

Rezension

Mit kühnen Pinselstrichen

Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz

Groeningemuseum Brugge

1. Februar 2008 – 12. Mai 2008

Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

4. Juli 2008 – 11. Jänner 2009

Rijksmuseum Twenthe, Enschede

7. Februar 2009 – 31. Mai 2009

Katalog: Christine Rabensteiner, Graz

Das Los der ach so 'autonomen' (Bushart) und immer noch vielfach als 'kunsthistorisch-namenlose Waisen' auftretenden zumeist kecken oder feurigen Ölskizzen aus dem Barock ist es heutzutage des öfteren - bisweilen im Austausch - auf Reisen geschickt zu werden. Im vorliegenden Falle wurden 57 Werke dieser Art, die seit dem 19. Jahrhundert in der Grazer Alten Galerie zusammengekommen sind, nach Belgien (Brügge) und für die Sommerferien wieder zurück nach Graz gekarrt, um noch einmal gen Niederlande (Enschede) auf Reisen zu gehen. Das Beste daran sind wohl die 'Begleitpapiere' also das 'imaginäre Museum' in einem neuen Ausstellungskatalog auf dem letzten Stand der Erkenntnis und auch die Aussetzung vor einem kritischen (Fach-) Publikum.

Im **Vorwort** machen die Verantwortlichen von Graz, Brügge und Enschede die kooperativen Verbindungen und die Absichten deutlich, nämlich das Image der Alten

Galerie zu verbreiten und das kunsthistorische Wissen vertiefend zu erweitern.

Mit „**Barocke Skizzen – Blick ins Universum**“ versucht der durch Forschungen zur Flämischen Kunst hervorgetretene Ulrich Becker - seit einigen Jahren Leiter der Alten Galerie zu Graz - eine allgemeine und erfreulich kurze Einstimmung zu geben: die Entwicklung der Perspektive als Blick in das Universum, in die Unermesslichkeit Gottes. Vom Dienst an der Gegenreformation über den zwischen Italien und dem Norden vermittelnden, nur als Tafelmaler arbeitenden Rubens schlägt er einen Bogen zum verbindenden, inszenierenden Fresko im 'Theatrum Sacrum'. Über die 'Pietas Austriaca' beschwört er fast noch einmal - zum ganzen Vorhaben passend - die vergangenen habsburgischen Niederlande. Über das unumgängliche barocke 'Gesamtkunstwerk' und seine Konjunktur im katholischen Süddeutschland und Österreich führt sein Weg zurück zur Funktion in der Ölskizze als Konkretisierung der Bildidee für den Auftraggeber (conchetto) und zum künstlerischen Austausch. Im Zuge einer Ästhetisierung (und Autonomisierung) würde sich die 'propaganda fidei' zur 'propaganda artis' verändern.

Die für das ganze Vorhaben verantwortliche Kuratorin Christine Rabensteiner äussert sich knapp „**Zur Geschichte der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum**“, das als erzherzogliche Gründung bald seinen 200. Geburtstag feiern kann. Die Gemälde v.a. die Barockskizzen-Sammlung gehen auf Legate des Künstlers Josef August Stark (1838: Sambach, Kremers Schmidt), Graf Attems (1861) und Julie von Bendeke (1895) zurück. Die Erwerbungs politik der letzten Jahre spricht die Autorin nicht explizit an, auch nicht die z. T. sehr nützlichen Ausstellungs- und Bestandskataloge von Wilhelm Suida (1923), Karl Garzarolli-Thurnlack (1924), Leo Bokh (1956), Kurt Woisetschläger (1961) oder Gottfried Biedermann – Gabriele Gmeiner-Hülbel – Christine Rabensteiner (o. J.; 1995). Nur die Ausstellung „Barocke Wilde“ von 1983 mit dem Versuch Barock mit der damaligen aktuellen Kunst der 'Neuen Wilden' zu konfrontieren oder die 2005 erfolgte Übersiedlung in das Schloss Eggenberg in Graz waren der Erwähnung wert.

Die Grazer Ölskizzensammlung hat fast keinen Lokalbezug (ausser den hier nicht einbezogenen Franz-Carl-Remp-Skizzen) und sie muss sich mit den Barockgalerien in Wien, Salzburg und Augsburg messen lassen.

Unter ein Goethezitat von 1799, das weniger den Klassiker als den von dem oft nur 'andeutenden' Adam Friedrich Oeser beeinflussten Erben der 'Im(m)aginanten' zeigt, stellt Christine Rabensteiner ihre etwas allgemeine, aber sehr verständliche Einschätzung der Ölskizze im Prozess „**Von der Idee zum fertigen Kunstwerk**“ als zwischen

Werkvorbereitung und Autonomie. In dem Abschnitt „Gezeichnete Skizzen“ folgt die Autorin Karl Meders älterer Untersuchung zur Handzeichnung und Äusserungen von Filippo Baldinucci, Giovanni Paolo Lomazzo und dekliniert die Begriffe wie die flüchtig gezeichnete 'prima idea' nach/mit einer mehr oder weniger inhaltlichen Vorstellung (concetto), 'disegno' als lineare, zeichnerische Basis aller (bildenden) Künste und 'pensiero' als mehr kompositioneller Gedanke akademisch durch. In „Der Weg zur Ölskizze“ sieht sie deren Ursprung in der Untermalung. Der freie Duktus soll nach von Heusinger (1993) auch von der 'grosszügigen' Freskomalerei als Rückwirkung beeinflusst sein, was aber noch auf andere mögliche Faktoren wie Zeit-gefühl, Bezahlung, Virtuosität u.ä. untersucht werden müsste. Es folgt die oft etymologisch unterstützte übliche Unterscheidung von allgemeinem 'schizzo', 'modello' (ausgeführter, Kontraktgrundlage, nach Baldinucci aber anscheinend nicht für die Malerei angedacht) und 'bozzetto', was die Autorin nicht von dem ursprünglich bildhauerischen 'abbozzare' als abschlagen, grob zuschlagen sondern vom späteren 'bozzo' als kleines Format und 'abbozzo' als Untermalung - beides sonst nur Entwurf und hier noch in der Verkleinerungsform – her erklärt. Die gegenwärtigen Kunsthistoriker würden diese oft synonymen Begriffe differenziert gebrauchen, während der Kenner Bruno Bushart sich auf das (eigentlich auch von den Künstlern selbst nur verwendete) Wort 'schizzo' beschränke. Von der Expressivität der Ölskizzen bei Troger und Maulbertsch kommt die Autorin auf den in der Kunstgeschichte nach Leonardo vielgebrauchten Terminus 'macchia' (vgl. auch den erwähnten Katalog von 1983), der nach Vasari die Rohform einer Komposition, nach Baldinucci etwas Zufälliges, Linienloses, Malerisches beschreibe. Der verbindende Übergang der Autorin von der 'macchia' zur 'Grisaille' oft als Grundlage zu einer grafischen Umsetzung gedacht mit dem Beispiel Maulbertsch ist nicht richtig nachzuvollziehen, eher noch bei „Anforderungen an die Ölskizze“ der Eindruck der Fernsicht und Räumlichkeit. Die am Beispiel Vasari erwähnte Monochromie lässt sich wie früher bei Leonardo statt im heutigen S/W-Foto-Vergleich einfach mit dem Dreischritt oder den Entwicklungsstufen von Linie-Umriss-Form zum Plastisch-Räumlichen durch Hell-Dunkel und zur Farbe erklären. Nach „Verwendung und Stellenwert der Ölskizzen“ soll die ältere Kunstgeschichte darin nur die Werkvorbereitung als Teil des Werkstattbetriebes (Gehilfenvorlage) gesehen haben, dem die Autorin im Sinne Busharts die bekannte Äusserung von Sebastiano Ricci vom Entwurf als Original und der Ausführung als Kopie entgegenhält. Bei dem Beispiel der Maulbertsch-Mannschaft von 3 bis 5 Mann müsste noch zwischen Maurer, Gipser bzw.

Aufleger, Architekturmaler und den eigentlichen Gehilfen (meist nicht mehr als zwei) unterschieden werden.

Mit „Kopien und Autonomie der Skizzenbilder“ werden zentrale Fragen angesprochen: die von Original, 'ricordo' (zumeist als Eigen- oder Werkstattwiederholung angesehen) und Kopie. Im nicht konkret belegten Falle von Kremers Schmidt erklärt sich die Autorin die (zumeist variierten) Wiederholungen mit dem Original an den Auftraggeber, den 'ricordo' für den eigenen Bestand und als mögliche (aber zumeist sekundäre) Ware für den freien Kunstmarkt. Das angegebene Beispiel von Martin Knoller beweist nur, dass die dem Abt von Muri angebotenen Originalskizzen der Fresken im dortigen Kloster nicht gleich an den Auftraggeber gegangen waren und dass der Maler sie eigentlich nur so zu Geld machen zu können glaubte. Die 1675 gemachte Äusserung Joachim von Sandrarts in seiner 'Teutschen Academie' zeigt die klassische Einteilung von Zeichnung-Skizze-Entwurf auf Papier, ein (zumeist monochromer), verkleinerter 'Modello' für die Auftragserteilung und das in gross ausgeführte Gemälde. Die Ergänzung bei der einhundert Jahre später erfolgten Neuauflage gibt die geänderte Situation wieder, da ein Kreis von Sammlern mit einem Kunstmarkt potentiell auch von Ölskizzen entstanden war. Als frühes Beispiel nennt die Autorin Franz Carl Remps Skizzen im Gräflich-Attemsschen Palast, die trotzdem als Supraporten (vorerst?) dienen mussten. Bruno Bushart will 1964 bei Schönfeld und Willmann schon im 17. Jahrhundert (auch sakrale?) autonome Skizzenbilder festgestellt haben. Die Autorin spricht auch von autonomen Bozzetti bei Rottmayr wieder ohne Spezifizierung. Die erwähnten 500 Bozzetti von Carlo Innocenzo Carlone sollen oft ohne (bekannten) Auftrag entstanden sein und als Musterkatalog aber auch schon als (primäre?) autonome Bilder gedient haben. Der Rezensent kann sich nicht erinnern, dass jemals ein deutscher-österreichischer Barockmaler des 18. Jahrhunderts Skizzen ohne Auftrag oder Anlass für den Kunstmarkt oder Sammler hergestellt hätte. Auch Geschenke waren oft Überbleibsel eines Auftrages. Die 'Autonomie' der heute 'absoluten' barocken Ölskizze dürfte sich auch hier wieder als ein moderner kunsthistorischer Mythos erweisen. Die „Bedeutung für den Künstler“, der Wert, der sorgsame eifersüchtige Umgang (vgl. Trogers Äusserung: „Schizzo zaige er khainen“) mit dem Formen-Ideen-Schatz spricht ebenfalls gegen die Autonomie-Vorstellung. Die von der Autorin angeführten Beispiele des Erwerbs des Holzer-Nachlasses durch Matthäus Günther, des Legats von Troger an seine zweite Gemahlin oder der von der Witwe Maulbertschs zur Vollendung von Steinamanger teuer verkauften Ölskizzen passen eher in das Bild des Bewahrens als das des

Produzierens für und des Verscherbelns auf dem anonymen Kunstmarkt.

Auch das abschliessende Urteil, dass die Ölskizzen widerspiegelndes Zeugnis ihrer Zeit und Zeitvorstellungen (z.B. Virtuosität, Effekte, Vergänglichkeit, feudale-religiöse Ordnung u.ä.) gewesen sei, sagt eigentlich alles und nichts aus.

Konkreter wird es bei Paul-Bernhard Eippers „**Maltechnische(n) Beobachtungen und restauratorische(n) Maßnahmen**“ an den 57 ausgewählten Ölskizzen der Grazer Alten Galerie. Er weist bei den beiden Arbeiten auf Papier (Inv.Nr. 170, S. 138/39 u. Inv.Nr. 172, S. 58/59) und deren konservatorischer Problematik hin. Auf Holz gemalt ist nur die Inv.Nr. 1009, S. 50/51. Metall (Kupfer) wurde gar nicht verwendet und bei allen übrigen kam die schnelle und billige Lösung Leinwand/Keilrahmen zum Tragen. Der Autor nennt einige Beispiele für schnelles, ja schlampiges Arbeiten bei Carlone (Inv.Nr. 576, aber nach der Abbildung kaum erkennbar) wie das immer wieder zu beobachtende Einbeziehen oder Stehenlassen der vor 1750 oft rötlichen und 'roter Bolus' genannten Grundierung als Mittelton, die logischerweise Malerei 'alla prima' (Inv.Nr. 723) und auch Pentimenti (Inv.Nr. 966). Die Rahmen seien zumeist nicht mehr original. Als heutige Sicherungsmassnahmen schlägt der Restaurator des Hauses vor: keine Firnisabnahmen, keine Entfernungen von Retouchen, Retouchen mit Ölfarben, als Schlussfirnis Wachs und einen besonderen Rückseitenschutz. Interessanterweise beruft der Autor sich nirgendwo auf den bei der Restaurierung österreichischer Barockmalerei sonst immer wieder genannten Manfred Koller. Der allgemeine Restaurierungsbericht enthält keine Hinweise, dass irgendwelche Entdeckungen wie Signaturen, Untermalungen u.ä. gemacht wurden.

Nach diesen einleitenden Aufsätzen beginnt der von einem abschliessenden **Literaturverzeichnis** ergänzte **Katalog** der ausgewählten, ganzseitig abgebildeten und nach dem vermeintlichen Erzeuger alphabetisch angeordneten 57 Exponate.

Ob sich Johann Wolfgang Baumgartner (hier 1709/12-1761), dem heuer in Salzburg zum 307. (!) Geburtstag gedacht wird (vgl. dazu:

http://www.freieskunstforum.de/hosch_2009_baumgartner.pdf) mit der ihm angetragenen Vaterschaft einer nicht sehr nach ihm geschlagenen 'Verehrung der hl. Eucharistie durch die vier Erdteile' (S. 28/29) einverstanden gewesen wäre?. Das 1992 oder 1993 erworbene Gemälde soll laut Gabriele Gmeiner-Hülbel von dem eingebürgerten Augsburger stammen und ein Entwurf für ein Staffeleibild sein. Es ist aber eher ein Bild im

Bild oder die Illusion eines gerahmten (Skizzen-) Bildes an der Wand. Der schon beruhigte Rahmen deutet eher auf die Zeit nach 1760 hin. Die zum Vergleich angeführte Nürnberger Handzeichnung (HZ 3990) hat stilistisch damit überhaupt nichts gemein, sodass die „Autorschaft Baumgartners höchst [un-] wahrscheinlich erschein[t]“. Das Ganze ist neben neben gewissen Lichteffekten eine figürlich so schwache und durchschnittliche Malerei, wie man sie sich im ganzen süddeutsch-österreichischem Raum vorstellen kann.

Der Entwurf für ein Altarbild bzw. die Skizze nach einem Altarbildentwurf 'Der 12jährige Jesus unter den Schriftgelehrten' (S. 30/31) stammt aus Wiener Kunsthandel (1960) und wurde von Johann Kronbichler 1976 als (eigenhändiger?) Michelangelo Unterberger im Zusammenhang mit dessen Altarbild in der Wiener Augustinerkirche von 1751 gesehen. Da noch Handzeichnungen in Innsbruck und Budapest und verschiedene Ölskizzen in Braunschweig und Trient existieren, gibt es natürlich Zuschreibungsprobleme. Unklar ist wer und warum man auf Johann Wenzeslaus Bergl kam, der bis 1752 an der Wiener Akademie nachweisbar ist. Die 1751 bzw. 1752 anlässlich der Akademiewettbewerbe Bergl zuzuschreibenden Gemälde sind eher in der expressiveren Milldorfer (und Schunko?)-Richtung gehalten. Warum wird eigentlich nicht auch Felix Ivo Leicher in Betracht gezogen?.

Dass der 1990 aus Linzer Privatbesitz angekaufte 'Tempelgang Mariä' (S. 32/33) – ein Entwurf für ein Wandbild (nicht unbedingt als Fresko) - dem frühen Carlo Innocenzo Carlone zugeschrieben wird (Garas 1992), ist nachvollziehbar und am ehesten ist der Zeitraum um 1708 bis 1715 (Innsbrucker und Passauer Zeit) denkbar. Neben Quaglio lässt sich eher noch ein Einfluss Johann Michael Rottmayrs feststellen. Die geringen römischen Elemente (angeblich Fr. Trevisani) lassen für den Rezensenten den nach Füssli vierjährigen Aufenthalt in Rom als sehr zweifelhaft erscheinen.

Ein eindeutiger und später Carlone ist die 1953 aus Wiener Kunsthandel erworbene Entwurf für ein Deckenfresko 'Verherrlichung eines Fürsten' (S. 34/35) seit Silvia Biagi für den Palazzo Martinengo Salvadego (oder Cesaresco dell'Aquilone?) in Brescia um 1738/39 (angeblich Kriegsverlust). Auch hier zeigt sich, dass die anfängliche 'Autonomie' sich verflüchtigte. Das Geschlecht der Martinengo brachte es eigentlich nur bis zum Rang von Grafen, was auch die Krone über dem Thron mit dem Adler-Dorsale (Stammwappen der Martinengo: roter Adler in Gold) andeutet. Ob es sich um die Verherrlichung eines Antonio Martinengo (Auftraggeber?, aber in Feldherr-Imperatoren-Tracht mit Panzer, Stab und Siegeskranz) handelt ist fraglich. Herkules zur Linken als

Tugend-Stärke bereitet keine Probleme. Die Dame mit Hermelin und Schwert (= Constantia? oder fürstliche, weltliche Herrschaft, Gewalt?), die die rechte Hand des Geehrten führt, soll 'Iustitia' oder Gerechtigkeit sein (auch wegen dem Putto mit den goldenen Waagschalen, vgl. aber auch die Staatsklugheit). Hinter dem Thron soll sich die 'Fama' (= Ruhm) mit Posaune (? oder Fackel? = Durchlaucht, Hoheit?) und Eichenkranz aufbauen. Die Dame mit Kopftuch/Schleier (= Vernunft?) und Spiegel soll 'Klugheit' bedeuten. Der bärtige Glatzkopf im Renaissancegewand mit Buch soll Chronos (= die Zeit) oder vielleicht doch eher einen 'Staatsrat' (= Consilium?) darstellen. Die die Blume und den Blütenkorb herbeitragenden Putten schmücken, belohnen und erfreuen den Herrscher-Helden, die Putten mit dem Siegeskranz und der Palme ehren und preisen ihn. Viele ikonographische Details innerhalb des 'Guten Regiments' bleiben in ihrer Spezialprägung' doch noch etwas ein Bilderrätsel.

Der quadratische Entwurf für ein Deckenbild dürfte - wie Bernd W. Lindemann 2007 vermutet - die 'Übergabe einer Kopie der Lukas-Marienikone ('salus populi romani' in S. Maria Maggiore, Rom) durch Papst Benedikt VIII an Kaiser Heinrich II und seine Gemahlin Kunigunde im Jahre 1014' (S. 36/37) sein, was auch Christoph Thomas Scheffler in der Alten Kapelle Regensburg ähnlich darstellte. Die Bearbeiterin erkannte zu Recht, dass das Gnadenbild in Regensburg und in der Wiederholung im Fresko einen anderen Typus ('dexiokratousa') zeigt. Der genannte Vorschlag von George Knox von 1994 als Heinrich IV und Maria Medici ist sicherlich abzulehnen. Die Krone des Kaisers erinnert allerdings an die Hauskrone Rudolfs II (ähnlich auch bei Scheffler). Unterhalb des Himmelsgottes steht auf einer Wolke wohl Lukas (mit Palette) und – wie die Autorin wohl richtig vermutet – kniet Rupert mit seinem Salzfass. Mit grosser Wahrscheinlichkeit dürfte aber nicht Carlone sondern eher - wie Garas meint - ein süddeutscher Künstler (allerdings nicht in der Art des Franz Martin Kuon sondern eher des Meinrad von Ow-Umkreises?) in der Zeit um 1750/60 der Urheber der Skizze gewesen sein.

Nach dem Katalog soll es sich bei der Grisaille (S. 38/39) um die 'prima idea' zu einem recht grossen, aber doch anders proportionierten, leider nicht abgebildeten Altarbild von Pietro Damini in Santa Croce, Venedig handeln in Gestalt einer traditionellen zwei-zonigen 'Sacra Conversazione'. Sie entspricht aber eher der bei Vasari bzw. Sandrart genannten zweiten oder plastisch-räumlichen Hell-Dunkel-Stufe nach zeichnerischen Detail- und Kompositionsentwürfen.

Die auf S. 40/41 vorgestellte Skizze oder eher ein noch mit Duktus ausgeführtes

Kabinettbild soll der Entwurf für ein unbekanntes (nie ausgeführtes?) Staffeleibild sein. Eine genannte verwandte Federzeichnung als Titelblatt in einem Buch mit Programmen für Bauten unter Karl VI des Hofconzettisten Adolf von Albrecht wurde leider zum Vergleich nicht mitabgebildet. In der Mitte mit einem Szepter und dem österreichischen Erzherzogshut thront die habsburgische 'Herrschaft' vor einem Obelisk ('Fürstenruhm') bzw. vor einer Säule in der Zeichnung ('Beständigkeit') über der ein Putto mit Posaune ('Ruhm') schwebt. Ein Putto mit dem Füllhorn zu Füßen und einer Münze in der Hand bedeutet die Grosszügigkeit, Freigebigkeit und nicht „Reichtum“ unter dieser Herrschaft. Die beiden Putten links könnten die empfangenden, unterstützten Künste (Architektur und Malerei?, allerdings ohne jegliche Attribute) sein. Ein Page von rechts reicht ein Modell der unter Karl VI errichteten und von Gran ausgemalten Hofbibliothek. Am Thron steht auf einem Podest ein Modell der 'Josephssäule', das von einer Teilverschleierten umfassen wird, während sie auf die am Boden stehende oder entfernte Karlskirche verweist. Bei der grün (Hoffnung) und weiss (Reinheit) verschleierten Figur mit einem Brandopferaltar oder Fackel nimmt die Autorin die (aber zumeist nackte oder wenigstens halbnackte) „Wahrheit“ an. Mehr Sinn macht es, darin das 'Gebet,' die 'Frömmigkeit' oder die 'Pietas austriaca' darin zu sehen. Das zwischen Venedig und Neapel schwankende Gemälde gehört stilistisch sicher zu Gran und seinem Umkreis. Sein nach Hagedorn kurzfristiger Vormund Abraham a Santa Clara alias Johann Ulrich Megerle soll gleichzeitig auch sein Verwandter gewesen sein. Nur am Rande: der in der Literatur genannte Friedrich Polleross schreibt sich mit Doppel-L.

Leider wurde bei dem nächsten Motiv 'Wunder des Hl. Nikolaus von Myra' (S. 42/43) nicht das ausgeführte Bild in der Schwarzspanierkirche jetzt in der Minoritenkirche von 1736 und die seitenverkehrte Zeichnung in der Albertina mitabgebildet. Eckart Knab führt in seiner Gran-Monographie von 1977 sogar 5 Ölskizzen an, wobei er eine mit 'DG' auf der Rückseite Bezeichnete als Original und das Grazer Beispiel aus Gräfl.-Attemsschen Besitz als Kopie oder ricordo einschätzt. Das kaum schwächere, mehr caravaggioesk-solimenesk wirkende Gemälde ignoriert den Halbrund-Abschluss von Zeichnung und der Wiener Skizzen. Auch hier hat der Betrachter den Eindruck eines ausgeführten Kabinettbildes. Die zahlreichen Kopien deuten auf einen gewissen Vorbildcharakter und Wertschätzung hin. Das vorliegende Gemälde lässt sich kaum als Studie, sondern eher als verkleinerte Reproduktion für eine Klostergalerie vorstellen.

Einen wirklichen Entwurf für ein Deckenfresko „Himmelfahrt Christi“ (S. 44/45).(San Marco

in Crespano del Grappa/Treviso) scheint - früher B. Altomonte zugeschrieben- jetzt bei Jacopo Guarana – einem Tiepolo-Schüler -vaterschaftlich gelandet zu sein. Die erwähnte Ausbildung beim alten Sebastiano Ricci (+ 15.5.1734) kann nicht sehr lange gedauert haben. Ausser einigen Zitaten (Engel oben links, linker Engel Mitte rechts, ähnlich bei E. Gabriel) aus dem Piazzetta-Tiepolo-Milieu kann man bei der sicher stark venezianisch wirkenden Skizze wenig von der Tiepolo-Schulung (viel offensichtlicher bei F. Fontebasso) sprechen. Auf Seite 44 hätte es noch etwas Platz gehabt, die Ausführung und den seitenverkehrten Stich durch Francesco Bartolozzi zum Vergleich mitabzubilden. Das aus englischem Kunsthandel 1963 erworbene Gemälde könnte schon über den 1764 nach London übersiedelten Joseph-Wagner-Kompagnon und späteren Klassizisten Bartolozzi nach England gekommen sein.

Ein durchgearbeitetes, den geschweiften Rahmen klar kennzeichnendes, recht grosses (135x68,3 cm), aus Wiener Privatbesitz (ehem. von Sternberg-Manderscheid und vermutlich ursprünglich Graf Brühl) 1950 erworbenes Kabinettbild (S. 46/47) ist am ehesten als gültiger 'modello' (modelletto in etwa 1/7 der späteren Grösse)) anzusehen. Die Bearbeiterin erwähnt perspektivische Schnitt-Ansichten der Katholischen Hofkirche von Dresden aus dem Jahre 1738, wobei das Motiv 'Ratschluss der Erlösung' (im Barock doch nicht ganz so selten) als projektiertes Hochaltarblatt schon gut zu erkennen ist. Wie auch Johann Quirin Jahn 1777 schon mitteilt, wurde der zuvor bei G. B. Pittoni ausgebildete Anton Kern (1709-1747) nach der Erstellung der Skizze für die Hofkirche 1738 zur Weiterbildung noch nach Rom (Fr. Trevisani) geschickt. Nach seiner Rückkehr 1741 war der Bau der Hofkirche (Weihe 1751) noch nicht soweit gediehen. Auch wegen der folgenden schlesischen Kriege lag die Ausführung (in einer vielleicht römisch modernisierten Form) bis zum Tode Kerns auf Eis. Als Provisorium sollte der Theatermaler Jakob Benjamin Müller ein Pellegrini-Bild vergrössern. Aber schon 1750 erhielt Anton Raffael Mengs in Rom den Auftrag für das noch vorhandene, erst 1767 angelieferte und anscheinend bis 1777 noch nicht aufgehängte riesige (fast 10m hoch) Bild mit dem geänderten Thema 'Christi Himmelfahrt'. Dass die malerische, bezeichnete Zeichnung (20,5x9,9cm) in Prag davor liegt, ist einleuchtend, weniger aber, dass die Bearbeiterin – Pavel Preiss folgend –eine zweite leider auch nicht abgebildete, viel kleinere Ölskizze (28x12cm) jetzt in unbekanntem Privatbesitz als weitere Zwischenstufe ansieht, was eine Differenzierung erfordert. Bei allem malerisch-pittonesken lichtem Flair liegt neben der Distanz der Köpfe von Gott Vater und Sohn die Hauptveränderung bei dem eher

klassizistischeren Akt des Christus. So ist eine modernisierte Fassung Kerns zwischen 1741 und 1748 besser vorstellbar.

In der alphabetischen Reihenfolge der sicheren und vermuteten Erzeugernamen erscheint auf S. 48/49 eine 'Glorie des Hl. Johann Nepomuk', die wie noch einige andere bis zu den Erkenntnissen von Monika Dachs (Wien 2003) zu den eigenhändigen 'Nachkommen' von Franz Anton Maulbertsch gezählt wurden. Leider gibt es keinen genetischen Pinselabdruck-Test o.ä.. In der Morelli-Nachfolge meint die Autorin „breite Gesichter“ (hier aber nicht erkennbar, eher schmal und leptosom) und eine stark grafisch lineare, Pinselspur-ähnliche Gewandbehandlung gegen Maulbertsch ins Feld führen zu können. Was für Leicher spricht, sind die eher blässliche, gelblich-bläulich-rötliche Farbgebung v.a. im Inkarnat und eine kindliche Stupsnasenform. Die Autorin spricht von einem anfänglichen Einfluss Michelangelo Unterbergers um 1751 (vgl. S. 30/31 auch eher Leicher als Bergl) und danach (spätestens 1754 beim 2. Preis an der Wiener Akademie) vom dominierenden Einfluss Maulbertschs auf Felix Ivo Leicher, der wie auch mitgeteilt wird, zeitweise bei der von der Witwe des Kunstmalers Zehetner weitergeführten Werkstatt (vor/neben Josephus Christ und vor Martin Knoller) tätig war. Bis zur angekündigten grossen Leicher-Monographie von Lubomir Slavicek lässt sich kein sicheres Urteil über den Maulbertsch zeitweise doch frappant nahekommenden aber eher lyrischeren Leicher fällen. Die Hauptfigur steht in direkter Beziehung zum 1759/60 entstandenen Altarbild Maulbertschs in Budweis, das hier als Vorbild der Skizze angesehen wird. Eine erwähnte etwas grössere Zweitversion von Hartford hängt aber mit dem als 'Johann Nepomuk als Fürbitter' zu betitelndem Budweiser Bild zusammen. Stilistisch nahe verwandt erscheint die ebenfalls erwähnte Budapester Skizze eines Jesuitenheiligen ('Alexander Sauli?'), die von Leicher in der Mariahilferkirche ausgeführt wurde. Bedauerlicherweise wurde das um 1760 nach der Grazer Skizze von unbekannter Hand gemalte Seitenaltarblatt in Ehrenhausen/Steiermark nicht abgebildet. Das wohl auch vorrangig von Leicher um 1759 gemalte Nebenaltarbild in Nikolsburg/CR zeigt eine andere Komposition.

Der auf S. 50/51 abgebildete, vor 1921 mit unbekannter Provenienz erworbene relativ kleine Entwurf auf Holz für ein Altarbild wird von der Autorin wohl mehr aus Verlegenheit als stilistisch sehr überzeugend der „Art des Alessandro Magnasco“ - ein bekannter Maler, der zeitweise im spanisch-österreichischen Mailand lebte, und von dem zwei interessante Bilder in die Galerie des Stiftes Seitenstetten gelangt sind - untergeschoben. Von der abgründigen Welt des Magnasco ist die nächtlich-dunkle Skizze, deren Ikonographie

„Dominiks Vision' ausführlich bestimmt wird, doch weit entfernt. Bei dem schlechten Erhaltungszustand des sicher nicht zur First-Class gehörenden Bildes wäre vielleicht Österreichisch (?) um 1750 am besten angebracht.

Warum sich die Bearbeiterin bei der halbrund geschlossenen 'Hl. Familie' auf S. 52/53 „vor dem Phänomen der autonomen Skizzenbilder“ wähnt, wo sie doch gleichzeitig von einem Entwurf für ein Altarbild spricht, bleibt etwas unklar wie auch die Begründung durch angebliche Grisailen von Maulbertsch aus den Jahren 1777/79. Primär dürfte die von Monika Dachs 2003 als eigenhändig anerkannte Skizze wieder ein Entwurf für ein bislang nicht bekanntes Altarbild und kaum für eine Grafik gewesen sein. Am nächsten kommt das für den Fürsten von Liechtenstein um 1779 ausgeführte Gemälde 'Hl. Sippe' in Wranau, wo die gleiche Mariengestalt auftritt. Da diese wie auch die 'Hl. Anna' dort so auch hier porträthafte Züge trägt, sei unter Gefahr neuer Legendenbildung die Überlegung angestellt, ob nicht in der 'Maria' die November 1779 verstorbene Ehefrau Barbara Maria Anna und in der 'Anna' nicht die September 1779 verstorbene Mutter Maulbertsch Anna Maria etwas verewigt wurden. Die bei der Leicher-Zuweisung (S. 48/49) erwähnte „graphische[n] Lösung der Faltendrapierung“ sei auch hier fragend wiederholt. Die Grisaille bzw. Brunaille entspricht der zweiten Stufe bei Vasari oder Sandrart (vgl. Damini, S. 38/39) und auch der eher plastisch-zeichnerischen Auffassung des Klassizismus.

Die folgende Skizze 'Stiftung des Trinitarierordens' (Hll. Johannes von Matta und Felix von Valois) (S. 54/55) mit ähnlicher Technik, aber früherer, nicht so kühler Auffassung war einst Maulbertsch selbst zugeschrieben, wird aber Monika Dachs folgend seinem Umkreis gegeben. Eine erwähnte qualitative bessere Variante in Tours wird von Monika Dachs-Nickel wie auch eine nahe Zeichnung in Sopron Maulbertsch selbst zugeschrieben. Bei der leider auch nicht abgebildeten Ausführung in Tyrnau (Beteiligung Leichers?) finden sich v.a. bei der Christusfigur einige Abweichungen, aber beide zeigen noch etwas von dieser Podest-Kulissen-Komposition der Frühzeit Maulbertschs.

Als Erstpublikation erscheint auf S. 56/57 ein schon 1964 bei Rossacher in Salzburg erworbener Entwurf für ein Wand- oder Deckenfresko einer 'Kreuzigungsszene'. Durch das Übergreifen des gemalten Rahmens ist die aber sonst tafelbildähnliche Komposition eher über Kopf vorzustellen. Eine Ausführung ist bislang unbekannt. Die Autorin erwägt aber trotz grosser eigener Bedenken eine Zuschreibung an den Maulbertsch-Umkreis, indem sie eine Verwandtschaft zu der ganz frühen, hier dankenswerterweise einmal abgebildeten 'Kreuzigung' Maulbertschs im Wiener Diözesanmuseum zu erkennen glaubt.

In dem Ausstellungskatalog 'Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis', Langenargen 1996 wurden verschiedene bis nach Süddeutschland wirkende Kruzifix-Darstellungen zusammengestellt, die alle nichts mit dem vorliegenden Bild gemein haben. Das vorliegende mittelmässige Gemälde dürfte stilistisch um 1770/80 anzusetzen sein. Es zeigt Rembrandt-Motive (Rückenfiguren). Auch ein Ursprungsort Wien (Umkreis V. Fischers oder M. J. Schmidt?) ist sehr fraglich.

Ebenfalls dem Maulbertsch-Umkreis wird ein 'Engelssturz' (S. 58/59) als Entwurf für ein Altarblatt (St. Veit, Krems, 1775?) zugeordnet. Der 1946 aus Gräfl.-Attemsschen Besitz erworbene Ölskizze wurde 1960 von Klara Garas als Richtung Leicher (von Dachs 2003 zu Recht in Frage gestellt) zugeschrieben. Leider wurde die angebliche Kopie in Stift Wilhering nicht mit abgebildet. Selbst die Ausführung in St. Veit, Krems ist nach Dachs eher einer Motivanleihe bei Maulbertsch als der Maulbertsch-Werkstatt selbst zu verdanken. Die im Figürlichen ziemlich schwache Skizze könnte von einem Maulbertsch-Schüler-Mitarbeiter-Nachahmer um 1770 stammen.

Verschiedentliche kunstgeschichtliche Vaterschaftsteste hat der aus Gräfl.-Attemsschem Vermächtnis stammende Entwurf für ein Altarbild 'Hl. Sippe erscheint vor Heiligen' (S. 60/61) durchgemacht. Hinter Maria mit Jesus wird bislang Anna und Joachim vermutet. Letzterer scheint einen aufgespiessten Kopf (Holofernes, Johannes d. Täufer?) mit sich zu führen, sodass auch an Judith bzw. Elisabeth und Zacharias gedacht werden kann. Während die beiden linken Dominikaner (Dominikus, Agnes von Montepulciano?) einigermaßen eindeutig zu bestimmen sind, wird der im Priesterornat Stehende als Augustinus angesehen und bleibt die Silhouettenfigur eines Eremiten mit Wanderstab (Francesco de Paula?) im Dunkeln. Für die zweifelsohne venezianisch inspirierte Skizze vermutete Wilhelm Suida 1923 die „Art des G. D. Tiepolo“, Gottfried Biedermann 1995 „oberitalienisch in der Art des G.B. Pittoni um 1740/50“ nachdem auch Gaetano Gandolfi zwischenzeitlich angedacht war. Seit Mauro Lucco 1996 wird das etwas an Zwischentönen mangelnde, aber ohne Tiepolo kaum denkbare Gemälde einem Tiepolo-Nachahmer wie Giustino Menescardi (1720-1776) zugewiesen auch mit dem Hinweis auf ein leider nicht mitabgebildetes Werk in Washington, Nationalgalerie 'Moses und die Krone des Pharao'.

Unter der allgemeinen Rubrik „Österreichisch“ läuft ein aus Grazer Privatbesitz 1950 erworbener 'Engelssturz' (S. 62/63) ohne ikonographische Besonderheiten, der als Entwurf für ein Altarbild angesehen wird. Die Autorin verweist zu Recht auf das einst hochgeschätzte und vielkopierte Bild Michelangelo Unterbergers mit rundem Abschluss für

die Michaelerkirche von 1752 hin, von der allerdings nur der Michael variiert übernommen wurde. Die von Kurt Woisetschläger 1961 vorgenommene und immer wiederholte Zuweisung an den Umkreis des Kremerschmidt um 1760/70 dürfte einiges für sich haben.

Ein aus Grazer Kunsthandel erworbener Entwurf für ein Deckenfresko konnte 1991 von Julian Stock mit dem Maratta-Schüler Giuseppe Passeri identifiziert werden und die Ausführung in einer 1887 zerstörten Kirche Roms näher bestimmt werden.

Bedauerlicherweise werden die beiden genannten Entwurfszeichnungen in Düsseldorf bzw. London nicht mit abgebildet. Das schon 1995 vorgestellte Bild wird hier nochmals als 'Vision von Joachim und Anna der Geburt ihrer Tochter und späteren Gottesgemahlin (immaculata conceptio)' ikonographisch gedeutet. Auf den zeichnerisch lebendigen, skizzenhaften Vortrag und die nicht untersichtige, tafeldähnliche Komposition wird nicht weiter eingegangen.

Selbst bei dem schon aus dem Stark-Legat 1838 nach Graz gekommenen 'Hl. Rochus' (S. 66/67) wird ein Entwurf für ein grösseres Staffeleibild noch angenommen, obwohl man hier vielleicht neben dem Andachtscharakter (Nothelfer) am ehesten auch an ein sogenanntes 'autonomes' kleines Kabinettbild denken könnte. Der piazzetteske Typus (Halbfigur oft mit leicht verlorenem Profil und tierischem Attribut) leitet sich von oberitalienisch-caravaggiesken, hispanischen Traditionen ab. Nach Ugo Ruggeri soll das Gemälde von G. B. Pittoni stammen. Die genannten Vergleichsbilder in Budapest und Stuttgart wurden leider nicht mit abgebildet.

Mit dem 1952 aus Wiener Kunsthandel erworbenen Entwurf 'Tod des Hl. Franz Xaver' (S. 68/69) für ein leider nicht mit abgebildetes Altarblatt in Stuhlweissenburg/Ungarn 1752 von Caspar Sambach kommt wieder der Wiener Akademikerumkreis von Franz Anton Maulbertsch ins Bild. Die Autorin erzählt wohl den Werdegang (Donner-Schüler, Troger-Gehilfe, Professor und seit 1772 Direktor der Akademie) aber nichts über die Qualitäten, die weniger im dramatisch-kompositionellen oder spirituellen Ausdruck liegen, als in der von Troger abhängigen, zeichnerischen, oft ins Karikaturhafte gehenden Handschrift.

Nach der signierten, leider nicht abgebildeten Handzeichnung der Albertina ist die Vaterschaft der oben rund geschlossenen Skizze der 'Kreuzaufrichtung' für Caspar Sambach (Suida 1923 noch Wenzel Lorenz Reiner) gesichert, zumal auch noch der Sambach-Sohn Johann Christian in Dubicko/Tschechien den Entwurf 1780 ausführte, was die Autorin schon 1995 mitteilte. Der Hinweis auf die bekannte, diagonale Rubens-

Komposition in Antwerpen gegenüber der hier vorliegenden Vertikalität und Fast-symmetrie ist eigentlich unangebracht (eher Rottmayr, Wien Paulanerkirche, Seitenaltarblatt). Eine Datierung wird nicht vorgeschlagen (wohl 1750/60).

Aus der von Kurt Woisetschläger 1961 vorgestellten grösseren Anzahl von zwischen Skizze und durchgeführten Kabinettbildern kaum zu differenzierenden Arbeiten des Martin Johann Schmidt genannt Kremerschmidt, der die Wiener Schule um 1750 mit einer ausgeprägten Rembrandt (und Tizian)-Manier kombinierte, wurden 17 Werke ausgewählt, die auch 2001 von der Autorin für eine Sonderausstellung bearbeitet worden waren. Sie stammen alle aus dem Legat Stark von 1838 oder aus der Sammlung der Grafen Attems. Ausser kleineren ikonographischen Details liegen die Probleme hauptsächlich in der Datierung des ab 1765 bis fast zum Lebensende ziemlich konstant arbeitenden Schmidt, sodass eine Besprechung mit Referenz auf die Monographie von Rupert Feuchtmüller 1989 sehr knapp ausfallen kann.

'Christus und die 14 Nothelfer' (S. 72/73) werden um 1765/70 datiert ohne eine bekannte Ausführung. - 'Hl. Egidius' (S. 74/75) wurde in Schweiggers/NÖ 1770 ausgeführt. - Von den 'Hl. Nikolaus und wohl zutreffend Florian' (S. 76/77) ist keine Ausführung bekannt, aber trotzdem eine Datierung um 1770 (1961: nach 1770) versucht. - Für den 'Carl Borromäus unter den Pestkranken' (S. 78/79) trifft ähnliches zu. - Bei Feuchtmüller 1989, S. 432 sind wenigstens in S/W unter Kat. Nr. 411-414 zwei verschiedene Varianten des 'Engelssturzes' (S. 80/81) beide um 1772 datiert, abgebildet, wobei die Ausführung in Edelkirchen/OÖ durch zwei, kaum unterschiedliche Skizzen in Budapest (eher Kopie) und Graz vorbereitet wurden. Rottmayrs Variante in Tittmoning war sicher nicht das unmittelbare Vorbild.

Die 'Verkündigung an Maria' (S. 82/83) soll in Velesovo (Michelstetten) bezeichnet und datiert 1773 ausgeführt worden sein (vgl. Feuchtmüller 1989, S. 467, Nr. 440), aber ausser der Seitenvertauschung sind auch noch alle Figuren verändert. Der angesprochene erzählerische, volkstümliche Ton ist bei diesem quasi bürgerlich-biedermeierlichen Thema fast üblich.

Für die 1770/75 datierte Grazer Skizze 'Portiuncula-Wunder des Hl. Fanziskus' (S. 84/85) gibt es bei Feuchtmüller 1989, S. 440, Nr. 462 nur die erwähnte Zeichnung aus Lambach, die einigermaßen nahekommt.

Die als qualitativ beschriebene Skizze 'Auferstehung Christi' (S. 86/87) ist fast

unverändert in dem 1775 datierten Seitenaltarblatt von Gornjigrad/Slowenien übernommen wie die dankenswerterweise beigegebene Abbildung beweist (beweisen kann).

Von der um 1775 datierten 'Enthauptung des Sixtus oder Blasius' (S. 88/89) ist dagegen keine Ausführung bekannt. Die erwähnte andere, spätere, seitenverkehrte Variante von Ebersdorf/NÖ (Entwurf Wilhering?) ist 1795 datiert.

Der 'Abschied der Apostelfürsten' (S. 90/91) in Graz wird als Replik einer in St. Peter, Salzburg befindlichen Skizze zu einem später thematisch veränderten dortigen Altarblatt angesehen und um 1777 datiert. Die erwähnte Variante in Waizenkirchen/OÖ ist 1790 datiert.

Zu dem St.Peter-Auftrag gehört auch der um 1777 datierte 'Gott Vater' (S. 92/92) als allerdings stark veränderter Entwurf für einen Altarauszug. Ob hier wirklich für diesen allgemeinen Typus ein Sadeler-Stich als Vorlage angenommen werden kann, ist doch sehr zu bezweifeln.

Beim 'Hl. Johann Nepomuk im Gebet' (S. 94/95) wird die Fackel als „Hingabe“ (Verlangen sicher nach Gott) und der Schlüssel als „Treue“ (oder eher Wahrung des Beichtgeheimnisses, aber auch Gebet als Schlüssel zum Himmel o.ä.) neben dem Schweigegestus gedeutet. Die erwähnte Variante von 1781 in Straßengel/Steiermark ist seitenverkehrt und auch sonst ziemlich davon abweichend, dafür wird eine um 1773 datierte, leider nicht mit abgebildete Maulbertsch-Zeichnung der Wiener Albertina als mögliches Vorbild angesprochen. Zwischen Kremerschmidt und Maulbertsch dürften sich spätestens seit Schwechat (1764) gewisse, noch nicht näher erforschte Beziehungen (Maulbertsch-Porträt angeblich aus dem Besitz und von der Hand des Kremerschmidt) bestanden haben. Eine Datierung um 1780 wurde „schon [früher?, von wem?] angenommen“.

Auch für die 'Taufe Christi (Aufforderung zur Taufe)' (S. 96/97) hat sich bislang keine Ausführung gefunden. Die Autorin meint eine „gewisse(n) romantische(n) Stimmung“ dem Bild geben zu müssen. Im Vergleich zu den meisten Darstellungen dieses Themas während dieser Zeit (um 1780) ist hier eine Nachtszene gewählt.

Die 'Mantelspende des Hl. Martin' (S. 98/99) wird wegen dem allerdings seitenverkehrten, 1786 entstandenen Hochaltarblatt von Makersdorf/NÖ, zu dem in der Albertina auch noch eine etwas abweichende Zeichnung existiert (vgl. Feuchtmüller 1989, S. 512, Nr. 845 und 847) in diesen Zeitraum gelegt, was auch stilistisch (zunehmende Fleckhaftigkeit,

Auflösung des Konturs) nachvollziehbar ist. Allerdings wären bei der 'Motivvorratshaltung' des Kremers Schmid auch zeitliche Abweichungen zur Ausführung gut denkbar.

Die übliche Szene der 'Taufe Christi' (S. 100/01) soll für als Seitenaltarbild im Brünner Dom von 1790 als Vorlage gedient haben. Ein Blick auf die von Feuchtmüller 1989, S. 530 als Nr. 939-941 veröffentlichte Reihe einschliesslich der hier 1790 datierten Zeichnung in Privatbesitz und einer angeblichen „Schulwiederholung“ in der Sammlung Reuschel, München macht klar, dass es keinen direkten Zusammenhang mit dem Grazer Bild gibt.

Das als Vermächtnis 1924/26 nach Graz gekommene 'Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon' (S. 102/03) steht dagegen sicher in Beziehung zu den 1794 datierten Altarbild in Kirchberg am Wechsel/NÖ. Das als „aufgelöst und tief religiös“ aufgefasste Gemälde wirkt wie unter Einfluss des späten Tizian.

Das 'Martyrium des Hl. Sebastian' (S. 104/05) wird von der Autorin - Feuchtmüller folgend (1989, S. 434, Nr. 422) - dem Umkreis (Schülerreplik) zugewiesen auch im Hinblick auf die ursprünglich in Melk hängende, 1772 datierte Ausführung und der eher um 1772 zu datierenden Skizze in der Galerie der Wiener Akademie. Die Grazer Skizze erinnert an ein Spätwerk Kremers Schmidts.

Die vor 1956 erworbene 'Anbetung des Jesuskindes in der Krippe' (S. 106/07) wurde anfänglich als Franz Xaver Palko angesehen, aber seit 1961 Franz Sigrist zugeschrieben, was Betka Matsche-von Wicht nur unter Vorbehalt mit der Aufnahme in ihren Katalog als Nr. 7 und durch die Datierung 1754 bestätigt. Sie müsste dann kurz vor der Übersiedlung nach Augsburg 1754 entstanden sein. Die Autorin empfindet das sehr caravaggiesk geartete Nachtstück als beinahe monochrom, allerdings tauchen aus dem Dunkel Äpfel/Granatäpfel (wohl Symbols des Paradieses, der Auferstehung zusammen mit dem Kreuz) farbig auf. Ein Esel (=Heidentum) ist neben dem erkennbaren Ochsen (=Judentum) in dem dunklen Gewölbe nicht auszumachen. Es dürfte sich nicht um einen Entwurf für ein Altarbild sondern um ein Andachts- oder normales Tafelbild handeln.

Die aus Grazer Kunsthandel 1912 erworbene „Beweinung Christi“ (S. 108/08) wird seit 1961 ebenfalls Sigrist zugeschrieben, nachdem als angebliche Väter auch schon Maulbertsch (Suida 1923), Mildorfer (Garas 1958, Payer 1968) gehandelt wurden. Betka Matsche-von Wicht reiht 1977 die Skizze trotz Bedenken wieder als Nr. 30, S. 202 unter Vorbehalt Sigrist ein mit der doch vagen Datierung um 1764-1775, also nach der Rückkehr nach Wien. Christine Rabensteiner sieht eine leider wieder nicht abgebildete Ölskizze

Carlo Carlones in Oberlin/Ohio als Anregung an. Bei einer von ihr geforderten Überprüfung fällt sicher Maulbertsch selbst heraus. Der Name Sigrist hat aber vor Mildorfer stilistisch etwas für sich.

Die aus Wiener Kunsthandel 1955 erworbene, ziemlich durchgeführte 'Madonna mit Heiligen' (S. 110/11) hat als Ahnherr sicher zu Recht den Neapolitaner Francesco Solimena, der – wie der Katalog schreibt – neben Maratta in Rom in dem spanischen, zeitweise von Österreich verwalteten Neapel in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts für deutsche und österreichische Künstler wie die Genannten Gran, B. Altomonte, Johann Jakob Zeiller, Martin Speer) zu einem der gesuchtesten Meister gehörte und wo eine stattliche Anzahl von Schülern nach den Entwürfen Kopien anfertigen durften. Leider erfahren wir ausser der vermuteten Entstehung um 1730 (also ein relativ spätes Werk) über die mögliche Verwendung bzw. Ausführung als Altarbild leider nichts.

Ganz schwierig wird der 'Gentest' der nächsten, 1975 aus Wiener Kunsthandel erworbenen Skizze 'Judith mit dem Haupt des Holofernes' (S. 112/13), die wegen der geschweiften Begrenzung wohl für ein Tafelbild (kein Altarbild) oder ein Wand- (weniger Decken-) Fresko konzipiert wurde. Gabriele Gmeiner-Hülbel meinte 1995 Franz Joseph Spiegler festmachen zu können, während Michaela Neubert in ihrer Spiegler-Monographie von 2007 diese Zuschreibung als nicht zwingend ansah. Wenn man die dort abgebildeten Ölskizzen vergleicht, fällt die andersartige kühlere Farbigkeit und die gleichmässiger und räumlichere Durcharbeitung auf. Vom Figurentypus müsste bei Spiegler eine Entstehung ab 1740 angenommen werden. Leider ist auch kein Auftrag mit diesem Thema der Rettung von Bethulia im Hintergrund bekannt. Der Rezensent würde eine Suche auch unter weiteren Generationsgenossen Spieglers empfehlen.

Ein 1952 aus Wiener Kunsthandel erworbener Entwurf eindeutig für ein Deckenbild 'Hochzeit zu Kanaan' (S. 114/15) wahrscheinlich für ein Refektorium oder Speisesaal zeigt eine bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende rechteckige, in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts vielbenutzte quasi architektonisch umlaufende Podestzone hinter der sich eine pozzeske, konchenartige Architektur erhebt. Die Autorin sieht Ähnlichkeiten zu einer allerdings ovalen und nur auf einem Podest aufragenden Architektur arbeitenden Freskoentwurf 'Gastmahl von Antonius und Kleopatra' in der Nationalgalerie Prag, die Michael Wenzel Halbax (Halwachs) um 1708 zugeschrieben wird, sodass sie das 1. Viertel und diesen Maler favorisiert, obwohl die Grazer Skizze immer noch unter „Süddeutsch“ läuft, was schon Woisetschläger 1961 annimmt. Von Bushart wurde – aber

auch wenig überzeugend – der Umkreis von Franz Martin Kuen vorgeschlagen. Man dachte auch an B. Altomonte. Für den Rezensenten ist wegen rocaillartigen Formen der Rahmenmitte eher eine Entstehung um 1730/40 und wegen der österreichischen Elemente auch eher ein an der wiedereröffneten Wiener Akademie nachweisbarer Maler wie z.B. der Kärntner und Tiroler (Theater-) Maler Anton Zoller denkbar.

Mit dem Altarblattentwurf 'Tod des Hl. Joseph' (S. 116/17) wird eine Reihe eröffnet, die dem sicher nicht erst seit 1751, sondern schon bald nach dem Tode Johann Michael Rottmayrs einflussreichen Paul Troger zugehören. Die 2006 von Johann Kronbichler als eigenhändig bestätigte Skizze für das Altarblatt in Platt bei Zellerndorf (ca. 1739/40) ist – wie schon lange bekannt – ein Nachklang des Marattaschülers Francesco Trevisani. Die Autorin erwähnt eine mit „Trevisani“ versehene Zeichnung und verschiedene, zumeist schwächere Wiederholungen (Prag, Linz, Stuttgart, Wien), was für Beliebtheit, Vorbildhaftigkeit bei den zahlreichen Troger-Schülern spricht.

Die 1951 aus Wiener Kunsthandel stammende Skizze 'Martyrium des Hl. Sebastian' (S. 118/19) wird als Entwurf für das 1754 entstandene, leider 1818 verbrannte Hochaltarblatt in Salzburg, St. Sebastian angesehen. An dem Entwurf wurden und werden eine Expressivität und anatomisch fast unmögliche Körperhaltungen festgestellt, wobei der Hauptakteur nach dem Plastikkenner Gerhard Woeckel auf eine leider nicht abgebildete Kleinbronze von Francesco Susini zurückgehen soll. Otto Benesch schlägt schon 1931 als Urheber Sigrist vor, obwohl Grimschitz Verbindungen zu Maulbertsch zu erkennen glaubt, plädiert er wie Bokh 1956 für Troger, was auch die Troger-Bearbeiter Wanda Aschenbrenner und Paul Schweighofer 1965 übernehmen. Da Troger v.a. seit seiner Rektorenschaft an der Wiener Akademie künstlerisch stark nachgelassen hat und figürlich starke Anklänge an den 1754 nach Augsburg übergesiedelten Franz Sigrist festzustellen sind, dürfte Benesch richtig gelegen haben und wir haben also eine Variation durch den im Breisgau Geborenen vor uns.

Die Skizze 'Maria vom Siege' (S. 120/21) aus dem Troger-Umkreis wiederholt, verbessert und verändert das Seitenaltarbild Trogers in Platt bei Zellerndorf/NÖ von 1740/45 bzw. den 1756 entstandenen Kupferstich von Johann Caspar Schwab. Die Beliebtheit, Vorbildhaftigkeit bestätigen die Varianten der Troger-Nachfolger (Johann Lukas Kracker bzw. Franz Sigrist). Der ebenfalls erwähnte, eher von Asam beeinflusste Johann Evangelist Holzer war aber schon 1740 verstorben. Wilhelm Suida vermutete sogar Antonio Bellucci bzw. einen bolognesischen Maler, aber es bleibt eigentlich die Frage,

welcher der Troger-Nachahmer wie z.B. Franz Zoller, Franz Gremer/Grebmer, Josef Hauzinger, Johann Georg Unruhe u.a. in Betracht kommt. Bei den Literaturangaben hätte vielleicht noch der Ausst. Kat. Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Langenargen 1996, S. 368-370 m. Abb. hinzugefügt werden können.

Die 1952 aus Wiener Kunsthandel erworbene Skizze 'Vision des Hl. Joseph' (S. 122/23) wird seit Bruno Grimschitz dem Troger-Umkreis zugerechnet, allerdings würden Kriterien für einen bestimmten Künstler (Hauzinger?) fehlen, zumindest bis die kleineren Meister kunstgeschichtlich besser aufgearbeitet sind. Eine Ausführung durch Troger ist unbekannt. Die übliche Kompilation aus Motiven Trevisanis (angeblich auch Solimenas?) ist unverkennbar. Vielleicht kann das angeblich einmalige Motiv (Woisetschläger) des Holzkreuzes noch als eine Schreinerarbeit des Heiligen ansehen (?).

Dass die 'Steinigung des Hl. Stephanus' (S. 124/125) früher als eigenhändiger Troger galt, ist heute unbegreiflich. Die Ausführung erfolgte sicher mit Gehilfen um 1745 für Baden bei Wien. Ebenso wird der wahrscheinlich eigenhändige Bozzetto im NÖ-Landesmuseum angeführt. Näher soll der Grazer Skizze das bekannte Altarblatt im Wiener Stephansdom von Tobias Pock angeblich in der Nachfolge des Giulio Benso und Daniele Crespi stehen.

Das von der Autorin wegen der auch nicht besonders ausgeprägten Aus- bzw. Durchführung als Modello angesehene, 1930 aus Wien erworbene Skizze 'Martyrium einer Heiligen' (S. 126/27) soll dem Troger-Umkreis allerdings mit Nähe zu Michelangelo Unterberger ('Exstase des Hl. Franziskus' in Innsbrucker Privatbesitz nach Johann Kronbichler) zugehören. Es sei keine Ausführung bekannt. Der Rezensent möchte Johann Ignaz Cimbal (vgl. Seitenaltarbild in Wien-Oberlaa von 1749) auch wegen der palkhaften, dunklen Silhouettenfigur ins kunsthistorische Ratespiel bringen.

Die erst 1992 aus Linzer Privatbesitz erworbene 'Predigt des Paulus in Athen' (S. 128/29) ist stilistisch und ausführungsmässig (Dominikankirche, Würzburg 1754/55, zerstört) für den anpassungsfähigen, aber doch nicht sehr inspirierten Würzburger Hofmaler Georg Anton Urlaub gesichert. Trotz seines finanzierten Studiums an der Wiener Akademie (die Wunschausbildung bei Federigo Bencovich klappte anscheinend nicht) und seinem Preis an der eher schon klassizistischen Bologneser Akademie zeigt die Skizze immer noch Tiepolo-Reminiszenzen.

Fast ebenso klar liegt die Sache bei der 1959 in Salzburg erworbenen, auf der Rückseite mit „Willmann pinx.“ bezeichneten Ölskizze 'Martyrium des Hl. Adalbert' (S. 130/31), die

angeblich als Entwurf für ein Altarbild in der ehemaligen Adalbert-Kirche in Prag gedient haben soll. Trotz rückseitiger Signatur wird auch eine Mitarbeit des Stiefsohnes Christoph Lischka bei dem sehr dunkel im Druck erscheinenden Gemälde erwogen, das für den Einfluss eher von Rubens als Rembrandt zeugt.

Bei der 1952 in Wien erworbenen 'Auferstehung Christi' mit der Bezeichnung „Chorplavond“ (S. 132/33) ist die Ausführung in Halbmeile/Deggendorf um 1782/83 bekannt. Es erstaunt, dass der seit 1769 zum Münchner Hofmaler ernannte und 1770 als Mitbegründer der späteren Akademie um 1782 immer noch dem expressiven Barock und nicht dem Klassizismus wenigstens in der Ölskizze anhängt.

Warum die beiden 1941 aus Grazer Kunsthandel erworbenen Szenen 'Alexander und die Frauen des Darius' bzw. 'Alexander und Diogenes' (S. 134/35 bzw. 136/37) noch in der „Art des Johann Christian Thomas Win(c)k“ bezeichnet werden, obwohl weder ihm („konnte ... nicht als Autor festgehalten werden“) noch seinem älteren Bruder Johann Chrysostomus Wink (Christina Grimminger 2007) die Gemälde mit den viel bearbeiteten Alexander-Motiven zugeordnet werden können. Diese Pendants - als fürstlich-herrscherliche Grossmut und weise Bescheidenheit zu deuten – dürften doch nicht zu einem grösseren Zyklus gehören (welche zusätzliche Motive?) gehören. Die Autorin erwähnt eine freie Umsetzung von leider nicht abgebildeten Gemälden LeBruns aus dem Jahre 1660. Die Datierung „2. Hälfte 18. Jahrhundert“ dürfte bei diesen dunkelbrauntonigen Bildern nicht zutreffen. Es ist eher ein Zeitraum um 1720/40 anzunehmen, wobei aus der niederbayrischen Ecke versuchsweise Martin Speer genannt werden mag.

Die beiden letzten Skizzen der Ausstellungen stammen wieder aus dem Maulbertsch-Milieu. Der 'Christus in Emmaus' (S. 138/39) auf Papier wird wegen des geschweiften Rahmens als Entwurf für ein Altarbild (Aufsatzbild) oder ein Wandfresko angesehen. Das sonst für Maulbertsch nicht nachgewiesene Motiv erscheint auf einer Grazer Handzeichnung (wohl um 1763) und einer schwächeren, mit abgebildeten Grisaille in der Österreichischen Galerie Wien. Alle drei werden Winterhalter und den 60er Jahren zugewiesen von der Maulbertsch-Forschung (Dachs 2003). Die Autorin reisst auch den Nichtakademikerstatus von Winterhalter an, was zur Kompensation durch viele Kopien bei diesem Maler geführt haben soll.

Für das 'Martyrium des Andreas' (S. 140/41) gibt es eine doppelt so grosse, mitabgebildete Variante in der Österreichischen Galerie, Wien, die angeblich ein

eigenhändiger Maulbertsch (Dachs 2003, S. 369, Nr. 173: „unbekannter Maler des Maulbertsch-Umkreises“) sein soll. Als mögliche Ausführung wird das zerstörte Komorn/Ungarn genannt. Als motivische Einflüsse wären Rubens und Troger (St. Andrä a. d. Traisen, um 1730/31) zu nennen.

Wenn man die leider nicht vollständige Reihe der Barockskizzen in der Grazer Galerie noch einmal Revue passieren lässt, sind diese von teilweise unterschiedlichem Durchführungsgrad. Aber selbst die als Kabinettbilder anzusprechenden Werke haben keinen nachweisbaren 'autonomen' Charakter wie z.B. beim skizzenhaften Adriaen Brouwer. Sie dienten zur Vorbereitung, Vergrößerung, Übung, Bewerbung und Erinnerung aber keines als direkte Ware für den sich damals stark entwickelnden deutschen Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts. Wurden etwa wirklich die um 1750 von den Wiener Akademikern im Geschmack der zumeist adeligen und verwöhnten Liebhaber (Füssli) produzierten Gemälde – zumal die religiösen - von diesen auch gesammelt? Leute wie Hagedorn suchten eher nach profanen Themen in der ähnlichen Mache eines Dietrich, Seekatz, oder Palko (Zeichnungen). Im geschmacklichen Umschwung nach 1770 waren die sentimentalen und klassischen Themen à la Angelika Kaufman (von ihr kaum Skizzen) en vogue. Ansonsten sammelte man v.a. die ältere Kunst wie Rubens, Rembrandt und Italiener. Die Nachlassverkäufe -wie erwähnt von Troger - mit zumeist gering taxierten Skizzen deuten auf kein allzu grosses Interesse. Die meisten der eher gehüteten Entwürfe blieben in Familienbesitz oder wurden von Malern als Anregung und Hilfsmittel erworben. Viele sakralen Skizzen gelangten als Wettbewerbsrelikte, Auftragsgrundlage in das Eigentum der Klöster, die im 18. Jahrhundert zunehmend aus reputierlichen wie historischen Gründen Kunstsammlungen (z. B. Fürstabtei St. Blasien) anlegten, aber auch genügend Wände zur imaginären Belehrung, Erbauung und Andacht hatten.

Die Sammlung der Alten Galerie geht letztlich auf Künstler wie Johann Veit Kauperz, Josef August Stark zurück. Ob sich und wie sich die Sammlung der Grafen Attems, die v.a. nach dem 2. Weltkrieg viele Bilder verkauften, schon im 18. Jahrhundert gezielt und durch Ankäufe entwickelte, wird hier leider nicht mitgeteilt.

Das kunstwissenschaftliche virtuelle Bild von der zwischen Ästhetik und Kommerz anzusiedelnden 'Autonomie' der heute im öffentlichen Museum präsentierten sakralen barocken deutschen Ölskizze schon im 18. Jahrhundert muss man wohl etwas tiefer oder

gar ganz abhängen.

(Stand: 02. September 2009 - Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de