

*Erich Hubala*

### I KOLORIT, AQUARELLTECHNIK UND SKIZZENSTIL

Der Altarentwurf für Palling 1695 (Farbtaf.), der offenbar niemals für längere Zeit dem Tageslicht ausgesetzt war und, in dem Aktenkonvolut bis vor kurzem eingesargt, seine ursprüngliche Farbigekeit unverändert behielt, bringt eine Seite des Koloristen Rottmayr ans Licht, die wir bisher nur in verbläster Überlieferung kannten. Keine der aquarellierten Handzeichnungen des Malers, die vor dem Fund Peter von Bomhards bekannt gewesen sind und meist in öffentlichen Kunstsammlungen aufbewahrt werden, zeigt ein Kolorit von der Intensität, Kraft und Frische des Pallinger Entwurfs. Das gilt selbst für die ungewöhnlich kräftige Farbigekeit der beiden Blätter von 1723 der Albertina<sup>1</sup> in Wien mit Darstellungen aus einem Zyklus der Elemente (Abb. 6), ganz zu schweigen von den Aquarellskizzen für Altarblätter in Salzburg und Wien und für die Fresken in Pommersfelden<sup>2</sup>. Hinzu kommt, daß der Entwurf für Palling, das bisher älteste Beispiel für diese von Rottmayr offensichtlich bevorzugte „malende“ Zeichnungsweise, spezifische Merkmale der Farbgebung des Malers in exemplarischer Form zur Anschauung bringt. Eine typisierende, auf Verständnis des Prinzips abgestellte Beschreibung des Kolorits ist, unterstützt durch die Farbproduktion, deshalb hier zu geben.

Rottmayr hat ein großes Blatt (550:358 mm) eines besonders festen, filigranlosen, saugfähigen Büttenpapiers benutzt. Auf diesem Blatt sind die beiden, mit der Feder in Braun dünn gerahmten Entwürfe für das Hochaltarblatt und für das querovale Gemälde im Auszug (Abb. 2) gezeichnet und gemalt. Übereinander und miteinander verwertete Rottmayr verschiedene Techniken für die Gestaltung der beiden Bilder, eine Methode, die 1954 bereits als kennzeichnend für ihn und als entwicklungsgeschichtlich aufschlußreich hervorgehoben wurde<sup>3</sup>. Vorzeichnung mit dem Bleigriffel, Federzeichnung in Braun, Pinselmalerei in Wasserfarben und Deckfarben, wель letztere an den gehöhten Stellen leider verrottet ist und deshalb sinnstörende Flecken bildet, z. B. auf den Beinen des Jesuskinds, auf der rechten Wange der Muttergottes.

Die Vorzeichnung in Blei ist ganz summarisch gegeben. Sie fixiert eigentlich nur die grobe Verteilung der Figurenmassen und die Form der Salzburger Domfront, die unten rechts, als Attribut des Hl. Virgilius, dargestellt ist. Die Federzeichnung in Braun bildet Haltung, Gesten und Attribute der Heiligenfiguren heraus, aber nicht bis zu einem in sich abgeschlossenen, „formbezeichnenden“ Lineament. Erst die Pinselzeichnung vollendet alles, nicht nur Plastizität und Haltung der Gestalten, sondern auch Details, besonders im Gewand, das streckenweise wahrhaft virtuos mit großen Farbbahnen und kleinen, wirkungsvoll eingesetzten Schnörkeln aus Farbe gegeben wird (die Hll. Rupertus, Virgilius, Johannes d. T. und Johannes d. Ev.), und ebenso auf den nackten Körperteilen, wo Modellierung und Beleuchtung durch reine Farben hervorgebracht werden. Mit dem Pinsel sind auch Grau- und Brauntöne aufgebracht, sowie die deckende Weißhöhung. Diese und die Buntfarben bilden zusammen ein zwar nicht lückenlos geschlossenes, aber nach großen Akzenten und in deutlicher Abstufung organisiertes, ganz aus der Farbe konstruiertes Bild, in dem als die beiden wichtigsten, bestimmenden Faktoren unserer Vorstellung biegsame, bewegliche Körperlichkeit und überzeugende Unterscheidung von Nah und Fern zur Anschauung kommen. Dabei fällt auf, daß Rottmayr allgemein von unten nach oben, nicht nur von vorn nach hinten, abstuft und zwar nicht allein im Altarbild, sondern auch im Auszugsbild. Beide Bilder unterliegen einer Farbrechnung. Das Auszugsbild besitzt offensichtlich weniger Buntgehalt an Rot und Gelb und ist auf eine, hauptsächlich nach Blau und Grau hin gestimmte, wenig gefärbte Grisaille reduziert.

Im Altarblatt herrschen die drei für die Barockmalerei kanonischen Buntfarben — Rot, Gelb und Blau — vor. Rot und Gelb dominieren. An drei Stellen (Gewand der



6 J. M. Rottmayr: Das Feuer. Wien, Albertina

Muttergottes, Gewänder der Hll. Virgilius und Rupertus) tritt Blau stark hervor, im oberen, „ferneren“ Bildteil kehrt es wiederum dreimal, hier aber lichter und weniger ausgedehnt, wieder. Auch Rot und Gelb sind in zwei Formen gegeben: außer einem starken Zitronengelb gibt es ein klares Orange; neben Rot ein Purpur. Diese vier Formen der heraldischen Hauptfarben Rot und Gelb werden wiederum nach Intensität und Sättigungsgrad in zwei Varianten unterschieden. Sie dienen einmal der Unterscheidung von Fern und Nah, von Vordergrund und Hintergrund, werden aber auch in der Nähe als komplementäre Werte des Farbmusters und als Hell- und Dunkelwerte neben- und gegeneinander gesetzt. So zeigt z. B. Johannes der Evangelist im roten Mantel Gelb, der Hl. Rupertus darunter im kräftig zitronengelben Mantel Rot. Die beiden Apostel Thomas und Jakobus Maior links von der Muttergottes komplettieren mit Gelb, Purpur und Blau den großen Mittelakzent des Bildes. Der Erzengel Michael darüber faßt alle Farben, allerdings in „ferner“, lichter Erscheinung nochmals zusammen: zitronengelb (Waage), orange (Mantel), blau (Harnisch), rot (Flammenschwert, Inkarnat) braun (Flügel). Ähnlich dieser Figurenabfolge der linken Bildseite, die zweifellos stärker ausgeprägt ist, verfährt Rottmayr auf der rechten Seite, ohne daß allerdings der Eindruck einer schematischen Farbgebung aufkommt.

Blaß, schattenhaft, aber für das Kolorit von großer Bedeutung, erscheint ein feines Türkisgrün in der Ferne unter dem weisenden Arm Johannes des Täufer. Für den Zusammenschluß all dieser bunten und unbunten Farben zum Kolorit entscheidet also Abstufung und Verschränkung der Buntfarben und weiters die Einmischung von unbunten Grau- und Brauntönen in die einfache, zwiefältig konzipierte Trias der drei Hauptfarben. Denn diese Malerei ergibt keineswegs ein *buntes* Bild. Wir haben es vielmehr mit einem durchaus aus Farben, hauptsächlich aus reinen Buntfarben, gebildeten *Helldunkel*<sup>4</sup> zu tun. Diese Eigenart muß nachdrücklich hervorgehoben werden, umso mehr als die Farb- reproduktion, entsprechend der Übertragung in ein anderes Medium und wegen des unvermeidlichen Glanzes über dem Farbkörper die Meinung, es handle sich hier um ein buntes Bild, zu Unrecht begünstigt. Freilich ist hier der Gesamtcharakter einer Hell- dunkelmalerei ganz energisch vom Standpunkt des Koloristen, nicht mehr durch farbige Tönung eines Figurenreliefs hervorgerufen.

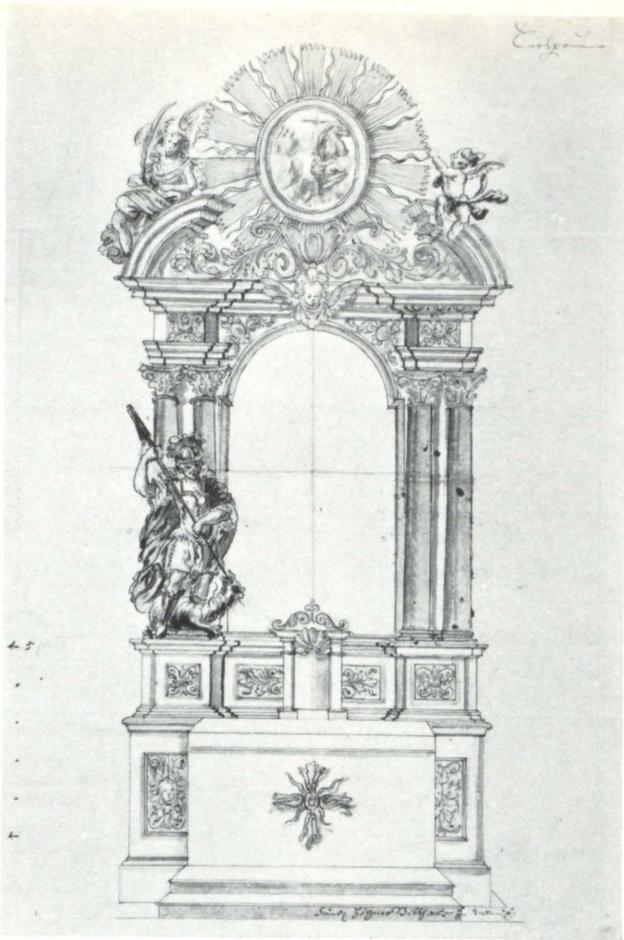
Der Pallinger Entwurf hat ein evident kräftiges Kolorit. Aber für eine „bunte“ Wirkung wäre erstens ein viel geschlosseneres, deutlich abgegrenztes Farbfeld im Ein-

zelen erforderlich und zweitens auch eine andere, nicht so verschränkte Gruppierung der bunten Farben. Beides ist hier nicht der Fall. Die Dominanten Rot und Gelb z. B. werden stets chiasmisch, also komplementär verklammernd, neben- und übereinander gesetzt, ganz deutlich sichtbar an der Figurengruppe der beiden Johannes und der Hll. Virgilius und Rupertus. Das ist ein altes, sehr lapidares Farbrezept, das allein den Eindruck des „Bunten“ noch nicht verhindern würde. Diese beiden Dominanten aber erhalten zugleich in den Gewändern und im Inkarnat durch Braun, Grau und Blau eine Ausdeutung als Helligkeits- und als Dunkelwerte und schließlich werden auch die Hauptfarben nach oben und nach hinten zu ins Schwebende zurückgestuft. So erscheinen die Stellen einer optimalen Intensität und Sättigung an reiner Farbe als Konzentration einer überall wirksamen, nach Nähe und Ferne unterschiedenen, nirgends jedoch eindeutig verfestigten Helldunkelwirkung. Auch Blau nimmt daran teil. Die Wolken am untern Bildrand z. B., auf denen sich die Heiligen versammelt haben, geben ein gutes Beispiel für die Herausbildung von Hell und Dunkel mittels der Mischung von Rot und Blau. Gerade der Blick auf ein solches Detail lehrt erkennen, daß hier alles Einzelne stets mit dem Ganzen zusammenhängt und daß in diesem kleinen, rapide hingemalten Entwurf die ganze Figurenkomposition von einer koloristischen, übergegenständlichen Gesamtfiguration abhängig ist. Dieses dekorative Farbornament, feststellbar an der Austeilung der buntfarbigen Akzente über das ganze Bild und an ihrer Gruppierung, die nicht an die einzelnen Bildgegenstände gebunden ist, bildet hier das eigentliche optisch bestimmende Element der ganzen Farbigkeit.

Damit kommen diese Bemerkungen zu ihrem Ziel: Rottmayrs Kolorit besitzt trotz aller Kraft und Frische, trotz der fülligweichen Bewegungen und Kontraste der Figuren eine ausgeprägte optische *Ruhe* im Ganzen. Deshalb vor allem ist der Ausdruck „ein buntes Bild“ abzuweisen. Rottmayrs Aquarellskizze ist kraft der tragenden Wirkung des dekorativen Farbornaments optisch ausgewogen, in der Bilderscheinung abgeschlossen und gestillt. Künstlerisch und stilistisch ist das alles bemerkenswert, weil es sich hier um ein ausgesprochen kräftiges, kontrastreiches Kolorit handelt. Die „Beherrschung der Äquivalente“<sup>5</sup> ist das hervorragende Merkmal der Farbgebung.

Rottmayr ist der erste Maler im bayerisch-österreichischen Gebiet vor Cosmas Damian Asam gewesen, der die italienische Helldunkelmalerei koloristisch umgestaltete und dabei trotzdem jene überzeugende, weil optisch ruhige Bilderscheinung zustandebrachte. Von diesem Punkt aus muß die kunstgeschichtliche Stellung des Malers Rottmayr gesehen und beurteilt werden, nicht von allgemeinen, gleichsam an Umrissen klebenden Kompositionsrezepten, die auch vor Rottmayr und bei seinen Zeitgenossen bereits im cisalpinen Bereich gang und gäbe oder doch nicht ganz unbekannt waren. Mit dieser Qualität des Koloristen hängt auch die Fähigkeit des Freskomalers Rottmayr zusammen, in großen, flächenmäßig weit ausgedehnten Deckenbildern starke farbige und luminaristische Gegensätze in eine klare, optisch ruhige Gesamtfiguration zusammenzubinden und damit auch solche Malereien für die Innenraumwirkung auszuwerten. Die Ausmalung des Ahnensaals im Althan-Schloß von Frain, 1695, ist das erste überzeugende Beispiel dafür<sup>6</sup>. Koloristisch sind die Malereien in der Gewölbezone, bestehend aus dem ovalen Hauptbild und den großen Trabantenbildern zwischen den Fensterstichkappen, durchaus beherrscht, gehalten und mühelos auffassbar. Die Abstufung von unten nach oben, von Nah und Fern folgt ähnlichen koloristischen Regeln wie sie am Pallinger Entwurf erkennbar sind. Die Bedeutung und der Wert der Aquarellskizze von 1695 liegt in der makellosen und gegenüber der Monumentalmalerei auch leichter faßbaren Überlieferung von Eigenart und Qualität des Kolorits Rottmayrs.

Wir kennen heute von Rottmayr insgesamt zwölf aquarellierte Entwurfszeichnungen, diejenige für Pallinger 1695 mit eingerechnet<sup>7</sup>. Das entspricht fast der Hälfte der bisher bekanntgewordenen, für den Maler gesicherten oder begründet zugeschriebenen Zeichnungen. Aus dieser Statistik darf man schließen, daß Rottmayr den Aquarellentwurf in Farben, also die polychrome Pinselmalerei auf Papier, bevorzugt hat. Diese Folgerung, die durch ein Studium der Fresken und Ölgemälde des Malers verständlich wird, ist des-



7 Simon Högner: Visier für den Hochaltaraufbau in Tyrlbrunn. München, Erzbischöfl. Diözesanarchiv

halb von Interesse, weil Rottmayr die Vorliebe für den Aquarellentwurf nicht aus Venedig, wo er bei Carl Loth nach seinen eigenen Worten dreizehn Jahre lang tätig gewesen war, mitgebracht haben konnte. Denn für Loth selbst ist, wie der Katalog der Handzeichnungen von Gerhard Ewald zeigt<sup>8</sup>, bisher keine einzige Zeichnung in dieser Art überliefert, und auch andere deutsche Maler, die entweder im Atelier von Loth gearbeitet oder sich nach dem Ausweis ihrer Bilder mehr oder weniger eng an Loth angeschlossen haben, pflegen den Aquarellentwurf nicht. Das gilt für Hans Adam Weissenkircher (1646—95), für Peter Strudel (1660—1714) und für Daniel Seiter (1649—1705) ebenso wie für Johann Karl von Reslfeld (1658—1735)<sup>9</sup>. Sie alle skizzieren mit der Feder über Bleigriffel, zeichnen mit Steinkreide, mit Rötel, pflegen lavierte Pinselzeichnungen, verwerten mehrere Techniken gemeinsam und mit Weißhöhung in einer Skizze oder einem Entwurf; aber der Aquarellentwurf fehlt bei ihnen. Rottmayrs Vorliebe dafür kann also aus der all diesen Malern gemeinsamen Grundlage der venezianischen Kunst Carl Loths nicht erklärt werden.

Entwürfe oder bildmäßig ausgeführte Handzeichnungen in bunten Aquarellfarben zu kolorieren, gehört überhaupt nicht zu den hervorstechenden Gewohnheiten italienischer Barockmaler und deutscher Künstler im Banne der italienischen, venezianischen oder römischen Malerei. Dagegen wurde die bildmäßig ausgeführte Aquarellzeichnung<sup>10</sup> im Norden im 17. Jahrhundert besonders in Holland gepflegt. Auch in Tirol und in Süddeutschland war die Aquarelltechnik üblich, für sehr verschiedene Aufgaben und deshalb auch in sehr unterschiedlicher Weise. Abgesehen von dem Bauplan und von Architektur-

zeichnungen, wo verschiedene Wasserfarben zur Kennzeichnung und Unterscheidung von baulichen Sachverhalten dienten, verwendeten die Bildhauer und Bildschnitzer, die im Salzburger Kunstkreis gewöhnlich die Entwürfe für Altarbauten lieferten, die Kolorierung in Wasserfarben. In ihren Werkstätten war diese Technik ohnedies heimisch. Auch der Entwurf Simon Högners für den Hochaltar von Tyrlbrunn 1688 (Abb. 7) ist so koloriert. Im Münchner Kunstkreis scheinen auch Maler im 17. Jahrhundert ihre Zeichnungen gern in bunten Wasserfarben aquarelliert zu haben. Das trifft vor allem für das frühe 17. Jahrhundert zu. Je stärker sich jedoch eine „moderne“ an der italienischen und flämischen Malerei orientierte Auffassung der Entwurfszeichnung durchsetzte, verschwand gerade der Aquarellentwurf, die Aquarellzeichnung, auch im süddeutschen Bereich. Joachim von Sandrart ist ein Beispiel<sup>11</sup>, Johann Andreas Wolf (1652—1716)<sup>12</sup> ein anderes. Bei den Tirolern jedoch war die Aquarelltechnik offenbar üblich. Von Paul Schor gibt es zahlreiche aquarellierte Entwurfszeichnungen, allerdings sind es Projekte für Festdekorationen, für Kartuschen, Schabraken, Prunkwagen. Aquarelliert sind auch die Entwürfe Egid Schors (gest. 1707) für die sogenannten „Heiligen Gräber“, also für *theatra sacra*, vereinzelt jedoch auch Zeichnungen für Decken- und Altarbilder. Dasselbe trifft für Anton Gump (gest. 1719) zu<sup>13</sup>. Man darf annehmen, daß Rottmayr den Aquarellentwurf erst nach der Rückkehr aus Venedig 1687/88 und in Anpassung an cisalpine Gewohnheiten aufgegriffen hat. Eine solche Annahme wird auch durch die bisher einzige bekannt gewordene bildmäßig ausgestaltete Handzeichnung Rottmayrs aus den Jahren 1687—91 gestützt: Der „Hl. Sebastian“ aus der ehem. Sammlung Heymann in Wien<sup>14</sup>, jetzt verschollen, ein signiertes und 1691 datiertes Blatt, entsprach in der Mischtechnik von Steinkreide, Feder in Bister, Tuschlavierung und Weißhöhung durchaus den Gepflogenheiten des sog. „venezianisch-neapolitanischen Mischstils“, war aber noch nicht polychrom aquarelliert.

Der Rottmayrsche Aquarellentwurf ist im Hinblick auf die ausgeprägte Farbigkeit nicht italienisch. Aber er unterscheidet sich nachdrücklich von den kolorierten Entwurfszeichnungen des späten 17. Jahrhunderts in Tirol, Salzburg und Süddeutschland durch seinen ausgeprägten, ja geradezu „vorgezeigten“ skizzenhaften Charakter. Das betrifft die rasche, summarische Bleivorzeichnung und die intermittierende und mit weichen Abbrüchigkeiten arbeitende Federzeichnung, aber auch die Pinselmalerei und damit den Gesamteindruck. Dieses „Skizzenhafte“, das natürlich bei allen Schwarz-Weiß-Reproduktionen der Rottmayrschen Aquarellentwürfe hauptsächlich, ja allein ins Auge sticht, ist Erbgut der Lothwerkstatt, also Merkmal jener engen, stets hervorgehobenen genetischen Verbindung Rottmayrs mit dem „venezianisch-neapolitanischen Mischstil“<sup>15</sup>, mit der Kunst der „Tenebrosi“ des späten 17. Jahrhunderts. Wie stark diese Grundlage auch durch die neue, in den sogenannten „Handzeichnungen“ Rottmayrs früh und klar erkennbare koloristische Entwicklung umgestaltet wurde, das ist hier an dem Beispiel des Pallinger Entwurfs und im Verein mit den Reflexionen über die Tradition der Aquarellmalerei gezeigt worden. Das Resultat all dieser Beobachtungen und Überlegungen besteht deshalb in der Einsicht, daß Rottmayr die cisalpine Gepflogenheit, buntfarbig zu entwerfen, im Vollzug seiner Anpassung an die besonderen Verhältnisse im Salzburger Bereich, mit dem ausgeprägten, italienisch spätbarocken Skizzenstil der tonigen Handzeichnung verbunden hat. Wenn wir nicht irren, ist der Laufener Maler damit einer Entwicklung des „Skizzenstils“ vorausgeeilt. Wahrscheinlich ist diese Wendung, erstmals und sicher durch den Pallinger Entwurf 1695 dokumentiert, im Zusammenhang mit den Bemühungen Rottmayrs zu verstehen, sich als Freskant durchzusetzen, in diesem Bereich seine koloristischen Qualitäten zu entwickeln und auch im Altarbild farbig kräftiger, differenzierter zu malen; ohne Aufgabe des Helldunkel-Prinzips seinen Bildern eine lastende Dunkelheit zu nehmen. Die Altarblätter für den Passauer Dom, für die Zisterzienserklösterkirche von Raitenhaslach (Abb. 8) sind Dokumente dieser Wandlung.

Die Aquarellskizzen für Pallinger werden als „Handzeichnungen“ klassifiziert, im Unterschied zu den „Bozzetti“ des Malers, zu den in kleinem Format, auf Holz mit Ölfarben gemalten Ölskizzen. Diese übliche und zweifellos berechtigte Unterscheidung



8 J. M. Rottmayr: Die Marter des Hl. Bartholomäus. Raitenhaslach, Zisterzienserklosterkirche



9 J. M. Rottmayr: Der Hl. Erzengel Michael. Salzburg, Slg. Dr. K. Rossacher

betrifft die Technik, äußert sich auch in der Bilderscheinung, darf jedoch nicht darüber täuschen, daß Aquarellskizzen und Ölskizzen bei Rottmayr — als Kunstgegenstände sehr verschieden — im Malstil eng verwandt und wohl auch ein gemeinsames Experimentierfeld des Koloristen gewesen sind. Der Pallinger Entwurf ist geeignet diese Behauptung deutlicher zu machen, als sie bisher war und damit auch Rottmayrs Stellung in der Frage des „Skizzenstils“<sup>16</sup> in der österreichischen, deutschen und böhmischen Malerei vor 1720/30 genauer zu bestimmen.

Versteht man unter „Bozzetto“ vor allem kleinformatige Entwürfe oder eigenhändige Zweitfassungen von Monumentalgemälden (Deckenbilder, Altarbilder) der Barockmaler, unabhängig davon, ob sie wirklich skizzenhaft angelegt wurden, dann ist im Grunde mit dem Wort nur der Kunstgegenstand gemeint. Es sind mit Ölfarbe auf Holz, Pappe oder Leinwand gemalte kleine Bilder, die sich nur in den Maßen und in der freizügigen Verwertbarkeit von den großen, an einen Ort gebundenen Fassungen unterscheiden. Daß solche Kabinettbilder schon im 17. Jahrhundert geschätzt waren, ist bekannt. Man wünschte offenbar ein eigenhändiges Gemälde eines Malers, womöglich jedoch mit einer Darstellung, die als ortsfestes Decken-, Wand- oder -Retabelgemälde dem Sammler unerreichbar war und auch oft (Deckenbilder) nur mühsam betrachtet, in Detail und Kolorit nicht ganz genossen werden konnte. „Bozzetto“ meint in dieser Sicht vor allem



10 J. M. Rottmayr: Das Göttermahl bei der Hochzeit der Thetis. Mainz, Mittelrhein. Landesmuseum

eigenhändige Replik und, wofern es sich um eine Kompositionsfassung noch vor der Ausführung des Monumentalwerks handelt, auch Entwurf. Das Letztere ist jedoch in solchen Fällen ganz offensichtlich nicht entscheidend.

Einen „Bozzetto“ dieser Art, 1689 datierbar, besitzt von Rottmayr das Mittelrheinische Landesmuseum, Mainz: „Das Göttermahl“, genauer „Hochzeit der Thetis“ (Abb. 10)<sup>17</sup>, in der Darstellung übereinstimmend mit dem Deckenbild im Gesellschaftszimmer der Salzburger Residenz, von dem Künstler 1689 gemalt und signiert. Das mäßig große Tafelbild in Mainz stimmt mit dem Salzburger Deckenbild so weitgehend in der Darstellung überein, daß es sogar als „Kopie“ bezeichnet werden konnte, ist aber wohl eigenhändig und mag sogar vor dem Monumentalgemälde entstanden sein. Die Unterschiede im Kolorit und in der Malweise erklären sich jedoch nicht daraus, vielmehr überliefert das Mainzer Bild den ursprünglichen Zustand des Salzburgers, das 1711 von Rottmayr „renoviert“, d. h. im Sinne seiner fortgeschrittenen, jetzt ausgeprägt schönfarbigen Malerei modernisiert wurde.

Von anderer Art sind Rottmayrs „Bozzetti“ aus den Jahren 1696 und 1697. Die prachtvolle von Bruno Bushart im Kunsthandel agnostizierte Ölskizze<sup>18</sup> der Sammlung Kurt Rossacher, Salzburg für Rottmayrs Altarblatt der Schloßkapelle in Tittmoning 1697 (Abb. 9) erweist sich als Entwurf nicht durch Abweichungen der Figurenkomposition, sondern durch eine besondere skizzenhafte Malweise und ein entsprechend unreflektiertes, bravouröses Kolorit. In diesem Fall meint der Ausdruck „Bozzetto“ in erster Linie einen besonderen, spezifischen „Skizzenstil“, nicht nur eine besondere Art von Bild als Kunstgegenstand. Das trifft auch zu für die beiden Ölskizzen in der Staatl. Kunsthalle in Karlsruhe, Aeneas und Anchises sowie Herkules und Antäus (Abb. 11) vorstellend. Ich habe beide Bozzetti in das Jahr 1696 datiert und als Entwürfe für Rottmayrs Fresken im Prager Thunpalais aufgefaßt<sup>19</sup>. Diese Datierung gewinnt nun durch den Pallinger Entwurf eine weitere Stütze. Beide Ölskizzen in Karlsruhe sind im Kolorit gut mit der Aquarellskizze von 1695 vergleichbar: die Unterscheidung von Nah und Fern, die Abstufung von unten nach oben, das Einsetzen klarer, reiner, bunt-



11 J. M. Rottmayr: Herkules und Antäus. Karlsruhe, Kunsthalle

farbiger Akzente nach der Trias der drei Hauptfarben Rot-Gelb-Blau, die komplementäre Anordnung der Farbakzente in einem dekorativen Farbornament, das keineswegs an die Figuren gebunden ist, sondern über die ganze Bildfläche reicht und damit auch den optisch ruhigen Gesamteindruck sichert; — diese Züge kennzeichnen auch die Karlsruher Ölskizzen und rücken sie weit ab von dem Mainzer Gemälde. Dieses wirkt noch durchaus schwer, ununterschieden mit Farbe beladen; jene sind energisch durchlichtet, das Hell-dunkel ist durchaus koloristisch durchgebildet. Trotzdem hebt sich die Buntfarbe rein, nicht trüb, aus dem Ganzen heraus, und jene kennzeichnenden Flecken und Farbbahnen, die auf der Pallinger Aquarellskizze den Eindruck eines bunten Bildes verhindern, herrschen hier ebenfalls vor, besonders im Gewand und in den nackten Körperteilen der Hauptfiguren und bei den Gestalten und Bauten im Hintergrund.

All diese Elemente, die auf den erwähnten Werken Rottmayrs aus der Zeit von 1695—97 so deutlich „vorgezeigt“ werden, sind auf älteren Gemälden gar nicht und auf gleichzeitigen Altarbildern weniger deutlich ausgeprägt. Das gilt nicht für das Kolorit überhaupt, nicht für das dekorative Farbornament. Dieses ist auch auf den Passauer Dombildern schon von dem energischen und doch im Ganzen beruhigten Leuchten. Aber die „Handschrift“ sticht doch auf den *Skizzen*, und zwar auf den Aquarellskizzen wie auf den Ölskizzen, viel stärker hervor als auf den großen Altarblättern. Man muß deshalb annehmen, daß Rottmayr seine *Entwürfe*, gleichgültig ob es „Handzeichnungen“ oder „Ölgemälde“ sind, absichtlich auf solche Wirkungen abgestellt hat; und man wird daraus schließen müssen, daß jener charakteristische „Skizzenstil“, den Bruno Bushart in

der süddeutschen und österreichischen Malerei seit 1720/30 so eindrucksvoll beschrieben und gedeutet hat, in Rottmayrs Werk eine interessante Vorstufe hat. Bemerkenswert daran aber ist vor allem, daß bei Rottmayr der Bereich der „Handzeichnung“ als Aquarellskizze die Aus- und Umbildung des „Skizzenstils“ befördert hat. Darin sehen wir einen erneuten Beweis für die Tatsache, daß der „Skizzenstil“ keineswegs an die Technik der Ölmalerei gebunden ist und in der italienischen Handzeichnung seit dem späten 16. Jahrhundert<sup>20</sup> allmählich und charakteristisch ausgebildet worden ist. Rottmayrs Bedeutung in diesem ganzen Prozeß liegt darin, daß er das Skizzenhafte der Entwurfszeichnung im Kreise der spätbarocken Helldunkelmanier Loths mit Hilfe der cisalpinen Neigung zur „bunten“ Kolorierung und im Sinne seines Kolorits zu einer neuen bildhaften Konfiguration umgestaltet hat.

## 2 KOMPOSITION DES ALTARBLATT- UND RETABELENTWURFS

Das Thema des Pallinger Altarblattentwurfs ist die „Muttergottes mit Heiligen“, auf Wolken, als himmlische Erscheinung. Aus dem barocken Themenkreis der „Sieben Zufluchten“ sind zwei ausgewählt und eine dritte, die Dreifaltigkeit, im Auszugsbild hinzugefügt. Peter von Bomhard hat gezeigt, daß die Bestimmung dieses Themas sowie die Auswahl der gezeigten Heiligen in den besonderen lokalen Bedingungen begründet ist und wahrscheinlich vom Pfarrer Herzog festgelegt wurde. Rottmayr konnte deshalb sein Kompositionsschema nicht frei wählen, sondern mußte darauf achten, daß der geforderte ikonographische Sachinhalt klar zur Anschauung komme und auch im Einzelnen, den Gewohnheiten entsprechend, gut lesbar wäre. Auf dem Entwurf lassen sich vierzehn heilige Männer und Frauen (einschließlich des Erzengels Michael) deutlich erkennen und benennen, also eine verhältnismäßig große Zahl von Figuren, die Rottmayr so angeordnet hat, daß die beiden Salzburger Landespatrone und die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Schoß in ganzer Figur sichtbar werden, während die übrigen nur als Halbfiguren gegeben sind und zwar so, daß einige nah, die andern fern erscheinen. Diese Gruppierung beachtet die ikonographischen Gegebenheiten, vermittelt auch den Eindruck einer Figurenschar, hat aber den Vorzug, die Konfiguration durch wenige große Akzente kraftvoll zu festigen und durch die sprunghafte Verkleinerung von vorn nach hinten ohne „Mittelgrund“, den die Barockmalerei ja gar nicht kennt, mit der Empfindung von Weite zu begaben. Kennzeichnend ist ferner auch die Abstufung der Größenverhältnisse von unten nach oben, wobei die Muttergottes von dieser Regel ausgenommen ist, ein Umstand, der die zugrundeliegende Gruppierung zu dritt in einer Schicht ganz augenfällig macht.

Rottmayr hat also für diesen Entwurf nicht eine ringförmige Gruppierung mit einem Zentrum gewählt wie etwa Michael Willmann in seinem Prager „Bozzetto“ der Vierzehn Nothelfer<sup>21</sup>. Er schloß sich vielmehr an ein Kompositionsschema an, das heute meistens als „Allerheiligenbild“ bezeichnet wird<sup>22</sup> und das auf Tizians „Triumph der Dreifaltigkeit“ im Prado in Madrid zurückgeführt werden kann. Joachim von Sandrart hatte sich direkt an Tizian angelehnt<sup>23</sup>, häufiger ist in der nordischen Barockmalerei eine Orientierung an Kompositionen Peter Paul Rubens', die durch Stiche im *Missale Romanum* weit verbreitet waren<sup>24</sup>. Merkmale dieses Kompositionsschemas sind die Abstufung der Figurengröße von unten nach oben, ein Moment, das der ganzen Konfiguration erhebliches Gewicht verleiht, die Ausbildung von ganzfigurigen Akzenten und großen Bewegungszügen, sowie die Öffnung der Gestaltenscharen in der Bildmitte als Ausblick auf die Ferne. Das alles sind Züge, die auch der barocken Fassung des Jüngsten Gerichts eigen sind. Rottmayrs vorzügliches Jüngstes Gericht von 1691, heute im Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien (Abb. 12), zeigt alle diese Merkmale und ist merkwürdig durch den Umstand, daß hier ein Vorbild des Protobarock — Johann Rottenhammers Jüngstes Gericht in München — und die barocke Fassung von Rubens in München und Dresden gemeinsam verwertet werden<sup>25</sup>.



12 J. M. Rottmayr: Das Jüngste Gericht. Wien, Niederöstr. Landesmuseum

Solchen Vorbildern gegenüber ist der Pallinger Entwurf radikal vereinfacht, stärker auf wenige, große Gestalten konzentriert, in der Haltung, in den Wendungen der Figuren nicht nur schematischer, sondern auch ruhiger, in der Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund klarer. Diese Simplifizierung und Beruhigung entspricht Rottmayrs Schulung in dem Lothatelier sowie seiner Art zu komponieren, darf aber doch nicht schlechthin als eine „Konstante“ seiner Kunst aufgefaßt werden, wie z. B. das erwähnte „Jüngste Gericht“ aus dem Jahre 1691 zeigt. Vielmehr scheint es, daß sich Rottmayr im Altarbild durch solche Vereinfachung und Stilllegung der Umrisse den lokalen Überlieferungen im Salzburger Bereich anpaßte und gern damit paktierte, während er bei seinen Historienbildern und bei Gemälden mythologischen oder allegorischen Inhalts, für die ja in diesem Gebiet keine zusammenhängende Überlieferung bestand, unumwunden die moderne, aus Italien importierte Kompositionsweise wiederholte oder nur wenig abwandelte. Die Anpassung an die nordische Tradition ist jedenfalls bei dem Pallinger Altarblattentwurf sehr deutlich.

Ähnliches gilt auch für Rottmayrs Entwurf der Retabelarchitektur des Hochaltars von Palling (Abb. 1). Das Papier (590:410 mm) entspricht dem Altarblattentwurf, die gerahmte (575:390 mm) Darstellung ist mit dem Bleigriffel vorgezeichnet, mit Lineal und Zirkel konstruiert, mit der Feder in Braun sehr sauber ausgezogen und dann mit dem Pinsel in Aquarellfarben koloriert. Vorherrschend sind hier Mischungen aus bunten und unbunten Farben, nämlich rosa, hellgelb, blaugrau und rotbraun. Das querovale Bildformat im Auszug konstruierte Rottmayr, wie Zirkelspuren zeigen, nach der bereits bei

Serlio überlieferten Annäherungskonstruktion einer Ellipse, nämlich aus den Segmenten von zwei Paaren von Kreisen<sup>26</sup>. Die Unterschiede zwischen der linken und der rechten Hälfte des Retabelentwurfs sind nicht als zwei, alternativ vorgezeigte Kompositionsvorschläge zu verstehen, sondern als zwei verschiedene Darstellungsformen ein und derselben Altarform: links zeichnete Rottmayr sein Projekt in Orthogonalprojektion, rechts gibt er eine perspektivische Ansicht.

Unterschieden wird eine Sockelzone mit dem fest eingebauten blockförmigen Altartisch, auf dem der Sakramentstabernakel steht, und das Retabel, bestehend aus der Altarblattzone und dem Auszug. Die Altarblattzone wird gebildet aus einem Paar freistehender, gewundener, mit vergoldeten Laubschnüren umkränzter Säulen. Sie tragen korinthische, vergoldete Kapitelle von etwas mißglückter Proportionierung mit nur einem Blattkranz und ohne die Volutae. Derselben Ordnung gehören die als breite Pfeiler gebildeten Rücklagen an. Das dreiteilige Gebälk mit balusterförmig gebildetem, mit Akanthusblättern geziertem Fries wird vom Rahmen des Altarblattes überschritten. Der hochrechteckige kräftige Bildrahmen wird oben von einer Kartusche, an den Längsseiten von zwei Akanthusagraffen übergriffen. Neben den Säulen stehen auf eigenen Sockeln mit aufgerichteten Akanthuskonsolen die Statuen der Hll. Petrus und Paulus. Über ihnen hängen schwere Frucht- und Blumentrauben vom Gebälk herab. Der Auszug ist niedrig. Das querovale Bild, von einem Giebelsegment bekrönt, wird von zwei kräftigen, auf dem Säulengebälk ruhenden, um das Auszugsbild konvex herumgeführten Giebelfragmenten flankiert. Zwei Engel, der linke in der Haltung des Hinweisens, der rechte in der der Anbetung, knien auf den Giebelstücken.

Das Pallinger Retabelprojekt ist das einzige Beispiel dieser Art, das bisher von Rottmayr bekannt geworden ist. Es wirkt, gemessen an den üblichen Altarbauten im Stiftsland Salzburg und besonders im Gebiet von Tittmoning und Laufen<sup>27</sup>, revolutionär, modern, barock. Ein Vergleich mit Simon Högners Visier für den Hochaltar von Tyrlbrunn (1688) (Abb. 7), oder mit dem heutigen Hochaltar der Kirche in Abtsdorf bei Laufen (Abb. 13), der ein signiertes Altarblatt mit dem Hl. Florian von Rottmayr (1688) enthält, kann das zeigen<sup>28</sup>. Rottmayr hat seiner Säulenordnung ein kräftiges, aufstrebendes Maß gegeben, ablesbar auch am Verhältnis der Säulen und Pfeiler mit den beiden Statuen. Maßgebend dafür ist auch das Format des Altarblattes und sein breiter, aber einfacher Rahmen. Das so gerahmte Bild gewinnt damit eine ganz andere Stellung im Aufbau des Retabels als bei Högner oder in Abtsdorf. Bei Rottmayr spannt es sich kräf-



13 Abtsdorf, St. Jakob: Hochaltar mit Altarblatt von J. M. Rottmayr

tig nach allen Seiten hin aus, bestimmt mit der aufgerichteten Flächenbahn das Gesamtbild und klärt so auch diese Zone. Der Auszug bei Rottmayr ist niedriger, als es in diesem Gebiet vorher und z. T. noch lange Zeit üblich war, besonders bei Retabelbauten Meinrad Guggenbichlers aus Mondsee<sup>29</sup>. Die Unterscheidung von Säulen- und Auszugszone ist klar durchgeführt. Der Gedanke, die Giebelfragmente über den Säulen zu einer konvex gerundeten Fassung für das querovale Auszugsbild auszugestalten, fällt auf und hat nicht im Salzburger Altarbau dieser Zeit, sondern bei den Baumeistern des modernen, barocken Salzburg, bei J. B. Fischer von Erlach, entsprechende Parallelen. Aus solchen Anregungen heraus muß dieses Motiv verstanden werden.

Trotz dieser neuen und wirkungsvollen Ausgestaltung der Retabelarchitektur auf diesem Visier Rottmayrs muß die Tatsache festgestellt werden, daß mit der eben erwähnten Ausnahme das übrige Formrepertoire durchaus traditionell und salzburgisch ist: die gewundenen, freigestellten, geschmückten Säulen, das Ornament und die Bukranien, die Kartuschenform zwischen Altarblatt und Auszug, die Anordnung von Statuen auch seitlich des Retabels, sowie die „Rundform“ des Auszugsbildes. Rottmayr hat sich also durchaus an das Übliche angeschlossen, er gab es jedoch in Proportionen und mit der beherrschenden Wirkung des Altarblatts, die bisher in diesem Gebiet nicht üblich waren. Für den Maler Rottmayr von Interesse sind die Statuen. Die beiden Engel im Auszug entsprechen durchaus der weichen, fülligen, mit wenig Binnenzeichnung charakterisierenden Entwurfsart des Malers. Von den beiden Statuen ist Petrus eine bemerkenswert bildhauerische Erfindung, eine Figur, die an B. Mandls Apostelfürsten der Salzburger Domfront erinnert, während der Hl. Paulus den Eindruck einer aus einem Bilde Rottmayrs herausgetretenen Gestalt macht und jene drastischen, leicht grimassierenden Gesichtszüge zeigt, die bei Rottmayr in dieser Phase kennzeichnend sind.

Für den Koloristen Rottmayr ist die Farbigkeit des Retabelentwurfs sehr aufschlußreich. Sie ist viel zurückhaltender als diejenige der Gemäldeentwürfe. Dieser Unterschied ist ganz sicher nicht durch den Erhaltungszustand zu erklären, denn beide Blätter für Palling erfuhren das gleiche Schicksal. Vielmehr muß dieser offenkundige Unterschied so verstanden werden, daß Rottmayr zugunsten einer konkurrenzlosen Wirkung seiner Malerei die Architektur des Retabels nur tönen, nicht wirklich starkfarbig durchbilden wollte. Da die Farbigkeit der Passauer, Laufener, Tittmoninger und Salzburger Retabelbauten dieser Zeit noch weitgehend mit starken, gegeneinandergesetzten Farben arbeitete, wobei auch silberner oder goldener Schmuck mehr oder weniger unsystematisch ausgeteilt war, ist zu vermuten, daß Rottmayr für Palling, wo eine Gelegenheit dazu bestand, sehr gern einen Entwurf auch für das Retabel gezeichnet hat, in der Hoffnung, wenigstens einmal mit seiner besonderen, ganz auf die Malerei abgestellten Farbrechnung durchzukommen. Allerdings wird man annehmen müssen, daß diese Architektur dann in den Händen der Bildhauer und Kistler schließlich doch wieder „bunt“ geworden wäre, sicherlich nicht so tonig und zurückhaltend abgestimmt, wie sie auf diesem Aquarellentwurf erscheint. Aber aus dem einen uns überlieferten Beispiel erhalten wir doch einen zureichenden Begriff von der Absicht des Malers. Und wir dürfen daraus schließen, daß Rottmayr Altäre „ohne Architektur“<sup>30</sup>, wie sie z. B. 1709 in der Salzburger Johannespitalkirche oder 1721 in der dortigen Kollegienkirche seine Gemälde fassen, willkommen gewesen sind.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der ... Albertina Wien 4. Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Klassizismus. Wien 1933, S. 160 Kat. Nr. 1981/82 — Karl von Garzarolli-Thurnlackh: Die barocke Handzeichnung in Österreich. Wien 1928, Abb. 13/14 — Johann Michael Rottmayr. Werk und Leben. Ausstellung Salzburg 1954, S. 57 f. Kat. Nr. B 6/7 — Franz Anton Maulbertsch und die Kunst des österreichischen Barock. Ausstellung Wien 1956, S. 37 Kat. Nr. 124/25.

<sup>2</sup> Ausstellung Salzburg 1954 (Anm. 1); Kat. der Handzeichnungen v. E. Hubala, S. 56-59; Kat. Nr. B 2-5, Abb. 29, 35.

- 3 Ebda, S. 21 f.
- 4 Ernst Strauss: Zu den Anfängen des Helldunkels. In: Hefte d. Kunsthist. Seminars München 5, 1959, S. 1 ff. — Ders.: Bemerkungen zum Kolorismus zweier Gemälde der Münchner Pinakothek. In: Festschrift für Kurt Badt. Berlin 1961, S. 66 ff.
- 5 Jacob Burckhardt: Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898, S. 36.
- 6 Hans Tietze: Johann Michael Rottmayr. In: Jb. d. KK. Zentralkommission f. Erforschung u. Erhaltung d. ... Denkmale NF 4/2, 1906, Sp. 122, 131/32 — E. Hubala in: Barock in Böhmen. Hrsg. v. Karl Maria Swoboda. München 1964, S. 213.
- 7 Ausstellung Salzburg 1954 (Anm. 1), S. 56 ff.; Kat. Nr. B 2: Marter der Hl. Barbara, Privatbesitz München; Kat. Nr. B 3: Totenerweckung des Hl. Franz von Sales; Kat. Nr. B 4: Allegorie der Weisheit; Kat. Nr. B 5: Allegorie der Stärke; Kat. Nr. B 6/7: Luft und Feuer aus einer Folge der vier Elemente; Kat. Nr. B 15: Allegorie des Ruhmes; Kat. Nr. B 19: Allegorie der Lauterkeit. — Zu diesen acht Blättern kommen hinzu: Marter der Hl. Barbara; Aufnahme des Hl. Benedikt in den Himmel und Wirken der Jesuitenmission (?) in Indien (Entwurf für das Altarblatt der Salzburger Kollegienkirche). Diese beiden unpublizierten Aquarellskizzen in Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, wurden mir durch Herrn Konservator H. R. Roetnik nach Abschluß dieses Manuskriptes bekannt gemacht; ich beabsichtige beide in anderem Zusammenhang zu veröffentlichen. — Eine weitere Aquarellskizze bringt Franz Fuhrmann: Eine unbeachtete Zeichnung von Johann Michael Rottmayr. In: Salzburger Mus. Carolino Augusteum Jahresschr. 1956 (1957), S. 75 ff., Taf. 9.
- 8 Gerhard Ewald: Johann Carl Loth 1632-1698. Amsterdam 1965, S. 136-43.
- 9 Gertrude Aurenhammer: Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1958; Katalog S. 102 ff.; Daniel Seiter: S. 144 ff. Kat. Nr. P 1 ff.; Peter Strudel: S. 146 f. Kat. Nr. Q 1 ff.; Johann Karl von Reslfeld: S. 149 f. Kat. Nr. Sch 1; Hans Adam Weißenkirchner: S. 154 ff. Kat. Nr. T 1 ff.
- 10 Heinrich Leporini: Aquarell. In: RDK 1, Sp. 881 ff. m. Bibliogr. — Bei Josef Meder (Die Handzeichnung, 2. Aufl. Wien 1923) taucht der Begriff „Aquarell“ nicht auf. Das von mir Gemeinte wird, streng nach dem Gesichtspunkt der Anlage, nämlich nach den Materialien der Zeichnung, auf S. 59 im Rahmen der Lavierung behandelt („bunte Lavierung“). — Heribert Hutter (Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien-München 1966) bespricht kurz die Aquarelltechnik auf S. 138 und sagt am Schluß dieses Abschnittes: „Mit dem Aquarellieren der Zeichnung wird in dem Maße, in dem das lineare Element zurücktritt, der eigentliche Bereich der Zeichnung verlassen und ein Übergang zu einer künstlerisch eigenwertigen Technik, dem Aquarell, beschritten“.
- 11 Barock in Nürnberg 1600-1750. Ausstellung Nürnberg 1962, S. 60 f. Kat. Nr. A 134 ff.
- 12 Ludwig Waagen: Johann Andreas Wolff 1652-1716. Diss. München 1931. Günzburg 1932, S. 138.
- 13 G. Aurenhammer (Anm. 9); Johann Paul Schor: S. 103 ff. Kat. Nr. B 1 ff.; Egid Schor: S. 109 ff. Kat. Nr. C 1 ff.; Johann Anton Gump: S. 117 ff. Kat. Nr. E 1 ff.
- 14 K. v. Garzarolli-Thurnlakh (Anm. 1), Abb. 9.
- 15 Günther Heinz in: Ausstellung Salzburg 1954 (Anm. 1), S. 15.
- 16 Bruno Bushart: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. In: Müchn. Jb. 3. F. 15, 1964, S. 145 ff.
- 17 Ausstellung Salzburg 1954 (Anm. 1), S. 44 Kat. Nr. A 3; Öl auf Leinwand; 111,5:175 cm (die richtigen Maße!); 1952 von Windschmitt gereinigt. 1841 Stiftung aus der Slg. Metzler, Baden; nicht im gedruckten Katalog dieser Slg. (Baden 1838) aufgeführt. Nach einer Prüfung des Originals sehe ich keine ausreichenden Gründe für die Annahme, daß das Mainzer Bild eine Kopie sei: Ich halte es für eigenhändig.
- 18 Vgl. Kurt Rossacher: Neue Funde zum Problem der Ölskizze J. M. Rottmayrs. In: Alte u. moderne Kunst 78, 1965, S. 34-42 — Visionen des Barock. Sammlung Kurt Rossacher. Ausstellung Darmstadt 1965, S. 128/29 Kat. Nr. 60 — Visionen des Barock. Ausstellung Salzburg 1966; mit Nachtrag, bes. S. 102: Allegorie auf das gute Regiment (Ölskizze Rottmayrs für ein Wand- oder Gewölbefresko).
- 19 Barockmaler in Böhmen. Ausstellung Köln-München-Nürnberg 1961, S. 33 Kat. Nr. 116/17. Da ich bisher noch keine Gelegenheit hatte, im Prager Thunpalais auf der Kleinseite die örtliche Situation selbst zu prüfen, habe ich meine Vermutung, die beiden Ölskizzen seien Entwürfe für die Prager Fresken, die schon 1778 stark ruiniert waren und 1794 beim Brand des Saales, der damals als Theater diente, untergingen, nicht weiter erhärten können. Der angekündigte Beitrag im Pantheon ist deshalb auch nicht erschienen.
- 20 B. Bushart (Anm. 16) versucht die Ölskizze gegenüber der Zeichnung derartig abzugrenzen, daß der Anschein entsteht, es könne die Zeichnung, gleichsam ex definitione, nicht Träger oder Vorbereiter des „Skizzenstils“ gewesen sein. Aus der Geschichte der italienischen Entwurfszeichnung seit dem späten 16. Jahrhundert, besonders in Venedig, geht aber doch ausreichend klar hervor, daß dies tatsächlich der Fall gewesen ist. Vgl. die Bemerkungen von Anthony F. Blunt-Edward Croft-Murray (Venetian drawings of the 17th and 18th centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. London 1957, S. 25) zu Marcantonio Bassetti, um nur ein Beispiel zu nennen. In diesem einen Punkt seiner Argumentation unterscheidet B. Bushart m. E. nicht ausreichend zwischen der Ölskizze als Kunstgegenstand und der Ölskizze als Repräsentant des „Skizzenstils“. Dieser entsteht in Italien und dort ganz zweifellos zuerst im Bereich der sog. Handzeichnung. Die Vorstufen liegen bei Tintoretto, die Ausbildung ist im 17. Jahrh. zu verfolgen. Die Ölskizzen Luca Giordanos sind als sinn- und stilgleiche Parallele zu Rottmayrs Ölskizzen anzusehen. Vgl. dazu auch G. Heinz in: Ausstellung Salzburg 1954 (Anm. 1), S. 15-20.

- 21 Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O 1454; Öl auf Leinwand; 88:109 cm; L'arte del Barocco in Bohemia. Ausstellung Mailand 1966, Kat. Nr. 160 („dopo il 1675“), Taf. III.
- 22 Heinrich Feurstein: Allerheiligen-Bild. In: RDK 1, Sp. 368 ff. Vgl. auch die Bemerkungen v. G. Aurenhammer (Anm. 9), S. 128 Kat. Nr. H 57 (Madonna mit Kind und den 14 Nothelfern; Entwurfszeichnung von Johann Geyer, Innsbruck).
- 23 Anselm Weißenhofer: Wiener Altarbilder des 17. Jahrhunderts. In: Jb. f. Landeskunde v. Niederösterreich NF 21, 1928, S. 202 f. — Walter Buchowiecki: Geschichte der Malerei in Wien. In: Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Geschichte der Stadt Wien NR VII, 2. Wien 1955, S. 58 ff.
- 24 Hans Gerhard Evers: Rubens und sein Werk. Neue Forschungen. Brüssel 1943, Abb. 86, 189.
- 25 Inv. Nr. 5952 (Neuerwerbung); Öl auf Leinwand; 104:144,8 cm; bez. u. dat.: Jo: Michael Rottmayr fecit 1691. Foto des Museums, von Prof. Dr. R. Feuchtmüller zur Verfügung gestellt. Das Bild ist identisch mit dem Jüngsten Gericht, das aus der Slg. Lanfranco, Preßburg, in die von Louis Rott, Wien, gelangte (H. Tietze, Anm. 6, Sp. 127/28, Abb. 60). Das Gemälde war dann bis um 1958 verschollen. Ich habe es in Wien durch Vermittlung von Kommerzienrat Barth-Wehrenalp kennengelernt. In der Zwischenzeit wurden Übermalungen abgenommen. Dieses Jüngste Gericht ist zweifellos ein Hauptwerk des Malers und wegen der Vermengung von Motiven aus Johann Rottenhammers Komposition in München (Bayer. Staatsgemäldeslg. Inv. Nr. 45; Öl auf Kupfer; 68:46 cm; bez.: Gio Rottenhammer 1598 Venetia. Deutsche und niederländische Maler zwischen Renaissance und Barock. Alte Pinakothek München Katalog 1. München 1963, S. 49 f.) und mit Rubens (Gemälde in München und in Dresden) ebenso interessant wie auch wegen der sehr sorgfältigen Ausführung des Kolorits bedeutend.
- 26 Wolfgang Lotz: Die ovalen Kirchenbauten des Cinquecento in Italien. In: Röm. Jb. f. Kunstgesch. 7, 1955, S. 11 ff. — Bernini hat so auch die piazza oblonga des Petersplatzes konstruiert.
- 27 Vgl. die Bemerkungen zum Thema Altarbaukunst bei Franz Martin: Kunstgeschichte von Salzburg. Wien 1925, S. 172 ff.
- 28 Das Altarbild Rottmayrs befand sich ursprünglich auf dem Seitenaltar der Filialkirche von Abtsdorf, die dem Hl. Jakobus geweiht ist. In dieser Position erwähnt schon das Visitationsprotokoll von 1704 den Altar und als Thema des Bildes den Hl. Florian. Erst in letzter Zeit, als der Kirchenbau restauriert und dabei die spätmittelalterlichen Wandfresken freigelegt wurden, versetzte man diesen Seitenaltar von der Evangelien-seite in den Chor. Bei diesem Anlaß wurde auch das Altarblatt, das noch 1905 (Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern 3. Bezirksamt Laufen. München 1905, S. 2673) Rottmayr nicht zugeschrieben wurde, gereinigt, die Signatur freigelegt, sowie die Datierung 1688 entdeckt. Die Behauptung, die Signatur laute „Jo: Michael Rothmayr“, ist falsch. Wie immer signierte der Maler als „Rottmayr“. Eine Schreibweise „Rothmayr“ oder „Rothmaier“ verweist stets auf spätere Eintragungen oder Verbalhornungen. Rottmayr selbst hat nie so signiert. Übrigens hat P. v. Bomhard aus dem erwähnten Visitationsprotokoll auch in der kleinen Filialkirche von Moosen ein Altarbild von Rottmayr nachweisen können. Das Protokoll erwähnt dort ausdrücklich ein Altarblatt mit der Marter des Hl. Veit „elegantier depictus“ von Rottmayr. Die gleiche Wendung „elegantier depictus“ verwendet das Protokoll auch für das Bild in Abtsdorf, nennt dort aber den Maler nicht. Das Altarblatt von Moosen ist verschollen, es muß natürlich vor 1704 entstanden sein. Das Abtsdorfer Bild von 1688 gehört mit dem kleinen Altarbild der ehem. Sebastiansbruderschaft von Fridolfing zu den frühesten Malereien Rottmayrs in der Heimat. Das Fridolfinger Bild ist nämlich nicht nur signiert (vgl. E. Krausen: Unsere Heimat 6. In: Bayer. Staatszeitung Nov. 1957, S. 87), sondern auch, wie Dr. K. H. Ramisch feststellte, 1688 datiert. — Die Vorlage für Abb. 13 von Fotohaus Schröck, Laufen.
- 29 Heinrich Decker: Meinrad Guggenbichler. Wien 1949, S. 33 ff., 82 f., Abb. 24-34, 37: Hochaltar (1684) und Seitenaltäre (1689) in Irrsdorf, sowie der Hochaltar von Michaelbeuern (1691/92), dessen Altarblätter Rottmayr malte (vgl. F. Fuhrmann: Das Hochaltarbild der Stiftskirche Michaelbeuern. In: Salzburger Mus. Carolino Augusteum Jahresschr. 1957 (1958), S. 54-66) sind in unserm Zusammenhang zu vergleichen. Für Michaelbeuern hatte Guggenbichler die Figuren geliefert, die Fassung führte Martin Schaumberger aus, der ursprünglich auch das Altarbild malen sollte. Guggenbichlers Altäre zeigen vor 1695 schon „runde“, auch „ovale“ Auszugsbilder oder Rahmen für die dort angebrachten Bildwerke, nicht aber querovale Formen wie Rottmayrs Pallinger Retabelentwurf. Die Irrsdorfer Altäre sind abgebildet bei: F. Martin (Anm. 27), S. 181 (Seitenaltar) — Die bildende Kunst in Österreich. Renaissance und Barock. Hrsg. v. Karl Ginhart. Wien 1939, Abb. 77 (Hochaltar).
- 30 Diesen Ausdruck gebrauchte Johann Michael Küchel 1738 in seinem Bericht der Studienreise nach Österreich, Ungarn und Böhmen-Mähren so selbstverständlich, daß man annehmen darf, es handele sich um eine in Architektenkreisen damals durchaus geläufige Benennung; vgl. Alfred Schädler: Zur künstlerischen Arbeitsweise beim Bau und bei der Ausstattung der Wallfahrtskirche Gößweinstein. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 15, 1957, S. 37: Küchel sagt von den Altären der Wiener Schwarzspanier-Kirche „die neben Altär ohne architektur von gantz neuer facon“.