

unmöglich, in dieser Diskussion ohne Leidenschaft zu reagieren, sie wird schon durch die bloße Nennung des Namens Michelangelo aufgestachelt. Der Cupido von Manhattan ist die letzte Zuschreibung an den »Divino«, die uns das 20. Jh. beschert hat. Über das Für und

Wider werden noch lange geteilte Meinungen herrschen. Auch der Rezensent ist mit seinem Datierungsvorschlag weit von der Überzeugung entfernt, im Besitze des Steins der Weisen zu sein. Nur die Zeit wird eine endgültige Klärung der Frage bringen können.

Detlef Heikamp

Georg Raphael Donner (1693-1741) in der neueren Forschung

Zwei Jubiläumsjahre haben die Aufmerksamkeit auf den Barockbildhauer Georg Raphael Donner gelenkt: die 250. Wiederkehr seines Todesjahres 1991 und sein 300. Geburtstag im Jahr 1993. An Donners wichtigsten Wirkungsorten Preßburg/Bratislava und Wien wurden Ausstellungen mit Katalogpublikationen veranstaltet (1 und 2 – *zu den Zahlen s. Literaturanhang*). Während der Wiener Ausstellung fand ein Symposium statt, dessen Vorträge nahezu vollständig 1998 als Sonderband des *Jahrbuchs der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* herausgekommen sind (6, darin S. 11-13 Verzeichnis sämtlicher Vorträge). Angeregt durch die Wiener Schau und das Symposium, richtete das Frankfurter Liebieghaus noch 1993 eine Studioausstellung mit einem eigenen Katalog zur Stilbildung bei Donner aus (3). Weitere Nachwirkungen der Wiener Ausstellung waren Untersuchungen zum Früh- und zum Spätwerk (24, 27), während die Preßburger Schaffenszeit Donners 1993 in einer eigenen Publikation gewürdigt wurde (17).

Damit liegt, 70 Jahre nach der bisher umfassendsten Monographie von Andreas Pigler von 1929 und über 50 Jahre nach der eingehenden stilistischen Untersuchung durch Kurt Blauensteiner 1944, eine Fülle von Literatur vor, die neben zahlreichen Einzelergebnissen eine Zusammenfassung der derzeitigen Forschungslage bietet. Ergänzend zum jüngsten Literaturüberblick (2, S. 14) sei auf umfang-

reiche Arbeiten jenseits der österreichischen Grenzen verwiesen (9, 10, 11, 12). Eine ihrer Autoren, Mária Pötzl-Malíková, gehörte zu den Verfassern des Preßburger Ausstellungskataloges, lieferte die ausführliche Quellenpublikation zur Preßburger Schaffensperiode Donners (17) und bildete mit Inge Schemper-Sparholz und Luigi A. Ronzoni ein Autorenteam, das die Wiener Ausstellung konzeptionell vorbereitete und in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Galerie realisierte.

Quellen

Die wichtigsten Publikationen neuerschlossener Quellen bieten Kohlprath (in 6), Ronzoni (27) und Pötzl-Malíková (17), welche diese detaillierten slowakischen, nur mit Kurzfassungen in deutsch und englisch versehenen Ausführungen in ihren monographischen Aufsätzen im Wiener Katalog (2) hat einfließen lassen. Nach Kohlpraths Auszügen aus Wiener Kirchenbüchern wurde Donner wohl am 25.5.1693 geboren und auf den Namen Georg getauft. 1715-1719 führte er zusätzlich den Vornamen Johannes oder Johann, womöglich der Name seines Firmpaten, um ab April 1718 den Namen Raphael hinzuzufügen. Der Begräbniseintrag von Donners Tochter Anna Catharina Elisabeth vom 2. oder 3.11.1719 deutet durch die niedrige Bestattungsgebühr auf bescheidene finanzielle Verhältnisse hin. Als Taufpatin am 21.12.1718 in St. Michael hatte Maria Franziska Pablin, die Gattin des



Abb. 1 Georg Raphael Donner, Kandelaber. Bratislava, St. Martinsdom, Elemosynarius-Kapelle (Jozef Sedlák, Bratislava)

Bildhauers Josef Pábel, fungiert, dessen Zusammenarbeit mit Donner bereits vermutet worden war (20, S. 39-40 und 47). Neun Einträge Donners oder seiner Frau als Paten u. a. bei Wiener Malern und Goldarbeitern aus den Jahren 1715, 1717, 1718, 1720, 1721, 1722 und 1724 zeigen, daß Donner in dieser Zeit keine ausgedehnten Reisen unternommen haben kann. Jedoch läßt die Abfassung des Heiratskontrakts am 3.9.1724, neun Jahre nach der Trauung, auf die Regelung der Vermögensverhältnisse vor einer größeren Reise schließen.

Wie Pötzl-Malíková ausführt, dürfte dies jedoch nicht schon die Übersiedelung nach Salzburg gewesen sein, denn dort ist Donner erst am 5.11.1725 durch seine Eingabe um die Erlaubnis zur Verfertigung von Prägestöcken für Medaillen nachweisbar, bevor er sich Ende November als »frembder bildhauer« ohne Empfehlung aus freien Stücken um den Auftrag für die Nischenfiguren im Stiegenhaus des Schlosses Mirabell bewarb – also nicht, wie bisher angenommen, als zum Kreis Lukas von Hildebrandts gehörender Bildhauer von diesem protegiert (2, S. 36). Während die Verträge für die 11 Statuen und die Puttengruppen seit langem bekannt sind, konnte endlich der Beleg dafür gefunden werden, daß die immer wieder Donner zugeschriebenen einzelnen Putten des Treppengeländers bereits Ende 1723 von Johann Franz Caspar aus Wien geliefert worden waren.

Für die auf die Salzburger Jahre folgende Preßburger Zeit Donners in den Diensten des Erzbischofs Emmerich Esterházy liefert Pötzl-Malíková zahlreiche neue Quellenbelege aus Preßburger Archiven (17, zusammengefaßt in 2, S. 41-49). Danach schickte Donner im Mai 1729 – fast gleichzeitig mit der Grundsteinlegung zur Elemosynarius-Kapelle am Preßburger Dom – seinen Altarentwurf aus Wien; die von Donner im Oktober 1729 in Italien ausgewählten Marmorblöcke kamen, grob behauen, Ende 1729 mit dem Schiff nach Preßburg. In seiner neuengerichteten Preßburger



Abb. 2 Jakob Gabriel Mollinarolo, *Ruhende Nymphe*. Blei. Wien, Österreichische Galerie (Fritz Simak, Wien)

Werkstatt vollendete Donner die Statuen, welche Ende Oktober 1731, also schon ein Jahr vor der Weihe der Eremosynarius-Kapelle, an ihren Bestimmungsort verbracht wurden. Damals war die Inneneinrichtung der Kapelle im wesentlichen abgeschlossen (I, S. 22). Zu ihr gehören auch zwei monumentale Kandelaber mit vollplastischen Engelsfiguren, deren Zuschreibung an Donner durch zeitgenössische Quellen nunmehr zweifelsfrei feststeht (Abb. 1). Donner leistete überdies die Organisation und Aufsicht sämtlicher Arbeiten beim Kapellenbau. Seine Verdienste wurden durch den Titel eines »Hochfürstlichen Baudirektors« belohnt. Wieweit dieser Titel eine konkrete architektonische Tätigkeit Donners mit sich brachte, ist nach wie vor ungeklärt. Unumstritten ist seine Verantwortung für die Organisation der fürstbischöflichen Bautätigkeit, der wir auch die einzige gesicherte Zeichnung

verdanken (Fidler in 6 mit Abb. 178 und 16). Archivalisch belegte Aufträge des Fürstprimas für liturgisches Gerät an Donner lassen sich bis jetzt nicht mit erhaltenen Goldschmiedearbeiten identifizieren.

Zu Donners Preßburger Hauptwerk, dem am 5.11.1735 geweihten Hochaltar für den Martinsdom, haben sich nur wenige nebensächliche Archivalien erhalten. Dagegen sind die von der inzwischen gut organisierten, leistungsfähigen Donner-Werkstatt ausgeführten Werke besser dokumentiert (dazu auch Jávor in 6). Im Juli 1739 erhielt Donner das letzte Gehalt in Preßburg, bevor er nach Wien zurückkehrte.

Schon vor der Weihe der Eremosynarius-Kapelle hatte Donner der Auftrag für die Wandbrunnen und Öfen in der Unteren Sakristei am Stephansdom erreicht, wozu er im Juli 1732 Entwürfe vorlegte (27). Entgegen der bisherigen Ansicht erteilte diesen Auftrag nicht der Wiener Erzbischof, sondern der Wiener Magistrat mit dem bürgerlichen Kirchenmeisteramt als zuständige Behörde, die allerdings der Kontrolle der niederösterreichischen Landesregierung und der kaiserlichen Extrahofkommission unterlag. Bereits 1734 waren die



Abb. 3 Jakob Gabriel Mollinarolo, Merkur. Blei. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Jb. d. khist, Slgn. in Wien 1996, S. 99 Abb. 110)

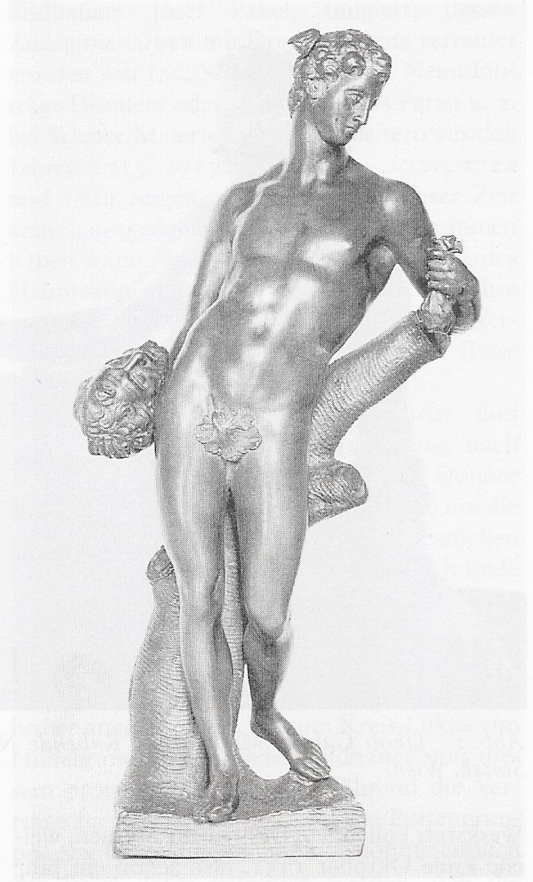


Abb. 4 Georg Raphael Donner, Merkur. Blei. Wien, Österreichische Galerie (Jb. d. khist, Slgn. in Wien 1996, S. 99 Abb. 111)

Rahmungen fertiggestellt, Ende 1736 die Lavaboreliefs. Diplomatische Rücksichten wegen einer vom Kaiser zu bereinigenden Finanzaffäre ließen es Anfang 1739 geboten erscheinen, die noch im Rathaus verwahrten Marmorreliefs dem Kaiserhaus zu verehren. Wohl erst zu diesem Zeitpunkt, also drei Jahre nach der Fertigstellung, fügte Donner seine Signatur und die Datierung 1739 ein (dazu auch 2, Nr. 9, S. 239).

Veränderungen in Werkverzeichnis und Chronologie

Aus den neuerschlossenen Quellen ergeben sich entscheidende Veränderungen für Donners Œuvre. Es wird durch die Aussonderung der dreizehn Putten vom Treppenhausgelän-

der im Salzburger Schloß Mirabell dezimiert, aber um die beiden Preßburger Leuchter und die heute noch in den Sakristeiräumen des Wiener Stephansdoms befindlichen Lavaborahmungen mit vier lebensgroßen Puttenfiguren sowie mehrere Entwürfe für die von der Preßburger Werkstatt ausgeführten Kirchengausstattungen in und um Preßburg bereichert. Ebenso bedeutende Aufschlüsse geben die neuen Daten über Donners Auftraggeber und die Chronologie zweier Hauptwerke. So drängt sich die Entstehungszeit der Ausstattung der Eremosynariuskapelle auf Mai 1729



Abb. 5 Georg Raphael Donner, Apollo. Blei. Frankfurt a. M., Städt. Galerie Liebieghaus (Ausst.kat. Aspekte der Stilbildung, Frankfurt 1993/94, Abb. 3)

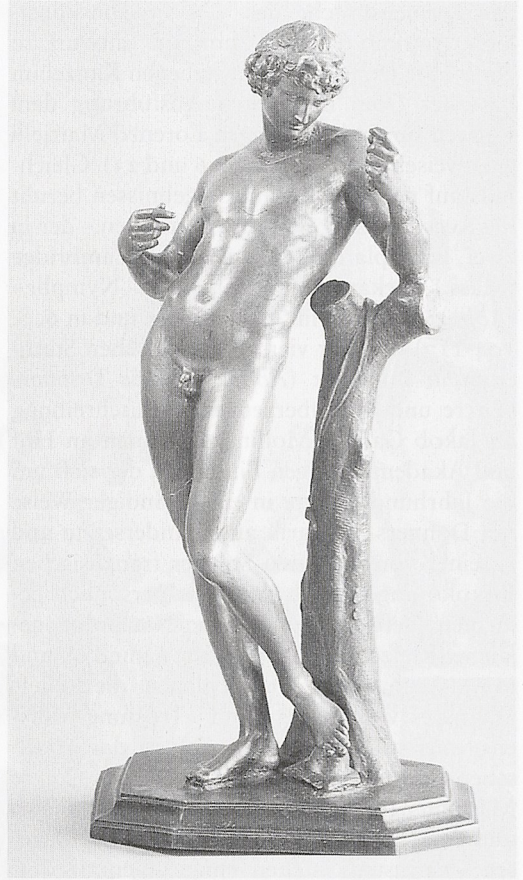


Abb. 6 Georg Raphael Donner, Apollo. Blei. Privatbesitz (Ausst.kat. Aspekte der Stilbildung, Frankfurt 1993/94, Abb. 4)

bis zum Jahresende 1731 zusammen. Diese Arbeiten empfahl Donner für die Ausführung der vom Wiener Magistrat geplanten Wandbrunnen für St. Stephan, wozu der Auftrag bereits in der 1. Hälfte des Jahres 1732 ergangen sein muß. Er scheint durch Preßburger Vermittlung erfolgt zu sein, wobei vermutlich die verwandtschaftlichen Beziehungen der sowohl am Preßburger Bischofshof als auch in der Wiener Stadtverwaltung einflußreichen Familie Managetta den Ausschlag gaben (27, S. 213-214). Die ersten Entwürfe für die Lava-

boreliefs, zu denen das bisher um 1737/38 datierte Wachsrelief im Österreichischen Barockmuseum zählt (2, Kat.Nr. 41), müssen demnach fünf Jahre früher angesetzt werden; die von Donner auf 1739 datierten Marmorreliefs sind den Quellen nach schon 1736 entstanden.

Außer den neupublizierten Quellen vermehren neue Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung zur Wiener Barockkunst das Wissen über Umfang und Datierung von Donners Œuvre. So ermöglicht die genauere Kenntnis

der Formensprache des »Dekorationskünstlers« Antonio Beduzzi, ihm den Entwurf zu der früher Donner zugeschriebenen Kanzel im Passauer Dom und deren Ausführung dem vielfach für Beduzzi tätigen Lorenzo Mattielli zuzuweisen (Rizzi-Schütz in 6 und 23). Gleichfalls auf neuen Forschungsergebnissen beruht die Aussonderung von fünf Statuetten – der in zwei Exemplaren in Wien und Cambridge (Mass.) bekannten »Ruhenden Nymphe« (Abb. 2; Ronzoni in 2, Nr. 64–65 und in 6, S. 104–117) und der vier mythologischen Statuetten in Budapest (Abb. 3) – aus Donners Œuvre und ihre überzeugende Zuschreibung an Jakob Gabriel Mollinarolo, einen an Hof und Akademie tätigen Bildhauer, der sich um die Jahrhundertmitte in eigenständiger Weise mit Donners Statuarik auseinandersetzte und zu einer vom galanten Stil des französischen Rokoko angeregten, aber sehr persönlich gefärbten Version der Donner-Nachfolge gelangte (Ronzoni in 2, Nr. 60–63, 64 und 65 und in 6). Auch wurde vorgeschlagen, die Reliefs »Christus vor Pilatus« und »Tröstung Mariens« aus stilistischen Gründen in das inzwischen erstmals stilkritisch untersuchte Œuvre Matthäus Donners einzugliedern (2, Nr. 33 und 34, dazu Schemper-Sparholz S. 137). Diesen »Verlusten« stehen einige ebenfalls mit Mitteln der Stilkritik gewonnene Neuzuschreibungen gegenüber. Neben vier Büsten antiker Feldherren im Stiegenhaus von Schloß Mirabell gelten die in den letzten Jahren entdeckten beiden Versionen einer Apollo-Statuette als Frühwerke Donners (Abb. 5 und 6), die eine weitere Spielart seiner Antikenrezeption vertreten und neue Erkenntnisse über seine Stilentwicklung vermitteln (2, Nr. 17, 18; 3 passim und 24; Nr. 18 jetzt in deutschem Privatbesitz, vgl. 25). Weitere Zuschreibungsversuche durch Rekonstruktion anhand vorhandener Repliken, wie bei den Kreuzifixen (2, Nr. 66, 122, 134 und 135 und Ronzoni in 2, S. 172 und das Nr. 66 ähnliche, neuentdeckte Kreuzifix in Král'ová pri Senci, 1, Nr. 38) und Reliefs (2, Nr. 89–90, 99 und 151), oder durch Stilvergleich (7, 8, 20) beleben die Diskussion.

Stilentwicklung oder Stilpluralität

Die neuen Erkenntnisse zur Datierung der Reliefs verändern das bisherige Urteil über die Stilentwicklung bei Donner, schmilzt doch die Spanne der bisher auf das Jahrzehnt 1729–1739 verteilten Stilentwicklung auf sieben Jahre zusammen. Außerdem treten die ersten Zeugnisse des sogenannten »Spätstils« bereits 1732 im »Samariterin«-Relief des Wiener Münzamt auf (das entgegen allen Erwartungen nicht in der Wiener Ausstellung zu sehen war). Offenbar verfügte Donner nahezu gleichzeitig über mehrere Stilvarianten, die er je nach Auftragslage, Thema, Material, Technik wahlweise einsetzte (zur »Dualität zweier Reliefstile« auch 27, S. 227, Anm. 121). Insofern unterscheidet sich die Kunst seiner Reifezeit nicht so sehr von der »augenfällige(n) Uneinheitlichkeit seiner beginnenden künstlerischen Produktion« (24, S. 186), wofür die neuentdeckten, so unterschiedlichen Salzburger Frontispiz-Entwürfe aus dem Jahr 1728 (Abb. 7 und 8; Kaltenbrunner in 6, Abb. 21 und 22; 22) ebenso lebhaftes Zeugnis ablegen wie der Zyklus der Mirabell-Statuen, der in seiner Gesamtheit erstmals kritisch untersucht wurde (Abb. 9; Pötzl-Malíková in 6). Vollends verändert wird das überkommene Bild von Donners Frühstil durch die beiden neuentdeckten Apollo-Statuetten (2, Nr. 17, 18; 3 und 24), die als schlanke, flüssig bewegte Metallfiguren einen heftigen Kontrast zu den schweren, muskulösen Marmorstatuen des Mirabell-Stiegenhauses bilden. Die im Werk Donners immer wieder auftretende unterschiedliche Typik der Muskelstrukturierung wird ebenfalls als Zeichen für Stilpluralität gewertet (24, S. 198 und 203). Pluralität der Gestaltungsmodi, verschiedene Proportionen und unterschiedliche Ausarbeitungsform der Oberfläche treten auch in der späteren Wiener Kunst bei Mollinarolo und Dorfmeister (2, S. 164 und bei Nr. 131 und Nr. 143) sowie in den Zeichnungen des Ignaz Franz Platzer auf (Preiss in 6, S. 206). Diese Phänomene entziehen sich der Einordnung in das System einer konsequenten Stilentwick-



Abb. 7
Georg Raphael Donner,
Frontispiz zur Disser-
tation von Bonifaz
Sanftl, Salzburg 1728.
Salzburg, Universitäts-
bibliothek (Jb. d. khist,
Slgn. in Wien 1996,
S. 28 Abb. 21)

lung und werfen die Frage auf, ob dieses System zu ihrer Beurteilung weiterhin verwendet werden sollte. Die Entwertung der überkommenen Anhaltspunkte einer stringenten Stilentwicklung erklärt die Probleme bei der Datierung zeitlich nicht fixiert Objekte wie des Klosterneuburger Merkur (Pötzl-Malíková in 2, S. 35 mit Anm. 44).

Ausbildung, Vorlagen, Einflüsse

Über Donners Ausbildung als Goldschmied und Medailleur herrscht noch immer ebenso

Unklarheit wie über seine Reisen. Den Quellen zufolge hat sich Donner nur kurz zu Marmorkäufen in Italien aufgehalten und dort keine ausgedehnten Studien der antiken und neuzeitlichen Skulpturen betrieben. Diesen Mangel an Originalkenntnis versuchte er durch intensives Studium von Reproduktionsgraphik auszugleichen, deren Bedeutung auch für das vollplastische Werk immer deutlicher wird. Neben den Sammelwerken von de Rossi (Pötzl-Malíková in 6, 37, 46-48), Perrier (27, S. 232) und Thomassin (Pötzl-Malíková in 2,

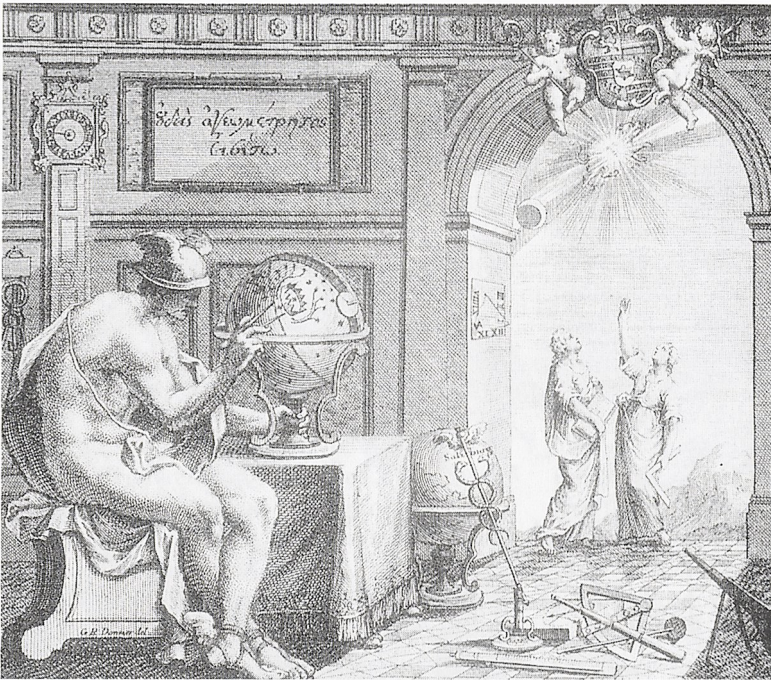


Abb. 8
Georg Raphael Donner,
Frontispiz zu P. Corbinian
Thomas, »Mercurii
Philosophici Prodromus«,
Salzburg 1728 (leicht
beschnitten). Salzburg,
Dommuseum (Jb. d. khist.,
Slgn. in Wien 1996,
S. 29 Abb. 22)

S. 33) scheint Joachim von Sandrart für Donner und seine Nachfolger wichtig gewesen zu sein (Pötzl-Malíková in 6, S. 44, 50; 2, Nr. 129, 144, 154). Auch konnte sich Donner in den Wiener Sammlungen anhand der dort vorhandenen Kleinplastiken einen Überblick über die Hauptwerke von Antike und Renaissance verschaffen. Eine besondere Rolle dürfte der Liechtenstein-Sammlung zugekommen sein – seinem Schüler den Zugang dazu ermöglicht zu haben, gilt inzwischen als größeres Verdienst von Donners Lehrer Giovanni Giuliani als die eigentliche bildhauerische Ausbildung (Pötzl-Malíková in 2, S. 33; 24, S. 187-188). Neben der augenfälligen mehrfachen Auseinandersetzung Donners mit den damals noch als Antiken geltenden Statuetten des Apoll und Merkur von François Duquesnoy (2, Nr. 17-19, 48; 3; 4; 24) wurde inzwischen die Vorbildlichkeit der Aktmodellierung des Adriaen de Vries für Donner erkannt. Dieser war auch für Donners Zeitgenossen Mattielli und für das spätere 18. Jh. bedeutsam (3, S. 19-21 und

24, S. 201-204; Schemper-Sparholz in 2, Nr. 123 und 6, S. 144 zu Balthasar Ferdinand Moll; Ronzoni in 6, S. 98 zu Mollinarolo). Die Anlehnung an De Vries, den Hauptvertreter der rudolfinischen Plastik, war wohl nicht nur ästhetisch bedingt, sondern knüpfte auch bewußt an eine glanzvolle Epoche habsburgischer Kunst an (Schemper-Sparholz in 2, S. 129). Diese Rückbesinnung ist eine Parallele zu der von einer Art »Neo-Manierismus« geprägten Entwicklung der süddeutsch-österreichischen Rokokomalerei (24, S. 204).

Bei aller stilistischen Eigenständigkeit sind im Werk Donners durchaus Spuren der Auseinandersetzung mit der spätbarocken Wiener Skulptur auszumachen. So wurde angeregt, den reifen Reliefstil Donners mit dem Einfluß Mattiellis zu erklären (27, S. 233, Anm. 144).

Material und Technik

Obwohl Donner in technischer Hinsicht äußerst vielseitig war, ist er doch im Bewußtsein der »Nachwelt« vor allem durch seine

Bleigüsse verankert. In der Tat bedeutete Donners Einsatz des Werkstoffs Blei ohne veredelnde Vergoldung oder schützende Fassung eine Innovation, welche die Wiener Plastik des 18. Jh.s prägen sollte. Die Entdeckung der beiden frühen Apollo-Statuetten aus Blei (*Abb. 5 und 6*; 2, Nr. 17 und 18) führte zur Revision der bisherigen Meinung, Donner habe erst in seiner Preßburger Zeit die Qualitäten dieses Werkstoffs erkannt. Möglicherweise wählte Donner für diese an antiken Plastiken – wofür er Statuetten Duquesnoys halten mußte – orientierte Figur das ungefaßte Blei, weil er seine Antikenparaphrase dem Erscheinungsbild patinierter Metallstatuetten angleichen wollte, darin englischen Antikenkopien des späten 17. Jh.s vergleichbar (24, S. 190-191). Blei diente auch zur »Konservierung« zweier Skizzen aus weichem Modelliermaterial für den Werkstattgebrauch (2, Nr. 23; 3, S. 9; 24, S. 194). In diesem Experimentierstadium muß Donner die »malerischen« Qualitäten des Bleigusses für sich entdeckt (24, S. 191) und späterhin als auch für prominente Großplastiken wie die Preßburger Hochaltarfiguren geeignet empfunden haben. Dabei muß vorausgesetzt werden, daß Donners wohl ästhetisch und gußtechnisch begründete Materialwahl vom Fürstprimas als Auftraggeber und vom Kaiserhaus als »Nutzer« der ungarischen Krönungskirche akzeptiert wurde, obwohl sie der im 18. Jh. geltenden Materialhierarchie widersprach (24, S. 191 mit Anm. 31; zur Materialhierarchie 15 und Schemper-Sparholz in 6, S. 186-187 mit Gegenüberstellung von Bronze- und Bleiexemplaren der Kaiserbüsten Matthäus Donners).

Die in der Hierarchie der Metalle höherwertige Bronze hat Donner nach den Altarreliefs der Eremosynarius-Kapelle von 1731 nicht mehr für Güsse verwendet, wohl aber verlieh er seinen wächsernen Passionsreliefs (2, Nr. 27, 28, 33, 34) und den aus Gips modellierten Ersatzreliefs für die Lavabos im Stephansdom (2, Nr. 46, 47) durch entsprechende Fassungen das Aussehen von Bronzegüssen. Neue Untersuchungen belegen die Ursprünglichkeit dieser Metallfassungen (Koller in 6, S. 135).



Abb. 9 Georg Raphael Donner, Venus. Marmor. Salzburg, Schloß Mirabell, Stiegenhaus (Fritz Simak, Wien)

Für die von der Werkstatt ausgeführten Chorgestühle in Preßburg und Marianka wurde naturgemäß Holz eingesetzt, ein Werkstoff, den Donner selbst wohl nie eigenhändig verarbeitete. Der zerstörte Hochaltar von Marianka, ein unarchitektonischer Aufbau mit Stuckwolken und Stuckfiguren sowie Sandsteinstatuen mit einer dicken, polierten und modellierten Gipsschicht, weicht durch Materialien und Bearbeitungstechnik völlig vom Usus der Donner-Werkstatt ab und verweist auf eine Ausführung durch die Werkstattmitglieder Gottfried Fritsch und Ludwig Gode, auf deren Spezia-

listentum Donner offenbar seinen Entwurf abgestimmt hatte. (Jávor in 6, S. 143-146). Auch gestand der Meister seinen Mitarbeitern eine relativ große stilistische Bandbreite zu.

Wenn auf Donners Skulpturen sicher zutrifft, daß sie als autonome Plastiken keine Rücksicht auf das sie umgebende dekorative Ensemble nehmen, hat er doch im Altaraufbau der Eleemosynarius-Kapelle barocke »Surrogat-Praktiken« der Materialillusion genutzt und bei Marmorstatuen Stuckergänzungen angebracht. Gerade die hochvirtuose Bearbeitung der »Apotheose Karls VI.« von 1734 scheint Donner in bewußtem Wettstreit zu den in Wien damals dominierenden Italienern Mattielli und Corradini auf die Spitze getrieben zu haben (Pötzl-Malíková in 2, S. 38, 47 mit Anm. 109 und 49).

Repliken

Charakteristisch für das Œuvre Donners sind die mehrfachen Ausführungen seiner Kleinplastiken. Allein das Statuettenpaar Venus und Merkur hat sich in acht Exemplaren erhalten (2, Nr. 48-61, Venus zum Nürnberger Merkur Nr. 54 in Privatbesitz aufgefunden laut Ronzoni in 6, S. 95, Anm. 8). Die teils gravierenden Unterschiede der Statuetten beruhen einer jüngst entdeckten Quelle zufolge darauf, daß das aus dem Nachlaß Donners in den Besitz seines Bruders Matthäus übergegangene Statuettenpaar aus Gips bestand, einem für Modelle üblichen Material (6, S. 95, Anm. 5, vermutet schon in 2, Nr. 48; zur Praxis des Bronzegusses nach haltbaren Gipsmodellen 18, S. 14). Dieses heute verschollene Paar bildete die Grundlage für Donners Güsse und die von der Forschung als postum angesehenen Ausformungen durch Matthäus Donner, dessen Werkstatt oder Akademieschüler, wobei die Gußmodelle wohl jeweils *ad hoc* neu aufgebaut wurden.

Als Güsse unter der Aufsicht Donners selbst gelten heute allgemein die Statuetten im Österreichischen Barockmuseum (Abb. 4; 2, Nr. 48-49), während die Statuetten aus Sibiu/Hermannstadt als Arbeiten der Donner-Nachfolge um 1750 oder als erste Formulierungen Donners um 1735 kontrovers beurteilt werden (1, Nr. 27 und 28; 2, Nr. 50 und 51). Zur Vorsicht bei der Postulierung größerer Zeiträume bei stilistisch unterschiedlichen Versionen der Statuetten mahnt das mittlerweile publizierte Braunschweiger Inventar, in dem das recht individuell gestaltete Statuettenpaar

bereits 1753 dokumentiert ist (18, Nr. 231-232). Durch das Fehlen dreier Schlüsselwerke aus dem für Besucher immer noch schwer zugänglichen Wiener Münzamt wurde im Wiener Katalog die Chance vertan, sowohl die Entwicklungsreihe der Reliefs »Christus und die Samariterin« lückenlos darzulegen und ihr Verhältnis zu den verschiedenen Repliken zu klären (2, Nr. 41-44; fünf Versionen bei 14, Abb. 3-7; gute Abb. des ebenfalls in Braunschweig 1753 inventarisierten Exemplars bei 18, Nr. 230) als auch die drei erhaltenen, in der Literatur kontrovers beurteilten Versionen der Venus-Reliefs kritisch zu vergleichen (Pötzl-Malíková in 2, Nr. 37-40, Schemper-Sparholz ebenda S. 142). Im letzten Fall ist das Fehlen von Katalognummer und Abbildung besonders mißlich, weil die Venusreliefs des Hauptmünzamtes seit dem 1909 in Baden bei Wien erschienenen Tafelwerk von Anton Mayr und Josef Wilha in keiner Donner-Monographie mehr abgebildet wurden.

In Wien waren mehrere Repliken anderer Donner-Reliefs zu sehen (2, Nr. 29-32, 36), die allerdings nur einen bescheidenen Teil der bekannten und immer noch auftauchenden Exemplare ausmachen (dazu Jávor in 6, S. 147-148, Abb. 156-161, Abb. 156 auch in 1, Nr. 20. Abb. der in 2, Nr. 46, 47 erwähnten Alabaster-Kopien der »Ersatzreliefs« bei 13, S. 36, Nr. 31). Zu den wohl in der Donner-Werkstatt angefertigten Repliken kommen noch zahlreiche Reliefkopien aus späterer Zeit und Wiedergaben in Grisaillemalerei, die das lebhafte Interesse der Nachwelt an diesen Werken Donners beweisen (1, Nr. 33; 2, Nr. 187; 5, Nr. 138). Materialanalysen einiger Reliefs haben zur Datierung zweier Repliken ins 19. bzw. 20. Jh. geführt (2, Nr. 35, 91; Koller in 6, S. 135).

Wieweit die Repliken aus rein künstlerischen Gründen oder wegen der Nachfrage einer Käuferschicht angefertigt wurden, läßt sich im Einzelfall kaum mehr entscheiden. Doch ist zu vermuten, daß die aufwendigen und teuren Güsse der Statuetten zu Verkaufszwecken hergestellt wurden, während Wachs- und Gipsreliefs wohl in vielen Fällen als Belegstücke für die Werkstatt oder zu Studienzwecken entstanden. Allerdings zeugt die Vergoldung einiger Reliefs von ihrer Verwendung in anspruchsvollem Ambiente (1, Nr. 20; Farbabb. in 5, Nr. 175 und 176; Jávor in 6, S. 148, Abb. 156 und 157).

Einen ganz neuen Zweck erfüllten die Reliefs Georg Raphaels, nachdem sie in den Nachlaß seines Bruders Matthäus übergegangen waren. Dieser, seit 1744 Direktor der Wiener Graveurakademie und einer von drei Professoren der Bildhauerei an der 1751 wiedereröffneten Akademie, setzte sie im Rahmen seiner Lehrtätigkeit als Vorlagen ein (zum folgenden Schemper-Sparholz in 2, S. 138-142). Es haben sich mehrere Reliefkopien von Schülerhand mit dem Namen oder Monogramm Georg Raphael Donners erhalten, wohl ein Verweis auf den Inventor der Komposition, was der akademischen Hochschätzung der Idee des Kunstwerks

entsprochen haben mag. Daher ist es konsequent, das bisher Matthäus Donner zugeschriebene Relief »Venus' Abschied von Adonis« (2, Nr. 89, jetzt in englischem Privatbesitz, vgl. 30) aufgrund des Donner-Monogramms auf eine verschollene Kompositionsidee Georg Raphaels zurückzuführen, wenn auch die formalen Schwächen dieses Reliefs eher an eine Kompilation aus mehreren Skizzen des Älteren schließen lassen. Ein demselben Themenkreis angehörendes, gleich großes, vielleicht als Pendant zum Berliner Exemplar (2, Nr. 90) geschaffenes Bleirelief eines Akademischülers(?), »Tod des Adonis«, das zum Zeitpunkt der Wiener Ausstellung nur in einer Gipsversion des 20. Jh.s bekannt war (2, Nr. 91, zur Datierung Koller in 6, S. 135), wurde 1997 vom Bayerischen Nationalmuseum München angekauft (29). Auch von diesem Relief müssen mehrere Varianten existiert haben, da Bleifassung und Gipsabguß nicht deckungsgleich sind.

Werkstatt, Schüler, Einfluß

Die seit geraumer Zeit vermutete Zugehörigkeit Balthasar Ferdinand Molls zur Donner-Werkstatt läßt sich jetzt durch ein Selbstzeugnis Molls von 1761 über seine Mitarbeit am Providentia-Brunnen belegen (27, S. 242, Anm. 195). Sein älterer Bruder Johann Nicolaus arbeitete bereits seit 1731 in der Preßburger Werkstatt (Pötzl-Malíková in 2, S. 42). Neben Werkstattmitgliedern aus Wien, Preßburg und Deutsch-Altenburg war 1732 auch einer der Brüder Donners – Matthäus oder Sebastian? – in Preßburg tätig (2, S. 42 mit Anm. 95). Matthäus Donners Aufenthalt in Preßburg ist zwar nur für das Jahr 1738 durch seine Medaille auf das Priesterjubiläum des Fürstprimas dokumentiert, doch wird wegen der von 1736-1739 währenden Zäsur in seinem Wiener Medaillenschaffen vermutet, daß er in diesen Jahren eng mit seinem Bruder zusammenarbeitete. Indizien dafür sind einerseits Reflexe der Kunst Georg Raphaels im plastischen Frühwerk Matthäus Donners, andererseits hat man seine Handschrift in der Ziselierung einiger Partien des Providentia-Brunnens erkennen wollen (Schemper-Sparholz in 2, S. 136-137). Auch Pötzl-Malíková versucht eine Händescheidung und weist die Statuen von Ybbs und March demselben, noch nicht zu benennenden Bildhauer zu (2, Nr. 72 und 74).

Während sich die Darstellungen der Preßburger Werkstatt und ihres Einflusses auf die slowakische Plastik (in 1) bzw. der Donner-Nachfolge in Mähren (Stehlik in 2) auf zahlreiche neue Publikationen stützten, deren oft an entlegener Stelle publizierte Ergebnisse sie zusammenfaßten und durch Neuentdeckungen ergänzten, lagen zu den Katalognummern und Abhandlungen über Matthäus Donner und Jakob Gabriel Mollinarolo kaum Vorarbeiten vor. Sie stellen *ad hoc* verfaßte gründliche Untersuchungen dar. Hierdurch wurde erstmals kritisch die Bedeutung Matthäus Donners als selbständiger Plastiker vor allem an den großen Bildnisbüsten diskutiert, deren von der Medailleurtätigkeit geprägte differenzierte Ziselierung die Voraussetzung für Balthasar Ferdinand Molls dekorative Oberflächenbehandlung schuf (Schemper-Sparholz in 2, besonders S. 133-144 und Kat.Nr. 77-92, 199-201, 203-205, 206-208 und in 6, S. 176-188). Auch das Bild des bisher in der Literatur wenig beachteten, unter dem Einfluß Donners und Maulbertschs sehr individuell gestalteten Mollinarolo erhielt durch die Beiträge von Ronzoni deutliche Konturen (in 2, S. 160-178 und Nr. 60-65, 129-137, 180-181, in 6 und 31). Besonders aufschlußreich ist die stilistische Abgrenzung gegen das oberflächlich gesehen ähnliche Œuvre des Johann Georg Dorfmeister (2, Nr. 138-145, 182 und S. 179-182).

Nachfolge innerhalb und außerhalb der Wiener Akademie

Das Verhältnis Donners zur Wiener Akademie wurde im Wiener Katalog ausführlich untersucht (Schemper-Sparholz in 2, besonders S. 129-136). Zeichen seiner Verbundenheit mit dieser kaiserlichen Institution, der er allerdings nicht direkt angehörte, war das vermutlich im Auftrag der Akademie geschaffene Portrait ihres Protektors Gundacker Althann, das wohl für den Festsaal des Palais Althann bestimmt war, in dem die akademischen Feiern wie die Preisverleihung stattfanden (2, Nr. 26 und S. 131 mit Anm. 10). Durch seinen

Bruder Matthäus blieb Donner auch in Preßburg in Kontakt mit dieser Institution. Die Verdienste Donners, der seine Schüler regelmäßig an den akademischen Wettbewerben teilnehmen ließ, wurden letztlich mit der Ehrenmitgliedschaft honoriert (Pötzl-Malíková in 2, S. 57, Anm. 165).

Nach dem Tod Georg Raphaels verbreitete Matthäus Donner als Lehrer an der Graveurakademie ab 1744 und an der 1751 wiedereröffneten Maler- und Bildhauer-Akademie systematisch dessen Kompositionen. Im Wiener Katalog finden sich vielfach Nachweise zur Nachwirkung Donnerischer Kompositionen (2, Nr. 82 nach Nr. 81; Nr. 99 und 100, 154) und Einzelfiguren, v. a. der »Providentia«, in den Akademie-Arbeiten (z. B. Nr. 142, 154, 155), Bemerkungen zum Akademiestil und seiner malerischen Oberflächengestaltung (bei Nr. 127-128), auch Zeugnisse der akademischen Zeichenpraxis (Nr. 178 nach Nr. 89, Abb. 67 auf S. 139) und der – postulierten – Gepflogenheit, von den Schülern Gegenstücke zu existierenden Objekten im »Donner-Stil« anfertigen zu lassen (Nr. 91). Besonders häufig waren Reliefs, die sich am »reichen« späten Stil Donners orientierten (S. 142). Donner war zum Leitbild der Akademie geworden, das sowohl Skulptur als auch Malerei im Hinblick auf Proportion, Reliefauffassung, Motivik und Mäßigung im Ausdruck prägte (S. 152).

Auch außerhalb der Akademie wurde Donners Werk vorbildlich. Vor allem die »Providentia« des Mehlmarkt-Brunnens übte Einfluß auf so unterschiedliche Künstlertemperature wie Johann Nikolaus oder Balthasar Ferdinand Moll (2, Nr. 111-113), Schletterer 1738 (Kronbichler in 6, S. 189; Abb. 7 bei Hanna Egger et al.: *Stift Altenburg und seine Kunstschätze*. St. Pölten – Wien 1981), Mollinarolo (2, Nr. 136, 137) und Dorfmeister (2, Nr. 138; eine seiner Kopien der Brunnenfiguren ist vielleicht Nr. 76) aus. In den 1770er und 1780er Jahren kam es zu einer regelrechten Zuschreibungswelle, in deren Verlauf zahlreiche Plastiken oft zu Unrecht mit dem berühmten Bildhauernamen Donner verbunden wurden (Ronconi in 2, 122).

Obwohl die Donner-Nachfolge in Wien gerade jene Elemente seiner Kunst aufgriff, die dem klassischen Prinzip widersprachen

(Schemper-Sparholz in 2, S. 152-154; 3 *passim*; 27, S. 233), sahen viele spätere Kunstkritiker in Donner wegen seiner gemäßigten Formensprache einen Wegbereiter des Klassizismus. Zur Einschätzung Donners als »Protoklassizisten« führte v. a. die durch Donners Schüler Adam Friedrich Oeser vermittelte lobende Erwähnung durch Johann Joachim Winckelmann. Dessen zum Schlüsselwort des Klassizismus gewordene Formulierung »Edle Einfalt und stille Größe« wurde von der Literatur Oeser zugeschrieben und so letztlich auf Donners Kunstprinzipien zurückgeführt (33, S. 250; 34, S. 56-57; danach Michael und Almut Krapf in 2, S. 24). Ihre Wirkung meinte man auch in dem Ideal von »Einfalt und Stille« zu verspüren, das Oeser dem jungen Goethe vermittelte. Diese zu einem Gemeinplatz der Donner-Literatur gewordene Verbindungslinie von Donner über Winckelmann zu Goethe wurde im Wiener Ausstellungskatalog ausführlich nachgezogen, ohne die kritischen Punkte dieser Tradition auch nur anzudeuten (M. und A. Krapf in 2). Ohne hier auf die in Überfülle erschienene, aber in resümierenden Publikationen (wie 35) zusammengefaßte, im Wiener Katalog offenbar nicht rezipierte Winckelmann-Literatur der letzten Jahrzehnte eingehen zu können, sei nur vermerkt, daß in diesen Publikationen Donner als Quelle der Sentenz von der »Edlen Einfalt und stillen Größe« nicht in Betracht gezogen wird.

Ikonographie

Aufschlußreichstes Ergebnis der ikonographischen Untersuchungen war die Entschlüsselung des Statuenprogramms im Stiegenhaus von Schloß Mirabell als Darstellung der Gründungsgeschichte des römischen Reiches (Pötzl-Malíková in 6). Sie brachte nicht nur Ergebnisse zum ursprünglichen Standort und zur Abfolge der einzelnen Statuen im Zyklus, sondern ermittelte auch die Einbindung dieses Programms in den Vorstellungskomplex von Salzburg als *Roma aeterna* bzw. *Roma nova*.

Die seit Pigler in der Literatur vertretene Interpretation der Reiterstatue des hl. Martin am Preßburger Hochaltar als idealisiertes Portrait des Stifters Emmerich Esterházy wurde von Mojzer zu einer Deutung als »Historisches Denkmal« der kirchlichen Legitimation der Bischofs- und Königsherrschaft ausgeweitet (Mojzer in 2, S. 102, ähnlich Pötzl-Malíková in 2, S. 54). Maué untersuchte die Ikonographie der mythologischen Statuetten Donners und schlug vor, sie als Allegorien von Monaten oder Jahreszeiten zu deuten (in 6). Wesentliche Ergänzungen zur Ikonographie der Bildnisplastiken Matthäus Donners und zur Rolle des Münzbildnisses in der Wiener Hofkunst steuerte Schemper-Sparholz bei. Im Anschluß an die Interpretation der verschiedenen Typen der kaiserlichen Münzbildnisse durch den Numismatiker Karl Gustav Heräus sieht sie in Donners Portraitrelief Karls VI. einen vom Auftraggeber geforderten Rückgriff auf den mit Augustus assoziierten Typus, der den Tätigkeiten des »Friedensfürsten« wie Förderung von Künsten und Wissenschaften zuzuordnen ist (6, S. 172-179, vgl. Abb. in 2, Kat.Nr. 25). Die jetzt überzeugend Matthäus Donner zugeschriebenen Bildnisreliefs zweier Kinder werden von Schemper-Sparholz aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit Medaillen als Idealportraits zweier Erzherzöge angesehen. Ihr kontrastierender ernster bzw. heiterer Gesichtsausdruck könnte als bewußte Gegenüberstellung verschiedener Temperamente in der Tradition der Ausdrucksstudien Lebruns stehen, die wohl auch an der Wiener Akademie bekannt waren (2, Nr. 85 und 86). Ebenfalls in den akademischen Kontext gehört Matthäus Donners vielleicht für das Akademiegebäude konzipiertes Relief »Herkules erweckt die Künste« (2, Abb. S. 402 und 403 bei Nr. 81).

Die Ikonographie des Wiener Providentia-Brunnens wurde in den neueren Publikationen vielfach angesprochen und aufgrund des städtischen Auftrags überwiegend als Selbstdarstellung des Wiener Magistrats interpretiert. Schemper-Sparholz verweist hingegen darauf, daß »Providentia« als eine der Karl VI. zugeschriebenen Tugenden vielfach in der Wiener Hofkunst vorkommt, und rückt damit das Monument in den Zusammenhang des »Kaiserstils«. Auch die Enthüllung des Brunnens am Namenstag des Kaisers, also am Termin der Preisverleihung an der Akademie, zeigt die enge Verknüpfung von Hof und Akademie mit dem durch Donner verwirklichten städtischen Brunnenprojekt (2, Anm. 156 zu S. 129). Ohne auf einzelne Motive einzugehen, betont Philippon die politische Aussage des Brunnenprogramms, das in einer Zeit des Machtverlustes

in den Grenzländern die Erblande als Kerngebiet der habsburgischen Macht hervorhebe und der Providentia anheimstelle (2, S. 94). Nicht Donners postulierte Vorliebe für das »lebensspendende Element Wasser« (Krapf in 6, S. 75) war ausschlaggebend für seine Beschäftigung mit Brunnen und Lavabo-Reliefs, sondern allein die Auftragsvergabe des Wiener Magistrats, der auch weitgehend die Ikonographie bestimmt haben dürfte.

Die hier besprochenen Publikationen erbrachten so viele neue Aspekte, daß der entsprechende Artikel im aktuellen Künstlerlexikon beim Erscheinen schon überholt war (26). Die Rezeption der neuen Erkenntnisse in zwei kürzlich erschienenen Handbüchern zur österreichischen Barockkunst fällt höchst unterschiedlich aus. Während Krapf (19) bei seiner Auflistung und Beschreibung der Werke Donners die neuen Daten allenfalls erwähnt, wertet Schemper-Sparholz (in 32) die aktuellen Forschungsergebnisse für ihre Darstellung konsequent aus, konzentriert sich auf die Charakterisierung der Hauptwerke Donners im Kontext der verschiedenen plastischen Kategorien und zeigt seine Bedeutung als Vertreter des »Kaiserstils«. Ausstellungskataloge, Handbücher und Aufsätze sind jedoch ihrer Natur nach nicht geeignet, die Komplexität einer schon lange fälligen Donner-Monographie zu ersetzen.

Mit dieser sollte man sich aber noch gedulden, bis die in den jüngsten Publikationen angerissenen Fragen beantwortet und die zuletzt ausgeklammerten Themenkomplexe geklärt sind. Dazu gehören nach wie vor Donners Ausbildung und Reisen nach Oberitalien und Dresden, wo er neben der zeitgenössischen Skulptur des Zwingers auch die antikisierenden Statuen am Palais im Großen Garten studiert haben kann; ferner die adäquate Beurteilung der Angaben von Donners erstem Biographen Hagedorn, der eigenem Bekunden nach den Bildhauer gekannt hat; eine Klärung der Gründe für Donners Übersiedelung nach Wien

1739, zu denen die direkte Nutzung des neuen Gußhauses, die Zusammenarbeit mit Johann Lucas von Hildebrandt für die Peterskirche oder gar Projekte für die Kaisersarkophag der Kapuzinergruft gehört haben könnten; eine ausführliche kritische Diskussion der Zuschreibungsversuche der letzten Jahre; die Einbindung der Stilpluralität Donners in den Kontext der zeitgenössischen Wiener Kunst; die Eingliederung des Programms des Providentia-Brunnens in die höfische bzw. städtische Ikonographie; Untersuchungen zu den Bildnissen Donners und ihren Aussagen über seine Persönlichkeit (Einzelaspekte neuerdings bei Doppler in 28 und Appuhn-Radtke in 32) sowie vorurteilsfreie Studien zum Verhältnis Oesers und Winckelmanns zu Donner.

Claudia Maué

Literatur

A. Ausstellungen:

1) *Georg Raphael Donner und Bratislava (1693-1741)*. Slowakische Nationalgalerie Bratislava/Preßburg, November 1992 - April 1993

2) *Georg Raphael Donner 1693-1741*. Österreichische Galerie Wien, 2.6.-30.9.1993

Michael und Almut Krapf: G. R. Donner – Adam Friedrich Oeser – Johann Joachim Winckelmann: Edle Einfalt und stille Größe S. 11-29

Mária Pöztl-Malíková: Zu Leben und Werk von G. R. Donner S. 31-83

Jean Philippon: Ein österreichischer Bildhauer zwischen Barock und Klassizismus S. 93-98

Miklos Mojzer: Die szenische Ordnung des Preßburger Hochaltars von G. R. Donner S. 101-107

Ingeborg Schemper-Sparholz: G. R. Donner und seine Rezeption an der »Kaiserl. freyen Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Bau-Kunst« im 18. Jh. in Wien S. 129-159

Luigi A. Ronzoni: Jacob Gabriel Molinarolo detto Müler, Polycletus Austriacus S. 160-185

Milos Stehlik: G. R. Donner und Mähren S. 187-205

3) *Aspekte der Stilbildung bei Georg Raphael Donner (1693-1741)*. Eine Kabinett-Ausstellung im Liebieghaus – Museum alter Plastik, Frankfurt a. M., 15.10.1993-2.1.1994

4) *Zu Gast in der Kunstammer*. Eine Ausstellung der Kunstammer des Kunsthistorischen Museums Wien, 12.10.-15.12.1991

Manfred Leithe-Jasper: Die fürstliche Kunstammer als Quelle der Anregung für Künstler am Beispiel

der Einwirkung François Duquesnoys auf G. R. Donner S. 99-124

5) *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozáskorok. Baroque Art in Central Europe. Crossroads*. Budapest, Történeti Múzeum, 11.6.-10.10.1993, Nr. 171-178

B. Beiträge des Donner-Symposiums 1993:

6) *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst*. Die Beiträge des im Juli 1993 von der Österreichischen Galerie im Belvedere veranstalteten Symposiums. Hrsg. von Ingeborg Schemper-Sparholz. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 92 (Neue Folge LVI) 1996 (erschienen 1998)

Ilse Schütz: Die Künstler der Passauer Domkanzel S. 15-25

Regina Kaltenbrunner, Ulrich Nefzger: Zwei Frontispize von G. R. Donner S. 27-30

Mária Pöztl-Malíková: Zum ikonographischen Programm und zu typologischen Vorbildern von Donners Stiegenhausfiguren im Schloß Mirabell in Salzburg S. 31-61

Michael Krapf: G. R. Donners Mehlmarktbrunnen: Seine Antiken-Rezeption in formaler wie literarhistorischer Hinsicht S. 62-77

Claudia Maué: Zur Ikonographie der Statuettenpaare G. R. Donners und Jakob Gabriel Molinarolos S. 79-94

Luigi A. Ronzoni: Beiträge und Überlegungen zum Werk Jakob Gabriel Molinarolos S. 95-121

Karl M. Pöztl: Zu den Legierungen einiger österreichischer Metallkunstwerke des 18. Jh.s S. 123-126

Manfred Koller: Zur Bronzierung von Skulpturen des 18. Jh.s in Österreich S. 127-137

Anna Jávör: G. R. Donner als Unternehmer. Kollektive Monumentalwerke und Werkstattarbeiten S. 139-148

Petr Fidler: G. R. Donner – Baudirektor und Architekt? S. 149-164

Ingeborg Schemper-Sparholz: Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jh.s in Wien S. 165-188

Johann Kronbichler: Beiträge zum Frühwerk Jakob Christoph Schletterers S. 189-202

Pavel Preiss: Rokoko und Klassizismus in den Zeichnungen Ignaz Franz Platzers S. 203-209

Günter Kohlprath: Neue Funde zur Biographie G. R. Donners S. 211-217

C. Anderweitig gedruckte Symposionsbeiträge:

7) Thomas DaCosta Kaufmann: A Wood Statuette by G. R. Donner (?). In: *Miedzy Padua a Zamosciem. Studia z Historii sztuki i kultury nowozytniej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi* (Festschrift Jeremias Kowalczyk). Warschau 1993, S. 303-313

8) Jaromir Neumann: Zu den Anfängen G. R. Donners. Unbekannte Werke G. R. Donners in Budischau? In: *Ars* 1993, 1, S. 1-42

D. Weitere Publikationen zu Donner:

- 9) Mária Aggházy: Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Preßburg (Bratislava). In: *Acta historiae artium academiae scientiarum hungaricae* Tom. 2, Fasc. 1-2 (1954-1955) S. 65-80
- 10) Michael Schwarz: G. R. Donner. *Kategorien der Plastik* (Phil. Diss. Münster 1966). München 1968
- 11) Mária Malíková: Die Schule G. R. Donners in der Slowakei. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 17 (1973) Nr. 61, S. 77-180
- 12) Claudia Diemer: G. R. Donner. *Die Reliefs* (Phil. Diss. Heidelberg 1977). Nürnberg 1979
- 13) Reinhold Baumstark: *Deutsche Malerei des 15. bis 19. Jh.s aus den Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein*. Vaduz 1979, Nr. 31
- 14) Claudia Maué: Zu den Modellen G. R. Donners. In: Peter Volk (Hrsg.): *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internat. Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseum und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München*, 24-26. Juni 1985. München 1986, S. 157-176
- 15) Mária Pötzl-Malíková: Zur Geschichte des Metallgusses in Wien im 18. Jh. In: Konstanty Kalinowski (Hrsg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 18. Jh.* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Seria historii sztuki Nr 18). Poznan 1992, S. 365-375
- 16) Mária Pötzl-Malíková: *Frantisek Portenhauser – bratislavsky staviteľ 1. polovice 18. storočia* (Franz Portenhauser – ein Baumeister der 1. Hälfte des 18. Jh.s. In: *Ars* 1993, 1, S. 76-83
- 17) Mária [Pötzl-] Malíková: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993
- 18) Ursel Berger, Volker Krahn: *Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung*. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1994
- 19) Günter Brucher (Hrsg.): *Die Kunst des Barock in Österreich*. Salzburg 1994
- Michael Krapf: Plastik, S. 129-196
- 20) Claudia Maué: Das Atlantenportal des Hauses Am Schulhof 4 in Wien und der Modello im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. In: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University, Řada Uměnovědná F* 37-39, 1993-1995 (= Festschrift für Milos Stehčík) S. 35-58
- 21) Anna Jávör: A Donner-évforduló művészettörténeti eseményei (1992-1993). Besprechung von Nr. 1, 2 und 6. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1995, 3/4, S. 301-321
- 22) Ulrich Nefzger: Merkur meditiert – Zu einem Titeltupfer nach einer Zeichnung G. R. Donners. In: *Salzburger Barockberichte* 10, hrsg. vom Salzburger Barockmuseum 1995, S. 360-362
- 23) Wilhelm Georg Rizzi und Ilse Schütz: Die Domkanzel. In: Karl Möseneder (Hrsg.): *Der Dom in Passau*. Passau 1995, S. 431-452
- 24) Luigi A. Ronzoni: Beobachtungen zu den frühen Statuetten G. R. Donners. In: *Städel-Jahrbuch* N.F. 15, 1995, S. 185-210
- 25) *European Works of Art and Old Master Paintings from the Private Collection and Gallery of the Blumka Estate*. Sotheby's New York, 9. und 10. Januar 1996, Nr. 100, S. 122f.
- 26) Claudia Maué: G. R. Donner. Matthäus Donner. In: Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. Bd. 9, 1996, S. 145-148
- 27) Luigi A. Ronzoni: Beiträge zur Geschichte der Ausstattung des Wiener St. Stephansdoms im 18. Jh. Zu den Magistrateaufträgen von G. R. Donner und Balthasar Ferdinand Moll. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* L, 1997, S. 207-254
- 28) Bruno Passamani (Hrsg.): *Paul Troger (1698-1762). Novità e revisioni – Neue Forschungsergebnisse*. Comune di Mezzocorona – Trient 1997
- Elke Doppler: Bemerkungen zu einem Detail in Paul Trogers Porträt G. R. Donners, S. 199-210
- 29) Peter Volk: Venus beweint den toten Adonis. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. 3, Bd. 49, 1998, Berichte aus den staatlichen Museen. Neuerwerbungen, S. 252-253
- 30) *Works of Art from the Collection of the Barons Nathaniel and Albert von Rothschild*. Christie's London, 8. Juni 1999, Nr. 146
- 31) Luigi A. Ronzoni: G. R. Donner oder Jakob Gabriel Mollinarolo? Überlegungen zu einigen Terrakottafigurinen. In: *Salzburger Barockberichte* 22/23, hrsg. v. Salzburger Barockmuseum 1999, S. 305-327
- 32) Hellmut Lorenz (Hrsg.): *Barock* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4, Österr. Akademie der Wissenschaften, hrsg. v. Hermann Fillitz). München – London – New York 1999
- Ingeborg Schemper-Sparholz mit Beiträgen von Luigi A. Ronzoni: Skulptur und dekorative Plastik, S. 461-448
- Sybille Appuhn-Radtke: Druckgraphik, Kat. Nr. 326
- E. Literatur zu Winckelmann:
- 33) Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. 3 Bde. Leipzig 1898
- 34) Alphons Dürr: *Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jh.s*. Leipzig 1879
- 35) Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jh., Bd. 7)
- Rainer Brandt: »...und ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe« S. 41-53
- Max Kunze: Neue Forschungen zu Winckelmann. Ein Literaturbericht S. 11-30