

KUNST'CHRONIK

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

15. Jahrgang

Dezember 1962

Heft 12

L'IDEALE CLASSICO DEL SEICENTO IN ITALIA E LA PITTURA DI PAESAGGIO
Zur Ausstellung in Bologna vom 8. September bis 11. November 1962

(Mit 4 Abbildungen)

Die vor wenigen Wochen zu Ende gegangene fünfte „Mostra Biennale d'Arte Antica“ der Stadt Bologna ist die erste dieser rasch zu internationalem Ansehen gelangten Folge von Ausstellungen, die sich über das lokale Gebiet mit kühner Initiative weit hinauswagt, ohne dabei den heimatlichen Nährboden zu verleugnen. Man könnte sie ihrer allgemeinen kunsthistorischen Bedeutung und Tendenz nach als eine rivalisierende Parallele zu der unvergessenen „Mostra del Caravaggio“ definieren, die 1951 in Mailand stattfand und die einen in solchem Umfang kaum vorauszuahnenden moralischen wie materiellen Erfolg zu erzielen vermochte.

Mit zwei charakteristischen, wohl zu beachtenden Unterschieden allerdings: bei der Mailänder Mostra lag der Hauptakzent, wie schon ihr Titel aussagte, eindeutig auf der Persönlichkeit des revolutionären Erneuerers der italienischen, ja der europäischen Malerei, während alles von seiner Kunst Abgeleitete, wenn auch im einzelnen keineswegs der individuellen Nuancen ermangelnd, sein Licht doch entscheidend von dem das Ganze bewegenden und beseelenden Mittelpunkt zu empfangen schien. In Bologna hingegen war ein kaum minder starkes, um nicht zu sagen das hauptsächliche Gewicht auf jenen Mann gelegt, der den letzten, überragenden Gipfel eines weitgespannten historischen Zusammenhanges bildet: Nicolas Poussin, von dessen Größe mehr als dreißig seiner bedeutendsten Schöpfungen – davon fast die Hälfte aus dem Musée du Louvre – zeugten, die in ihrer sorgsam überdachten Auswahl gleichsam als kondensierte Zweitausgabe der umfassenden Pariser Poussin-Ausstellung von 1960 gelten konnten.

Der andere, für den äußeren Erfolg einer solchen, jahrelang vorbereiteten und unter außergewöhnlichen finanziellen Opfern zustandegebrachten Veranstaltung schlechterdings ausschlaggebende Unterschied liegt darin, daß dem Verständnis Caravaggios seinerzeit durch eine Vielzahl günstiger Faktoren der Weg weitgehend geebnet war, vor allem durch den Einklang zeitgenössischen Empfindens mit dem inneren We-

sen einer „kompromißlos“ harten, mit eiserner Konsequenz auf ein einziges mali-
risches Problem bezogenen Wirklichkeitskunst, wohingegen das klassische Ideal, für
dessen Neuwertung man sich heuer in Bologna einsetzte, in dem modernen Durch-
schnittsbesucher nicht ohne weiteres einen spontanen Widerhall weckt – ganz abge-
sehen von der Tatsache, daß ihm der Versuch einer Einfühlung schon von vornherein
durch die in der öffentlichen Meinung „persistenti pregiudizi ed errori di prospettiva
storica“, die Gnudi in seiner Katalog-Einleitung mit Recht beklagt, vergällt und er-
schwert wird.

Was sich weiterhin zum Vorteil Mailands und zum Nachteil Bolognas auswirkt, ist
der auf den ersten Blick vielleicht sekundär erscheinende, in Wahrheit grundlegend
wichtige Umstand, daß der gesamte Caravaggismus sich nahezu ausschließlich auf die
Öl- und Tafelmalerei beschränkt, mithin im Rahmen einer Ausstellung, prinzipiell ge-
sprochen, lückenlos darstellbar ist, im Gegensatz zu der idealistischen Monumental-
kunst der Carracci und ihrer Nachfolger, bei der ein so entscheidendes Gewicht auf
den al fresco ausgeführten Raumdekorationen, also etwas unabänderlich Ortsgebun-
denem, ruht, das sich der praktischen Ausstellungsmöglichkeit ipso facto entzieht.

Für solche Ungunst der Verhältnisse bieten allerdings zwei neue, bedeutsame Mög-
lichkeiten einen gewissen Ausgleich zugunsten der idealistischen Richtung. Es ist auf
der einen Seite die „Pittura di Paesaggio“, die im Titel der bolognesischen Mostra ihren
vollberechtigten Platz erhalten hat, wogegen sie, wie die bloße Durchsicht des reich-
illustrierten Mailänder Kataloges jedem sogleich offenbart, bei den Caravaggisten so
gut wie inexistent ist; auf der anderen Seite aber – und dieser wenig gewürdigte
Unterschied ist von besonderem Interesse – das fruchtbare und weite Feld der Zeich-
nungen, zeichnerischen Großentwürfe (Kartons) und graphischen Werke, das gleich-
falls vom gesamten Caravaggismus in erstaunlicher Weise vernachlässigt worden ist
und auf dem gerade die Repräsentanten des Idealismus ihre unangefochtenen Trium-
phe feiern.

Schon bei der Mostra di Guido Reni und, in noch ausgedehnterem Maße, der Mostra
dei Carracci, hatte man sich in Bologna dieses ausgleichenden Vorteils mit Geschick
zu bedienen gewußt, und die diesjährige Mostra dell'Ideale Classico bleibt mit den
Studien und Entwürfen Domenichinos aus Windsor Castle, den Landschaftszeichnun-
gen von Claude Lorrain und Gaspard Dughet und vor allem mit der imposanten
Gruppe von Meisterblättern Poussins keineswegs hinter ihren Vorgängerinnen zurück.
Was ihr indessen, weit über die spezielle kunsthistorische Problemstellung hinaus,
jene besondere Faszination und Austrahlungskraft verliehen hat, der sich auch ein an-
fänglich zurückhaltendes weiteres Publikum auf die Dauer nicht zu entziehen vermochte,
ist der mit wahrhaft hinreißender, geradezu dramatischer Steigerung vor sich gehende,
dem Besucher von Raum zu Raum anschaulicher und eindrucklicher werdende Auf-
stieg des heroischen Landschaftsideales auf römischem Boden. Von seinen ersten An-
fängen in den Lünetten Annibale Carraccis für die Cappella Aldobrandini (Abb. 1)
an, unter den nicht zu unterschätzenden Anregungen seitens ähnlich tendierender
Nordländer wie Paul Bril und Adam Elsheimer, verfolgen wir dies Phänomen in der

reichen Mannigfaltigkeit der individuellen Varianten und Sonderbildungen bei Albani, Grimaldi, G. B. Viola, P. F. Mola und Agostino Tassi bis zu der endgültigen Verwirklichung seiner höchsten Aspirationen im Schaffen des heutzutage zwar herkömmlicherweise hochgerühmten, dennoch aber in seinem unzeitgemäßen Idealismus und strengen Klassizismus nur auf Umwegen – über angeblich verwandte aktuelle Kunstrichtungen – „uneigentlich“ begriffenen, nicht aber gleichschwingend nacherlebten großen Normannen und seiner beiden Gefolgs- und Landsleute Dughet und Claude Gelée.

Erst in der hohen idealistischen Kunst Poussins vollzieht sich der widerspruchs- und lückenlose Zusammenschluß der beiden bis dahin getrennten Gebiete, der monumentalen Figurenmalerei mit sekundärem Landschaftshintergrund einerseits und der Landschaftsdarstellung mit mehr oder minder willkürlich eingefügter, zufälliger „Staffage“ andererseits. Erst bei ihm wird das den Früheren nur halbbewußte Endziel, die völlige Einheit von Figürlichem und Landschaftlichem, erreicht, werden die sich scheinbar widerstrebenden Elemente durch einen geistigen Schöpfungsprozeß, der das dichterisch gleichsam visionär Erschaute durch den ordnenden Kunstverstand reguliert, zu einer Einheit höherer Art verschmolzen, für die es in der vorangegangenen Kunst wohl einzelne bemerkenswerte Vorstufen – wie etwa bei Giorgione im Süden und bei Altordorfer im Norden – gibt, nicht aber irgendwie vergleichbare Parallelen (Abb. 2).

Man wird immer wieder darüber mit leidenschaftlicher Parteinahme diskutieren, welcher der beiden Stilweisen Poussins der Vorzug zu geben sei, ob der früheren, malerisch warmen, die mehr nach Tizian und den Venezianern tendiert, oder der späteren, zeichnerisch kühlen, die auf dem klassischen, von der Antike und der römischen Hochrenaissance (Raffaels Tapeten insbesondere) aufgestellten Formenkanon basiert, ob der ersten, in der das spontane, subjektive Empfinden überwiegt, oder der zweiten, in welcher die abwägende, kühle Reflexion die Herrschaft führt. Kein geringerer als Bernini unterschied bereits in gleicher Weise wie wir Heutigen, als er vor einer der früheren mythologischen Darstellungen Poussins „nachdenklich vor sich wiederholte“: „Wahrlich, ein echter Dichter!“ und vor der großen späten Landschaft mit dem Begräbnis Phokions (Bologna, Kat. Nr. 75) die öfter zitierten Worte sprach: „Il Signor Poussin è un pittore che lavora di là!“, sich dabei an die Stirn klopfend (vgl. Chantelous bekanntes Tagebuch, ed. Rose, S. 65 und S. 100). Beide Stilarten jedoch, mag man nun persönlich mehr für die eine oder die andere inklinieren, werden zusammengehalten durch einen sich stets gleichbleibenden Adel der Empfindung und der Haltung, durch den sie sich von der vorherrschenden Richtung des zeitgenössischen römischen Kunstwollens und -gestaltens ebenso charakteristisch abheben, wie sie der immanenten, zeitlosen „Romanità“ innerlich verpflichtet und ihr in einem höheren, selbstschöpferischen Sinn kongenial sind.

Poussin wird in Bologna, der Tradition entsprechend, flankiert von den beiden anderen Repräsentanten des klassischen Ideals, die sich zum entscheidenden Unterschied von ihrem universaleren Landsmann ganz auf das Sondergebiet des Landschaftsbildes beschränken, wobei sie jedoch, jeder das gemeinsame Ideal verschieden deutend,

durchaus individuell verfahren: Claude Lorrain und Gaspard Dughet. Die Auswahl der Bilder des großen Lothringers umfaßt die vier zentralen Jahrzehnte seines zeitlich weit ausgedehnten Schaffens, nämlich die Zeit von etwa 1630 bis etwa 1670; in der frühesten ausgestellten Probe, dem intimen Kupferbild aus Belvoir Castle (Abb. 3; Katalog Nr. 88) ist das Vorbild seines Lehrers Tassi und mehr noch dasjenige Elsheimers deutlich spürbar (so sehr, daß es der Besitzer 1744 dem letzteren selber zuschrieb), aber bald schon bricht sich die ureigene Begabung Claudes für weitgedehnte Horizonte, lichtgebadete Fernen, von hochragenden dunklen Baumkulissen eingefast und von monumentalen Bauten in antikem Stile belebt: kurz, für die erhabene Größe und Luminosität der spezifisch mittelitalienischen Landschaft Bahn. Eine Landschaft, die sich wie kaum eine andere von Natur aus zur Stilisierung ins Feierliche, Ehrfurchterweckende eignete und die von Claude immer souveräner zur Trägerin seiner inneren Empfindungswelt umgemodelt wurde. Ursprünglich war sein Interesse an dem rein gegenständlichen Inhalt seiner Bildvisionen verhältnismäßig gering, ja um die Gesetze kunstvoller Gruppierung und plastischer Durchbildung seiner Figuren scheint er niemals sonderlich bemüht gewesen zu sein; allein im weiteren Verlauf seiner Tätigkeit gewinnt doch das Interesse für eine gehobene Thematik bei ihm sichtlich an Bedeutung – es sei nur auf die Idealvedute von Delphi mit der Prozessionsdarstellung im Mittelgrund (Galleria Doria, Nr. 98 des Kataloges) und die herrliche Landschaft mit der Nymphe Egeria (Galleria Nazionale di Capodimonte, Nr. 104 des Kataloges) verwiesen. Auf dem ersteren, im Auftrag des Camillo Pamphili entstandenen Gemälde förderte die kürzlich in Bologna durchgeführte Restaurierung die Signatur und das Datum 1650 zutage und enthüllte zugleich in überwältigender Weise die Meisterschaft des Künstlers in der Wiedergabe des lichtdurchfluteten südlichen Himmels.

Sehr verschieden von der fast einstimmigen internationalen Bewunderung, die dem Lothringer Meister bei Lebzeiten wie bei der Nachwelt zuteil wurde, war die Bewertung des anderen großen französischen Vertreters der heroischen Landschaft, den noch engere Bande an Rom fesselten als Claude und der besonders unter dem für ihn verhängnisvollen Umstand leiden sollte, daß man ihn wegen seiner Verschwägerung mit Poussin als dessen bloßen, unpersönlichen Imitator verdächtigen zu dürfen glaubte. Schon Félibien sprach gegen Ende des 17. Jahrhunderts von Dughets Landschaften abschätzig wie von „Abfällen vom Festmahl Poussins“, und 1948 verstieg sich ein moderner Beurteiler, M. Florisoone, gar zu den Worten: „Le Guaspre fabriqua du Poussin pour homme moyen; son classicisme est pour tout venant . . .“ (man kann das Zitat in dem Katalogbeitrag Arcangelis im vollen Wortlaut lesen). Wie anders klingt nach dieser Herabwürdigung eines bedeutenden Meisters, was Burckhardt 1855 im „Cicerone“ über seine Kunst zu sagen hat! „Bei ihm (Dughet) redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem anderen“ (Abb. 4).

Es tut einem weh, aus einer solchen Gegenüberstellung der Urteile sehen zu müssen, wie peinlich eine heute nur allzu weit verbreitete Art geistreichelnden Herabsetzens von den mit sprachlichem Feingefühl und sachlichem Verantwortungsbewußtsein formulierten Interpretationen unserer kunsthistorischen Ahnen absticht. An Florioone und seine oberflächlich hochmütigen Tiraden muß man leider denken, wenn man bei Lektüre einer an vielbeachteter Stelle erschienenen Besprechung der bolognesischen Mostra für die zwischen Annibale Carracci und Albani lange Zeit strittige „Assunta“-Lünette aus dem berühmten Aldobrandini-Zyklus – deren „cielo vastissimo“ und „stupenda marina“ die gerechtfertigte Bewunderung des Katalogbearbeiters (G. C. Cavalli) finden – die erstaunliche Definition „boneless pulp“ liest, und bei dem reizvollen, von A. Emiliani verständnisvoll gewürdigten „Ratto di Europa“ von P. F. Mola gar das saloppe Verdammungsurteil „total disaster“. Auf wessen Seite in einem solchen Fall das „total disaster“ zu suchen ist, ob auf jener des Künstlers oder auf derjenigen seines Scharfrichters, bleibe dahingestellt; sicher ist jedenfalls, daß weder die hier angeschlagene Tonart noch die schlagwortmäßige Versimpelung ästhetischer Tatbestände unserer heutigen kunsthistorischen Literatur zu sonderlicher Ehre gereichen.

Wenn in diesem notgedrungen knappen Überblick Poussin und seinen beiden Landsleuten ein verhältnismäßig breiter Platz eingeräumt wurde, so gewiß nicht in der Absicht, den wesentlichen Anteil Annibale Carraccis und Domenichinos an der Entstehung des heroischen Landschaftsideales zu verkleinern. Dies um so weniger, als die an bedeutsamer Stelle ausgestellten Aldobrandini-Lünetten – namentlich die beiden sicher von Carracci selber herrührenden, die „Flucht nach Ägypten“ und die kürzlich restaurierte „Grabtragung Christi“ – sowie die vom Louvre dargeliehenen bedeutenden Landschaften Domenichinos mit den Taten des Herkules von diesem Anteil anschaulichste Vorstellung geben. Es ist uns vielmehr daran gelegen, den ausgesprochen übernationalen Charakter dieser außergewöhnlichen Veranstaltung mit aller Deutlichkeit hervorzuheben, zumal man in Italien seit jeher, wie jeder Kenner des Landes weiß und wie erst kürzlich ein scharfsichtiger französischer Beobachter in einem nicht des gallischen Sarkasmus entbehrenden Buch mit dem paradoxen Titel „Pour l'Italie“ eingehend erörtert hat, zu einer ebenso bedenklichen wie uneuropäischen Verengung des kulturellen Horizontes neigt. Die aus einem wahrhaft übernationalen Geist heraus geschaffene bolognesische Mostra tritt solchen Tendenzen mit schlagenderem Erfolg entgegen als irgendeine offiziell betriebene politische Propaganda, und eben darum scheint es uns von so weittragender Bedeutung, daß Zehntausende von gebildeten und aufnahmewilligen Besuchern aus der dotta Bologna selber und den benachbarten emilianischen Zentren (Modena, Reggio, Parma, Ferrara usw.) bewundernd vor den ihnen meist völlig unbekanntem Originalen Poussins standen, denn vergessen wir es nicht: in den Galerien Italiens befinden sich, seitdem die noch im „Cicerone“ als „einfach herrlich“ gerühmte „Landschaft mit Matthäus und dem Engel“ aus der römischen Galerie Sciarra für das Berliner Museum erworben wurde, nur zwei seiner Werke: die als Monumentalbild wenig geglückte „Hl. Margarete“ der Turiner Pina-

kothek und die für St. Peter in Rom gemalte „Erasmusmarter“, die beide vom Willen des Meisters nur eine höchst einseitige Vorstellung geben.

Bei der Mailänder Caravaggio-Ausstellung – um noch einmal auf unsere anfängliche Gegenüberstellung zurückzukommen – war die Wirkung auf das italienische Publikum eher die entgegengesetzte gewesen. Denn indem sich hier das Interesse ganz überwiegend auf die e i n e überragende Persönlichkeit des großen lombardischen Revolutionärs konzentrierte und die nordischen Caravaggiesken (Honthorst, Baburen, Terbruggen, Vouet usw.) nur eine Art ferner, schwacher Aureole um das leuchtende Gestirn Caravaggio bildeten, konnte das immer wache nationale Selbstgefühl sich durch ein solch „erhebendes“ Schauspiel nur zu leicht bestätigt finden, was denn auch in nicht wenigen publizistischen und mündlichen Äußerungen recht deutlich zum Ausdruck kam. Es verhält sich eben so, daß sogar die mit der ehrlichsten rein-ästhetischen oder wissenschaftlichen Absicht konzipierten Ausstellungen nur zu leicht unerwünschte Nebenwirkungen zeitigen können; auch läßt sich nicht immer durchschauen, ob nicht dieser oder jener unter den Initianten selbst solche Nebeneffekte gelassen als etwas hinnimmt, „qui ne lui déplaît pas“, um es in diplomatischem Französisch zu sagen.

Wie wenig in Bologna für außerästhetische Tendenzen Raum vorhanden war, zeigt schon die Tatsache, daß neben dem bewährten Stab der einheimischen Mitarbeiter Gnudis auch Nichtitaliener, unter denen an erster Stelle der unermüdliche Denis Mahon zu nennen ist, bei der ideellen wie materiellen Verwirklichung des ehrgeizigen Projekts beteiligt waren. Ohne ihre uneigennützig Hingabe an die Sache wäre eine so großzügige Beschickung der Mostra durch französische, englische, deutsche und österreichische Museen schwerlich zu erreichen gewesen; andererseits gehörte jene spezifische „dolcezza del sangue bolognese“ dazu, um nicht über den zwar vollendet höflich, aber hartnäckig vertretenen Sonderwünschen jener „collaboratori oltramontani“ gelegentlich die Geduld zu verlieren.

E i n e s Produktes der internationalen Teamarbeit sei mit besonderer Anerkennung gedacht: des von acht Verfassern, Arcangeli, Cavalli, Emiliani, Kitson, Mahon, Amalia Mezzetti, Volpe und Wanda Bergamini bearbeiteten, auf 458 Seiten – abgesehen von dem reichen Illustrationsteil – angeschwellenen kritischen Kataloges. Sich indessen mit all dem, was er an neuen Forschungsergebnissen und historischen Gesichtspunkten entwickelt, nach Gebühr auseinandersetzen zu wollen, würde eine eigene Abhandlung erfordern.

Abschließend wären noch ein paar Worte über Darbietungsweise und Anordnung der ausgestellten Kunstwerke zu sagen. Wiederum ist das Lokal, der uns nun bereits wohlvertraute Umgang um den Cortile des Archiginnasio und die sich ziemlich unregelmäßig darum gruppierenden Räume, jeweils den besonderen Zwecken der einzelnen Biennalen angepaßt. Auch das Prinzip der durchgehenden künstlichen Beleuchtung ist diesmal beibehalten worden – etwas, woran sich auch anfänglich ablehnend eingestellte Besucher und Kritiker allmählich gewöhnt haben, zumal die Vorteile (Unabhängigkeit von Witterungsläunen u. dgl.) auf der Hand liegen. Ebenso ist die Folge der einzelnen räumlichen Unterteilungen im Grundsatz die gleiche: der Umgang be-

ginnt, wie stets, zur Rechten des Eintretenden, führt durch das Kabinett mit den sechs Aldobrandini-Lünetten und die anschließenden Landschaften und Figurenbilder Domenichinos über Grimaldi, Tassi und Viola zu dem reichhaltig vertretenen Albani (wobei der Louvre wieder mit das Eindrucksvollste beige-steuert hat), widmet den vierten Andito Claude Lorrain und leitet den Besucher dann durch den langen Korridor zu dem imposant wirkenden Poussinsaal und dem daran anstoßenden kleineren, Gaspard Dughet gewidmeten Raum.

Fragwürdig erscheint mir allein die Vertretung der monumentalen Malerei und insbesondere der Freskenkunst. Was von Beispielen der ersteren zu sehen war – Renis „Bethlehemitischer Kindermord“, die „Cumäische Sibylle“ und eine hl. Magdalena von Domenichino, Annibale Carraccis „Tre Marie“ (mehr der noblen Haltung als den bescheidenen Dimensionen nach ein Monumentalbild) und Poussins „Hl. Margareta“ (der höchstens um ihrer Problematik willen Ausstellungswürdigkeit zukommt) – kann kaum mehr als eine Art von „acte de présence“ genannt werden. Ähnlich fragwürdig ist es um den Versuch einer Repräsentation der Freskomalerei bestellt. Die hier erstrebte Lösung, auf eine feste, dicke Kartonunterlage farblose Vergrößerungen nach den hauptsächlichsten Wandbildern Domenichinos zu montieren, vermag wenig zu befriedigen und stellt gewiß nicht das letzte Wort der Technik auf diesem Gebiet dar. Der von den Veranstaltern der diesjährigen Troger-Ausstellung in Innsbruck gewählte Weg, monumentale Deckenbilder in großen farbigen Transparenten wiederzugeben, scheint mir der weitaus zukunftsvollere. So könnte man z. B. sehr wohl daran denken, das Fresko-Oeuvre eines einzelnen Meisters oder einer Künstlergruppe auf solche Weise in einem verdunkelten Raum aufzureihen, und die nächste von Gnudi und den Seinen in Aussicht genommene Biennale, die dem Guercino gewidmet sein soll, würde m. E. mit einem derartigen farbigen Diapositiv der „Aurora“ des Casino Ludovisi in bedeutenden Abmessungen geradezu bahnbrechend wirken. Wer solche Gedanken für nicht realisierbare „Zukunftsmusik“ zu halten geneigt ist, möge erwägen, was für Zaubervirkungen die moderne Schallplatte auf dem akustischen Gebiet hervorzubringen gelernt hat – welch ein Abstand von dem verachteten, erbärmlich quietschenden Grammophon von Anno 1900! Alles scheint mir dafür zu sprechen, daß die Farbenphotographie mit nicht geringerem Erfolg den gleichen Weg auf dem optischen Sektor einschlagen und damit auch die Technik kunsthistorischer Retrospektiven grundlegend erneuern wird!

Hermann Voss

DIE PAUL TROGER-AUSSTELLUNG IN INNSBRUCK 1962

Die anläßlich der 200. Wiederkehr seines Todestages veranstaltete Paul Troger-Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Innsbruck hatte ein doppeltes Ziel. Sie sollte nach den Worten des Katalogs eine „erstmalige Zusammenstellung und Konfrontierung des Lebenswerkes Trogers“ ermöglichen, indem sie die für seine Entwicklung wichtigsten und künstlerisch hervorragendsten Arbeiten an einem Ort vereinigte. Andererseits sollte sie als „die letzte Etappe vor dem Erscheinen einer Mono-