. Das schwierige Feld der **„Kopien nach Wolff“** sei es als Studienmaterial, Repliken, Ricordi wird kurz angeschnitten vor dem eng damit verbundenen letzten Abschnitt **„Umfeld und Nachfolge“** des „virtuoseste(n) einfallsreichste(n) und variabelste(n) Zeichner des süddeutschen Hochbarock“ gegenüber seinen Münchner Konkurrenten, wobei Carl Gustav von Am(b)ling mit seinen Porträtminiaturen bewusst ausgenommen wird. Wolff, der keine männlichen Kinder und Werkstattnachfolger hatte, hatte sicher grossen Einfluss auf Schüler und Mitarbeiter wie die erwähnten Degler, Kendlbacher, Lederer und nicht zuletzt den Bedeutendsten wie Johann Georg Bergmüller. Dass der aus einer Allgäuer Malerfamilie stammende Bartholomäus Ignaz Weiss (1730-1815) bis fast ins historisierende 19. Jahrhundert Wolff-Zeichnungen geschätzt und grafisch nachgeahmt hat, mag für Wolffs Nachwirkung stehen, aber man sollte auch dies wieder nicht überbewerten.

Der ansonsten bei den Originalzeichnungen chronologisch angeordnete **Katalog** mit 161

Nummern beginnt mit dem Selbst-Bildnis Wolffs als Nr. 1. Während das gemalte und um 1695/1700 datierte Selbstbildnis Wolffs in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb.1, S.12) künstlerüblich mit Mütze, Haube und (sehr dunklem) Eigenhaar versehen ist, erscheint Wolff in dieser vorrangigen grauen Pinsel-Zeichnung-Lavierung (Abb., S.51) mit offenem etwas längeren gelockten, nicht sehr dunklem Haar ohne Kopfbedeckung und einem grösseren weissen Kragen. Wenn sie wirklich („proprio pencillo se pinxit“ statt üblich ‚se ipsum‘?) von ihm selbst stammt, dürfte sie auch keine Gemäldevorstufe, sondern miniaturhaft für ein (Künstler-) Porträt-Stichwerk gedacht gewesen sein und in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zumindest zeitweise im Besitz von Georg Christoph Kilian (1709-1781) gewesen sein. Warum dieser nochmals eine gleich grosse Feder-Pinsel-Kopie (Nr.145) anfertigte, ist eigentlich unklar. Auf S.50 ist nun eine daraus abgeleitete (ableitbare) seitenverkehrte Umrissradierung (1. Zustand?, weitere Zustände?) abgebildet. Damit wäre der Spiegeleffekt wieder aufgehoben. Die noch später erfolgte grafische Umsetzung durch Barth. Ignaz Weiss (1730-1815) im Hell-Dunkel folgt nach den Gewandfalten der Kilian-Kopie sogar ohne Seitenverkehrung.

Die Nr.2 ‚Cephalus und Procris‘ ist wegen der Beischrift 1672 datiert, leider aber leicht unscharf (und zu kontrastarm) reproduziert, um zu entscheiden, ob z.B. „... (Maller) Sohn [?] ...“ geschrieben steht. Ob so ein dunkles Blatt ein Stammbuch (eines frischvermählten Freundes?) mit geziert hat, bleibt Spekulation. Auch der angebliche Schönfeld-Einfluss (vgl. S.12, Abb.9 u.10) in dieser raschen Skizze ist nicht nachzuvollziehen. Sie hat eher etwas von Jan Liss.

Die Nr.3 stellt jetzt ein männliches (tragisches?) Opfer dar. Der Autor vermisst Wundmale, Blut u.ä. und tendiert eher zu einer allgemeinen Frauenklage: auffällig die linke Hand herznah auf dem Brustkorb des Opfers und die rechte den Puls fühlend. Zwei kleine (unmotivierte?) Striche könnten aber doch auf die Seitenwunde und damit auf Christus deuten, wie auch die eher verkrampfte, ehemals angenagelte Hand. Bemerkenswert ist auch die in die Knie, Hocke gegangene Haltung der Kümmererin. Die weitgehend fehlenden Kennzeichen und der akademische Akt (vgl. Nr.6 verso links) verstärken den eher ‚unchristlichen‘ Eindruck. Die Signatur mit nur einem ‚F‘ ist sicher nicht autograph. Schlichtenmaiers vage Datierung 1675-1682 wird anscheinend übernommen, was im Vergleich mit der ganz anders, viel weiter ausgearbeiteten folgenden und 1678 durch ein lateinisches Annotat datierbaren Nr. 4 etwas überrascht. Diese ist ein Entwurf zu einem ehemaligen Altarbild der Stephanus-Kapelle München-Sendling, jetzt im Diözesanmuseum

Freising. Seit Waagen werden das Bild und die Skizze als in der Art des Johann Ulrich Loth empfunden. Riether führt dazu den „schwergewichtigen Figurentyp des Engels mit breitem Gesicht und (Mittelscheitel)“ auf Loth zurück. Auf der „wie durchgeknetet gearbeiteten, klaren Zeichnung (sei dies) noch deutlicher zu spüren“. Dem kann der Rezensent nicht so leicht folgen. Für ihn erinnert der (modische) Mittelscheitel etwas an Storer und in der Figürlichkeit zeigt sich sogar etwas Rubenshaftes. Im übrigen erscheint Ulrich Loths Werk als Mischung von Altdeutsch, Caravaggiesk, und Rubenszitat in einer gewissen Erstarrung.

In den Nummern 5-8 wird die Entwicklung eines Alexander-Motivs für die Münchner Residenz zwischen 1680 und 1681 in drei Stufen gezeigt, leider nicht alle (auch nicht die in Innsbruck) bisher bekannten Entwürfe in Reihe für das verschollene Deckenbild auf Leinwand, dessen Motto ‚Magnatum arcana nosse, periculosum est‘ stammt sinnigerweise aus dem ‚Thesaurus Moralis‘ des Jesuiten Franz Labata, Antwerpen 1652 als allgemeine Devise für diesen Orden und sollte nicht wie in der zeitgenössischen Beschreibung von 1685 gereimt: ‚Grosser Herrn Anschlag wissen / macht Gefahr / und schwer Gewissen‘, sondern ganz einfach so übersetzt werden: ‚Die Geheimnisse der Herrschenden zu kennen, ist gefährlich‘. Allerdings sollte man zum besseren (visuellen) Verständnis die angegebene Plutarch-Quelle (Vita Alexandri 39) genauer lesen. Der Brief der Mutter Alexanders, Olympia beinhaltete die Warnung an ihren Sohn seine Entourage nicht zu einflussreich und mächtig werden zu lassen. Der mitlesende Hephaestion war allerdings Alexanders bester und engster Vertrauter und Leibwächter und absolut loyal, sodass der Quasi-Missbrauch des Briefgeheimnisses und die Aufforderung zur Verschwiegenheit etwas zu relativieren („die unerhörte Begebenheit“) sind und vorschnelle Anmutungen („dreisten Epehestionis zu maßregeln ... Schutz vor kommendem Ungemach, seinen Schild auf dem Rücken ... von seiner Impertinenz ablenken ...“) zu vermeiden sind. Eher ist in Nr.6a und 7 der etwas neugierige Beschützer Hephaestion Alexander ‚auf die Pelle‘ und auf eine Stufe gerückt, statt wie Nr.5 daneben gestanden. Rein formal-künstlerisch gibt es kein Problem. Zunehmend (Nr.7 u.8) erhält der historische Fatto eine im wahrsten Sinne allegorische Überhöhung des klugen, guten, lautlosen Regiments, dass die nackte Begierde (Machtgelüste) und Neugier der Satelliten richtig einzuschätzen weiss. Ob die suchende Nr.7 zu den besten Blättern Wolffs gehört, ist zu bezweifeln, nicht, dass die ausgeführte Endlösung Nr.8 „ein kapitales Blatt“ und keine Kopie wie nach den Bearbeitern des Corpus der barocken Deckenmalerei ist. Kann man sich das grosse, aber

nicht quadrierte Blatt Nr.8 mit einem Durchmesser von 57,5 cm im Massstab 1:10, also 5,75 m an der Wand vorstellen? Für das Ankleidezimmer der Münchner Residenz mit dem passenden Deckenbild ‚Alexander legt sich persische Kleidung an‘ (Nr.9a u.b) erwähnt der Bearbeiter als literarische Quelle Lucius Flavius Arrianus, Anabasis Alexandrou VII, Kap.6, wobei die ‚Hellenisierung‘ durch die Persifizierung Alexanders und seiner (eher kritischen) Macedonen nur kurz anekdotenhaft dargestellt ist. Zusammen mit Abb.12 u. 13 auf S.23 lässt der Bearbeiter wieder den Entwurfsprozess von Nr. 9a u.b (u. Abb. S.26) gut nachvollziehen, allerdings nicht, dass dieses Blatt wie schon erwähnt bis vor kurzem unter Heinrich Füger geführt wurde. Der Bearbeiter nimmt an, dass auf einem (Rund-?) Schild das neue persische Gewand herangetragen wird. Es ist aber eher eine ‚asianische‘ Metall-Teller-Schale auch besser in Analogie zur Krone auf dem Kissen und passend zum Motto: ‚optimae devicti hostis exuviae‘ (die besten Hüllen des besiegten Feindes). Für den Rezensenten ist eher verwunderlich, dass auf dem weit durchgeführten Blatt der spätere architektonisch-textile Hintergrund noch fehlt, und nicht nur, dass er auf der Rückseite eine zentriertere Version mit einer unschön gemässigten Unterarmsituation auf der linken Seite schwach andeutet.

In die gleiche Zeit um 1680/81 datiert der Bearbeiter auch Nr.10, das ‚Mahl der Kleopatra und des Marc Anton‘ (Kleopatras Wette) nach Plinius Nat.hist., Buch IX, Kap. LVIII, 119-121, wie er angibt (hier eindeutig als Luxuskritik), da er ein nicht ausgeführtes Projekt für die Münchner Residenz ebenfalls wieder annimmt. Der bei Plinius vorkommende unparteiische Schiedsrichter fehlt, vielleicht ist die darüber schwebende, nach der Perle weisende Göttin oder „allegorische Person“ Venus mit Amor, der die zweite, nicht aufgelöste Perle später aufgeschnitten im römischen Pantheon als Ohrgehänge dienen sollte.

Die nächste Nr.11 wurde erst um 1995 von Richard Herprath Wolff zugewiesen – zuvor als Francesco Solimena! - und jetzt auch erst als solcher veröffentlicht. Das „prachtvollste“, „famose Blatt“ bleibt für den Rezensenten irgendwie solitär in Wolffs Werk. Es ist ein Entwurf für einen rechteckigen, gangähnlichen Raum (ca. 5,5 x 4,5 m, wenn man wieder den Massstab 1:10 annimmt) wohl als Stucco finto an der Decke. Dabei dominiert eine klare, relativ kontrastreiche, theatralisch-effektvolle Illusions-Malerei-Zeichnung. Die Figuren sind eher rundlich drall (nackte Bäuche). Es erinnert mehr an das Johann Anton Gumpp zugewiesene Deckenbild ‚Triumph der Kriegslist‘, ein ehemaliges Deckenbild in der Ritterstube der Residenz. Aus der nur disparaten und unzureichenden Kenntnis von

Gumpss Werk und lt. ‚Kubicat‘ keiner greifbaren Literatur seien hier nur gewisse Zweifel angemeldet und ein alternativer Vorschlag unterbreitet. Auch aus den Aussagen über den Bildinhalt ergeben sich keine Hinweise. Der Bearbeiter stellt sich eine frühere, nicht ausgeführte Version eines Deckengemäldes „Krönung des Uradels“ (wohl der Wittelsbacher?) in der Münchner Residenz vor, was Christian Quaeitzsch wohl zu Recht ablehnt und dabei eher an eine „Rangerhöhung für [militärischen?] Verdienst der Familie Andreae“ denkt. Der angebotenen Bestimmung und Entschlüsselung Riethers ist zuvörderst weitgehend zuzustimmen. Ob allerdings die stark entblösste weibliche Figur neben der Palme (des Friedens, Sieges, Lebens, Paradieses?) die sehende, nicht blinde „Fortuna“, „Allegorie des Glücks“ sein soll, die in ihrer Linken statt der Cornupa des Zufallsgewinnes einen Korb mit Siegeln (von Verträgen?) zwischen „Angliam“ (oder England) und „Bavariam [? Bayern oder Bataviam?]“ mit einem Palmzweig des Friedens und in der Rechten ein „Segel“ (eher Fahne des Friedens an einer Kriegstrompete?) hält und mehr auf die das Leben beendende Parze (Atropos) als auf die (labile) Welt-Kugel tritt, ist doch etwas zweifelhaft. Dass auf eine zweite, Bosch-artige mit Stummelflügel versehene „Kugel“ (= Kanonenkugel mit Flügeln oder ‚mutwilliger Krieg‘) vor oder am Fusse der Palme die Blitze, der Bannstrahl des Zeus oder Jupiter treffen, empfindet der Bearbeiter alles andere als geklärt. Nach dem Eindruck des Rezensenten geht es um den göttlichen Schutz(-bann) vor Bedrohungen für das Leben (Atropos) durch das Böse, Laster, Gift, Verderben (Schlangenhaupt) und Ungeheur (Monster des Krieges?) für einen dauernden ungefährdeten Bestand (des Friedens? - eines Geschlechtes?) durch den klugen, militärischen Schutz Athenas. Darüber scheint sich ein Geschlecht (wie erwähnt die protestantischen Andreae oder eher die ebenfalls protestantischen von Kanitz?) verdient gemacht zu haben mit Klugheit, Geschick (Minerva) und erhält dafür den Lohn einer Rangerhöhung (Freiherrenkrone?). Das Ganze muss wohl eine politische und eine persönliche Bedeutung gehabt haben, allerdings lässt sich kein konkretes Ereignis darauf beziehen. Zwischen England und Bayern gibt es Ende des 17. Jahrhunderts kaum Verbindungen wie zwischen England (Angliam) und den Niederlanden (Bataviam) z.B. Wilhelm von Oranien in Personalunion als König von England und Statthalter der Niederlande (ab 1689 und wieder 1702). Aus der Augsburger Allianz/Liga von 1686 mit Max II Emanuel wurde 1689 die Grosse Allianz, die 1697 im Frieden von Rijswijk den Pfälzischen Erbfolgekrieg beendete, ab 1701 die Haager Grosse Allianz ohne Bayern. Ob und wie sich dabei ein Mitglied der Familie Andreae oder eher von Kanitz verdient gemacht hat, ist jedenfalls dem Rezensenten unbekannt. Zu dem schlesisch-preussischen

Offizier Christoph Albrecht von Kanitz (1653-1711) lassen sich bei der Belagerung von Ofen 1684/86, 1691 in Brabant, 1704 Höchstädt Bezüge (teilweise aber auf der Gegenseite) zu Max II Emanuel herstellen. Ein möglicher Auftrag direkt von Max II Emanuel macht in dieser an Gerard de Lairese bzw. später Jacob de Witt anschließende Deckenstückimitation damit bislang allerdings wenig Sinn. Über dieses Bild kann also weiterhin gerätselt werden.

Bei dem wieder ganz andersartigen Entwurf für ein 1685 datierbares Altarblatt für die Stadtpfarrkirche Landshut, jetzt dort im Pfarrhof, Nr.12 mit der ‚Hl. Sippe‘ vor oder in dem Mausoleum Davids interpretiert der Bearbeiter dies als den „brüchig gewordenen Alten Bund“. Vielleicht sollte eher daran erinnert werden, dass biblisch Maria und Joseph aus dem Hause Davids stammen sollen. Eine Wiederholung (vielleicht von Johann Adam oder Johann Nepomuk Schöpf) des Altarblattes findet sich in der zumindest seit 1781 Thurn- und-Taxischen Pfarrkirche von Trugenhofen am linken Seitenaltar, angeblich aus Regensburg (vgl. Fig.1). Erstaunlicherweise besitzt der dortige rechte Seitenaltar ein verderbtes Blatt des ‚Hl. Sebastian‘ als Kopie oder Wiederholung eines Blattes in einem von Wolff entworfenen Altar in der Maximilianskapelle des Freisinger Domes (vgl. S.45, Abb.2). Die „kühle Sachlichkeit“ kann der Rezensent nicht nachvollziehen.



Fig.1: Trugenhofen, Gem. Dischingen, Pfk. St.Georg u. Leonhard

Schon Schlichtenmaier nannte das folgende Blatt Nr.13 ‚Apotheose des Hl. Sebastian‘, wobei zum einen selbst in der katholischen Heiligenverehrung eine ‚Vergöttlichung‘ schon problematisch ist (besser: ‚Glorie‘) trotz der hier ‚heroischen Nacktheit‘ und zum anderen fällt die dargestellte Mittelfigur von der üblichen Sebastians-Ikonographie doch etwas

heraus: z.B. Christumässig bärtig, nicht jugendlich. Auch das allegorische Ambiente der drei göttlichen Kardinaltugenden und die drei irdischen Tugenden Keuschheit, Armut, Gehorsam oder Selbstbeherrschung hier als Negativ oder Laster personifiziert bringen dem Gläubigen Christen, Christusnachfolger, Märtyrer den Lohn (Kanonisierung u.ä.). Der Bearbeiter möchte die von Schlichtenmaier wegen der seitenverkehrten Umrisszeichnung (Nr.159) angedachte Verwendung als Vorlage für eine Druckgrafik nicht teilen im Hinblick auf Nr.20. Wenn man allerdings eine Seitenverkehrung vornimmt, werden fast alle Gesten z.B. Hand mit Heiligen-Märtyrer-Krone rechts(=richtig)händig. Leider sind die beiden erwähnten Varianten (Priv.Bes., Kunsthandel) nicht abgebildet. Eine Ausführung als Altarblatt wegen des halbrunden Abschlusses ist nicht bekannt (allerdings auch keine Druckgraphik).

Die nächsten beiden Nummern 14 u.15 besitzen einen ganz anderen schwungvolleren und weniger abgesetzten Duktus. Weniger der Ablehnung Waagens aber letztlich der Skepsis Schlichtenmaiers folgt auch der Bearbeiter. Der Rezensent fühlt sich etwas an die J.A. Gump (oder doch eher Steidl?) zugeschriebene Zeichnung in Innsbruck, Tiroler Landesmuseum (vgl. J. Straßer, Steidl – Die Zeichnungen. Salzburg 1999, S.15 m. Abb.) erinnert. Während es sich bei dem ‚Hieronymus‘ von Nr. 14 weniger um die „Erlösungs-“ - (denn Inspirations-) Bedürftigkeit“ gegangen sein dürfte, wird die andere lavierte Federzeichnung als „Studienblatt mit Venus, Vulkan und Amor sowie eine Variante“ betitelt, abgesehen davon wirkt es wie eine nachmichelangeleske Akt-Anatomie-Studie. Wenn es sich bei dem heraneilenden, der ‚Venus‘ auf die Schenkel-Pelle rückendenstossenden, eigentlich überschneidend davor befindlichen, nach hinten Blickenden, unter dem rechten Arm etwas Haltenden (aber nicht den Schild als Achill) um den hinkenden, missgestalteten und deswegen von der eigenen Mutter Hera verstossenen Vulkan (Hephaistos) mit Götter-Sieger-Binde handelte, wäre es erstaunlich. Sein dahinter befindlicher stärker bärtiger Gefährte (ein Kyklop?) scheint auf eine weibliche, ihre Brust bedeckende Gefährtin der Venus zuzugehen. Der eine Putto, Amorette, Eros, Cupido (= Sohn von Mars und Venus) sitzt auf einem Quader und blickt nach unten. Der dahinter Befindliche (Anti-Eros?) scheint zu schreiben und überrascht zu sein. Der Bearbeiter sieht hier zwei Varianten von Dreiergruppen (Mann, Frau, Kind) auf zwei Ebenen: zwei Formen der Liebe?. Das attributlose Blatt ist (mythologisch) schwer zu bestimmen.

Für die beiden folgenden, wohl autograph signierten, sicher für Bergmüller später vorbildlichen Entwürfe Freisinger Provenienz für allerdings unbekannt Altargemälde Nr.

16 u. 17 hat der Bearbeiter wohl die Fürbitterrollen richtigerweise an Antonius bzw. Franziskus verteilt.

Die beiden kleinen Marienszenen Nr. 18 u. 19 ‚Verkündigung‘ bzw. ‚Aufnahme und Krönung‘ möchte der Bearbeiter trotz der unterschiedlichen Breite als Gegenstücke und Entwürfe für zu vervielfältigende (aber nicht nachgewiesene) Andachtsbildchen sehen. Der Hinweis auf ein Vorbild durch eine Radierung Jonas Umbachs wird gepaart mit einem angeblichen Italianismus. Bei Umbach ist der Verkündigungsendel Raphael eher neben und über Maria, hier nur teilweise hinter und über ihr. Mit Worten wie „pfiffige Eleganz“, „brillante Details“, „voller Raffinement“, „Trias im formalen Decrescendo“, „feine Ironie“, „gekonntes wie charmantes Ingrediens“ möchte der Bearbeiter Zweifel z.B. von Gregor M. Lechner wie auch schon von Kuno Schlichtenmaier zerstreuen. Zumindest Nr. 19 ist in dem Einsatz des Pinsels und der Lavur recht derb. Der Obelisk und die in den leeren Sarkophag gegebenen Rosen markieren den Tod, die Assumptio und schliesslich die Krönung Mariens als Mondsichelmadonna (apokalyptische M.) und Immaculata (Lilie).

Die Nr.20 ‚Apotheose des Hl. Franz Xaver‘ ist von der oberen Figuration und Motivik her eine seitenverkehrte Variation von Nr.13, allerdings wird noch das jesuitische IHS in das Herz des Heiligen gespiegelt. Die Bestimmung als Thesenblatt-Vorlage geht auf Schlichtenmaier (1988, S.440/441) zurück. Seine Datierung (1988, S.236-237) ist genaugenommen nicht „um 1684“ sondern ‚2. Drittel der 80iger Jahre‘, also 1684-1686. Durch das mittlerweile nur noch in einem Exemplar nachweisbare, 1689 datierte Thesenblatt ist wohl um 1688 auch für den Entwurf anzunehmen. Die ‚bekehrten‘ drei ‚Heidenfürsten‘ personifizieren wohl Afrika, Amerika und Asien (vgl. Altarbild von 1702). Im Schabe-Stich verweist Franz Xaver mit dem Kreuz wohl auf seinen Sterbeort, die Insel Sancian (vgl. II 2016 (Biller), S.295, Abb.4). Leider ist die erwähnte qualitätvolle Kopie des Entwurfs nicht abgebildet. Auffällig ist die diagonale und asymmetrische Komposition.

Der Altarentwurf für ein ‚Hl.Grab‘ in der Münchner Frauenkirche Nr.21 wurde von Schlichtenmaier auf 1689 und Wolff als Entwerfer dokumentiert allerdings ohne Zweifel an der Eigenhändigkeit. Achim Riether kommen aber z.B. im Vergleich mit der gleichzeitigen Zeichnung Nr. 20 (u. Nr.46-51) doch berechtigte Zweifel. Die müde Lavierung, die rote Herz-Aquarellierung lassen für den Rezensenten nur eine Kopie des (verschollenen?) Originalentwurfes von Wolf zu. Sibylle Appuhn-Radtke (II, 2016, S.99, Abb.1-4) belässt die Frage nach der Hand bei „zugeschrieben“.

Bei der nächsten Nummer 22 mit der für viele Künstler wie noch Franz Joseph Spiegler in

Bronnen 1722 vorbildlichen ‚Vermählung Mariens‘ durch die nicht nur wegen der geringen Körpergrösse notwendigen Überhöhung Mariens mittels eines Stufen-Podestes überrascht doch eine Umriss-Kunstlosigkeit, die im 18. Jahrhundert durch Johann Nepomuk Strixner - wie zu sehen - sogar reproduziert wurde: der zögernde Bleistiftstrich des Randes mit dem karniersbogenförmigen Abschluss, die kurzen kürzelartigen, unzusammenhängenden Linien mit der Feder eigentlich ohne körperlich-räumliche Empfindung. Alle bisherigen Bearbeiter gehen von einer noch tastenden, „extemporierten“ Kompositionsskizze aus. Wegen Abweichungen (kauernde Frau mit Hochzeitskränzen durch 2 Putten ersetzt u.a.), den irdischen Kränzen entsprechend die himmlischen Sternenkronen für Maria und der Heiligen-Ring für Joseph als himmlische Ehelegitimation noch ohne die Joseph gut zuredehende und Maria befruchtende Geisttaube vor der Lade des Alten Bundes und Beginn des Neuen (Ehe-)Bundes, hinter dem Hohepriester wohl ein Levit (Annas?) mit Räucherwerkzeug lässt sich eine Vorstufe des für 1688 dokumentierten und 1690(?) datierten Altarblattes in der Münchner Frauenkirche konstatieren. Bei Bernd Ebert (II, 2016, S.161 ff., Nr.2, Abb.2 u. 3) findet sich noch ein Hinweis auf eine Hymenaios-artige Fackel-Leuchter-Trägerin mit dem Providentia-Symbol und eine „Überlagerung von antiker und christlicher Ikonographie“ als „nicht untypisch für Wolffs Inventionen“. Die Vorzeichnung Johann Georg Bergmüllers für den Georg-Kilian-Thesenblatt-Stich zeigt wohl, dass von Wolff selbst 1717 keine ausgeführte Zeichnung noch vorhanden war (vgl. II, 2016 (Biller), S.299/300, Nr.12).

Wie der folgende Entwurf Nr.23 ‚segnender Gott Vater ...‘ für den Auszug des Hochaltars von Kloster Indersdorf hätte sich der Verfasser dieser Zeilen die Nr. 22 bei einem doch wichtigeren Motiv sich vorstellen können. Das vorliegende Blatt scheint anfänglich eine Doppelzwiebelform gehabt zu haben. Auch in dieser einfachen Zwiebelform ist es für einen Auszug des Hochaltars in der Klosterkirche Indersdorf (‚Aufnahme Mariens im Himmel‘) Auszug: ‚Gott Vater als Herrscher der Welt in segnender Erwartung‘) von einer erstaunlichen Form (Ausführung: annähernd quadratisch) mit oberem Bogenabschluss, die Marienkrönung dazwischen plastisch durch zwei Putten mit Krone) für einen auch als Altardesigner tätigen Künstler.

Die nächste Nr.24 gleichen Themas muss sich mit Nr.19 messen bei annähernd doppelter Breite. Sie zeigt die ‚Aufnahme Mariens als Trost-Hoffnungsträgerin‘ aus dem Grab in den Himmel mit Krönung (linker Hand!) durch ihren Sohn. Das untere irdische Viertel v.a. bei der Grabplatte bleibt unklar mit teilweise unmotivierter Lavur. Das zweite Viertel ist relativ

kontrastreich laviert, während in der oberen himmlischen Ebene lichtgraue Pinsellavuren über braunen Federumrissen sich befinden. Die Bein-Fuss-Haltung des rechten tragenden Cherub sollte man besser nicht so genau betrachten. In der Datierung wird anscheinend Schlichtenmaier gefolgt: um 1694 (Nähe zu Göttweig). Die erwähnte „exzellente Kopie“ in Berlin wurde leider nicht abgebildet.

Die Nr.25 zeigt jetzt eindeutig ‚Venus und Amor auf einem von zwei Schwänen gezogenen Himmelswagen‘ wie auch die autographe Beschriftung „Cypren“ (oder Kypris = die am Ufer Zyperns Meerschamgeborene) nahelegt. Die Beschreibung gerät dem Bearbeiter teilweise sehr affektiv: „kraftstrotzende Schwäne ... nervös (suchender Amor und Schwanbändiger) ... hinreißend gelungen ... vehement geballte Kraft ... psychologischer Scharfsinn ... handwerkliche Verve ... ein zeichnerisches Glanzstück ... trotzig abgerungen“. Es gäbe sogar eine (leider nicht abgebildete) Kopie. Bei nüchterner Betrachtung scheint dieses Blatt noch ein Experimentierstadium zu vertreten: ein Schwan hatte in der Sepia-Federzeichnung ursprünglich einen Flügel zur Seite gebreitet, um die Scham der Venus zu verdecken, bevor daraus ein Tuch wurde. Der dem Amor neckischerweise weggenommene Pfeil in der Rechten der Venus ist parallel zu ihrem Schenkel kaum zu erkennen. Das Gefährt der Venus scheint wie aus Meerscham gestaltet. Das Gesicht im Profil der eher an Manierismus erinnernden, auf Wolken schräg gelagerten, lockigen Venus wäre noch mit der Maria von Nr.22 zu vergleichen. Abgesehen von der Grundthematik und etwas der Komposition entspricht diese Zeichnung nicht der angeblichen Ausführung als ‚Reich der Venus – Planet Venus‘ von 1692/93 in der Münchner Residenz, Vierschimmelsaal.

Den halbrund eingezogenen Abschluss mit Tuschestrich denkt sich der Bearbeiter bei der Nr.26 ‚Hl. Irene pflegt den Sebastian‘ mittels einer Schablone und nicht mit einem Reisfeder-Lineal gezogen. Dabei ist seinen Zweifeln, ob dieser Entwurf unmittelbar für ein Altarrelief von Andreas Faistenberger in Altötting gedacht war, beizupflichten: primär ist es ein Entwurf für ein Altargemälde. Für die Beliebtheit sprechen die netterweise fast alle abgebildeten Übernahmen späterer Zeit. Stilistisch nähert sich der um 1692 eingeordnete Entwurf bislang der Nr.18.

Die nächsten beiden Nrn.27 u. 28 stellen zwei Variationen (innig und devot) der ‚Mystischen Vermählung (eher unio mystica?, da der Verlobungsring keine Rolle mehr spielt) der Hl. Katharina‘ dar, die wieder von allen als autograph angesehen werden, obwohl sie eine eigenartig substanzlose Figürlichkeit zeigen, aber vielleicht ist dies noch

innerhalb der qualitativen Bandbreite auch der Tagesform von Wolff. Der Bearbeiter denkt an einen (Ideen-)Entwurf für ein Altarbild oder Andachtsbild und lässt sich von seinen Eindrücken leiten: „innig mit geschlossenen Augen (Maria) ... pummeliges Christuskind ... eingenickt ... duftiger Charme experimentellen Zeichners in quecksilbriger Manier“. Die rätselhafte Beschriftung liest er: „grici“(warum nicht: grilli?). Die Putten sieht er auf einer verwunderlichen (Hühner-Putten-?)Leiter und die Katharina eher als Patronin der Kranken, während das Blatt in den Händen der Putten eher für die Patronin der Universitäten spricht. Auch die Leiter würde der Rezensent eher als das Richtschwert beim Martyrium interpretieren. Das Kirchenmodell mit dem Westturm auf der anderen Skizze erinnert etwas an das (vorfischersche) Altomünster, vgl. Bucelinus Ansicht von 1653 mit dem Westturm). Die „verschlafene Gruppe“ hätte Wolff quasi „auf(ge)weckt“, „Maria ... mißgelaunt ... der Christusknabe ... aus dem Tiefschlaf gerissen“ durch den Fußkuss. „Grimmige Erbostheit“ (über das Gewicht?) scheint der linke Putto in seinen Gesichtszügen zu tragen. Die Zeichnungen sollen vielleicht „sogar um 1692/93“ also zur Zeit der bedeutendsten Arbeiten für die Residenz (sehr fraglich?) entstanden sein. Wie gut, dass es zum Vergleich (Korrektur) noch eine dritte ‚Mystische Vermählung der Hl. Katharina‘, Nr.29 gibt, dieses Mal sogar als teilkolorierte, weit durchgeführte Zeichnung, wieder mit Fusskuss, aber allseits genehm. Christus jetzt mit Lilienstengel legt auf die Jungfräulichkeit seiner Braut wert, ganz als schmucke Königstochter mit Hermelin, Krönchen und Myrtenkranz, was auch der Bearbeiter erkennt. Und jetzt liegen auf der Treppe eher Altarstufen, das Schwert und ein Teil des Rades als Zeichen des Martyriums. Die wolken-teppichartige Unterlage dürfte wieder ein grosses, noch zu beschriftendes Blatt darstellen. Das von den Putten getragene und von Katharinas Herz bestrahlte Kirchenmodell ist jetzt eher das einer Kapelle. Statt hier weiter nachzuforschen, meint der Bearbeiter wenig überzeugend einen glücklicherweise abgebildeten Stich nach Rubens heranziehen zu können. Ob das gebrochene Blau des Mantels zusammen mit dem gedämpften Ziegelrot einen „subtile(n) Farbklang“ abgeben, sei mal so belassen. Interessant ist am Schluss noch die Nachricht, dass Waagen 1932 noch eine Kopie einer ‚Vermählung der Katharina‘ nach Wolff in Kloster Tegernsee gesehen habe.

Die folgende Nr.30 ‚Das Martyrium der Hl. Barbara‘ ist wohl einem weiteren der ‚Drei Maderl‘ gewidmet und zeigt einen ähnlich teilaquarellierten Durchführungsgrad, aber es ist von den Massen doch abweichend, etwas grösser. Zu der ikonographischen Analyse ist nichts hinzuzufügen. Der Bearbeiter kann es mit keinem anderen Gemälde Wolffs zum

gleichen Thema in Verbindung bringen und bleibt bei der zeitlichen Einordnung Schlichtenmaiers um 1690/95.

Die nächste Nr.31 ‚die Steinigung des Hl. Stephanus‘ wird ikonographisch sehr genau (Nacktheit der Ankläger beim Steinwerfen) analysiert. Insgesamt sind hier keine Besonderheiten oder Erfindungen Wolffs zu bemerken. Wegen den etwas über den geschweiften Rand rechts oben hinaus wabernden Wolken in Bleistift sollte man nicht gleich ein rechteckiges Hochformat als ursprüngliche Planung annehmen.

Erfreulicherweise hat Wolff in der signierten querrrechteckigen Zeichnung Nr.32 ‚Krönung eines jugendlichen Märtyrerheiligen‘ keinerlei Attributhinweise gegeben. Es dürfte sich aber um einen der römischen Katakombenheiligen handeln, die nach dem 30jährigen Krieg um 1700 eine Hochkonjunktur ‚erlebten‘. Der Bearbeiter nimmt einen „abschliessenden Entwurf“ für eine Supraporte an und folgt der Datierung von Schlichtenmaier um 1695/1700.

Mit der Nr.33 ‚Fünf Studien zu einem Mönch – Ein Mönch als Fürbitter für die Armen Seelen‘ erscheint ein bislang unveröffentlichtes, als „Deutsch oder Österreichisch 18. Jh.“ angesehenes Studienblatt, das wohl v.a. wegen der anatomisch-betonten Akte der Armen Seelen zusammen mit einer leider nur klein abgebildeten, von Schlichtenmaier als Wolff akzeptierten Zeichnung in Düsseldorf, jetzt Wolff zugeschrieben wird. Die vorhandenen Schriftelemente sind wohl leicht abweichend als: „I[c?]h / In den geviltten [gefühlten] / In den gegenwertigen vnd vergangen / verbrichnen [verblichenen?] Zeyten, gebe uns / Eh Ey [?]“ zu lesen und wären auf ihre Eigenhändigkeit zu prüfen.

Die nur mit Feder(schraffuren) aufgebaute Nr.34 ‚Die Anbetung der Hirten‘ wird vom Bearbeiter als „hinreißend in der zeichnerischen Verve“, als „furioseste Zeichnung in Wolffs Oeuvre“ bezeichnet. Leider ist das von Waagen bzw. Schlichtenmaier damit verbundene, aber doch sehr abweichende Altarblatt im Dom zu Passau nicht zum Vergleich abgebildet im Gegensatz zu einer von Josef Straßer anscheinend entdeckten, direkt davon abhängigen Malerei auf Kupfer (vgl. II, 2016, S.239). Der angeblich auf einen Stab gestützte, sehr jugendlich dargestellte Joseph (? oder ein Hirte?) ist dort eindeutig als eine (Geburts-Lebens-?)Kerze zu verstehen. Das jetzt mehr im Schoss gehaltene Jesuskind sollte anfänglich eher an der Brust anliegen oder mehr hochgehalten werden, aber als gebundenes Fatschenkind nicht „aufrecht auf dem rechten Arm seiner Mutter sitzen“.

Mit Nr.35 ‚Hl. Rochus‘ wird eine im 2. Weltkrieg verlorengegangene, nur als Abbildung erhaltene Zeichnung angeführt, die den Pestheiligen als Pilger mit seinem Nahrung, Brot bringenden Hund gezeigt als Statue auf einem Podest und vor einer Wand (Pilaster). Es ist verwunderlich, dass Andreas Faistenberger bei diesem für einen alpenländischen Schnitzer konventionellen Thema eine Vorlage Wolffs gebraucht hat. Wolff seinerseits soll auf flämische und italienische Vorbilder zurückgegriffen haben, leider ohne Abbildungen zum Nachvollzug.

Die Nrn.36 r/v u. 37 dienen zur Vorbereitung der ‚Kreuzigung/Lanzenstich‘ von Hl.Blut, Erding von 1697. Bei den drei vom Autor vorgestellten Stadien einer Bildentwicklung: Kreuzigung, Kreuzestod und vier Frauen; nach dem Lanzenstich, Beweinung drei Frauen und Johannes; Lanzenstich mit zwei Frauen und Johannes: ausgeführt; Kreuz/Kruzifix nicht in der Mittelachse dazu ein Schächer (Dismas), zwei Frauen, Johannes und Joseph von Arimathia, Longinus beim Lanzenstich von hinten. Die beiden Blätter haben nicht „annähernd das gleiche Format“ (Nr.37 ist fast 4cm kürzer, auch der Bogenabschluss ist verschieden. Die ‚verrenkte Aktion‘ mit der Lanze wirkt durch die fast eingreifende Handbewegung der Maria Magdalena noch unglücklicher. Als „herrlich gelungenes Detail“ wird der Blick des Rosses mit gesenktem Haupt zum Betrachter bemerkt. Dass Wolff bei der Endfassung sich Rubens mit seinem als Stich verbreiteten Lanzenstich in Antwerpen nochmals angeschaut hat (und zwar seitenverkehrt), hätte durch eine kleine Abbildung jedermann anschaulich gemacht werden können. Der flotten, etwas ondulierenden Kreuzigungsskizze Nr.37 folgt der recht lahme (vgl. die Wolken-Kontur-Lavur) Entwurf ‚Beweinung Christi‘ Nr.38 für ein Altarbild in der ehemaligen Kapuzinerkirche Erding: die Marienklage zeigt einen tröstenden Engel, Maria Magdalena und Johannes; Christus liegt im Entwurf vorne quer etwas unnatürlich. Das Kreuz scheint schräg, eine Grabpyramide mit Wappenschild wird als ‚Trauergerüst‘ (Schlichtenmaier) oder eher Auftraggeber, Grafen von Tauffkirchen, gedeutet. Der Autor beklagt, dass die „zerbrechliche Feingliedrigkeit der Zeichnung“ im ausgeführten Gemälde weitgehend verschwunden wäre. Gewisse Schwächen machen sich nach Meinung des Rezensenten auch schon im Entwurf bemerkbar. Eine erwähnte Vergleichszeichnung ‚Kreuztragender Christus‘ in Köln (Schlichtenmaier Ze62) ist leider wieder nicht abgebildet.

Die nächste Nr.39 ‚Die Verklärung Christi‘, ein weiterer Entwurf im Geiste Raffaels für das 1699 bestellte und erst 1712 gelieferte Hochaltarblatt in Kremsmünster, wird vom Bearbeiter mit „quecksilbrig flüssiger Feder“ gezeichnet und um 1699 entstanden

charakterisiert. Leider ist die von Schlichtenmaier (Ze80) als Original angesehene Variante in der Wiener Albertina nicht wenigstens klein daneben abgebildet, auch nicht die Ausführung.

Die Nr.40 wird mit ‚Maria empfiehlt einen Hl. Mönch der Obhut Christi als Schmerzensmann‘ betitelt, wobei der Autor weiter unten den Hl. Franziskus vorschlägt, während er die Deutung Elisabeth Herzogs 1998 (Diss. München) als „Hl. Johann vom Kreuz“ und von der Hand Johann Deglers als „nicht plausibel“ ablehnt. Bei genauerer Betrachtung erfährt ein betender Mönch kniend auf den leicht untersichtigen Stufen eines Altars in einer Kirche eine Vision. Ein (Schutz-Leit-) Engel weist auf den Schmerzensmann Christus, der auf der Mensa bzw. dem Retabel zusammen mit Maria als bittende Mediatrix erscheint. Nur ein Engel hält eine Blätter(?) -Krone, auf die die Strahlen der Hl. Geist-Taube fallen. Das Schriftband über ihr ist noch leer. Die Szene stellt aber nicht die bekannte Stigmatisation des Franziskus dar, sodass man nicht von „stimmig“ sprechen sollte. Leider fehlen diesem durch den Rundbogenabschluss und die zur Vergrößerung dienende Quadrierung für ein unbekanntes Altarbild ausgewiesenem Entwurf die definierenden Attribute.

Das annähernd quadratische „Blättchen“ Nr.41 ‚Hl. Dreifaltigkeit‘ wird von Schlichtenmaier (Ze 88) und dem Autor als „aparte Pretiose“ und im Vergleich mit der 1691/92 datierten Nr.24 weiterhin Wolff zugeschrieben. Das themengleiche Gemälde im Freisinger Dom entstand zwischen 1699 und 1702. Diesem kommt eine von Schlichtenmaier (Za51) Johann Eustachius Kendlbacher (Nr.77) zugeschriebene Zeichnung (Nr.77) recht nahe; auf jeden Fall näher als diese Zeichnung Nr.41.

Die sogenannte ‚Apotheose des Hl. Franz Xaver‘ Nr.42 variiert teilweise im Gegensinn Nr.20 bzw. seitenähnlich das Thesenblatt von 1689 und bereitet das 1702 datierte Gemälde der Alten Pinakothek München, einst in der Salvator- bzw. Jesuitenkirche Augsburg (vgl. II, 2016 (Ebert), S.172 ff. m. Abb. 16, S.173) und nicht in Regensburg (Schlichtenmaier 1988, 387) vor. Der ikonographischen Bestandsanalyse ist weitgehend zuzustimmen. Der Kreuzesverehrer hält seine Linke schützend/segnend über das bekehrte Afrika (hier wohl noch eher ein männlicher Vertreter) mit Hinweis auf Mozambique. Dass oben die Zeit (gleichsam) „stehengeblieben“ sei gegenüber dem von dem Altar über die Stufen gestürzten Heidentum bzw. Laster, ist nicht ganz einzusehen, da es quasi eine Simultandarstellung der Missionierung ist, die typologisch in dem Jesaias-Text für den Christusbefolger Franz Xaver vorgegeben ist, worauf der Engel mit dem

Buch verweist und der Heilige den verdienten Kranz erhält. In der Ausführung wurde die Leerstelle bei der Weltkugel und den Stufen links und auch noch rechts durch Vertreter wohl Amerikas (rechts mit Federkopfschmuck), links wohl Asien, Arabien und wohl nicht Europa wegen des eigenartigen Kopfputzes gefüllt. Dass eine Kopie Nr.147 an Melchior Steidl erinnern soll, kann nicht richtig nachvollzogen werden (viel zu schlank, körperlos).

Aus dem „Ausschuß“ für Wolff gerettet wurde die kleine ‚allegorische Szene mit der Erscheinung der Hostie‘ Nr.43 und verursacht doch einige Probleme. Die von Schlichtenmaier gestützte Zuschreibung der mit Rot/Braun, Blaugrau leicht lavierten Skizze auf gelblichem Papier ist auch hier von der Funktion wie vom Motiv hinreichend geklärt. Eine gewisse Nähe besteht zu den Nrn.27 u. 28. Die Vermutung eines von mehreren Bildfeldern im „kunsth Handwerklichen Zusammenhang“ (z.B. Möbeldekoration), wird aber vom Bearbeiter wegen der historischen Allegorie gleich wieder verworfen. Für den Rezensenten sieht es so aus, als ob hier ein Deckenfeld eher der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. die geflügelten Eckputten aber nur an einer Seite) neu gestaltet werden musste als reines quadro riportato, tafelbildmässig, ohne Untersicht. Die Farbigkeit spricht auch weniger für eine Möbeldekoration oder eine toreutische Arbeit. Motivisch kniet eine weibliche Figur mit brennendem Herzen und einfachem (Büsser-?) Gewand vor oder neben einer Kirchen-Schloss-Pfeilerarchitektur, in der linken Hand berührt sie einen Totenkopf der Vergänglichkeit oder Busse, der auf einer Standuhr liegt, die 10 vor 12 Uhr zeigt. Die unversehrte Stadtsilhouette in der Ferne erinnert natürlich an München und besonders an die Doppeltürme der Frauenkirche. Es müsste sich bei der Architektur im Vordergrund weniger um die Theatinerkirche als um Schloss Schleissheim (?) handeln. Die Idee zu einer historischen Allegorie hatte schon Schlichtenmaier. Vielleicht ist die Maria Magdalena ähnlich der büssenden, knienden Figur so etwas wie die ‚Bavaria catholica‘, die wenigstens – und es ist höchste Zeit – himmlischen Trost oder Stärkung durch die Hostie in Strahlenform wie ein Ostensorium und dann die Patene für die Kommunion erhält nach den Niederlagen in Schellenberg 1704 und der folgenden Besetzung, die Datierung also nach 1704.

Nach dieser recht kunstlosen, volkstümlichen Zeichnung folgt wieder ein Blatt mit barockem Pathos und internationalem Anspruch: ‚Hl. Schutzengel‘ Nr.44, quasi ‚Jugendschutz um 1700‘ mit Hinweis auf die Gebote des A.T. und weniger in der früheren (?) Version Nr.45 erkennbar z.B. Erlösung von der Erbsünde durch Christus. Vor allem wegen des intakten Bogens und dem Bruchstück (eines Pfeiles?) in der Hand der

fleischlichen Lust oder Begierde geht der Autor anders als Waagen (Original: Nr.45) und Schlichtenmaier (Nr.44 u.45: autograph, ähnlich der Rezensent) von einer Kopie bei Nr.45 (von wem?) aus. Nach unserer Überlegung hätte ein (getreuer) Kopist gerade diesen genannten „Fehler“ nicht begangen und nach unserer Meinung ist hier eher noch ein unentschiedener, teilweise mehr kurz-strichelnder, umrissartiger Zustand vorhanden (vgl. z.B. Nr.54 u. 56). Hier kommt es wieder auf die Wolff zugestandene qualitative und stilistische Bandbreite an. Mit dem 1705 datierten Gemälde in Kempten, St. Lorenz haben diese Entwürfe trotz Ovalform unmittelbar wenig zu tun. Wegen der Linkshändigkeit Raffaels mit dem Sieges-Lorbeerkranz (dagegen die Gebotstafeln) denkt der Bearbeiter sogar an eine graphische Umsetzung (auch wegen der Quadrierung und Griffelung). Der Schatten des rechten Ovalrandes wirkt auch so, wie wenn ein Entwurf für ein Relief vorgelegen haben könnte. Ikonographisch liessen sich zu der Bewahrung vor Gefahren als Giftschlangen der schönen irdisch-vergänglichen reichen Welt oder den Kröten aus dem Mund des Teufels als schon antikes Symbol der Heimtücke, der Bosheit noch zu interpretieren. Eine Kopie des Gemäldes von Kempten, St. Lorenz von Franz Anton Erlen oder eher Benedikt Gambs findet sich in Kisslegg, St.Gallus (Fig.2).



Fig.2: Benedikt Gambs (?): Schutzengel, um 1740. Kisslegg, Pfk. St. Gallus, linker Seitenaltar

Die folgenden Nrn.46-51 sind Entwürfe für Altardekorationen für Kistler und Bildhauer zur Ausführung. Bei der mit „brillant(e) ... prickelnd“ bedachten Nr.46 wird der dokumentarisch (und durch den angedeuteten Gewölbebogen?) belegte Auszug des Tabernakelaltars in der Münchner Frauenkirche (1702-1704) (vgl. Schlichtenmaier 1988, S.618, D 49) mittlerweile v.a. wegen der seitlichen brennenden Kerze von Dagmar Dietrich und Achim Riether in Frage gestellt. Dass es sich nicht um die Tabernakelzone des neuen Altares handeln kann, macht ja auch der zitierte Goldschmid J. M. Vogtner 1702 klar. Dietrich (u. Riether) nimmt jetzt ein weiteres, aber unbekanntes Projekt an (z.B. ein Oberteil eines Nischenschrankes einer Sakristei?).

Die Nr.47 zeigt einen Halbentwurf für einen nach den Massangaben fast 10m hohen und 7m breiten Herz-Jesu-Altar mit den Nebenfiguren Elisabeth mit Johannes und Zacharias mit König David. Die linke Alternativhälfte zeigt ein leider nur sehr klein abgebildeter Entwurf in Priv.Bes. mit den Figuren Zacharias (?) und Hl. Joachim als Schäfer mit Johannes(?). Wahrscheinlich war das Haus David und die Hl. Sippe angedacht. Ob im herzförmigen Ausschnitt ein Altarblatt oder eher eine Hl.-Blut-Reliquie in einem Ostensorium in Silberarbeit angedacht war, ist nicht weiter behandelt, da es auch nicht gelungen ist, es einem konkreten Auftrag zuzuordnen.

Die Nr.48 ist entgegen Schlichtenmaier wohl zu Recht eine Kopie des in Priv.Bes. befindlichen Entwurfes, vielleicht von der Hand des ausführenden Bildhauers. Ein Putto trägt einen auffälligen Ring (Altarblatt: Verlöbnis Mariens?). Das weiter angesprochene Blatt mit umherfliegenden Putten in Innsbruck ist leider wieder nicht abgebildet.

Bei dem ‚Entwurf für den Gebälkabschluss eines Altares mit Engel‘ Nr.49 wird bei den verkröpften Pilastern (zweimal?) von „ionischen Kapitellen“ gesprochen: es sind Kompositkapitelle. Die „imposante, herrlich frei skizzierte Engelsfigur“ wohl vor einem Pilaster (kaum Säule) wirkt, wie wenn sie das Blatt des Auszugs halten würde. Eine Ähnlichkeit dieser knienden Engelsfigur mit einer teils aufrecht liegenden Halterfigur von Nr.50 für einen Laurentiusaltar nach Dagmar Dietrich sollte man nicht überbewerten. Auch hier sollte man eher von Komposit- als von ionischen Kapitellen sprechen. Diesselbe Autorin – gefolgt vom Bearbeiter – denkt an ein (unbekanntes) Modernisierungsprojekt (unter Wiederverwendung einer Laurentius-Figur in einem spätmanieristischen Tabernakel?), wobei sich der Rezensent fragt, was ausser dem Engel (und dem Akanthusrahmen des Auszuges) von Wolff noch hinzugekommen ist. Das Ganze wirkt etwas inhomogen und die folgende Nr.51 ‚Altarentwurf für St.Peter‘ in München (?) sehr

ornamental kleinteilig und auch sehr präzise. Dass es sich um einen Bruderschaftsaltar (Sakramentsbruderschaft?) handelt, dürfte wegen der beiden knienden Engel bzw. ihrer Schriftbänder klar sein („Concoris Amoris statt CONCORDIS AMORIS?: aus/von einträchtiger, herzlicher Liebe; „Fraternitatis“: von oder aus Brüderlichkeit) und der Kartusche unter dem Mannaregen-Auszug: „Confraternit[as oder -atis?] Cor- / poris Ch[ri]sti. p. [? -osuit?]“. Im Schriftband über dem typologischen Manna-Regen oder -Segen ist nach Joh. 6,49-51 geschrieben: die Speise vom Himmel fürs Überleben und für das Ewige Leben. Das Altarblatt (wohl kein Relief) sollte ca. 4m hoch und 2,5m breit sein. Es dürfte sich wohl sinnigerweise ein Abendmahl dargestellt gewesen sein. Nach D. Dietrich entsprechen die Andeutungen eines gotischen Spitzbogengewölbes denen von St.Peter in München. Der Bearbeiter nimmt an, dass der wohl 1709 zum 100jährigen Bestehen der Bruderschaft gestiftete Altar aus Kostengründen nicht zur Ausführung kam. Es verwundert, dass es dann überhaupt zu einem ausführungsfähigen Entwurf gekommen ist. Die zweiflügeligen Türen an den Seiten sind ganz passend für den sogenannten ‚Opfergang‘ (Gabenzubereitung, Spenden u.a.) da.

Mit Nr.52 ‚Hl. Andreas Avellinus als Fürbitter‘ für die Kranken (v.a. bei Schlaganfällen) signiert und datiert 1712 erscheint wieder der religiöse Historien- bzw. Altarblatt-Maler Wolff. Diese grosse, voll ausgeführte (finale) Zeichnung soll aus der Sakristei der Münchner Theatinerkirche stammen. Bei dem angeblich 1693 erlittenen, aber offenbar folgenlosen Gehirn-Infarkt könnte man fast ein ‚Ex Voto‘ annehmen, Von einer Ausführung als Gemälde oder einer Übertragung in die Druckgraphik ist nichts bekannt. Die passende alttestamentliche Stelle (Sirach 35,16) ist schon „sauber“ zitiert, da Jesus Sirach auch ‚Ecclesiasticus‘ genannt wurde. Bei der nicht überraschend realistischen, etwas volksnahen Zeichnung oder Komposition fällt die inhomogene perspektivische Konstruktion auf. Die folgenden Nrn.53-63 werden als Kopien nach Wolffs verlorenen Originalzeichnungen angesehen. Mit Nr.52 ist also das Ende des zeichnerischen Oeuvres von Wolff markiert.

Die nächste Nr.53 ‚Apotheose des Hl. Judas Thaddäus‘ (Schlichtenmaier Ze18: autograph) wird jetzt als Kopie erkannt, die auf ein schon 1684 entstandenes Gemälde in der Jesuitenkirche Innsbruck (kleine Abb. S.184) bzw. die Vorbereitung dazu zurückgeht. Wir sind also jetzt nicht mehr in der Zeit nach 1712 sondern zumindest stilistisch ca. 30 Jahre wieder zurück. Die „leblose Strichführung“ und „das mangelnde anatomische Verständnis“ wiesen auf eine Kopie von anderer Hand, wie auch bei Nr.151 u.152, sowie

in Salzburg, Wien und Düsseldorf und ohne Ortsangabe (J. Straßer). Es scheint also eine interessante Komposition gewesen zu sein, vielleicht besonders wegen den mit einem (noch leeren) Spruchband abstürzenden, verknäulten Laster und Bosheiten. Das Blatt hat etwas bis auf Raffael, A. Carracci zurückgehendes Klassizistisches an sich. Die Massangaben des Hochformats scheinen wohl vertauscht zu sein. Wieder wie so oft bei Wolff ist hier in Verbindung mit ‚Fides‘ ohne weiteres göttliches Personal diese Himmelsaufnahme des Märtyrers als eine Art Heiligsprechung, Kanonisation anzusehen.

Auch die folgende Nr.54 mit dem weitverbreiteten Thema des ‚Josephstodes‘ wird jetzt als Kopie von bzw. zu einem schon 1685 entstandenen und erst 2015 wiederentdeckten Gemälde in Markt Indersdorf, erzbischöfliche Realschule, ehemals in der Josephsspitalkirche in München, betrachtet. Der Bearbeiter bringt dafür einige und überzeugende Beweise. Man fragt sich aber wiederum, welcher Mitarbeiter, Schüler, Imitator hierzu verantwortlich gemacht werden könnte.

Eine seltene ungewohnte Variante des gleichen Themas in dem 1687 für die Stiftskirche Garsten bestimmten Altarbild bringt die Nr.55: von niederem Betrachterstandpunkt aus ist auf dem so von unten gesehenen (für oder von dem Zimmermann und Schreiner?) Holzbett mit den gedrechselten Beinen der Hl. Joseph vom Kopfende gesehen schräg gelagert, während Christus ihm das Haupt oder die Schulter (hoch-) hält und mit einem Kreuz in der Rechten wie als Schlüssel auf den Himmel verweist. Maria hält (fast den Mund oder Atem bedeckend) einen Leuchter mit einer stark herabgebrannten Kerze und in ihrer Linken ein aufgeschlagenes Buch (des Lebens und des Todes?) mit der einzigen Zeile: „Nunc dimitis“ (nun entlässt Du Deinen Knecht, o Herr, nach Deinem Wort in Frieden scheiden = Lobgesang des Greises Simeon, nach Lk.2,29ff). Dieser ‚Josephstod‘ findet auch nicht in der heimischen Behausung sondern wie eine Darbringung im Tempel statt. Das Garstener Gemälde ist leider nicht abgebildet, dafür aber nur klein eine 2016 im amerikanischen Kunsthandel aufgetauchte Zeichnung, die als Autograph gilt, aber nicht die unmittelbare Vorlage für die Nr.55 bzw. für eine weitere Kopie Nr.160 ist. Weitere genannte Kopien in Düsseldorf, Köln, München und Stuttgart (als nach Holzer) sind leider nicht bildlich zu vergleichen. Der zu Nr.53 ähnliche, passable Zeichner oder Kopist ist leider nicht benannt oder bislang nicht benennbar.

Der folgende Zeichner von Nr.56 ‚Triumph des Erzengels Michael‘ nach dem 1694 ursprünglich für die Hofkapelle Josephsburg, Berg am Laim bestimmten Altargemälde ähnelt dem von Nr.45. Im Vergleich mit dem Kölner Entwurf (Abb.23, S.34) als Autograph

ist dem Bearbeiter voll zuzustimmen, allerdings ist das ‚Engelstrio‘ nicht ganz so „mißglückt“. Leider ist die Nachzeichnung des Wolff-Altarblattes durch Ignaz Günther (Abb.24, S.34) so klein und die weiteren erwähnten Kopien erst gar nicht abgebildet, um sich selbst ein Bild machen zu können.

Ebenfalls einem Standard-Thema verpflichtet ist die nächste Nr.57 ‚Maria Immaculata‘ (Mondsichelmadonna, Apokalyptisches Weib), die mit dem 1696 entstandenen, doch ziemlich abweichenden „herrlich graziöse(n)“ Immaculata-Gemälde in Amberg, Pfarrkirche, St. Georg verbunden wird als frühes Entwurfsstadium. Bei den vom Bearbeiter vorgebrachten Argumenten für eine Kopie ist wohl der „typische Kopistenfehler“ der Transparenz, Überlagerung des Drachenhalses eigentlich eher Zeichen einer autographen Eigenkorrektur oder Mehrdeutigkeit. Auch dem Putto linker Hand von Maria kann man „keinerlei Vorstellung plastischer, haptisch erfahbarer Körperhaftigkeit“ eigentlich nicht zuschreiben.

Auch noch in der Kopie ist bei der Nr.58 ‚Hl. Anna lehrt Maria das Lesen‘ der pathetisch-visionär-ergriffene Ausdruck der Mutter Marias erkennbar, die bei der Bibelstunde mit ihrer Tochter wohl bei der Jesaias-Stelle 7,44 bemerkt, dass ihre Tochter die im Erlösungswerk ausersehene Jungfrau für Empfängnis und Geburt des Erlösers ist. Das Ganze spielt in einem eher herrschaftlichen Ambiente. Leider sind wieder nicht das ausgeführte Altarblatt in der Augustinerchorherrenstiftskirche Markt Indersdorf von 1691 noch die weiteren Genannten abgebildet. Zumindest viele stilistische Details einschliesslich der Schraffuren sind von sehr guten Kopisten eigentlich sehr gut erfasst worden.

Während Waagen und Schlichtenmaier die Nr.59 ‚Heilige Familie‘ als eigenhändigen Entwurf für das 1702/3 entstandene Altarbild in der Karmeliterkirche Straubing ansehen, kann der Bearbeiter das Blatt keineswegs als Original akzeptieren (Doppelkonturen, harte Schraffuren, geringe Plastizität u.ä.). Bei dieser Arbeit stellt sich wieder die grundsätzliche Frage der qualitativen Bandbreite Wolffs (auch in der Wiederholung) und, ob die Mitarbeiter, Schüler bei den Kopien gerade skizzenhafte Blätter nachahmen wollten, um hinter seine ‚Betriebsgeheimnisse‘ zu kommen, und warum nicht eher die ausgeführten Gemälde bzw. durchgeführten Zeichnungen mehr als Fundusmaterial geboten haben. Für Wolff-Zeichnungen dürfte es auch keinen grossen Markt gegeben haben. Nach Meinung des Rezensenten ist hier eher von einer eigenhändigen Wolff-Zeichnung auszugehen.

Bei der von Schlichtenmaier als Autograph angesehenen ‚Übertragung des Leichnams der Hl. Katharina von Alexandrien auf den Berg Sinai‘ Nr.60 im Zusammenhang mit dem wohl

1692 für die Frauenkirche München entstandenen Gemälde vermisst der Bearbeiter den „unmittelbaren, pulsierenden Duktus“ (der Federstrich erinnere an J. E. Kendlbacher). Den Rezensenten erinnert das Blatt an die frühere, als autograph angesehene Nr.24. Bei der schwachen Nr.154 stellt sich dieses Problem erst gar nicht.

Bei der vom Bearbeiter ikonographisch weithin geklärten ‚Allegorische Huldigung an die Kurfürsten Maximilian I und Maximilian II von Bayern‘ als Truchsessen, Reichsapfelträger und Wahrer des Heiligen Römischen Reichs wird der „Feinschliff“ und die geringe Detailhaftigkeit für den Stecher vermisst und somit nicht mehr als eigenhändige Vorstudie Wolffs angesehen. Das seitenverkehrte Blatt hat sicher nicht als direkte Stechervorlage gedient. Warum ein Mitarbeiter so etwas und nicht den fertigen Stich kopiert, bleibt eigentlich rätselhaft. Der Stich zeigt eine eigenartig asymmetrische Komposition.

Wahrscheinlich hat der Bearbeiter die Tiara als eine Art Bienenkorb (ohne Bienen) angesehen, um das folgende Blatt Nr.62 als ‚Inspiration des Hl. Ambrosius‘ zu interpretieren, der es nur zum Bischof in Mailand gebracht hat. Taube, Tiara lassen aber eher an den Kirchenvater und Papst Gregor gemahnen. Ein ähnlicher ‚Hl. Augustinus‘ in Weimar ist leider wieder nur sehr klein abgebildet. Der Bearbeiter vermutet Entwürfe für einen Zyklus von Deckengemälden der vier kanonischen Kirchenväter (es würden also noch zwei fehlen).

Eigentlich ist es bei dem Begleittext unverständlich, warum die nächste Nr.62 statt ‚Die Inspiration des Hl. Ambrosius‘ nicht gleich als die des Hl. Gregor angesehen wird und auch die Mitbegründung („inhaltlicher Fehlgriff“) für eine Kopie herangezogen wird. Nach Auffassung Schlichtenmaiers und des Rezensenten: Wolff selbst.

Die letzte Nr.63 aus dem Konvolut der eigenhändigen bzw. replikenhaften Zeichnungen, eine ‚Apotheose des Hl. Nepomuk‘, wurde von Kuno Schlichtenmaier entdeckt und um 1688/90 entstanden in Zusammenhang mit einem verschollenen Gemälde in der Münchner Frauenkirche gebracht. Der jetzige Bearbeiter empfindet das Blatt „prima vista imposant“ aber gleichzeitig „silhouettierend“, isoliert, mit aufwändigen Schraffen ohne jede inspirierte Gelöstheit im Strich, flächig u.a. und hält es für eine aufwändige Teil-Kopie einer „kapitalen“ verschollenen Wolff-Zeichnung. Der Rezensent sieht die gleiche Hand wie bei Nr.59 und wohl die von Wolff selbst.

Unter der interessanten Überschrift „**Die Schüler des Johann Andreas Wolff**“ müssten einige der bisher anonym gelassenen Kopisten zu suchen sein. Wolff scheint nur wenige

Schüler und Mitarbeiter gehabt zu haben. Matthias Fidler, der bezeichnenderweise bei Johann Melchior Steidl weiterlernt, Johann Georg Bergmüller, Johann P. Vogel (1673-1739), Johann Degler (1666-1729), Lorenz Peter Herdegen (1672-1735), Franz Joseph Lederer (1676-1733), Johann Eustachius Kendlbacher (1660-1725) letzterer allerdings völlig ungesichert. Die Seiten 177 bis 283 einschliesslich Melchior Steidl stammen jetzt aus der Feder von **Josef Straßer**.

Vom letzten, einem von Böhmen gebürtigen Tafel- und Freskomaler Kendlbacher fast derselben Generation wie Wolff folgen immerhin 16 Nummern (64-79). Bis zum Tode von Wolffs Vater 1680 oder der Eheschliessung dürfte der nicht zünftige, aber hofbefreite Maler Wolff keinen richtigen Lehrling gehabt haben. Kendlbacher wäre zu diesem Zeitpunkt schon über 20 Jahre alt gewesen.

Die Nr.64 ist nach dem Bearbeiter kein Entwurf für ein 1695 gemaltes farbiges Fresko im Sommersaal des bis 1779 bayerischen Augustinerchorherrenstifts Reichersberg am Inn sondern eine monochrome Nachzeichnung („Reinzeichnung oder Ricordo“?) für den Werkstattbetrieb (warum dann die Inschriften der Gesetzestafeln und des Spruchbandes weggelassen wurden, ist doch etwas verwunderlich). Während das farbkraftige, eher volkstümliche Fresko in der Art Francesco Rosas nichts von Wolff verrät, ist die Zeichnung doch Wolffs Art näher. Abgesehen vom Figürlichen (Handformung) ist Kendlbacher an den etwas abstrakt unnatürlich, wie „Bohrgänge“ wirkenden Falten eigentlich ganz gut und leicht erkennbar.

Leider ist die einer Kendlbacher (unseres Erachtens: fälschlich) zugeschriebenen Quellenschrift beigelegte Nachzeichnung nicht zum Vergleich abgebildet. Die folgende Nr.65 ist eine Variante, wobei die Hände mit dem Herrscher-Szepter und den vermessenden (nicht vermessen) Zirkel der Naturphilosophen vertauscht sind. Der Bearbeiter bringt die (parodistische?) Verwendung als barbusige Kybele (?, vgl. Nr.68: Juno) im Mittelsaal von Schloss Auroldmünster. Im Besitz und Auftrag des Generalbaudirektors Ferdinand Franz Albrecht von der Wahl (um 1640-1703) aus den Jahren 1694/95, eine leicht untersichtige seitwärts geneigte Sitzfigur. Bei dieser ‚Providentia‘ fehlen bezeichnenderweise die Tafeln der von Gott gegebenen Gesetze.

Eine dritte Variante dieser weiblichen Sitz-Liege-Figur zeigt die Nr.66 als ‚Allegorie des Friedens‘ (Waffenstillstandes) zuvor unter einem anderen falschen Urhebernamen geführt. Unten die niedergelegten Waffen (Schwert, Helm, Schild, Hellebarde), für die Weltkugel hält der Friede den Oliven-Zweig und das Füllhorn der Wohltaten bereit, daneben erscheint

noch das Pfeil-Bündel wohl der unverbrüchlichen Gemeinschaft, Einigkeit.

Die ‚Allegorie der Morgenröte‘ (Aurora) Nr.67 soll ein Entwurf für ein Öldeckengemälde ebenfalls im ehemals bayerischen Schloss Auroldmünster, Mademoiselle-Zimmer gewesen sein. Auf der Rückseite soll eine Beschreibung (leider kein Photo), die mit einem anderen Manuskript weitgehend übereinstimmen soll, sich befinden. Ausserdem gibt es eine klein abgebildete Nachzeichnung, jetzt im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, die linear mehr ein regelmässiges achteckiges Format zeigt. Der hier letzte Satz des genannten Manuskripts: „... khlein und große vögl nach beliben des mahlers fliegen ...“ klingt eigentlich nicht nach Urheberschaft eines Malers. V.a. der ‚Pegasus‘ wie auch ornamentale Elemente lassen an Vorlagen der Zeit um 1600 denken.

Eine Variation von Herkules-Mythos und Schutzengel-Darstellung zeigt die fast quadratische Nr.68 ‚Die Tugend führt die Adeligkeit zu Juno‘ (Allegorie des Adels) für ein mehrpassförmiges längliches Deckenbild in Öl für einen Raum ehemals im Schloss Auroldmünster, jetzt Schloss Sankt Martin. Es fragt sich, ob die alte aber sekundäre, so transkribierte Beschriftung: „Die Adeligkeit wie sie durch die Tuget der freyen kinsten zugeführt wird“ von Kendelbacher selbst stammt, da eigentlich nur die Kriegskunst und die Architektur, Baukunst in den drei Puttenpaaren auszumachen sind (dazu noch Musik?) und in der nur winzig wiedergegebenen Ausführung noch weniger. In der schon bei Nr.67 genannten Quellschrift werden sie zu „Instromenten der Tugent, in welcher sich die adelichkeit geübet hat“: wieder kann man sich diesen Text kaum als Konzeptentwurf bzw. nachträgliche Beschreibung vom Maler Kendelbacher selbst vorstellen. Diese Schrift wie auch der Text Riethers lassen manches noch im unklaren. Auf der Zeichnung scheint unten das Irdische angedeutet zu sein, obwohl die adelige Hauptperson schon mit der ‚Tugend‘ auf der höheren, ätherischen Tugendwolke zu schweben scheint. Die Puttenpaare geben wohl die Betätigungen (Militär – fortitudo, Civil-Baukunst + Temperantia?) des Adels(sprosses) wieder. Warum gerade die mit einem (Adels-?) Brief belohnende Juno - eher eine Göttin für die Frau, Ehe, Geburt u.ä. - hier erhalten muss?. Wahrscheinlich muss man eine Allusion auf die persönlichen Verhältnisse des Auftraggebers des Grafen Wahl annehmen. Der Oberhofmeister bei der Kurfürstin (= Juno?) war vor und neben seiner Generalbaudirektortätigkeit (bis 1694, danach wirklich geheimer Rat) und sicher nur von einer ritterschaftlichen Herkunft. Im ausgeführten Deckenbild besitzt die ‚Tugend‘ eine stärker ballet-theaterhafte Aufmachung.

Mit Nr.69 erscheint wieder eine nährend-barbrüstige Dame als quadrierte ‚Allegorie der Hoffnung‘ mit einem Ölzweig in der Linken und dem Anker in der Rechten gelagert auf einer Wolke umgeben von hilfreichen „Bieblein“ teilweise mit Ölzweigen. Die Ausführung erfolgte wieder für das Wahl-Schloss Auroldmünster allerdings erst um 1700 und hat sich im nahen Schloss St. Martin erhalten, hier allerdings nur wieder briefmarkenhaft abgebildet. Leider ist auch die erwähnte autographe Quittung Kendelbachers vom Oktober 1700 für ‚4 Tugenden‘: Weisheit, Hoffnung, Liebe und Mässigkeit nicht abgebildet, um einen Vergleich mit Nr.68 anzustellen.

Von den ausgeführten Entwürfen für die anderen Deckenbilder ist nur als Nr.70 die ‚Mässigkeit‘ (Temperantia) abgebildet, in einer wie der Bearbeiter richtig anmerkt (früheren) isolierten Form ohne Beiwerk. Es scheint sich bei diesen Tugenddarstellungen um eine Mischung einer der vier antiken Kardinaltugenden mit den drei Christlich-Theologischen zu handeln.

Der Entwurf eines Rund-Deckenbildes Nr.71 wird hier als ‚Allegorie der Dichtkunst‘ (ohne Fragezeichen) angesehen, wobei auf eine leider nicht so leicht greifbare nur maschinenschriftliche Salzburger Dissertation von Stefan Nadler verwiesen wird. Er sah, sieht darin einen früheren oder alternativen Entwurf für ein wiederum im Schloss Sankt Martin erhaltenes, aber für das Tafelzimmer im Schloss Auroldmünster gemaltes Deckenbild ‚Triumph der Tugenden‘, das leider wieder so klein und im Ausschnitt abgebildet ist, sodass nur in Teilen eine Übereinstimmung festgestellt werden kann. Dieses Gemälde soll ein ‚Allegorisches Porträt‘ der jungen Gemahlin des Grafen von Wahl Maria Eleonora Louisa von Saint-Hilaire darstellen, sodass der Bearbeiter jetzt bei der demutsvoll Apoll und Athena ein Buch überreichenden Frau ebenfalls diese Gräfin von Wahl bezeichnen soll. Während Straßer bei den „schlaufenförmigen Falten“ Kendelbachers ein gutes Auge bewiesen hat, kann man ihm im Ikonographischen hier nur bedingt folgen. Ausser „deutliche Untersicht“ sollte man auch das Stufenpodest einer (Weisheits-) Tempelanlage (mit Säulen der Constantia) und im Vordergrund das Springbrunnenbassin mit dem Maskaron als Wasserspeier erwähnen als Lebens-Lebendigkeits-Symbol auch des Geistes (vgl. Hippokrene = Pegasus- oder Musenquell). Neben der Person mit dem Buch sind das Paar Apoll und Athene die Hauptfiguren, wohl als Vertreter von strahlender Geist, Licht, Erleuchtung und Weisheit (auch als Musagetes). Die darüber schwebende Fama mit ihren zumindest in zwei entgegengesetzte Richtungen tönende Ruhmestrompete ist eindeutig. Die Dame darunter mit den Ruhmes-Ehren-Preis-

Kränzen ist demnach Honos (Lohn, Ehre, Preis). Das Terzett zur Rechten dürfte mit den Musen Urania (Globus fürs Überirdische), Klio (für die Geschichte, beim Aufzeichnen der Annalen), Kalliope (für das Epos mit Tafel sonst Buchrolle). Dasjenige auf der linken Seite mit Polyhymnia (mit Notenblatt als Vertreter des ernstesten Gesanges), Erato oder Terpsichore (Liebeslyrik bzw. des Tanzes ohne erkennbares Attribut) oder verdeckt im Hintergrund mit Saiteninstrument (wohl Erato = Liebeslyrik) ist dagegen nur vage zu bestimmen. Es scheint aber von den klassischen neun Musen das Terzett aus dem theatralischen Bereich (Melpomene: Tragödie mit Maske; Thalia: Komödie mit komischer Maske; Terpsichore: Tanz, Ballett) zu fehlen. Den Schlüssel geben aber wohl der kleine lesende Putto (wohl Studium oder Eifer), der den Lohn verheissende Chronos als Dauer, Ausdauer und natürlich die genannte demütig das Buch (des Wissens) überreichende und den Lohn erhaltende ‚Scientia‘ (Buch-Wissenschaft verpflichtet dem Geist Apollons und der Athene) oder ‚Doctrina‘ (Lehre, Meinung, Bildung). So etwas würde demnach besser in eine Bibliothek als in ein Tafelzimmer passen.

Die Nr.72 ‚Allegorie des Frühlings‘ wird als Entwurf für ein Deckenbild trotz fehlender Untersicht und terrestrischem Boden aber mit komplexer angedeuteter querrichtiger und bogiger Rahmung erkannt, also ein quadro riportato. Die zentrale weibliche Figur auf Wolken wird als Grazie bezeichnet nach einer 1973 publizierten zeitgenössischen Beschreibung, obwohl auch dort schon: „... so sich mit denen 3 Jahreszeiten [vergleichen lassen?]“ formuliert ist. Diese drei („genußreichen“) Jahreszeiten (es fehlt verständlicherweise der Winter) befanden sich im Schloss Harlaching bei München, um 1700 durch E. Zuccalli im Auftrag des Freiherrn Marx Christoph von Mayr erbaut. Ganz klein werden zwei Nachzeichnungen für die beiden restlichen Jahreszeiten (Sommer und Herbst) abgebildet. Um den Sommer mit den 12 Tagesstunden als Mittelfeld dürften Frühling und Herbst im rechten Winkel die Flanken gebildet haben. Fragmentarisch hat sich auch ein Programmentwurf erhalten, dem aber entweder nicht genau gefolgt wurde, oder wie der Bearbeiter annimmt, erst nach einem verlorenen Entwurf angefertigt wurde. Auf diesem ist rechts die Flora dargestellt, die der Frühlings-Hore die am Boden gepflückten Blumen reicht. Letztere wird sich wohl aber nicht mit „Münzen fallen (lassend)“ bedanken, sondern es dürften Samen (weniger Dünger) sein, die sie verstreut, während links unter dem Tierkreis-Viertelsbogen eine Trias von Widder (= März/April), Stier (= April/Mai) und Zwillinge (= Mai/Juni) zuschaut.

Die folgende Nr.73 ‚Allegorie der Künste‘ wird jetzt unter ‚Kopist nach Johann Eustachius

Kendlbacher(?)“ geführt. Man fragt sich, welcher Schüler, Mitarbeiter, Nachfolger Kendlbachers dies sein könnte. Der Bearbeiter begründet dies mit einigen „künstlerischen Schwächen“, die aber auch den Meister Kendlbacher hätten unterlaufen können. Insgesamt ist das Blatt qualitativ nicht abfallend. Grössere Probleme bereitet dem Bearbeiter die Ikonographie im Detail. Wenn er den oder die Gerüstete(n) vorne rechts nicht mit der „Kriegskunst“ sondern mit der Dialektik oder Logik, die mit guten Argumenten gewappnet ist, die scharfe Klinge des Wortes führt, verbindet, dann wäre die Siebenzahl der freien Künste im musisch-pegasischen Bereich wieder hergestellt. Es folgt noch links wohl die Geometrie, dann die Astronomie und die Musik. Grammatik (rechts aussen?), Rhetorik und die Arithmetik (Mathematik) müssten die übrigen drei Figuren darstellen. Eine saubere Trennung von Trivium und Quadrivium ist nicht richtig erkennbar. Warum die kluge, tüchtige Athena, Minerva nur drei Lorbeerkränze zu verteilen hat, ist ebenso unklar, wie Zeus, Jupiter (statt z.B. Apollo) als Kopfgebärer der Athena im Himmelszelt mit seinem Adler die Szene von oben beäugt.

Es folgen fünf Zeichnungen mit christlicher Thematik (Nr.74-79). Am Anfang stehen zwei Varianten eines ‚Hl. Benedikt heilt Kranke‘, die beide von Schlichtenmaier Kendlbacher im Zusammenhang mit dessen 1697/98 datiertem Altarblatt in Raitenhaslach, Pfk. St.Georg, das klein auch hier abgebildet ist, gesehen werden. Daran zeigt sich, dass eigentlich die qualitätvollere Nr.75 direkt damit in Verbindung steht, während Nr.74 noch stärker von dem Urbild, dem auf S.200 auch klein abgebildeten bekannten Kupferstich von 1653 verhaftet ist. Der Rezensent fühlt sich in dem langweiligen Parallelismus eher an Johann Paul Vogl (vgl. II, 2016, S.333, Abb.6) erinnert.

Etwas qualitätvoller ist eine quadrierte ‚Himmelfahrt Mariens‘ Nr.76, wofür sich eine leider wieder unzulänglich abgebildete lahme (überarbeitete) Ausführung in Kalham, Pfk. von 1717 seitens Kendlbacher findet, wie schon Schlichtenmaier herausgefunden hatte. Viel näher als Tizians bekanntes Gemälde in der Frari-Kirche, Venedig oder Wolff in Göttweig wäre ein Gemälde von Rubens 1616/18 im Kunstpalast Düsseldorf.

Ludwig Waagen hatte die folgende Zeichnung Nr.77 ‚Hl. Dreifaltigkeit‘ als Entwurf für das bei Nr.41, S.130 klein abgebildete Blatt am Dreifaltigkeitsaltar im Freisinger Dom von Wolff angesehen, bevor es Schlichtenmaier vom Bearbeiter „stilistisch ... zweifelsfrei“ bestätigt Kendlbacher zuschrieb. Allerdings schwankt er zwischen einem (doppelt quadrierten) Entwurf für ein Deckengemälde oder einem für ein Auszugsbild bzw. gar für eine Druckgrafik. Für das Auszugsbild mit Schrägsicht und eine Anbringung in der Höhe

sprache die nicht erwähnte Längsdehnung der Erdkugel. Auffällig ist eine feminine, schwächliche ‚Akromikrotie‘ gegenüber Wolffs Extremitätenauffassung.

Die beiden letzten Kendlbacher zugeschriebenen Zeichnungen Nr.78 ‚Die Dornenkrönung‘ und Nr.79 ‚Die Kreuztragung Christi‘ gehören schon von den Massen her in einen engeren Zusammenhang (Passionsszenen). Abgesehen von der Faltengebung bringt der Bearbeiter eine Kendlbacher zugeschriebene, S.96 leider nur klein, 1969 von Monika Heffels, S.303, Nr.3576 etwas grösser abgebildete ‚Assumptio‘ u. ‚Coronatio Mariae‘ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, die sich allerdings durch einen leicht ondulierenden Umrissstil mit minimaler Lavierung auszeichnet. Wegen der Quadrierung denkt er eher an eine Vergrösserung für einen Passionszyklus (Kreuzweg?) als an ein Altarbild, obwohl er auf einen ‚Ecce Homo‘ als Seitenaltarblatt in Isen, S. Zeno auch klein abgebildet verweist. Die als Vorbild in Details genannte Münchner ‚Dornenkrönung‘ (ca. 1570) ist anscheinend erst seit 1748 in Schleissheim nachweisbar. Bei der Nr.79 wird zuerst ein Teil eines Kreuzwegs (3. Station?) angedacht, aber dann wegen der nicht kanonischen Dornenkrönung (obwohl die Anwesenheit der Büste von Kaiser Tiberius wieder an seinen Stellvertreter Pilatus erinnert) aber wieder verworfen. V.a. das Arm-Muskel-Spiel ist gewusst und gekonnt gestaltet.

Es folgen von **Johann Degler** (1667-1729) die Nrn.80-85, wobei dieser in der bekannten biographischen Notiz zu Wolff angibt „sechs Jahre bey ihm in Arbeit gestanden“ (wohl von 1696-1697), aber nicht bei ihm gelernt zu haben. Bei seinem Hofmalergesuch (1715 Ernennung) hat er anscheinend seine wahrscheinlich schon vor dem Kontrakt mit Wolff erlangte Befähigung zur Freskomalerei vorgebracht. Als Charakteristik für Deglers Zeichenstil nennt der Bearbeiter „feine(n), häufig abgesetzte(n), kaum geschwungene(n) [ondulierenden] Striche“ sowie „großflächige(n), selten formgebundene(n) Lavierungen ... Augen meist als runde Kringel“.

Es überrascht nicht, dass das etwas an den frühen Bergmüller erinnernde Entwurfsblatt Nr.80 für eine ‚Marienaufnahme u. Marienkrönung‘ von Schlichtenmaier Wolff (1988, S.472/73: Ze58) zugewiesen wurde, da vieles einschliesslich der Aquarellierung übernommen wurde. Seit der leider nur maschinenschriftlichen Münchner Dissertation von Elisabeth Herzog von 1998 mit der Beziehung zu dem signierten und 1720 entstandenen Hochaltar in der Pfk. Schwindkirchen wird dieser (Kontrakt-?) Entwurf als von Degler stammend angesehen. Eine erwähnte Nachzeichnung in Innsbruck ist leider nicht abgebildet, dafür wenigstens die Ausführung in Schwindkirchen (leider ohne den Auszug).

Näher auch von den (geänderten?) Proportionen ist aber eine seit 1932 verschwundene Zeichnung Nr.81, ehemals im Schlossmuseum Aschaffenburg. Mit dem nicht federmässig schwellenden, sondern ziemlich gleichmässig breiten Strich wirkt das Ganze wie ein laviertes Abzug einer Ätzeradierung (auch einzelne durchgeätzte Punkte?). Alles erscheint grosszügiger, moderner, ausdrucksvoller in der Physiognomie. Auch bei der eher lichten Ausführung in Schwindkirchen könnte man meinen, dass der seit 1715 mit der erneuerten Hofhaltung als Hofmaler angestellte Degler schon etwas von den neueren venezianischen Strömungen (J. Amigoni seit 1714/15 in München, G. A. Pellegrini, S. Ricci) mitbekommen haben könnte.

Die nächste Zeichnung Nr.82 'Hl. Virgil und der Bau des Salzburger Domes für die Reliquien des Hl. Rupert' diente wie geschildert für ein 1710 geliefertes Seitenaltarblatt in dem 764/68 von einem Salzburger Mönch Bose (von St. Peter) und Herzog Tassilo gegründeten späteren Augustinerchorherrenkloster Gars am Inn, das dem Erzbistum Salzburg geistlich und Bayern weltlich unterstand. Die Ausführung ist glücklicherweise klein daneben abgebildet. Die viel dunklere und eckige Bezeichnung „degler“ gegenüber dem Sepia-Ton der runder geschriebenen Kartenlegende würde der Rezensent eher als nachträglich und von anderer Hand vermuten. Gewisse Verbindungen ergeben sich u.E. auch zu den Nrn.54 u. v.a. 56.

Bei der Nr.83 ‚Anbetung des Herzens Jesu‘ in mehrpassförmigem Altarblattumriss identifiziert der Bearbeiter in einer Ebene unter der Taube, Gott, die Herz-Jesu-Reliquien Maria, Johannes Ev., Aloysius und Augustinus mit den üblichen Flammen auf der Brust. Dass unten auch noch Ochs (Lukas) und Löwe (Markus) und ein grosser kniender Engel (des Matthäus?) auftaucht, bleibt für den Bearbeiter etwas rätselhaft. Die leere Plakattrolle dürfte wohl den Auftraggeber und seine Motive noch aufgenommen haben. Eine Ausführung ist anscheinend nicht bekannt. Möglicherweise war der Auftraggeber eine Herz-Jesu-Bruderschaft. Der Bearbeiter nimmt v.a. wegen des Aloysius ein jesuitisches Umfeld an. Die Bücher (Evangelien wohl nicht auf dem Boden), die zertretene Schlange (? der Ketzerei?) könnten auf den Schulorden der Jesuiten deuten.

Die Nr.84 ‚Mönche empfehlen dem Hl. Quirin eine Kirche‘ ist vom Bearbeiter weitgehend bestimmt. Bei dem Heiligen in Glorie haben wir anscheinend eine Mischung zwischen dem Quirin vom Tegernsee und dem von Neuss (Schutzheiliger bei Hautkrankheiten bzw. für Pferde und Rinder) vor uns. Die wohl Tegernseer Mönche weihen eine Kirche (weniger eine Kapelle) ihrer Herrschaft diesem Heiligen. Das wiederum stark an Wolff gemahnende,

im Vergleich mit dem Folgenden ansprechende Blatt vgl. Nr.23, 26, 31 wird hier zwischen 1710 und 1729 etwas vage eingeordnet.

Hier in Nr.85 ‚Befreiung Petri aus dem Gefängnis‘ erkennt der Bearbeiter doch einige Schwächen (figürlich-perspektivisch), eine unüblich flotte Zick-Zack-Schraffur, um aber letztlich doch Degler als Urheber zwischen 1710 und 1720 anzuerkennen, indem er der Degler-Literatur folgt. Die ungewöhnliche Architektur-Dominanz ist natürlich auch motivbedingt. Den Ausblick auf eine zeitgenössisches Gebäude mit Eingang als „eisernes Tor“ in Jerusalem dürfte wohl eine Überinterpretation sein.

Als nächster folgt der Oberpfälzer **Lorenz Peter Herdegen von Culm** (1674-1735), der anscheinend zu Zeiten Deglers bei Wolff richtig gelernt haben soll, bevor er nach Rom, Neapel, Graz und um 1712 wieder nach München ging. 1718 wurde er Kammerdiener und Hofmaler des Fürstbischofs von Freising v.a. als Porträtist. Wenn er sich 1730 noch als Bauverwalter bewarb, müsste er eigentlich auch in Perspektive eine Ausbildung erfahren haben.

Als einzige erhaltene Zeichnung Nr.86 wird ein Alternativ-Entwurf für einen Kupferstich mit dem Porträt des Freisinger Weihbischofs Johann Sigmund Freierher von Zeller, gestochen von Georg Wilhelm Salomonsmüller (1689-1722), angeführt. Diese Zeichnung entbehrt eigentlich einer künstlerischen Hand und ist so für den der Schule Wolffs und auch des Auslands entwachsenen Herdegen von Culm als eigenhändig kaum denkbar oder wäre sehr überraschend, zumal wenn man das erwähnte Porträt in der Vivien-Richtung im Bayrischen Nationalmuseum heranzieht. Das Ganze wirkt wie eine Pause. Schade auch, dass nicht ein Beispiel von Herdegens sakraler Malerei abgebildet wurde (auch nicht in der zweiten Publikation).

Der nächste Kandidat als Wolff-Schüler ist **Franz Joseph Lederer** (1676-1733) von Altötting, der nur nach einem viel späteren (1792?) Zunfteintrag als „ ... et Andrea Wolfis discipulus [Schlichtenmaier: discipulis?]“ bezeichnet wird. Er ist anscheinend seit 1697 in München und wird schon 1699 Freisinger Hofmaler. Seit 1706 ist er dort auch verheiratet. Er beherrschte anscheinend auch die Freskomalerei, die er aber nicht bei Wolff gelernt haben dürfte. Die von Nr.87-98 für ihn versammelten Zeichnungen weisen schon einen grösseren Einfluss Wolffs auf, sogar in den für den Stecher nicht immer „vorbildlich“ ausgeführten Entwürfen für den Freisinger Stiftskalender von 1724.

Bei der bezeichneten und beschnitten datierten Tondo-Komposition Nr.96 ‚Verehrung der

Trinität' (vgl. die ähnliche Zeichnung von J.G. Bergmüller von 1709 in Dresden) sind bemerkenswert das gestrichelte Trinitätszeichen, der in den Engeln wieder aufgenommene Trias-Gedanke, so auch der Hl.Geist als Christus-Klon, was wohl mit Visionen einiger MystikerInnen zusammenhängen dürfte. Der Bearbeiter nimmt wegen einem schwach angedeuteten Zirkelschlag ein intendiertes Deckengemälde an (vielleicht war es nur ein ursprünglich zu klein geratener Kreis). Es fehlt auch weitgehend eine Untersicht. In dem (wegen der Himmelshelle?) etwas kontrastarmen Blatt lässt sich die Schulung bei Wolff doch gut noch nachvollziehen. Noch stärker aber auch mit Qualitätsunterschieden bei dem nächsten bezeichneten und 1728 datierten Blatt Nr.97 ‚Die Assumptio Mariae‘ wohl wegen des geschweiften Abschlusses ein Entwurf für ein Altarblatt. Das ‚Trinitarische‘ ist auch wieder an dem dreifach eingeschriebenen Sanctus zu erkennen. Der Bearbeiter vermisst den „furiösen Zeichenstil“ eines Wolff und dessen künstlerische Qualität. Es ist eine ins Konventionell-Volkstümlich-Provinzielle gesunkene Zeichenkunst oder Zeichnerei.

Als weiteres Beispiel von Lederers rascher Technik beim taggenauen Entwerfen eines Altarblattes gegenüber einem Auftraggeber ist die letzte Zeichnung Nr.98 aus dem Jahre 1726, die den ‚Hl. Erasmus (hier wohl Patron für Bauchbeschwerden) in der Glorie‘ zeigt. Eine Split-In-Technik in der unteren Nebenszene zeigt das Martyrium zur Zeit Diokletians durch die Eingeweidespindel vor einem Palast, Moschee mit Halbmondminarett etwas nach der Türkenmode. Klein wird auch ein anderer Nothelfer für die gute Beichte ‚Egidius?‘ als Entwurf für ein Altarblatt und ähnlich geschweiftem Rahmen, jetzt im GNM. Nürnberg beigebracht.

Der nächste Abschnitt ist dem wohl besten, bedeutendsten Schüler Wolffs, **Johann Georg Bergmüller** (1688-1762) und den Nrn.99-103 gewidmet. In der Einleitung wird nochmals auf die seit Schlichtenmaier bekannte Förderung durch Herzog Maximilian Philipp (1638-1705), dem Onkel Max Emanuels, seit 1702 also ab dem 14. Lebensjahr und bis 1707 der Wolff nochmals honorierten Freisprechung. Dass Bergmüller dann ins kurfürstlich-kölnische Düsseldorf und zum Bruder des exilierten Kurfürsten Max Emanuel, und dass er 1711 nochmals von dort aus in die (südlichen) Niederlande geht, ist ebenfalls verständlich. Die Münchner Situation von 1714 und 1715 auch die dortige Konkurrenz liessen auch die Ansiedelung in Augsburg ab 1712 ratsam erscheinen. Zweifelsohne prägte Bergmüller den Augsburger Stil v.a. durch seine Entwurfstätigkeit für die Druckgrafik. Allerdings dürfte er auch von seinen jüngeren und fortschrittlicheren Schülern wie J.G. Wolker, G.B. Göz, J.E.

Holzer profitiert haben. Ein weiteres Problem in der Bergmüller-Forschung ist die bislang unbekannte (teilweise autodidaktische?) Ausbildung Bergmüllers zum Freskant. Bezeichnenderweise widmet sich die grosse Monographie aus dem Jahre 2012 nur dem Tafelmaler Bergmüller.

Als erstes wird mit Nr.99 ‚Geburt Mariens‘ ein Entwurf für eines der Deckenfelder der Marienkapelle im Augsburger Dom präsentiert. Der Bearbeiter weist auf die Vielschichtigkeit des Programms hin. So wie hier bei der herbstlichen Mariengeburt (8.September) der jahreszeitlich passende Gott Bacchus mit gesenktem Tyrsostab und typologisch-alttestamentlichem Schriftband demütig kniet mit Verweisgestus wird das beginnende neutestamentliche, christliche Zeitalter ausgedrückt. Bei der wenigstens klein wiedergegebenen Ausführung wird eine „Verfestigung der Komposition“ u.ä. angemerkt, nicht aber, dass der etwas untersichtige gerade Stufen-Rampen-Unterbau trotz sonstiger Frontalsicht im Fresko wenigstens in der Abbildung ganz leicht gekrümmt erscheint. Ein danach 1723 von Bergmüller geschickt vermarktend herausgegebener Kupferstich ist leider gar nicht abgebildet. Über erkennbare Wolff-Reminiszenzen zumindest im Zeichnungs- und Lavierstil wird leider auch nichts gesagt.

Die nächste Nr.100 ist eigentlich wie der Text ‚Verlöbnis der Hl. Katharina‘ feststellt eine Rosenkranz- und Skapulierspende an die Erdteile oder Menschheit und Entwurf für ein Altarblatt. Dieser sei „in Bergmüllers charakteristischem Zeichenstil gehalten, der kaum noch etwas von seiner ursprünglichen Ausbildung bei Johann Andreas Wolff spüren (lasse)“. Wenn man die Nr.42 z.B. zum Vergleich heranzieht, erscheint Bergmüllers Zeichnung schon als Weiterführung, Weiterentwicklung von Wolff, mit dem er bis ca. 1730 (Holzer u.a.) doch sehr grund-verwandt erscheint. Das vorliegende Blatt wird wegen dem klein abgebildeten Entwurf für das Scholastica-Altarbild in Donauwörth, Heiligkreuz auf um 1726 datiert.

Die schon länger bekannte, 2004/05 zuletzt besprochene spontan wirkende Skizze Nr.101 ‚Studienblatt mit Nymphe und Flussgott‘ fällt völlig aus Bergmüllers bekanntem Oeuvre heraus trotz der autographischen Monogramierung. Warum sollte gerade eine so schnell hingeworfene Zeichnung so auffällig signiert sein. Der Bearbeiter sieht motivisch eine weibliche, fast unbekleidete Figur auf einem Stein-Felsgrund halbliegend. Ein wie Michelangelos ‚Abend‘ Sinnierender (?) wird als Flussgott angesehen; insgesamt also eine antikische, idyllisch-mythologische Szene oder Szenenausschnitt. Die leider durch Vergleichsabbildungen versuchten Bezüge zu Bergmüllers Oeuvre sind bislang

gescheitert. Aufhorchen lässt eine gewisse Nähe zu einer leider nicht abgebildeten Radierung von 1733 aus einer Folge, die aber auch Holzer zugeschrieben wurde. Hypothetisch könnte man von einer Zeichnung Holzers sprechen, in der dieser ein ‚unbekanntes‘ Bergmüller-Gemälde auf seine Art wiederverwendet, wiedergibt, samt Signatur.

Bei dem bekannten Blatt Nr.102 ‚Josephs Tod‘ als Entwurf für ein Seitenaltarblatt in der Schutzengelkirche von Eichstätt, werden einige Veränderungen zu der Ausführung treffend vermerkt, allerdings ohne auf das neuartige Hell-Dunkel bzw. Farbigkeit hinzuweisen gegenüber dem biederen Entwurf. Der neue Geist dürfte wohl vom Gehilfen Holzer gekommen sein. Leider ist eine von Schlichtenmaier Bergmüller zugewiesene, hier jedoch abgelehnte, verwandte Zeichnung (jetzt in Eichstätt, Uni-Bibliothek) nicht abgebildet. Die letzte hier abgebildete Zeichnung ist wohl 2008 an die Staatl. Graphische Sammlung München gelangt, aber seit geraumer Zeit bekannt.

Die Nr.103 ‚Anbetung des Lammes und der Eucharistie‘ signiert und datiert 1747 (von eigener Hand) entstand für das Chorfresko im tirolischen Fulpmes, bis heute ein Zentrum der Schwerindustrie wie an dem Ambos und den Eisenstangen in Zeichnung wie Ausführung ersichtlich. Der hier nicht abgebildete Entwurf für das Langhausfresko in Priv.Bes. ist noch müder gegenüber einer in Berlin, Staatl. Museen erhaltenen, 1746 annuierten, kolorierten und frischen, sicher eigenhändigen Zeichnung. Über 30 Jahre liegt der Tod Wolffs zurück. Der Bearbeiter sieht kaum noch etwas Verbindendes in Motiv wie Zeichenstil vielleicht mit Ausnahme des linearen Gottvater(?). Bergmüller ist wie fast gleichzeitig Spiegler in Zwiefalten doch schon sechzig Jahre alt. Im Vergleich zu dem Asam-Schüler Matthäus Günther ist dieser Entwurf eher grafisch-überladen empfunden. In der eher symmetrischen Ornamentik ist er dem Vor-Rokoko verhaftet.

Noch interessanter, hilfreicher um Wolff richtig einzuschätzen ist seine Nachwirkung auf Schüler, Beeinflusste, ist sein Umfeld, sind seine Konkurrenten im Beitrag **„Zeichner in München um 1700“**, der wahrscheinlich von beiden Autoren verantwortet wird, die „ganz [?] anderen Stimmen“ wie Johann Caspar Sing (1651-1729; Grossonkel von Fr. J. Spiegler) als „Gegenpart“, als Altarblattmaler; Carl Gustav von Am(b)ling (1650-1703) als Porträtist; Johann Anton Gump (1654-1719) und sein Bruder Johann Baptist Gump (1651-1728); der Vedutenstecher Michael Wening (1645-1718) und der frühverstorbene Johann Unterstainer (1666-1713). Es sollen noch der Hofmaler Antonio Triva (1626-1699) und der mit „temperamentvoll-schmissigen“ Entwürfen v.a. für Fresken hervorgetretene

Melchior Steidl (1657-1727) ‚zu Wort‘ kommen. Insgesamt ein „quicklebendiges Umfeld, über d(em) sich freilich die Zeichenkunst des Johann Andreas Wolff turmhoch erheb(e)“. Hier nicht erwähnt aber folgend: Franz Josef Geiger (1644-1691), Georg Asam (1649-1711).

Von dem Italiener und Hofmaler **Antonio Domenico Triva** (1626-1699), der vor Wolff an der Ausstattung der Residenz mit grossen, massigen Figurationen in seinen Öldeckenbildern bekannt war, stammt als Nr.104 ein Entwurf für ein Gemälde in der Münchner Frauenkirche aus seiner Spätzeit um 1691. Leider sind noch zwei weitere dazugehörige Zeichnungen nicht abgebildet. Den „gesucht elegischen Ton, harmonischen Einklang“ und vor allem „ein ganz eigener, südländisch gefärbter Zungenschlag“ kann der Rezensent nicht nachvollziehen. Für ihn hat diese Zeichnung keine ‚Italianità‘ (mehr) an sich oder in sich.

Interessanter ist der in Venedig ausgebildete **Franz Josef Geiger** (1644-1691), der 1681 neben Wolff einen nicht sehr fortschrittlichen, detailliertzeichnerischen Entwurf für ein Öldeckenbild ‚Galatea und die Nymphen‘ Nr.105 in der „großen Ritterstube“ vorgelegt hat. Auf die vorgegebene Ikonographie wird leider nicht weiter eingegangen. Das Motto „tam diu tuta, quamdiu tecta“: solange bist Du (schöne Galatea) sicher (vor Polyphem) wie Du verbedeckt bist, kommt nicht bei Ovid vor, dafür aber vielleicht dieser Besuch der noch unverzauberten Scylla bei ihren Freundinnen, den Meernymphen (darunter Galatea) zu Frauengesprächen über Männer, vgl. Metamorphosen XIII, 736ff. Das alles könnte der heutige Kunsthistoriker vermuten, wenn es nicht in der Residenzbeschreibung von 1685, S.154 hiesse: „Erstlich sihe ih Galateam die Meergöttin fast ganz nackend, so auff einer grossen und von zwey Meermaennlein gehaltenen Muschel stehet / begesell / (S.155) schafftet von den Nymphen oder Wasserfräulein / welche alle ihre Häupter mit Meerrohren becrönet / dabey sihe ich an dem Ufer deß Meeres vil geschlossene Perlmuscheln liegen / zu welchen eine grosse Mänge Meerkrebs (jeder mit einem Steinlein versehen) herzukriechen / obenher aber wird diser merckwürdige Spruch beobachtet Tam diu tuta, quamdiu tecta Das ist: So lang ich lig verborgen / Leb ich sicher / ohne Sorgen. Dadurch anzuzeigen / daß / gleich wie dies Krebs / wann sie eines diser Perlmuschel offen finden, ihr mitgenommenes Steinlein hineinwerffen / und also verhindern / daß sich die Muschel nit mehr zu schliesset / noch auch das darinnen verborgen liegende Perl zu seiner Vollkommenheit kommen möge / also auch die hochwichtige Anschlag grosser Potentaten nothwendig Krebsganges werden müssen / wann dero selben Geheimbnissen durch ihre

Ministros frühzeitig an Tag kommen ...“. Das geht letztlich zurück auf einen Spruch von Alexander Farnese (1545-1592): „Consilia omnia & praecipue bellica tamdiu tuta sunt, quam diu tecta (zitiert, in: „Wohlgemeinter und unvorgreiflicher Discurs / Was bey Allgemeinen jetzigen Reichstag zu Regenspurg / vermög der in Geschehener Kaiserlichen Proposition enthaltenden drey Haupt: Puncten / beyläuffig zu deliberiren vorkommen möchte ...“ 1663, unpaginiert).

Die folgende stecherhafte, theatralmalermässige Nr.106 ‚Titelblattentwurf zu Florus Biblicus des Michael Pexenfelder SJ‘ soll von dem Topographen, Stecher und Wolff-Freund **Michael Wening** (1645-1718) aus dem Jahre 1672 stammen also noch einem möglichen Einfluss von Wolff.

Dem Vater der Asam-Brüder, **Georg Asam** (1649-1711), also fast Altersgenosse Wolffs unter den Münchner Zeichnern um 1700 lassen sich durch den privilegierenden Schwiegervater Prugger u.a., wie auch die Nähe Benediktbeurens oder Tegernsees zu München und die Verbindung zu den Wittelsbachern leicht zerstreuen. Die beiden Entwürfe Nr.107 ‚Hl. Geisttaube im Engelschor (Gaben des Hl. Geistes und seine Kraft)‘ und Nr.108 ‚Die Anbetung der Hirten‘ für Tegernsee um 1689 müsste man noch mehr im Zusammenhang mit Francesco Rosa, Johann Gump, Melchior Steidl u.a. mit dem Beginn des Freskenbarocks sehen.

Dem weniger Konkurrenten als ebenbürtigen Kollegen, dem bolognesisch (C. Cignani) beeinflussten **Johann Caspar Sing** (1651-1729) werden zwei Rötelzeichnungen Nr.109 ‚Urteil Salomos‘ (Seib: 1710/15) und Nr.110 ‚Hl. Schutzengel‘ (Seib: 1700-1703), die der Grossneffe und Schüler wohl seit 1703 (Sing Hofmaler in München) Franz Joseph Spiegler (1691-1757) 1730 in Salem weitgehend bzw. teilweise herangezogen hat. Die Nr.109 ist mit „Sing inv.“ aber nicht mit ‚fec., del.‘ o.ä. bezeichnet. Beide Arbeiten wirken wie Vorlagen (nicht wie Entwürfe) und könnten auch Kopien des wohl bedeutendsten Sing-Schülers Spiegler sein, der sich wohl bis Ottobeuren (1724) noch zeitweise in München aufgehalten haben müsste, nicht als autograph angesehen. Dessen widerlegte Fassmalerphase von 1712 bis 1722/23 lässt sich anscheinend nicht mehr aus der Kunstgeschichte eliminieren. In der Anmerkung 3, S.318 werden einige der 16 bekannten Zeichnungen Sings nicht als autograph angesehen. Der Autor (wohl Josef Straßer) kündigt bislang unpublizierte Zeichnungen an. Über Nikolaus Gottfried Stuber (1688-1749) wird anscheinend glücklicherweise auch eine Arbeit (von Agnes Thum) vorbereitet. Die Heterogenität des Sing-Konvolutes zeigt auch eine reine Pinselzeichnung in Rötel Nr.111

‚Heilige Familie mit Elisabeth und Joachim‘ (? wo ist Johannes?) in der wilden Natur‘ oder Nr.112 ‚Mystische Vermählung mit der Hl. Katharina von Alexandrien‘ auf blauem Papier mit Weisshöhungen.

Von dem Wolff-Freund und angeblich 1710 (? postum?, während der Besatzung?) zum Hofkupferstecher ernannten **Carl Gustav von Am(b)ling** (1650-1703) folgen zwei Entwürfe für Stiche nach von Peter Candid erfundenen Otto-von-Wittelsbach-Gobelins und eine technisch-physiognomisch beeindruckende Serie von Ovalporträts, hierin Wolff sicher weit überlegen.

Nicht so sehr künstlerisch als ikonographisch interessanter ist ein dem Bruder von Johann Anton Gump (1654-1719), **Johann Baptist Gump** (1651.1728) zugewiesenes Blatt Nr.119 ‚Allegorische Huldigung auf Kurfürst Max II Emanuel‘, das angeblich von Carl Gustav von Am(b)ling 1683 gestochen wurde. Leider findet sich davon keine Abbildung zum Vergleich. Es wäre somit eine zweite Zusammenarbeit dieser beiden neben der ebenfalls 1683 errichteten und gestochenen Triumphpforte für den Türkensieger. Das vorliegende Blatt erinnert an Nr.11 in der plastischen exakten Durchbildung, ist aber figürlich schwächer. Den relativ grossen Stichentwurf könnte man sich als Frontispiz für eine Prachtausgabe der Siege über die Türken durch den siegreichen Feldherrn Max II Emanuel vorstellen, dessen Porträt Am(b)ling wohl selbst in das ovale Mittelfeld anscheinend plziert hat. Es verwundert, dass kein konkreter Hinweis auf eine Ausführung bzw. Wiedergabe zu finden ist. Etwas ausführlicher ist ikonographisch festzustellen, dass auf einem mehrstufigen Podest mit den Festons umgebenen vierteiligen Wappen mit dem Kreuzschild des Reicherbruchsessen, der Kurfürstenhut auf einem Kissen, eine hochovales, mit Siegerpalmen umrahmtes Medaillon von zwei bzw. vier Figuren gehalten wird. Links steht der Tugend-Kampfes-Held, Kraftprotz Herkules mit seiner Keule auf einer ‚Feld-Schlange‘ samt Stopfer und eine überwundene feindliche Hydra, rechts wie wohl schon vermutet, die ‚Fortitudo‘ mit ihrem Löwen-Mut, ebenfalls auf einer Kanone jetzt von der Rückseite, die den ebenso mutigen Vorfahren-Vorkämpfer als Medaillon-Vorbild bereithält. Darüber bzw. dahinter dürfte die Kriegsgöttin Bellona mit Löwenhelm und mit dem Feldzeichen der vereinten Hände oder Kräfte (christliche Allianz) sein, während gegenüber die Viktoria mit Sieges-Kranz-Palme eine Ansicht von Gran (?) ebenfalls mit himmlischen Sieges-Kranz-Geschenk hochhält. Dahinter sind noch Kleidung des besiegten türkischen Sultans trophäenartig aufgespiesst. Über das Medaillon werden noch die geflügelte Kanonenkugel (des Kriegsglückes) und den gekreuzten Klingen bzw. von

einer (weisen, kriegslistigen?) Schlange umwundene Lanze der Schlacht von der Bellona hochgehalten. Zuoberst schwebt quasi an noch leeren Schriftbändern und wie ein Auszug ein querovaler Rahmen hinter dem visionär-virtuell eine ‚eiserne Faust‘ mit dem siegreichen Degen die feindlichen Reiter in die Flucht schlägt (vgl. Nr.11).

Der jüngere und begabtere Bruder v.a. im Figürlichen, **Johann Anton Gump** (1654-1719), ist trotz seiner im Vergleich mit Wolff grösseren und bedeutenderen Aufträgen völlig ungenügend v.a. greif- und überprüfbar bearbeitet. Gump war nicht nur über seinen (späteren) Schwager Egid Schor auch aus erster Hand Italien erfahren und Freskant im Gegensatz zu Wolff. Mit Nr.120 wird eine Rötelzeichnung für ein Deckenbild im Alexanderzimmer der Münchner Residenz ‚Ceres und Flora‘ präsentiert, die Gump im Vergleich mit Wolff figürlich viel plastischer (vgl. Nr.11) erscheinen lässt. Das Ikonographische wird leider nicht weiter ausgeführt.

Die folgende Nr.121 ‚Entwurf für das Eckstück eines (unbekannten) Deckenfreskos‘ zeigt – wenn von Gump – ihn von seiner Theater-Quadratur-Maler-Seite. Ikonographisch wird leider nichts mitgeteilt. Es Erscheinen auf jeden Fall in der Ecke über dem Kurfürstlich-Bayrischen (Wittelsbach Rauten und Pfälzer Löwen) Wappen die Abundantia, also das Wohlergehen Bayerns. In den beiden erkennbaren seitlichen Ausblicken des fingierten hypäthralen Tempels erscheinen eine barbusig ergiebige Virtus mit Wappen und Speer, die ein Laster überwunden hat. Im anderen Ausblick ist eine (weibliche?) Figur mit Stern (Vernunft?) auf dem Kopf mit auffliegendem Adler erkennbar, während darunter eine verhüllte weibliche Figur mit einer Gesetzestafel und daneben eine weitere an einem Feuer (Hand ins Feuerlegen?) Treu, Gesetz und Glauben (?) versinnbildlichen.

Es folgt mit Nr.122 eine kolorierter Entwurf für eine Wanddekoration mit einem Vorhang. Im bislang leeren Feld darf man sich noch etwas Enthülltes vorstellen. Auch dieses Blatt ist den Erfindungen Wolffs ebenbürtig.

Die Nr.123 ‚Heiliges Grab‘ ein farbiger Teilentwurf ist z.B. gegenüber Wolffs Nr.21 viel perspektivischer-theatralischer angelegt.

Dem wohl anscheinend 1661 geborenen und 1713 verstorbenen, ab 1677 Schüler Pruggers, **Johann Baptist Untersteiner**, angeblich auch als ‚Rubens von Tölz‘ bekannt, werden zwei recht unterschiedliche Zeichnungen zugeordnet: Nr.124, eine unkonventionelle ‚Huldigung der Erteile an Maria‘ und eine ausgearbeitete, wohl als Vorlage gedachte ‚Rückkehr der Hl. Familie aus Ägypten‘, die auf das 18. Jahrhundert

verweist. Sinnvoller hätte man eine nahekommende sichere Malerei des zumindest zeichnerisch begabten, von Norbert Lieb fast auf eine Stufe mit Wolff und Steidl gestellten Untersteiner (Hofmaler ab 1703) mit abbilden müssen.

Von dem folgenden **Johann Melchior Steidl** (1657-1727) ist doch einiges erhalten und von Josef Straßer 1999 mit Abbildungen publiziert. Oktober 1687 erlangte er als 30jähriger die Meistergerechtigkeit in München. Zuvor scheint er 1685/86 für den mit München eng verbundenen Grafen Johann VIII von Montfort (+12.9.1686) das Hauptaltarblatt in die neuerbaue Schlosskapelle St. Georg in Tettngang samt Fassarbeit (bis 14.3.1686: 20 fl) geliefert zu haben (HStA Stgt, B 123L, Bd.30, fol. 66/67), vgl. Kunst am See 8, Die Grafen von Montfort, 1981, S.151: „H: N [? M] Stäudl Mahlern vom Haupt Altar in St: Georgen Capell alhir zue fassen, auf gndl: befelch den. 14. Martii ibers bezahlt, ohne Schein 20.-.-.“ (Fig.3).

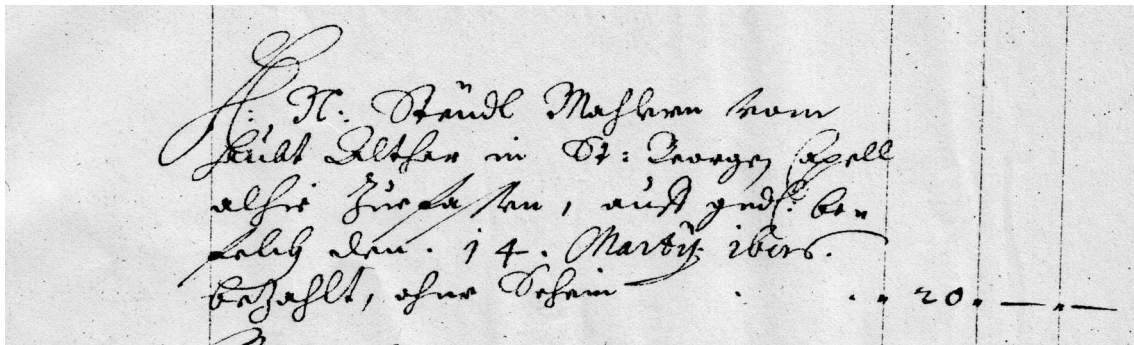


Fig.3: Montfortische Kameralrechnung 1685/86, HStA Stgt, B 123L, Bd.30, fol.66/67

Die Nr.126 ‚Griechische Monarchie‘ und Nr.127 ‚Assyrische Monarchie‘ sind weissgehöhte Entwürfe für den Kaisersaal der Bamberger Residenz (1707/09) in der Art Gumpfs. Wohl eigenhändig signiert ist die Nr.128 ‚Verkündigung an Maria‘ für die Pfk. in Waidhofen 1719. etwas freier und eher an Wolff erinnert die lavierte Zeichnung Nr.129 ‚Narziss am Brunnen‘ für Schloss Pommersfelden (1714) leider wieder ohne Abbildung der Ausführung.

Als Nr.130 erscheint ein pozzesker Deckenentwurf vielleicht für ein Treppenhaus ‚Apotheose eines Helden und die vier Erdteile‘. Straßer brachte 1999 diese Zeichnung mit dem Kurfürsten von Mainz und Bischof von Bamberg Lothar Franz von Schönborn in Beziehung mit der Datierung um 1707. Der dargestellte Tugendheld trägt wohl eine Rüstung, aber er wird von der göttlichen Vorsehung und einem Schutzengel mit Doppelschlange/Kerykeion eines Merkur oder Handels geführt oder geleitet, geschützt. Irgendwelche Feinde z.B. mit Maske (Falschheit, Helm und Tier?) werden durch Blitze

abgewehrt. Zwei andere Laster (mit Pfau= Eitelkeit, Steinfresser oder Beisser = Verdammnis oder Herz = Neid, mit Beutel = Geiz) werden schon herunter getrampelt und stürzen ab. Links hat Chronos sein Füllhorn mit den Ehren ausgeschüttelt, während von oben ein Ruhmesengel noch den Ruhmes-Ehren-Kranz bereithält. Die vier Erdteile sprechen für die Gültigkeit der Tugend und des Ruhmes in der ganzen Welt.

Damit ist der relativ leicht erkennbare Steidl als Zeichner abgehandelt. Dadurch, dass er fast vorrangig als illusionistischer Freskomaler aufgetreten ist, sind die Bezüge zu Wolff recht gering. Er gehört eher zur tirolischen Gump-Schor-Richtung.

Es folgen noch 14 weitere Zeichnungen (Nrn.131-144) des Wolff-Umkreises, die bislang noch nicht richtig zugeordnet werden konnten, so auch Nr.131 eines ‚Blitze schleudernden Jupiter mit seinem Adler und seiner liegenden Tochter Venus‘ mit ihrem ehelich-treulichen Taubengespann im Arm wahrscheinlich als Entwurf für ein Deckenbild vielleicht nach literarisch-theatralischer Vorlage.

Recht nahe auch thematisch steht die Zeichnung Nr.133 ‚Entführungsszene‘ im Olymp (?), wo sich ein Gott ohne Attribute an einer von drei Grazien versucht zu vergreifen, während eine Himmelsdame bar-brust und mit Schönheitsgürtel (Venus?, Hera?) doch Einhalt zu bieten versucht. Die ganze heftige Szene scheint für eine Ausführung als Deckenbild quadriert zu sein. Stärker ornamental-dekorativ und irdisch-tafelbildartig mit über-ge-längten Beinen erscheint die Nr.132 ‚Venus im Bade‘. Der Typus mit der Assistentin links im Profil ist auch ziemlich weit verbreitet.

Viel kleiner dargestellt ist eine weitere erotische Szene Nr.134 ‚Jupiter und Semele‘, aber noch vor ihrer Frühgeburt mit Bacchus und ihrem Verbrennungstod.

Dass der etwas fahrig ‚Puttenschwarm‘ Nr.135 auch noch fast identisch in einer abgebildeten Kopie auftaucht, ist erstaunlich. Beim ‚Sturz des Phaeton‘ Nr.136 dürfte das Hauptinteresse des Zeichners eines Deckenentwurfes wohl die ungewöhnlichen Untersichten v.a. der Pferde gewesen sein. Auch der Akt des Phaeton ist sehr gekonnt. Schlichtenmaier stellt aber trotzdem die Zuschreibung an Wolff in Frage (1988, S.552: Za50). Auch die weiteren, recht klein abgebildeten Zeichnungen sind Abschreibungen Schlichtenmaiers, wobei hier jetzt seine versuchten Zuschreibungen an Kendlbacher revidiert werden wie z.B. die bildmässige Nr.137 ‚König Salomons Traum‘. Bei der skizzenhaften Nr.138 ‚Opfer Abrahams‘ wird wie von Schlichtenmaier eine enge Verbindung zu Wolff angenommen zu Recht. Bei näherer Betrachtung ist die kolorierte

Zeichnung Nr.139 ‚In hoc signo vinces‘ (Allegorie auf die Hilfe Marias für den Kurfürsten Max II Emanuel von Bayern, obwohl der habsburgische Binden-Schutz-Wappenschild auftaucht) auch nicht so weit von Wolff entfernt. Die Rötelseichnung Nr.140 mit der ‚Himmelsaufnahme Mariens‘ zeigt wie bei Neapolitanern beliebt einen glatzköpfigen Apostel/Jünger von hinten am Grab. Die Kendlbacher-Zuweisung Schlichtenmaiers wird zu Recht abgelehnt. Der qualitätvolle Entwurf für ein Altarblatt könnte auch im Sing-Umkreis entstanden sein. Bei der Nr.141 ‚die Dreifaltigkeitsvision des Hl. Augustinus‘ nimmt Schlichtenmaier dieselbe Hand wie bei Nr.133 an; ähnlich aber nicht unbedingt dieselbe. Deglers schwächere Hand ist schon aus Qualitätsgründen abzulehnen. Die qualitativen Schwächen von Nr.142 ‚Christus und Magdalena‘ lassen die Abschreibungen seit Waagen plausibel erscheinen, ohne dass aber bis jetzt ein Ersatzname genannt werden konnte. Die Nr.143 ‚Christus am Kreuz, von Engeln betrauert‘ wurde von Schlichtenmaier versuchsweise mit Degler, jetzt durch Ludger Drost mit Johann Paul Vogl in Verbindung gebracht, was aber ohne Vergleichsabbildungen nicht nachvollzogen werden kann.

Die relativ kontrastreich gehaltene Nr.144 ‚Sendung des Hl.Geistes‘ wartet ebenfalls noch auf eine neue ‚Schublade‘. Ohne eine differenzierte Gesamtliste der zumindest fähigen Zeichner in München von ca. 1660 bis 1730 lässt sich dieses Problem nur per Zufall lösen. Die Händezuweisung in der Zeichnung gehört mit zum schwierigsten im kunsthistorischen Kennerwesen, zumal die qualitative Bandbreite eines jeden Künstlers, Zeichners samt dem Kopien-Un-Wesen im Hinterkopf behalten werden muss.

Es folgen jetzt mit Nrn.145-161 noch eine Reihe der vorne hin und wieder erwähnten Kopien wie die Nr.145, das von Georg Christoph Kilian kopierte Selbstbildnis (vgl. Nr.1), dann die Nr.146 als Werkstattkopie von Nr.5 und sicher von einem guten Mitarbeiter, weniger der Kopist von Nr.147 mit Vorlage der Nr.42. Der Kopist von Nrn.148 u. 149 scheint gleich zwei Alternativentwürfe Wolffs für Landshut vor sich gehabt zu haben. Die viel bessere lavierte Kopie (wie Nr.148) wird von Schlichtenmaier Kendlbacher gegeben. Die Zeichnung ist zwar nicht flott-genial, aber schon qualitativ Wolff zuzuschreiben. Die abgebildete Landshuter Ausführung wirkt wie mit starker Gehilfenbeteiligung (bzw. Überarbeitung) entstanden. Die Inschrift bei Nr.150 gibt Lk 22,19/29 wieder. Die Nrn.151 u.152 verweisen auf einen verschollenen Entwurf für das Altarblatt Wolffs in der Jesuitenkirche Innsbruck, wobei erstere etwas technisch schematisch, die zweite von schwächerer Hand erscheint. Bei Nr.153 als Kopie nach Nr.51 ist wieder eine andere Hand

feststellbar. Bislang ist es auch nicht gelungen diese Kopien wieder nach Händen zu sortieren. Die Nr.154, eine schwächere Kopie im Vergleich zu der Kopie Nr.60 eines Entwurfes für das Altarblatt im Diözesanmuseum Freising zeigt wiederum eine andere Handschrift vielleicht in Richtung Franz Joseph Lederer. Die Nr.155 ‚Hl.Sippe‘ soll eine verlorene Invention Wolffs wiedergeben und stammt wieder von einer stärkeren Hand (gewisse Ähnlichkeit mit Nr.136). Die etwas zögerliche Nr.156, eine Kopie nach dem Motiv in der Münchner Frauenkirche, wird von Schlichtenmaier in der Nähe von Kendlbacher gesehen, was aber jetzt ohne Begründung eher abgelehnt wird (vielleicht früher Lederer?). Die Nr.157 ‚Johann Nepomuk‘ wird von Schlichtenmaier als Teilkopie nach dem verschollenen Gemälde in der Münchner Frauenkirche ähnlich der Variation Nr.63 angesehen. Die Nr.157 erinnert den Rezensenten an Nr.135 (v.a. an die Nürnberger Variante). Die Nr.158 soll nicht eine ‚Anbetung der Hirten, Jäger im Tempel (?)‘ sondern ‚Heilige (ohne Heiligenschein: Barbara mit Schwert und Kelch, Sebastian mit Pfeil und Bogen, Agatha mit Brüsten) verehren das Christuskind‘ darstellen und eine verlorene (unbekannte) Invention Wolffs wiedergeben. Die Nr.159 ist eine zarte seitenverkehrende Umrisskopie von Nr.13 und so natürlich von annähernd gleicher Grösse. Ein Spiegel hätte die Seitenverkehrung schon viel einfacher demonstrieren können. Die Nr.160 ist die viel schwächere und teilweise den Hintergrund vernachlässigende Kopie im Vergleich mit Nr.55. Den Abschluss bildet die riesige Kopie eines Wolff-Entwurfes für ein Hl.Grab. Vom Perspektivischen gesehen ist diese sogar korrekter als die angeblich kleinere Nr.21, die für uns sicher auch nicht eigenhändig ist. Bei den angegebenen Massen und den Proportionen der Abbildungen von Nr.21 und Nr.161 kann etwas nicht stimmen (wahrscheinlich Vertauschung).

Es folgen nach den Text-Anmerkungen noch Hinweise zum Erhaltungszustand der Zeichnungen Nr.1-63, die Lebensbeschreibung Wolffs durch seinen Schüler Degler, die Inventarkonkordanzen der Zeichnungen, die Provenienzen, ein Personen-, Sach- und Ortsregister und die Bibliographie v.a. der abgekürzten Literatur, Impressum mit Aufschlüsselung der Textbeiträge und Bildnachweis.

Wenn man diesen sicher sehr elaborierten Katalog zu einem bedeutenden Zeichner der Zeit um 1700 noch einmal Revue passieren lässt, vermisst, bedauert man nur, dass nicht wie bei Schlichtenmaier (leider ohne Abbildungen) ein kritisches Werkverzeichnis **aller** bekannten eigenhändigen Zeichnungen angestrebt wurde. Wird sich in absehbarer Zeit noch jemand finden, der diese Aufgaben auf sich nimmt, und ein Verleger, der das

kaufmännische Risiko unternimmt? - spätestens zum 400. Geburtstag 2052?

II.

Für die zweite grossformatige Publikation mit einigen guten Detailabbildungen haben sich noch weitere anerkannte Fachleute mit starker Münchner Vernetzung zusammengefunden, um dem Phänomen Johann Andreas Wolff von verschiedenen Aspekten her näher zu kommen. Dem Vorwort der Herausgeber ist zu entnehmen, dass Dagmar Dietrich die initiale Idee zu verdanken ist. Lothar Waagen hat nach seiner 1932 in Günzburg gedruckten Münchner Dissertation später nur noch einen Reisebericht über Südamerika veröffentlicht. Kuno Schlichtenmaier hatte bedauerlich aber auch verständlich kein grosses Interesse nach seiner bescheiden „Studien zum Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652-1716) unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen“ genannten Tübinger Dissertation (Reutlingen 1988) – ein ‚Wälzer‘ von 663 Seiten und eigentlich eine Monographie des Gesamtwerkes – anscheinend keine grosse Lust zur Überarbeitung, Aktualisierung und Illustrierung. Auch Ulrike Götz, die gleichzeitig in München ihre Magisterarbeit „Der Münchner Hofmaler Andreas Wolff (1652-1716) – Untersuchungen zu seinen Altarbildern“, in: Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte 35, München 1988, vorlegte, konnte damit ohne Abbildungsmaterial Wolff nicht ganz gerecht werden. Leider auch (S.7) dieses jetzige Buch „kann und will [und wird] keine umfassende Monographie bieten, aber dafür unterschiedliche anregende Positionen [und Ansichten]“, obwohl es dann doch wieder heisst: „zum 300. Todesjahr Wolffs präsentiert dieses Buch erstmals das [ganze?] Schaffen des Münchner Malers“.

Es beginnt übersichtsmässig-biographisch **Lothar Altmann** mit dem Degler-Zitat: „ ... **sich selbst zum Meister gemacht – Zu Lebenslauf, sozialem Umfeld und Persönlichkeit von Johann Andreas Wolff**“. In „I. Vorbemerkung“ scheinen alle bis heute bekannten Quellen zu Wolff aufgezählt, wobei etwas pauschal formuliert Waagen und Schlichtenmaier einige Lese- und Übertragungsfehler begangen hätten. Dem Lob Norbert Liebs („stärkste Malerbegabung“) und Reinhold Baumstarks („am meisten beeindruckende Persönlichkeit“) habe Ulrike Götz 1988 das des „pictor doctus“

hinzugefügt.

In „**II. Die Eltern von Johann Andreas Wolff**“ wird die schon bekannte Herkunft des ursprünglich evangelischen Grossvaters und Maurers Matthias Wolff (1581-1663) aus dem Schwäbischen (Ulmer Umland), die weitere Ausbildung des immer nur als bescheidener Maler einzuschätzenden Vaters Jonas Wolff (1612-1680; nach Nagler bis 1641 aber erstaunlicherweise in Wien) noch einmal aufgerollt.

Bei „**III. Ausbildung**“ ist der 1652 geborene Sohn Johann Andreas nicht etwa bei seinem zünftischen Vater z.B. ab 1664 aktenkundig, sondern erst wieder zufällig und nur für 10 Tage bei dem Hofbildhauer Ableithner 1672, von dem er anscheinend v.a. anatomische Kenntnisse vermittelt bekommen habe. Erst nach dem Tode des Vaters (1680) ist Wolff nachweisbar und gleich für den Münchner Hof in der Residenz tätig. Obwohl kurfürstlicher Hofmaler nahm Wolff erst nach seiner Heirat 1688 einen Maler-Jungen (auch in seinen nunmehrigen Hausstand) auf, der aber gleich in die Werkstatt Melchior Steidls, der kurz zuvor erst die Meistergerechtigkeit erworben hatte, wechseln sollte. Dies war auch schon seit 1980 bekannt. Altmann diskutiert dann die These Schlichtenmaiers von einer Gesellenzeit (nicht Lehre: beim Vater?) Wolffs bei Nikolaus Prugger (um 1620-1694), der eine ähnliche Rolle wie später Johann Rothpletz in Augsburg gespielt haben dürfte und an junge noch nicht zünftig zugelassene Kräfte Aufträge vermittelte, wie vielleicht die Zimmer in der Münchner Residenz zu Beginn des seit 1679 regierenden Max II Emanuel. Nach Altmann würde auch dafür sprechen, dass Wolff wie Prugger nie in Fresko gemalt hätten, anders Schlichtenmaier 1988, S.287, Anm.17: „Sommerzimmer ... mit Freskogemälden“. Auch in Sandrarts „Teutscher Academie ... (Peltzer 1925, S.199) ist nur vom Ölfarben- und Miniaturmaler des mit vielen ausserkünstlerischen Hobbys (Vogelsprechtraining, Erfindungen) aufgetretenen und in Not gestorbenen Prugger die Rede. Was dem Rezensenten bislang von Prugger zu Gesicht gekommen ist, lässt nicht den Schluss aufkommen, dass Wolff bei diesen frühen Hauptwerken von Prugger künstlerisch viel profitiert haben könnte. Zu Recht fragt sich nicht nur Altmann „wie ... Wolff dann zu seinem Wissen [besser: Können]“ gekommen sei, wenn er nach Degler und Faßmann „nicht weiter ist gekommen als Salzburg, Augsburg und Passau [und Landshut]“ bzw. „ ... in seinem Vatterland, [= OberBayern] (ge)lassen (werden wollte)“. Der Autor folgt wieder den beiden genannten Gewährsleuten und nimmt nach dem Einfluss Schönfelds (auch primär durch Grafik wie von Gabriel Ehinger nachweislich in seinem Besitz?) eine weitgehend autodidaktische Aneignung bzw. Entwicklung aus Büchern und nach Grafiken

(z.B. Raffael) an. Das von Faßmann geschilderte gute v.a. visuelle und imaginative Gedächtnis Wolffs würde allerdings ohne genaue Stellenangabe der folgende Beitrag von Dagmar Dietrich noch belegen. Die von Schlichtenmaier bzw. Heinrich Geissler ehemals in der Fürstlich-Öttingisch-Wallersteinischen Sammlung Harburg entdeckte, noch anfängerartige Studie nach Veronese sagt wenig aus, wie auch die mögliche Anregung einer aber allgemein kontrapostischen Figur des Hl. Jakobus von Hans Speckaert für einen Hl. Rochus als Entwurf für eine Altarseitenfigur. Der nirgendwo in diesem Kapitel, ja im ganzen Buch aufscheinende Entwicklungsschub zwischen 1672 und 1680 in Richtung einer dynamische(re)n Figurbildung und -Ballung und einem koloristisch eher zurückhaltenden Tenebrismus hatte sich andere Ursachen, Quellen, Eindrücke wie z.B. von Carl Loth und Antonio Zanchi und von anderen Künstlern bzw. Werken in München und Umgebung.

In Abschnitt „**IV. Ehefrau und Kinder**“ wird nochmals die späte Heirat 1688 eines fast Hagestolzes mit einer mindestens 13 Jahre jüngeren Tochter eines Landshuter Bildhauers erwähnt, die trotz Kränklichkeit nachgewiesen sieben Kinder zur Welt brachte, wovon nur zwei Töchter ihre Eltern überlebten – die eine mit einem „Cammerportier“ und die andere trotz malerischer Begabung und Ausbildung (nur) mit einem Zuckerbäcker verheiratet, trotzdem sie vornehme adlige Taufpaten (von Wahl, von Wämpl) aus Hofkreisen hatten. Schon seit Schlichtenmaier ist auch bekannt, dass Wolff nach seiner Heirat und nach dem Tode seiner Mutter 1690 von Antonio Triva ein Haus erworben hatte wahrscheinlich noch ohne die Hauskapelle oder Andachtsraum, in der er ab 1710 angeblich wegen seiner arthritischen Frau sogar die Messe gelesen werden durfte.

In „**V. Gute Bekannte, Freunde und Förderer**“ wird als Neuentdeckung(?) die Mitgliedschaft aber erst am 29. November 1705 des seit ? Fürstbischöflich-Freisingischen oder Hochfürstlichen Camer Malers zu Freising Wolff in der Marianischen Männerkongregation – eine Form der damaligen religiösen ‚Vereinsmaierei‘ – wie schon Nikolaus Prugger erwähnt. Im Verhältnis zu dem wenig älteren Bildhauer Andreas Faistenberger (1646-1735) wird von Altmann in Anlehnung an Ulrike Götz der „pictor doctus, der Projektleiter Wolff herausgestellt, der dem ‚Handwerker‘ und Freund auch Aufträge vermittelte oder Fürsprache hielt. Dass Wolff auch als Fassmaler für Faistenberger-Skulpturen aufgetreten sein soll, wird Corinna Rösner verdankt. Beispiele werden hier aber nicht genannt. Künstlerisch wichtiger ist das Verhältnis zu dem wenig jüngeren, seit 1678 schon Bürger, Meister und Ehemann gewordenen (zumindest)

ebenbürtigen Johann Anton Gump (1654-1719), der 1678/79 unter einem Dach mit Wolff wohnte, was anscheinend erst Thomas Strobel, in: AKL 65, 2009, S.485f. herausgefunden hatte. Die gegenseitige Befruchtung in der Malerei und der Verzierungskunst bleibt bei Altmann und leider auch im ganzen Buch mehr eine logische Vermutung als anschauliche Darlegung. Das Verhältnis zwischen Wolff und dem Hofkupferstecher und hervorragenden Miniatur-Porträtisten von Am(b)ling zeigt sich nicht nur im Zusammenwirken bei wichtigen Propaganda-Blättern des Kurfürsten sondern auch in dem Testament, indem er „beede h. (erren) Virtuosen“ (Wolff und Gump) als Schätzer seines künstlerischen Nachlasses einsetzte, wie schon Schlichtenmaier mitgeteilt hatte. Übrigens, während Joachim von Sandrart in seiner „Teutsche(n) Academie“ (1675; vgl. Peltzer 1925, S.253 u. 353) von Am(b)ling als in Frankreich ausgebildeten Porträtisten und Stecher schon in jungen Jahren mit grösster Hochachtung schreibt, bleibt Wolff bei ihm noch unerwähnt.

Zu dem schwächeren Hofkupferstecher Michael Wening (1645-1718) hatte Wolff anscheinend noch engeren Kontakt wie die erwähnten Patenschaften für die Enkel Wenings nahelegen. Warum Wolff für den Oberhofbaumeister Enrico Zuccalli (um 1642-1724) „in der Seelen zu wider“ geworden ist, wird auch trotz der vielfältigen Zusammenarbeit mit Zuccallis Architekturantipoden Giovanni Antonio Viscardi (1645/47-1713) nicht ganz verständlich bzw. klar. Dagegen überrascht der zusätzliche Titel eines ‚Hochfürstlichen Hofmalers und Kammerdieners‘ zu Freising ab dem Exil des Kurfürsten Max II Emanuel auch hier wieder ohne ohne offizielles (erhaltenes) Dekret nicht wirklich. Dass Wolff zum geistlichen Bruder Max II Emanuels, Joseph Clemens (1671-1723) u.a. Fürstbischof von Regensburg, Geschäftsbeziehungen unterhalten hat, ist natürlich alles andere als verwunderlich. Der kurfürstliche Sekretär und Bibliothekar Johann Caspar Kandler als ‚vir doctus‘ war anscheinend Gesprächspartner, Berater und Kunstkritiker (vgl. Katharinenaltar, München Frauenkirche, s.u., S.115, Abb.9). Da Wolff dessem Sohn Agnellus Kandler (1692-1745) ein Bild zur Profess als Augustinereremit schenkte, dürfte der Zwist mit dem Vater nicht so gravierend gewesen zu sein. Mit dem Jesuiten Ferdinand Orban (1655-1732) könnte er seine intellektuellen Gespräche geführt und Anregungen für Bilder erhalten haben.

Diesem Auftrags- und Gesprächszirkel schliesst sich der Abschnitt „**VI. Schüler und Mitarbeiter**“ an, in dem der Universalkünstler (bis auf das Fresko) herausgestellt wird, ge- und besucht von dem kaum bekannten Martin Kohlbrenner (1680/82-1738/40), dem mehr durch sein Tagebuch im Gedächtnis gebliebenen Bildhauer Franz Ferdinand Ertinger

(1669-nach1720) oder Matthias Fidler. Schlichtenmaier folgend führt der Autor nicht chronologisch sechs Maler an: 1. Johann Georg Bergmüller, von dem es wie später Johann Evangelist Holzer bei diesem selbst im Malerzunftbuch (Vgl. Schlichtenmaier 1988, S.358, Anm.67) heisst es, dass ihn die Entlobung mit einer Tochter Wolffs sogar 300fl. Lösegeld gekostet habe. Das Rätsel wie, wann, wo und bis wann Bergmüller die Freskomalerei gelernt habe, bleibt auch weiter ungelöst; 2. der 1698 Meister, nach 1715 Hofmaler gewordene Johann Degler soll ein Meisterwappen ähnlich dem Wolffs geführt haben. Die Eheleute Wolff waren auch die Taufpaten der Kinder Deglers; 3. der Freisinger Hofmaler Franz Joseph Lederer (1676-1733); 4. der vornehmliche Porträtist Lorenz Peter Herdegen (1674-1735); 5. Johan Paul Vogl (1673-1739) angeblich Schüler und Verwandter Wolffs; 6. Johann Eustachius Kendlbacher (1660/62-1725), 1698 Meister wie Degler. Beim ‚Rubens von Tölz‘, Johann Baptist Untersteiner (1661-1713), seit 1703 (?) Hofmaler, Lehre bei Nikolaus Prugger, von Schlichtenmaier allerdings bezweifelte Mitwirkung in der Werkstatt Wolffs, aber bei Gutachten. Von Gabriele Dischinger stammt die Nachricht von einer Lehre bei Wolff vor seiner Studienreise nach Italien. Als letzter wird noch Melchior Puchner (1695-1758) genannt, der 1721 in Ingolstadt das akademische Bürgerrecht der Universität erhält.

Der letzte Abschnitt „**VII. Persönlichkeit**“ wiederholt weitgehend Deglers Einschätzung und die von Ulrike Götz als ‚pictor doctus‘. Auf die Religiösität Wolffs wird nicht nur wegen der Hauskapelle, sondern auch etwas gewagt wegen den beiden Spätberufenen ehemaligen Schülern Remy und Degler kurz eingegangen. Dass Wolff hochgewachsen und hager war, lässt sich auch aus seinen Arbeiten physiognomisch heraussehen. Beim Selbstbildnis fallen dem Autor die fehlenden Attribute, die „hohe Stirn“, das Geistvolle (aber bei Oefele nach Schlichtenmaier, 1988, S.583: „blieux et strablaire“ = bilieux et atribilaris, also schwarzgallig = griesgrämig), sein Selbstbewusstsein, und eine Selbstdarstellung (mit Webstuhl) auf. Er war geschäftstüchtig, aber nicht sehr haushälterisch, langsam arbeitend (Ulrike Götz: „Klassischer Atelierrmaler... kein Wandermaler“) reisescheu. Nach 1693 scheint Wolff noch 1714 „todtgefährlich „ erkrankt gewesen zu sein („baufelligkeit underworfen“). Die wohl nie ganz aufgegebenen Kontakte zu den Zünften scheint der Todesvermerk (9.4.1716) im Zunftbuch zu belegen. Im Nachlass für die beiden überlebenden Töchter werden nur die zahlreichen Handzeichnungen und angefangenen Werke, aber keine Aufstellung der Bücher (erstaunlich bei einem ‚pictor doctus‘) vermerkt. Interessant ist in Anm.180, S.25, dass der

nicht sehr durch und im Porträt aufgefallene Wolff ein Porträt von Johann Carl Loth (1632-1698) gemalt haben soll (und wann?).

Insgesamt gibt Lothar Altmann wohl den gegenwärtigen Stand in der Erforschung der Wolff-Biographie wieder. Die Korrekturen gegenüber Schlichtenmaiers Basisleistung vor fast 30 Jahren sind aber eher marginal.

Der Beitrag der Nürnberger Historikerin **Claudia von Kruedener** „... die Oberinspektion sowohl in Euer Churfürstlichen Durchlaucht Gegenwart als Abwesenheit auf das sorgfältigste über sich genomben“ – **Mechanismen höfischer Kunstaufträge in München zwischen 1680 und 1713** beginnt mit einem Zitat des Ferdinand Franz Maria Freiherrn von Neuhaus aus dem Jahre 1717. Es geht also um die Behördenorganisation: **„I. Kurbayerische Hofkammer“** und ihr unterstellt **„II. Das Kurbayerische Hofbauamt“** mit dem zumindest seit 1673 zum Hofoberarchitekten ernannten Enrico Zuccalli an der Spitze einer ähnlich wie im württembergischen Ludwigsburg italienischen Familienmafia (der Architektur-Maler und Zuccalli-Schwiegersohn Giovanni Trubillio als Bauzeichner) aber auch interner Konkurrenz (Hofbaumeister Giovanni Antonio Viscardi) und seit 1688 **„III. Die Generalbaudirektion“** mit Spitze von Adel (Max Emanuel Ferdinand Franz Albrecht Graf von der Wahl). Der Auflösung dieser Generalbaudirektion 1694/95 durch den seit 1692 in Brüssel als ‚Generalgubernator‘ der Spanischen Niederlande residierenden Kurfürsten Max II Emanuel steht - seit 1693 eingerichtet - **„IV. Der Hofstaat des Kurprinzen Joseph Ferdinand in München (+1699)**, der sich Hoffnung auf die spanische Krone machen durfte, etwas entgegen. Mehr als einige Porträts, darunter ein Verlorenes des Kurprinzen durch Wolff für 250.- fl. scheint nicht in Auftrag gegeben worden zu sein. Nach dem Ende der Generalbaudirektion und dem Ableben des Inhabers der „Baukommission“ an der Hofkammer wurde Enrico Zuccalli, dem – wie wir schon bei Altmann gehört haben – „der Jonas [Wolff] von Seelen zuwider“ war, der Nachfolger und damit sein eigener Kontrolleur (Entlassung Viscardis). Vor allem der „Rechnungshof“ scheint durch bestellte Gutachter wie Gump, Wolff und Sing zu den von Zuccalli vergebenen und abgeseigneten Malaufträgen an Martin Moser, Francesco Rosa und Giovanni Antonio Trubillio wenigstens finanziell durch Moderation entgegengewirkt zu haben. Nach der zwangsweisen Rückkehr Max II Emanuels 1702 wurde Viscardi wieder eingestellt und **„VI. Die Oberinspektion“** unter Baron von Neuhaus eingerichtet, allerdings nur für kurze Zeit (**„VII. Höfische Porträtaufträge während des spanischen**

Erbfolgekrieges von 1703 bis 1704“), da der seit 1702 unter der Reichsacht stehende Kurfürst nach der Schlacht von Höchstädt am 13. August 1704 ins französische Exil gehen musste, und Kaiser Joseph I München (vertragswidrig) militärisch besetzen liess. Interessant ist, dass die Kurfürstin die Regentschaft übernahm, aber bald nach einem Venedig-Aufenthalt bei ihrer beratenden Mutter (Exkönigin von Polen) nicht wieder einreisen durfte und dort bis 1715 exiliert blieb. Wahrscheinlich über sie ist der venezianisch inspirierte Neuanfang (Jacopo Amigoni) 1714/15 in München zu erklären. In Abschnitt **„VIII. Hofkammer und Hofbauamt während des Exils Max Emanuels (1704-1715) als kaiserliche Behörden“** wird der logische weitgehende Stillstand aller Bau- und Ausstattungstätigkeiten, nachdem der Kurfürst am 30.4.1706 anscheinend nochmals der Reichsacht verfallen war, geschildert aber auch der Wartestand und die schnelle Reaktivierung nach dem Frieden von Rastatt bzw. Baden/Aargau März bzw. September 1714. Den Abschluss bilden **„IX. Aufträge der bayrischen Landschaft als Repräsentanten Kurbayerns“**, wobei nur die Ehrenpforte bei der Rückkehr und die durch die Landstände (Adel, Geistlichkeit, Bürgerschaft) Dreifaltigkeitskirche samt dem dort nur vom Kurfürsten gestifteten Hochaltar (-blatt?) angeführt werden. Der Abschnitt **„X. Schlussbetrachtung“** beginnt etwas phrasenhaft mit: „als gelehrter Künstler beherrschte J.A. Wolff die Ausdrucksmittel seiner Zeit“ und bringt nur eine knappe Zusammenfassung des Vorhergehenden. Der Deutlichkeit und der Interpretation halber seien die Aktivitäten Wolffs in diesem historischen und organisatorischen Rahmen nochmals wiederholt: unter dem Hofbauamt, Zuccalli und dem neuen Kurfürsten erhielt Wolff wohl den Hofmalertitel und den Auftrag für die beiden Quadri riportati in dem Alexanderzimmer der Residenz, unter der Generalbaudirektion und ihrem Leiter Graf von der Wahl (als Privatauftrag: Schloss Aurolzmünster, Grafensaal, zumindest Entwurf, aber unsicher) erhielt Wolff 1693 für vier Deckengemälde im Vierschimmelsaal: ‚Jupiter, Venus, Merkur und Mars‘ (die ersten beiden erhalten), für das dritte ‚Steinzimmer‘: ‚Herrschaft des Menschen über die Welt‘ (nicht erhalten) und 1694 im ‚holländischen Kabinett‘ der Residenz: ‚4 Jahreszeiten‘ dazu auch das genannte verschollene Porträt des Kurprinzen. In der Ära nach Graf von der Wahl fungierte Wolff 1698 als Gutachter bei Martin Moser, 1699/1700? als Gutachter bei Francesco Rosa, Steinzimmer der Residenz, 1700 als Gutachter bei Trubillio und zusammen mit Johann Untersteiner als Taxator der Gemäldesammlung der Kurfürstin Theresa Kunigunde, 1704 als kurfürstlicher Porträtmaler von Max II Emanuel (Abb.2, S.119) signiert und Pendant (?) Therese Kunigunde (Abb.3, S.32). Bei letzterem stammt eigentlich nur das Ambiente von Wolff, das übrige ist kleinlich; unter der kaiserlichen

Verwaltung: 1710 Porträts Kaiser Joseph I und des Gubernators Graf Löwenstein als Kupferstichvorlage, und 1706, 1707, 1709 Sponsoring der kaiserlichen Hofkammer im kirchlichen Bereich. Die Autorin sieht dies als „Wolffs Unabhängigkeit“ [oder Anpassungsfähigkeit?] von den wechselnden Herrschaftsverhältnissen in Bayern und auf seine übergreifende Wertschätzung als Künstler.

In der Restaurationsphase ab 1714/15 konnte Wolff nur noch über den Landschaftskanzler Wämpl, der den ab 1694 seiner Stelle beraubten Grafen von der Wahl bzw. dessen Verwandtschaft in der Patenschaft der Wolff-Kinder ablöste, Aufträge einholen. Das als Abb.1 auf S.232 abgebildete, von Kurfürst Max II Emanuel angeblich gestiftete und von Johann Degler vollendete Hochaltarblatt von 1716 in der Dreifaltigkeitskirche München, wird von der Autorin „wohl (als) ein Zugeständnis des Kurfürsten an die landständische Interpretation seiner Kriegspolitik als Vergehen“ allegorisch in der Gestalt des unter den Mantel der Mutter Gottes Schutz suchenden armen Sünders“ interpretiert, was allerdings mit dem einleuchtenden Titel: „Maria hält vor der Trinität Fürbitte für die drei Stände“ etwas kollidiert. Die demütig bittende männliche, fast verstorben wirkende, ganz bescheidene Gestalt hat keine Ähnlichkeit mit Max Emanuel, ausserdem hält er in seinen Händen eine Schale mit den „aufrichtigen Spenderherzen“ bruderschaftlich der drei Stände: Adel, Geistlichkeit und Bürgertum für die Rettung Münchens und Bayerns. Die Allusion auf den Kurfürsten als reuigen Sünder empfindet der Rezensent als Über- und sogar Fehlinterpretation, vgl. S.233: „sündige Seel ... sich nit trauet vor gott zu erscheinen ... auf einer Taza [Tasse] oder Schallen die 3Ständt als drei herzen“ nach den zeitgenössischen Aufzeichnungen der Visionärin Maria Anna Lindmayr (?) (1657-1727). Bei dem auf S.29 faksimilierten Abschlagszahlungsbeleg vom 20. November 1695 erscheint Wolff nicht ausdrücklich als Hofmaler. So sinnvoll es ist über die Behördenstruktur bei quasi öffentlichen Aufträgen Bescheid zu wissen, so wenig Neues speziell zu Wolff ist diesem Beitrag leider zu entnehmen.

Der Beitrag der im Vorwort als Initiatorin des ganzen Projektes angesprochenen Plastik-Spezialistin **Dagmar Dietrich** „**under der direction Unseres hofmahlers Andreasen Wolf ...**“ [Max II Emanuel] – **Zu Wolffs Entwürfen für sakrale Architektur, Raumausstattungen und Bildhauerarbeiten**“ fällt wie auch schon Schlichtenmaiers vergleichbares Kapitel (C.2.S.103-164) sehr umfangreich aus, auch um die Universalität des „berühmten“ Künstlers Wolff zu demonstrieren. Nach Degler habe er v.a. (nur?) „in

seinen letzten Jahren ... eine grosse Neigung für die Baukunst (gehabt)“.

Im Abschnitt „**I. Einleitung**“ und „**1. Tätigkeitsfelder**“ lesen wir die bekannte Zusammenarbeit mit dem Architekten Viscardi, den Bildhauern, dem alten Balthasar Ableithner und dessen Sohn bzw. Andreas Faistenberger und mit anderen Kunsthandwerkern als ‚Innenarchitekt‘. Während die Autorin eine Tätigkeit Wolffs als Freskant ablehnt, sieht sie ihn auch als ausübenden Fassmaler mit Verweis auf S.62 bzw. 63, Abb.18. Auch wenn in dieser Zeit die Übergänge zwischen Kunst- und handwerklichem Maler fließend sind, ist der Rezensent der Überzeugung, dass Wolff klare Vorstellungen von der Fassung seiner entworfenen Altäre hatte, und er diese Fassungen in seiner Werkstatt ausführen liess, aber kaum, dass er die mühselige und etwas stupide Fassmalerei ausgeführt, allenfalls demonstriert hat wie gelegentlich die Gartengestaltung.

Unter „**2. Zum Erhalt des Oeuvres – hohe Verluste**“ werden die Schwierigkeiten deutlich diese aussermalerischen Leistungen Wolffs nachzuvollziehen, da die Autorin eingesteht, dass Wolffs ‚Italianismus‘ mit den französisch-venezianischen Entwicklungen nach 1715 schnell ausser Mode war bzw. geriet, bzw. wie in Indersdorf neuen Ortsgegebenheiten angepasst wurde.

In „**3. Wolffs Hinwendung zur ‚Baukunst‘ – Balthasar Ableithner als Lehrer?**“ wird knapp auf den Grossvater Matthias als Maurermeister und den Kontakt des Vaters Jonas mit dem Hofbaumeister Marx Schinnagl als Taufpate hingewiesen. Es war also dem Johann Andreas Wolff die Architektur quasi schon in die Wiege gelegt. Bezüglich Bildhauerei und Altararchitektur wird von der Autorin auf den in Italien (Rom, Venedig) weitergebildeten (Hof-?) Bildhauer Balthasar Ableithner verwiesen, bei dem Wolff nach bislang nicht nachweisbarer Malerausbildung unter Hofmaler Nikolaus Prugger zumindest kurzzeitig (1672) als Geselle (als Bildhauer, Fasser?) bei ersterem aktenkundig wird. Von Degler übernimmt sie, dass Ableithner „in jeder anatomischen Akademie und Austheilung ungetadelt gewesen“ sei, also Anatomie und Proportion beherrscht habe. Für die Vielseitigkeit von Ableithner erwähnt sie in dessen Nachlass Architektonisches wie Vitruv und Vignola, Kupfer von Kirchen und Palästen in Rom (von J. von Sandrart?) und von Alexanderschlachten (nach LeBrun?). Ob wie auf Schönfelds oder Heissens Akademiebilder Ableithner Aktstudien zu Hause ermöglichte, wird von der Bearbeiterin zumindest erwogen. Dass Wolff die Anatomie beherrschte, beweisen seine Bilder in der Tat.

Der Abschnitt „**4. Wolffs baukünstlerische Entwurfstätigkeiten in Altbayern**“ werden

Retabel-Entwürfe für Altötting, Indersdorf, Schäftlarn, Landshut und Regensburg angeführt, wo Wolff sogar mit den Passauern Johann und Giambattista Carlone zu konkurrieren sich traute, aber keinen Erfolg hatte. Es wäre interessant gewesen zu wissen, welche Mitarbeiter die Deckenmalereien (als Fresko) auszuführen gehabt hätten.

Das Kapitel „**II. Architektur und Raumausstattungen**“ beginnt mit „**1. Wolff als Projektleiter in Maria Thalkirchen**“, wozu ihn nach dem einleitenden Zitat Kurfürst Max II Emanuel von Brüssel aus am 27.5.1695 ausdrücklich nochmals bestimmt hatte. Beim Nachlesen des von Schlichtenmaier 1988 auf S.597, D10 wiedergegebenen Dokumentes gewinnt man den Eindruck, dass „nach der in etwas verbesserten Visier an den Thüren, Portal und Canzl ...“ eher die innenarchitektonische Ausstattung angesprochen ist. Dass ein Mann ohne grosse praktische Erfahrung solche „statisch mutigen Veränderungen“ (ganz neue Deckenaufhängung am Dachstuhl des Kirchenschiffs) ‚gemeistert‘ haben soll, erscheint sehr zweifelhaft. Möglich ist, dass Wolff die Bauaufsicht und vor allem die Innengestaltung der Wallfahrtskirche geleistet hat. Die Autorin nimmt dann auch Giovanni Antonio Viscardi im Hintergrund an. Der neben dem Maurermeister Marx Geiger entscheidende Zimmerer ist erstaunlicherweise nicht genannt. Recht fortschrittlich im Hinblick auf den Freskenbarock mutet das kreisrunde, schon recht aufgeräumte Deckenfresko ‚Himmelsaufnahme und Krönung Mariens‘ wohl nach Entwurf von Wolff an. Der Ausführende ist leider unbekannt. Ein stukkirtes, „I.A.W.“ monogrammiertes Wappen mit Hügel, drei Kleeblättern und einem springenden Wolf soll sein persönliches Wappen und stolz im Chorscheitel (!) seine „baugestalterischen Fähigkeiten“ fast wie ein Sponsor demonstrieren. Ein Vergleichswappen, Siegel o.ä. ist dem Rezensenten leider unbekannt.

Im Abschnitt „**2. zur Arbeitsgemeinschaft Wolff – Viscardi**“ wird wohl eine 1689 beginnende, 1692 greifbare Zusammenarbeit in Haimhausen hier leider nicht dargelegt. Bei der erst 1712 entstandenen ‚Favorita‘ ebendort taucht Wolff aber alleine auf mit Verweis auf den Beitrag von Gabriele Dischinger. Bei den im „Grundriss und im Durchschnitt aufgeführt und gezeichnet(en)“ Plänen für Schäftlarn erhebt sich die Frage, ob nicht Wolff diese Pläne für Viscardi (und für eigene Innenraumvorschläge) (rein) gezeichnet hat, wie so oft Architekten spezielle Zeichner oder kooperierende Maler (J.I. Appiani für Bagnato, St. Gallen) dafür engagierten.

In „**3. Die Maximilianskapelle im Freisinger Dom**“ ist die Zusammenarbeit nur dergestalt, dass Wolff für diesen Bau einen neuen Altar projektierte und von Johann Blasius Ableithner ausführen liess. Das Hauptgemälde ‚Hl. Sebastian‘ wurde

übernommen, nur der weniger zweistöckig wirkende Auszug bekam eine ‚Anna mit der Maria als Kind‘. Interessant ist, dass dieser künstlerisch eher mässige und massige ‚Sebastian‘ auch in der Thurn- und Taxis-Kirche Trugenhofen ebenfalls verwendet wurde (vgl. Fig.1). Die Decken- und Wandgestaltung mit Festons, Akanthus, Blattgirlanden wird Wolff als Entwerfer für den Freisinger Hofstukkator Nikolaus Liechtenfurth zugewiesen. Die bescheidenen Fresken in den Zwickeln stammen von Georg Asam vielleicht unter Mithilfe seiner beiden Söhne Cosmas Damian und Egid Quirin. Man könnte fast eine Begegnung von Wolff mit C. D. Asam seinem Nachfolger nach 1716 damit rekonstruieren. Die Zusammenarbeit Wolff-Viscardi beim Bau der Benediktinerinnenklosterkirche Lilienberg, erster spätbarocker Zentralbau in München, bleibt leider ohne Abbildung.

Der Abschnitt „**4. Die Dreifaltigkeitskirche in München**“ macht nochmals die bei von Krüedener angesprochene Allusion auf Max II Emanuel sehr unwahrscheinlich. Die Vertreter von Adel, Geistlichkeit und Bürgerschaft haben 1704 nach der Schlacht von Schellenberg unter Mitwirkung der visionären Mystikerin Maria Anna Lindmayer eine Votivkirche für oder bei Verschonung Münchens im Kriege beschlossen. So wie es auf S.46 jetzt dargestellt ist, könnte man meinen, dass März 1705 schon ein Modell (? oder zeichnerische Planzeichnungen von Wolff?) vorgelegen habe, das dieser mit dem eigentlichen Architekten Viscardi diskutieren wollte. Weiter steht fest, dass erst Oktober 1717 unter österreichischer Besatzung der Grundstein gelegt wurde nach einem veränderten Entwurf Viscardis. Beim Tode Viscardis 1713 stand schon der Rohbau. Die Bauleitung lag jetzt wohl weniger bei Zuccalli (gestorben 1724, nicht schon 1704!) sondern bei dem Polier Viscardis, Johann Georg Ettenhofer. Die Stukkierung stammt von Johann Georg I Baader (1675-1720), ab Juli 1714. und wohl fast gleichzeitig fertigte Cosmas Damian Asam die Freskierung bis Mai 1716, also einige Wochen nach Wolffs Tod (April 1716). September 1715 stiftete der aus dem Exil zurückgekehrte oberste Patronatsherr 3000 fl.- für den März 1717 schon aufgerichteten Choraltar, der das von Wolff begonnene, von Degler wohl bis zu diesem Zeitpunkt vollendete Altargemälde bekam. Die Seitenaltäre entstanden erst 1717/18. Die Frage ist nun, wieweit der Einfluss Wolffs gereicht hat. Die Autorin überlegt, ob Wolff den jungen C. D. Asam empfohlen, ja sogar mit Bildideen und deren Gestaltung daran beteiligt war. Letzteres ist ziemlich sicher abzulehnen. Der zurückgekehrte Rompreisträger und die als Enkel Nikolaus Pruggers wieder in dessen Münchner Haus lebende Malerhoffnung hat sich selber auch so schon ins Spiel gebracht. Zumindest Teile der Stuckausstattung schreibt die Autorin der entwerfenden Handschrift

Wolffs zu, leider ohne Bildmaterial. Trotz der Anlehnung an Viscardis Kirchenfassade oder Einflüssen Andrea Pozzos u.a. meint die Verfasserin die entwerfende Hand Wolffs erkennen zu können. Beim eingepassten, wenig plastischen Hochaltar mit „deutlich anderer Formensprache und anderer Werkstattausführung“ spricht sie von einem unter französischen Einfluss nach 1715 z.B. durch Joseph Effner geänderten „überarbeiteten Entwurf Wolffs“, was nicht sehr überzeugend wirkt. Die Abb.3 zeigt die Kanzel nur sehr klein und im Profil, sodass der „Geist Wolffs“ sich auch nicht richtig erahnen lässt.

Zu „**5. Die grossen Kongregationssäle in München**“ gibt es zumindest bei dem 1944 endgültig zerstörten Saal im Jesuitenkolleg durch die Nachzeichnungen eines Jesuitenlaienbruders und Kunstschreiners den sichtbaren Nachweis der Urheberschaft von Dekorationsentwürfen teils mit stucco finto durch Wolff. Leider sind die ebenfalls abgezeichneten unterlegenen Konkurrenzentwürfe nicht abgebildet, um die augenscheinlich wuchernd-plastische Auffassung Wolffs besser nachvollziehen zu können. Bedauerlicherweise ist das von Wolff gemalte zentrale (untersichtige?) Leinwand-Deckengemälde ‚Himmelfahrt Mariens‘ (Gev54) nicht erhalten, aber vielleicht dem 1696 für nur 115 fl.- entstandenen Gemälde in Thalkirchen vergleichbar (vgl. auch Ze65).

Bei dem in der Nähe 1709 neuerrichteten deutschen oder bürgerlichen Marienkongregationssaal gibt es zwei wohl schon etwas vor der Vollendung also nach den Projektentwürfen ausgeführte, in Augsburg von Jeremias Wolff herausgegebene Stiche von Johann August Corvinus mit zwei Innenansichten nach dem kurfürstlichen „Garten-Ingenieur“ Matthias Diesel (1675-1752; mit J. Effner in Frankreich u. Brüssel) aber anscheinend keine schriftlichen Belege für die Mitwirkung Viscardi als Architekt und Wolff als Innenarchitekt, die aber dennoch stilistisch zweifelsfrei nachzuweisen wären. Als mögliche Begründung führt die Autorin an, dass Wolff als Mitglied der Kongregation auf sein Honorar verzichtet hätte, und dass Viscardi „sich ausserhalb des Hofdienstes wohl nur inoffiziell betätigen“ konnte, was aber bei der Dreifaltigkeitskirche oben anscheinend nicht gegolten hatte. Die vorgebrachten stilistischen Argumente für Wolff bzw. Viscardi lassen sich nur schwer an der Abbildung überprüfen. Die möglichen Anteile der ausführenden Stukkateure Pietro Francesco Appiani und Johann Georg Baader werden eher vernachlässigt. Für das von Andreas Faistenberger ausgeführte Relief an der Altarschmalwand werden wohl Anregungen von A. Pozzo erwähnt, aber es konnten bislang keine Entwürfe Wolffs dafür gefunden werden. Das darüber liegende, untersichtige, wohl luftige Fresko von Johann Anton Gumpp einer ‚Himmelsaufnahme mit

Sternengloriole' dürfte kaum von Wolff beeinflusst sein. Für die rückseitige Orgelempore über dem Unterraum bzw. dem Treppenaufgang soll auch wieder Wolff verantwortlich gewesen sein, so auch für die von einem Faistenberger-Schüler ausgeführten eher an die Zeit um 1600 erinnernden Karyatiden.

Damit ist auch der fließende Übergang zu „**III. Entwürfe für Altarretabel und Plastische Werke**“ - „**1. Altäre für die Bruderschaftskapelle St. Michael in Berg am Laim und den Dom von Regensburg**“ geschafft. Ob Wolff neben dem erhaltenen ‚Michaels‘-Altarblatt (s.S.18, Abb.3) auch das verlorene Retabel samt den von Andreas Faistenberger gefertigten Altarwächtern, den zur Trias gehörenden Raphael und Gabriel, ebenfalls entworfen hat, lässt sich archivalisch anscheinend nicht mehr nachweisen.

Der vom gleichen Auftraggeber, dem Bruder des Kurfürsten und Fürstbischof von Köln und Regensburg, für den Regensburger Dom gestiftete Josephs-Altar (1701) hat sich etwas verbreitert in der dortigen Karmeliterkirche erhalten. Die plastische, von Faistenberger geschnitzte, weiss/gold-gefasste Schutzengelgruppe des Auszugs soll früher ohne das erst 1835 hinzugekommene Oberbild gesetzt gewesen sein. Als mögliches Vorbild des Altars mit dem herzförmigen ‚Nährvater Jesu‘ wird G.L. Berninis Altar in S. Tommaso da Villanova in Castel Gandolfo ohne Spiralsäule wenig überzeugend genannt.

Die in „**2. Nebenaltäre für die Münchner Frauenkirche**“ Genannten sind leider nicht mehr erhalten, nur ein von Andreas Faistenberger nach Entwurf von Wolff gefertigter ‚Hl. Sebastian‘ vom ehemaligen Dreieiligen-Altar. Von dem diskutierten und archivalisch gut dokumentierten Tabernakel- oder Sakramentsaltar in der Frauenkirche, wofür Wolff erwiesenermassen gegen 4 fl (und 14x!) eine „delineation“ lieferte, muss man sich aus dem Gelesenen ein eigenes Vorstellungsbild machen, nachdem auch einige von Schlichtenmaier damit in Verbindung gebrachte Zeichnungen (Ze92, Ze89) jetzt ausgeschieden werden. Als mögliches Vorbild fällt wieder nur Bernini mit seinem Tabernakel im Petersdom in Rom ein. Mit der Übernahme der Fassarbeit ist aber keine eigenhändige Ausführung durch den Projektleiter Wolff anzunehmen.

Dazu wird in „**3. Das Benno-Reliquiar für die Münchner Frauenkirche**“ vorgestellt, ein kurfürstlicher Votiv-Auftrag. Von der Goldschmiedearbeit zeugt ein Stich (Abb.16, S.60) aus dem Jahr 1701. Das Werk blieb nach Wegfall des Votivgrundes und aus Kostengründen unvollendet. Bei Schlichtenmaiers D33 (S.610) fehlt leider die Angabe wie viel „... Andre Wolf Mahlern vor die delineation der 2. Englen [= Genien vom weltl. Kurfürsten Max II Emanuel und vom geistlichen Kurfürsten Joseph Clemens]“ erhalten hat.

Bei „**4. Arbeiten für die Münchner Stadtpfarrkirche St. Peter**“ werden die für die Erneuerung des Hochaltares 1708 datierten und signierten Vorlagen für die von Faistenberger 1712 ausgeführten Figuren der Apostel Andreas und Paulus erwähnt, wobei sich der Rezensent wundert, dass der in alpenländischer Schnitztradition stehende Faistenberger für diese traditionellen, kontrapostischen Arbeiten überhaupt der Vorlagen Wolffs bedurfte, zumal er in der Ausführung noch Veränderungen und eher Verbesserungen in der Spannung (allerdings nicht im Gesicht) anbringen konnte. Als weitere Arbeit für St. Peter bestimmt die Autorin den Entwurf des Corporis-Christi-Bruderschaftsaltares (vgl. I, 2016, Nr.51). Sie sieht in dem weitgehenden Verzicht auf Aedicula- oder Triumphbogen-Architektur (zugunsten eher biblio-graphischer Rahmungsornamentik) eine Vorausweisung auf „rahmenlose Rokoko-Retabel eines Johann Baptist Straub“.

Im Abschnitt „**5. Altäre der Herzogspitalkirche in München**“ ist wenigstens der Gnadenaltar nach Entwurf Wolffs in einem Kupferstich von Michael Wening von 1692 noch anschaulich, während der Hochaltar vernichtet ist und das erst seit 1944 verschollene Hauptbild („Hl. Elisabeth“, Gv48) auch nicht in einer alten Aufnahme vor Augen geführt wird oder werden kann. Die Autorin weist bei dem Gnadenaltar wieder auf salomonisch-bernineske, churrigurisierten gewundenen Säulen und die eher plastisch als architektonisch empfundenen oberen Abschluss hin.

Ähnlich zeigt sich „**6. Ein** [1710 entstandener] **Gnadenaltar in der Münchner Augustinerkirche**“, der als Kupferstich von Johann Balthasar Wening nach einer zeichnerischen Aufnahme von Johann Degler 1712 überlebt hat. Vielleicht ist der ursprüngliche Originalentwurf von Wolff („invenit“) nochmals verändert worden.

Im nächsten Abschnitt sind „**7. Entwürfe für weitere Altarprojekte**“ versammelt, die aber nicht konkret zugeordnet werden können. Zusammengehörend die linke und rechte Seite eines Altares mit einem herzförmigen Feld für ein Altarblatt und begleitende Seitenfiguren. Da quasi als Auszug darunter die Geisttaube schwebt dürfte eine Marienszene dazugehören. Ein weiterer Entwurf (Ze100; I, 2016, Nr.50) mit einem Hl. Laurentius als Seitenfigur ist nicht abgebildet aber dafür eine sehr detaillierte, sehr grafisch empfundene Skizze einer Detailgestaltung im oberen Abschluss (Abb.23) mit einem ein Auszugsbild haltenden Engel.

Es folgt „**8. Entwürfe für Skulpturen**“, die sich deutlich von den Gemäldeentwürfen unterscheiden würden. Als möglicher Grund für das bereitwillige bzw. gemeinschaftliche

Arbeiten Faistenbergers nach Wolff-Entwürfen wird der angeblich niedere gesellschaftliche Rang der Bildhauer oder der „höhere Verstand“ (der Maler?) genannt. Für die von Wolff selbst angesprochene tatkräftige Mithilfe bzw. Betreuung bei der Umsetzung durch den Bildhauer bemüht die Autorin das bei Schlichtenmaier angegebene Dokument (D15) in Zusammenhang für den dann aber doch nicht ausgeführten Hochaltar von St. Martin in Landshut und mit einem extrem jugendlich-schlanken St. Martin.

Wahrscheinlich wurde Faistenberger nicht nur der jetzt verschollene skizzenhafte Entwurf für eine Rochusfigur am Hochaltar in der Münchner Herzog-Spitalkirche am Hochaltar in an die Hand gegeben für seinen wieder eher alpenländisch wirkende Holzskulptur jetzt in St. Michael, Berg am Laim. Zum Schluss wird noch auf eine undatierte und unsignierte Zeichnung ‚Sebastianspflege‘ hingewiesen für ein reliefplastisches Altarbild in der Sebastianskapelle der Stiftskirche Altötting, obwohl sich der Rezensent hierbei eher einen Entwurf für ein gemaltes Altarbild besser vorstellen kann.

In der relativ kurzen „**IV. Zusammenfassung**“ wird auf das Vergessen auch durch Vernichtung, Veränderung hingewiesen. Höhepunkt sei der Bürgersaal in München. Wolff hätte eine innovative Altarbaukunst vertreten v.a. durch (gedrehte) Säulen, den wenig architektonischen, eher freiplastischen Altaraufsätzen im leichten Vorgriff auf das Rokoko. Dass sich Wolff an Italien orientiert habe, sei evident. Als Namen werden genannt: G. L. Bernini, Andrea Pozzo und auch Agostino Barelli (Theatinerkirche). Gerade bei letzterem hätte man sich eine Vergleichsabbildung für Nichtspezialisten gewünscht. Aber es sei keine blinde Gefolgschaft [platte Kopie]. Er sei stets von der Sichtweise des Malers bestimmt, also mehr dekorativ als archi-tektonisch. Inwieweit Wolffs auch unter der französischen bzw. venezianischen Phase nach 1715 auf die nachfolgende Generation gewirkt hat, hätte man sich an Beispielen demonstriert gewünscht, v.a. bei den Nachfolgern Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, die etwas von der Adoption italienischer Vorbilder durch Wolff gelernt hätten.

Wolff hatte zweifelsohne eine grosse zeichnerische und auch dekorativ-gestalterisch-entwerferische Begabung, die er aber vornehmlich nur im sakralen Bereich zeigen konnte (gerade auch in der habsburgischen Besatzungszeit). Den Rezensenten hätte noch interessiert, inwieweit Wolff sich an Ornamentvorlagen orientiert hat. Ausserdem fragt er sich, warum Johann Anton Gumpp, der als Theatermaler nicht nur für Heilige Gräber prädestiniert war, nicht auch Entwürfe für Altäre geliefert hat. Trubillio, der Schwiegersohn Zuccallis, wäre auch denkbar gewesen. Normalerweise stammen die Pläne für die sakrale

Innenausstattung von ausführenden Bildhauern oder Stukkatoren.

Paradoxerweise hatte der weniger architektonisch im Altarbau denkende Wolff nach Degler „... **eine Große Neigung für die Baukunst – Wolff im Dienste des Reichsgrafen von Haimhausen**“: so lautet der Titel des nächsten Beitrages von der Architekturspezialistin **Gabriele Dischinger**. Nachdem sie schon an anderer Stelle den Fall Schäftlarn („grundriss und durchschnitt – Direktion über den Bau“) als nicht realisierte Barockisierungsentwürfe relativierte, nimmt sie sich der anderen von Degler angeführte standesgemäße Architekturaufgaben für den zum Reichsgrafen ernannten Franz Ferdinand von und zu Haimhausen: „Schöner Lustsaal, Stiege ..., Fasanen- und Vogelhaus – Brunnen ... Kaskade im Garten“, kritisch an beginnend mit „**I. Wolffs Auftraggeber**“ und „**II. Schloss Haimhausen**“ im 17. und 18. Jahrhundert. Die Autorin muss sich, da nichts mehr von Wolffs Wirken erhalten ist auf zwei Inventare und auf „**III. Wenings Kupferstiche**“ von 1701 stützen, wobei sich diese mehr als ‚Idealansicht‘ oder ‚Wunschbild‘ entpuppen. Nach „**1. Altes Schloss und neues Lusthaus (M77)**“ um „**2. Neues Lusthaus**“ M78 und Garten vor dem Alten Schloss M79 zieht sie ein „Zwischenresümee“, dass „Lusthaus/Lustsaal“ in den Inventaren nicht vorkommen, allenfalls ein fürstliches Tafelzimmer. Es seien bei diesem Lustsaal Stiege, Vogelhaus auch Veränderungen am Alten Schloss gemeint. Gartenarchitektonisch hatte Wolff sich schon in Kloster Lilienberg in München betätigt. Beim neuen Lusthaus (1689-1694) höchstwahrscheinlich von Viscardi hatte Wolff sich nur als Innenarchitekt eingebracht.

Auf „**IV. Weinings Kupferstiche im Jahre 1712 Die Favorita**“ taucht jetzt ohne das Closen-Wappen die Bezeichnung „Jo: Andr: Wolff Inv. Et Architect / Michael Wening fecit“ auf. Auf Wolff wird glücklicherweise hingewiesen allerdings nicht zu auffällig oder gar ungebührlich als Reklame nicht nur für den Auftraggeber, sondern für die Auftragnehmer oder Ausführenden. Die in Anm.70 zitierte Signatur belegt, dass Viscardi nicht nur Erfinder und Zeichner sondern auch Widmer, Stifter (des Stiches? oder des honorarfreien Entwurfes?) gewesen sein dürfte. Was die Autorin zu dieser auf dem Plan als auch technische rare Kuriosität samt Grotte, Innenbrunnen, Aufzug erscheinende Architektur eruieren konnte, ist – ernüchternd und oft ratlos – ihre kurzlebige, wohl nur hölzerne Konstruktion, die Degler anscheinend dem Kurfürsten zu Ehren seiner Rückkehr mit (Aussen?-)Bemalung zur ‚Favorita‘ zu Haimhausen versah. Die Autorin meint, dass sich

Wolff bei dem Favorita-Entwurf auch eher „auf das Gebiet des Architekturtheoretikers“ (Architektur-Vision?) begeben habe.

Nach ihrer „**Zusammenfassung**“ sind die Stiege und Kaskade im Garten nie realisiert im Gegensatz zum ‚Vogelhaus‘, das aber völlig unklar wie und wo. Die Autorin meint, dass die Äusserungen Deglers noch mehr von den ‚Idealansichten‘ Wenings als von der Realität abhängen würden. Es verwundert sie (und auch uns), dass Degler, der 1715 an der Favorita‘ selbst tätig war, von dieser nicht extra berichtet. Sie vermutet, dass die Aussage über Wolffs Tätigkeit in Haimhausen von einem bislang Unbekannten stammen könnte, der nur die Stiche Wenings gekannt hätte. Die sicher „weit [oder weiter] reichenden Interessen ... Wolff(s)“ werden durch den eigentlichen spiritus rector, den Grafen von Haimbhausen, und den Einfluss des Münchner Hofes weiter geschmälert. Der Graf hatte durch das hier und jetzt 1692 eingeordnete theoretische [Ideal-] Projekt für Haimhausen erst diesen Architekturbereich ermöglicht. Zwischen Graf von Haimhausen, Johann Max von Alberti (Stifter von Kloster Lilienberg; Stich auch von Wening), Wening und Viscardi gäbe es immer wieder Verbindungen. Ob aber Wolff in Haimhausen den Grafen von Haimhausen sicher gut bekannte Architekten hinzugezogen haben dürfte, erscheint doch sehr zweifelhaft, zumal wenn im Falle des Modells für die von Alberti und von Haimhausen errichtete Dreifaltigkeitskirche berichtet wird, dass das Modell Viscardis im Münchner Haus des Grafen Haimhausen gestanden habe und von Wolff (auf dem Leiterwagen?) abgeholt worden sei, um mit oder bei Viscardi darüber sich zu beraten. Am Ende wird noch etwas überraschend ein Ausstellungskatalog, München 1977 „Michael Wening – Der Kupferstecher der Max-Emanuel-Zeit (Gertrud Stetter)“ zitiert, dass Wening vor oder nach dem Tode Wolffs (also vor G.C.Kilian) einen verschollenen Kupferstich nach Wolffs-Selbstbildnis angefertigt haben solle. Den Abschluss bilden zwei Anhänge mit einem Katalog der angeführten Kupferstiche Wenings von Haimhausen und das aussagekräftige Inventar von Schloss Haimhausen aus dem Jahre 1718.

„**Emblematicè schrüfftlich geziret** [Wolff am 31.08.1715]... - **Ephemere Dekoration nach Entwurf von Johann Andreas Wolff**“: so ist der Beitrag von **Sibylle Appuhn-Radtke** betitelt, um die Entwurfstätigkeit für einen v.a. im 17. und 18. Jahrhundert wichtigen Bereich der oft auf den Tag berechneten theatralischen Festdekorkultur anzusprechen. Es beginnt mit „**I. Sakramentale Aufbauten und Heilige Gräber**“ und

einer längeren religions-kultur-geschichtlichen Grundlage dieser Heiligen Gräber und zusätzlichem 40-Stunden-Gebets-Dekoration im Kirchenraum in der Karwoche, so für St. Peter in München von 1698 bis 1709. Johann Degler überliefert noch Kulissen zu einer Ölbergsszene von Wolff. An Heilig-Gräbern nennt die Autorin für Wolff Regensburg, Dom, Frauenkirche München und weitere in leider unbekanntenen Klöstern. Für die Version der Frauenkirche erhielt Wolff als Entwerfer und Maler v.a. der figürlichen Rückwand und der Schildbogenseite 449 fl.-. Es sind zwei Entwürfe A (zugeschrieben) und B von unterschiedlicher Proportion (B quasi beschnitten) erhalten. Der auf beiden Entwürfen und auf dem Sarkophag, Katafalk liegende Christus wird mit einem auf Anfang des 17. Jahrhunderts datierten, noch erhaltenen Grabchristus in der Frauenkirche in Verbindung gebracht. Aus den Unterschieden (z.B. fehlender Massstab, Leuchter mit brennenden Herzen und modernere, erhaltene Monstranz, unverständene Alternativität u.a.) gewinnt die Autorin den Eindruck einer späteren Entstehung von B (nach einer Korrekturbesprechung; A = Präsentationsmodell). Ein erst 1770 entstandener Stich von Michael Hartwagner gibt seitenverkehrt angeblich aber auch unverbindlich den letzten, damaligen Zustand wider, samt den jetzt leuchtenden, brennenden Herzständern zu beiden Seiten. Man hat aber auch den Eindruck, dass eine reale, räumliche Szene mit einem dreidimensionalen Christus auf-ein-gebaut ist. Die rechts gelagerte Wächterfigur könnte statt einer ausgesägten Kulisse sogar plastisch gewesen sein. Da B insgesamt (künstlerisch) schwächer (Richtung Kendlbacher) ist, mag hier eine Werkstattarbeit (Replik) oder nachträgliche Kopie vorliegen. Aber auch dieser Entwurf A ist teilweise erstaunlich schwach (und perspektivisch inkorrekt: die Herz-Leuchter wären z.B. reine Bretterattrappen). Leider ist die Abb.1, S.99 gegenüber Nr.21, S.91, so grob gerastert, dass selbst ein Lupenblick keine weitere, sondern weniger Information liefert. Diese Zeichnung hält der Rezensent ebenfalls für eine Werkstatt-Wiederholung. Die Herz-Leuchter sind übrigens in B nicht in den Hintergrund gewandert sondern allenfalls jetzt als Kugelvasen auf einer Absperrung. Die folgende Lokalisation am Bennobogen vor der bayrischen Fürstenloge bringt keine weiteren Argumente. Anscheinend war Wolffs Entwurf nach der Mitte des 18. Jahrhunderts unmodern, ramponiert, sodass sich Ignaz Günther mit einem signierten und 1761 datierten Entwurf Hoffnung auf eine vollständige Erneuerung machte, machen konnte, allerdings vergeblich. Für den hier angebrachten Vergleich mit dem HI.Grab des Konkurrenten Gumpff müssen wir uns wegen „**II. Panegyrischen Festdekorationen**“ leider noch etwas gedulden. Eher allgemein ist die Ausrichtung Bayerns an die kaiserliche und später an die französische Panegyrik. Von der Mitwirkung

Wolffs an ‚bibliophilen‘, sprich: grafischen Huldigungen seit 1680 wird einiges hier erwähnt (auch Frontispize), aber nicht abgebildet. Bei den ersten öffentlichen Huldigungsanstrengungen 1683 für den Wien-Mitsieger mit einem Triumphbogen kam auch eher Johann Baptist Gump, 1685 bei der Vermählung mit der Kaisertochter sogar Egid Schor direkt in Wien und natürlich Johann Anton Gump zum Zuge. Erst 1686 nach der Eroberung Budas entwarf Wolff eine Reiterfigur vor dem Jesuitenkolleg am Tor des Jesuitengymnasiums. Balthasar Ableithner lieferte die Reiterfigur. Die Autorin vermutet das Gesamtkonzept mit dem Kopf der Reiterstatue von der Hand Wolffs. Der Stich von Carl Gustav Am(b)ling ist mit „Ableithner fecit“ (Reiterdenkmal) und „J: Andr: Wolff delin:“ bezeichnet, was wohl heisst, dass Ableithner das Reitermonument gemacht hat, und Wolff zumindest die zeichnerische, schon durch das schwebende Velum mit der Puttengruppe, visuelle Aufnahme des Ganzen samt dem emblematischen Tugendstreifen. Den Herkulesaspekt würde der Rezensent hier nicht so sehr betonen, da sich Max II Emanuel eher als wiedergeborener Alexander (oder später Aeneas) sehen wollte.

Auch danach war Wolff bei solchen Aufträgen aussen vor z.B. 1701 bei Rückkehr aus Brüssel: Johann Anton Gump mit Andreas Faistenberger. Bei der Rückkehr des Kurfürsten 1715 sind es auch bezeichnend die Landstände, die einen Triumphbogen in Auftrag gegeben haben, wo Wolff das Gesamtkonzept samt Embleme für ordentliche 1100.- fl. liefern konnte. Eine Abbildung gibt es nicht, nur die Aufzeichnungen der Handwerkerleistungen. Wo die überlebensgrosse Holzfigur des Kurfürsten gestanden hat, bleibt immer noch unklar.

Es folgt, wie erwartet „**III. Wolffs Rolle als Festdekorateur – Zusammenarbeit und Konkurrenz?**“ Diese Rolle Wolffs sei nicht so einfach zu beantworten: echte Konkurrenten seien nur der Schor-Schüler Johann Anton Gump und dessen Schüler Melchior Steidl, von dem aber auf diesem Gebiet nichts bekannt sei. Der Gump-Bruder Johann Baptist wird von ihr eher geringer eingeschätzt. Als Vergleichsbeispiel verweist die Autorin auf Johann Anton Gumps 1692 für die Theatinerkirche entstandenes, ebenfalls von Michael Hartwanger erst 1770 gestochenes ‚Hl. Grab‘. Die vollplastische Gruppe z.B. der typologischen Opferung Isaaks stammt von Ableithner. Die Rückwand ‚Golgotha-Szene‘ wie anscheinend auch die den Bogenabschluss betonenden Szenen sollen auf gesägten Brettern nur gemalt gewesen zu sein, obwohl sie fast dem Vordergrund zuzurechnen sind. Das Ganze ist um einiges grösser und die Autorin kam nicht umhin, einen Gewinn an „Theatralik und Dynamik“, „echter Bühnenraum“ durch diesen

spezialisierten Theatermaler zu konstatieren. Sie berichtet von einem guten Verhältnis Wolffs zu seinen Konkurrenten und so auch zu Gump. Dass erst nach 1700 im Tiroler Raum (Wilten) wie auch in München ein Informationsschub (wie?, wodurch?) eingetreten sei, kann der Rezensent nicht nachvollziehen. Nach der bisher bekannten Quellenlage und den genannten Werken ist eher ein Einfluss Gump (und Schors) auf Wolff anzunehmen. Auch Wolff bei der inhaltlichen (emblematischen) Konzeption einen grösseren Anteil geben zu wollen überzeugt uns nicht.

Ein leider stark verwaschener und etwas farbstichiger Ausschnitt wohl von Abb.7, S.123 steht vor dem nächsten Beitrag von **Christian Quaeitzsch: „Damit er nemblich stäts sein selbst eygene Großmütigkeit vor Augen haben möchte“ – Johann Andreas Wolff als Künstler im Dienst des kurbayrischen Hofes“** nach einem Zitat aus Joannes Schmid's „Triumphierendes / Wunder=Gebäu / Der / churfürstlichen Residentz / zu München / in teutscher Sprach vorgestellt / von / Joanne Schmid J.U.C. / Gedruckt zu München / bey Lucas Straub / im Jahr / 1685 / S.153“. In „**I. Der Hofkünstler**“ meint der Autor, dass „seine Rolle als Hofmaler weniger bekannt“ sei, obwohl die beiden erhaltenen Bilder der zweiten Auftragsphase, die Planetenbilder Venus und Jupiter im Vierschimmelsaal wohl die am meisten reproduzierten Arbeiten Wolffs sind und auch allgemein anerkannt einen künstlerischen Höhepunkt darstellen. Von den verlorenen Stücken der ersten Phase um 1681 haben wir wenigstens einige Entwürfe. Die Gründe für „Wolffs Eintritt in den Hofdienst“ sieht der Autor in Wolffs Ausbildung bzw. Gesellenzeit bei den Hofkünstlern Ableithner bzw. Nikolaus Prugger, wobei er sich bei letzterem auf Schlichtenmaier und Appuhn-Radtke beruft. Prugger war aber nur für die Vergoldung der Kassettendecke und der Bilderrahmen zuständig, während die künstlerischen, figürlichen Malereien den in München verfügbaren Grössen wie Johann Anton Gump, Giovanni Turbillio, Kaspar Gottfried Stuber, Dominikus Schöffelhuber – alle nach Schlichtenmaier – neben Wolff zugewiesen waren, vielleicht als quasi angestelltem aber doch irgendwie selbständige Subunternehmer innerhalb der privilegierten und privilegierenden Werkstatt Pruggers. Stilistisch dürfte Prugger keinen Einfluss auf Wolff ausgeübt haben. Wolff muss vor 1680 durch irgendwelche Werke aufgefallen sein. Bei Schlichtenmaier sind nur drei erhaltene Gemälde (Ge1-3) vor 1680 verzeichnet. Hier wird wieder das Fehlen eines bebilderten und neuen Kataloges der Werke von Wolff deutlich. Wolff muss vor 1680

Nachweise von nicht nur religiöser Historien produziert haben. Wann vor 1691 die inoffizielle bzw. nicht urkundlich nachweisbare Ernennung zum Hofmaler erfolgt ist, ist auch unklar. Zu seinen üblichen Aufgaben gehören „**1. Fürstenporträts**“. Hier bringt der Autor eine Vorzeichnung für einen als Frontispiz einer Dissertation dienenden Kupferstich (vgl I, 2016, Nr.61: „Kopist“), wobei die Porträtmedaillons eher dem Stecher Carl Gustav von Am(b)ling verpflichtet sein dürften. Als wirklicher Porträtauftrag wird nur das „gegen Ende seiner Laufbahn [?]“ 1704 datierte Gegenstückpaar von Max Emanuel als Kurfürst, Feldherr in Ritter-Löwen-Harnisch, Träger des Goldenen Fliesses und Allonge-Perücke vor einem Namens-Titel-Schild, einem inszenierenden Vorhang und einem tiefem (sich zusammenbrauendem?) Wolkenhimmel in Halbfigur stehend bzw. der sitzenden Kurfürstin, der polnischen Königstochter Kunigunde Sobiesca, die als Mutter ein Medaillon des 1697 geborenen Kurprinzen Karl Albrecht verweisend hochhält, im Hintergrund noch eine ‚tragende Säule‘ als Zeichen der Beständigkeit. Auf S.32, Abb.3 wird das Gemälde trotz Datierung „A(nno) C(hristi) MDCCIV [= 1704]“ und Altersangabe „XXV / III [= 28]“, der am 4.3.1676 in Warschau Geborenen als „um 1703“ angegeben. Während Schlichtenmaier (S.392, Ge49) meint, dass die Gemälde zwischen dem 11.7.1704 (quasi als Geburtstagsgeschenk) und der Niederlage von Höchstädt (13.8.1704) „entstanden, bzw. mit der Bildinschrift versehen worden (sind)“, und hier nichts weiter gesagt wird, deutet für den Rezensenten fast alles auf die Zeit der Regentschaft der Kurfürstin nach Höchstädt bis Februar 1705 (Reise nach Venedig, anschliessend Rückreiseverbot und Exil in Venedig bis 1714) hin. Die Gemälde scheinen den Münchner Hof nie verlassen zu haben. Statt Pierre Mignard wäre es besser den seit 1699 für Max Emanuel tätigen Joseph Vivien als Anreger zu nennen, aber weniger für das von Wolff mehr herrührende Ambiente, v.a. das Porträt der Kurfürstin wirkt unfertig, übermalt und uneinheitlich.

Im Abschnitt „**2. Arbeiten für die Residenz**“ wird Wolffs Anteil an der nach dem Regierungsantritt Max II Emanuels erfolgten Wiederherstellung bzw. dem Ausbau einiger Räume abgehandelt. Es sind dies von den Alexanderzimmern über die ‚Ritterstube‘ mit dem ‚verlorenen Deckenbild ‚Alexander verpflichtet Ephestionis zur Verschwiegenheit‘ (um 1681) und das Ankleidezimmer mit dem schon 1695 anscheinend wieder ausgebauten und durch eine ebenfalls nicht erhaltene Darstellung der ‚Vier Elemente‘ ersetzten Deckenbild ‚Alexander legt die Kleidung des besiegten persischen Königs an‘. Im selben Zeitraum 1694 konnte er noch die beiden erhaltenen, auf Leinwand gemalten Deckenbilder für den ‚Vierschimmel-Saal‘ ‚Reiche der Venus bzw. des Jupiter‘ als Auftrag

erhalten. Das Hauptbild Apollo als Phoebus, Sol, Helios mit der Himmelsquadriga ging an Francesco Rosa wie auch ein ursprünglich für Wolff reserviertes, aber auch ein aus nicht ganz geklärten Gründen (Intrige, Desinteresse, Freskoausführung?) weitergegebenes Deckenbild in dem Zimmer der „Religiosen“. Bei dem solar-planetarischen Kosmos sollte man nicht wie der Autor von einer „Darstellung einer [ketzerisch: kopernikanisch-keplerisch-galileisch] heliozentrischen Welt“ sondern von einer ‚Geozentrischen‘ schreiben, zumal wenn sich die alte mythologisch-geozentrische Sonnenbahn des Tageslaufs vor den Augen abspielt. Während der Autor generalisierend eine Tendenz vom Emblematischen zum Historisch-Erzählerischen vor 1700 ausmachen zu können meint, ist v.a. der stilistische Vergleich mit dem glücklicherweise im Schloss Nymphenburg erhaltenen Nebengemälde von Wolffs „Tugend der Verschwiegenheit“ (Alexander und Hephaistion) ein von Johann Gump 1680/85 gemalter „Triumph der Kriegslust“ (die ‚Inventio‘ verweist das ‚Kriegshandwerk‘ auf kluge Ratgeber und das Beispiel des Trojanischen Pferdes) interessant. Beide Maler kommen sich auch als ‚Bel Composto‘ sehr nahe. Eine sicher sehr schwierige verbale Differenzierung wird leider nicht versucht. In der Zusammenfassung schätzt der Autor Wolffs „künstlerische(n) Anteil im Rahmen der profanen höfischen Kunst (als) überschaubar (ein)“ im Vergleich mit Rosa, Trubillio oder Gump, besonders auch im Hinblick auf Lustheim oder Nymphenburg, wo Wolff überhaupt nicht zum Zuge kam.

Der Abschnitt „**3. Höfische Aufträge für Sakralbauten**“ für den schon damals vielleicht mehr als Kirchenmaler angesehenen Wolff wiederholt nur die schon in den vorangegangenen Beiträgen genannten Arbeiten (Berg am Laim, Herzogspitalkirche, Wallfahrtskirche in München-Thalkirchen).

Im Kapitel „**II. Tätigkeiten als Gutachter, Organisator und Inventor**“ wird noch einmal auf die sicher als Zeichen des hohen Ranges anzusehende Begutachtung 1701 der Arbeiten Rosas und Trubillios durch den künstlerisch zweifelsohne überlegenen Wolff verwiesen. Es müssten dann eigentlich doch erkennbare Anleihen an Wolff festzustellen sein. Ziemlich abrupt kommt der Autor auch darauf, dass die verschollenen Werke um 1680 „weiterführend Aufschlüsse für das Frühwerk (Schönfeld, venezianische Tenebrosi) vielleicht gegeben“ hätten, um aber gleich weiter auf den bewusst, überlegt, gelehrt, intellektuell, eklektizistisch arbeitenden Maler (vgl. U. Götz: „pictor doctus“) überzuleiten „bedachtsames und lange erprobendes Künstlernaturell“.

Das Kapitel „**III. Das Vorbild Frankreich**“ versucht auf vielfältigste Weise (z.B. Max

Emanuel quasi Neffe 2. Grades von Ludwig XIV, Schwager des Dauphin) den französischen Einfluss schon um 1680 herauszuarbeiten. Der LeBrun'sche Versailler Alexanderzyklus lässt sich aber nicht als unmittelbare Vorlage nachweisen, da die Thematik zum Bildungskanon gehörte (vgl. Curtius Rufus, Plutarch). Als Beispiel möge das abgebildete Gemälde ‚Alexander, Löser des Gordischen Knotens‘ von Peter Candid aus der alten Residenzausstattung dienen. Der Autor fragt sich selber, ob Wolff im (vergleichsweise provinziellen) München grosse Kenntnis von Paris und Ludwig XIV genommen hat, wobei er nur auf den Ableithner-Nachlass mit den Audran-Stichen nach LeBrun verweisen kann. Aber es gibt – wie gesagt – keinen direkten erkennbaren französischen Einfluss künstlerisch gesehen auf Wolff ausser vielleicht LeBrun's ‚Expressions des passions de l'âme (1688 ff.)‘. Als „Resümee“ hat der Autor zu Recht „ein gewissermaßen zwiespältiges Bild (gewonnen)“. Es „kann nicht von einer beherrschenden Position Wolffs innerhalb der höfischen Kunstszene gesprochen werden“. Er erwähnt das von Georg Benedikt Faßmann überlieferte Angebot Max Emanuels an Wolff zum nicht wahrgenommenen Studienaufenthalt in Paris [bei LeBrun?]. Zum möglichen Einfluss von Paris auf Wolff „stößt (der Verfasser) ... hier [dann doch] auf einen Hang zur freiwilligen Selbstbeschreibung [grösserer Spekulationen]“. Am Ende und nach der Rückkehr Max Emanuels stehen noch das Altarblatt für die Dreifaltigkeitskirche und die Ehrenpforte zur Debatte. Wolff hätte sich auf Augenhöhe mit den italienischen und deutschen Konkurrenten befunden mit seiner „virtuosen Vitalität“.

Mit dem späteren Beitrag von Bernd Ebert, S.159-189: „von kleinen Figuren ist er kein Liebhaber gewesen - Die Werke von Johann Andreas Wolff im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen“ werden sich logischerweise Überschneidungen ergeben. Das Verhältnis von italienischen (C. Loth, A. Zanchi, P. da Cortona, u.a.) und französischen Einfluss im Schaffen eines Eklektikers wie Wolff wird nur sehr schwierig zu klären sein.

Der nächste Beitrag: „**Zutritt zu dero höchsten Persohn – Wolffs Kunstschaffen im Brennspiegel der fürstbischöflichen Residenzstadt Freising**“ stammt von der schon mehrfach erwähnten **Ulrike Götz**, die in ihrer zugrunde liegenden Münchner Magisterarbeit „Der Münchner Hofmaler Andreas Wolff (1652-1716) – Untersuchungen zu seinen Altarbildern“ (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte Nr.35) München 1988 Wolff als einen „pictor doctus“ (und hier das obige Zitat ‚pictor familiaris oder camerarius‘ aus dem Jahre 1724) ähnlich wie später die Brüder Asam von der Folgegeneration

eingeschätzt sieht. Ob diese Nähe wirklich ein „Qualitätsurteil“ ist, hängt auch noch von dem Qualitätsstandard der „höchsten Persohn“ also des Fürsten und seiner Berater ab. Der „doch primär in der geistlichen Kunst beheimatet(e)“ Wolff steht jetzt (seit?) in Diensten des Fürstbischofs Johann Franz Eckher von Kapfing und Lichteneck (1646-1727) der für München zuständigen Diözese Freising als „dominierende Künstlerpersönlichkeit“ um 1700 (oder 1696?-1716).

In „**I. Der Kirchenraum in Altbayern zur Zeit Wolffs**“ weist die Autorin darauf hin, dass Wolffs vorrangig tenebrose Werke im Kontext zu dem vorfreskobarocken weissen Kircheninnenraum gesehen und bewertet werden müssen. Sie erwähnt auch ausdrücklich das Hochaltargemälde von Rubens im Dom von Freising allerdings ohne eines möglichen (erstaunlicherweise kaum bemerkbaren) flämischen oder gar niederländischen Einfluss auf Wolff.

Im Abschnitt „**II. Wolff und Freising**“ wird die hier bescheidene (bauliche und ausstattungs-mässige) Kunstlandschaft dieses Fürstbistums, aber die in der (üblichen) Titulatur „Hochfürstl. Hofmahler und Kammerdiener“ angeblich ablesbare „künstlerisch maßgebliche“ Rangstellung gesehen.

Im Abschnitt „**III. Die Eckhersche Grablege in der Benediktuskirche**“ am Domkreuzgang erwähnt die Autorin zwei Seitenaltäre um 1690 im Auftrag des späteren Fürstbischofs Dekan Johann Franz Eckher mit erhaltenen Bildern (‚Hl. Barbara‘ bzw. ‚lesender Heiliger‘) leider ohne Abbildungshinweis, wovon wenigstens das erhaltene Auszugsbild ‚Hl. Katharina‘ um 1697 als Abb.1 unmittelbar verfolgt werden kann mit seiner gut bemerkten „fahlen Farbigkeit“ als Neuzuschreibung aus stilistischen Gründen [eventuell noch Franz Joseph Lederer, aber auch etwas an Steidl erinnernd]. Was die Zuschreibung erschwert, ist das nicht mehr vorhandene Hauptbild, das für Wolff allerdings ebenfalls nicht gesichert ist und sogar spekulativ als wieder verwendetes Gemälde angesehen werden muss.

In „**V. Altarbilder für die Domvorhalle**“ werden die beiden Stiftungsaltäre abgebildet, allerdings die dazugehörigen, inhaltlich passenden Auszüge in unterschiedlicher Stauchung. Der Unterschied zwischen Thron und Zustand, Sein und Martyrium bzw. Tat auch stilistisch, modal festmachen zu wollen, ist zweifelsohne eine Überspitzung.

Die Autorin hält „**VI. Das Gemälde für den [ehemaligen] Matthäusaltar im Dom**“ für „das wohl eindruckvollste unter den überkommenen Gemälden“ Wolffs nicht nur für Freising. Es

könne (kann) sich gegen die genannten Konkurrenten P. P. Rubens, P. Candid, M. Kager, J. U. Loth und J. Sandrart zweifelsohne behaupten. Ulrike Götz schildert die dramatische Szene der Ermordung des Evangelisten Matthäus beim oder nach dem Messopfer für die himmlisch schon versprochene Königstochter Ephigenia durch Schergen ihres Onkels Hirtacus im Hintergrund neben einem heidnischen Priester, während sein Engelsbegleiter das Matthäus-Evangelium hochhält mit der berühmten Stelle „Selig die da Verfolgung leiden“ auf das versprochene Himmelreich verweist unterstützt durch einen kleinen Putto. Sie vernachlässigt den vom Streiflicht her fast auffälligeren erschreckten Messdiener mit dunklem Naturhaar, der an Wolff selbst erinnern mag. Die mehr stutzende als erschreckte Königstochter ist vielleicht nicht so überzeugend dargestellt im Vergleich mit der Mörderbande mit den Dolchen, dem Griff ins Haar und vor allem der fast nackte wahnsinnig wilde Lanzenstecher. Die Autorin stellt bei dem caravaggiesken Motiv einen Antiklassizismus, ja auch Antiitalianismus vor allem im Vergleich mit Johann Michael Rottmayr fest. Dieser Loth-Schüler besitzt eine wohl bemerkte, ganz andersartige vitale Farbigkeit und einen flämisch-rubenshaften Einschlag, aber einen ähnlichen Drang zur raumverdrängenden Agglomeration. Die Autorin sieht Wolff mehr in der mittelalterlichen (spätgotischen) und manieristischen Tradition, allerdings weniger des körperlosen Schönfeld oder des rubensnahen Sandrart wie erwähnt. Von dem ganz andersartig, eher klassisch-italienisch, körperlich-räumlich komponierten Matthäus-Martyrium Caravaggios (statt näherliegend: LeBrun's ‚Expressions ...‘) leitet sie den erschreckt-erstaunt offenen Mund ab, von Loths Münchner Avellinus-Tod in der Theatinerkirche den Sterbenden und von Rubens den Männerakt her. Die sprechende Mimik ist sicher ein unmittelbarer Reflex von LeBrun's ‚Expressions ...‘. Für die stilistisch-motivisch-inhaltliche Komplexität weist Ulrike Götz nochmals auf ihren in ihrer Magisterarbeit von 1988 verwendeten Begriff des „pictor doctus“ aber nicht als Akademismus hin.

Unter „**VII. Das Mausoleum des Fürstbischofs am Chorscheitel des Doms**“ geht die Autorin auf dieses „Gesamtkunstwerk“ von Viscardi, Georg Asam und Johann Blasius Ableithner ein, wobei nicht nur wegen des Rechnungsbeleges von 1710 über 869 fl. 20x, sondern auch wegen des eher plastisch als architektonisch empfundenen Aufbaus der Altar von Wolff konzipiert und unter seiner Ägide hergestellt wurde mit dem signierten Auszug der ‚Geburt Mariens‘. Für das marianische Deckenbildprogramm der Kapelle musste Wolff gegenüber Georg Asam passen.

Der Abschnitt „**VII. Arbeiten für den Geistlichen Fürsten und seine Residenz?**“ ist zu

Recht mit Fragezeichen versehen, denn die Autorin vermag keine profanen Arbeiten z.B. Porträts, mythologische Deckenbilder u.ä. beizubringen. Sie kann nur an einen ‚Englischen Gruss‘ und an die seltene, eher im Nonnenbereich wohl hochgeschätzte ‚Johannes-Kommunion‘ in verschiedenen Fassungen oder an den Neuen Stiftskalender von 1717 erinnern.

Die ‚absolute‘ Kennerin Freising's weist in **„IX. Im Umfeld des Dombergs und der Residenzstadt“** auf vier verschollene Gemälde in der 1804 abgebrochenen Kollegiatsstiftskirche St. Andreas hin. Für das nahe, aber auswärtige Kloster Weihenstephan gäbe es nur eine vage Kunde von einem Altarblatt. Eine „viel Wolff“ enthaltene Kalkmalerei im dortigen Refektorium von 1710 ist leider nicht abgebildet. Ansonsten kommen nur wieder die Wolff-Schüler Degeler und Lederer zu Wort und in Betracht. Erst nach Wolffs Tod wäre auch erst Johann Caspar Sing von den Prämonstratensern in Neustift engagiert worden. Trotz der „unangefochtenen Position“ halten sich Wolffs Arbeiten für Freising und Umgebung zumeist doch eher ‚in Grenzen‘.

Mit dem Zitat aus den Stiftsprotokollen von 1691 der Frauenkirche: **„Heünt ist bey einem lobl: Capitl Herr Andreas Wolf mahler erschüenen, so einen Schizzo und Visieur vorgelegt – Altargemälde von Johann Andreas Wolff für die Kollegiatstiftskirche Unserer Lieben Frau in München“** beginnt der Beitrag von **Astrid Scherp-Langen**. Sie oder er selbst berichtet von einer Beteiligung an fünf Kapellen in dieser bedeutendsten Kirche Münchens, wovon sich wenn nicht in situ die Gemälde zu den Josephs-Ruperts- und Katharinenaltären entstanden zwischen 1686 und 1692 erhalten haben. Vom Wolff-Entwurf für den 1702 bis 1706 entstandenen Tabernakelaltar haben wir ja schon im Beitrag von Dagmar Dietrich gehört und vom ‚Hl. Grab‘, in dem von Sibylle Appuhn-Radtke. Interessant, aber auch schon seit 1994 bekannt bzw. transskribiert ist anscheinend ein eigenhändiges, zwischen 1696 und 1703 entstandenes Verzeichnis der Altarbilder für die Frauenkirche. Eine Abbildung in Facsimile zumindest der Titelseite wäre hilfreich gewesen. Es werden illustre Namen wie Peter Candid, Hans Rottenhammer, Matthias Kager, Johann Ulrich Loth, Caspar Amort, Joachim von Sandrart, also vom 16. Jahrhundert bis zu Wolff, genannt. Hier fällt auch bei dieser Autorin wieder der Begriff „pictor doctus“ im Sinne von Kunstkenner.

Als „**I. Die Gemälde des Josephsaltares**“ auch in siegreicher Konkurrenz zu Antonio Triva kommt das (z.B. für J. B. Zimmermann, F. J. Spiegler) wirkungsvolle Hauptblatt ‚Die Vermählung Mariens‘ als Abb.2, S.149 und noch einmal etwas farblich und in der Datierung (1688 vs.1690) abweichend als Abb.3, S.163 zu Gesicht zusammen mit dem passenden Oberbild, dem nicht Nähr- sondern Fähr-Vater oder Christus-Träger ‚Christophóros‘. Von einem vermuteten, nicht verzeichneten Predellenbild ‚Walburga und Otilie?‘ hat sich nichts erhalten. In ihrer Beschreibung erwähnt die Autorin noch die Signatur und Datierung („1690“), die gedrehte Kolossalsäule, die sie an Berninis ‚Baldachino‘ im römischen Petersdom erinnert, aber wohl eine der beiden Säulen des Jerusalemer Tempels darstellen soll, sowie der oder die etwas mürrische Alte mit Kopftuch den Priester Hannas oder die Prophetin Hanna und die Fackelträgerin wohl die ‚providentia divina et hymeneia‘. Es werden noch die ersetzende Kopie durch Joseph Hauber und die verbreitende lithographische Vervielfältigung durch J. N. Strixner erwähnt, während das Original schon in die kurfürstlich-königlich bayerische Gemäldegalerie in Schloss Schleissheim gewandert war als Zeichen der hohen Wertschätzung.

Der Abschnitt „**II. Die Gemälde des Rupertusaltares**“ beginnt mit der Frage der Entstehung (zwischen 1685 und 1696) des unsignierten und undatierten Hauptbildes der ‚Weihe des Altöttinger Gnadenbildes durch Rupert‘ (Missionar Bayerns und Bischof von Salzburg und der Bitte um Wunder(-heilungen), wie die Autorin die weiteren Einzelheiten zutreffend beschreibt. Gerade die Gruppe der Hilfesuchenden dürfte auf die Nachfolgeneration wie Fr.J. Spiegler Eindruck gemacht haben. Interessanter wenigstens für den Rezensenten erscheint das Oberbild mit einem fast porträthaften und anatomisch realistisch-diesseitigen, schon an Reynolds irdische Himmelsgestalten erinnernden Schutzengel mit dem Kreuz als Tugend-Leitstern und dem Siegeslorbeer über das Laster (weniger: „Rettung leidender Menschen durch himmlische Hilfe“; oder „irdische Pilgerschaft“) sowie das Predellenbild: ‚Disputation von Hl. Jakobus d. Ä. und Papst Urban‘, quasi im Blick des die Messe feiernden Priesters. Dass der Wallfahrtsheilige Jakobus mit dem Winzerheiligen Urban (in Verwechslung mit Papst Urban) über die Schlüsselgewalt des Petrusnachfolgers oder Papstes nach dem aufgeschlagenen Kapitel XVI des Matthäus-Evangeliums sich unterhalten, ist eher fraglich als über den Beginn des Kapitels mit den ‚Brotgeschichten‘ (Brotwunder, Sauerteig), also über die Eucharistie, zu der der perlbesetzte Papst für den Messwein einen Kelch aus Edelmetall forderte.

In „**III. Die Gemälde des Katharinenaltares**“ wird nach dem Eingangszitat klar, dass

dieses Hauptbild mit der ‚Bestattung der Hl. Katharina‘ ab Mitte 1691 genehmigt und ausgeführt wurde. Ob es 1692 beim Tode der Stifter oder innerhalb der veranschlagten 15 Monate, also noch 1692 fertiggestellt wurde, ist nicht sicher. Anscheinend ist auch dieses Gemälde nicht signiert oder datiert. Leider erfahren wir auch hier nicht die Masse des Gemäldes. Der ikonographischen Beschreibung der Autorin kann man weitgehend folgen. Auffällig sind die kraftlosen Spinnenfinger und die überlieferte, hier zitierte, etwas schwer verständliche Kritik des Wolff-Freundes Johann Georg Kandler am Inkarnat des Künstlers und auch von der toten Katharina in der Frauenkirche. Diese habe eine ganz unpassende Schwere an sich. Die Autorin fragt sich, ob darin damit eine andere „Ästhetik der Aufklärungszeit“ (gegen das Schreckende des Berichtes?) eine Rolle gespielt haben könnte. Der Rezensent vermutet darin eher, dass Kandler Wolffs Tendenz zu einem morbiden, spirituellen, transzendenten kühlen Inkarnat ansprechen wollte v.a. im Vergleich mit dem ‚Vitalen‘ eines Rubens. Hier ist es allerdings ganz angebracht („nit ibl anstöndig“). Bei der Disputation der schönen Hl. Ursula und der klugen, dunkelhaarigen Hl. Barbara im Predellenbild soll letztere auf ihr Herz also ihre Gottesliebe deuten, während ihr Gestus wohl eher ihrem Attribut, dem Kelch mit der Hostie wieder auch eucharistisch gelten dürfte. Auch die ihr Blut opfernde Märtyrerin Ursula mit ihrem Attribut des Pfeilbündels blickt auf den Opferkelch. Bei diesem Gemälde scheint sich Wolff an Venezianer des 16. Jahrhunderts angelehnt zu haben. Bei dem Auszugsbild ‚Hl. Petrus‘ und ‚Bartholomäus‘, die beide gekreuzigt (und geschunden) wurden, weist die Autorin mehr auf das Kompositionelle hin.

In „**IV. Zusammenfassung**“ sieht die Verfasserin in dem Komplex für die Münchner Frauenkirche einen ersten Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn, der ihm den Weg für seine weitere künstlerische Entwicklung ermöglicht hätte. Ihre erreichte „malerisch inventorische Qualität“ vor 1700 hätte man vielleicht auch noch einmal abschliessend versuchen müssen zu verbalisieren.

Mit „**von kleinen Figuren ist er kein Liebhaber gewesen** (also nach diesem Degler-Wort ist der Zug Wolffs zur grossen Figur, zum grossen Format ausgedrückt) – **Die Werke von Johann Andreas Wolff im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen**“ beginnt der Beitrag von **Bernd Ebert**. Er ist im wesentlichen ein Katalog von neun erhaltenen Werken (Nr.1-9), zu verschollenen Werken (Nr.10 u. 11) und fünf weiteren

erwähnten, abgegebenen bzw. verschollenen Werken (Nr.12-16) und neun fälschlich, mittlerweile anderen Künstlern zugeschriebenen Werken (Nr.17-25). Es ist dabei interessant, ob sie aus kurfürstlichem Besitz direkt, über Säkularisationsgut oder spätere Erwerbungen in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangt sind. Die Nr.7, das Selbstbildnis, hatte der Kronprinz Ludwig von Bayern aus nationalen, lokalpatriotischen (?) Gründen aus Privatbesitz (Felix Halm) für seine (private!) Sammlung erworben. Im Vorgriff auf eine neue bebilderte Monographie folgt also ein Teil-„Werkkatalog“: unter **„I. Erhaltene und signierte bzw. gesicherte Werke“** wird als Nr.1 eine ‚Maria mit dem Jesusknaben‘ als Fürsprecherin für die Welt geführt, die aus der Augsburger Karmeliterkirche St. Anna als Säkularisationsgut stammt, aber erst ab 1856 (im Text erst 1905) unter dem Namen Wolff. Nach Schlichtenmaier 1988, S.367 soll aber schon vor 1807 das Bild als Wolff angesehen gewesen sein. Das 1822 „sehr beschädigte“ und wohl schon vor 1949 stark überarbeitete Gemälde wird v.a. wegen der signierten und 1672 datierten ‚Susanna im Bade‘ (Abb.1, S.192) in diesen Zeitraum als Anfängerarbeit des aber doch schon 20jährigen eingeordnet. Die Datierung Waagens 1680-85 und die angeblichen Bezüge zu Caravaggio sind heute nicht mehr nachzuvollziehen. Wie oben schon angedeutet, taucht als folgende Nr.2 nicht nur im Bild sondern auch ikonographisch ‚Die Vermählung Mariens‘ für und jetzt wieder in der Münchner Frauenkirche auf. Leider ist die Signatur und Annuierung „JAWolf [nur mit einem f?] 1690“ nicht im Detail abgebildet. Neben der ausführlichen Provenienz und Auf-Ausstellung wird mitgeteilt, dass 1986 das Gemälde doubliert, verbreitert und (eher bedauerlich) vom geschweiftem Abschluss wie beim Katharinenaltar oder in den Entwürfen (Abb.2, S.162) ins Rechteck verändert wurde. Die höhere Bedeutung oder Einschätzung des Gemäldes zeigt ähnlich wie z.B. im neuwürttembergischen Ellwangen, Schönenbergkirche die Einverleibung in die herzogliche Galerie, die Ausstellung und den Ersatz durch Kopien (J. Hauber, R. Burnickl), die Verbreitung durch ein Thesenblatt und als variierte Übernahme durch zahlreiche Künstler (vgl. Ulrike Götz). Die ‚Anna‘ oder der ‚Hannas‘ wird von Ebert als „Begleiter [des Hohepriesters] mit orientalischer Kopfbedeckung“ angesehen.

Bei der Nr.3 ‚Reich der Venus‘, 1693 und ‚Reich des Jupiter‘ werden wir an den Beitrag von Christian Quaeitzsch erinnert, aber natürlich jetzt mit dem ganzen Literaturapparat. Neuigkeiten sind aber bis auf die Signatur und Datierung „1693“ von Nr.4 nicht festzustellen. Bei der „deutlich(en) (Orientierung) an südliche(n) Vorbilder(n)“ wird konkret nur auf Pietro da Cortona, Palazzo Barberini, Rom verwiesen. Eine „Heterogenität“, ja zum

Teil „Gegensätzlichkeit“ in Anlehnung an Schlichtenmaier kann der Rezensent nicht nachvollziehen. Für ihn sind diese beiden Gemälde eine überzeugende Annäherung an den römischen Hochbarock.

Der Rezensent tut sich allerdings schwer die folgende Nr.5: eine ‚Flucht(szene) nach Ägypten‘ so ohne weiteres an Wolff und in den nämlichen Zeitraum (um 1694) zu geben, auch im Vergleich mit der 1690 datierten ‚Vermählung Mariens‘ hat man jetzt den Eindruck von ganz anderen Protagonisten und einem ungewohnten Landschaftsambiente. Die traditionelle Zuschreibung des angeblich 1802 von den Münchnern Kapuzinern stammenden, aber dann von 1822 bis 1936 in Augsburg deponierten Gemäldes wurde weder von Waagen, noch Schlichtenmaier oder Götz bzw. jetzt in Frage gestellt. Die Vergleiche mit dem 1694 entstandenen Hochaltarbild zu Göttweig oder dem schwächeren Rundbild eines ‚barmherzigen Samariters‘ im Dommuseum, Freising sind nicht überzeugend. Der Hinweis auf Carl Loth und allgemein auf die venezianische Schule führt leider auch nicht sehr weiter.

Wieder ganz andersartig gibt sich die Nr.6: ‚Engel verehren Maria‘, ebenfalls um 1694, ein Deckenbild aus dem Ettaler Hof in München. Es wurde auch lange (bis 1908) als von Peter Candid angesehen. Aber die traditionelle Zuschreibung an Wolff wurde 1987 nochmals bekräftigt. Es steht Wolff auf alle Fälle näher als die vorherige Nr.5. Von verfälschenden, aber anzunehmenden Übermalungen (z.B. Putto unten) wird leider nichts mitgeteilt.

Die nächste Nr.7 ist das nachgedunkelte ‚Selbstbildnis‘ von 1695/1700. Der Bearbeiter schildert ausführlich die Provenienz zusammen mit einem (verschollenen?) Loth-Porträt Wolffs aus dem Besitz von Felix Halm mit dem Erwerb 1811 für den bayrischen Kronprinzen. Nach dem Alter des Dargestellten mit dem auch für die Perücke kurz geschnittenen Haar wird das Gemälde wie oben in der Entstehungszeit eingeschätzt. Leider ist das Selbstbildnis Loths in den Uffizien in Florenz zum Vergleich der Abhängigkeit nicht abgebildet. Das vorliegende Bild zeige den Typus des „Cavaliere“ nach G.L. Bernini. Der Bearbeiter weist in oder mit Abbildungen darauf hin, dass die späteren Kopien von Ferdinand Piloty und Johann Waldherr auf die (Schlaf-) Haube, Mütze verzichten.

Die nächste Nr.8 stammt aus der Augsburger (nicht Regensburger) Jesuitenkirche und ist eigen(-artig-händig?) bezeichnet: „John: André’s [nicht: Andres] Wolff, / in Minchen. 1702“ und vom Bearbeiter Ulrike Götz folgend als Beispiel von Wolffs additivem Verfahren dargestellt. Viel Genaueres zur Ikonographie und auch der zeichnerischen Vorbereitung

findet sich in I 2016, Nrn.42 u. 147. Letzteres dürfte mit der „Nachzeichnung des Gemäldes“ gemeint sein, während die Abb.15, S.172 die Vorzeichnung darstellen dürfte. Mit einer weiteren Zeichnung mit diesem (ähnlichen) Bildthema ist I 2016, Nr.20 gemeint.

Bei der Nr.9 ‚Gründungslegende von Kloster Ettal‘, sehr dezent bezeichnet: „JA Wolff 170(3?)“, jetzt in Kloster Ettal, ursprünglich wie Nr.6 aus der Kapelle des Ettaler Klosterhofes in München, fragt man sich, ob Nr.6 damit nicht eher demselben Zeitraum zugehörig ist, vielleicht von der lichten, himmlischen Farbigkeit, weniger vom Figürlichen-Physiognomischen her, das etwas an Rottmayr angenähert scheint. Die jetzige Datierung 1703 folgt dem Restaurator von 1928/29. Stilistisch vergleicht es Ebert mit der allerdings schon 1693 entstandenen, viel schwächeren Nr. 11 ‚Apotheose des Hl. Alto‘.

Der Abschnitt **„II. Verschollene Werke“** beginnt mit Nr.10 ‚Unbefleckte Empfängnis‘, bezeichnet und datiert „JA Wolff 1711“ aus der Kartause Prütt in Regensburg, dann in Ludwigshafen und Germersheim, seit 1945 verschollen, womit gegenüber Schlichtenmaier diese eine von mehreren Variationen eindeutig erfasst ist. Die als Abb.22 gezeigte Version in der Hl.-Geist-Kirche in München, um 1712, ist eindeutig eine ‚Immaculata u. Apokalyptische Madonna‘ - wie in Amberg, St. Georg um 1696, vgl. I 2016, S.162 - , während das verlorene, leider nur in einer, aber guten S/W-Abbildung (Abb.20) erhaltene Gemälde, wie der Autor erkennt, viel komplexer ist, v.a. auch wegen des (auch nicht erhaltenen?) Pendants und relativen Frühwerks von Carlo Innocenzo Carlone ‚Christus als Überwinder von Sünde, Tod und Hölle‘ zusammen mit dem Zitat von Lk 1, 46 und der Demut von Maria, dem Überreichen des Himmelsszepters durch Gott Vater und die Vertreibung aus dem Paradies. Letztlich ist im Gemälde so etwas wie der Ratschluss der Erlösung, das Erlösungswerk ausgedrückt.

Von der Nr.11, einer ‚Krönung Mariens‘ aus dem Katharinenkloster in Augsburg und zuletzt 1897 in der Pfarrkirche zu Leuchtenberg als Verlust nachweisbar, hat sich unglücklicherweise nicht einmal ein Foto erhalten. Nach den Angaben (seit 1802: unbekannter Maler) ist die Autorschaft Wolffs eigentlich auch nicht sicher und somit besser dem nachfolgenden Abschnitt zuzuordnen.

„III. Im Archiv der Staatsgemäldesammlungen unter dem Namen Wolff erwähnte, abgegebene bzw. verschollene Werke“: Die schon erwähnte Nr.12 ‚Apotheose des Hl. Alto‘, um 1693, war anscheinend bis 1803 und zumindest bis 1763 als Hochaltarbild im Frauenkloster Altomünster vorhanden. Ob es allerdings mit dem jetzt in Altomünster in Priv.Bes. befindlichen, nur 195 x 130 cm grossen oder kleinen Gemälde ohne höhere

Personen (z.B. Trinität) mit dem Hochaltargemälde identisch ist, erscheint zumindest dem Rezensenten fraglich, eher wie heute in Relief-Form als Gemälde eines Alto-Altars. Die caravaggiesk-problematische Engelsfusssohle wird vom Bearbeiter mit der Dezenten auf dem schon 1684/85 datierten Seitenaltarbild ‚Apotheose des Hl. Judas Thaddäus‘ (Abb.2, S.193) in Verbindung gesehen. Das Gemälde macht in dieser Abbildung einen stark verkleinerten und überarbeiteten Eindruck.

Von der Nr.13, einer lebensgrossen ‚Geißelung Christi‘ gibt es weder ein Foto noch eine eindeutige Provenienz, nur eine sehr geringe Schätzung bzw. Erlös bei einer Versteigerung in Augsburg 1852 mit 6 fl.-.

Die viel kleinere Nr.14: ‚Mutter Gottes mit Jesuskind, unten Hl. Johannes‘ „angeblich Wolff“ (1852) und aus dem Kloster Beuerberg wurde 1822 wenigstens für 15 fl.- versteigert.

Die riesige Nr.15: ‚Maria in den Wolken‘ unbekannter Provenienz wurde 1822 von einem Professor Ströbel gekauft und 1852 wie bei Nr.13 von einem Herrn „Seidenschwanz“ für 50 fl. als „Wolff“ erworben.

Die Nr.16 ‚Himmelfahrt Mariens‘, leicht unterlebensgross, „aus der Schule Wolffs“ und von unbekannter Provenienz wurde für 4 fl. 36x verkauft. Für Wolff also alles andere als gesicherte Werke.

Im Abschnitt **„IV. Ehemals Wolff zugeschrieben, inzwischen mit anderen Namen verbundene Werke“** wird als Nr.17 eine ‚Hl. Johannes Ev. reicht Maria die Kommunion‘ (Abb.24) präsentiert, die aus der bischöflichen Residenz in Freising stammt. Im Vergleich mit dem etwas breiteren 1715 beauftragten und Februar 1716 von Wolff beendeten ‚Urbild‘ für St. Martin in Landshut wird es als Wolff-Umkreis angesehen; ein ebenfalls aus der Residenz in Freising stammendes rundbogig geschlossenes Bild (Abb.26) als Wolff-Werkstatt und ein weiteres, leider schlecht Abgebildetes (Abb.27, als Wiederholung von Abb.26?) in Linz als Wolf zugeschrieben bezeichnet. Leider fehlen weitgehend die genauen Masse. Die 250 Gulden für das Landshuter Gemälde dieser Grösse (2,29 x 1,25 cm nach Schlichtenmaier) sind nicht gering. Dass die den Repliken bzw. Kopien nahe vorzügliche Zeichnung (Abb.28; I 2016, Nr.158, S.299) nicht von Wolff sondern von Johann Eustachius Kendlbacher (?) stammen soll, kann der Rezensent nicht ganz nachvollziehen. Bedauerlicherweise sind jetzt Nr.18 ‚Mercur‘ bzw. Nr.20 ‚Mars‘ von Johann Anton Gump, sowie Nr.19 ‚Diana‘ und Nr.22 ‚Saturn‘ von Francesco Rosa aus der Planetenserie des ‚Vierschimmelsaales‘ v.a. zum qualitativen Vergleich mit Wolffs ‚Venus‘

und ‚Jupiter‘ nicht abgebildet. Das zentrale Rundbild Nr.21 ‚Triumph von Phoebus, Sol, Helios‘ ebenfalls von Rosa ist leider 1944 zerstört worden. Aber vielleicht gibt es irgendwo noch ein S/W-Foto. Bei Rosas Lebensdaten hat immer der Druckfehlerteufel zugeschlagen.

Mit Nr.23 ‚Hl. Schutzengel‘ (nach?) Johann Andreas Wolff aus der Münchner Karmeliterkirche und wie Nr.11 nach Leuchtenberg, katholische Kirche gekommen (1802/1822: als Götz nach Andre Wolf“) wird eine Novität in die Literatur eingeführt. Der Bearbeiter fragt sich, ob es sich dabei um eine Kopie des 1692 datierten Solothurner Altarbildes von Wolff durch G.B. Göz, der allerdings erst spät (1769) in Solothurn selbst tätig war, handelt.

Am Ende wird eine ‚Maria mit dem Jesuskind‘ von Wolff aus der Karmeliterkirche Augsburg erwähnt zusammen mit einem ‚Hl. Schutzengel‘ von Bergmüller, ebendaher.

Ebenso verschollen und ohne Abbildung ist eine riesige ‚Himmelfahrt Mariens‘ als Wolff von dem besagten Professor Ströbel angekauft, die erst im Krieg verloren ging, von Schlichtenmaier aber als Peter Candid angesehen wurde, während der Bearbeiter auf Wolffs themengleiches Bild im lateinischen Kongregationssaal in München verweist.

Bei der letzten Nr.25 ‚Justitia‘ (Hunc rectos in orbem) von Antonio Triva (um 1625/26-1699) wohl aus dem Rosenkabinett der Residenz, zuletzt im Justizpalast (1905 als Veronese-Schule; u. Andreas Wolff bezeichnet) wird keine Abbildung geboten. Der Literaturhinweis auf den Ausst.Kat. München 1976, Bd.2, S.106-107, Nr.257 m. Abb. siehe auch bei Nr.259 (als Antonio Triva) führt ins Leere. Die schon von Reinhold Baumstark von Wolff auf Triva korrigierte Zuschreibung wird hier archivalisch auf 1670 für 60 fl. belegt. Mit Triva, der nach 1676/1679 nur noch für Maler wie Magnus Remy von Bedeutung war, und 1690 sein Haus auch fast symbolisch an Wolff verkaufen musste, endet also auch dieser Beitrag.

Der Beitrag von **Regina Kaltenbrunner „Zur völliger Contentirung an herrn Johann Andre Wolf Vortreflichen Mallern in Minichen übermacht - Arbeiten Johann Andreas Wolffs in österreichischen Kirchen und Sammlungen“** beginnt mit einem Zitat des Agenten Georg Bayernhuber im Auftrag des Stiftes St. Florian. In der Einleitung wird deutlich, dass die Verbindungen zwischen Bayern und Österreich bzw. München und Wien, zwischen den Wittelsbachern und Habsburg nicht nur wegen der Türkenkriege

sondern auch kirchlich zwischen den Ordensklöstern recht rege waren. München war nicht nur unter Max Emanuel ein Kunstzentrum und damit waren auch seine Hofmaler auch von auswärts gesucht, wie z.B. Wolff aber nur als Sakralmaler. In Wien selbst kam er auch während der Besetzung Bayerns durch Habsburg nur in einem sehr zweifelhaften Fall in der Weißspanier- oder Trinitarier-Kirche (heute Alserkirche) etwas zum ‚Pinselzuge‘.

- Ein früheres Konzentrat des folgenden Beitrages stellt wie erwähnt Wolfgang Prohaskas Katalogtext Nr.156 zu dem Hochaltarbild in Kremsmünster dar, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd.4, (hg. v. Hellmut Lorenz), München 1999, S. 419/420.

Unter „**II. Katalog**“ folgt jetzt ein chronologisches Verzeichnis, ein Mittelding zwischen Christian Quaeitzschs eher durchlaufender Erzählung und dem kritischen Werkkatalog von Bernd Ebert. Als Nr.1 ‚Susanna im Bade‘ erscheint ein signiertes und auf 1672 datiertes mittelformatiges Gemälde des 20jährigen Malers aus einer Münchner Privatsammlung, das erst 1972 ans Landesmuseum Innsbruck gelangte. Ohne Meistergerechtigkeit, vielleicht in der väterlichen Werkstatt oder als Geselle bei jemand anderem (wahrscheinlich noch nicht Ableithner oder Triva) hat Wolff es gewagt zu signieren. Der Auftraggeber dürfte in Adelskreisen zu suchen sein, die einen biblisch legitimierten und legitimierenden weiblichen Akt wünschten. Die Autorin erkennt Wolffs wenig erotische, an antike Skulpturen oder Stiche orientiertes „Schönheitsideal“ einer Susanna von ganz (un-)schöner Massigkeit in Begleitung ihres Schosshündchens beim Badeeinstieg. Der anklingende Antonio Triva hätte ‚trivial‘ aus der Susanna wahrscheinlich fast noch eine ‚delactierende‘ Hera gemacht. Ob die beiden rosafarbenen lebensrettenden Päonien (auch als Beweis der künstlerischen Vielseitigkeit) die Liebe der „wie erstarrt“ (oder versteinert?) bolognesk nach oben glotzenden Susanna „zu Gott und die ... Rettung durch Daniel (bezeugen)“ soll, erscheint nicht ganz abwegig.

Als Nr.2 ‚Apotheose des Hl. Judas Thaddäus‘ folgt ein zumindest 1684 nach Innsbruck in die Jesuitenkirche transportiertes Gemälde, eine Stiftung der sehr religiösen, pfälzisch-wittelsbachischen Kaiserin Eleonore. Wahrscheinlich hatte sie aber nicht den Künstler bestimmt. Auch die anderen Maler (Storer, Schönfeld und später Sing, 1680) dürften von den Jesuiten selbst ausgesucht worden sein. Gerade bei diesem Gemälde, auf dem der Apostel, Märtyrer und Briefschreiber Judas Thaddäus von einem etwas neckisch zum Betrachter blickenden Engel an den Beinen und von einem anderen in Brust-Hüfthöhe samt Märtyrerkeule hochgehalten wird, während ihm eine ‚Fides‘ providenter einen einfachen Heiligen-Licht-Schein über dem Kopf und ein kleineres Holzkreuz mit Kruzifix in

der Linken hält, sollte man nicht von „Apotheose“ sprechen, schreiben: eher von ‚Aphosiose‘ (zum Schein), ‚Aphagiotie, Aphagizie‘ oder etwas unschärfer von ‚Glorie‘ hier auch mit den Schlüsseln für das Himmelreich, Märtyrerkrone und Gesetzestafeln. Judas Thaddäus weist selbst auf seinen ‚katholischen‘ Brief (v.3) mit der Mahnung für den Glauben, der den Heiligen (Glaubenden) vorgegeben ist: das Programm der Jesuiten v.a. in dieser Phase der Türkenbedrohung (vgl. Michael mit Flammenschwert und Blitzbündel).

Mit Nr.3 ‚Tod des Hl. Joseph‘ von 1687 in dem zum Bistum Passau gehörigen Benediktinerstift Garsten als rechter Seitenaltar bringt die Autorin ein leicht beschnittenes und nicht optimal ausgeleuchtetes, so tenebroses Gemälde, dass dessen künstlerisches Potential so nicht richtig herauskommt. Interessant wäre auch ein visueller Vergleich mit den Malern der anderen gleichzeitigen Seitenaltarblätter (Johann Carl Resler von Resfeld und Johann Heiss) angeblich aus terminlichen Gründen (oder doch künstlerisch-galeriehaft: *varietas placet?*). Witzigerweise liess der sonst anspruchsvolle Abt (zeitweise Rektor der Benediktineruniversität Salzburg) Wolffs Gemälde wohl als Bruderschaftsbild (Joseph oder Guter Tod) von J. C. Resler von Resfeld abzeichnen und wieder seitenrichtig von B. Kilian stechen bzw. abziehen (vgl. Abb.5) insgesamt aber nicht sehr qualitativ, zumindest die Details werden dadurch besser erkennbar. Ob der manieristisch-tintoretteske, über Kopf schwebende Putto wirklich dem Tintoretto-Gemälde ‚Ursprung der Milchstrasse‘ in der Nationalgalerie, London seitenverkehrt entlehnt ist?. Man mag auch eine zufällige Konvergenz darin sehen. Interessanter ist das hellere und bessere Auszugsbild eines Puttenreigens um den Namen Josephs samt dem prächtigen vegetabil geschnitzten Goldrahmen.

Als nächstes kommt unter Nr.4 ‚Himmelfahrt und Krönung Mariens‘, 1694, das Hochaltarblatt in der Benediktinerstiftskirche Göttweig, das grösste und teuerste Gemälde Wolffs (fast 6 x 4 m für letztlich 1400 fl; vgl. Spieglers Hochaltarblatt in Zwiefalten fast 9 x 4 m für nur 500 fl.) ins Blickfeld. Die Verzögerung des 1688 bestellten, 1694 signierten und gelieferten Gemäldes wird auf ein erst wieder seit 1914 bekanntes angebliches Ausfuhrverbot durch Kurfürst Max Emanuel teilweise zurückgeführt. Dieses Ausfuhrverbot müsste dieser schon beim Entstehen des Gemäldes ausgesprochen haben, da der Kurfürst ab 1692 weitgehend in Brüssel weilte. Die Autorin spricht die Zweiteilung des figurenreichen Gemäldes an, die nicht unproblematisch ist, wie auch die bei Wolff immer wieder zu beobachtende Akzentverschiebung nach links, sodass schon Christus selbst nicht in der Mittelachse sich befindet. Das optische Gegengewicht zur Maria ist eher der

irdische, männlich-muskulöse Rückenakt eines Bestatters. Leider ist nicht die von Schlichtenmaier als Ze35 geführte Zeichnung in Köln abgebildet, um das in Göttweig nicht mehr lesbare Motto des Gemäldes auf dem Velum des Engels unten zur irdischen Szene hin nachzuvollziehen: Maria als Aurora. Ganz richtig bemerkt die Autorin, dass alle Irdischen nur verwundert auf das leere Grab oder umher, aber nicht nach oben blicken. Hier wäre auch interessant, welche apokryphe Quelle für diese Marienlegende der Auftraggeber wie der Künstler vor sich oder im Sinne hatte.

Die nächste Nr.5 ‚Gürtelspende an die Hll. Augustinus, Monika und Nikolaus von Tolentino‘ von 1698 in der ehemaligen Augustiner-Eremitenkirche in Salzburg-Mülln am Bruderschaftsaltar ‚Maria Trost‘ (Mater consolatum) soll 1698 datiert und unleserlich signiert sein (leider keine Detail-Abb.). Nach einer Notiz im Pfarrarchiv (vgl. Schlichtenmaier 1988, S.385) sollen „1698“ dem Malergesellen von Wolff 4 fl (für Ausbesserung, Firnis, Lieferung?) gezahlt worden sein, und trotzdem werden für dieses Bild immer noch andere Urheber genannt (z.B. Melchior Steidl, J. M .Rottmayr, die aber beide ganz sicher herausfallen). Das liegt vielleicht auch daran, dass das Gemälde mit seiner delikaten Farbigkeit auf das 18. Jahrhundert verweist. Bei den für Wolff untypischen Figuren v.a. knorrigen Händen der Heiligen könnte man fast schon an den frühen G.B. Göz, Jakob Zanussi u.a. denken. Die abgebildete Radierung von Johannes Nagnzaun gibt den Altar „sehr summarisch“ und volkstümlich sogar erst zur 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder.

Mit der Nr.6 ‚Gemäldezyklus der Abendmahlskapelle‘, 1699 einst in der Stiftskirche St. Florian wird es noch problematischer, da die Bilder auch nicht mehr in situ vorhanden sind. Der von Schlichtenmaier (1988, S.588-590) wiedergegebene Bericht oder Aufzeichnung von J.G.Faßmann liefert auf S.589 wenigstens die Titel: ein Altarbild: „Corporis Christi Blatt“ (Letztes Abendmahl) und zwei Supraporten: „fueswaschung Christi“ und „betriebe beurlaubung“ (Abschied Jesu von seinen Jüngern) für 1000 fl. (1699) und 600 fl (1706 u. 1709). Das Altarblatt wurde anscheinend schon 1878 abgenommen, 1903 für die Pfk. Ranningen erworben und 1967 in dem Dom zu Würzburg leihweise aufgehängt, wo es 1988 Ulrike Götz wieder entdeckte. Leider ist die Abbildung so schlecht, dass kein richtiges Urteil abgegeben werden kann. So erinnert es auch etwas an J. M. Schmidtner. Die beiden Supraporten sind verschollen, aber die Autorin vermutet mit Unterstützung der Kreuzschwestern von Linz zumindest eines von deren Gemälden allerdings einen ‚Abschied Christi von seiner Mutter‘ damit in Verbindung bringen zu können, auch weil

Albin Cerny 1886 vielleicht die Frauen (Marien) mit den Jüngern verwechselt haben könnte, müsste. Leider ist das Gemälde wieder so schlecht abgebildet (und erhalten), dass kaum ein Urteil möglich ist. Allerdings würden gegenüber diesem apokryphen Thema die ‚Fusswaschung‘ und der ‚Apostelabschied‘ als Supraporte oder Seitenbilder zum ‚Abendmahl‘ des Altarbildes ein besseres, sinnvolleres Ensemble bilden. Die eindeutige ‚Fusswaschung‘ bleibt verschollen, aber es fehlen auch noch ähnliche(?) zwei Supraporten von Johann Anton Gumppe aus der Florianskapelle, St. Florian. Die Kreuzschwestern können wieder mit zwei gleich grossen Floriansbildern aufwarten: ‚Der Körper des hl. Florian‘ wird von Frauen aufgenommen und ‚Hl. Florian wird von Schergen gehalten‘, die von der Autorin also nun mit Gumppe in Verbindung gebracht werden. Leider ist nur letzteres abgebildet (und auch nicht sehr aussagekräftig) wie auch ein drittes, gleich grosses Bild ‚Marter der Hl. Agatha‘.

Glücklicherweise wieder festeren Boden vermittelt Nr.7 ‚Verklärung Christi‘, 1712, immer noch in der Benediktinerklosterkirche Kremsmünster (6,15 x 3,43 m; „JAW“ bezeichnet und datiert „1712“). Die Autorin weist auf den langen Entstehungsprozess (Auftrag März 1699 – Weihe November 1712) hin durch den „pictor lentus“ (L. Altmann), da auch die Leinwand auf einem im Rathaus anschliessend ausgestellten Webstuhl nahtlos hergestellt werden musste. Beim früheren noch grösseren Bild in Göttweig wird nicht ähnliches berichtet. Ob Melchior Steidl, von dessen Beziehungen zu Wolff eigentlich nichts bekannt ist, für die Verbindung Kremsmünsters zu Wolff beansprucht werden kann, wird auch von der Autorin nur als Gedankenspiel vorgetragen. Sie macht klar, wie Wolff bei dieser diesmal ausgewogenen Komposition das unvermeidliche Vorbild von Raffael v.a. auch ikonographisch umgestaltet, ausgebaut hat. Bei dem sich auf das Buch stützenden Apostel würde der Rezensent eher auf Jakobus den Jüngeren tippen. Den zitierten Satz von Rudolf Preimesberger von 1985 über die „Erkenntnis [der Engel] der göttlich-menschlichen Natur im Geheimnis der Inkarnation“ hätte man vielleicht besser weggelassen. Gegenüber dem Göttweiger Gemälde sind hier auch kompositorisch, transitorisch, irdische und himmlische Ebenen verzahnt.

Die letzte Nr.8 ‚Transverberation und unio mystica der Hl. Teresa von Avila im Tod‘ von 1715 in der Karmeliterkirche in Linz zeigt eine aussergewöhnlich links-lastige Komposition. Wieder zeigt die Autorin, dass Wolff in eine Reihe von illustren (Martino Altomonte, wohl Carlo Innocenzo statt Carlo Giovanni Carlone) und weniger bedeutenden (Johann Carl von Reslfeld, Johann Degler) auch hier wieder herangezogen wird. Das unbezeichnete

Gemälde soll 1715 entstanden sein, trotzdem nahm Waagen doch eine Vollendung (Ausführung?) durch Johann Degler an. Schlichtenmaier machen die „vielen Restaurierungen“ zu schaffen, die auch unter der Lupe in der Abbildung zu erkennen sind. Mehr als für das künstlerische Erbe Wolffs interessiert sich die Autorin für den Inhalt, das Motivisch-Dargestellte: die Karmeliter-Mystikerin-Erotikerin Teresa von Avila, ihre Transverberations-Vision und ihr leiblicher Tod, ihre Seele als Taube, ihr Glaubensbekenntnis (in vitam aeternam) und als Lohn die Krone des ewigen Lebens mit und in Christus. Statt an der Stelle des brennenden Schmerzes hält die eine der beiden Schwestern das Totenkerzlein und versengt, verbrennt damit aber den Unterarm des Engels.

In „**III. Resümee**“ weist die Autorin kurz auf die „beispielhafte Qualität (bes. Göttweig und Kremsmünster) der stilbildenden Werke Wolffs innerhalb der süddeutsch-österreichischen Malerei hin. Hier hätte man sich noch einen Vergleich mit Michael Rottmayr, Peter Strudel, Frans de Neve, Carlo Maratta, Pietro Liberi, Joachim von Sandrart, Daniel Seiter, Andrea Pozzo, Marino Altomonte u.a. gewünscht.

Von dem Historiker **Claudius Stein** stammt der Beitrag „ ... **eine Menge der schönsten altar-blätter ... - Präzisierungen zu den Altarbildern Johann Andreas Wolffs in Erding**“, wobei die Herkunft der verwendeten Zitates ungeklärt bleibt. Es geht hier nur um zwei bzw. drei Bilder: Hochaltarbild ‚Kreuzigung / Lanzenstich‘ und ‚Beweinung Christi‘ als Ausstattung der früheren Kapuzinerkirche in Erding, wozu eventuell noch ein ‚Hl. Franz Seraph‘ als ehemaliges Seitenaltarblatt (Gv11) für 250 fl. hinzukommen könnte, unter drei Aspekten.

In „**I. Zur Entstehung der Gemälde**“ werden die Niederlassung der Kapuziner in Erding, der Bau ihrer Klosterkirche und die Stiftung der Einrichtung durch benachbarte Adelsfamilien angesprochen. Das Hochaltarblatt des Lanzenstichs (3,8 x 2,1 m) kostete 450 fl., die ‚Beweinung Christi‘ sogar beachtliche 425 fl. bei nur 2,5 x 1,9 m Grösse (vgl. Ge 28/29). Nach einer mehr lokalgeschichtlich interessanten Aufzählung der Stifter wird vom Autor auf eine auch noch im ausgeführten Bild zu erahnende Änderung abgehoben. Leider ist bei den zeichnerischen Entwürfen nicht die Rückseite der Zeichnung (Abb.2) wie bei I 2016, Nr.36, S.121 mit abgebildet, um die Entwicklung vom Sterben und

heranreitenden Longinus zum Verstorbenen und abreitenden Longinus und zum ‚Lanzenstich‘ mit Longinus vom Rücken ohne Schächer als Endlösung zu kommen. Auch mehr künstlerisch-ästhetisch betrachtet könnten hier noch Gründe für den Wandel gefunden oder angeführt werden. Bei der gleichzeitigen Proportionsänderung, sprich: Kürzung der Leinwand in der Höhe, muss neben geänderten Massen des Retabels u.ä. auch schlicht die Kostenfrage gestellt werden.

In „**II. Das Schicksal der Kapuzinerkirche und ihrer Ausstattung 1802**“ ist interessant, dass aus der aufgelassenen Kapuzinerkirche das dortige Hochaltarblatt Wolffs das Hochaltarblatt (‚Christus am Kreuz‘) seines Schülers Degler in der Wallfahrtskirche Heiligkreuz ersetzte. Die ‚Beweinung Christi‘ gelangte über mehrere Etappen letztlich in die Stadtpfarrkirche von Erding mittlerweile unten etwas gekürzt, da das schadhafte Gemälde wohl neu aufgezogen wurde. Während die beiden erwähnten Bilder weitgehend übermalt sind, macht wenigstens in der Abbildung S.214 das dritte Gemälde ‚Hl. Franziskus in Betrachtung des Kreuzes‘ im Pfarrhof von Erding einen besseren Eindruck. Der Autor hält es für in Fragment und stellt sich oben den Seraph für den schon stigmatisierten Franziskus vor. Da er das Kreuz schon in Händen hält, ist auch keine Erscheinung Christi (vielleicht ein IHS- oder Trinitätszeichen) zu erwarten. Man müsse auch bei jetziger Breite von 132,5 cm eine Höhe von etwa 250 cm annehmen. Warum aber wurde gerade die himmlische-göttliche obere Hälfte abgeschnitten? Solche einsamen Franziskus-Meditationen finden sich v.a. in Spanien weit verbreitet. Wenn noch die einstigen Seitenaltarretabel in der Fialkirche Schröding erhalten sind, wären die ursprünglichen Masse der Bilder leicht zu bestimmen.

In „**III. Reflexe in antiquarischen Schriften**“ werden nochmals die Quellen beleuchtet. Franz von Hufnagel schreibt 1735, also nach Wolffs Ableben an Oefele von zwei Bildern bei den Kapuzinern in Erding: „gecreuzigter gott“, „S: Franciscum“; bei Georg Benedikt Faßmann heisst es vor 1771: „eröffnung Gottes unter dem Creuz“ aber nicht auch noch ‚S. Franciscus‘, erst wider bei Franz Sebastian Meidinger 1781: „Calvariberg“, „Vesperbild“ in der Pfarrkirchen“ (!), „Franciscus in der Kapuzinerkirche“, was Felix Joseph Lipowsky 1810 unbesehen wiederholen sollte.

Nach den Arbeiten im ländlich-provinziellen Erding folgt **Doris Gerstls** Beitrag „ ... wegen

des schönen concepts ... - Der Regensburger Altar des Hl. Joseph im Auftrag des Wittelsbacher Fürstbischof Joseph Clemens von Bayern“, also wieder ein Auftrag aus höchsten Kreisen. Der Aufsatz ist ungegliedert und nicht nur deshalb sind geschichtlich-faktische, formale, inhaltliche, interpretatorisch-spekulative Passagen immer wieder vermengt. Fest steht, dass der Auftraggeber, der schon das Michaelsbild für Berg am Laim bei Wolff bestellt hatte, zu seiner erneuten Bischofswahl (1695) in Regensburg von zwei als Dank für den Dom versprochenen Altären letztlich nur den ‚Josefsaltar‘ erst 1699 hat errichten lassen. Als vom Domkapitel bevorzugter, aber unterlegener Konkurrent von Wolff trat der um einiges ältere und schwächere Johann Carlone (1636-1713) auf. Wenn Wolff wegen des Bischofswappens nachfragt, kann man wohl davon ausgehen, dass der Maler auch den Altaraufbau entworfen hat. Die Autorin nimmt wohl zu Recht an, dass dieses Wappen als Relief anstelle des heutigen Simon-Stock-Oberbildes zwischen Altarbild und plastischen Schutzengel-Auszug angebracht war. Neben dem durch ein Vorgängerpatrozinium angesagten (und auch inhaltlich harmonisierenden) Schutzengel-Motiv wird das Joseph-Thema auch mit dem Verhältnis zu den einen Josephskult treibenden Habsburgern, dem Kaiserhaus (Schutzpatron, „wittelsbachische Selbstbehauptung“, Anpassung und Konkurrenz) erklärt. Das Naheliegendste wäre die Wahl des eigenen Namenspatrons Joseph (samt Clemens als Adjektiv: ‚praenomen est omen‘) . Als nächstes erfahren wir jetzt etwas über das Gemälde selbst: 4 x max. 2,4 m (und unsigniert?), aber auch schon Anmutungshaft-Subjektives: der Jesusknabe habe ein „anatomisch etwas zu langes Ärmchen“ im Umfängen seines Zieh-Nähr-Stiefvaters Joseph, und er trete „vorsichtig“ auf eine von einer Frau gehaltenen Weltkugel. Besorgt, mit staunend geöffnetem Mund beobachte die Frau, deren braunes Haar mit [nicht strahlenden] Sternen besetzt (sei), die Szene“. Gut beobachtet ist die „ambivalente“ Haltung oder Darstellung. Vielleicht hat hier der Maler mal wieder korrigiert, und einen früheren rechten, stützenden, haltenden Arm Josephs in seinem ockerfarbenen Umhang versteckt und eine neue, etwas zu klein und nicht sehr gelungene Hand mit Verweis v.a. auf den Lilienzweig hinzugefügt. Wenn die „Schultern“ des Jesuskindes „anatomisch verunklärt“ sind, dann ist auch die frühere Feststellung der zu grossen Länge zumindest schwierig. Ob Joseph ergraut ist oder abgesehen vom Schattenbereich eine „dunkleres Inkarnat“ hat, ist nach der Abbildung nicht zu entscheiden. Der Vergleich des rechten Engelspaares mit dem Räuchergefäss mit Loth’s ‚Glorie des Hl. Joseph‘ in Venedig, San Silvestro von 1681 (Abb.4, S.220) ist wenig sagend. Der Künstler muss ein (himmlisch-überirdisches) Zuschauerambiente erfinden. Unterbrochen durch die Themafrage ‚Glorie

des Hl. Joseph' folgt jetzt Kompositorisches: Joseph strebt „scheinbar auf den Betrachter zu“(?) und Koloristisches (Kontraste und Ton-in-Ton), um wieder auf Inhaltlich-Eindruckhaftes zurück zu kommen: „Namenspatron [und Joseph Clemens selbst] als verantwortungsvoller Nährvater präsent ... Schritt [oder eher: Tritt?] auf die Weltkugel ... als Salvator mundi [oder: judex mundi?]“. Im ikonologisch-genealogischen Vergleich werden Guido Reni, Carlo Maratta u.a. für dieses „weit verbreit(ete)“ Thema im Barock genannt. Interessant ist die Feststellung der Autorin, dass ein so bewusst arbeitender Maler wie Wolff (versehentlich?) die Lichtführung des Bildes der späteren Realsituation nicht angepasst habe. Der auffällige Schlagschatten der linken Hand von Jesus auf dem Umhang von Joseph, soll als Hinweisgeste (auch auf den Stifter) eine aktive Rolle im Heilsplan als väterlichem Beschützer des Erlösers zu weisen. Bei der als Maria gedeuteten „kostbar [!] gewandete(n)“ Frau sind die weit geöffneten Augen [vorsichtig?] und ein fast schreiender Mund“ nicht verwunderlich. Und sie spekuliert weiter, ob nicht der Tritt auf die Weltkugel, „die 1699 zerronnenen Ambitionen auf das Weltumspannende spanische Imperium andeuten könnten“. Der 1699 verstorbene gleichnamige Neffe Joseph Ferdinand und Thronprätendent wäre somit ein zweiter Jesus, seine „Schattenhand“ als Schuldzuweisung am Tode Joseph Ferdinands zu interpretieren, bewahren die Autorin glücklicherweise Vorstellungen des Dekorums. Der Aberwitz (Widersprüchlichkeit) dieser konstruierten Gedanken zeigt dann wieder der Satz von der „Verbundenheit der kurbayerischen mit der kaiserlichen Familie über den gemeinsamen Landesheiligen und Namenspatron“. Wieder mehr ikonographisch-interpretatorisch wird auf den kaum sichtbaren Nimbus und die nicht auf eine Veränderung beruhende rechte, auf die Lilien der Enthaltensamkeit deiktische Hand des Heiligen verwiesen, aber auch als kompositorisches Mittel der Balance. Nochmals zur besagten ‚Dame‘, die hier als ‚Apokalyptische Frau‘ nach der Offenbarung 12,1 [Weib mit der Sonne oder Sterne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen ... eine Krone von 12 nur 6 sichtbaren Sternen] dargestellt ist, obwohl sie, wie die Autorin im Vergleich mit dem Kemptener Schutzengelbild von 1705 selbst erkennt, sehr an die dortige Frau Welt erinnert, was sie aber als formelhaftes (besser: parodistisches) Zitieren interpretiert. Die damit verbunden „Marginalisierung von Maria“ macht der Autorin doch feministisch oder patriarchalisch schwer zu schaffen.

Jetzt kommt erst die Grossform als Herz in Betracht. Verschiedene Aspekte (Angeschnittensein, u.a.) bringen die Autorin dazu, eine bei der Akkommodation in die Karmeliterkirche Regensburg verlorengegangene normale Ovalkomposition wie in

Kempton anzunehmen, obwohl damit der Herz-Agape-Effekt nicht mehr so stark wäre. Die Herzform eines Altarentwurfes (Abb.7) sieht sie nicht in diesem Zusammenhang. Mit dem Auszug der plastischen Schutzengelgruppe durch Faistenberger vergleicht die Autorin ein themengleiches Bild von Johann Carl Loth für Tegernsee, dem allerdings noch die Lasterbekämpfung zugeordnet ist. Wenn man Jesus auch als Richter (der sündigen Welt beim Jüngsten Gericht) im Wolff-Bild mit interpretiert, wäre auch die Laster-Seite integriert. Die Szene Faistenberger mit dem stolperndem Kind verbindet die Autorin aber wieder einsichtig mit dem Psalm 91,11-12; bevor sie wieder in die Ikonologie des Schutzengelmotivs eintaucht. Den Schluss bildet die Geschichte der teuren Übertragung des Altares allerdings ohne für die möglichen Veränderungen nötigen Details.

Der Beitrag: „**die h. 3faltigkeit und selbige ihr wirkung – Das Hochaltarblatt der Münchner Drifaltigkeitskirche**“ der Kunsthistorikerin **Katharina Herrmann** ist wieder eine Monographie zu ihrem Spezialgebiet den Trinitätsdarstellungen. An geschichtlichen Fakten liefert sie eingangs das Gelöbnis der drei Stände (quasi eine irdisch-weltliche Trias aber nicht Trinität) von Adel, Klerus und Bürgertum einer Votivkirche der Dreifaltigkeit unter Eindruck der Bedrohung und Abwendung der Gefahr für München im Spanischen Erbfolgekrieg am 17.7.1704. Der Baubeginn erfolgte unter der österreichischen Herrschaft ab 11.5.1711. Schon September 1714 beginnt C.D. Asam mit der Freskoausmalung. Am 3.9.1715 hat dann noch der zurückgekehrte Kurfürst Max Emanuel 3000 fl für den Hochaltar, gespendet also nicht speziell für das Gemälde, das nach Meinung der Autorin 1715 begonnen und nach Wolffs Tod im April 1716 von Johann Degler vollendet und am 11.5.1717 aufgemacht wurde. Die Autorin nimmt die Komposition oder die Anlage und die Zentralgruppe noch als von Wolff gemalt an. So wie das Gemälde heute erscheint, ist Schlichtenmaier zuzustimmen, dass Degler das Ganze stark überarbeitet und nach Faßmann (die Vorzeichnung oder Untermalung) „gar ausgemahlet hat“.

In der folgenden Bildbeschreibung weist Herrmann natürlich auf die zwischen 1710 und 1750 öfters anzutreffende Darstellung der Trinität als quasi Drillinge hin, wobei Gott Vater des Alten Testaments in goldenem himmlischen Gewand der sündigen, vergänglichem, aber durch das Kreuz erlösten Welt die linke Hand mit Flammenschwert des Zornes Gottes, aber nicht entzündend, verbrennend (siehe: München), aber auch nicht an der Kette hält. Die etwas eckigere, hagere, menschlich teilweise nackte Christusfigur mit dem

Kreuz hat etwas Schönfeldisches an sich. Darüber schweben die Taube und ein weiss gekleideter bärtiger Mann mit sieben Feuern um sein Haupt als Heiliger Geist. Die untere, Kopftuch tragende oder blau verschleierte, aufblickende weibliche Figur in rotem Untergewand ist jetzt einfach und eindeutig Maria, die Mutter Jesu, die einen knienden Hilfesuchenden unter ihren Schutzmantel nimmt, wobei der Hilfesuchende die drei Herzen der Stände auf einem Tablett anbietet als eine Art Stifterbildnis. Im Hintergrund ist noch die München mit der Frauenkirche und St. Peter zu sehen.

Die Vision der Rettung Münchens durch die Münchner Karmelitin Maria Anna Lindmayer war wohl Auslöser des Unternehmens und sie auch tatkräftige Promotorin, aber nicht Urheberin dieser Form der Trinitätsdarstellung (eher durch Crescentia Höß von Kaufbeuren seit Kindestagen?). Der Beitrag gibt eine nachträgliche Interpretation des Gemäldes durch eine Schrift der Maria Anna Lindmayr stichwortartig wieder die jeglicher Moderner zugrunde liegen sollte, und aus der das Eingangszitat stammt. „Gott Vater als Schöpfer (und Strafer), Gottes Sohn als Erlöser und Märtyrer, Heiliger Geist, Ausspender der Gnade und Gaben; ... Mutter der Barmherzigkeit als Fürsprecherin [Intercessio] für die reumütige, kindliche und sündige Seele auf dem Tablett die drei Stände und ihre Herzen, die drei Türme sind München, das Gnade und Huld (Verschonung) erlangt habe“.

Bei der ungewöhnlichen Trinitätsdarstellung vermutet die Autorin, dass Crescentia Höß (1682-1744) erst durch dieses Gemälde bei ihren Visionen insinuiert wurde, obwohl sie auch berichtet, dass die Franziskanerin von Kaufbeuren schon in frühester Jugend derartige Visionen gehabt hätte. Herrmann macht sich auch weitere Gedanken, über die sich erhebende Rolle des bärtigen Geistes und eine mögliche „spiritus radix“. Allerdings sind solche Darstellungen in solcher Position als Taube ja nicht ungewöhnlich.

Es folgen die emblematischen Darstellungen Asams, die ähnlich den Trinitätsgedanken variieren. Zurück zu Wolff: sie sieht im Gemälde eine Verdichtung der Aussagen der Deckenbilder und geht von einem zwischen 1704 und 1711 entwickelten Gesamtkonzept aus. Die Autorin weist gegen Ende auf neue Forschungen durch Katharina Schmidle hin, die wohl nach den herrührenden Verhältnissen der Habsburger Besatzungsmacht einen grösseren, allerdings nicht richtig hier erkennbaren Anteil zuschreibt. Dagegen meint Herrmann, dass das Altargemälde erst durch Max Emanuel gestiftet worden sei. Der Rezensent vermutet eher wie oben, dass Max Emanuel nur das Retabel und weniger das Altargemälde unterstützt hat, da sich ja sonst irgendwo ein Hinweis (Wappen u.ä.) finden müsste. Dass er (sich) als reumütiger Sünder mit den Herzen der drei Stände auf dem

Tablett hier zurückgekehrt dargestellt wäre, ist pure Romantik. In der Magisterarbeit an der Universität Wien von [Sabine Jasek: „Die Hochaltarbilder von Johann Andreas Wolff“](#), 2013, S.70 ist die „Arme Seele“ plausibel gar eine „ältere Frau“. Das Altarblatt dürfte von den Ständen gemeinsam gesondert und selbst bezahlt worden sein.

Leider ist die Skizze zu dem Altargemälde als mögliches Argument für eine Planänderung erst auf S.341, Abb.20 abgebildet. Die Autorin entkräftet dies sowieso auch gleich wieder. Wie weit Wolff mit Viscardi ab 1705 bei der weiteren Planung des Projekts beteiligt war, lässt sich leider nicht durch Quellen belegen, es bleibt also wohl bei den vermuteten Altarretabelentwürfen.

Mit **„Neufunde, Zuschreibungen und Ergänzungen zum malerischen Werk von Johann Andreas Wolff“** macht **Josef Straßer** ganz ohne einleitendes Zitat ein interessantes Kapitel auf in Katalogform. Als Nr.1 ‚Schmerzensmutter‘ (Mater dolorosa) stellt er eine bezeichnete („AW / 1697“) Kupfertafel von 37 x 30 cm in norwegischem Priv.Bes. vor. Wahrscheinlich hätte niemand ohne die Bezeichnung bei diesem glatt-klassizistisch-sentimental – Straßer erwähnt hier Guido Reni – gemalten Bild auf Wolff getippt. Der Vergleich mit der angeblich gleichzeitigen ‚Mater dolorosa‘ mit einem gewissen Rubenseinschlag wirkt auch nicht erhellend. Das Malen wie auf diesem harten Grund war sicher für Wolff kein grosses technisches Problem.

Bei Nr.2 ‚Apotheose des Hl. Benedikt‘, 254 x 298 cm, handelt es sich um ein zumeist übersehenes, eingelassenes Deckenbild im ehemaligen Atelierraum von Christian Mali, das Straßer mit dem 1788 durch ein Gemälde Martin Knollers ersetzten ehemaligen Altarbild von Benediktbeuren (1685/86) als Fragment verbinden möchte. Wo, wann, wie der zeitweise in München lebende Mali bzw. sein Kollege Anton Braith dieses „venezianische Deckenbild“ erworben hatte, konnte der Autor leider nicht herausfinden. Dass es die Handschrift Wolffs dieser Zeit zeigt, scheint plausibel, wie auch die als Abb.4 abgebildete Zeichnung im Kunstpalast Düsseldorf (Ze28) damit zu verbinden ist.

Dass die Nr.3 ‚Martyrium des Hl. Vitus‘ hier als Neuentdeckung erscheint, ist doch mehrfach erstaunlich, da es dokumentiert, signiert und jetzt (wieder) am alten Ort in der Benediktinerklosterkirche Tegernsee hängt – und nicht zuletzt zumindest nach der vielleicht zu blaustichigen Abbildung gut erhalten ist und ästhetisch sehr ansprechend

erscheint trotz einiger Füllsel wie der gegenlichtige, repoussoirartige Vasen-Schornstein.

Dagegen wirkt wenigstens nach der Abbildung die mit „JA Wolff“ bezeichnete und ! „1703“ datierte Nr.4 ‚Apotheose des Hl. Claudius‘ in der ehemaligen Dominikanerinnen-Klosterkirche Altenhohenau recht schwach, konventionell, v.a. der Claudius mit seiner Märtyrerpalme und Namensband in der Glorie mit unterer fatto-Szene. Straßer berichtet noch von einem Recycling des ursprünglich ovalen Bildes in den jetzigen, 1760/74 von Ignaz Günther angefertigten Altar, was auch am Foto gut nachprüfbar ist. Wahrscheinlich wurde es dabei auch von einem mässigen Maler übermalt bzw. ‚ausge-besser-rt‘.

Die letzte Entdeckung Straßers ist so eine originale Ovalkomposition Nr.5 ‚Pflege des Hl. Sebastian‘ angeblich mit „Wolf“ bezeichnet in südd. Priv.Bes.. Straßer vergleicht es mit der 1693/96 datierten Zeichnung in München (Ze61) für ein Altarblatt und hält das etwas abweichende Oval-Gemälde für ein ehemaliges Auszugsbild. Da Schlichtenmaier diese Zeichnung als Entwurf, Vorlage für ein Altarrelief Faistenbergers in der Sebastianskapelle in Altötting, Stiftskirche ansah, bildet Straßer es als Abb.9 auch ab, um die Übereinstimmungen bzw. Unterschiede festzumachen. Der eingezogene Rundbogenabschluss der Zeichnung dürfte eher für ein bislang unbekanntes Altarprojekt angefertigt worden sein. Ein erwähntes nahestehendes, seitenverkehrtes Gemälde von Johann Baptist Unterstainer in der ehemaligen Klosterkirche Attel, ist leider hier nicht abgebildet. Straßers weitere Vergleichsbeispiele lassen ihn letztlich nur von einem Werk „aus seinem unmittelbaren Umfeld (Werkstatt?) ... kurz nach 1700“ schreiben.

In der ersten Anmerkung spricht er noch von einer „wünschenswert(en) Neubearbeitung“ des Werkverzeichnisses von Schlichtenmaier, da mittlerweile Werke in Ramsau, Beuerberg, Indersdorf (ehem. Münchner Josephspitalkirche) bekannt geworden seien.

Mit dem Degler-Zitat „... **hat er's zwey bis dreymalen gezeichnet, bis er zum Malen gekommen ... - Johann Andreas Wolff zeichnet**“ meldet sich **Achim Riether** auch hier noch mal zu Wort und verständlich auf ähnliche Weise, sodass nur die wesentlichen, abweichenden oder neuen Punkte kritisch gewürdigt werden. Seiner Einleitung, dass Wolff auch [v.a.?] als Zeichner „einer der bemerkenswertesten Persönlichkeiten des Barock in Süddeutschland“ gewesen sei, ist entgegen zu halten, dass in der neueren „Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland“, Bd.5, Barock und Rokoko, o.J. (2008) (Hg. Frank

Büttner, Meinrad von Engelberg, Stephan Hoppe und Eckhard Hollmann) Wolff allerdings nur als Lehrer Johann Georg Bergmüllers Erwähnung findet.

Im Abschnitt „**I. Der überkommene Bestand**“ wiederholt Riether jeweils aber abweichend die Rede von ursprünglich 111 Originalzeichnungen Wolffs, die jetzt von ihm auf etwa 90 Arbeiten reduziert wurden und mit Neuzuschreibungen jetzt etwa 100 Zeichnungen umfassen würden, die auf 15 öffentliche und diverse private Sammlungen verstreut seien. Allein München besitze 50 oder die Hälfte. Nach einer kurzen Geschichte der Sammlungstätigkeit der Zeichnungen Wolffs beginnend mit Felix Halm kommt er im Abschnitt „**II. Stilistische Eigenheiten**“ zuerst auf die Ausbildung des anfangs zum Studium bestimmten (und möglicherweise auch Besuch des Münchner Jesuitengymnasiums) Wolff: beim Vater, beim Bildhauer Balthasar Ableithner, Nikolaus Prugger (Schlichtenmaier). Die frühesten erhaltenen Zeichnungen scheinen biblisch bzw. mythologisch zu ‚Saul bei der Hexe zu Endor‘ in Warschau (leider nicht abgebildet: ‚Cephalus und Procris‘, sign. u.dat.1672, Abb.1) und ‚Hermes und Argos‘ (sign. u. dat. 1674). Letztere ist „schönfeldisch“, aber nicht so sehr die von 1672, die natürlich viel lockerer aber auch anatomischer sicherer wirkt als die ‚Susanna‘ in Innsbruck. Bei der für einen Altarbildauftrag viel penibler durchgehend also plastisch ausgeführten und um 1678 datierten ‚Verkündigung an Maria‘ (Abb.3) meint der Autor den Einfluss des schon verstorbenen, oft erstarrten und detailrealistischen Johann Ulrich Loth feststellen zu können, was den Rezensenten nicht ganz überzeugt. Die Ausführung, jetzt im Diözesanmuseum Freising ist in I, 2016, S.56 wenigstens klein abgebildet. Dort auf S.57 ist auch Abb.3 grösser und farblich abweichend wiedergegeben.

Wovon der folgende, für die Alexander-Zimmer verwendete skizzierende, suchende Federstil („Temperament und Schneid“) (Abb.5) beeinflusst ist bzw. sein könnte, dem wird nicht nachgegangen, auch nicht der mehr kalligrafisch, taillierten, musikalisch schwingenden Linie z.B. der ‚Erschaffung Evas‘ in Düsseldorf (Abb.5) um 1687.

Um 1700 erscheint aber auch wieder ein fahriger, improvisierter Skizzenstil ‚Allegorische Liebesversammlung‘ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, sicher auch zu einem anderem Stadium im schöpferischen Prozess. Die von Riether als spätest datierte Zeichnung ‚Hl. Avellinus als Fürbitter‘ von 1712 zeugt von einem etwas ermüdeten und ermüdenden Detailrealismus, was er teilweise mit dem angeblichen Schlaganfall von 1693 aber auch als (billigerer) Gemäldeersatz (warum nicht eine Stichvorlage?, keine Seitenverkehrung?) erklärt.

Ähnlich wie im anderen Aufsatz differenziert Riether in „**III. Mittel und Funktion des Zeichnens**“ in „**1. Freie Federstudien**“, „**2. Vorzeichnungen in Graphit**“ statt wie bei Schlichtenmaier als Bleigriffel. „**3. Nicht lavierte Federzeichnung**“, „**4. Monochrom lavierte Federzeichnung**“, „**5. Farbig aquarellierte Blätter**“ (nicht mit farbigen Kreiden wie bei Schlichtenmaier). Als Vorläufer erkennt er hier die Gebrüder Schor, aber nicht schon M. Kager u.a., und „**6. Finale Visierungen für Auftraggeber**“ (und Stecher?). Hier erwähnt er noch einmal das Kuriosum, dass die plastisch aufgefasste Zeichnung ‚Alexander legt die persische Kleidung an‘ (Abb.17) bis vor kurzem als Heinrich Friedrich Füger angesehen oder gehalten wurde.

In „**IV. Typen der Visierung**“ differenziert Riether funktional nach „**1. Zeichnen für das Fresko?**“ in Fragezeichen, weil er erstaunlicherweise in der quadrierten Zeichnung der ‚Marienkrönung‘ für das Deckengemälde in Maria-Thalkirchen dann doch nicht die Hand Wolffs erkennen kann. Sicherer ist der Autor bei „**2. Entwürfe für Bildhauer**“ wie der verschollenen Zeichnung ‚Hl. Rochus‘ für Andreas Faistenbergers ‚Hl. Rochus‘ in Berg am Laim auch mit Verweis auf den Beitrag von Dagmar Dietrich. In „**3. Visierungen für Druckgraphik**“ spricht Riether sicher eine die Bedeutung Wolffs kennzeichnende Sparte an. Bei der schwachen ‚Allegorische Huldigung auf Maximilian I und II‘ (Abb.1, S.118) hat er allerdings sehr berechtigte Zweifel an der Authentizität einer Vorlage für den Stecher Am(b)ling. Bei den anderen gezeigten Beispielen ‚Hl. Franziskus empfiehlt Mönche seines Ordens der Germania‘ für den Stich von Jeremias Renner hat dieser von Wolff eine zeichnerisch genaue Vorlage erhalten; allerdings musste der Stecher im Hell-Dunkel doch einiges noch hinzu erfinden.

Nicht abgebildet ist leider das Beispiel ‚Bildnis Kaiser Josephs I‘ für den Augsburger Stecher Johann Georg Wolfgang. Ein weiteres Beispiel ‚Hl. Franz Xaver‘ für den Stecher Michael Wening als Thesenblatt wird noch einmal im folgenden Beitrag (S. 294/95 m. Abb.) besprochen.

Den Schluss bildet „**V. Nachfolge**“ des „virtuoseste(n), einfallsreichste(n) und variabeleste(n) Zeichner des süddeutschen Hochbarock“, wobei natürlich der Name Johann Georg Bergmüller (nicht nur in dessen Frühzeit) als erster fällt. Ausserhalb der Werkstatt hat Wolff nach Riether Johann Baptist Unterstainer beeinflusst. Leider ist die Beispielzeichnung einer ‚Verehrung der Himmelskönigin durch die vier Erdteile‘ so schlecht reproduziert, dass sich selbst mit Lupe wenig sagen lässt, ausser dass ein vergleichbarer, etwas nüchtern einfacher Zeitstil sich darin ausdrückt.

Die Spätwirkung Wolffs auf Künstler wie Bartholomäus Ignaz Weiss spricht nicht so sehr für das andauernde Renommé Wolffs, als auch für die historisierende Einstellung der Generation um 1800.

Mit „... **einem riß und Gedancken zu einem neuen Calender ... - Johann Andreas Wolff als Inventor von offiziellen Wappenkalendern**“ beginnt der erste Beitrag des Spezialisten **Josef H. Biller** mit „eigener Systematik und Nomenklatur“ der ab etwa 1500 bis zum Ende des alten Reiches 1803/6 aufgelegten Grafikform. In der Einleitung zeigt er kurz die Entwicklung von Einblattkalendern in Hoch-Buchdruck als Holzschnitt oder die spätere Kombination von Tief-Kupferdruck als Kupferstich und in Blei gesetzten Hochdruck einschliesslich des volkstümlich, konservativen sogenannten „Laßmann“-Motivs.

In „**seine „Vorgeschichte, Entstehung, Beschreibung, Überlieferung, Renovierungen und Resümme**“ wird wie bei allen vier Beispielen ähnlich ein Wappenkalender mit Frontispiz als Art Velum von Wolff, die ganze Ausführung durch Am(b)ling ab 1688 präsentiert. Dass die Signatur der beiden im Rahmen des Joseph-Clemens-Ovalbildes angebracht ist, ist nicht so aussergewöhnlich. Ob die Zusammenarbeit der beiden schon 1672 begonnen hat, wie behauptet, bleibt fraglich. Das ovale Brustbildnis des Fürstbischofs würde der Rezensent eher dem für seine Porträtstiche geschätzten Am(b)ling selbst geben. Die geschilderten Probleme mit der Fehlbehandlung und der Haltbarkeit, Aufstechungen u.ä. birgt bei diesem Kalenderblatt keine Überraschungen.

Das nächste Beispiel: „**II. Der Wappenkalender des Kollegiatsstiftes zu Unserer Lieben Frauen in München 1690 bis 1737**“ hat „eine durchaus persönliche Gestaltung“ wieder in der Zusammenarbeit von Wolff und Am(b)ling um 1690. Die Signaturen sollen nach unter beschnittenen Abzug unter der Münchner Stadtansicht angebracht gewesen sein. Dass der Kalender schon 1737 durch einen Neuen nach Entwurf von Cosmas Damian Asam ersetzt wurde, ist erstaunlich. Leider gibt es keine Abbildung zum Nachvollzug. Das von Wolff entworfene Frontispiz stellt so etwas wie eine Himmelsszene mit der Patronin Maria dar.

Das Beispiel „**III. Der Wappenkalender des Hochstifts Freising, 1700 bis 1715**“ besitzt ein Frontispiz nach Entwurf von Wolff aus dem Jahre 1700/01; die Umzeichnung durch Franz Joseph Lederer (1713) und Stecher Johann Andreas Pfeffel 1714 hat dazu geführt,

dass die persönliche Handschrift Wolffs leider kaum mehr zu spüren ist.

Das Beispiel „**IV. Der Grosse Kupferkalender des Hochstifts Regensburg, 1701 bis 1744**“ nennt in der Bildlegende Abb.7 „Carl Gustav von Amling nach Johann Andreas Wolff“ Ersteren noch als Stecher, obwohl im Text nur Michael Wening auftaucht bzw. der wieder nur in einem einzigen Exemplar von 1729 erhaltene Abzug als Ge- und Verbrauchs-Kunst eindeutig mit „Jo: Andre Wolf del. Et inven.“ und „Johann Balthasar Wening sculpsit“ (der Sohn des Obengenannten) bezeichnet ist. Bei dem gut dokumentierten Entstehungsprozess sind die mit 30 fl. hoch ausfallenden Reisekosten von München nach Regensburg (und zurück) und, dass keine vorhergehende Fehlerkontrolle bei den Wappen und Titulaturen erfolgt ist, bemerkenswert. Billers Einschätzung eines „harmonischeren Formats“ und einer altarretabel-ähnlichen Architektur ist sicher dem Gesamtentwurf Wolffs zuzuschreiben.

Als Exkurs oder Anhang erscheint noch ein seitenverkehrter, leicht veränderter Nachstich als Frontispiz eines ‚Hl.Benno‘ von Carl Gustav von Am(b)ling nach Entwurf Wolffs von 1696, in einem von Johann Caspar Gutwein gestochenen und in Augsburg 1698 herausgegebenen Münchner Wandkalender. Ob die Wiederverwendung in etwa doppelter Grösse ohne Urheberangabe mit Einverständnis erfolgte, ist in dieser Zeit sehr begrenzten Rechtsschutzes eher zu verneinen.

Der zweite Aufsatz **Josef H. Billers** ist mit „**Für akademische Schaudisputationen – Thesenblätter nach Entwurf oder Altarbildern von Johann Andreas Wolff**“ betitelt. Nach einer kurzen Definition des quasi ephemeren, vorrangig in Augsburg hergestellten Thesenblattes als Linear-Stich (und Radierung) oder Schabestich folgt mit „**I. Zum Forschungsstand**“ eine Kritik an Ludwig Waagen und besonders an Kuno Schlichtenmaier, der zur Zeit der beginnenden wissenschaftlichen Interesses auf diesem Gebiet (S. Appuhn-Radtke) wohl schon zahlreiche Blätter erwähnt, aber sie nicht richtig als Thesenblätter ausgewiesen und teilweise falsch benannt hätte. Des weiteren weist er auf die Schwierigkeiten der „zweiten Säkularisation“ durch Aussterben der Konvente, aber auch auf die Chancen durch die Digitalisierung der Bestände hin. In „**II. Editionsprinzipien**“ teilt er seinen folgenden Katalog der Thesenblätter in zu Lebzeiten und nach seinem Tode 1715 [eigentlich 1716] Entstandene.

Der „**III. Katalog A. Thesenblätter nach Vorzeichnung von Johann Andreas Wolff**“

beginnt mit Nr.1 ‚Hl. Leopold (III.), Markgraf von Österreich‘, ein Mezzotinto-Blatt bezeichnet „Joan. Andr. Wolff delin.“ und „Elias Heinzelmänn sc. Aug.“ an der Universität Ingolstadt, an der der Defendent Johann Georg Durach aus Immenstadt seit 1676 immatrikuliert war, bevor er 1680 in Orleans studierte. Aus diesem im Königsegg-Rothenfelser-Gebiet angesiedelten und für die Königsegg tätigen Geschlecht stammte später auch der Maler Johann Baptist Durach (Wangen 1724-1793 Passau), Hofmaler in Passau. Als Patrone werden zwei Brüder von Königsegg-Rothenfels genannt, wobei die Titulatur des einen, den Terminus post quem non, also 1678 abgibt. Der Taufpate von Johann Georg Durach war wohl der Grossvater der Patrone, Hugo von Königsegg (1596-1666). Die Wahl auf den ‚Hl. Leopold‘ als Exemplum fiel wohl wegen des Vaters der beiden Patrone Leopold Wilhelm von Königsegg (1630-1694), der unter Kaiser Leopold I (1640-1705) eine wichtige Regierungsposition einnahm. Insofern wäre auch Schlichtenmaier mit seinem „Kaiser Leopold“ teilweise rehabilitiert, obwohl natürlich auch die Wappen weiter zurückführen: Bindenschild der Eppensteiner und Niederösterreich-Babenberger. Auf die Szene mit Leopold, der auf eine Stelle im Matthäus-Evangelium verweist, geht der Autor leider nicht ein: irdisch-himmlische Herrschaft (?). Nach der Abbildung lässt sich nicht weiteres entziffern. Wenn die Datierung 1678 zutrifft, würde dies bedeuten, dass Wolff schon zu dieser Zeit über ein gewisses Renommee verfügte. Stilistisch, entwicklungs-mässig lässt sich der Grafik leider nicht so viel entnehmen.

Das Schabeblatt Nr.2 ‚Verehrung der Indersdorfer Madonna durch die Kurfürstin Maria Antonia‘ ist ganz unten mit „G: Andre Wolff delin.“ und „S[einer] E[minentissimi] Bavar. [icus] Calcograph[us] Amling sculps. Monachij“ signiert und „1686“ datiert. Über den Inhalt des Stiches wird leider nichts mitgeteilt: die thronende Tochter Kaiser Leopolds und erste Gemahlin Max II Emanuels seit 1685 weist auf ein (gotisches) Gnadenbild von Indersdorf (?), das von Engeln hergetragen wird. Auf der rechten Seite scheint wohl der Pfalzgraf, Herzog Otto von Wittelsbach zu stehen, der 1120 Indersdorf nach dem ihm gereichten Modell gestiftet hat, oder doch eher nach dem Erzherzogshut: wieder Leopold III der Stifter von Klosterneuburg?. Neben der Kurfürstin steht ein Schild mit einer befestigten Stadt-Landschaft an einem Fluss, über dem wie ein Friedens-Regenbogen eine Sonne in einem Teil des Tierkreises (vornehmlich Löwe: Juni/Juli) steht (vermutungsweise: Reminiszenzen an den Türkenkrieg). Von einer jesuitischen IHS-Sonne fällt ein gebündelter Strahl ins Herz der Kurfürstin. Über ihr schweben Lerchen mit einem Schriftband, das leider auch nach der Abbildung S.278 schwer zu entziffern ist: „... Cantan / es ferimus / super

aethera / Laudes“, vgl. Lobpredigt auf Carl [von Lothringen] und Eleonore [Halbschwester Leopolds I] bzw. Leopold und Theresia durch P. Ferdinand Orban, SJ: „Durchlauchtigsten Lothringischen Lärchlein, die wir singend über den Aether tragen Lob und Ehre“, 1690. Insgesamt wird wohl damit die Kurfürstin für ihren kämpfenden Gemahl oder für ihren Vater Kaiser Leopold den Segen des Gnadenbildes (von Indersdorf, Klosterneuburg?) erbitten. Ob das gute Porträt der Kurfürstin von Am(b)ling selbst stammt?.

Auch bei Nr.3 ‚Drei Märtyrer Karl Spinola SJ‘ von der schwäbisch-augsburgischen Jesuitenuniversität in Dillingen aus dem Jahre 1687 ist nichts über den inhaltlichen Bezug der Thesen und dem Bild gesagt: hier der spanische Jesuit Karl Spinola (1564-1622), der als Missionar in Japan gefesselt den Märtyrertod erleidet, wobei ihm wieder das IHS-Zeichen gebündelt ins Herz strahlt, während er den Flammentod erleidet am 10. September 1622 wie es in dem auch von Märtyrerpalmern gebildeten Rahmen steht. Der Autor weist wohl auf das aussergewöhnliche, gefaltete Schriftband mit den Thesen hin. Auf einer Art Tischunterlage stehen noch „Jo. And. Wolff delineav.“ und „C. Gustav ab Amling sculp.“. Der Patron oder Widmungsträger P. Thyrso Gonzales SJ, der neugewählte Jesuitengeneral aus Spanien dürfte hier aber wohl nicht die Kosten getragen haben.

Die Nr.4 ‚Apotheose des Hl. Franz Xaver‘ an der Universität Ingolstadt zum 11.7.1689 ist schon des öfteren erwähnt worden. Neben den genauen Angaben zu dem im Museum Wiggensbach erhaltenen einzigen Exemplar wird nur mitgeteilt, dass der Stecher „Michael Wening Sculps. Monachij 1689“ nach dem Entwurf von „Joannes Andreas Wolf delineav.“ im Figuralen erstaunlich geschickt sei, aber weniger routiniert in der (einst seitenverkehrten) Schrift sei. Die daneben Abgebildete Nr.4.1 ist die ebenfalls schon angesprochene ‚Delineation‘ Wolffs.

Bei der Nr.5 ‚Kurfürst Max II Emanuel von Bayern‘ ist also statt eines sakralen Themas der Patron selbst dargestellt, da der Defendent, ein Student der Metaphysik und Kameralwirtschaft, auch noch von Adel ist. Der Autor vermutet hier wohl zurecht, dass beim Porträt der Stecher C.G. von Am(b)ling auf eine (eigene) Vorlage zurückgegriffen hat, während den übrigen Erfindungsapparat Wolff beisteuerte. Die grosse und recht scharfe Abbildung erlaubt hier sogar die Entzifferung des Textes. In der mittleren Widmung-Denkens-Spalte ist eigentlich das im Bild ‚Gesagte‘ wiederholt. An einem Pyramiden-Monument mit altarähnlichem Schriftantependium hängt von Palmwedel umkränzt das Brustbild des Max Emanuel in Rüstung. Hinter dem Monument steht noch eine Säule der Festigkeit und Beständigkeit, während vorne rechts eine weitere Personifikation der Zeit

oder Geschichte auf eine dargereichte, wie ein Wimpel aufgezogene Landkarte von Süddeutschland bis Belgien zu schreiben im Begriff scheint. In den Händen hält sie noch die Schlüssel der Herrschaft bzw. auch der Verwaltung. Über ihr schwebt die Fahne mit ihrer Ruhmestrompete, an der ein Wimpel mit einer Balkankarte hängt. Hinter der Historia befinden sich stehende Bücher der Geschichte. Auf der linken Seite schwebt das Auge im Dreieck der Vorsehung, worauf eine verschleierte Dame mit Kreuz (Fides, Religio) verweist. Sie hat aber auch Schlüssel der Weisheit zum Weisheitstempel bereit, während links neben ihr die Zeichen der kaiserlichen Herrschaft liegen. Darunter eine Kriegerfigur wie Michael mit einem Schild Emmanuel, der einen Pfeile speienden Feind und einen giftspritzenden (Kröten und Schlangen) Widersacher niederkämpft. Am Boden liegen noch die Waffen und Feldzeichen der geschlagenen Türken. Insgesamt in etwa die Stationen, als der ehemalige Türkensieger den kaiserlichen (königlich-spanischen) Auftrag zur Verwaltung der spanischen Niederlande erhält. Biller verweist auf den Ausst.Kat. „Max Emanuel“, 1976, Bd.2, Kat.Nr.465, wo wirklich dies alles schon gesagt ist.

Die in der Literatur erwähnte Nr.6 ‚Die Religion bekämpft den Unglauben‘ konnte der Autor nicht nachweisen.

Die wie Nr.3 dem Ordensgeneral Gonzalez gewidmete Nr.7 ‚Hl. Ignatius von Loyola mit seinen Gefährten‘ von der Universität Innsbruck 1696 von dem Augsburger Stecher und Malersohn Elias Christoph Heiss nach Johann Andreas Wolff zeigt den Ordensgründer Ignatius umgeben von den Porträtmedaillons seiner frühen neun Gefährten. Aussergewöhnlich aber macht im missionarischen-antirassistischen Sinne sich ein Negerputto neben einem Weissen.

Die Nr.8 ‚Hl. Augustinus‘, Ingolstadt 1706, ist von Johann Balthasar Wening nach Johann Andreas Wolff 1704 gestochen worden, wobei im unteren Teil die Schrift im Buchdruck noch ausgetauscht werden konnte. Das nach einem Mailänder wahren Vorbild entstandene Bildnis lässt die Handschrift Wolffs vermissen. Wenn nicht hier noch „J. Andr. Wolff delin.“ stünde, könnte man dieses Blatt der folgenden Kategorie „**B. Thesenblätter nach Gemälden von Johann Andreas Wolff**“ zuordnen.

Bei Nr.9 ‚Aufnahme Mariens in den Himmel‘, Seminar der Jesuiten 1713, nimmt der Autor an, dass das Ovalbild aus dem Altarbild bzw. Entwurf extrahiert wurde, da „Joh. And. Wolff pinx. Monachij“ vom Stecher und Verleger Gottlieb Heiss hinzugefügt wurde am unteren Rand, was eigentlich den Eindruck vermittelt, dass Wolff unter Umständen doch sein Göttweiger Gemälde mit einem Rahmen recyclet haben könnte.

Die Nr.10 ‚Hl. Franz Xaver SJ tauft einen Inder‘ für die Universität Olmütz zum 16.5.1715, also noch zu Wolffs Lebzeiten, ist wieder von Elias Christoph Heiss nach „Joan. Andr. Wolff del.“, also wieder eine Zeichnung, während der Autor eher ein verschollenes Seitenaltarblatt der Jesuitenkirche Augsburg vermutet trotz des ganz grafikartigen Charakters. Biller meint ein Gegenstück zu der Nr.7 allerdings schon von 1696 darin sehen zu können. Die asymmetrische Anlage hat sich allerdings schon bei dem 1689 datierten Thesenblatt Nr.4 u.4.1 gezeigt.

Von Nr.11 ‚Hl. Stanislaus Kotska‘, einem Thesenblatt von 1717 wieder von E. Chr. Heiss nach „Wolff Joan: And: del. Monachij“ gibt es leider keine Abbildung. Ausserdem hat ein anderer früherer Bearbeiter die Signatur „J.G.Berckmiller delin.“ und „Georg Kilian sculps. et. Excud. Au. Vind.“ darauf gesehen.

Für die an die Jesuitenuniversität Dillingen 1717 erinnernde Nr.12 ‚Vermählung Mariens‘ lautet die Bezeichnung „Joh: Georg Berckmiller del.“ und „Georg Kilian Sculps. et excud. Aug. Vind.“. Es ist also eine Nachzeichnung des 1690 datierbaren Altarbildes in der Münchner Frauenkirche oder eher der Vorzeichnung Wolffs wegen leichter Abweichungen (vgl. S.149, Abb.2). Eigentlich hätte die Bezeichnung lauten müssen: J.A. Wolff pinxit – J.G. Bergmüller del. , G.Kilian sculp. et excudit.

Mit Nr.13 ‚Tod des Hl. Benedikt‘ 1720 und Nr.14a ‚Tod der Hl. Scholastika‘ 1720 kommen auch die Benediktiner an die Reihe und hier das fürstliche Lyzeum Freising. Beide sind mit „Jonas Andreas Wolff invent: [-or?] et pinxit“ und „Georg Kilian sculps. Et excud.“ bezeichnet. Der Autor schlägt als Vorlage die beiden Seitenaltäre in der Benediktinerinnenklosterkirche Kühbach vor. Mit etwas anderer Legende wurde der Stich auch einen Monat später in dem benediktinischen Schottenkloster Wien benutzt, hier um „Andreas Wolff pinx.“ verändert, Stecher und Verleger gleichbleibend.

In der Prager Universität wurde 1721 die Nr.15 ‚Enthauptung der Hl. Katharina‘ verwendet mit der Bezeichnung „Andreas Wolff pinxit Monachij“ und „Georg Kilian Sculps: et excudi: Aug: Vindel:“. Vorlage ist das 1699/1700 entstandene Gemälde im Dom zu Freising (S.138, Abb.2).

Ein ähnliches Blatt Nr.16 ‚Enthauptung der Hl. Barbara‘ 1722 für die Universität Olmütz, wobei auch wieder ein Altargemälde im Freisinger Dom benützt wurde oder ein zeichnerischer Entwurf dazu.

Bei der Nr. 17 ‚Heiligste Dreifaltigkeit‘ für die Universität Prag von 1723 ebenfalls nach

einem Altarbild im Dom zu Freising von 1699/1700 (S.129, Abb.3) fragt sich der Autor selbst, ob noch eine eigene, eigenhändige Zeichnung vorlegen habe, oder ob eine anderen Hand die Stichvorlage geliefert habe.

Im ähnlichen Stil gehalten ist auch Nr.18a ‚Hl. Johannes Evangelist reicht der Gottesmutter die Kommunion‘ für das Lyzeum Freising-Weihestephan 1723, die das Landshuter Gemälde (S.180-182, Abb.24-28) zitiert. Von der Variante Nr.18b für die Universität Prag 1725, gibt es leider keine Abbildung, aber anscheinend eine Abweichung wie die korrigierte manierierte Stellung des Putto vorne links. Das Landshuter Gemälde wurde 1716 noch durch Degler vollendet. Wer die Zwischenzeichnungen gemacht hat, kann der Autor leider nicht sagen.

Die letzte Nr.19 ‚Hl. Schutzengel‘ für die Universität Olmütz von 1734 ist bezeichnet:“El. Christ. Heiss et Bernardus Vogel Sculps. Et exc. Aug. Vind.“ gibt das 1705 datierte Schutzengelbild Wolffs in Kempten, Stiftskirche wieder. Der Autor nimmt eine frühere Entstehung zwischen 1710 dem Beginn der Zusammenarbeit von Heiss mit seinem Neffen Bernhard Vogel und 1716 dem Todesjahr an. Aber er kann natürlich auch eine Vorlage nach 1716 nicht ausschliessen, obwohl der Stich qualitativ das Kemptener Gemälde übertrifft.

Die beiden letzten Beiträge befassen sich logischerweise mit der Nachwirkung Wolffs beginnend mit dem Bergmüller-Kenner **Josef Straßer**, **„Johann Georg Bergmüller – Wolffs berühmtester Schüler“**. Schon Schlichtenmaier stellte fest, dass die Schülerzahl sehr klein gewesen sein muss. Wolff hatte keinen grösseren Werkstattbetrieb, eher eine handwerklich-spartenmässige Kooperation. Einer der wenigen gesicherten Lehrlinge war Johann Georg Bergmüller aus der schwäbischen, aber der wittelsbachischen Seitenlinie gehörigen Herrschaft Türkheim. Hier am Anfang steht, dass der seit 1712 in Augsburg ansässige erfolgreiche Bergmüller „durch seine langjährige Tätigkeit als Direktor der Augsburger Kunstakademie ... eine ganze Künstlergeneration (prägte)“ und „einen großen Anteil“ am Aufstieg Augsburgs „... zum maßgeblichen Kunstzentrum im süddeutschen Raum“ hatte, während es am Ende von S.323 richtig eher heisst: „das Vervielfältigen seiner eigenen Komposition mittels der Druckgrafik (beigetragen)“ hat. Der „Augsburger Geschmack“ ist primär eine Folge der Druckgrafik, der Goldschmiede u.a..

Strenggenommen ist die „Bergmüller-Schule“ ein Ableger von München, wie auch etwas später bei den von Asam beeinflussten Th. Chr. Scheffler und M. Günther. Kuno Schlichtenmaier konnte schon 1988 mitteilen, dass durch glückliche Umstände die Förderung durch Herzog Maximilian Philipp, der Onkel Max II Emanuels und seine Erben Bergmüller 1702 bis 1707 bei Wolff in der Lehre war. Straßer erwähnt nach 1704 v.a. eine schwierige Auftragslage Wolffs, wobei aber erstaunt, dass der Auftrag für Kühbach erst nach vier Jahren 1708 abgearbeitet war. Der Autor versucht die (übliche) Ausbildung Bergmüllers bei Wolff nachzuzeichnen. Nach unserem Eindruck der als Abb.1 auf S.312 wiedergegebenen, frühesten datierten Zeichnung Bergmüllers in Dresden kann man ab 1706 bei den Gemälden Wolffs eine Hand Bergmüllers zunehmend vermuten. Allerdings wirken die ‚Geburt Christi‘ in Pöcking (Abb.2, S.15) schon oder die ‚Glorie des Hl. Franz Xaver‘ 1702, München Alte Pinakothek (Abb.16, S.173) im oberen Teil schon sehr bergmüllerhaft. Dass in einem Maler-Zunftbuch Münchens die Ver- oder Entlohnung Bergmüllers mit einer seiner Töchter verzeichnet ist, wie Schlichtenmaier entdeckt hat, ist etwas aussergewöhnlich. Es ergäbe sich eine Parallele zu Bergmüllers Fast-Schwiegersohn Johann Evangelist Holzer. In Anm.21, S.324 macht der Autor auf Hinweis von Benno Gantner aus dem „pro lytro“ (lutrum = Lösegeld) sogar ein „pro Myrte“ (Myrtenkranz = Jungfräulichkeit) eine eindeutige Entjungferungsgeschichte. Anscheinend war die Entlobte zeitweise in Freising ansässig. Es dürfte sich um die als Malerin ausgebildete, später mit einem Zuckerbäcker aus Kirchdorf (a. Inn?) verheiratete Tochter (Maria Theresia Nympha *1691 oder Maria Cäcilia Katharina *1692) handeln. Da es eine weitere Maria Rosa *1697 gab, dürfte die Erstgeborene Maria Rosa *1690 schon verstorben gewesen sein. Die jüngeren Töchter kommen wohl nicht in Betracht. Die angebliche Freskoausstattung der Hospitalkirche 1708/09 im pfälzischen Düsseldorf, die bescheidenen Fresken in der Wallfahrtskirche Kreuzpullach bei München 1710 lassen Straßer nach einem Lehrer im Freskieren suchen, allerdings vergeblich, da die Vorgeschlagenen (Gumpp, Steidl, G. Asam) sich stilistisch nicht wiederfinden lassen. Der herangezogene Vergleich der beiden Zeichnungen auf S.312, der genannten Abb.1 von 1709 und Abb.2 von Wolffs ‚Steinigung des Hl. Stephanus‘, um 1699 machen eigentlich die Unterschiede deutlich wie auch teilweise im Text dargestellt. Straßer schreibt dann von einem schon sehr früh entwickelten eigenständigen Stil Bergmüllers um gleich auf den Einfluss Marattas abzuheben. Die Dunkeltonigkeit exemplifiziert er an einem schlecht erhaltenen ‚Hl. Petrus in der Reue‘ von 1710, Kreuzpullach. Wieder die Nähe und Unterschiede zu Wolff zeigen sich für ihn an einem Auszugsbild ‚Hl. Gottvater‘ wiederum in

Kreuzpullach und an einem Altarbild ‚Apotheose des Hl. Magnus‘ von 1708, Kühbach, Pfk., wo Bergmüller sogar beteiligt gewesen sein könnte. Während der Vergleich von Wolffs ‚Himmelfahrt Mariens‘ von 1708 in Waldsassen mit Bergmüllers Fassung in Kirchhaslach von 1715 überzeugend den Einfluss des Lehrers verdeutlicht, ist das frühere Bergmüller-Gemälde ‚Hl. Martin vor der Madonna‘ 1712 in Merching vergleichsweise volkstümlich-bäuerlich dichtgedrängt. An nicht sklavisch-kopierenden Übernahmen von Einzelmotiven weist der Autor auf die auch für Wolff kennzeichnenden Trageengel hin. Er spricht von einem deutlich abnehmenden Einfluss Wolffs, um aber bei zwei ‚Laurentiusmartyrien‘, Hurlach 1704 von Wolff und in Bad Staffelstein 1741 von Bergmüller doch wieder Verbindungen, aber auch Unterschiede: stärkere Raumschichtung bei Bergmüller gegenüber einem vielleicht stark nachgedunkelten Wolff-Gemälde herzustellen.

Im Geistreich-Ikonographischen meint der Autor beim Vergleich der Schutzengeldarstellungen von Wolff in Kempten 1705 und Bergmüller in Augsburg, Dom 1714, letzterem eine grössere Konventionalität zuweisen zu müssen. Hier sollte aber auch der Auftrag-Geber mit einbezogen werden, hier: das ‚Kämpferische‘ (vivere militare est) und Strafende, dort der gute Rat (Belohnen), also unterschiedliche Formen der Pädagogik, wie auf S.323 auch eingeräumt wird. Dass Bergmüllers Version stärker raumgreifend (und zugleich plastischer) sei, sei eine Anlehnung an Antonio Zanchi oder Antonio Triva, die eigentlich eher für Wolff von Bedeutung waren, wie z.B. die Abb.16 in Diessen weist, lässt sich so nicht nachvollziehen. Der Autor wundert sich, dass Bergmüller die Wolff-Nachfolge nicht nutzen konnte. Das liegt nicht nur daran, dass er nach Augsburg gezogen ist, sondern auch in der veränderten Situation nach 1715, dem Einfluss C.D. Asams und Amigonis. Dass Bergmüller der natürliche Restaurator von Wolff-Gemälden (S.149, Abb.2) geworden sei, überrascht auch nicht, vielleicht, dass er nicht darauf bestanden hat, dass auch ein ‚A.Wolff pinx.‘ dazugesetzt wurde. Richtig ist die Schlussbemerkung Straßers, dass durch Bergmüller Wolff eine Weiterverbreitung und Fortleben erfahren hat. Leider wurde auch hier wieder nichts zum möglichen Einfluss der Reisen nach Düsseldorf 1708/09 und in die (spanischen) Niederlande 1710 ausgesagt.

Über den weiteren Einfluss Wolffs handelt der letzte Beitrag: **„Scholaren bei Johann Andreas Wolff – Johann Paul Vogl, die Lederer in Altötting und Eustachius Kendlbacher“** von **Ludger Drost**. Nach einer kurzen Einleitung geht es erst einmal nicht

um die Schüler, sondern den Meister selbst: „**1. Johann Andreas Wolff in Passau und im Innviertel**“ beginnend mit dem in Konkurrenz zu Rottmayr, Reslfeld und Sing stehenden, erstaunlich hoch bezahltem (900.- fl.) Altarbild ‚Anbetung der Hirten‘ im Dom zu Passau (Abb.1) bei einer Grösse von 4,5 x 2,5 m, 1698 abgeliefert durch Johann Degler, das als Ankunft des Lichts in der Finsternis eigentlich zu deuten sei, was durch die künstliche Astralleibigkeit gestützt werden mag. Als zweites Beispiel wird eine ‚Geburt Christi‘ in Landshut, St. Martin (1692-1700) angeführt, von dem es in der Schlosskapelle Possenhofen eine signierte und 1700 datierte Variante als „Versinnbildlichung des unerhörten Ereignisses der Inkarnation“ (Ulrike Götz) nach einer Vision der hl. Birgitta wohl wegen der bekränzten Zuschauerin an der Krippe. Im Kreuzgang des Passauer Doms eine ‚Himmelfahrt Mariens‘ (Abb.4) wahrscheinlich aus der Pfk. von Karpfham, die sich wegen der Beschreibung und der engen Beziehung von Christus und Maria nach dem Hohelied (HL 8,5) mit der Braut Christi oder ‚ecclesia‘, wobei auch noch Apk. 12,14 das ‚Apokalyptische Weib und ‚Immaculata‘ mitschwingen, auszeichnet. Was dem Autor nicht auffällt, ist die evidente Rautenkomposition. Zum Schluss wird noch die nach Entwurf Wolffs ausgeführte Stuckdecke im Tafelzimmer von Schloss Aurolzmünster angeführt, wobei im ehemaligen Deckengemälde von Kendlbacher eine ‚Allegorie der Dottrina‘ gemalt gewesen sei wieder nach Entwurf Wolffs, ähnlich auch im dritten Obergeschoss eine ‚Divina Providentia‘, während das übrige von Kendlbacher sei. Leider ist die Abb.5 dieses Grafen-Saales so klein abgebildet und so schlecht erhalten, dass über diese Hypäthraonstruktion auf einer Flachdecke nicht richtig geurteilt werden kann.

Wer nun Degler oder Kendlbacher als neben Bergmüller bekannteste Schüler, Mitarbeiter oder Maler im Umkreis Wolffs erwartet hatte, wird etwas enttäuscht durch: „**II. Daten zum Leben von Johann Paul Vogl (1673-1739)**“ von Obernberg am Inn gebürtig, der zwischen einem noch völlig volkstümlichen Frühwerk (1691) in der Pfk. Münsteier und einer im Figürlichen von Wolff erkennbar beeinflussten ‚Glorie der hl. Margarethe‘ in Mörschwang, Pfk, 1702 bei seinem angeblichen „Vetter“ [= Verwandten] Wolff als Skolar gewesen sein soll. Da er aber später auch Fresken (Passau, Dom, Lambergkapelle, 1710) gemalt hat, dürfte Vogl noch bei einem anderen Meister gewesen sein. Der dortige rahmende Stucco finto erinnert etwas an Gumpff oder Steidl, allerdings nicht das eher bescheidene Figürliche. Ausserdem arbeitete er auch mit Kendlbacher bei Deckengemälden zusammen.

An einigen figürlichen Beispielen von Engeln versucht der Autor in: „**III. De(n) Einfluss**

Wolffs“ auf das Werk von Johan Paul Vogl nachzuweisen. Es fehlt allerdings ganz das Artistische Wolffs.

In Abschnitt „**IV. Vogl, Die Malerfamilie Lederer und die Nachfolge Wolffs in Altötting**“ kommt wie gesagt der mit Vogl verschwägerte Franz Joseph Lederer (1676-1733) zum Zuge oder zu Wort, der seit 1697 in München als „discipulus“ Wolffs erwähnt wurde und schon 1699 zum quasi zweiten Hofmaler avanciert war. 1705 soll er sich aber auch wengleich vergeblich um eine Hofmalerstelle in Salzburg beworben haben. Als Abb. 16, 18 und 20 werden einige in Altötting aufbewahrte Zeichnungen sicher aus der Wolff-Schule gezeigt, die auf den Nachlass Lederers zurückgehen sollen. Leider wird von Lederer selbst erstaunlicherweise nichts abgebildet (vgl. I, 2016, S.232-241). Die Nr.18 mit ihrem fast an den beim ‚Opfer Isaaks‘ Eingreifenden erinnernden ‚Schutzengel‘ wird als Vorstudie für das Wolff-Gemälde in Solothurn, Jesuitenkirche von 1692 angesehen. Letzteres mit den Lebensphasen wird unter dem möglichen Vorbild Antonio Zanchi in der Theatinerkirche gesehen. Von Wolffs Solothurner Version von 1692 sei Johann Caspar Sing 1703 in Landshut, St. Martin und Johann Georg Bergmüller 1714 wenigstens in den Engelsfiguren beeinflusst. Eine ‚Verehrung der hl. Dreifaltigkeit‘ in Dresden wird mit einer ‚Herzensangelegenheit‘: ‚Votiv der Herzen‘ für unsere Begriffe zu sehr verbunden. Die als Abb.15 gezeigte ‚Himmelfahrt Mariens‘ in München wird anderen Orts? und als Original Wolff angesehen (vgl. I, 2016,S.214/15, Nr.80: „Johann Degler“). Man könnte es sich fast auch von J.G. Bergmüller stammend vorstellen. Eine erwähnte Zeichnung aus dem Altöttinger Konvikt ‚Auferstehung Christi‘ ist leider nicht abgebildet. Eine Andere ‚Hl. Nikolaus‘ (Abb.21, S.342) wird versuchsweise Johann Paul Vogl zugewiesen. Sie könnte aber auch von Lederer stammen. Bei einer weiteren Abb.22 eines Freskos in Altötting, Institutskirche von 1737 wird sowohl der schon betagte Vogl oder Johann Philipp Lederer (Sohn des Franz Lederer) vorgeschlagen.

Erst im Abschnitt „**V. Johann Paul Vogl und Johann Eustachius Kendlbacher als Vermittler Wolffscher Motive**“ taucht der erwartete Kendlbacher auf. Ein Deckengemälde ‚Anbetung der Hirten‘ in Gartlberg, Wallfahrtskirche (Abb.11, S.335) wird als Gemeinschaftswerk von Kendlbacher und Vogl angesehen. Mehr Drost’sche „Denkzusammenhänge“ gibt es zu einer weiteren Altöttinger Zeichnung (Abb.25) ‚Athena geleitet einen Jüngling zu den Tugenden‘, die als Entwurf für Kendlbachers Malerei im Grafenzimmer von Schloss Aurolzmünster angesehen wird in der Cortona-Nachfolge. Für andere Bezüge Vogls und Kendlbachers werden noch einmal die Abb.10, die

Lambergkapelle und Abb.11, Gartlberg bemüht. Für die oben schon erwähnte Lamberg-Kapelle wird an das Vorbild Schloss Lustheim in Schleissheim und die Quadraturmalerei erinnert. Die Quadraturmalerei bei Kendlbacher im Augustinersaal Reichersberg und im Grossen Saal Schloss Auzolzmünster wurde von Benedikt Albrecht (und nicht von J.P. Vogl) ausgeführt. Jetzt erst kommt der archivalische Nachweis einer Kooperation „von Herrn Johann Paul Vögl und Herrn Johann Eustachius Kendlbacher ... vor die verrichtete Fresco Mallery“ in der Wallfahrtskirche Gartlberg, die z.B. in der ‚Anbetung der Hirten‘ Wolff Gemälde in Passau und Landshut verarbeitete.

Neben einigen weiteren Beispielen wird noch Vogls ‚Dreifaltigkeitsbild‘ in der Wallfahrtskirche Kößlarn mit der Kendlbacher Zeichnung (vgl. I.,2016, S.206/06, Nr.77) verglichen, wobei man gleich Wolffs Freisinger Gemälde hier hätte mitnennen können.

Im Schlussabschnitt „**VI. Die Kunst Wolffs und seiner Nachfolger im Südosten Bayerns**“ wird die „ein Leben lange(e) Verwendung des Trageengels“ nach Wolff wiederholt. Als Schlussbeispiel findet sich die ‚Anbetung der Hirten‘ in der Klosterkirche Weingarten, 1719 im Sinne eines freien und reflektierten Umgangs mit Motiven Wolffs. Ein ganz neues (vergebliches?) Kapitel wäre es den Einfluss Wolffs auf Cosmas Damian Asam aufzuzeigen. In Weingarten ist allerdings viel mehr G.B Gaulli und von Wolff fast nichts zu spüren. Ganz am Ende wird die Skolaren-Funktion Vogls bei Wolff durch vorhergehende Abgeschlossenheit der Lehre und auch nicht in klassisch-akademischer Form noch einmal betont, und, dass so die Münchner Hofmalerei ins handwerklich geprägte Kunstmilieu der Provinz diffundierte.

Was jetzt noch folgt ist eine ausführliche Bibliographie, ein Personen- und Ortsregister, Abkürzungen, Abbildungsnachweis und AutorInnen-Verzeichnis.

Unser Schluss: Im gedanklichen Rückblick bieten beide hier ausführlichst besprochenen Publikationen vielfältige Facetten von Wolff, seinem Werk und seiner Umgebung. Besonders in dem zuletzt besprochenen Buch gibt es aber auch einige Redundanzen und produktive Diskrepanzen. Ob es so gut war und ist, Wolff – sicher ein guter und grosser Zeichner, Maler, aber kein Freskant – als Universalkünstler – man denkt gleich an Bernini u.a. – herauszustellen?. Eher nicht. Universeller waren zweifelsohne Cosmas Damian

Asam oder auch Johann Baptist Zimmermann (Maler, Freskant, Stuckateur und Plastiker auf höchstem Niveau). Zusammen mit Amigoni bestimmten sie nach Wolff die Münchner Szene zur Zeit des beginnenden Freskenbarock. Etwas auch in die Richtung des Universal-Künstlers-Genies geht die durch Degler angestossene, aber moderne Charakterisierung Wolffs als „pictor doctus“. Wir wissen eigentlich nichts über seine formale Bildung. Nach der noch nicht geregelten Orthographie war er sicher nicht so geschult-bildet wie ein Rubens oder auch Christoph Storer und später Johann Evangelist Holzer. Man kann nicht behaupten, dass die Bilder des wohl mehr autodidaktischen Wolff sich durch eine besondere Intellektualität auszeichnen würden. Die Programme, ‚Gedanckhen‘ lieferten die Auftraggeber und ihre Berater. Dazu hatte Wolff in Johann Caspar Kandler und dem Jesuiten Ferdinand Orban selbst einen Beraterkreis. Dass er künstlerisch (formal und gedanklich) immer etwas Besonderes zu einem anständigen Preis liefern wollte und geliefert hat, ist unbestritten.

Vielleicht ist es dem Rezensenten entgangen oder ihm in der Menge der Information nicht so richtig deutlich herübergekommen: bei einer Charakteristik von Wolffs künstlerischer Persönlichkeit sind zu nennen: gute Zeichnung und anatomische Kenntnisse, eine vergleichsweise eher zurückgenommene, vornehme Farbigkeit vor einem dominierenden, barock-tenebrosen Rot/Braun-Blau-Klang, ein eher ins Kühle tendierendes Inkarnat, eine etwas künstliche, irrealer Lichtführung, eine oft ins Astralleibige gehende Figürlichkeit neben der immer wieder genannten „Verklumpung“ oder Ballung der Figuren, des öfteren eine asymmetrische, spannungsvolle Komposition und vor allem eine virtuose Grundhaltung und Handschrift (Kontur, Figur-Gewand-Erfindung). Wolff hatte anscheinend wenig Interesse an aber auch wenig Gelegenheit, Aufträge (kaum florierender Kunstmarkt v.a. 1704 bis 1715 in München) für mythologisch-profane Kabinettbilder (mit kleineren Figuren), die prädestiniert wären für unsere heutige Museumskunst. Trotz eines unverkennbaren Interesse z.B. an LeBruns Physiognomik war Wolff auch kein grosser Porträtist, sondern vornehmlich Kirchenmaler mit artifiziellm Anspruch.

Was Josef Straßer (II, 2016, S. 246, Anm.1) anmahnt, wird nach der intensiven Lektüre dieser beiden wichtigen Publikationen des letzten Jahres immer dringlicher: ein Update von Schlichtenmaiers weitgehend noch gültiger Monographie besonders durch einen (chronologischen) Bildteil und einen kritischen Gesamtkatalog, um die Bandbreite und die Entwicklungen einprägsam, anschaulich, geordnet nachvollziehen zu können. Ganz

wichtig wäre auch noch, um die Rolle Wolffs in der Münchner Malerei zwischen 1652 und 1716 noch deutlicher werden zu lassen, die Vorläufer Antonio Triva, Ulrich Loth, und die Zeitgenossen Francesco Rosa, Giovanni Trubillio, Johann Anton Gump, die Gebrüder Sing u.a. weiter aufzuarbeiten und sie mit ihm zu vergleichen. Für die internationale Einschätzung Wolffs müsste man ihn auch noch mit den Spitzen der einzelnen, zu dieser Zeit herrschenden bzw. ästimmten Malschulen (z.B. Flamen: Rubens, Van Dyck ... ; Niederländer: Rembrandt ...; Frankreich: Lebrun, Poussin ...; Italien: Maratta, Cortona, Gaulli, ...; Deutschland: Sandrart, Willmann, Schönfeld, Heiss, Rottmayr, Storer ...) konfrontieren.

Ob es in absehbarer Zeit diese wünschenswerte grosse (und vergleichende) Bildmonographie geben wird? - und noch einmal: hoffentlich noch vor 2052 zum 400. Geburtstag, auch wenn man aufmerksame Leser ohne die Verfasser selbst wie schon hier an zwei Händen wohl wird abzählen können.

(Stand: 16. Juni 2017)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de