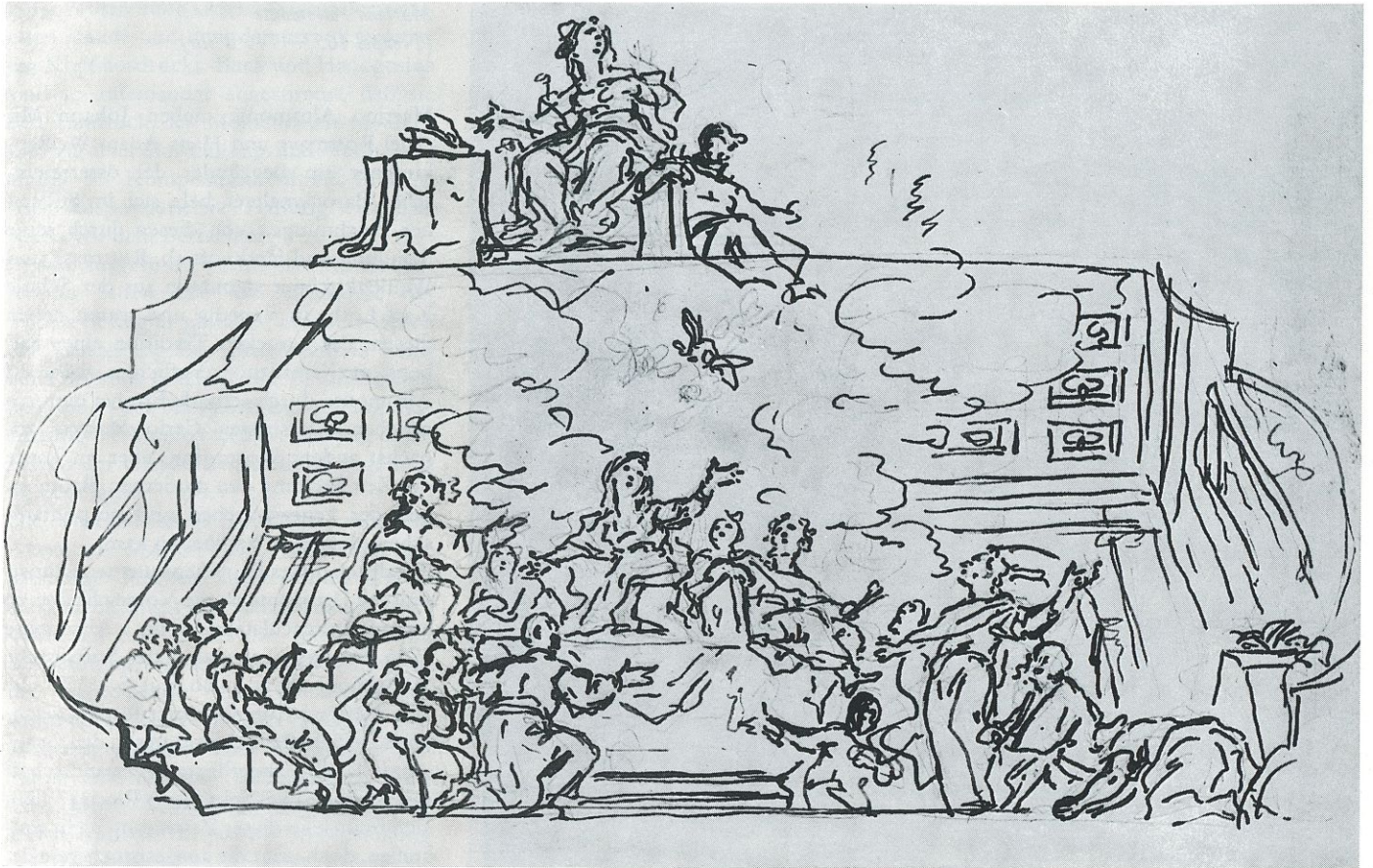


45299/4

BAROCKBERICHTE

4





Peter Prange
 Österreichische Handzeichnungen des Barock
 aus der Sammlung Artaria

„... ohne der Zeichnung ist nicht möglich in der Malerey fort zu kumen...“, schrieb 1781 der Maler Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt, an Franz Österreicher in Iglau, der bei ihm als Schüler unterzukommen wünschte (1). Welche Bedeutung die barocken Künstler der Handzeichnung beimaßen, belegt auch die Äußerung des Wiener „Barockklassizisten“ Daniel Gran, der 1755 an den Palatin von Ungarn, Graf Lajos Batthyány, schrieb, daß die Zeichenkunst „gleichsam die Mutter aller anderen Künsten und Professionen ist“ (2). Die Zeichnung galt gemeinhin als Grundlage jeder Künftlerausbildung, sie begleitete aber auch den ausgebildeten Künstler bei allen seinen Arbeiten in ihren verschiedenen Stadien. Die meisten der hier vorgestellten Zeich-

nungen sind Entwürfe für Werke der kirchlichen Monumentalkunst und dürfen größtenteils als Vorzeichnungen für Altarblätter und Fresken angesprochen werden. Sie sind in deren Ausführungsprozeß einbezogen. Die Zeichnungen können einen ersten flüchtigen Bildgedanken formulieren; sie dienen zur Klärung der Komposition im Ganzen und im Detail, sie geben Figurenstudien wieder, oder sie zeigen die endgültige Komposition und bilden damit die direkte Grundlage zur Ausführung des Gemäldes. Oft dienten die Zeichnungen auch als Vertragsvorlage, in welcher der Maler dem Auftraggeber seine Vorstellungen vorlegte, so daß aufgrund dieses genau ausgeführten „Kontraktmodells“, das man „Riß“ oder „modello“ nannte, der Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber ge-

schlossen wurde.

Je nach Funktion und Entwurfsstadium ist die Ausführung der Zeichnungen recht verschieden. Erste Figuren- und Kompositionsstudien zeichnen sich im allgemeinen durch eine flüchtige, leichte Linienführung in Bleigriffel, Tinte oder Feder aus, während Zeichnungen, die ein Gemälde vorbereiten, wesentlich detaillierter mit Tinte und Tuschlavierung, häufig auch mit farbiger Aquarellierung und Weißhöhungen ausgearbeitet sind.

Obwohl die barocke Handzeichnung in den meisten Fällen werkgebunden war, wurde sie schon im Laufe des 18. Jahrhunderts als künstlerisch vollendetes und selbständiges Werk geschätzt, zählt sie doch zu den unmittelbarsten und reizvollsten Zeugnissen künstlerischer Tätigkeit.



Martino Altomonte
(Neapel 1657–1745 Wien)

Martino Altomonte, neben Johann Michael Rottmayr und Hans Adam Weißenkirchner ein Begründer der österreichischen Barockmalerei, hebt sich im Stil seiner Zeichnungen von diesen durch seine Schulung und Herkunft ab. Rottmayr und Weißenkirchner stammten aus der Schule Karl Loths in Venedig und waren neben diesem der barocken Tradition eines Rubens und Giordano verpflichtet, während Altomonte durch seine Lehre bei dem römischen Klassizisten Carlo Maratta zunächst andere Wege ging, aber im Laufe der Zeit auch mit den modernen Strömungen der venezianischen und neapolitanischen Malerei in Berührung kam.

Ausdruck dieses Bemühens um neue künstlerische Horizonte ist die Vorzeichnung zu einem Immaculatabild, das Altomonte 1726 für einen Seitenaltar der Stiftskirche in Admont schuf (Abb. auf S. 133). Die von Gertrud Aurenhammer für das zeichnerische Schaffen Altomontes in den zwanziger Jahren angeführte Verwandtschaft mit Zeichnungen Sebastiano Riccis (3) läßt sich freilich an dieser Zeichnung nicht feststellen, doch zeigt die ausgesprochen maleische Ausführung in Kreide und Feder mit Lavierungen und Weißhöhungen die Auseinandersetzung mit dem neapolitanisch-venezianischen Kunstkreis. Offensichtlich handelt es sich um eine „Weiterbildung von Zügen Luca Giordanos“ (Aurenhammer), wie sie auch für Rottmayr bestimmend waren, der aber zu einem stärker formzersetzenden Duktus neigt, wie er für Altomonte ansatzweise erst zum Ende der dreißiger Jahre bestimmend wurde. In der Vorzeichnung zum Immaculatabild herrscht dagegen noch der Kontur, der durch die die Linie nicht überschreitende Lavierung noch verstärkt wirkt. Gleichwohl ist auch hier schon das Streben nach großflächiger und dekorativer Wirkung im Sinne seiner Gemälde spürbar.

Die „Immaculata“ gehörte während des 17. Jahrhunderts zu den wichtigsten gegenreformatorischen Bildinhalten und fand in Spanien besondere Verbreitung durch Murillo; in den habsburgischen Ländern gewann das Thema der „Immaculata“ seit dem Sieg der katholischen Liga 1620 am Weißen Berg bei Prag im Rahmen der Marienverehrung durch das Kaiserhaus große Bedeutung. Altomontes Darstellung vereinigt mehrere Vorstellungen der „Immaculata“: Als Ausdruck des Sieges über die Feinde der katholischen Kirche steht Maria auf der Schlange, die die Frucht der Erbsünde im Maul hält, und auf der Mondichel über der Erdkugel; Maria ist damit als „*Maria victrix*“ gekennzeichnet. Gleichzeitig erscheint Maria als *Purissima*,

Abb. S. 132: Martino Altomonte: Hl. Augustinus (Kat.-Nr. 2). Um 1739. Kreidespuren, Feder in brauner Tinte, laviert, 290 × 175 mm (Passepartoutausschnitt); Albertina, Inv.-Nr. 27101. Vorzeichnung zum Seitenaltarbild der Stadtpfarrkirche in Retz.

Abb. S. 133: Martino Altomonte: Immaculata (Kat.-Nr. 1). Um 1726. Kreide, Feder in brauner Tinte, laviert, weiß geböht; 263 × 154 mm (Passepartoutausschnitt); Albertina, Inv.-Nr. 27108. Vorzeichnung zum Seitenaltarbild der Stiftskirche in Admont (1726).

Anmerkungen:

(1) Zit. nach Rupert Feuchtmüller: *Der Kremser Schmidt 1718–1801*, Innsbruck – Wien 1989, S. 595.

(2) Zit. nach Eckhart Knab: *Daniel Gran*, Wien – München 1977, S. 271.

(3) Gertrud Aurenhammer: *Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker*, in: *Hans Aurenhammer: Martino Altomonte*, Wien – München 1965, S. 77.

deren Vorstellung sich im Gestus der gefalteten Hände und dem demutsvoll gesenkten Kopf ausdrückt. Blick und Handgestus sind so aufeinander abgestimmt, daß sie den Eindruck des Momentanen mindern und zu einer Beruhigung und Verinnerlichung der Komposition führen. In klassisch ausponderierter Haltung erscheint Maria vor dem Betrachter.

In dem ausgeführten Altarblatt für die Admonter Stiftskirche hat Altomonte das Thema bewegter gestaltet, indem er neben die Vorstellung der „Maria victrix“ und der Purissima noch die der Assunta treten ließ, die in der bildlichen Darstellung miteinander verbunden werden können, da sie sich in der Glaubensvorstellung gegenseitig bedingen.

Die Vorbildlichkeit Rottmayrs, mit dem Altomonte seit 1709 die Prunkräume der Salzburger Residenz ausgemalt hatte, zeigt die Vorzeichnung des heiligen Augustinus (Abb. auf S. 132) für das Seitenaltarbild der Stadtpfarrkirche in Retz. Dargestellt ist der schreibende Augustinus, dessen flammendes Herz zur Dreifaltigkeit emporgetragen wird. Hier überträgt Altomonte eine additive Komposition Rottmayrs für St. Florian aus dem Jahre 1719 in seinen Spätstil. So ist die Schrägstellung der Bildebene ohne Rottmayrs Gemälde nicht denkbar, doch beruht die Steigerung der Bildmittel auf dem Einfluß venezianischer und neapolitanischer Kompositionen, die Altomonte durch die Tätigkeit Riccis und Giambattista Pittonis ab Mitte der dreißiger Jahre für Wiener Kirchen (4) und den Studienaufenthalt seines Sohnes Bartolomeo in Neapel kennengelernt hatte. Ist die Komposition mit ihrer imposanten Architekturkulisse von Venedig beeinflusst, so ist die zeichnerische Durchführung im weitesten Sinne neapolitanisch. Die freie und leichte Art Venedigs, Formen und Konturen nur mit dünner Feder anzuzeigen und erst durch malerische Lavierungen den Gestalten Ausdruck zu verleihen, unterscheidet sich von Neapel durch die exaktere Zeichnung und die kontrastreicheren Lavierungen. Namentlich der sonore Stil Francesco Solimenas und der venezianische Spätstil Luca Giordanos, beide neapolitanische Maler, dürften Altomonte in der genauen Durchführung und der kontrastierenden Lavierung Pate gestanden haben. Die Strenge der Komposition wird durch den lockeren, bisweilen formauflösenden Duktus und die großzügigen Lavierungen aufgehoben, so daß Altomontes Zeichnung ein Höchstmaß an dekorativ-malerischer Wirkung erzielt. Bruno Bushart hat gezeigt, daß die bis ins Detail ausgearbeitete Zeichnung bei Altomonte nicht an erster Stelle im Werkprozeß stehen mußte (5), was die dekorativen Absichten der Zeichnungen Altomontes erklärt. Die Zeichnung galt ihm nicht als selbständiges



Kunstwerk, sondern als Mittel, die Wirkung des geplanten Gemäldes vorzuführen, sie wurde daher in einer malerisch und dekorativen Technik ausgeführt, die den Intentionen seiner Gemälde nahekommt. Ähnliches gilt für das Blatt mit den Heiligen Florian, Sebastian, Donatus und Leonhard (Katalog-Nr. 3), die als Fürbitter für die Landwirtschaft auftreten. Die Vor-

zeichnung zum Seitenaltarbild der Stiftskirche in Wilhering, die zur Übertragung ins Großformat in Abschnitte unterteilt ist, zeigt eine größere Neigung Altomontes zur Auflösung der Form durch malerische Mittel als bei den beiden anderen Zeichnungen; gleichzeitig greift er bei den Putten auf sein früheres Formenrepertoire zurück.

Die Grundlage der künstlerischen Entwicklung Bartolomeo Altomontes bildeten wie bei anderen Malern auch seine italienischen Studien. Ignaz de Luca berichtet, daß Altomonte um 1720 nach Studienaufenthalten in Bologna bei Marc Antonio Franceschini und in Rom bei Benedetto Luti zu Solimena nach Neapel kam und „sich in der Folge diesen berühmten Mann zum Muster“ wählte (6). Neapel hatte in diesen Jahren neben Venedig die künstlerische Führung in Italien übernommen, doch waren es neben künstlerischen auch historische Gründe, die die österreichischen Maler veranlaßten, das Haupt der neapolitanischen Malerschule aufzusuchen. Von 1707 bis 1734 war Neapel österreichisches Vizekönigreich, was die Präsenz der neapolitanischen Maler in Wien außerordentlich förderte. Namentlich Prinz Eugen bestellte 1720 bei Solimena einen „Raub des Kephalus durch Aurora“ für die Decke des Goldkabinetts und eine „Kreuzabnahme“ für die Kapelle des Oberen Belvedere, die 1728 geliefert wurden. Es gehörte zum guten Ton, neapolitanische Bilder zu besitzen, aber auch als Maler die Ausbildung in Neapel genossen zu haben.

Ähnlich wie sein Vater Martino unterscheidet auch Bartolomeo Altomonte verschiedene Ausarbeitungsstadien und Funktionen der Zeichnung. Sie reichen von ersten Ideenskizzen über detailliert ausgeführte Vorlageblätter, die als Vertragsgrundlage dienen, bis zum ein Gemälde unmittelbar vorbereitenden Blatt.

Die Vorzeichnung für das 1767 datierte und signierte Hochaltarbild der Pfarrkirche Neukirchen am Walde bei Grieskirchen, auf dem die Taufe Christi dargestellt ist (Abb. auf S. 127), geht dem ausgeführten Gemälde direkt voraus, was an der eingetragenen Quadrierung zu erkennen ist, welche die Grundlage zur Übertragung in den großen Maßstab bildet. Tatsächlich unterscheidet sich das Gemälde von der Zeichnung nur durch die vereinfachte Altarrahmung, die im oberen Bereich mit einem schlichten Rundbogen ohne Abtreppungen schließt.

Eine andere Stellung im Werkprozeß nehmen das Blatt mit der Heiligen Familie (Katalog-Nr. 8) und die Vorzeichnung für das ebenfalls 1767 entstandene Hochaltarbild der Pfarrkirche in Pichl ein (Abb. auf S. 135), für die Altomonte 1761 schon zwei Seitenaltarbilder geliefert hatte. Das Blatt, das die Apotheose des heiligen Martin zeigt, erweist sich aufgrund der genauen Maßangaben am unteren Rand als eine Studie, die den Künstler mit den Verhältnissen vor Ort vertraut zeigt. Die Größe des Bildes und die Form der Altarrahmung sind bekannt; anhand dieser Angaben legt Altomonte die Komposition fest. Die detaillierte

Ausarbeitung durch kontrastreiche Lavierungen mit Tusche und das Aufbringen von Weißhöhlungen dient dem Künstler dazu, die Lichtwirkung und die Verteilung von hellen und dunklen Farben zu erproben. Die Helligkeit des Lichtes, das durch die Weißhöhlungen bezeichnet ist und schräg von links oben einfällt, nimmt nach unten ab. Gottvater und Christus sind in gleißendes himmlisches Licht getaucht, während der heilige Martin diesem erst entgegenstrebt (7).

In der kompositionellen Anlage greift Altomonte auf neapolitanische Vorbilder zurück. Solimenas 1709 entstandenes Deckengemälde in der Sakristei von San Domenico Maggiore in Neapel, das die Verherrlichung der Dreifaltigkeit und des Dominikanerordens darstellt, bildet die Grundlage der Komposition Altomontes. Er schildert die Aufnahme des Heiligen in den Himmel in einem großen S-Schwung, der nicht nur auf die Fläche beschränkt ist, sondern sich gleichzeitig von der vorderen Bildebene in die Tiefe bewegt. Dabei entsteht der Eindruck einer schraubenförmigen Aufwärtsbewegung, obwohl die zu einzelnen Gruppen zusammengefaßten Figuren in hintereinander geschichteten Bildebenen angeordnet sind. Die Figuren rücken auf dem kleinen Format so eng aneinander, daß Altomonte Plastizität und Raumhaltigkeit erreicht. So erscheint dem Betrachter der heilige Martin im unteren Bildteil am nächsten, während Gottvater ihm entrückt ist. Mittels der Komposition und der Lichtregie gelingt es Altomonte, die inhaltliche Aussage des Bildes zu verdeutlichen, indem er den heiligen Martin noch in tiefe Schatten taucht und ihn so als am weitesten vom himmlischen Licht entfernt charakterisiert.

Das Kompositionsschema Solimenas, das Altomonte in dessen Atelier kennenlernte, hat er schon vorher 1732 in seinem Wettbewerbentwurf für das Deckenfresko im Landtagssaal des Alten Ständischen Landhauses in Brünn (8) allerdings weniger konsequent angewandt. Erst in Pichl gelingt es Altomonte, diese Komposition sicher vorzutragen. Gleichzeitig stellt das Altarbild den Versuch dar, ein großflächiges Kompositionsschema, das Solimena für Deckengemälde entwickelt hatte, auf das Tafelbild zu übertragen.

Seit Ende der fünfziger Jahre schuf Altomonte die gesamte malerische Ausstattung für die dem Zisterzienserstift Wilhering inkorporierte Stiftskirche Engelszell an der Donau. Neben den Deckenfresken, die nur noch teilweise erhalten sind, lieferte Altomonte auch sieben Altarblätter, von denen eines den Schutzengel, der die christliche Seele auf dem Weg der Tugend vor den Verlockungen des Teufels und der Welt beschützen soll, und ein anderes die Heilige Familie darstellt.

Die Schutzengel-Thematik beschäftigte Altomonte in diesen Jahren mehrfach, denn noch 1762 malte er für das Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg ein Schutzengelbild. Ausgangspunkt für Altomontes Schutzengelstudien ist eine Nachzeichnung (Katalog-Nr. 6) des 1742 entstandenen Schutzengelbildes seines Vaters Martino für die Stiftskirche in Wilhering. In einer reinen Bleigriffelzeichnung gibt Altomonte die Komposition in beruhigter Fassung wieder. Es entspricht den künstlerischen Absichten seiner Altarbilder dieser Jahre, wenn er die räumliche Komposition seines Vaters, die diagonale Bezüge in die Tiefe herstellt, in die Fläche zu übertragen sucht. Das Bestreben, eine Komposition flächig zu gestalten, hat Brigitte Heinzl als eine Auseinandersetzung mit Kompositionen Daniel Grans erkannt (9). Bartolomeo Altomonte hat die Zeichnung nach dem Gemälde seines Vaters allerdings nur zu Studienzwecken benutzt, was die teilweise nur angedeutete Wiedergabe der himmlischen Sphäre, aber auch der unsichere, bisweilen suchende Strich verraten. Auch die dramatischere Darstellung des Schutzengels (Katalog-Nr. 7) aus den sechziger Jahren läßt sich mit keinem Gemälde Altomontes in unmittelbare Verbindung bringen, sie ist vielmehr ein Stadium der Formfindung. Während das reife Figurenideal der Altarbilder Altomontes maßgeblich von Pittoni beeinflusst ist (10), ist die Zeichnung durch die Verwendung von Bleigriffel und Kreide, aber auch die starken Tuschlavierungen von einer Beruhigung der Komposition weit entfernt.

Bei zwei farbig aquarellierten Bleigriffelzeichnungen Altomontes, die allgemein als „Allegorie der Majestät“ bezeichnet werden, dürfte es sich um Entwürfe zu einer Sequenz profaner Darstellungen handeln, die möglicherweise einen Saal, etwa als Supraporten, schmücken sollten. In beiden Fällen thront die gekrönte Personifikation der Majestät auf einem erhöhten Stufenpodest und wird von verschiedenen allegorischen Gestalten umgeben. Auf einem Blatt (Katalog-Nr. 4) huldigen rechts Abundantia – der Überfluß, der an dem Füllhorn erkennbar ist – und Minerva, die ihren Helm abgelegt hat, der Majestas. Links neben der Majestät steht Caritas, die in ihrer Rechten einen Schlüssel und mit der Linken ein flammendes Herz vor der Brust hält. Davor kniet die Personifikation des österreichischen Episkopats, die ihre Insignien abgelegt hat.

Weltliche und geistliche Personifikationen huldigen der Majestät, die eine Bügelkrone trägt und somit auf das Haus Habsburg verweist. Unter der segensreichen Regierung der „Casa d’Austria“ herrschen Überfluß und Reichtum; von ihr wird der Glaube beschützt; die Majestas ist der „Supremus Ecclesiarum Advocatus“ der österrei-

Abb. S. 135: Bartolomeo Altomonte: Apotheose des Hl. Martin (Kat.-Nr. 9). Um 1767. Kreide, mit Tusche laviert, weiß gehöht, auf blauem Papier. Am unteren Rand die Aufschrift: „13¹/₂ fuß hoch. breitt 6. wiener maß“. 374 × 172 mm (Passepartoutausschnitt); Albertina, Inv.-Nr. 27135. Vorzeichnung zum Hochaltarbild der Pfarrkirche in Pichl bei Wels (1767).



(4) Ricci sandte 1734 das Altarblatt der „Mariae Himmelfahrt“ für die Karlskirche nach Wien, und Pittoni schuf Altarblätter für die Schönbrunner Schloßkapelle. Zudem hielt sich seit Beginn der dreißiger Jahre Federico Bencovich für längere Zeit in Wien auf.

(5) Bruno Busbart. Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XV, 1964, S. 160 ff.

(6) Ignaz de Luca: Gelehrtes Österreich, Wien 1778, Band 1, Teil 2, S. 287.

(7) Ein ähnliches Blatt, das ebenfalls um 1767 zu datieren ist, verwahrt die Bibliothek der ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Lemberg. Die „Glorie der heiligen Theresä“, die Hans Aurenhammer: Martino Altomonte, Wien – München 1965, S. 179, Nr. 373, noch für Martino in Anspruch nahm, arbeitet ebenfalls mit starken Weißhöhlungen und ist auf blauem Papier gezeichnet. Siehe auch Ausst.-Kat.: Maulbertsch in Lemberg, Salzburg 1990, S. 60.

(8) Altomonte bewarb sich zusammen mit Gaetano Fanti um die Ausmalung, die aber 1734 Daniel Gran übertragen wurde; siehe auch Nr. 14.

(9) Brigitte Heinzl: Bartolomeo Altomonte, Wien – München 1964, S. 39.

(10) Ebd., S. 38 ff.

(11) Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, 2 Bde., New York – Berlin 1981, S. 287.

(12) Siehe hierzu Walter Michel: Herzbestattungen und der Herzkult des 17. Jahrhunderts, in: Archiv für mittelhheinische Kirchengeschichte 23, 1971, S. 126 ff.



chischen Kirche – ein Titel, den schon Kaiser Karl VI. in der Panegyrik des Karl Gustav Heraeus führte (11).

Das andere Blatt (Abb. auf S. 129) ist ähnlich aufgebaut: Abundantia entleert ihr Füllhorn im Vordergrund rechts der Majestas, neben der eine Gestalt mit Palmenzweig, wahrscheinlich Pax, steht, während links Justitia, die an dem Schwert in ihrer Linken erkennbar ist, und ein bewaffneter Krieger, der Kriegsgott Mars, stehen, der von Majestas fortgeschickt wird. Vor ihr kniet eine mit einem Hermelinmantel bekleidete Gestalt, die der Majestät ein Herz überreicht. Der Fürstenhut auf ihrem Haupt, der Hermelinmantel und schließlich das neben ihr liegende Wappen machen deutlich, daß es sich um eine Personi-

fikation des Herzogtums Österreich ob der Enns, des heutigen Oberösterreichs, handelt. Das Herz, das sie übergibt, spielte im Zeichen der Herz-Jesu-Verehrung bei den Habsburgern eine besondere Rolle und wurde von den barocken Emblematikern mit dem Zentrum des Körpers und dieser wiederum mit dem Staat gleichgesetzt (12), so daß wir in dem Blatt Altomontes eine Huldigungszeremonie erkennen dürfen. Die Stände, die durch die Personifikation des Herzogtums Österreich ob der Enns repräsentiert werden, huldigen der Landesherrin und schwören durch die Übergabe des Herzens ihre Treue. Im Gegensatz zum anderen Blatt handelt es sich hier also nicht um eine Allegorie im Sinne der glücklichen und segensreichen Regierung der „Casa

d'Austria“, sondern um eine Darstellung, die auf die Erbhuldigung der Stände allegorisch Bezug nimmt. Die Erbhuldigung bestätigte den offiziellen Regierungsantritt der Habsburger als Landesherrn und bedeutete gleichzeitig den in feierlicher Form geleisteten Treueschwur gegenüber dem neuen Landesherrn. Zwar erlangte diese Zeremonie im 18. Jahrhundert nicht mehr die politische Bedeutung früherer Jahre, blieb aber als nahezu sakrale Handlung ein wichtiger Staatsakt. Dabei könnte Altomontes Blatt auf ein Ereignis kontrovers Bezug nehmen, das Oberösterreich veränderte: Nach dem Tod Kaiser Karls VI. konnten die Stände des Herzogtums Österreich ob der Enns der neuen Landesherrin Maria Theresia nicht mehr huldigen, weil 1741 Herzog Karl Albrecht von Bayern das Land besetzte, die Erbämter neu vergab und sich im Oktober 1741 in Linz huldigen ließ. Als Karl VI. 1740 starb, hatte sich Herzog Albrecht geweigert, die Pragmatische Sanktion, mit der Karl die Nachfolge für seine Tochter Maria Theresia sichern wollte, anzuerkennen und erhob statt dessen selbst Ansprüche auf die Nachfolge Karls VI. In dem folgenden österreichischen Erbfolgekrieg besetzte Karl Albrecht 1741 Oberösterreich, ließ sich in Prag zum böhmischen König krönen und wurde schließlich im Januar 1742 zum Kaiser gewählt. Die Stände des Herzogtums Österreich ob der Enns hatten dem Bayern dagegen nur vereinzelt gehuldigt, und der Anspruch Habsburgs auf das Herzogtum blieb bestehen. Diesen Anspruch versinnbildlicht Altomontes Blatt: Oberösterreich huldigt der Majestas, die mit Maria Theresia gleichgesetzt werden darf. Sie trägt nicht die Reichskrone oder die kaiserliche Hauskrone Rudolfs II., sondern wie auf dem vorherigen Blatt wohl jene Brillantenkrone, die Maria Theresia bei besonderen Anlässen als Symbol ihres königlichen Ranges trug und die auf die Herrschaft der „Casa d'Austria“ verweist. Mars wird von Justitia begleitet – durchzusetzen. Abundantia und Pax symbolisieren dagegen die Aussicht auf Wohlstand und Reichtum in Friedenszeiten, aber noch sind Wohlstand und Frieden nicht in Sicht, was einerseits die an den Rand gerückte Abundantia, andererseits die Kopfwendung Maria Theresias zu Mars verdeutlichen.

Legt der Bezug auf die politischen Ereignisse eine Entstehung der beiden Entwürfe in der ersten Hälfte der vierziger Jahre nahe, so läßt sich diese Einordnung auch stilistisch bestätigen. Die fahle und gedämpfte Farbigkeit der beiden Blätter entspricht dem koloristischen Aufbau der Altarbilder und Fresken Altomontes in dieser Zeit.

Daniel Gran, der sich mit seinem akademischen Klassizismus die Wiener Hofkreise eroberte, offenbart sich in seinen Zeichnungen als ungleich barockere Natur. Sie dienen ihm nicht als Vorlageblätter, vielmehr entwickelt er in ihnen eine erste Vorstellung von Form und Komposition.

Zwei frühe Zeichnungen eines Kamins (Katalog—Nr. 13) und eines Grabmals (Katalog—Nr. 12) zeigen Gran nicht als Vorbereiter von Gemälden, sondern als Entwerfer plastischer Gruppen. Der Entwurf zu einem Grabdenkmal trägt die Aufschrift „in der P Kirch [= Pfarrkirche] mit dem schwarzenbergisch wapp[en]“, was auf einen Auftrag des Hauses Schwarzenberg schließen läßt. Aus den Quellen ist bekannt, daß Gran nicht nur als Maler für den Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg tätig war, sondern auch Leuchter und Altäre entwarf, für die fürstliche Galerie Gemälde erwarb und bis 1735 das Amt eines „Garteninspectors“ bekleidete. In den Jahren 1728/29 schuf Gran im Auftrage des Fürsten fünf Altarbilder für die Pfarrkirche von Andreasberg bei Krumau in Böhmen (13), für die möglicherweise auch der Grabmalsentwurf bestimmt war. Über den Sarkophag hält die rechts daneben sitzende Personifikation der Ecclesia (14) ein ovales Medaillon, dessen Schild aufnehmen soll und das von einem geflügelten Putto bekränzt wird. Links präsentiert ein Krieger eine Wappenkartusche.

Schon in diesen frühen Zeichnungen Grans erkennen wir Eigenschaften, die für seine Zeichenkunst charakteristisch bleiben sollten: Über dünne Bleigriffel- und Kreideskizzen, welche die Gesamtkomposition in groben Zügen definieren, werden die Umrisse der Gestalten in kräftigen Federlinien von stark optischer Wirkung nachgezogen. Dabei verzichtet Gran auf die Angabe eines Binnenkonturs, der den Figuren Körperlichkeit verleihen könnte, so daß die Komposition sehr flächig erscheint. Anstelle von Lavierungen setzt Gran den breiten Federstrich, um „malerische“ Wirkungen zu erzielen. Dabei geht es ihm aber nie um eine „bildmäßige“ oder dekorative Aussage der Zeichnung wie bei den beiden Altomonte.

Eine Zeichnung zum Hochaltargemälde der Zisterziensertiftskirche Lilienfeld (Abb. auf S. 139), die 1745 entstand und seine unmittelbaren Vorläufer in Kompositionen Riccis und Martino Altomontes hat, zeigt Gran bewegter und energievoller. Das barocke Pathos, das dem Thema der Marienhimmelfahrt seit Tizians Assunta innewohnt, wahrt Gran noch in der Zeichnung, während das ausgeführte Altarbild nur durch eine straffe Komposition zu überzeugen vermag. Die Zeichnung, in der die reale Altararchitektur



(13) Knab, Gran 1977, S. 74 und 174.

(14) Knab, Gran 1977, S. 74, bezeichnet die Figur als Papst Gregor, doch müßte es sich bei einem Papst um eine ältere, bärtige und männliche Person handeln, wie sie etwa Johann Michael Rottmayr in seinem Deckenfresko der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg dargestellt hat. Die triumphierende und streitende Ecclesia taucht dagegen im Œuvre Grans häufig als weibliche Figur mit Tiara auf – z. B. in St. Pölten und Sonntagberg –, so daß an der Identifikation kein Zweifel bestehen kann.

(15) Knab, Gran 1977, S. 198.

Abb. S. 136: Daniel Gran: Allegorie auf Märens Reichtum und Macht (Kat.-Nr. 14). Um 1734. Bleigriffel und Kreide, Feder in brauner Tinte. In der Mitte des Blattes, innerhalb der Wolken, der Schriftzug „Überfluß“, 280 × 96 mm; Albertina, Inv.-Nr. 26979.

Abb. S. 137: Daniel Gran: Der Engelsturz (Kat.-Nr. 20). Um 1740. Bleigriffel, Feder in brauner Tinte, laviert, 274 × 175 mm (Passpartoutausschnitt); Albertina, Inv.-Nr. 26932. Entwurf zum ersten Fresko im Langhaus des Domes in St. Pölten (1740).



hinter den Figuren illusionistisch fortgesetzt wird, verrät Grans stilistische Wandlung: Die Strichführung ist unruhiger und impulsiver, aber gleichzeitig entschiedener und sicherer geworden, was der Komposition besonders im oberen Bereich Spannung und Pathos verleiht. In kurzen akzentuierten Strichen, die die Illusion malerischen Vibrierens hervorrufen, werden Körperdetails und Gewänder skizzenhaft ausgedrückt. Die Engelswolke, auf der Maria thront, strebt dem Himmel entgegen, während die Apostel in stauender Erregung verharrend das Geschehen verfolgen. Die auf der Engelswolke thronende Madonna ist seit Guido Reni und Pietro da Cortona ein römischer Bildtopos, abgewandelt aus einem seit der Renaissance in Florenz geläufigen Typus; er wurde dann auch in Venedig von Ricci eingeführt.

Entgegen Knab (15) handelt es sich bei dieser Zeichnung nicht um den letzten von zwei Entwürfen für das Altarbild, sondern um eine erste Kompositionsskizze. Die hier ausgestellte Zeichnung ist noch nicht den

gelängten Proportionen des ausgeführten Altars angepaßt, dagegen ist die andere, hier nicht ausgestellte Zeichnung mit einem feineren Federstrich so weit ausgeführt, daß sie den Intentionen des Altargemäldes nahekommt.

In die gleiche Reihe dieser kraftvollen und ausgeglichenen Kompositionen gehört auch die um 1746 entstandene Vorzeichnung zum Hochaltarbild der Pfarrkirche in Böhmisch-Rudoletz (Abb. auf S. 130), das die Heilige Sippe darstellt. Ähnlich wie auf den Entwürfen zu dem ehemaligen Altarbild der Schwarzspanierkirche in Wien, das sich heute in der Minoritenkirche befindet (Katalog-Nr. 15), und für das Fresko über dem Presbyterium der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg (Katalog-Nr. 16) wird die Figurenkomposition über der Bleigriffelskizze mit Feder nachgezogen, während Architekturprospekte sowie Altar- und Freskorahmen in Bleigriffel stehenbleiben. Unter dem Einfluß des römischen Klassizisten Carlo Maratta und des bei Solimena geschulten Neapolitaners Sebastiano Con-

ca überträgt Gran auf dem Blatt mit der Heiligen Sippe (Abb. auf S. 130) die traditionelle Diagonalkomposition Venedigs in einen römisch zentrierten Bildaufbau. Zwar ist Maria als inhaltliches Zentrum etwas aus der Bildmitte nach rechts gerückt, doch bilden Gottvater und Josef eine Art mittlerer „Bildachse“. Im ausgeführten Gemälde ist das Bemühen um eine ausgewogene Komposition noch stärker; dort erscheint die Weltkugel rechts von Gottvater. Zugunsten der beruhigteren Komposition wird auf Tiefenwirkung verzichtet, einzig die angedeutete Thron- und Säulenarchitektur vermittelt eine Raumvorstellung.

Etwa zehn Jahre vorher, 1734/35, hat Gran das Deckenfresko im Großen Landtagssaal des Alten Ständischen Landhauses, des heutigen neuen Rathauses zu Brünn, im Auftrag des mährischen Landeshauptmanns Graf Maximilian Ulrich von Kautitz geschaffen, das eine Allegorie auf Mährens Macht und Reichtum darstellt. Mit breitem und flüssigem Federstrich hat

Gran eine erste Idee der zentralen Komposition gegeben, die in dem Obelisken mit der für das Landeswappen Mährens vorgesehenen Kartusche gipfelt (Abb. auf S. 136). Darunter breitet sich der allegorische Himmelsreigen rautenförmig aus. Der Duktus Grans ist gegenüber den Arbeiten für den Fürsten Schwarzenberg ausdrucksstärker und bestimmter geworden. Die Figuren, die durch parallele Binnenschraffen erheblich an Körperlichkeit gewinnen, treten markant aus dem Raum hervor, was besonders für die nach vorne fliegende Abundantia – sie ist mit „Überfluß“ bezeichnet, weil ihr noch die Attribute fehlen – gilt. So kann Gran auch nahezu vollständig auf die Angabe von Wolken verzichten, denn es gelingt ihm allein mittels der Figurengruppierung, eine räumliche Tiefe zu erzeugen, die das ausgeführte Fresko so nicht mehr vermitteln kann.

Zu den ausdrucksstärksten und am meisten barock empfundenen Werken Grans gehört gewiß jener Engelsturz im Dom zu St. Pölten, für den um 1740 die Vorzeichnung (Abb. auf S. 137) entstand. Gran stellt nicht den direkten Kampf zwischen dem Erzengel Michael und den verworfenen Engeln dar, sondern wählt den Augenblick, da der Engel von oben mit vorgehaltenem Schild herabschnellt und seine Widersacher mit siegreich erhobenenem Flammenschwert bedroht. Diese stürzen allein durch die Macht der Erscheinung Michaels hinab. Die Skizze, die auch die ovale Rahmung für das Fresko angibt, überzeugt durch ihren für Gran extrem malerischen, aber vereinfachten Duktus und die ungewöhnlichen Lavierungen in tiefer Tinte, die die Komposition in dramatisches Helldunkel tauchen und den Figuren eine nicht gekannte Körperlichkeit verleihen. Wuchtig und mächtig eilt der Erzengel, der die Kenntnis von Rottmayrs Engelsturz in der Schloßkapelle zu Tittmoning voraussetzt, aus der Tiefe des Raumes heran, um die abtrünnigen Engel aus dem „Bild“ zu stürzen. Zwar ist dieses Überschreiten der „ästhetischen Grenze“ (Ernst Michalski) seit dem römischen Hochbarock nichts Ungewöhnliches mehr, doch ist es einer der seltenen Fälle, in denen sich Grans Malerei über den Bildrahmen hinwegsetzt.

Gegen Ende der vierziger Jahre erlahmt Grans zeichnerische Kraft. Die beiden Entwurfsskizzen zum Fresko im Presbyterium der Stiftskirche in Herzogenburg (Abb. auf S. 131) und für das Fresko unter der Orgelempore in der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg (Abb. auf S. 138) zeigen eine kompositionelle Beliebigkeit, die Grans Altersstil eigen ist. Besonders im „Traum Jakobs“ für Sonntagberg verlieren die Figuren jede Form und Festigkeit, die Strichführung hat keine definierte Linie mehr, und der Raum bleibt diffus. Die Engel kommen in ihrer kapriziösen Eigenwilligkeit manieristischen Figuren nahe.



Abb. S. 138: Daniel Gran: Der Traum Jakobs (Kat.-Nr. 17). Um 1753/54. Bleigriffel, Feser in Bister, 135 × 205 mm; Albertina, Inv.-Nr. 26908. Entwurf für das Fresko unter der Orgelempore in der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg (1753/54).

Abb. S. 139: Daniel Gran: Mariae Himmelfahrt (Kat.-Nr. 18). Um 1745. Bleigriffel, Feder in brauner Tinte, 242 × 173 mm; Albertina, Inv.-Nr. 26978. Entwurfsskizze zum Hochaltar der Stiftskirche in Lilienfeld (1745).



Abb. S. 140: Paul Troger: *Madonna mit Kind und Hl. Bernhard* (Kat.-Nr. 27). Um 1726. Bleigriffel, Feder in Bister, 297 × 195 mm, Provenienz: Lanna (L. 2773); Albertina, Inv.-Nr. 26983.

Abb. S. 141: Paul Troger: *Drei Putten im Blumenkranz* (Kat.-Nr. 24). Vor 1724. Bleigriffel, Feder in brauner Tinte, 291 × 214 mm (Passepartoutausschnitt), Provenienz: Lanna (L. 2773); Albertina, Inv.-Nr. 27029.

(16) *Ausst.-Kat. Altenburg: Paul Troger und die österreichische Barockkunst*, Wien 1963, Nr. 112, S. 155.

(17) *Wanda Aschenbrenner|Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk*, Salzburg 1965, S. 150, Nr. 252.

(18) *Verkündigung von 1537 für Santa Maria degli Angeli in Murano*.

(19) *Christl Wolf: Paul Troger. Zeichnungen und Druckgraphik*, phil. Diss., Wien 1971, S. 59.

Paul Troger (Welsberg 1698–1762 Wien)

Einen „großen Maler und grundfesten Zeichner“ nennt Peter Denifle Paul Troger in seinen „Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern“, deren Manuskript 1801 abgeschlossen wurde. Trogers Zeichnungen sind betont graphisch und streben keine malerische Wirkung an, weshalb er bis auf wenige Ausnahmen auf Lavierungen verzichtet. Bei keinem anderen österreichischen Maler des

18. Jahrhunderts spielte die Zeichnung im Schaffensprozeß eine so wichtige Rolle wie bei Troger. Die Funktion der Zeichnung und der Zeichenstil unterscheiden sich bei ihm von den Absichten seiner Zeitgenossen wie Gran und Altomonte, welche die Zeichnung als vorbereitende Studie für ein Gemälde verstanden. Bei Troger ist dagegen die Zahl der Zeichnungen, die sich mit keinem Gemälde in Verbindung bringen lassen, verhältnismäßig groß. Troger geht oft von der Einzelfigur aus und strebt da-

her seltener eine Kompositionsstudie an – erst in den dreißiger Jahren häufen sich diese mit den großen Fresken- und Tafelbildaufträgen –, weshalb die Zeichnung für ihn einen „autonomeren“ Charakter hatte. Zu solchen Blättern zählen die drei Putten im Blumenkranz (Abb. auf S. 141) oder die Landschaftsstudie mit gestürztem Baum (Abb. auf S. 143), während Zeichnungen wie die eines Engels mit Lorbeerkranz (Kat.-Nr. 30) und die Darstellung des rauchfaßschwingenden Engels (Kat.-Nr.

29), der auf Ölbildern und Fresken Trogers öfters vorkommt, Studiencharakter haben. Troger widmete eine Reihe seiner römischen Studienblätter der Darstellung von Putten, wofür die drei Putten im Blumenkranz (Abb. auf S. 141), die vor 1724 nach einem Werk der Bernini-Schule entstanden sein dürften, ein Beispiel geben. Der klare Umriß der Gestalten, der Bewegungen und der Körperformen, aber auch die Modellierung einzelner Muskel- und Körperteile durch Parallel- und Kreuzlagen lassen römischen Einfluß vermuten. Der ausgesprochen graphische Stil der Zeichnung dürfte von Trogers frühen Radierungen abhängig sein, in denen er mittels Modellierung durch Parallelschraffen und Kreuzlagen starke Helldunkelkontraste schuf.

Als weiterer Beleg für eine solche an frühen Radierungen orientierte Zeichnung mag die vor 1724 entstandene Landschaftsstudie mit gestürztem Baum und Delphinbrunnen gelten (Abb. auf S. 143), die Knab für eine Phantasiekomposition im Geiste Gian Paolo Panninis hält (16). Zwar läßt die Darstellung der Pyramide und des Säulenarchitravs an eine Entstehung in Rom denken, doch kennt der Römer keine derart dominierende Rolle des monumentalisierten Naturobjekts. Es bildet bei ihm immer nur die Staffage für seine theatralischen Ruinenlandschaften. Zur Monumentalisierung der Natur tritt bei Trogers Zeichnung das arkadische Element. Die Pyramide und der verfallende Säulenarchitrav stehen als Totenmonument im Hintergrund der Darstellung, in deren Vordergrund der urwüchsige, rechts stehende Baum und der entwurzelte Baum Leben und Tod symbolisieren. Für die Vanitas-Thematik steht auch der verwilderte Brunnen mit dem Delphin und dem Putto.

Die Thematik der Darstellung und der graphische Stil der Zeichnung lassen vermuten, daß es sich um eine Vorlage für eine Radierung handeln könnte. Mit feinsten Parallelschraffen werden die in ihrem Kontur klar gegebenen Bäume plastisch herausmodelliert; die starken Helldunkelkontraste geben dem Blatt räumliche Tiefe und Lebendigkeit. Die belaubten Äste, die durch lange und kurze, einander fortsetzende und öfters in Rundungen endende Striche im Wind bewegt erscheinen, verleihen dem Blatt jene Leichtigkeit und jenen Reiz, den man mit Venedig verbindet. Dort war zu dieser Zeit das führende Haupt der Landschaftsmaler der Neffe Sebastiano Riccis, Marco Ricci, dessen Kompositionen Troger des öfteren beeinflusst haben. Das Sujet und die zeichnerische Gestaltung des Blattes sind direkt von Marco Ricci abhängig, der auf seinen Darstellungen oft die Baumgruppe zur „Hauptfigur“ im Bildgefüge erhebt und dabei der Architektur nur geringen Raum gewährt. In seiner feinen und parallelen Strichelung dürfte die Zeichnung Trogers auch von Radie-



rungen des zeitweise in Wien tätigen Venezianers Federico Bencovich beeinflusst sein. Eine Ausnahme unter den Zeichnungen Trogers bildet ein Blatt mit der Darstellung eines nackten Kindes (Abb. auf S. 117), bei dem er von seiner üblichen Zeichentechnik abweicht. Die Mehrzahl der Zeichnungen wird, wie bei Daniel Gran, durch zarte und kaum sichtbare Bleigriffel- oder Kreideskizzen vorbereitet, um danach mit Feder oder Bister nachgezogen zu werden. Im Gegensatz zu Gran weicht die Federzeichnung in den meisten Fällen aber nur unwesentlich von der Bleigriffelskizze ab, Troger scheint also bereits in der ersten

Skizze die fertige Komposition genauestens vor Augen zu haben.

Bei dem sitzenden Putto handelt es sich dagegen um eine reine Rötzelzeichnung, die sich freilich der gleichen graphischen Mittel bedient wie die Zeichnung der Puttengruppe (Abb. auf S. 141). Durch zarte, aber sichere Striche wird das Kind in seinem Umriß gegeben, und die bekannten Parallelschraffen sowie teilweise nicht regelmäßig geführte Kreuzlagen modellieren in welligen Linien die Körperformen, die in sanftem Licht getaucht sind. Die Verwendung des Rötelstiftes läßt die Darstellung „malerischer“ und unmittelbarer erschei-

nen, noch nicht so vollendet wie die drei schwebenden Putten, weshalb die Annahme, es handle sich um eine Zeichnung nach der Natur, wohl zutreffend ist. Nichts Kunstvolles liegt in seiner Gestik, in völlig natürlicher und entspannter Haltung hockt das Kind auf dem Boden und richtet seinen Blick nach unten. Von der Forschung wird das Blatt ohne Angabe von Gründen um 1729 datiert (17), doch weist die Orientierung an der frühen Schraffiertechnik Trogers auf eine Entstehung während des italienischen Aufenthaltes hin. Man neigt dazu, diese momentane und unbefangene Darstellung des Kindes noch vor die akademisch-plastische Zeichnung mit den drei Putten zu datieren.

In eine andere thematische, aber auch stilistische Gruppe gehören der rauchfaßschwingende Engel (Katalog-Nr. 29) und der Engel mit dem Lorbeerkranz (Katalog-Nr. 30). Beiden Blättern charakteristisch ist eine prägnante und präzise Durchzeichnung der Figuren, die für das Schaffen Trogers in den dreißiger Jahren kennzeichnend ist. Besonders die Gestalt des kranzhaltenden Engels besticht durch ihre kräftige Plastizität; sie schießt förmlich in virtuoser Verkürzung aus der Tiefe des Raumes hervor. Der sichere und entschiedene Strich gibt der Studie jenen energischen Zug, den Troger in den Figurenkompositionen dieser Zeit anstrebt. Die ausgesprochene Akzentuierung von Muskeln und Gelenken verleiht dem Engel den Eindruck spontaner Bewegung und Entschlossenheit, die erst die Vorstellung von Raum und Tiefe vermitteln. Beinahe haptisch erscheint der Engel, dessen hinter ihm flatterndes Gewand und die zurückgebogenen Flügel sein Heranrauschen zusätzlich sichtbar machen.

Weniger bestimmt gibt sich Troger in dem Blatt mit dem rauchfaßschwingenden Engel (Katalog-Nr. 29), das einige Jahre früher entstanden ist. Dieser Engel vermittelt nicht die Spannung und Kraft des lorbeerhaltenden Engels, beeindruckt aber durch die sicher beherrschte Untersicht, die diese Studie für ein Fresko bestimmt. In weniger kraftvollem, eher gefällig flüssigem Strich gibt Troger eine erste Idee des von Putten begleiteten Engels. Gelenke und Muskeln werden nicht so prägnant formuliert; nicht die energische Plastizität des vorherigen Blattes steht im Vordergrund, sondern der zeichnerische Ausdruck himmlischer Atmosphäre. Schwerelos schwebt der Engel herab, dessen leichtes Gewand durch den Luftrausch gebauscht wird und in seiner eckigen Faltengebung dem Gewand des lorbeerhaltenden Engels nahekommt. Beide Studien sind ihrem Charakter nach Skizzen, die mit keinen bestimmten Gemälden in Verbindung zu bringen sind, aber bei Bedarf, vor allem bei den großen Kuppelfreskierungen, „mu-

sterbuchartig“ verwendet werden konnten.

In zwei Kompositionsskizzen – Maria mit dem Kind und dem heiligen Bernhard (Abb. auf S. 140) und Mariä Verkündigung (Abb. auf S. 126) – greift Troger venezianische Anregungen auf. Während die Verkündigung den venezianischen Verkündigungstypus thematisiert, wie ihn seit Carroglios Stich nach Tizians verschollenem Gemälde (18) im 18. Jahrhundert etwa Pittoni und Antonio Balestra pflegten, geht die Skizze mit Maria und dem heiligen Bernhard auf die seit dem 16. Jahrhundert geläufige Diagonalkomposition Venedigs zurück. Bernhard kniet adorierend vor der Madonna, die zusammen mit dem Christuskind auf einem Wolkenthron sitzt. Eine angedeutete Säulenarchitektur hinter Maria gibt dem Wolkenthron seine architektonische Bestimmtheit und lenkt den Blick gleichzeitig schräg in die Tiefe, so daß sich zwei Kompositionslinien ergeben: Der Blick steigt vom links unten knienden heiligen Bernhard schräg nach rechts oben zur Madonna, um dann von den begrenzenden Säulen vollends nach oben gelenkt zu werden. Dargestellt ist die sogenannte „Lactatio Bernhardi“. In einer seiner Visionen wurde der heilige Bernhard für seine Schriften und Gebete mit dem Milchstrahl aus der Brust der Madonna belohnt. Das Blatt ist möglicherweise eine erste Ideenskizze zu einem in Klagenfurt (Bischöfliche Residenz) verwahrten Gemälde, das die „Fürbitte des heiligen Bernhard“ darstellt und unmittelbar nach Trogers Rückkehr 1726 aus Italien entstand (19).

In fahrigem Zug entwirft Troger die erste Idee der Komposition. Die dünnen, oft unterbrochenen Federstriche, die „kalligraphische“ Leichtigkeit (Knab) der Linien und ihr „kritzelter“ Charakter zeigen die Hast des Entwerfens. Gewandfalten werden in spitzen Winkeln durch hart aufeinander zulaufende Linien ausgedrückt, die Extremitäten sind gelängt und splittrig, die Physiognomien werden mit einfachsten Mitteln realistisch ausgedrückt. Der Zeichenstil des Blattes vermittelt den Eindruck ausgesprochener Expressivität, die die Gestalten entmaterialisiert.

In ihren zeichnerischen Mitteln, aber nicht im kompositionellen Aufbau klarer und gleichzeitig artifizieller ist die Verkündigungsszene (Abb. auf S. 126). In mächtiger Pose, von einer Wolke herabgetragen, tritt Gabriel an Maria heran, dessen erhobene Hand, die gleichzeitig auf Gottvater weist, die himmlische Botschaft verdeutlicht. Der durchgespannte C-Schwung des Engels, die seitlich vor ihm zurückweichenden Putten und der aus den Wolkenmassen in tizianeskem Gestus vorstoßende Gottvater zeigen die Dramatik des Geschehens, in das mit großer Macht die himmlischen Wolken hereinbrechen. Maria dagegen nimmt die

göttliche Botschaft vor dem Leseputt kniend in demutsvoller Haltung auf. Troger bedient sich auf diesem Blatt einer ihm eigenen Form der Verdeutlichung des Darstellungsinhaltes. Gottvater und die Taube unter ihm, Gabriel und Maria werden als Hauptpersonen des Geschehens in dunkler Tinte gezeichnet, während die Putten, die sich in den Wolken tummeln, in hellbrauner Tinte gegeben sind. Stilistisch kombiniert das Blatt splittrige Formen mit neuen weicheren Zügen. Die Gewänder sind in ihrer Zerbrechlichkeit immer noch ohne Volumen, während die Gesichter mit ihren spitzen Nasen und die Putten schon auf Studien wie den lorbeerhaltenden Engel weisen. Die gelängten Proportionen der Gestalten dagegen deuten auf eine neuerliche Beeinflussung durch Venezianer, von denen um die Mitte der dreißiger Jahre Sebastiano Ricci und Pittoni für Wiener Kirchen tätig waren.

Die Komposition der Verkündigung ist flächig gestaltet und tendiert zur geschlossenen Form, während das Blatt mit dem heiligen Bernhard räumliche Tiefe andeutet und die offene Form bevorzugt. Die Figuren der Verkündigung lassen den sicheren und weicheren Kontur der beginnenden dreißiger Jahre anklingen; in dem Blatt mit der „Lactatio Bernhardi“ ringt Troger dagegen noch um formale Bestimmtheit. Die Zeichnung, die kompositionell treffsicherer ist als das ausgeführte Gemälde in Klagenfurt, vertritt zwar ein skizzenhaftes Stadium als die Verkündigung, zeigt aber schon deutlich Trogers Suchen nach der formbestimmenden Linie.

Römisch monumental zeigt Troger einen Knienden mit ausgebreiteten Armen (Katalog-Nr. 32), der eine Studie eines am Grabe Mariens niedergesunkenen Apostels für die Ölskizze zum 1734 entstandenen Hochaltarbild „Mariae Himmelfahrt“ in der Stiftskirche von Altenburg vorstellt. In ähnlicher Weise hat Troger ein Jahr später diesen Knienden in dem Seitenaltarbild „Der heilige Kajetan tröstet die Pestkranken“ in der Salzburger Kajetanerkirche als Repoussoirfigur verwendet. Ohne daß ein konkretes Vorbild zu benennen ist, dürfte die Figur von Gestalten in pathetischen Kompositionen ähnlichen Themas des in Rom tätigen Bolognesen Giovanni Lanfranco angeregt sein. Schwer und mächtig kniet der Apostel auf der Stufe vor dem nicht dargestellten Sarkophag und hat erstaunt, ob des Wunders, die Arme zum Himmel ausgebreitet. Die Figur wird hauptsächlich durch den formzusammenfassenden Kontur des Federstrichs in ihrer Gestalt definiert. Volle Plastizität ist nicht mehr angestrebt, deshalb beschränkt sich Troger auf verhältnismäßig sparsame Schattierungen durch Parallel- und Kreuzlagen. Römisches erscheint im venezianischen Gewand.



Abb. S. 143: Paul Troger: Landschaftsstudie mit gestürztem Baum (Kat.-Nr. 25). Vor 1724. Feder in brauner Tinte, 280 × 216 mm; Albertina, Inv.-Nr. 27032.



*Franz Anton Maulbertsch
(Langenargen 1724–1796 Wien)*

Maulbertsch, der letzte Vollender des barocken Freskos in Österreich, vereinigte in seinem Werk verschiedene Welten malerischer Kultur; aus österreichischen und oberitalienischen Stilelementen gewann er seine virtuose Ausdrucksweise. Neben diese Anregungen traten der „Hollandismus“ und die Kunst Rembrandts, die für seine Tafelbilder und Radierungen, aber auch Zeichnungen große Bedeutung gewannen. Die Zeichnungen Maulbertsch' entstanden fast ausnahmslos als Studien für Fresken, Gemälde oder Ölskizzen.

Auf dem allegorischen Blatt mit Diana und Apoll, auch als „Lohn der Keuschheit“ (Abb. auf S. 147) bezeichnet, überreicht die Göttin einer vor ihr sitzenden Gruppe von Jünglingen eine Medaille, während von hinten Chronos mit dem Rad der Zeit erscheint, vor dessen Zugriff sich Cupido in den Schoß Dianas flüchtet. Rechts außen steht ein Kavalier mit gezogenem Baret. Die inhaltliche Deutung des Blattes ist umstritten. Haberditzl sieht in der Studie eine ausgesprochene Karikatur auf das zeitgenössische Geschehen in Wien. In den Jahren 1753/54 verdichten sich in Wien die Gerüchte um die Errichtung einer Keuschheitskommission durch die Kaiserin Maria Theresia. Auch Diana, die Göttin der Keuschheit, vernimmt dies und ruft Apoll und Saturn zu einem Festakt, wie ihn die Wiener Akademie alljährlich zur Preisverleihung beging (20). Klara Garas dagegen hält das Blatt für eine Allegorie auf die Erziehung eines Jünglings, wie sie Maulbertsch öfters darstellte, und nimmt an, daß es sich um eine Studie für ein Gemälde einer allegorisch-historischen Folge im Löwenburgschen Konvikt oder in der Ingenieurakademie auf der Laimgrube handelt, die der böhmische Kunsthistoriograph Gottfried Johann Dlabacz in der Biographie Maulbertsch' erwähnt (21). Apoll als Gott der Künste und Diana als Göttin der Keuschheit würden auf die an den genannten Schulen zu erlernenden Künste und die Sittenlehre hinweisen. Die Annahme, es könnte sich bei den Bildern um Deckengemälde handeln, ist im Falle unserer Studie wenig wahrscheinlich, denn es fehlt die „sotto in su“-Perspektive, die Deckengemälde auszeichnet. Perspektivisch völlig als Tafelbild behandelt, weist auch der runde Abschluß auf der linken Seite darauf hin, daß eine Lünette gemeint ist.

Das Blatt „Christus und die Ehebrecherin“ (Abb. auf S. 144) steht mit einer Freskogri-saille gleichen Themas aus dem Jahre 1761 im Sommerrefektorium des Wiener Piaristenklosters in Zusammenhang. In demutsvoller Haltung steht die Ehebrecherin im Tempel vor dem Pfeiler mit den Gesetzestafeln, vor ihr weist Jesus, umgeben von

(20) Franz Martin Haberditzl: *Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977, S. 155.*

(21) Klara Garas: *Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie 15, 1971, S. 9 ff. Sollte die Annahme Garas' zutreffen, dann könnte der Auftrag an Maulbertsch durch dessen Bruder Franz Xaver vermittelt worden sein, der in diesen Jahren für die Kirche der Akademie tätig war.*

(22) *Mit der Kunst Grassis könnte Maulbertsch über einen anderen Professor an der Akademie, Michelangelo Unterberger, in Berührung gekommen sein, der sich im Atelier des Venezianers aufhielt.*

(23) Alice Strobl: *Maulbertsch als Zeichner und Grafiker, in: Ausst.-Kat. Wien/Halbturm: Franz Anton Maulbertsch, Wien 1974, Nr. 112, S. 108.*

Abb. S. 145: Franz Anton Maulbertsch: Engelsgruppe mit Buch und Stephanskrone (Kat.-Nr. 36). Um 1792/93. Aquarell und Deckfarben auf Papier. Unten Mitte das Wappensiegel von Maulbertsch, 464 × 311 mm (Passepartoutausschnitt); Albertina, Inv.-Nr. 27396. Teilskizze zum Deckenfresko der Lyzeumskapelle in Eger (1793).



Abb. S. 144: Franz Anton Maulbertsch: Christus und die Ehebrecherin (Kat.-Nr. 35): Um 1750/52. Bleigriffel, schwarze Kreide, 330 × 220 mm; Albertina, Inv.-Nr. 27167. Im Zusammenhang stehend mit dem Fresko gleichen Themas (Grisaille) im Sommerrefektorium des Piaristenklosters in Wien.

den anklagenden Schriftgelehrten und den Pharisäern, auf den sündenvergebenden Spruch am Boden.

Aus Maulbertsch' frühester Zeit an der Wiener Akademie – dort besuchte er seit Oktober 1739 eine Spezialklasse für Anfänger – sind uns keine Zeichnungen bekannt; erst aus der Zeit nach der Wiedereröffnung der Akademie 1749 sind erste Werke überliefert. Um 1750 entstanden mit Steinkreide und Bleigriffel ausgeführte Zeichnungen,

in denen Maulbertsch in ausdrucksstarken und schwungvollen Zügen den Kontur der Figuren sowie ihre zeichnerische Durchbildung mit leichten und markanten, großzünftig verteilten Parallelstrichelungen in den verschatteten Partien beschreibt. Die Parallellagen sind dabei Mittel zur Erzeugung malerischer Werte; eine Aufgabe, die später in den Feder- und Pinselzeichnungen die Lavierung oder Tusche übernimmt. Im allegorischen Blatt mit Diana und Apoll

überzieht Maulbertsch die ganze Fläche mit einem Netz paralleler Strichelungen, die den malerischen Bildgrund angeben. Charakteristisch für Maulbertsch' Frühzeit sind die „manieristisch“ schlanken und biegsamen Figuren mit weichen Gelenken und kleinen Köpfen, deren Physiognomien mit den nur durch dunkle Flecken angedeuteten Augen und Mund „puppenhaft“ (Benesch) erscheinen. Das gelangte Figurenideal, das schon zu Beginn der vierziger



Abb. S. 146: Martin Johann Schmidt, gen. Kremers Schmidt: Erzengel Michael als Seelenwäger (Katalog-Nr. 37). Um 1750, Kreide, Rötel, 273 × 168 mm. Albertina, Inv.-Nr. 27088.

Abb. S. 147: Franz Anton Maulbertsch: Allegorie mit Diana und Apoll (Kat.-Nr. 34). Um 1750/52. Bleigriffel, schwarze Kreide, 228 × 360 mm; Albertina, Inv.-Nr. 27164.

(24) Marianne Schuster: Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko, München 1936, S. 48 und S. 271, Nr. 67.

(25) Siehe hierzu Klara Garas: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, Wien 1960, S. 153 ff., und Haberditzl, Maulbertsch 1977, S. 432 ff.

(26) Otto Benesch: Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils, in: Städel-Jahrbuch III–IV, 1924, S. 120.

(27) Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom 28. April 1775, zit. nach Haberditzl, Maulbertsch 1977, S. 19.

(28) Karl Garzarolli-Thurnlackb: Handzeichnungen des Kremser Schmidt: Die Funde seit 1925 und ihre Bedeutung, in: Fritz Dworschak/Rupert Feuchtmüller/Karl Garzarolli-Thurnlackb/Josef Zykan: Der Maler Martin Johann Schmidt, Wien 1955, S. 93.

(29) Feuchtmüller, Schmidt 1989, S. 41.

(30) Garzarolli, Schmidt 1955, S. 105.

Jahre von Troger gepflegt wurde, könnte Maulbertsch durch ihn kennengelernt haben, war Troger doch zu dieser Zeit Professor an der Akademie. Nicht ausgeschlossen werden dürfen aber auch Anregungen durch den in Österreich tätigen Oberitaliener Carlo Innocenzo Carlone und die venezianische Malerei, denn obwohl Maulbertsch sich nie in Venedig aufhielt, konnte er sich doch anhand von Reproduktionsstichen mit der Kunst Venedigs vertraut machen. So ist Apoll im „Lohn der Keuschheit“ von Figuren Riccis beeinflusst, und die Komposition mit der Ehebrecherin geht auf ein Gemälde Sebastiano Riccis gleichen Themas zurück. Eng schließt sich Maulbertsch in dieser Phase auch an Zeichnungen des unbekannteren Venezianers Nicola Grassi an, der ein ähnlich „maniertes“ Figurenideal vertritt (22). Das Sitzmotiv Dianas von Berninis „Verità“ ableiten zu wollen scheint ebenso verfehlt, wie eine Anregung für die Jünglingsgestalt durch Johann Evangelist Holzers Werk „Das männliche Alter mit dem Bilde der Weisheit“ annehmen zu wollen (23), denn die Zeichnung des Augsburgers erschien als Stich von Johann Esaias Nilson erst 1770 in Mertens „Kunstzeitung der franciscischen Akademie“ (24).

Maulbertsch, der nicht zu Unrecht als „Gestalter zwischen zwei Epochen“ (Bushart) bezeichnet wurde, unterwarf sich in seiner Spätzeit dem Diktat des auch in Österreich heraufziehenden Klassizismus. An die Stelle der virtuoson Licht- und Farbvisionen aus seiner frühen Schaffenszeit – man denke nur an die Fresken in Heiligkreuz-Gutenbrunn oder Sümeg – traten nun ab den siebziger und achtziger Jahren Fresken, die das Ende der illusionistischen Deckenmalerei signalisieren.

Im Frühjahr 1784 forderte Bischof Károly Esterházy Maulbertsch auf, nach Eger, dem ehemaligen Erlau in Ostungarn, zu kommen, um ihm die Ausmalung der dortigen Lyzeumskapelle zu übertragen. Obwohl Maulbertsch noch 1784 eine Skizze nach Eger sandte, kam es erst ab September 1792 zur Ausmalung, die im Juni 1793 vollendet wurde (25).

Eine mit dem Wappensiegel Maulbertsch' beglaubigte Zeichnung, die offenbar zur Approbation eingereicht wurde und zu den wenigen bekannten Zeichnungen aus der späten Schaffenszeit des Künstlers gehört, zeigt eine schwebende Engelsgruppe mit offenem Buch, Palmenzweig und Bügelkronen (Abb. auf S. 145). In der „Versammlung der Heiligen“ bilden sie die Mitte des Himmelsteiles im ausgeführten Fresko. Diese zum Fresko einzig erhalten gebliebene Teilstudie verdeutlicht noch einmal den Unterschied zwischen der Ausführung und der Skizze: Während das Fresko ungeachtet der Mitarbeit seines Gehilfen Martin Michl zu den weniger gelungenen



Arbeiten Maulbertsch' gehört, atmet die Zeichnung den Geist malerischer Freiheit. Die feste und klassizistische Formstruktur, die die Figuren im ausgeführten Fresko auszeichnet, interessiert Maulbertsch in der Skizze nur am Rande, sie dient vor allem dazu, von der zentralen Gruppe eine Vorstellung der farblichen und atmosphärischen Wirkung zu gewinnen.

Von einer dunkel- und hellblauen Wolken-aureole getragen, schwebt die Engelsgruppe mit dem aufgeschlagenem Buch empor. In der ringförmigen Anordnung der Wolken wird schon ein klassizistisches Kompositionsprinzip erkennbar, doch hebt Maulbertsch die Statik der Komposition durch die Freiheit der Pinselführung auf. Deren formzersetzende Wirkung dynamisiert den Wolkenkranz, er gerät in Schwingung und wird zum Träger der Engelsbewegung. Die Engel, die das aufgeschlagene Buch emportragen, bilden mit den branstigen Rot- und fahlen Ockertönen ihrer Gewänder den Farbkontrast zum Blau der Wolken, aus denen sie plastisch hervorgehoben werden. Die farbliche Gestaltung ist gegenüber der leuchtenden Intensität der Skizzen aus den sechziger Jahren allerdings verblaßt. Nur vereinzelt – an den Gewändern der Engel und dort, wo Rot- und Ockertöne aufeinandertreffen – ist der fließen-

de Changeant der Farben spürbar, der für Maulbertsch' Werke bis in die sechziger Jahre bestimmend war. Geblieben ist die charakteristische Physiognomie der Engel: Der linke Engel zeigt jenen Typus „rundlicher puppenhafter Köpfe, in denen kleine lebendige Augen weit auseinander, spitze gerade Näschen und knospenhafte Münder ganz nahe beisammen stehen“ (26), der auch aus der Frühzeit bekannt ist.

*Martin Johann Schmidt
(Grafenwörth 1718–1801 Stein an der Donau)*

Schon die Zeitgenossen wußten, daß der Kremser Schmidt, der wichtigste Vertreter des „Rembrandtismus“ in Österreich, „in der Geschichte neben Maubberth den zweiten Platz behaupten“ kann (27). Schmidt, der mehr als Tafelbildmaler denn als Freskant tätig war, maß der Zeichnung nicht nur zu Zwecken der Künftlerausbildung große Bedeutung bei, sondern auch im Rahmen seiner Tätigkeit als Radierer. Am meisten ließ sich Schmidt in seinen Zeichnungen und Radierungen von Rembrandt beeinflussen, dessen Lichteffekte und Formgebung er imitierte. Während er zunächst die Federzeichnung im Sinne der Trognernachfolge bevorzugte, wendet er

sich seit den fünfziger Jahren malerischen Zeichentechniken zu, die in der Verwendung farbiger Papiere und mehrstufiger Pinsellavierungen gipfeln.

Das Blatt, das den Erzengel Michael als Seelenwäger darstellt (Abb. auf S. 146), gehört in eine Reihe zarter Steinkreidezeichnungen, die alle zu Beginn der fünfziger Jahre entstanden. Die Zeichnung schließt sich an einen Entwurf des Erzengels Michael im Kampf mit den verworfenen Engeln an, die Garzarolli aufgrund der Gleichartigkeit von Material und Technik zusammen mit zwei Schutzengelblättern für Studien zu einer Bilderfolge der drei Erzengel hält (28). Über die Datierung des Blattes gibt das 1750 signierte und datierte Altarblatt „Engelweihe von Einsiedeln“ in Münzbach Aufschluß, in dem der Erzengel Michael in ähnlicher Pose ein Engelskonzert dirigiert (29). In der Neuzeit ist die Thematik „Michael als Seelenwäger“ vom Bilde des Teufelsbezwingers nicht immer zu trennen, denn beide Funktionen werden in der bildlichen Tradition oft zusammen dargestellt. In dem Blatt Schmidts symbolisieren Waage und Flammenschwert beide Aufgaben.

Ähnlich wie bei den frühen Zeichnungen Maulbertsch' übernimmt auch bei Schmidt die Kreide die eigentliche zeichnerische

Abb. S. 148: Martin Johann Schmidt: Engelstudien (Kat.-Nr. 38). Um 1773. Feder und Rötel, 246 × 158 mm (Passepartoutausschnitt); Albertina, Inv.-Nr. 27089.



Aufgabe. Das lockere und freie Strichgefüge, die weiche Modellierung des Körpers lassen die temperamentvolle Federtechnik der Trogernachfolge hinter sich. Der reine Umriss der Figur durch den Federstrich wird überwunden, indem Schmidt die Akzente auf die Modellierung des Körpers legt. Durch weiche Abschattierungen und feine Übergänge schafft Schmidt ein leichtes und luzides Bild des Erzengels, dessen Brustpanzer im flutenden Licht erstrahlt. Die Lichtmodellierung macht den Engel zu einer schillernden und lichterhaltigen Erscheinung des Rokoko.

In der „visionärsten, alle Grenzen sprengenden Federschrift des Meisters“ (Garzarolli) ist das Blatt mit Rötelunterzeichnungen entworfen, auf dem beidseitig Engelstudien zu finden sind (Abb. auf S. 148) und das um 1773 datiert wird (30). Zwei Engel mit Kronreif schweben herab, von denen der obere „mit wild flatterndem Federstrich“ (Garzarolli) im Umriss nur angedeutet wird. In völlig freier und ungebärdiger Weise wird über die Rötelunterzeichnungen, die noch nicht der Formklärung dienen, eine erste Idee der Engel beschrieben.