

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 zukunfts vollere. 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-

graphie“ die bisherige Forschungssituation zeigen, um so die eigentlichen wissenschaftlichen Ergebnisse erst vorbereiten zu helfen.

Dieses doppelte Ziel mußte notgedrungen zu Kompromissen führen, da einerseits problematische Werke in die Ausstellung aufgenommen wurden, die das Bild von Trogers Kunst eher verunklärten als bereicherten, andererseits einige wichtige Arbeiten, meist in ausländischem Besitz, vermißt wurden, z. B. der „Skizzo mit Farben“ für das Fresko der Göttweiger Kaiserstiege (vgl. H. Aurenhammer in *Mittlgn. d. Österr. Galerie Wien*, 4, 1960, Nr. 43–45) in englischem Privatbesitz oder das frühe, von R. Pallucchini publizierte (*Arte Veneta XIII–XIV*, 1959/60, S. 217 f.) Gemälde in Padua, das einzige bisher zum Vorschein gekommene Werk aus Trogers italienischer Zeit, das den hl. Franziskus in der Verehrung des Kreuzes darstellt.

Wenn es den Veranstaltern trotz solcher und anderer Einwände gelungen ist, den historischen wie auch künstlerischen Rang Trogers zu veranschaulichen und der Forschung viele Anregungen zu vermitteln, so lag dies nicht zuletzt an dem wohlgedachten Aufbau der Ausstellung. Neben der Dokumentation der wichtigsten Lebensumstände des Künstlers durch Schriftstücke, Bildnisse und Karten in den Kabinetten stellten große, beleuchtete Farbdiaspositive die optische Beziehung zwischen den vorbereitenden Olskizzen und den ortsfest gebundenen monumentalen Malereien Trogers her (schade, aber aus ausstellungstechnischen Gründen vielleicht erklärlich, daß auch hierbei keine Vollständigkeit möglich war). Dazu kam eine Auswahl der schönsten Handzeichnungen, Radierungen und Kupferstiche, die in dieser erstmaligen Darbietung so überraschend wirkten, daß man sich gerne einmal eine Gesamtausstellung des graphischen Oeuvres dieses wohl besten aller österreichischen Zeichner des Barock wünschen möchte. Schließlich ist der illustrierte Katalog hervorzuheben, dessen ausführliche Einleitung von Erich Egg bereits einen entscheidenden Schritt der angekündigten Monographie entgegenführt und dessen Werkverzeichnis, bearbeitet von Wanda Aschenbrenner, eine Reihe neuer Zuschreibungen zur Diskussion stellt.

Paul Troger ist die zentrale Figur der österreichischen Barockmalerei, zentraler als sein vielleicht berühmterer Zeitgenosse Daniel Gran und selbst als sein genialer Schüler Maulbertsch. Seine kunstgeschichtliche Stellung wird durch zwei Fakten bestimmt, durch die ungewöhnlich sorgfältige und lange Ausbildung des jungen und durch die Berufung des alten Troger in Schlüsselpositionen der Wiener Akademie. Der junge Troger verbrachte nach der – keineswegs zu unterschätzenden – Lehrzeit in der Heimat und bei G. Alberti in Cavalese rund zehn Jahre in den Zentren der italienischen Kunst, in Venedig, Neapel, Rom und Bologna. Jede dieser Stationen trug dazu bei, seinen persönlichen Stil zu formen und zu festigen. Schon das Altarblatt von 1722 in Kaltern (Nr. 5) und der (nicht ausgestellte) hl. Franziskus in Padua von etwa 1725 lassen Trogers bleibende Handschrift erkennen, trotz aller überlagernden italienischen Elemente. Nimmt man hinzu, daß auch die frühesten erhaltenen Fresken Trogers von 1728 (St. Cajetan-Salzburg, Kirche der Englischen Fräulein-St. Pölten) denselben „Trogerstil“ zeigen, so ist damit eine, wenngleich noch schmale, aber relativ sichere Basis für die Bestimmung seines Frühwerks gewonnen, die bei den zur Diskussion gestellten

Neuzuschreibungen nicht immer berücksichtigt worden zu sein scheint. In diesem Zusammenhang wäre es zu vertreten gewesen, wenn auch die J.A.Z.F. 172. (?) signierte Skizze der Salzburger „Glorie des hl. Cajetan“ im Wiener Barockmuseum in die Ausstellung aufgenommen worden wäre. Sie ist zwar, der Signatur zufolge, von Trogers Landsmann in Salzburg, Jakob Zanusi, gemalt, jedoch wahrscheinlich nicht nach dem Fresko, sondern, gewissen Unterschieden gegenüber der Ausführung zufolge, nach Trogers verschollener Originalskizze. Stellt man außerdem die Bedenkenlosigkeit des Barock bei der Zuschreibung zeitgenössischer Werke an beliebte Namen in Rechnung, so wird eine sorgsame Revision des Trogerschen Frühwerks mittels der Stilanalyse unerlässlich.

Zu den Bildern, die, obgleich archivalisch oder durch die Tradition mit Troger verbindbar, vom Stil oder der Qualität her schwerlich glaubhaft sind, gehören: die „Heilige Familie“ (Nr. 2), die in keinem Punkte Trogers Eigenart erkennen läßt; die eher an U. Glantschnigg erinnernde „Maria mit gewickeltem Kind“ (Nr. 6); das Porträt des Fürsterzbischofs Firmian (Nr. 9); die drei Bilder aus der Hauskapelle des Salzburger Priesterseminars (Nr. 52 – 54), die „Anbetung der Hirten“ (Nr. 56). Die Pietà (Nr. 8) hat soviel von der Art des jungen Maulbertsch an sich (übrigens zeigt sie links unten auch die für Maulbertsch charakteristische blaugrüne Distell!), daß mindestens die Frühdatierung fraglich ist. Andererseits stehen der Zuschreibung der „Einbalsamierung Christi“ (Nr. 10), des Diptychons im Ferdinandeum (Nr. 37), der „Fußwaschung“ (Nr. 68) und der Grazer Sebastiansmarter (Nr. 86) an Troger von stilistischer Seite her keine Bedenken entgegen.

Mit der Berufung Trogers als Professor und Rektor der Wiener Akademie (zusammen mit M. Unterberger und J. J. Zeiller) entsteht insofern eine grundlegend neue Situation, als damit die Freskanten von der Akademie Besitz ergreifen, jene Künstler also, die bisher entweder zunftgebundene Meister oder an die Fürsten gebundene Hofmaler waren. Die junge deutsche Freskomalerei wird zur offiziell anerkannten Kunst mit einer zentralen Ausbildungsstätte. Aus den Freskanten werden Akademiker, aus den Handwerkern freie Künstler. Diese Konstellation dauerte zwar nicht lange, immerhin lang genug, um nahezu allen österreichischen Freskanten der folgenden Generation eine gründliche und einheitliche Schulung und einen zuvor unbekanntem gesellschaftlichen Aufstieg zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang wirkte es sich besonders günstig aus, daß Troger aufgrund seiner eigenen umfassenden Ausbildung und seitherigen Tätigkeit zu einer solch wichtigen Aufgabe befähigt war wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Die Folgen zeigen sich nicht nur in einem gesteigerten Selbstbewußtsein der Akademiker, die sich u. a. das Recht zum Degentragen erringen, sondern in dem neuen „akademischen Einheitsstil“, der ab etwa 1745 für Lehrer wie Schüler so sehr verbindlich wird, daß es manchmal schwer fällt, die einzelnen Hände zu scheiden. Es ist eine gewaltsame, furiose und expressive Kunst, die mit dem vorangegangenen Spätbarock so wenig gemeinsam hat wie mit dem gleichzeitigen Rokoko und am ehesten als eine Art religiöser „Sturm- und Drangmalerei“ bezeichnet werden kann.

Dafür mag auch eine bisher offenbar übersehene Notiz in Meusels Museum von 1794, die ein Schüler von Trogers Kollegen J. J. Zeiller berichtet, von Interesse sein: „Durch Freundschaft und Vorstellungen hielt Zeiller, der ein äußerst großer Feind von unehrbaren, ärgerlichen Zeichnungen und Gemälden war, jenen (d. h. Troger) davon ab und bracht' ihn in stärkere Übung in h. Historienmalereyen; weil er sonst angefangen hätte, gefährliche Bilder zu zeichnen, und darin so erfinderisch war, daß Zeiller oft gedacht, der höllische Geist führe ihm die Hand dabey.“ In Trogers erhaltenem Werk freilich ist dafür keine direkte Bestätigung zu finden, doch zeigen gerade seine spätesten Skizzen ähnlich hemmungslose Ausbrüche „höllischer“ Phantasie, etwa in der abschreckend grausamen Schilderung der Kassiansmarter von 1753 (Nr. 84) oder in der zynischen Brutalität der Grazer Sebastiansmarter (Nr. 83). Vielleicht ist es von hier aus sogar möglich, das auffallend spärliche Spätwerk Trogers zu erweitern. So könnte die dramatische, querformatige „Himmelfahrt Mariae“ in der Sammlung Reuschel (Kat. 1959 Nr. 45, Abb. S. 39), auf der Maria den von fassungslosem Schmerz geschüttelten Aposteln durch die Engel geradezu entrissen wird, ein Werk dieses „gefährlichen“ Trogers sein. Ihre schwächliche Ausführung durch die Südtiroler Maler Th. Valtiner und J. G. Wäginger 1771 in der Wallfahrtskirche zu Lavant beweist jedenfalls, daß die Skizze von einem Meister ersten Ranges stammen muß.

Die hiermit angedeuteten Probleme durchziehen die gesamte Ausstellung und sollten auch bei der angekündigten Monographie im Vordergrund stehen. Aus ihnen ergibt sich als weiteres Anliegen an die Trogerforschung das Problem der Ölskizzen und der skizzenhaften Kleinbilder. Viele sind in mehreren, oft fast genau übereinstimmenden Fassungen erhalten, ohne daß ihre zeitliche Reihenfolge, ihr Verhältnis zu Troger oder ihr ursprünglicher Zweck bekannt wären. Da der Akademiebetrieb die Anfertigung originalgetreuer Schülerkopien nach den Skizzen des Lehrers besonders begünstigte, wird man nicht nur den Stil des Lehrers, sondern auch den seiner Schüler und Nachahmer möglichst genau zu fassen versuchen müssen. Zwar dürfen wir annehmen, daß Troger selbst in der Qualität seiner Arbeiten nicht immer gleichmäßig war und daß eine von ihm persönlich gefertigte Replik schwächer ausfiel als die ihr zugrundeliegende Erstfassung, aber in der Regel wird man die flauere, zaghaftere Fassung doch den Schülern zuschreiben müssen.

So bezeichnet der Katalog beide Skizzen zu der Kreuzigung in Kaltern (Nr. 3 und 4) als Originalentwürfe. Wahrscheinlich darf aber nur Nr. 3 als echte, vorbereitende Skizze gelten, die in der Ausführung sodann in steilere Proportionen übertragen wurde, wobei das Kreuz nach rechts aus der Achse rückte. Die zweite, sehr flüchtig andeutende Skizze berücksichtigt diese Unterschiede bereits, verändert indessen viele Einzelheiten. Da ihre Malweise bei Troger keine Analogie findet, ist damit zu rechnen, daß sie ein begabter Schüler oder Nachfolger Trogers in freier Anlehnung an das ausgeführte Altarblatt geschaffen hat.

Die „Auferstehung Christi“ (Nr. 14), zu der nicht nur die Zeichnung in der Albertina (Nr. 105), sondern auch eine Detailzeichnung in der Graph. Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart gehört, ist als „Ideenskizze“ zu dem davon doch recht verschiedenen

Fresko der Pfarrkirche in St. Andrä a. d. Traisen mindestens fraglich. Ich halte sie für eine nicht ausgeführte Skizze aus späterer Zeit. Von den beiden Kopien in der Sammlung Reuschel und in Stuttgarter Privatbesitz darf man letztere aufgrund geringer, aber charakteristischer Abweichungen dem oberschwäbischen (nicht: Kärntner) Maler Eustachius Gabriel zuschreiben, der sie 1762 für sein Fresko in Osterhofen (nicht: Ostenhofen) verwendet hat, während erstere vielleicht von dem Knollerschüler J. Schöpf stammt, aus dessen Nachlaß sie kommt.

Zu der „Kommunion der hl. Maria Magdalena“ (Nr. 29) gibt es außer den genannten noch eine Replik in der Bischöflichen Kunstsammlung St. Gallen. Das Verhältnis der Fassungen untereinander wäre zu präzisieren. Die Stuttgarter (nicht Privatbesitz, sondern Staatsgalerie) ist sicher eine Schülerekopie und weist durch ihr Gegenstück, die „Kommunion des hl. Hieronymus“, auf ein verschollenes Pendant Trogers (nach Domenichino) hin. Die Zweitler Komposition geht ebenfalls auf ein älteres Vorbild dieses Kreises zurück. Eine Vorstufe dazu hat sich vielleicht in dem gleichnamigen Bild eines anonymen Tirolers (?) im Ferdinandeum (Inv. Nr. 208, vgl. dazu I. Fenyö, Bull. d. Mus. Nat. Hongrois, Budapest, Nr. 13, 1958, S. 63, Abb. 43, 44) erhalten.

Zu früh datiert erscheint mir auch die „Hl. Cäcilia und Engelkonzert“ (Nr. 36, die Maße wurden verwechselt). Stil und das charakteristische Kartuschenmotiv unten weisen sie eher als Entwurf für das Orgelfresko im Dom zu Brixen (1748/50) aus. Ebenso möchte ich das zu Unrecht angezweifelte Diptychon (Nr. 37) später datieren, etwa in die Zeit der Sebastiansskizze für Melk (Nr. 65, um 1746), die ihrerseits ohne ersichtlichen Grund als verkleinerte Replik bezeichnet wird. Die Spätdatierung wird auch durch den Zusammenhang mit der „Anbetung der Könige“ in der Salzburger Bürger Spitalkirche (Nr. 63) von 1746 bestätigt, deren Olkskizze sich in Kloster Marienberg befindet, während das Nationalmuseum in Warschau eine Schülerreplik davon besitzt.

Die eine der beiden genannten Olkskizzen für das Altarblatt mit dem hl. Ulrich in der Lechfeldschlacht (Nr. 55) befand sich in Münchner Privatbesitz und ist 1944 in der Neuen Pinakothek verbrannt. Die Komposition des „Hl. Petrus und der Magier Simon“ (Nr. 57) ist durch Solimenas Fresko in S. Paolo Maggiore, Neapel, beeinflusst. Eine Teilreplik besitzt (besaß?) das Stift Stams. Die Grazer Skizze der „Steinigung des hl. Stephanus“ (Nr. 58) ist Trogers Stil schwerlich einzuordnen, noch weniger die dortige „Immaculata“ (Nr. 50). Mein Hinweis hatte sich nur auf den Zusammenhang mit dem Stich von J. C. Schwab nach Troger bezogen. Die Skizze selbst kann Troger so wenig zugeteilt werden wie die früher für Holzer, neuerdings für Kracker beanspruchte Wiederholung in Augsburg, die dem Stil zufolge von Bergmüller stammt. Hinter der verschollenen Originalkomposition Trogers steht wiederum ein bisher unbekanntes italienisches Vorbild, das auch in dem Altarblatt des S. M. Legnani in der Stiftskirche zu St. Gallen von 1690 erkennbar ist.

Zu der „Himmelfahrt Mariae“ (Nr. 61) gibt es in Stift Stams eine (offenbar bessere) Fassung, wie denn die dortige Sammlung überhaupt weitere mit Troger in Verbindung zu bringende Gemälde enthält. Die schöne Neuentdeckung der Innsbrucker Ausstellung, die „Apotheose eines hl. Bischofs“ (Nr. 64), kann wohl erst in die Zeit der

Brixener Fresken datiert werden. Andererseits ist die für Trogers Spätstil ungewöhnliche Folge „Der verlorene Sohn“ (Nr. 79 – 82) an der Treppe auf Nr. 82 signiert: P.T.F. 1735. Sie gehört damit in die Zeit der Tätigkeit Trogers für das Stift Seitensteten. Ob die „Aufnahme Mariae in den Himmel“ (Nr. 74) als zweiter Entwurf für das Brixener Fresko bezeichnet werden darf, ist wieder fraglich. Sie ist nicht nur härter in der Formenbildung und in der Farbigkeit, sondern um gesteigerter Klarheit willen an einigen Stellen, wo Troger sich mit Andeutungen begnügt, vergrößert und verzeichnet, so daß sie wohl eher eine Schülerreplik darstellt.

Bruno Bushart

Nachtrag: Während der Drucklegung wurde mir ein Brief von Frau Wanda Aschenbrenner zugeleitet, in dem auch sie von der Zuschreibung der drei Gemälde aus dem Salzburger Priesterhaus (Nr. 52 – 54) an Troger Abstand nimmt. Sie macht darauf aufmerksam, daß sich bei der Reinigung auf dem Josefstod (Nr. 49) das undeutliche Datum 1739 gefunden hat und bestätigt das Datum 1735 für die vier Bilder der Geschichte vom Verlorenen Sohn (Nr. 79 – 82). Auch trage das Bild „Der hl. Ulrich auf dem Lechfeld“ (Nr. 55) die Jahreszahl 1750.

REZENSIONEN

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique. Tome I: JEAN HELBIG, Les Vitraux médiévaux conservés en Belgique 1200 – 1500, Édité par le Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, Bruxelles 1961. 296 Seiten, 171 Abbildungen.

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich, Band I: EVA FRODL-KRAFT, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien. Verlag H. Böhlau Nachf., Graz-Wien-Köln 1962. XXXVI und 156 Seiten, 37 Textabb. und 309 Abb., 25 Textfig., 8 Farbtafeln, 5 Tafeln Vergleichsabbildungen.

Die bislang vorliegenden Bände des Corpus Vitrearum Medii Aevi der Schweiz, von Deutschland und Frankreich erschienen 1956, 1958 und 1959 (vgl. „Kunstchronik“ 10, 1957, S. 168 f.; 13, 1960, S. 44 f., S. 188 ff.), in diesem Jahr 1962 erschienen zwei weitere fast gleichzeitig: in Belgien und Österreich. Obgleich es sich um Teilbände des gleichen internationalen wissenschaftlichen Unternehmens handelt, nach den gleichen für alle Bände verbindlichen „Richtlinien“ angelegt, weisen sie doch so beträchtliche Unterschiede auf, daß sie hier getrennt besprochen werden müssen.

Den Band „Belgien I“ hat Jean Helbig geschrieben: ein Sachkenner der Glasmalerei, der über Farbfenster schon zu einem Zeitpunkt Bücher und Aufsätze publizierte, als die anderen Corpus-Bearbeiter noch mit ganz anderen wissenschaftlichen Problemen beschäftigt waren und wohl kaum ihre spätere Tätigkeit als Glasmalereiforscher ahnten. Gestützt auf seine langen Erfahrungen auf diesem Gebiet und nur bedingt beeinträchtigt durch die Anlage der bisher vorliegenden drei Corpusbände hat er die älteren Glasmalereien in Belgien erfaßt und bearbeitet. Allerdings war seine Aufgabenstellung ungewöhnlich schwierig. Denn wir wissen zwar aus unserer Kenntnis von der Architektur und Goldschmiedekunst, welche hervorragende Bedeutung die Kunststädte