Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 54 (1997)

Heft: 4

Artikel: Januarius Zick in Basel

Autor: Strasser, Josef

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169536

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Januarius Zick in Basel

von Josef Strasser

Die Studienreisen in die Zentren der europäischen Kultur, seine Aufenthalte in Paris und Rom gehören zu den künstlerisch interessantesten Phasen im Leben des kurtrierischen Hofmalers Januarius Zick (1730–1797).[1] Fast alle seine Biographen erwähnen zwar einen Besuch in Basel – so schreibt Johann Rudolph Fuessli bereits 1763: «(Zick) kam 1757 nach Basel, wo er für einige Liebhaber Historien und Cabinett-Stücke, meistens nach Rembrandts Geschmack mahlte»[2] –, doch ist die künstlerische Bedeutung dieses Intermezzos noch kaum erforscht. Wenig beachtet wurde auch die Tatsache, dass Zick seine damals geknüpften Basler Kontakte wohl weiterhin pflegte – anders liesse sich kaum erklären, warum beispielsweise die Brüder Sarasin etwa zehn Jahre nach Zicks erstem Aufenthalt in Basel bei ihm Supraporten bestellten oder weshalb Zick 1775 zu seinem Freund Christian von Mechel nach Basel reiste.[3]

Die Hauptursache für die eher spärlichen Hinweise der bisherigen Forschung auf Zicks Aufenthalt in der Schweiz mag vor allem im Fehlen von Werken liegen, die eindeutig in Basel oder für Basler Auftraggeber entstanden sind. So erwähnt Feulner in seiner grundlegenden Arbeit über Zick lediglich zwei Bilder im Haus Burckhardt;[4] Metzger, dem von keinem dieser Werke Abbildungen bekannt waren, ist der Meinung, dass sich darüber hinaus nur noch ein Bild mit Basel verbinden liesse;[5] er zieht aber die Entstehung eines weiteren Bildes in Basel in Betracht.[6]

Diese Situation hat sich durch das überraschende Auftauchen mehrerer bis vor kurzem noch unbekannter Gemälde grundlegend geändert. Eine zusammenfassende Untersuchung dieser und der wenigen schon seit längerem bekannten Werke lässt nicht nur den künstlerischen Umbruch, der sich bei Zick Ende der 1750er Jahre vollzog, in neuem Licht erscheinen, sondern es verbinden sich damit auch hochinteressante ikonographische Aspekte.

Wie kam nun Januarius Zick nach Basel? Nach einer ersten künstlerischen Ausbildung bei seinem Vater Johann Zick (1702–1760),[7] mit dem er bis etwa 1755/56 in einer Werkstattgemeinschaft gearbeitet hatte, reiste Januarius Zick – vermutlich über Trier – nach Paris, wo er 1757 auch urkundlich nachgewiesen ist.[8] Dort lernte er Johann Georg Wille (1715–1808)[9] kennen, einen deutschen Landsmann, der seit 1736 in Paris lebte und zu den wichtigsten Persönlichkeiten des deutschen und französischen Kunstlebens im 18. Jahrhundert gehörte. Wille war nicht nur Hofkupferstecher und Mitglied der Académie Royale de Peinture, sondern auch Lehrmeister und Verleger, Kunsthändler, -sammler und -schriftsteller. Seine internationalen Kontakte zu den bedeutendsten Künstlern und Gelehrten seiner Zeit sollten auch dem jungen Zick zugute kommen.

Welchen Anteil Wille an Zicks Entscheidung zur Weiterreise nach Basel hatte, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Trotz Willes Verbindungen in die Schweiz,[10] unter anderem zu Johann Caspar Füssli, zu den Mitgliedern der Familie Usteri oder den Zürcher Verlegern Orell und Fuessli, dürfte der eigentliche Anstoss von einem seiner Schüler, von dem Basler Christian von Mechel (1737–1817),[11] gekommen sein, der sich seit 1757 bei Wille in Paris aufhielt. Von Mechel kehrte 1764 in seine Heimatstadt zurück, wo er in der St. Johanns-Vorstadt seinen Kunstverlag aufbaute, sich als Vermittler der neuesten Kunstströmungen und von Künstlern engagierte sowie einen regen Kunsthandel betrieb.

Im Herbst oder Winter 1757 reiste Januarius Zick, möglicherweise sogar in Begleitung von Mechels,[12] von Paris aus nach Basel. Den Aufenthalt dort bezeugen die oben zitierten Angaben in Johann Rudolph Fuesslis Künstlerlexikon. Ausserdem dürfte Zick mit dem in den Basler Ratsprotokollen vom 28. Januar 1758 angeführten «Mahler Zitz» identisch sein, der zusammen mit den beiden Malern Hans Rudolph à Wengen (1704–1772) und Joseph Esperlin (1707–1775) – den Zick wohl von seinen Lehrjahren in Biberach her kannte[13] – herangezogen wurde, um die berühmte Passionstafel von Hans Holbein d. J. (1497–1543) im Basler Rathaus zu begutachten.[14] Demnach genoss der junge Künstler bereits beträchtliches Ansehen in Basel, wozu sicherlich auch der Einfluss seiner Freunde Johann Georg Wille und Christian von Mechel beigetragen hatte.

Von den Basler Auftraggebern Zicks sind nur sehr wenige namentlich bekannt. Zu ihnen gehören der Bandfabrikant Markus Weiss-Leissler (1696–1768), der sich von Zick 1758 vier Gemälde mit Ovidschen Themen für sein Wohnhaus, den 1932 abgetragenen Württembergerhof, malen liess,[15] und die eingangs erwähnten Brüder Lucas und Jacob Sarasin (geb. 1730 bzw. 1742). Für die Ausstattung des Blauen und des Weissen Hauses (Reichensteiner und Wendelstoerfer Hof) gaben sie zwischen 1767 und 1769 mehrere dutzend Supraporten in Auftrag.[16] In ihrem Baubuch erscheint unter dem 9. November 1769 der Eintrag: «An Kunstmahler ... Zick in Coblentz per 6 Stk Sus de portes Historien Mahlerey das Stück à vier N Ld'or ...».[17] Leider können von diesen namentlich bekannten Auftrag-

gebern keine Gemälde Zicks mehr eindeutig nachgewiesen werden.[18]

Mit Christian von Mechel und seiner Familie dagegen lassen sich auch einige erhaltene Gemälde in Verbindung bringen. Abgesehen von einem knapp 20 Jahre nach Zicks erstem Basler Aufenthalt gemalten Bildnis der Eltern von Mechels, von dem weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird, existieren zwei Gemälde mit Darstellungen nach Fabeln Äsops, «Merkur in der Werkstätte des Bildhauers» und «Satyr beim Bauern», die aus dem Besitz der Familie Mechel stammen sollen.[19] Da es sich dabei jedoch nicht um eigenhändige Werke Zicks, sondern vermutlich um zeitgenössische Kopien handelt, tragen sie mehr zur Verwirrung als zur Klärung der Sachlage bei. Mit dem Gemälde «Satyr beim Bauern» (Abb. 1)[20] ist bis jetzt nur eine der beiden ursprünglich von Zick gemalten Vorlagen für diese Kopien bekannt; seine Provenienz lässt sich aber nicht bis Mechel zurückverfolgen. Doch weshalb sollte sich Mechel mit Kopien nach Bildern seines Freundes zufrieden geben, wenn er doch sicherlich Originale oder zumindest eigenhändige Zweitfassungen hätte bekommen können. Demnach wäre es durchaus vorstellbar, dass die von Zick gemalten Bilder sich ursprünglich im Hause Mechels befanden und dann, aus welchen Gründen auch immer, kopiert wurden – eventuell bevor man sie verkaufte oder verschenkte?

Wie dem auch sei, für Zicks Œuvre ist das erhaltene Gemälde «Satyr beim Bauern» deshalb von Bedeutung, weil sich daran der Übergang vom Frühwerk zu einer späteren Schaffensphase besonders deutlich manifestiert.

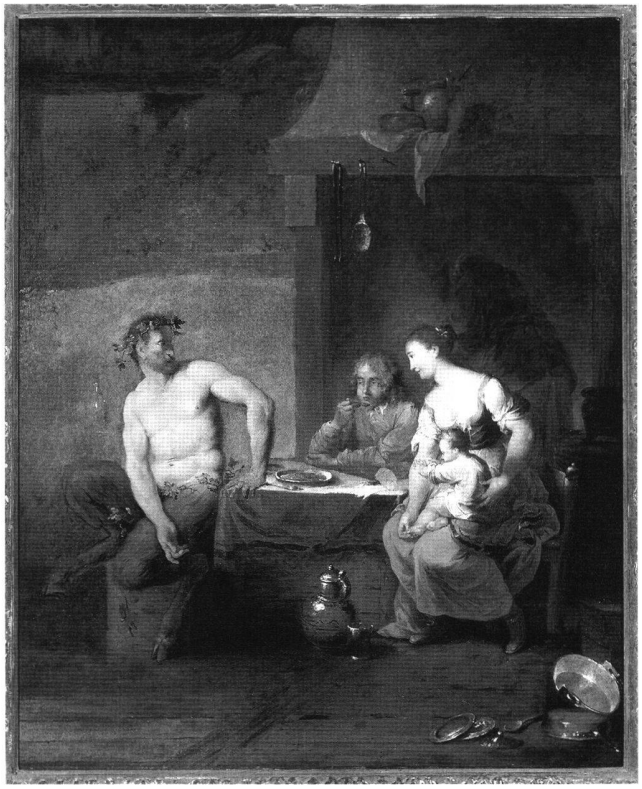

Abb. 1 Satyr beim Bauern, von Januarius Zick, um 1757. Öl/Leinwand, 71 × 58,5 cm. Bremen, Kunsthandel.

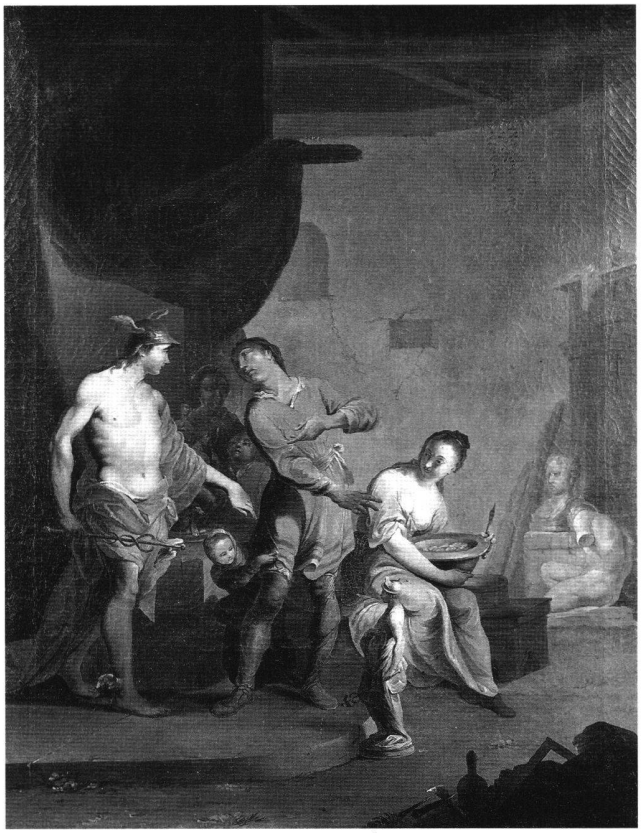

Abb. 2 Merkur in der Werkstätte des Bildhauers, Kopie nach Januarius Zick. Öl/Leinwand, 83,5 x 64,5 cm. Zürich, Privatbesitz.

Der Einfluss der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere derjenige Rembrandts oder dessen, was im 18. Jahrhundert unter diesem Sammelbegriff verstanden wurde,[21] war von Anfang an in Zicks Werk offensichtlich, erreicht jedoch hier eine neue Stufe. Abgesehen von der gemilderten rembrandtesken Helldunkelmalerei konzentriert sich Zick nun verstärkt auf Komposition und Figurenbildung. So zeigt sich etwa am muskulösen Oberkörper des Satyrs eine im Vergleich zu früheren Gemälden plastischere und anatomisch korrektere Durchbildung. Die diesbezüglichen Unsicherheiten bei der Darstellung der Frau und des Kindes belegen, dass es sich noch um ein Werk der Übergangsphase handelt.

Abb. 3 Venus in der Schmiede Vulkans, von Januarius Zick, 1757. Öl/Leinwand, 75×114 cm. Zürich, Privatbesitz.

Gleiches gilt auch für das nur in der Kopie bekannte Pendant mit der Darstellung «Merkur in der Werkstätte des Bildhauers» (Abb. 2) – ein relativ selten vorkommendes Thema, das Zick mehrfach gemalt hat, unter anderem als Wettbewerbsbild für die Kaiserlich Franziscische Akademie in Augsburg,[22] mit dem er 1758 zunächst den ersten Preis errang, später aber zurückgestuft wurde. Im Unterschied zu diesem Wettbewerbsbild wirkt das wohl kurz vorher entstandene, als Kopie überlieferte Gemälde durch die Gebärdensprache des Bildhauers fast manieriert. Dennoch lässt sich daran Zicks Bemühen um eine ausgewogene Komposition und die allmähliche Abwendung von rembrandtesken Vorbildern erkennen.

Im Gegensatz zu diesen Beispielen des «Hollandismus», der Niederländerrezeption, bei Januarius Zick stehen drei Supraporten, die als einzige der während Zicks Baselaufenthalt 1757/58 entstandenen Gemälde auch datiert sind,[23] in direkter Verbindung mit Zicks vorhergehender Reisestation, mit Paris. Möglicherweise kommen auch diese Supraporten aus dem Besitz von Mechels, denn sie befanden sich einst in einem Haus in der St. Johanns-Vorstadt. Allerdings kann nicht mehr ermittelt werden, in welchem – Mechel selbst wohnte seit 1767 im Haus Nr. 15, später in Nr. 17 und in Nr. 22. Ebenfalls nicht mehr nachzuweisen ist, wann die Gemälde als Besitz der Familie Merian-Burckhardt in den Andlauerhof (Münsterplatz 17) kamen, von wo sie zirka 1895 in den Potsdamerhof versetzt wurden.[24] 1962 gingen sie in Zürcher Privatbesitz über. Zu dieser Zeit galten sie als Werke Johann Heinrich Kellers (1692–1765). Erst die 1974 erfolgte Restaurierung brachte Zicks Signatur zu Tage.

Das 1757 datierte Gemälde «Venus in der Schmiede des Vulkan» (Abb. 3) stellt die bekannte Szene aus Vergils Äneis dar: Die Göttin bittet ihren Gatten Vulkan um Waffen für ihren Schützling Äneas. Januarius Zick orientierte sich bei dieser Darstellung deutlich an der zeitgenössischen Malerei des späten französischen Rokoko. Insbesondere die schwungvoll und locker gemalte Gruppe der auf einer Wolke schwebenden Venus mit Amor und zwei Begleiterinnen weist in der zarten, teilweise fast kühlen Farbigkeit mit den durch Weiss abgemischten Rosatönen des Tuches der Venus oder dem blaugrünen Gewand der vorderen Begleiterin eindeutig Parallelen zur gleichzeitigen französischen Malerei auf. Ein Vergleich mit einem Gemälde gleichen Sujets von François Boucher (1703 bis 1770),[25] ebenfalls 1757 entstanden, lässt in der Farbigkeit, aber auch in der kompositionellen Gegenüberstellung der beiden Hauptfiguren Übereinstimmungen mit Zicks Darstellung erkennen. Ohne eine direkte Abhängigkeit propagieren zu wollen, liegt der Schluss nahe, dass Zick dieses Gemälde Bouchers gesehen haben könnte; zumal er sich ja 1757 in Paris bei Wille, der mit Boucher befreundet war, aufgehalten hatte und Bouchers Werk auch im Salon jenes Jahres ausgestellt war. Vielleicht kannte er aber auch die

Abb. 4 Das Urteil des Paris, von Januarius Zick, 1758. Öl/Leinwand, 75 × 114 cm. Zürich, Privatbesitz.

ein Jahr zuvor entstandene Ölskizze, bei der die Figur der Venus noch deutlichere Gemeinsamkeiten mit seinem eigenen Bild aufweist.[26]

Abb. 5 Das Urteil des Paris, von Januarius Zick, 1757/58. Federzeichnung, 14,5 × 16,3 cm. Deutschland, Privatbesitz.

Noch frappanter ist die, wenn auch spiegelbildliche Übereinstimmung mit einem 1734 entstandenen Gemälde von Charles Natoire (1700–1777), das wiederum eine ältere Komposition Bouchers rezipiert.[27] Zick scheint sich, was das Malerische betrifft, direkt mit Bouchers Werk auseinandergesetzt zu haben, während er bezüglich der Komposition wohl auf einen Reproduktionsstich nach Natoires Gemälde zurückgegriffen hat.

Das zweite Gemälde Zicks aus diesem Zyklus von Supraporten, «Das Urteil des Paris» (Abb. 4), bezieht sich thematisch wieder auf den trojanischen Sagenkreis. Eine als Vorstudie anzusehende Zeichnung (Abb. 5) ist erhalten, auf der Zick eigenhändig den Inhalt des Parisurteils niedergeschrieben hat.[28] Für die Ausführung hat Zick die Komposition einigen Veränderungen unterworfen, ihre Grundstruktur mit den drei hellbeleuchteten Göttinnen links und der durch einen Landschaftsausblick von ihnen getrennten dunklen Merkur-Paris-Gruppe rechts jedoch beibehalten. Die gewichtigste Veränderung betrifft die drei Göttinnen. Ursprünglich eine geschlossene Gruppe mit Venus in der Mitte, Juno links und der am Boden sitzenden Pallas rechts, hat Zick in der Ausführung diese Gruppe aufgespalten: Links stehen nun Pallas und Juno, etwas abgetrennt als Rückenfigur Venus. Der Positionswechsel von Merkur und Paris fällt dagegen kaum ins Gewicht. Bedeutung erhält die kompositionelle Veränderung vor allem in Hinblick auf die Erzählstruktur – durch die Isolierung der

Abb. 6 Herakles und Omphale, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 75 × 114 cm. Zürich, Privatbesitz.

Venus wird sie als Gewinnerin, als diejenige, der Paris schliesslich den goldenen Apfel überreichen wird, deutlicher herausgestellt.

Auch an diesem Gemälde zeigt sich, dass Zicks vorangegangener Parisaufenthalt nicht ohne Wirkung geblieben ist. Motivisch weist beispielsweise der Kopf der Juno wieder auf Boucher hin; das gelbe, um die Hüfte geschlungene Tuch der Pallas zeugt von Zicks inzwischen verfeinerter Malkultur. Der muskulöse Rückenakt der Venus erinnert dagegen an Figuren von Peter Paul Rubens (1577–1640),[29] und die Merkur-Paris-Gruppe, insbesondere Merkur, ruft Anklänge an die niederländische Malerei wach. Mit dem Ausblick auf eine Flusslandschaft mit vereinzelter Bebauung und Hügeln im Hintergrund malte Zick ein später in seinen Bildern sehr häufig wiederkehrendes Motiv.

Das Thema der dritten Supraporte «Herakles und Omphale» (Abb. 6) steht in keinem Zusammenhang mit den trojanischen Sagen. Herakles wird zur Strafe für die Ermordung des Iphitos beziehungsweise für den Raub des delphischen Dreifusses auf Befehl des Zeus von Hermes als Sklave an die lydische Königin Omphale verkauft. Während seines Dienstes bei ihr verweichlicht Herakles so sehr, dass er Löwenfell und Keule an Omphale abgibt und sich in Frauenkleidung an den Spinnrocken setzt. Auch zu diesem Gemälde existiert eine Zeichung (Abb. 7),[30] die diesmal als direkte Entwurfszeichnung anzusprechen ist. Zick hat sich bei der Ausführung sehr genau an den Entwurf gehalten und lediglich einige kleinere, die Gesamtkomposition nicht beeinträchtigende Veränderungen vorgenommen. Am auffälligsten sind wohl die Figur des hier am Boden liegenden, im Gemälde eher kauernden Puttos sowie die Keule in der Hand Omphales, die durch die Schrägstellung den statischen Charakter der Darstellung etwas auflockert. Der Zeichnung ist auch zu entnehmen, dass Zick ursprünglich eine geschwungene Rahmung für seine Supraporte vorgesehen hatte.

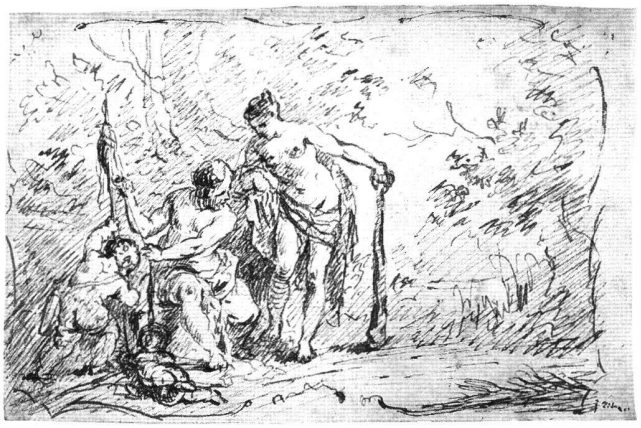

Abb. 7 Herakles und Omphale, von Januarius Zick, 1757/58. Federzeichnung, 10 × 16,1 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung.

Auffallend an diesem Gemälde sind einige maltechnische Details wie die mit stumpfem Pinsel getupften Bäume im Hintergrund oder der freie, grosszügige Pinselstrich des blaugrauen Tuches von Herakles.

Überhaupt zeichnen sich die drei Gemälde durch die für ihre Funktion als dekorative Supraporten sehr subtile Farbigkeit aus. Ein inhaltlicher Zusammenhang, abgesehen von der Tatsache, dass es sich dabei um mythologische Darstellungen handelt, scheint nicht gegeben zu sein. Sie gehören den sogenannten «Sujets d'agrément» beziehungsweise «gracieux» an, greifen also vergnügliche und angenehme Geschehnisse auf.[31] Hauptvertreter dieser Richtung war in Frankreich François Boucher, dessen Einfluss auf Zicks Bilder in einigen Punkten deutlich erkennbar ist.

Neben Christian von Mechel, Markus Weiss-Leissler oder den Brüdern Sarasin gab es im Basel des 18. Jahrhunderts noch weitere Sammler oder Liebhaber, für die Zick nach Fuesslis Angaben «Historien und Cabinett-Stücke» malte. Ob sich unter ihnen auch Nikolaus Reber-Passavant (1735–1821) befand, ist schwer zu sagen, da er den grössten Teil seiner umfangreichen Sammlung erst etliche Jahre nach Zicks erstem Basler Aufenthalt erworben hatte.[32] Jedenfalls aus dem Besitz der Familie Passavant stammt das Gemälde «Perseus befreit Andromeda» (Abb. 8).[33] 1905 lässt es sich bei E. Passavant-Allemandi nachweisen.[34] Stilistisch schliesst sich das Gemälde eng an die drei oben behandelten Supraporten an, so dass damit eine Entstehung in Basel 1757/58 als relativ sicher angenommen werden kann.

Das wechselvolle Schicksal der Sammlung Passavant – einzelne Gemälde wurden 1809 nach Darmstadt oder an Basler Sammler abgegeben, 1810 wurde ein Grossteil in Basel versteigert, der Rest blieb im Besitz der Familie – weist aber auch den Weg zu anderen Sammlern, wie etwa J. J. Bachofen-Burckhardt (dieser kaufte 1811 das Weisse Haus), der 1809 einige Bilder aus der Sammlung Passavant erwarb.[35] Im Besitz seiner Familie wiederum befand sich noch 1905 das Gemälde «Auferweckung der Tochter des Jairus» (Abb. 9).[36]

Von den bisher behandelten Werken mag dieses Bild am ehesten mit Fuesslis Zitat, dass Zick für seine Basler Auftraggeber «meistens nach Rembrandts Geschmack mahlte», in Einklang zu bringen sein. Obwohl sich auch hier nicht mehr das typisch rembrandteske Helldunkel der

Abb. 8 Perseus befreit Andromeda, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 77,5 × 60 cm. Basel, Privatbesitz.

Abb. 9 Auferweckung der Tochter des Jairus, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 48 × 36 cm. Luzern, Kunsthandel (1984).

frühen 1750er Jahre findet, entstehen durch die punktuelle, fast spotlichtartige Lichtführung kräftige Kontraste, die die Hauptfigur, die Tochter des Jairus, deutlich von der Umgebung abheben. Auffallend ist auch die kniende Rückenfigur rechts im Vordergrund, auf die partiell starkes Licht fällt und die Zick nun direkt einer Radierung Rembrandts (B 72) entnommen hat. Die strichelnde Pinselführung, die feinteilige Faltenmodellierung und plastische Körperdarstellung sind charakteristisch für diese Stilstufe. Die Unterschiede zu der eher grosszügigen Malweise der Supraporten mögen durch die unterschiedliche Funktion der Bilder bedingt sein; neben der malerischen Ausführung verweisen bei der «Auferweckung der Tochter des Jairus» auch die geringen Masse auf ein Kabinettbild. Darüber hinaus könnte es sich bei Zick auch um eine Frage des Modus handeln, da er seit Beginn seiner Ausbildungsreisen stärker zu differenzieren scheint zwischen bestimmten religiösen Darstellungen, für die er ein dramatisches rembrandteskes Helldunkel bevorzugt – hierzu würde auch die «Grablegung Christi» in Genf gehören, die möglicherweise ebenfalls in Basel entstanden ist[37] –, und den profanen Darstellungen, die wie die vorher angeführten Supraporten eine hellere, dem späten Rokoko verpflichtete Farbigkeit aufweisen.[38]

Bei den Bildern aus dem Württembergerhof, die 1905 Frau Burkhardt-Thurneysen für die Schweizer Jahrhundert-Ausstellung zur Verfügung stellte,[39] zeigt sich andererseits aber auch, dass Zick bei manchen Themen, etwa der «Opferung Isaaks», dieses Prinzip modifizierte. Waren die Darstellungen dieses Sujets bis Ende der 1750er Jahre fast ausschliesslich durch rembrandteske Lichtwirkungen geprägt, so scheint das Gemälde aus dem Württembergerhof (Abb. 10) zu den frühesten zu gehören, die mit dieser Auffassung brechen. Ob dabei die Anpassung an das Gegenstück «Jakobs Traum von der Himmelsleiter» (Abb. 11) von Bedeutung war, sei dahingestellt, weit interessanter ist in diesem Zusammenhang ein zunächst eher unauffälliges Detail – der Landschaftsausblick am rechten Bildrand. Zick malte seit Beginn seiner Ausbildungsreisen häufiger den Ausblick auf eine hügelige Flusslandschaft, die an das Rheintal zwischen Mainz und Köln erinnert, jedoch sich nur selten mit einer konkreten, topographisch bestimmbaren Gegend verbinden lässt.[40] Im Unterschied zu diesen Landschaften fällt bei der «Opferung Isaaks» die steil

Abb. 10 Abraham opfert Isaak, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 74,3 × 58 cm. Verbleib unbekannt.

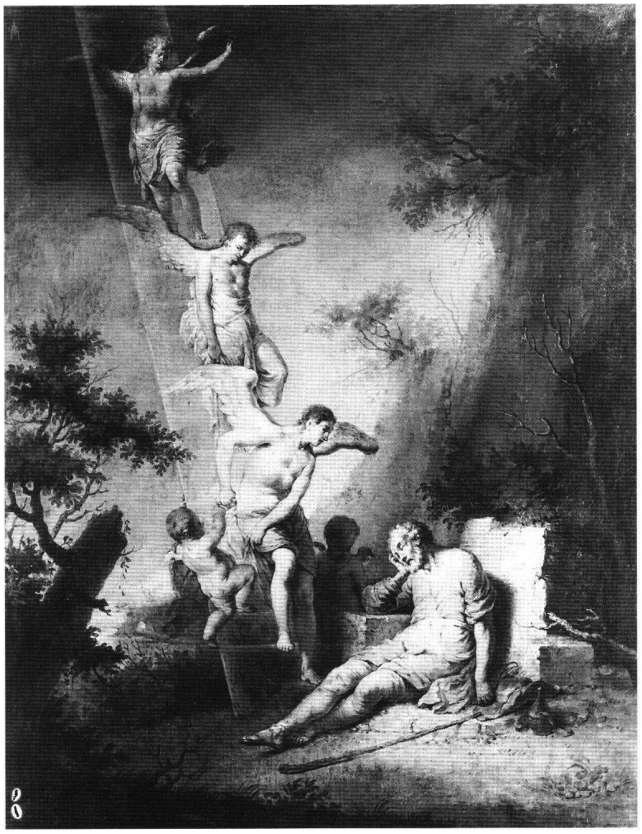

Abb. 11 Jakobs Traum von der Himmelsleiter, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 74,3 × 58 cm. Verbleib unbekannt.

ansteigende Bergkette auf, die durchaus als Reflex seiner Reise in die Schweiz gesehen werden könnte. Ähnliches lässt sich auch bei dem Gegenstück «Jakobs Traum von der Himmelsleiter» beobachten. Hier lehnt der im Sitzen schlafende Jakob an einem Steinblock, hinter dem eine steile, zum Teil mit Büschen bewachsene Felswand aufragt. In der entsprechenden Bibelstelle (1 Mose 28,12) findet sich ebensowenig ein Hinweis auf die inhaltliche Notwendigkeit dieser Felswand wie in der gesamten Bildtradition. Im Gegensatz zur «Opferung Isaaks» hat Zick den «Traum Jakobs» nur ein einziges Mal gemalt – zumindest ist nur diese Darstellung bekannt. Vielleicht nur ein Zufall, aber doch bemerkenswert ist, dass Joseph Esperlin, der zuvor bereits zusammen mit Zick und einem dritten Maler die Holbeinsche Passionstafel im Basler Rathaus begutachtet hatte, dieses Thema für sein Fresko im Treppenhaus des Wildtschen Hauses aufgriff.[41] Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Kompositionen kann jedoch kein direkter Zusammenhang hergestellt werden.

Mit einem anderen Zweig der Familie Burckhardt stehen die Gemälde des Holsteinerhofes (Bürgerspital)[42] in Verbindung. Für die Ausstattung des in den Jahren 1749–1752 errichteten Barockpalastes könnte der Bauherr Samuel Burckhardt-Zaeslin (gest. 1766) in Kontakt mit Zick getreten sein. Allerdings finden sich in den Quellen keine Hinweise dafür, so dass eine eventuelle Übernahme der Gemälde aus anderen Basler Bauten – wie etwa bei den oben behandelten Supraporten in Zürcher Privatbesitz – in Betracht gezogen werden muss, zumal der Holsteinerhof mehrmals seine Besitzer gewechselt hat. Insgesamt befinden beziehungsweise befanden sich dort zwei Werke von Januarius Zick und drei von Johann Zick, dem Vater des Januarius.

Die beiden Bilder von Januarius Zick sind durch das extreme Querformat eindeutig als Supraporten ausgewiesen.[43] Bis zur umfangreichen Restaurierung des gesamten Gebäudes Mitte der 1970er Jahre befanden sich die beiden bislang noch nicht als Werke Zicks erkannten Gemälde im Holsteinerhof.[44] Nach Abschluss der Arbeiten 1979 kehrte nur noch eines an seinen urprünglichen Standort zurück. Das andere mit der Darstellung eines «Bacchanals» (Abb. 12) ist seither verschollen und kann deshalb nur anhand eines Fotos von minderer Qualität beurteilt werden: In der Bildmitte sitzt Bacchus mit einem Kelch in der Hand, einer nackten weiblichen Figur zugewendet, die sich Trauben aus einem von einem Knaben gehaltenen Korb greift. Links sind eine Gruppe von Tanzenden, zwei Mänaden und ein Sartyr zu sehen, rechts ein sitzendes

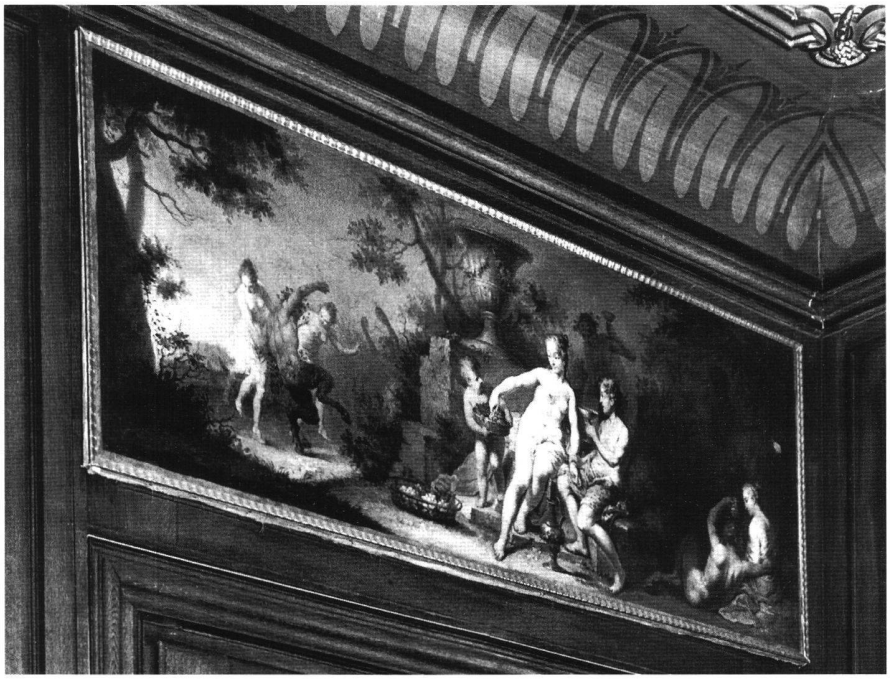

Abb. 12 Bacchanal, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 66 × 175 cm. Ehem. Basel, Holsteinerhof.

Abb. 13 Jupiter Farreus (?), von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 66 × 175 cm. Basel, Holsteinerhof.

Bacchantenpaar, im Hintergrund weitere Satyre. Auffallend ist die Hervorhebung der weiblichen Figur in der Mitte, die aufgrund des vorhandenen Bildmaterials nicht eindeutig bestimmt werden kann – möglicherweise handelt es sich um Venus oder um Ariadne oder auch «nur» um eine Bacchantin.

Ähnlich kompliziert ist auch der Inhalt des zweiten Gemäldes (Abb. 13), das sich im Gartensaal über dem Portal gegenüber der Fensterseite befindet. In der rechten Bildhälfte schwebt Jupiter, umgeben von drei Putten und seinem Adler, auf einer Wolke hernieder und blickt auf die ihm gegenüber kniende Frau mit ihren beiden Kindern. Vom Darstellungstypus entspricht die Szene dem Jupiter-und-Antiope-Mythos, den Zick mehrmals gemalt hat, doch stimmen damit weder die Erscheinung Jupiters noch zahlreiche andere Details überein.[45] Aufgrund des Fehlens jeglicher Attribute lässt sich nur schwer beurteilen, ob es sich hier um Jupiter mit einer seiner zahlreichen sterblichen Geliebten handelt oder um Jupiter Farreus, den Beschützer von Ehe und Familie. Für letztere Auffassung könnte auch sprechen, dass sich im 18. Jahrhundert allmählich eine Auflösung der festgefügten Ikonographie vollzog. Speziell bei Zick finden sich etliche Beispiele für Darstellungen, die sich aufgrund ihrer ungewöhnlichen, zum Teil auch völlig neuen Themen der herkömmlichen Interpretation entziehen.[46]

Eine kleine Ölskizze (Abb. 14) in Privatbesitz[47] könnte eine erste Vorstudie für diese Supraporte darstellen, weist jedoch noch grosse Unterschiede zur endgültigen Ausführung auf. Abgesehen vom Format sind auch die Haltung Jupiters, die der Frau, aber auch die Putten und die Kinder unterschiedlich. Ungewöhnlich ist für Zick die Technik, mit Ölfarbe auf Papier als Bildträger zu arbeiten – neben dieser Ölskizze ist nur noch eine zweite auf Papier bekannt.[48] Das spricht für eine frühe Entstehungszeit, in der Zick noch mit verschiedenen Techniken experimentierte. Damit fügen sich Ölskizze und Ausführung, deren stilistische Nähe zu den Supraporten in Zürcher Privatbesitz ebenfalls eine Datierung in die Jahre um 1757–1758 nahelegt, auch zeitlich zusammen. Einen inhaltlichen Zusammenhang

Abb. 14 Jupiter Farreus (?), von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Papier, 14 × 19,5 cm. Innsbruck, Privatbesitz.

zwischen diesen beiden Gemälden oder auch den restlichen Supraporten des Holsteinerhofes zu konstruieren, scheint aufgrund der unsicheren Überlieferung wenig sinnvoll.

Statt dessen soll in diesem Zusammenhang noch kurz auf die Gemälde Johann Zicks im Holsteinerhof eingegangen werden. Über deren Herkunft und seit wann sie sich dort befinden beziehungsweise befanden, ist nichts bekannt. Zwei wieder extrem querformatige Gegenstücke zeigen jeweils drei verschiedene Szenen mit «spielenden Kindern am Brunnen, Brillenverkäufer und Küfern» sowie «ländlicher Gesellschaft am Feuer, Wanderern und Kartenspielern». Sie tauchten erstmals 1928 in einer Ausstellung von Kunstwerken aus Basler Privatbesitz auf.[49] Im Katalog lautet die Provenienz «Aus dem Holsteinerhof», und als Besitzer wird E. Rüsch-Burkhardt genannt. Demnach waren diese Gemälde beim Verkauf des Holsteinerhofes aus dem Gebäude entfernt worden; wann sie dann wieder zurückgekommen sind, konnte nicht ermittelt werden. Die beiden Supraporten sind kompositionell jeweils in zwei Hälften geteilt: Links konzentriert sich bei dem ersten Bild alles um das offene Feuer, bei dem zweiten um den Brunnen, an dessen Rand ein Junge erschrocken auf seinen zerbrochenen Krug blickt. In der rechten Hälfte sind jeweils auf einer absteigenden Diagonalen zwei Szenen angeordnet: Einmal zwei Rückenfiguren von Wanderern mit ihrem Maultier und rechts im Vordergrund zwei sitzende Kartenspieler, beim anderen Bild zunächst die Rückenfigur einer Frau im Hauseingang, dann ein Brillenverkäufer mit seinem Kunden und schliesslich rechts die beiden Küfer. Die etwas steifen Kompositionen mit ungelenken Figuren sind charakteristisch für das Schaffen Johann Zicks Anfang der 1750er Jahre.[50]

Das dritte Gemälde von Johann Zick, das sich ehemals im Holsteinerhof befand, ist wiederum nur durch ein Foto bekannt.[51] Es zeigt eine emblematische Szene mit einer Frau am linken Bildrand und vier Männern die diversen, zum Teil nicht eindeutig bestimmbaren Tätigkeiten, wie etwa Feuerschüren, nachgehen. Die Frau deutet auf eine Tafel mit der Aufschrift: «O Ihr Narren Alle Vier / Was ihr sucht, find Man / Beij Mir». Auch dieses Gemälde dürfte zwischen 1750 und 1755 entstanden sein. Kontakte Johann Zicks nach Basel sind nicht nachgewiesen.[52] Sein «Verbindungsmann» könnte vielleicht der nur wenig jüngere Joseph Esperlin gewesen sein, der gleichzeitig mit Johann und Januarius Zick in Biberach und Umgebung tätig war, bevor er nach Basel auswanderte.

Abb. 15 Kappeler Milchsuppe, von Januarius Zick, 1757/58 (?). Öl/Leinwand, 70,3 × 111,8 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Zurück zu Januarius Zick. Mit dessen 1991 vom Schweizerischen Landesmuseum erworbenen Gemälde «Kappeler Milchsuppe» (Abb. 15)[53] entstand eines seiner – zumindest inhaltlich – ungewöhnlichsten Werke, das er aufgrund des Themas sicherlich für einen Schweizer Auftraggeber gemalt hat. Die Darstellung gibt eine legendäre Szene aus dem ersten Kappelerkrieg zwischen den protestantischen

Zürchern und den katholischen Innerschweizern im Juni 1529 wieder. Bevor es zu einer Schlacht kam, einigte man sich auf eine friedliche Beendigung des Konflikts, so dass die Gegner gemeinsam eine Milchsuppe aus einem Rahmgefäss essen konnten, wobei die Mitte des Holzgefässes die Grenze zwischen Reformierten und Katholiken sein sollte. Wer mit dem Löffel auf der andere Seite schöpfte, erhielt von den Gegengläubigen mit dem Holzlöffel einen Schlag auf die Finger. Zwei Jahre später gab es am gleichen Ort dann doch eine blutige Schlacht, in der Zwingli, der Reformator Zürichs, fiel. Zick hat die Szene auf eine kleine Anhöhe mit Bäumen verlegt. Ein diagonal geführter Erdspalt markiert die Grenze zwischen den feindlichen Lagern. Links knien beziehungsweise stehen drei rotgekleidete Soldaten, wohl zu den katholischen Innerschweizern gehörend, während sich rechts auf der anderen Seite drei Soldaten in blauen Gewändern beziehungsweise Rüstungen befinden. Neben ihnen kniet eine Frau, zu deren Füssen ein Grenzstein mit dem Zürcher Wappen zu erkennen ist. Rechts im Hintergrund sieht man eine gebirgige Flusslandschaft mit einem Zeltlager, links das Lager der gegnerischen Partei. Das selbst für die Schweizer Kunst ungewöhnliche und selten dargestellte Thema setzt genaue Anweisungen oder Vorlagen voraus, an denen sich Zick orientieren musste, um den Inhalt dieser Historie korrekt umzusetzen. Aus diesem Grund wäre es natürlich sehr interessant, mehr Informationen über den – wohl Basler – Auftraggeber zu erfahren, der sich 1757/58 ein derartiges Thema von einem deutschen Künstler malen lässt, aber leider fehlen hierzu jegliche Hinweise.[54]

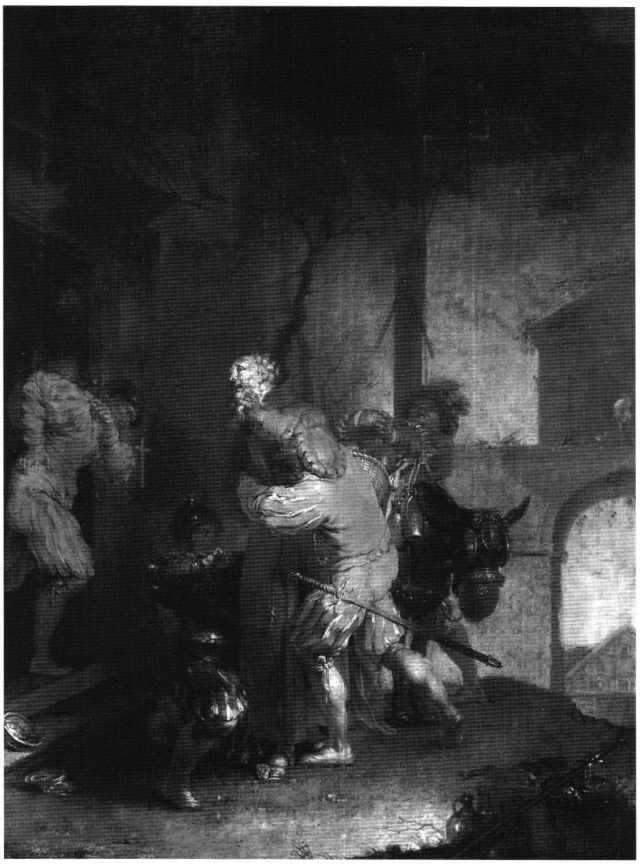

Abb. 16 Überfall auf ein Kloster, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 55,5 × 42,5 cm. Süddeutschland, Privatbesitz.

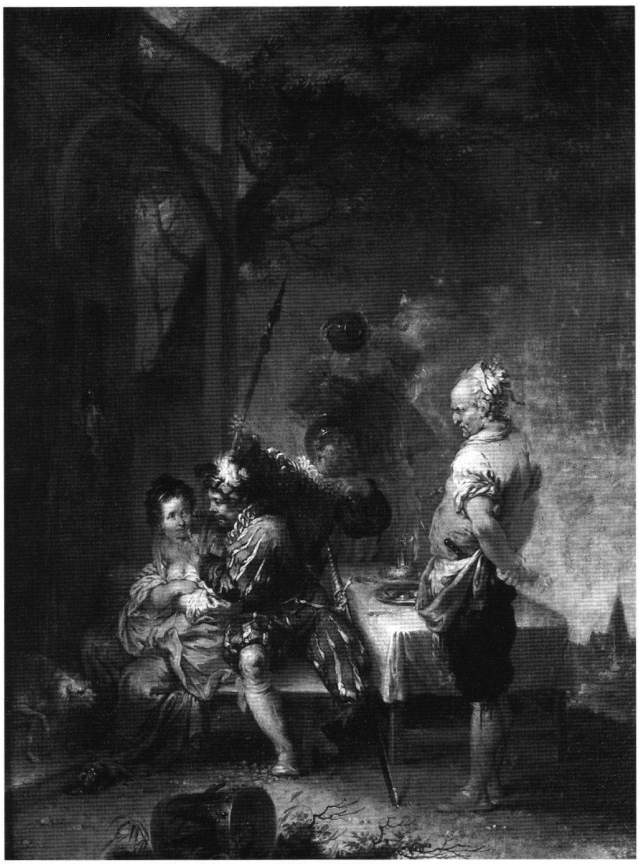

Abb. 17 Rast vor der Schenke, von Januarius Zick, 1757/58. Öl/Leinwand, 55,5 × 42,5 cm. Süddeutschland, Privatbesitz.

Auch bei den zwei Gegenstücken mit Landsknechtsdarstellungen,[55] die sich heute in deutschem Privatbesitz befinden, lässt sich die Provenienz nicht mehr bis zum letzten Glied zurückverfolgen. Der Überlieferung nach waren die beiden bislang unpublizierten Gemälde seit Generationen im Besitz der Familie Merian-Bischof in Basel – möglicherweise gehörte sogar der ursprüngliche Auftraggeber zum Kreis dieser Familie.[56]

Im Gegensatz zur «Kappeler Milchsuppe» handelt es sich bei diesen Gemälden nicht um Historienbilder, son-

dern um Genreszenen, da der Bezug zu konkreten historischen Ereignissen fehlt. Während man bei der Darstellung eines Überfalls auf ein Kloster (Abb. 16), bei dem mehrere Landsknechte einen Mönch fesseln, Vorräte aus dem Gebäude schleppen und auf ein Maultier laden, noch am ehesten einen derartigen Bezug vermuten könnte, verweist die «Rast vor der Schenke» (Abb. 17) doch zweifelsfrei auf den Genrecharakter dieser Szenen. Hier wendet sich ein Landsknecht unter den misstrauischen Blicken des rechts vor ihm stehenden Wirtes in eindeutiger Absicht einer Frau zu, die durch den halbentblössten Busen als Dirne gekennzeichnet ist. Hinter dem Paar sitzt ein weiterer Landsknecht, der den Wirt auf das sich anbahnende Techtelmechtel aufmerksam zu machen versucht, während ein dritter im Stehen einen Krug leert. Die gesamte Szene weist einen eher pittoresk-anekdotischen Charakter auf, der weit entfernt ist von den moralisierenden Inhalten, die derartigen Schilderungen im 17. Jahrhundert zu eigen sind.[57] Die Darstellung von Landsknechten hat eine mehrere Jahrhunderte alte Tradition, wie ein Blick auf das Schaffen von Tobias Stimmer (1539–1584), Urs Graf (1485–1527/28) oder Albrecht Altdorfer (1480–1538) lehrt, um nur die wichtigsten zu nennen; sie finden sich bevorzugt bei Schweizer Künstlern. Welche Rolle dabei die Schweizergarde gespielt hat, müsste noch genauer untersucht werden, doch unbestritten ist der hohe Bekanntheitsgrad dieser Truppe über die Jahrhunderte hinweg. Dass auch Januarius Zick seine Landsknechte in der speziellen geschlitzten Tracht der Schweizergarde des 16. Jahrhunderts gemalt hat, mag bei der «Kappeler Milchsuppe» noch aus seinem Streben nach «historischer Treue» seiner Darstellung resultieren, bei den beiden Genreszenen dagegen könnte darin möglicherweise eine Verbindung zu seinem Basler Auftraggeber gesehen werden.

Geht man von einem derartigen Zusammenhang aus, so stellt sich die Frage, ob nicht noch zwei weitere Gemälde mit Landsknechtsdarstellungen in dieser speziellen Tracht, die zudem noch die gleichen Sujets wie die beiden Bilder in Privatbesitz aufweisen, ebenfalls für einen Schweizer Auftraggeber entstanden sind. Die bisher als Einzelstücke angesehenen Bilder «Überfall auf ein Kloster»[58] im Saarland Museum in Saarbrücken und die «Rast vor der Schenke»[59] im Biberacher Städtischen Museum könnten aufgrund der nahezu identischen Masse als Pendants betrachtet werden. Dazu würden sowohl die bisherige zeitliche Einordnung um 1760 als auch die im Vergleich zu den beiden Gegenstücken mit der Merian-Bischof-Provenienz jeweils um einige Figuren erweiterten Kompositionen passen. Leider lässt sich diese Vermutung nicht durch die Herkunft der Gemälde belegen, da diese nicht weit zurückzuverfolgen ist.

Um so besser dokumentiert ist dagegen das letzte Gemälde von Januarius Zick, das sich mit Basel verbinden lässt: Das «Bildnis des Johann Mechel und seiner Frau» (Abb. 18).[60] Wie eingangs erwähnt, pflegte Zick seinen Kontakt zu Christian von Mechel auch in späterer Zeit. So reiste er sogar 1775 nach Basel, um seinen Studienfreund zu treffen. In einem Brief vom 21. Dezember 1775 an Johann Georg Wille in Paris schreibt Zick, dass er nach Mannheim musste «und von da mich resolvierte meine hinderlassene freund in basel wider ein mahl zur besuchen... ich habe mich erstaunet über seine einrichtung, die er in seinem geschäffte machet. er stelt villmehr einen Kauffman vor, als ein Künstler, er graviert nichts, die grosse correspontens machet dem Ehrlichen man ville gescheffter, das er offteren nicht weiss, woh ihm der Kopff stehe ...».[61] Aus diesen Worten ist eine gewisse Verwunderung über von

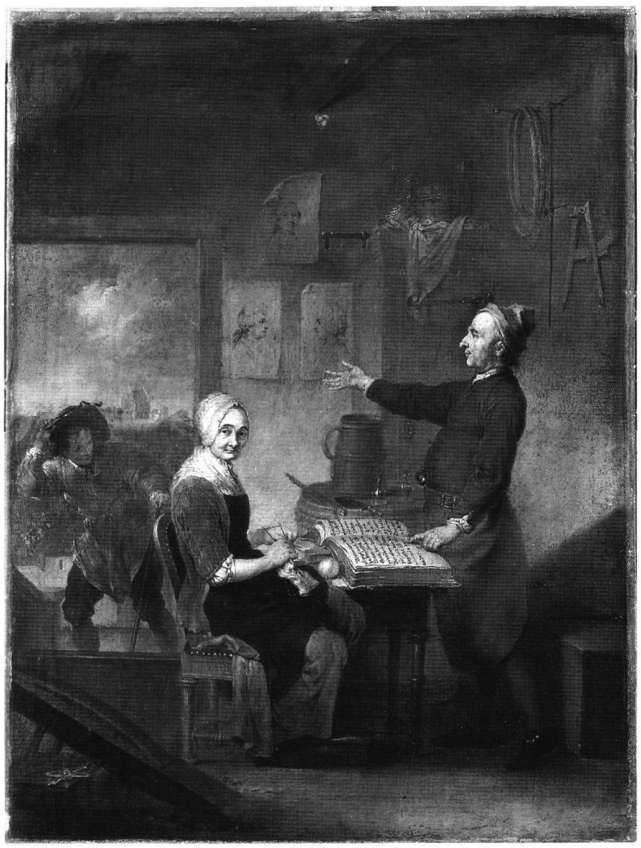

Abb. 18 Johann Mechel und seine Frau, von Januarius Zick, 1775. Öl/Leinwand, 68 × 51 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kunstmuseum.

Mechels Geschäftstüchtigkeit zu spüren, die nicht so ganz Zicks Vorstellungen von einem kreativen Künstler zu entsprechen schien. Seine Aufnahme im Hause Mechels war anscheinend mit grosser Herzlichkeit verbunden. Wohl aus diesem Anlass malte Zick das Bildnis der Eltern des Gastgebers – ein ungewöhnliches Porträt, das sich nur schwer in das übliche Schema dieser Gattung einordnen lässt.

In einem Innenraum steht rechts Johannes Mechel (1713–1796), die Linke auf eine aufgeschlagene Bibel gelegt und mit der Rechten auf einen Mann in der Tür

weisend, der zur Begrüssung seinen Hut anhebt. Am Tisch sitzt seine Frau Salome Münch (1713–1787) mit ihrem Strickzeug und blickt aus dem Bild heraus auf den Betrachter. An der Wand im Hintergrund hängen die gezeichneten und beschrifteten Porträts der Kinder und der Schwiegertochter des Ehepaars: Links Christian, daneben seine Frau Elisabeth, geb. Haas, und darüber Johannes, der jüngere Bruder (1745–1769), dessen früher Tod möglicherweise durch die sich ablösende Befestigung des Blattes – die linke obere Ecke ist bereits eingerollt – veranschaulicht werden sollte. Die Werkzeuge hinter dem alten Mechel und das Fass neben dem Tisch verweisen auf seinen Beruf als Küfer und Weinbauer; auch der Text in der aufgeschlagenen Bibel, leicht lesbar, bezieht sich darauf («Weder der da pflanzet noch der da begiesset ...», 1. Kor. III, 7–8). Der Blick durch die offene Tür lässt einen Weinberg, den Klingelberg, in Basel mit der Stadtmauer im Hintergrund erkennen. Rätselhaft bleibt jedoch die Figur des Eintretenden, der das Arbeitsgewand eines Winzers trägt. Die vorgeschlagenen Benennungen mit Januarius Zick oder Christian von Mechel[62] scheinen aufgrund der Kleidung eher unwahrscheinlich zu sein – eine Identifizierung mit einem von beiden ist kaum möglich, dazu ist das verschattete Gesicht nicht signifikant genug gemalt. Es käme auch noch der verstorbene jüngere Bruder in Betracht, der den Beruf des Vaters hätte weiterführen sollen, aber dagegen wiederum spricht die Datierung des Gemäldes – eine derartig späte postume Darstellung wäre äusserst ungewöhnlich, zumal an der Figur nichts darauf hinweist, dass es sich um einen Verstorbenen handelt. Andererseits erinnert die Art der Darstellung an den ikonographischen Typus des verlorenen Sohnes.[63] Sollte damit doch der verstorbene Johannes gemeint sein – oder auf die Heimkehr Christians oder gar auf die Wiederkehr Zicks alludiert werden? Eine definitive Antwort darauf lässt sich wohl schwerlich finden.

Rätselhaft ist auch Datierung dieses Gemäldes. Die spätere, sicher nicht von der Hand Zicks stammende Beschriftung auf der Schnitzelbank links im Vordergrund gibt an, dass das Gemälde 1776 «nach der Natur in Basel gemahlt» wurde. Zick war jedoch 1775 und nicht 1776 in Basel. Die Erklärung für diese Ungereimtheiten könnte einerseits in dieser späteren Beschriftung liegen, die eventuell aufgrund einer grösseren zeitlichen Distanz zwischen Fertigstellung des Bildes und Anbringung des Textes ein unrichtiges Datum verständlich erscheinen lässt, oder andererseits, was wohl naheliegender sein dürfte, in der Tatsache, dass Zick zunächst in Basel Vorstudien anfertigte – auffallend sind die fein modellierten und scharf charakterisierten Köpfe des Ehepaares, die geradezu aus dem Bild «herausstechen» – und das Gemälde nach seiner Fertigstellung in Koblenz erst 1776 nach Basel geschickt hat. Das wäre eine in der Porträtmalerei durchaus übliche Praxis, nach der Zick auch bei seinen anderen Familienbildnissen verfuhr.[64] Somit könnte die mit 1776 angegebene Datierung der nachträglichen Beschriftung durchaus zutreffen.

Mit dem Porträt des Ehepaares Mechel schuf Januarius Zick ein bemerkenswertes Beispiel für ein Familienbildnis, bei dem das offizielle Repräsentationsbedürfnis einer neuen Selbstdarstellung bürgerlicher Werte gewichen ist. Zu diesen gehören die Religion, für die die aufgeschlagene Bibel steht, und die Arbeit, die im Falle Johann Mechels durch die umgebundene Küferschürze symbolisiert wird, während seine Frau mit Stricken beschäftigt ist.

War für das Entstehen dieses Familienbildnisses in erster Linie die freundschaftliche Beziehung zwischen Christian von Mechel und Januarius Zick ausschlaggebend, erscheint es doch verwunderlich, dass ein bei seinem ersten Besuch in Basel 1757/58 noch sehr junger und relativ unbekannter Maler aus dem benachbarten Ausland von Anfang an so grossen Erfolg in dieser Stadt haben konnte. Neben Zicks sicherlich vorhandenem künstlerischen Talent und seinen nicht zu unterschätzenden Beziehungen zu Johann Georg Wille und Christian von Mechel – letzterer wurde jedoch erst nach 1764 nach seiner Rückkehr aus Paris zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten des Basler Kunstlebens – spielte die Situation der einheimischen Kunstproduktion dabei eine wichtige Rolle. Mit Malern wie zum Beispiel Johann Rudolf à Wengen oder Hieronymus Holzach (1733–1793) waren in der ersten Jahrhunderthälfte beziehungsweise der Jahrhundertmitte keine grossen Talente auf diesem Gebiet tätig. So ist es verständlich, dass seit den 1750er Jahren aufgrund des zunehmenden Wohlstandes und der damit verbundenen Bautätigkeit das wachsende Bedürfnis nach künstlerischer Überhöhung auch die Öffnung nach aussen selbstverständlicher werden liess, durch die andererseits auch die einheimische Tradition neue Impulse erhielt.[65] Januarius Zick traf also genau zum richtigen Zeitpunkt – noch dazu unmittelbar aus der Weltstadt Paris kommend – in Basel ein. Aufgrund dieser Faktoren und seiner zweifellos vorhandenen künstlerischen Fähigkeiten, vielleicht auch protegiert durch seine Freunde, scheint er die ihm dadurch gebotene Chance ohne Zögern ergriffen zu haben und zwar so nachhaltig und erfolgreich, dass er auch noch Jahre später davon profitieren sollte.

ANMERKUNGEN

1 Siehe hierzu vor allem die Arbeiten des Verfassers: JOSEF STRASSER, *Januarius Zick. Studien zum Frühwerk,* München 1987, S. 24–52. – JOSEF STRASSER, *Januarius Zick (1730–1797). Gemälde, Graphik, Fresken,* Weissenhorn 1994, S. 12–13. – Vgl. auch OTHMAR METZGER, *War Januarius Zick in Rom?,* in: Weltkunst 48, 1978, Nr. 10, S. 1176.

2 JOHANN RUDOLPH FUESSLI, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich 1763, S. 622. – Vgl. dazu auch JOSEF STRASSER 1987 (vgl. Anm. 1), S. 47.

3 Siehe hierzu die folgenden Abschnitte.

4 ADOLF FEULNER, *Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts*, München 1920, S. 9, 98. Zu den beiden verschollenen Gemälden «Opferung Isaaks» und «Jakob sieht die Himmelsleiter», die sich zu Feulners Zeiten im Besitz von Prof. Daniel Burckhardt-Werthemann im Württembergerhof befanden, siehe weiter unten.

5 OTHMAR METZGER, *Januarius Zick. Datierte und datierbare Gemälde*, München 1981, S. 13, 27. Der rembrandteske Charakter des Gemäldes «Simson und die Philister» (JOSEF STRASSER 1994 [vgl. Anm. 1], S. 353, G 32, Abb. 339) ist für eine Entstehung in Basel nicht ausreichend, zumal dieses Gemälde stilistisch eher um 1755 einzuordnen sein dürfte.

6 OTHMAR METZGER (vgl. Anm. 5), S. 36, Nr. 13. Auch dieses Gemälde, das die «Enthauptung des hl. Jakobus d. Ä.» zeigt, dürfte noch vor Zicks erstem Basler Aufenthalt entstanden sein; siehe JOSEF STRASSER 1987 (vgl. Anm. 1), S. 43–46 (damals noch 1758 datiert). – JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 395, G 246. – *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben,* Katalog der Ausstellung in Ulm (Ulmer Museum) 16. Mai bis 4. Juli 1993, Nr. 19, S. 96–98.

7 Zu Johann Zick siehe BARBARA STRIEDER, *Johann Zick (1702–1760). Die Fresken und Deckengemälde*, Worms 1990.

8 Landeshauptarchiv Koblenz, Best. 1C, Nr. 10610 (Kammerprotokoll vom 21. März 1757). Zusammenfassend zuletzt JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 12.

9 Zu Wille siehe HEIN-THOMAS SCHULZE-ALTCAPPENBERG, «*Le Voltaire de l'Art». Johann Georg Wille und seine Schule in Paris*, Münster 1987. – Vgl. auch YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zur Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich, Jahrbuch 1974–77, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1978, S. 77–178.

10 Siehe hierzu YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 9) und HEIN-THOMAS SCHULZE-ALTCAPPENBERG (vgl. Anm. 9), S. 32, 36.

11 Zu Mechel siehe LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1837)* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Band 63), Basel/Stuttgart 1956.

12 Mechel hielt sich 1757–58 vorübergehend in Basel auf, da er in dieser Zeit Elisabeth Haas, seine spätere Frau, kennenlernte. Siehe LUCAS HEINRICH WÜTHRICH (vgl. Anm. 11), S. 26.

13 Zu Esperlin siehe *Joseph Esperlin,* Katalog der Ausstellung in Biberach (Braith-Mali-Museum), 21. Juni bis 2. August 1970.

14 Staatsarchiv Basel-Stadt: Bauakten CC 1: Rathaus; Auf dem Originalkonzept ist deutlich zu erkennen, dass der Name «Zitz» später eingesetzt wurde – die Tinte ist etwas bräunlicher; das heisst bei Ausfertigung des Protokolls war dem damaligen Registrator Daniel Bruckner der Name nicht mehr in Erinnerung, er liess eine Lücke und trug später den vermutlich missverstandenen Namen nach. Vgl. auch CARL BRUN, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, Bd. 4, 1917, S. 462. Zur Passionstafel vgl. unter anderem *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), 4. Juni bis 25. September 1960, Nr. 175.

15 Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 137, Unkostenbuch des Markus Weiss-Leissler 1752–1763, fol. 27; Inventarium und Abteilung des Markus Weiss-Leissler 1768, fol. 51. Vgl. auch MAYA MÜLLER, *Samuel Werenfels, ein Basler Architekt des 18. Jahrhunderts,* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 71, Nr. 2, 1971, S. 79–81.

16 FRITZ STEHLIN, *Der Reichensteiner und der Wendelstoerfer Hof. Eine Baurechnung aus dem XVIIIten Jahrhundert,* in: Basler Jahrbuch 1914, S. 116–117.

17 Staatsarchiv Basel-Stadt, Bauakten CC 72 a, fol. 624. – Vgl. FRITZ STEHLIN (vgl. Anm. 16), S. 117.

18 Die beiden alttestamentarischen Szenen aus dem Besitz der Familie Burckhardt (vgl. Anm. 38) dürften erst im Lauf des 19. Jahrhunderts in den Württembergerhof gekommen sein. Möglicherweise gehört das eine oder andere in diesem Zusammenhang angeführte Gemälde zu einem dieser Aufträge, aber solange es keine gesicherten Belege dafür gibt, muss jede diesbezügliche Aussage Spekulation bleiben.

19 Privatbesitz, jeweils Öl/Leinwand, 83,5 × 64,5 cm. Provenienz laut Angaben des Vorbesitzers: Christian von Mechel – Kaspar Hosch(-Mechel) – Nicolas Merian-Burckhardt (Württembergerhof) – Wackernagel-Merian – Hosch(-Wackernagel); vgl. JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 458, Gb 83, Gb 84.

20 Öl/Leinwand, 71 × 58,5 cm; signiert unten links: «Ia: Zick junior jnv: et pinx:»; (Kat.Auk.) Sotheby's, London, 6. Juli 1994, Nr. 106 – Galerie Neuse, Bremen.

21 Zur Rembrandtrezeption bei Zick vgl. zuletzt VOLKER MANUTH, *Januarius Zick und Rembrandt. Aspekte des Hollandismus in der Malerei des 18. Jahrhunderts,* in: *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben* (vgl. Anm. 6), S. 21–29.

22 Vgl. den Katalogtext zur Radierung nach diesem Gemälde in: *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben,* (vgl. Anm. 6), Nr. 24, S. 102–103; siehe auch JOSEF STRASSER 1987 (vgl. Anm. 1), S. 53–55.

23 Zürich, Privatbesitz, alle drei Gemälde Öl/Leinwand, 75 × 114 cm; «Herakles und Omphale» signiert unten rechts: «ja: Zick f.», «Urteil des Paris» signiert unten rechts: «Ja: Zick juni: jnv: et pinx: 1758(?)», «Venus in der Schmiede Vulkans» signiert unten links: «ja: Zick juni: jnv: et pinx: 1757», siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 410–411, G 327, Abb. 131, S. 412–413, G 338, Abb. 130, S. 415, G 346, Abb. 128.

24 Die Provenienzangaben stammen von der Vorbesitzerin, Frau Fininger-Merian, der Enkelin des Ehepaars Merian-Burckhardt im Andlauerhof, Basel.

25 *François Boucher 1703–1770*, Katalog der Ausstellung in Paris (Grand Palais), 18. September 1986 bis 5. Januar 1987, Nr. 67, S. 274–279.

26 Ebenda Nr. 66, S. 274–279.

27 *Charles Joseph Natoire*, Katalog der Ausstellung in Troyes (Musée des Beaux-Arts), März bis Juni 1977, Nr. 17, S. 61.

28 Privatbesitz, Feder in Schwarz, 14,5 × 16,3 cm, siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 494, Z 123.

29 Vgl. zum Beispiel «Die Grazien» im Museo del Prado in Madrid.

30 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1951/336, Feder in Schwarz, 10 × 16,1 cm, siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 492, Z 115, Abb. 129.

31 Siehe JEAN LOCQUIN, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785,* Paris 1912 (Reprint 1978), S. 223–229.

32 Siehe DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts,* in: Basler Kunstverein, Berichterstattung über das Jahr 1901, Basel 1902, S. 64–67.

33 Basel, Privatbesitz, Öl/Leinwand, 77,5×60 cm, siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 413, G 339, Abb. 136.

34 *Jahrhundert-Ausstellung schweizerischer Kunst 1775–1875,* Katalog der Ausstellung in Basel (Kunsthalle), 12. bis 28. November 1905, Nr. 28, S. 7.

35 DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN (vgl. Anm. 32), S. 65–67.

36 Kunsthandel Luzern (1984), Öl/Leinwand, 48×36 cm, *Jahrhundert-Ausstellung schweizerischer Kunst 1775–1875* (vgl. Anm. 34), Nr. 31, S. 7. Als Besitzer wird Carl Bachofen-Burckhardt angegeben; siehe auch JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 364, G77, Abb. 44. Im Katalog der Gemäldesammlung von Frau Prof. J. J. Bachofen-Burckhardt von Rudolf F. Burckhardt, Basel 1907, sind keine Arbeiten von Zick verzeichnet.

37 Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv. Nr. CR 225, Öl/Leinwand, 77×59 cm, siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 379–380, G 174, Abb. 75. Das Gemälde ist rückseitig mit der aufschlussreichen Beschriftung «Zickiard, dit le Rembrandt blanc» versehen.

38 Vgl. hierzu auch JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 21.

39 Verbleib unbekannt, Öl/Leinwand, 74,3×58 cm, siehe *Jahrhundert-Ausstellung schweizerischer Kunst 1775–1875* (vgl. Anm. 34), Nr. 29, Nr. 30, S. 7.

40 Zu den wenigen Ausnahmen gehören unter anderem das Bildnis der Frau de Requilé in Bonn oder der Abschied eines Soldaten in Privatbesitz; siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 427, G 409, Abb. 183, S. 442, G 491, Abb. 229.

41 Siehe *Joseph Esperlin* (vgl. Anm. 13), Umschlagabbildung.

42 *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Bd. 22, Kanton Basel-Stadt, 2. Teil, Zürich/Leipzig 1930, S. 61–62, Taf. 137, Abb. 1. – KURT HERZOG, *Der Holsteinerhof,* Basel 1981.

43 Beide Gemälde Öl/Leinwand, 66×175 cm; die Jupiterdarstellung ist unten links in Rot signiert: «ja: Zick pinx:». Ob das zweite Gemälde ebenfalls signiert ist, kann ohne Autopsie des Originals nicht ermittelt werden.

44 Siehe das 1963 datierte Foto von Isenschmid beziehungsweise das 1979 datierte Foto von P. Denfeld im Archiv der Basler Denkmalpflege im Stadt- und Münstermuseum. Vgl. auch *Das Bürgerhaus in der Schweiz* (vgl. Anm. 42), Taf. 137.

45 Zu den beiden bekannten Darstellungen siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 411, G 328, Abb. 119, G 329.

46 Beispielsweise das Gemälde im Mittelrhein-Museum, Koblenz, «Aurora, über einem jungen Dichter aufgehend» oder die «Newton-Allegorien» in der Landesgalerie Hannover, JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 409, G 317, Abb. 118, S. 423–424, G 388, Abb. 169, G 389, Abb. 168.

47 Privatbesitz, Öl/Papier, 14×19,5 cm, siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 411, G 330.

48 JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 357–358, G 47, Abb. 36.

49 *Ausstellung von Kunstwerken aus Basler Privatbesitz*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstverein), 15. April bis 28. Mai 1928, Nr. 195, Nr. 196, S. 39; beide Bilder Öl/Leinwand, 52×173,5 cm bzw. 50,5×174 cm, signiert unten rechts beziehungsweise unten links: «Jo: Zick inv: et pinx:»

50 Vgl. etwa die Supraporten für Schloss Bruchsal im Besitz des Badischen Landesmuseums Karlsruhe.

51 Siehe das 1963 datierte Foto von Isenschmid im Archiv der Basler Denkmalpflege im Stadt- und Münstermuseum. Masse und eventuelle Bezeichnung des hochformatigen Gemäldes sind nicht bekannt.

52 Möglicherweise wurden aber auch Arbeiten Johann Zicks schon früh von Basler Sammlern erworben; zum Beispiel stammt die Zeichnung «Auferweckung des Lazarus» im Basler Kupferstichkabinett (Inv. Bi 376.101), die fälschlicherweise Januarius Zick zugeschrieben wurde, überlieferungsweise aus der Sammlung Achilles Ryhner-Delon (1731–1788). Siehe hierzu *Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett,* Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), 28. Oktober 1978 bis 14. Januar 1979, Nr. 47, S. 33–34, Abb. 14. Zur Zuschreibungsfrage der noch 1996 als Januarius Zick publizierten Zeichnung (YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Erneuern und Beharren. Die Bildkünste in Basel im späten 18. Jahrhundert,* in: Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel, Begleitpublikation der Ausstellung in Basel [Historisches Museum], Basel 1996, S. 229, Abb. 8) siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 521–522, Zc. 13.

53 Öl/Leinwand, 70,3×111,8 cm, unten links signiert: «Ja: Zi[ck] inv: / et p[in]x:» – 100. Jahresbericht 1991, Schweizerisches Landesmuseum. Zürich 1992, S. 38, 57, 58. – JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 423, G 385, Abb. 165.

54 Die Provenienz des Gemäldes lässt sich nur bis zum Vorbesitzer, dem Basler Ehepaar Fritz und Maja Roth-Brunner, zurückverfolgen, das dieses Werk im Kunsthandel erworben hatte.

55 Süddeutscher Privatbesitz, jeweils Öl/Leinwand, 55,5×42,5 cm; die «Rast vor der Schenke» ist unten links signiert: «j. Zick / f. jnv. et p.», der «Überfall auf ein Kloster ebenfalls unten links: «j. Zick ...». Zick verwendete den Buchstaben «f.» (= filius) in der Bezeichnung seiner Gemälde vom Ende der fünfziger Jahre bis spätestens 1763. Später steht dieser Buchstabe für «fecit».

56 Durch Erbfolge kamen die Gemälde gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Besitz von Alfred Bischof in Basel.

57 Vgl. unter anderem KONRAD RENGER, *Die Genremalerei,* in: Das goldene Jahrhundert flämischer Malerei, Katalog der Ausstellung in Köln (Wallraf-Richartz-Museum), 4. September bis 22. November 1992, S. 183–190.

58 Öl/Leinwand, 75×60 cm, signiert unten rechts: «ja: Zick ....», siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 423, G 384, Abb. 164.

59 Öl/Leinwand, 76,5×61 cm, signiert unten links: «ja: Zick fili / jnv. et pinx.», siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 442–443, G 493, Abb. 412.

60 Öl/Leinwand, 68×51 cm, signiert unten rechts: «i. Zick f.», beschriftet unten links auf der Schnitzelbank: «von Johan Zick Chur. Trier. C: Hofmahler / nach der Natur in Basel gemahlt 1776», siehe JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 428, G 410, Abb. 181 (dort weitere Literatur). Auf der Kartusche des alten Barockrahmens befand sich eine ausführliche lateinische Beschriftung, die besagte, dass Zick das Gemälde 1782 zum siebzigsten Geburtstag der beiden Alten gemalt hatte. Siehe *Ausstellung von Kunstwerken aus Basler Privatbesitz* (vgl. Anm. 49), S. 39, Nr. 194.

61 Der Brief, der sich in Paris, Archives Nationales, befindet, ist vollständig transkribiert bei JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 564, Dok. 3.

62 Vgl. JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 428, G 410.

63 Vgl. OTHMAR METZGER (vgl. Anm. 5), S. 20.

64 JOSEF STRASSER 1994 (vgl. Anm. 1), S. 34.

65 YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 52), S. 227.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–6, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17: Archiv des Verfassers.
Abb. 7: Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart.
Abb. 9: Galerie Fischer, Luzern.
Abb. 12: Denkmalpflege Basel-Stadt.
Abb. 15: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 18: Öffentliche Kunstsammlungen, Basel.

ZUSAMMENFASSUNG

Während seines mehrmonatigen Aufenthaltes in Basel zwischen 1757 und 1758 avancierte Januarius Zick (1730–1797) zu einem hoch begehrten Maler, der auch später von dort noch weitere Aufträge erhielt und schliesslich 1775 die Stadt ein letztes Mal besuchte. Zu den bekannten Auftraggebern und Sammlern seiner Bilder gehörten neben Markus Weiss-Leissler und den Brüdern Sarasin unter anderem die Familien von Mechel, Passavant, Bachofen-Burckhardt, Burckhardt-Thurneysen oder Merian-Bischof. Anhand der in Basel entstandenen Werke lässt sich einerseits der künstlerische Umbruch, der Zicks Malerei Ende der 1750er Jahre kennzeichnet, deutlich nachvollziehen, andererseits entstanden durch die Verbindung des unmittelbar aus Paris kommenden jungen Malers mit einer Auftraggeberschaft aus wohlhabenden, aufstrebenden Bürgern, die das geistige Klima der Stadt mitprägten, ungewöhnliche, ja teilweise sogar singuläre ikonographische Lösungen.

RIASSUNTO

Durante il suo soggiorno di diversi mesi a Basilea tra il 1757 e il 1758, Januarius Zick (1730–1797) divenne un pittore molto richiesto, al quale furono conferiti numerosi incarichi persino dopo la sua partenza dalla città, che egli visitò per un'ultima volta nel 1755. Fra i suoi committenti e i collezionisti più conosciuti vi furono, oltre a Markus Weiss-Leissler e i fratelli Sarasin, anche le famiglie von Mechel, Passavant, Bachofen-Burckhardt, Burckhardt-Thurneysen o Merian-Bischof. Le opere create a Basilea permettono da un lato di capire con chiarezza il periodo di transizione a nuovi lidi dell'arte di Zick alla fine di quel decennio, dall'altro di constatare che dall'incontro tra il giovane artista, giunto in città direttamente da Parigi, e i committenti basilesi, appartenenti perloppiù a una borghesia benestante e in ascesa, i quali caratterizzarono il clima della città, nacquero soluzioni iconografiche in parte addirittura singolari.

RÉSUMÉ

Pendant son séjour de quelques mois passés à Bâle de 1757 à 1758, Januarius Zick (1730–1797) acquit une haute réputation. Il reçut plus tard encore d'importantes commandes des habitants de cette ville qu'il visita une dernière fois en 1775. Parmi ses mandants et collectionneurs les plus connus, citons entre autres Markus Weiss-Leissler, les frères Sarasin, les familles von Mechel, Passavant, Bachofen-Burckhardt, Burckhardt-Thurneysen ou Merian-Bischof. Sur la base des œuvres créées à Bâle, on peut comprendre l'évolution artistique bouleversante que la peinture de Zick a subie à la fin des années 1750. Le jeune peintre venant directement de Paris entretenait par ailleurs des relations avec une clientèle aisée et dynamique qui influait sur le climat intellectuel de la ville et qui l'amena à trouver des solutions iconographiques inhabituelles, voire singulières.

SUMMARY

During a sojourn in Basle of several months between 1757 and 1758, the artist Januarius Zick (1730–1779) rapidly became a much sought-after artist. He subsequently received further commissions from several persons of this city, which he last visited in 1775. Well-known patrons and collectors of his work include Markus Weiss-Leissler and the Sarasin brothers, as well as the von Mechel, Passavant, Bachofen-Burckhardt, Burckhardt-Thurneysen and Merian-Bischof families. The works Januarius Zick painted in Basle clearly reveal the radical artistic evolution of his work towards the end of the 1750s. In addition, through his contact with aspiring, well-to-do burghers, who substantially influenced the spiritual climate of the city, the young artist just back from Paris came up with unusual and even singular iconographies.