

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

17. Jahrgang

Februar 1964

Heft 2

## MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Im Hinblick auf den im Jahre 1964 in Deutschland in der Zeit vom 14. – 19. September stattfindenden Internationalen Kunsthistorikerkongreß fällt die selbständige Veranstaltung eines Deutschen Kunsthistorikertages aus. Die nach § 6 der Satzungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker vorgesehene Mitgliederversammlung, die den Vorstand zu wählen hat, findet vor Beginn des Internationalen Kongresses am 13. 9. 1964 um 16.30 Uhr in Bonn statt. Die Tagungsordnung wird noch bekanntgegeben.

Anmeldungen zur Teilnahme am Internationalen Kongreß sind ab 15. 2. 1964 an das Kongreßbüro, z. Hd. Dr. Florens Deuchler, Bonn, Kunsthistorisches Institut, Liebfrauenweg 1, zu richten.

Herbert v. Einem, Vorsitzender

## PAUL TROGER UND DIE ÖSTERREICHISCHE BAROCKKUNST

Zur Ausstellung in Stift Altenburg/N.Ö. 25. Mai – 13. Oktober 1963

(Mit 3 Abbildungen)

Zwei Barock-Ausstellungen, die in ihrer Themenstellung wie ihrem äußeren Rahmen nach ganz verschieden waren, fanden im Jahre 1963 in Österreich statt. Die eine zeigte man in Bregenz mit dem Titel: Barock am Bodensee – Malerei. Über ihre Ergebnisse wurde bereits an anderer Stelle berichtet (vgl. G. Woeckel in: Pantheon, XXI. Jg., 1963, Heft 5, S. 331 – 337, ders. in: Alte und moderne Kunst, 8. Jg., 1963, Nr. 70 und B. Bushart in: Kunstchronik, 16. Jg., 1963, Heft 10, S. 276 – 283). Die zweite, deklariert als niederösterreichische Sonderausstellung, hatte die Kunst Paul Trogers zum Thema und fand in Stift Altenburg/N.Ö. statt. (Dem dorthin reisenden Kunstfreund machte man es freilich alles andere als leicht, in dieses schöne, aber weltabgeschiedene Kemptal zu gelangen!)

Die Troger-Ausstellung in Altenburg wurde durch zwei dem gleichen Künstler gewidmete, aber wesentlich kleinere Exponate vorbereitet, die 1948 und 1962 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck stattfanden (vgl. zur letzteren B. Bushart in: Die Kunstchronik, 15. Jg., 1962, S. 345 – 350). Einen Ausstellungsgedanken, der sich in Bregenz und vorher in Innsbruck als fruchtbar erwiesen hatte, aufgreifend, wurde

dem Besucher im Konventsgang des Stiftes die Dokumentation fast aller Fresken des Malers in Gestalt von ausgezeichneten Farb-Dias wie auch in Schwarz-Weiß-Photos vor Augen geführt. In die unmittelbare Nachbarschaft dieser Aufnahmen postierte man eine große Anzahl von gemalten und gezeichneten Skizzen Trogers zu den in Photos wiedergegebenen Decken- und Wandgemälden. Durch diese Konfrontierung auf engem Raum ergab sich ein ausgezeichnete Ausgangspunkt zur Beurteilung der stilistischen und koloristischen Entwicklung Trogers, wie er wohl nie wieder so geschlossen zu realisieren sein wird. Er bildete den eigentlichen wissenschaftlichen Schwerpunkt der Ausstellung.

In den Marmor- und Gästezimmern (des sogenannten Kaisertraktes) waren in wohl-durchdachter Hängung und Gruppierung in chronologischer Abfolge die Ölbilder und einige dazugehörige Skizzen Trogers ausgestellt, ergänzt durch Mobiliar und Kunstgewerbe. Um die überzeugende Auswahl aus dem zeitgenössischen Kunsthandwerk hatten sich W. Mrazek und F. Windisch-Graetz in gleicher Weise verdient gemacht (Kat. S. 193 ff.). Außerdem waren einige Werke der österreichischen Architektur der Zeit in charakteristischen Beispielen in Gestalt von Plänen und Rissen vertreten (Joseph Mungenast), dazu kamen Arbeiten von Bildhauern um Troger (J. C. Schletterer, M. Steinl, G. Giuliani und J. M. Götz) (Kat. S. 180 – 192; bearbeitet von R. Feuchtmüller und F. Windisch-Graetz).

Sinngemäß wurde die Altenburger Stiftskirche wie die Stiftsräume mit ihren Troger-Fresken in den Rundgang durch die Ausstellung miteinbezogen. Vom ausstellungstechnischen Standpunkt aus gesehen als ganz besonders gelungen zeigte sich die Unterbringung der Zeichnungen wie auch der Druckgraphik Trogers, die zumeist aus den Beständen der Albertina in Wien stammten. Man zeigte sie in schlichten, niedrig gehaltenen Glasvitrinen in der Stiftsbibliothek, deren architektonischer Gesamteindruck in keiner Weise durch sie beeinträchtigt wurde, was ausdrücklich hervorgehoben werden soll. Den Abschluß der Ausstellung bildete der Marmor- bzw. Festsaal im Prälatenbau. Hier war eine fesselnde Gegenüberstellung der dort al fresco im Jahre 1737 ausgeführten Phöbus-Apollon-Darstellung (die zugleich den Sieg des Tages über die Nacht versinnbildlicht) mit dem – räumlich und beleuchtungsmäßig sehr gut zur Wirkung kommenden – Hauptwerk der Olmalerei Trogers geschaffen: der 1745 gemalten Steinigung des hl. Stephanus, die aus der Pfarrkirche von Baden bei Wien stammt (Öl/Lw., 697 x 394 cm). Den künstlerischen Werdegang dieses wahrhaft imponierenden Werkes konnte man anhand aller seiner hier ausgestellten gemalten und gezeichneten Vorstudien, Skizzen wie den themengleichen von anderer Hand stammenden Darstellungen verfolgen (Kat. Nr. 32 – 34 sowie Nr. 186/187).

Das sonst einheitlich durchgeführte Ausstellungskonzept sprengte eine äußerst anfechtbare pseudo-barocke Inszenierung, die man offenbar im Sinne des Touristenpublikums für nötig erachtete. Mit Hilfe von verdunkelten Fenstern und Scheinwerferlicht sowie durch die Aufstellung einer schwarzgestrichenen hölzernen Tumba hatte man die unter der Bibliothek liegende Krypta zu einem theaterartigen Schaustück hergerichtet.

Bevor wir uns im einzelnen mit den Olsskizzen und Ölbildern Trogers beschäftigen, seien einige Beobachtungen zur Farbgebung Trogers vorausgeschickt, die sich in der Ausstellung ergaben. Selbst wenn man von den besten Ölbildern und den dazugehörigen Skizzen Trogers ausgeht, wird man immer einen unübersehbaren qualitativen Unterschied zu seinen mit großer Leichtigkeit gemalten, hellfarbigen Fresken feststellen, der sich vor allem in dem wesentlich dunkleren (oft auch schon stark nachgedunkelten) Kolorit bei den Bildern und Skizzen (Kat. Nr. 32 – 34, 37/38) zeigt. Hierin unterscheidet sich Troger grundsätzlich von seinem ihn in dieser Hinsicht übertreffenden Schüler Maulbertsch, bei dem die gemalte und gezeichnete Skizze, die Grisaille, das Ölbild im kleinen wie im großen Format und das Fresko im Kolorit gleichrangig sind. Von einigen ganz frühen wie ganz späten Bildern Trogers abgesehen, macht sich bei ihm – hauptsächlich bei der Wiedergabe von Gewändern und fast immer mit dem ideellen Mittelpunkt identisch – ein (teilweise penetranter) Rot-Blau-Effekt bemerkbar, der ganz offensichtlich auf Farberinnerungen aus seiner rund zehn Jahre dauernden italienischen Lehr- und Wanderzeit in Venedig, Neapel, Rom und Bologna basiert. Eine weitere Beobachtung ist die, daß Paul Troger ein fondo rosso-Maler par excellence ist. Wie bei F. J. Spiegler oder bei J. C. Stauder sind alle seine Skizzen und Ölbilder auf manchmal rostrot, ja bisweilen sogar oxsenblutfarbenem Poliment in der Weise aufgebaut, daß er es in den unbemalten Zwickeln seiner Entwürfe stehen ließ (Kat. Abb. 28/29), was zu ihrer farbigen Gesamtwirkung oft wesentlich beiträgt. Durch das im Bolus vorhandene Eisenoxyd, das die darüber aufgetragenen Blei- und Zinkweiß-Schichten und die dunkler gehaltenen Lasuren chemisch bereits weitgehend zersetzt hat, sind einige Troger-Bilder stark gefährdet (Kat. Nr. 42, 44/45). Auch hier zeigt sich die starke Abhängigkeit Trogers von seinen italienischen Vorbildern.

Es kann hier nicht auf alle zu diskutierenden Datierungen innerhalb der Skizzen- und Olmalerei Trogers und auf die im Katalog veröffentlichten Ansichten E. Eggs und W. Aschenbrenners eingegangen werden. Der Berichterstatter muß sich deshalb mit dem Hinweis auf wenig begnügen.

Vermißt hat man ein leicht zu beschaffendes sehr wichtiges Werk Trogers, das Christus am Ölberg darstellt (Wien, Österreichische Galerie). Zur Abgrenzung des Troger-Stiles hätte man sich einige qualitativ hochrangige Vergleichsobjekte zeitgenössischer österreichischer wie italienischer Maler gewünscht, die sowohl als Parallelerscheinung (z. B. Daniel Gran) wie als Vorbild (z. B. F. Solimena) zu werten gewesen wären. Das gleiche gilt für die zahlreichen Schüler P. Trogers, von denen man gerne das eine oder andere charakteristische Stück gesehen und mit den Werken des Meisters verglichen hätte.

Die Ausstellung der Ölbilder und Olsskizzen Trogers ließ drei deutlich voneinander abzugrenzende Perioden seiner stilistischen Entwicklung erkennen. Am Anfang steht der „italienische“ Troger mit seiner schweren, dunklen Farbigkeit und seinen vorherrschenden Brauntönen. Parallel geht damit ein nicht zu übersehendes Pathos in der Auffassung, wobei in diesem Zeitabschnitt sich auch naturalistische Züge feststellen lassen (Kat. Nr. 2 und 9). Merkwürdig unpersönlich in der Wiedergabe der wie aus Holz

geschnitzten, überaus herben Gesichter ist eine kleinformatige Pietà aus dem Museo Civico in Bozen, die man mit Recht als Entwurf für zwei themengleiche Bilder im Pfarrhof in Welsberg im Pustertal und im Historischen Museum der Stadt Wien anspricht (Kat. Nr. 17 und 20). Die im Katalogtext vorgeschlagene Datierung um 1735 – 1737 für das letzte Bild ist stilistisch zu früh angesetzt. Diese Gruppe von Bildern ist keinesfalls vor dem Beginn der vierziger Jahre entstanden. Hier zeigt sich bei Troger ein von Annibale Carracci ausgehender Einfluß, der von seinem zum Archetypus gewordenen berühmten Bild gleicher Darstellung in der Pinacoteca Nazionale in Neapel ausstrahlte. Das gleiche gilt für Kat. Nr. 9 und seine evidente Abhängigkeit gegenüber einer querformatigen Beweinung Christi-Darstellung von Annibale Carracci, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (ehemals Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm). Auch das große Abendmahlsbild, das Troger für das Refektorium des Klosters Zwettl (1748/49) ausführte und das in Altenburg als Achsenstück innerhalb der Ölmalerei fungierte, geht nicht so sehr auf eine themengleiche signierte Zeichnung F. Solimenas zurück (B 629, ohne Kat.-Nr.; vermutlich aus dem Bestand der Albertina in Wien?), sondern auf die berühmte „L'ultima cena“-Darstellung, die Agostino Carracci für S. Cristoforo della Certosa in Ferrara in den Jahren 1596/97 schuf (vgl. *Mostra dei Carracci*, Bologna 1956, Kat. Nr. 44, 108 und 109). Die von der Wiener Zeit an anzusetzende mittlere Periode Trogers ist ihrem Malstil nach weniger hart in der Konturierung, toniger und weicher in der Farbgebung, so daß man hier gelegentlich stärkere venezianische Einflüsse spürt (Kat. Nr. 25/26). Auf weite Strecken ist sie aber durch den schon erwähnten Rot-Blau-Effekt gekennzeichnet (Kat. Nr. 27). Die Genesis der Komposition von Kat. Nr. 27 ist charakteristisch für die Wahl der im 18. Jahrhundert verwendeten Vorbilder. Sie geht nämlich nicht nur in ihrer Gesamtkomposition auf das themengleiche Bild F. Trevisanis in S. Ignazio in Rom zurück, das Troger während seines römischen Studienaufenthaltes in einer Studienzeichnung festhielt, sondern die in das Bild sich hineinwendende, segnende Christusfigur ist eine „wörtliche“ Übernahme von P. P. Rubens aus seiner Auferweckung des Lazarus-Darstellung (Berlin, Ehem. Staatl. Museen, Nr. 783). Der gegenreformatorische Marientypus im Sinne der Interpretation von Gen. 3, 15 muß für Kat. Nr. 30 richtig heißen: Maria vom Siege. Dies gilt auch für Kat. Nr. 215, wo die zitierte Schriftstelle im Beitzext angegeben ist (G. Woeckel, Ein unbekannter Bronzezug des bayerischen Hofbildhauers Wilhelm de Groff im Münchener Privatbesitz, sein Gegenstück in Berlin, und ihre gemeinsame Maria vom Siege-Darstellung, in: *Das Münster*, 12. Jg., 1959, S. 149 ff., bes. S. 154 – 157). Der nach Trogers Altarbild in Platt/N.O. (Kat. Nr. 30) von J. C. Schwab 1756 ausgeführte Kupferstich (Kat. Nr. 215) zeigt kompositionell auf den ersten Blick, daß in dieser Darstellung auch der Typus der „Immaculata conceptio activa“ enthalten ist. Das themengleiche Grazer Bild (Kat. Nr. 31), mit seinen weichen, grünlich-rosa und bläulich-grauen Tönen, ist kein eigenhändiges Werk Trogers, sondern eine von anderer Hand ausgeführte, verhältnismäßig freie Wiederholung nach Schwabs Stich. Wie stark die Ausstrahlungskraft dieses Bildes war, zeigt die Tatsache, daß es aus dem Schülerkreis Trogers zwei themengleiche Bilder gibt, die beide ohne dieses Vorbild nicht denk-

bar sind. Das eine Werk wurde als Altarblatt von J. L. Kracker für die Propsteikirche in Jászo ausgeführt, wozu es eine übereinstimmende Olsskizze des gleichen Malers in der Röhrrer-Sammlung in Augsburg gibt (Röhrrer-Kat. I, Nr. 63). Auch F. Sigrists themengleiche, erst in jüngster Zeit veröffentlichte Olsskizze in der Nationalgalerie in Prag (Inv. Nr. O 2592) zeigt sich in gleicher Weise von diesem Bild Trogers abhängig (K. Garas, Skizzen und Studien in der österreichischen Malerei des XVIII. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium, Tom. V, Fasc. 3–4, S. 375 ff., Anm. 7, und P. Preiß, Der Barockmaler Franz Sigrist in der Prager Nationalgalerie, in: Alte und Moderne Kunst, 8. Jg., 1963, S. 12 ff. m. Abb. S. 15). B. Bushart machte bereits in seiner Besprechung der Innsbrucker Troger-Ausstellung im vergangenen Jahre auf ein bisher unbekanntes italienisches Vorbild für diese Maria vom Siege-Komposition Trogers aufmerksam, dessen Typus er u. a. bei dem von dem Mailänder Maler St. M. Legnani gen. Legnanino (1660–1715) im Jahre 1690 ausgeführten Altarblatt in der Stiftskirche von St. Gallen feststellte (vgl. A. Fäh, Führer durch die Stiftskirche in St. Gallen, Zürich 1913, S. 23 m. Abb. S. 23). Dieses Motiv läßt sich auf eine früher G. Reni selbst zugeschriebene, jedoch sicher aus seinem nächsten Schülerkreis stammende themengleiche Radierung zurückverfolgen, die offenbar als Archetypus dieser Maria vom Siege-Darstellung anzusprechen ist (vgl. G. Woeckel, Ein italienisches Barockmotiv und seine Ausstrahlung nach dem Norden, in: Pantheon, XXI. Jg., 1963, S. 164 ff. m. Anm. 8/9, S. 173).

Die dritte Periode Trogers ist identisch mit seinem mit den vierziger Jahren einsetzenden Spätstil. In den Anfang dieser Zeit fällt die Entstehung des Melker Seitenaltarblattes mit seiner großartigen Darstellung; der hl. Sebastian wird von der Christin Irene und ihren Frauen gepflegt (Kat. Nr. 37). Kat. Nr. 38 ist jedoch keine Replik, wie W. Aschenbrenner irrtümlich annimmt, sondern eine als Endphase der Vorbereitung anzusprechende Olsskizze, wobei das Gesamtkolorit der Ausführung (Kat. Nr. 37) ungewöhnlicherweise wesentlich heller als sie ist. Der noch nicht erkannte Typus der Hauptfigur des Melker Bildes (Abb. 3) wurde diesmal nicht von der Malerei, sondern im Gegensinn überraschenderweise von der manieristischen Skulptur: der themengleichen Florentiner Kleinbronze (H. 53,5 cm) von Francesco Susini übernommen (Abb. 2). Diese in ihrer Aktdarstellung hervorragend gestaltete Sebastiansfigur ist Archetypus für viele themengleiche Darstellungen in der Malerei, in der Kleinplastik wie im Relief des 18. Jahrhunderts (Kat. der Sammlung Wilhelm Reuschel, München 1963, Nr. 77, S. 164/165). Die Susini-Bronze ist in mindestens einem Stück urkundlich im barocken Wien nachzuweisen, woraus man mit Sicherheit schließen kann, daß Troger sie im Original gekannt hat. Sie wird in dem 1658 datierten Inventar der Sammlung des Fürsten Liechtenstein mit der Bezeichnung „Statua von Metall“ aufgeführt. Ein anderes Exemplar befindet sich in der Estensischen Kunstsammlung und zwei weitere sind in vergoldeter Ausführung im Museum für angewandte Kunst und in der Osterreichischen Galerie in Wien (E. Tietze-Conrat, Die Bronzen der Fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer, in: Jahrbuch des kunsthist. Instituts f. Denkmalpflege, Bd. XI, 1917, S. 86 ff., Nr. 13, S. 91 m. Abb. 72, S. 92; ferner: L. Planiszig, Die Estensische Kunstsammlung, Bd. I, Wien 1919, Nr. 238, m. Abb. S. 150). Eine künstlerische Invention

Trogers wie dieses Sebastiansbild in Melk zeigt sich in seiner konzentrierten Lichtführung, in der prononcierten Gestaltung des Ausdrucks wie auch kompositionell von gar nicht hoch genug einzuschätzendem Einfluß auf die Bildgestaltung seines Schülers F. A. Maulbertsch. Dieser läßt sich noch in seiner reifen Zeit feststellen, wenn man an die durchaus mit Troger vergleichbare Skizze mit der Darstellung des hl. Bruno denkt (München, Privatbesitz), die Maulbertsch 1769 für ein Wandgemälde im Kapitelsaal des Klosters Königsfeld bei Brünn schuf (K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien o. J., S. 91 m. Abb. 30). Keinesfalls ist Kat. Nr. 49 eine eigenhändig gemalte Skizze Trogers, sondern eine von der Werkstatt ausgeführte Kopie. Ihr Kolorit weicht unverkennbar von Kat. Nr. 48 ab, einem sehr qualitätvollen und aus der gleichen Zeit stammenden eigenhändigen Werk Trogers. Wie sehr dieser Bildtypus in der österreichischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortlebt, zeigt ein Blick auf den um 1772 zu datierenden Olentwurf Kremers Schmidts für ein Seitenaltarbild der Pfarrkirche in Melk (K. Woisetschläger, Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei, Wien-München 1961, S. 134/135). Bei dem Literaturzitat zu Kat. Nr. 52 vermißt man bei der Zuschreibung des Chorkuppelfreskos (um 1728/29) in der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten/N.O. an Troger die Angabe der Arbeiten B. Heinzls, in denen diese bereits erfolgt ist (abgesehen von deren ungedruckter Wiener Dissertation: Die Freskomalerei Paul Trogers, 1959, die beiden Aufsätze: Bartolomeo Altomonte und die Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten, in: Kunstjahrbuch Linz, Bd. I, 1961, S. 44 ff. und die Freskomalerei Paul Trogers in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XIX [XXIII] 1962, S. 165 ff., bes. S. 169 ff.). Das Kuppelfresko der Schloßkapelle in Rosenau bei Zwettl/N.O. (Kat. Nr. 71) wurde auch durch B. Heinzl in ihrer Dissertation zunächst Troger zugewiesen, jedoch wurde diese Zuschreibung inzwischen von ihr wieder aufgegeben. Stilistisch entspricht es eher dem Troger-Schüler Johann Jakob Zeiller, in dessen Werk es sich mühelos einfügt. Leider hat sich bei der Datierung von Kat. Nr. 84 trotz eines bereits durch B. Bushart erfolgten Hinweises erneut ein Fehler eingeschlichen. Dieser Entwurf mit der hl. Cäcilie und dem Engelskonzert ist seinem charakteristischen Kartuschenmotiv nach eindeutig eine vor 1750 anzusetzende Olkskizze Trogers für das themengleiche Fresko für den Musikchor des Brixener Domes (das von W. Aschenbrenner irrig angegebene Datum von 1737 bezieht sich auf die gleiche Darstellung im Orgelchorfresko der Kuefsteinischen Grabkapelle in Röhrenbach-Greillenstein/N.O.). Die Entstehung des Brixener Werkes ist urkundlich genau überliefert: nach der Beendigung des großen Langhausfreskos am 8. August 1750 fing Troger sofort mit dem Deckengemälde über dem Musikchor an. Er vollendete diese Arbeit in zwölf Tagen (J. Weingartner, Der Umbau des Brixener Domes in: Jahrbuch des Kunsthist. Instituts, Bd. XIV, 1920, S. 55 ff. u. Abb. 48, S. 115). Aus stilistischen Gründen kann der neuerdings für Kat. Nr. 88 vorgeschlagenen „Früh“-Datierung unmöglich beigeprüft werden. Motivisch (mit der detaillierten Wiedergabe der gemalten Stukkatur) und farbstilistisch geht dieser Entwurf aufs engste mit Kat. Nr. 91 zusammen, der zwischen 1747 und 1748, d. h. vor dem Beginn der Brixener Fresken entstand.

Zu Mißverständnissen Anlaß gibt die Bemerkung zu Kat. Nr. 88, daß man diesen Entwurf früher fälschlich als zur Vierung des Brixener Domes gehörig angesprochen habe. Tatsächlich war von Troger an dieser Stelle eine *pozzeske* Scheinkuppel gemalt, von der noch eine alte vor 1895 entstandene photographische Aufnahme existiert. An die Stelle der Scheinkuppel trat ein von Albrecht Steiner von Felsburg (1838 – 1905) gemaltes und heute noch dort vorhandenes Fresko, das dieser anlässlich der in den Jahren 1895 – 1896 erfolgten Restaurierung des Domes nach der seit dem 18. Jahrhundert in Brixen aufbewahrten Ölskizze Trogers ausführte, die mit Kat. Nr. 88 identisch ist. Man kann daraus nur den indirekten Schluß ziehen, daß dieser um 1748 entstandene Entwurf Trogers ursprünglich ebenfalls für Brixen vorgesehen, aber aus unbekanntem Gründen nicht ausgeführt wurde (vgl. J. Weingartner, a. a. O., S. 57 ff.). Er ist keineswegs eine *Providentia Divina*-, sondern eine *Temperantia*-Darstellung und war deshalb für eine Sakristei oder für ein Refektorium bestimmt. Bei Kat. Nr. 91 ist zu überprüfen, ob die etwas schwächere Wiederholung der Ölskizze mit der Darstellung der Aufnahme Mariä in den Himmel (München, Sammlung W. Reuschel) wirklich von J. J. Zeiller (?) stammt, was ohne Angabe von Gründen neuerdings von diesem Stück behauptet wird. Farbstilistische Beweise gibt es dafür nicht. Kat. Nr. 93 stellt eindeutig den ersten und Nr. 92 (Abb. 1) den zweiten wesentlich detaillierter ausgeführten und bereits auf die tatsächliche Form der Decke Rücksicht nehmenden Entwurf für das Langhausfresko des Brixener Domes dar, wobei sicher nicht, wie der Katalogtext annimmt, die Abfolge umgekehrt ist. Beide Entwürfe sind auch farbig ganz verschieden: bei Nr. 93 arbeitete Troger mehr mit den braunroten Effekten des teilweise stehengelassenen Bolusgrundes, während Kat. Nr. 92 mehr lasierend behandelt ist. Wenn man von einem Altersstil Trogers spricht, dann muß man in erster Linie auf diese Entwürfe für den Brixener Dom mit ihren kühlen und vergleichsweise silbrigen Tönen hinweisen, die sich von der Buntheit früher entstandener Werke deutlich abheben. Damit bahnt sich bei Troger stilistisch ein unverkennbarer Wandel als Übergang zum Rokoko an, das er in seinen Anfängen gerade noch miterlebte.

Abschließend sei noch kurz auf W. Mrazeks Kataloganteil hingewiesen: „Bilderschaffender Verstand, Ikonologie und ikonologische Stilform“ (S. 77 – 88). W. Mrazek erweist sich hier erneut als profunder Kenner dieser nicht leicht zugänglichen und schwierig zu interpretierenden Materie. Im Gegensatz zu der heute häufig anzutreffenden Überinterpretation steht hier die konkrete wissenschaftliche Deutung in völliger Übereinstimmung mit der von Troger in seinen Deckengemälden tatsächlich wiedergegebenen Bildersprache. Ergänzend sei bemerkt, daß sich Troger hier sehr wesentlich von seinem begabtesten Schüler F. A. Maulbertsch unterscheidet, der sich ähnlich wie F. J. Spiegler häufig eine viel größere Freiheit gegenüber dem Programm erlaubt, so daß die exakte ikonologische Interpretation seiner Werke mitunter auf große Schwierigkeiten stößt.

Gerhard Woeckel