

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

## PAUL TROGER UND WIEN

Verfasser

Andreas Gamerith

angestrebter akademischer Grad  
Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Ostern 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315  
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte  
Betreuerin: a.o.Univ.-Prof. Monika Dachs - Nickel

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
Die stilistische Entwicklung Trogers 1728 – 1732.....	4
Trogers Werke in Wien.....	13
Troger und die Wiener Akademie.....	18
Wiener Akademiestil – Definition in der Literatur.....	22
Zum Stilbild Trogers.....	25
Entwicklung des Akademiestils in erster Ausprägung – Stil der Preisstücke.....	34
Troger und seine Werkstatt.....	40
Troger und die Akademieschüler.....	45
Troger, Unterberger und Zeiller.....	46
Troger und Hauzinger.....	50
Troger und Mildorfer.....	53
Troger und Maulbertsch.....	55
Troger und Winterhalder d. J. ....	59
Troger und Donner.....	61
St. Niklas auf der Landstraße.....	69
Geschichte der Kirche.....	69
Gestalt von St. Niklas.....	71
Entwürfe.....	73
Fresken.....	73
Glorie des hl. Nikolaus .....	74
Auferstehung Christi und Triumph über Sünde, Tod und Teufel... ..	78
Exkurs: Kuppel oder Platzlgewölbe?.....	82
Seitenaltarblätter.....	92
Tod des hl. Joseph.....	93
Maria vom Siege.....	98
Schlussbetrachtung.....	103
Bibliographie.....	104
Abbildungsverzeichnis.....	122
Zusammenfassung.....	124
Danksagung.....	125
Lebenslauf.....	126

## Einleitung

Der Name des Südtiroler Malers Paul Troger verbindet sich sowohl im allgemeinen wie kunsthistorischen Bewusstsein mit seinen Arbeiten vor allem in den Stiften Niederösterreichs. Selbst jüngere Auseinandersetzungen mit der Kunst Trogers sehen sein Verhältnis zu Wien hauptsächlich auf eine, nie tatsächlich wahrgenommene Professur an der Wiener Akademie beschränkt.<sup>1</sup> Dennoch ist es für das Verständnis der Wiener Malerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts unerlässlich, auf die Rolle zu verweisen, die Troger im Wiener Milieu spielte, sei es als Freskant – denn auch auf Wiener Boden war der Maler prominent vertreten – sei es im Rahmen der Wiener Akademie.<sup>2</sup> Dass diese innerhalb der vergleichbaren Institutionen Europas ein derart eigenständiges Profil entwickeln konnte, dass zurecht von einem „Wiener Akademiestil“ (in welcher Form auch immer) gesprochen werden kann, ist nicht zuletzt auch Verdienst Paul Trogers.

Neben den Aspekten, die Troger in Verhältnis zur Wiener Akademie und ihren Scholaren setzen sollen, wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit vor allem die nicht mehr bestehende „Gottesackerkapelle von St. Niklas auf der Landstraße“ näherer Untersuchung unterzogen. Dass dieses verlorene Ensemble – Troger malte sowohl die Fresken der Kirche als auch (zumindest) zwei Altarblätter – umfassender behandelt wurde, andere, noch bestehende Arbeiten aber nur in unzureichendem Maße vorgestellt werden können, liegt daran, dass Trogers Werk in St. Niklas eine beinahe beispiellose Rezeption durch die zeitgenössische Malerei erfuhr - nicht zuletzt der großen Anzahl von Kopien, Zitaten und Varianten verdanken wir ein ziemlich exaktes Bild des schon 1784 zerstörten Gotteshauses. St. Niklas gestattete dem Maler, einen Sakralraum wesentlich nach seinen ästhetischen und künstlerischen Zielsetzungen zu gestalten (und wenn Troger noch Jahre später das Kirchlein als Muster für die Ausmalung des Brixener Domes präsentierte, zeigt dies den Stolz auf die gefundene Lösung), eine Aufgabe, die Trogers spezifischer Form der Komposition ureigenst entsprach. Obwohl es Franz Matsche bereits 1970 überzeugend gelungen ist, die Skizzen zu den zerstörten Malereien zu identifizieren, hat die Troger-Forschung bislang wenig Interesse diesem so wesentlichen Ensemble entgegengebracht, sodass es weder in Überblickswerke noch spezifischere Untersuchungen zu Trogers Freskomalerei Aufnahme fand.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Brucher 1994, S. 249. - Kaufmann 2005, S. 17

<sup>2</sup> Dachs 2002, S. 265-287. - Hosch 1994, S. 14-56 – Möseneder 2005, S. 545-555.

<sup>3</sup> Kronbichler 1998, S. 63-93.

Dahinter bleiben Trogers sonstige Altarbilder für Wiener Kirchen, bleibt das Ensemble des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn wesentlich stärker konventionelleren Prämissen verhaftet – ihre ausführlichere Bearbeitung darf nichtsdestotrotz schon am Anfang als Desiderat künftiger Forschung festgehalten werden.

Die sehr wünschenswerte Einordnung des trogerischen Schaffens in die Wiener Malerei vor 1730 kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen, da grundlegende monographische Abhandlungen zu den von Troger in Wien vorgefundenen Werken, teils italienischer, teils bereits einheimischer Kunstproduktion, fehlen. Auch hier wird sich künftiger Forschung reiches Betätigungsfeld eröffnen.

Gewiss, man kann den nachfolgenden Untersuchungen vorwerfen, nicht mit neuen Quellenfunden aufzuwarten – immerhin ist der Quellenbestand seit 1965 gut gesichtet. Doch gerade hierin soll die Anregung liegen: In einer Zeit, da Kunstgeschichte sich immer mehr hinter den Quellen zu den Objekten ihrer Betrachtung zu verkriechen scheint, soll es ein Anliegen sein, „sich auf den Quellencharakter der Kunstwerke zu berufen“,<sup>4</sup> die Bildwerke auf ihre Aussagekraft hinlänglich einer künstlerischen Entwicklung zu befragen – nicht zuletzt eine der grundlegenden Prämissen der Kunstgeschichte.

### **Die stilistische Entwicklung Trogers 1728 - 1732**

Will man den Einfluss Paul Trogers auf die Wiener Malerei definieren – und jenen, den die Wiener Malerei ihrerseits auf den Künstler ausübte, ist es unerlässlich, zuerst einen Blick auf die Werdung des künstlerischen Ausdrucks Trogers zu werfen.

Nur kurze Zeit nachdem Troger aus Italien zurückgekehrt war und in Salzburg durch das große Kuppelfresko der Kajetanerkirche erste Erfolge gefeiert hatte, übersiedelte der Südtiroler 1728 nach Wien. Hier begann er seine eigentliche Karriere, hier sollte er in einer dreißig Jahre umfassenden Schaffenstätigkeit fruchtbar auf die nachfolgende Künstlergeneration wirken. Ab 1735 lassen sich deutlich Impulse der Kunst Trogers in der Wiener Malerei feststellen, mit dem Sieg Michael Angelo Unterbergers im Akademiewettbewerb 1738, bei dem er durch ein im trogerischen Sinn gearbeitetes

---

<sup>4</sup> Dachs 2002, S. 269.

Gemälde den Preis errang, bleibt die Manier des Südtirolers in Akademiekreisen so lange verbindlich, bis der junge Franz Anton Maulbertsch mit seinem Preisstück von 1750 die Weichen des später so genannten „Akademiestils“ mit seinen expressiven Qualitäten in neue Bahnen lenkte.

Dass die kunsthistorische Forschung Trogers Stellung innerhalb der Wiener Malerei erst spät – und in mancher Hinsicht noch kaum – gewürdigt hat, liegt zum einen an der großen Fülle an erhaltenen Werken außerhalb der Stadt, was in späteren Augen den Maler auch als ein Provinzphänomen erscheinen ließ, andererseits die großen Wiener Werke, die mit der Kirche St. Niklas verbunden waren, durch Abbruch des Gotteshauses in Vergessenheit gerieten, andere Aufträge wie die zahlreichen Altarblätter in Wien und der umfangreiche Gemäldezyklus für Schönbrunn in ihrer Bedeutung unterschätzt wurden resp. erst in jüngster Zeit identifiziert werden konnten.

Eine Einschätzung des Verhältnisses Trogers zu Wien, v.a. die Bedeutung seiner Kunst für die Wiener Malerei kann als zeitgenössische Stimme sein Nachruf im Wienerischen Diarium beginnen. Diese in der Forschung stets so hoch geschätzte früheste Quelle zu Trogers biographischen Daten erschien am 24. November 1762 mit der Ankündigung der am übernächsten Tag stattfindenden Auktion in Trogers Wiener Stadtwohnung: *„auch dessen Zeichnungen, Entwürfe und Skizzen, die von den mehresten seiner größern Werke vorhanden, und sehr fleißig ausgearbeitet sind, in dem grünwaldischen Hause auf der hohen Brücke den Meistbietenden werden verkauft werden.“*<sup>5</sup> Als Autor des folgenden Nachrufes wurden verschiedene Künstlerkollegen in Betracht gezogen. Selbst Martin van Meytens, der aufgrund freundschaftlicher Beziehung zu Troger Erwähnung während beider Romaufenthalt im Text findet, wurde als Verfasser erwogen.

Der erste Teil der biographischen Angaben ist Trogers Herkunft und künstlerischer Ausbildung in Italien gewidmet. Die bis zur Übersiedelung nach Wien recht ausführlich gehaltene Beschreibung beschränkt sich für die Zeit nach 1728 auf eine Auflistung der Werke. Dieser unsystematische Katalog fasst Fresko- und Leinwandarbeiten unter dem Begriff „Gemälde“ zusammen, wobei die Auswahl nicht chronologisch erfolgte und Werkkomplexe völlig fehlen, andererseits vereinzelte Altarblätter wie das Badener Steinigungsbild eigens Erwähnung finden.

Wenngleich der Quellenwert des Nekrologs im Wiener Diarium sicher von höchstem Wert ist, müssen dennoch auch kritische Maßstäbe an diese „Nachricht“ zu Leben und

---

<sup>5</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 229.

Werk gelegt werden. Einen Künstlerkollegen/-freund im Verfasser zu sehen, ist m.E. nicht notwendig; die schnurrenhafte Ausschmückung der Italienreise mit der Beschreibung des bei „*Wasser und Brod*“ zeichnenden Scholaren mag auf Angaben der Witwe oder ihres Umkreises beruhen – es darf nicht übersehen werden, dass der Hauptzweck des Erscheinens des Nachrufes in der Werbung für die kurz danach stattfindende Auktion liegt – und dieser Kenntnisstand dürfte sicher (sozusagen als Überbleibsel der „oral history“) auf Erzählungen Trogers zurückgehen. Die Liste der Werke wird sich gleichfalls aus der Erinnerung an Berichte speisen, zugleich mag sie anhand der vorhandenen Bozzetti erstellt worden sein, was eine Erklärung für das evidente Fehlen der Arbeiten für Zwettl erklären könnte. Auch die Erwähnung der „*Hofcapelle zu Schönbrunn*“ bei gleichzeitiger Vernachlässigung des für die kaiserliche Sommerresidenz gelieferten Supraporten-Zyklus` dürfte auf dem Fehlen von Ölskizzen für die wenig aufwendigen, wenngleich prestigeträchtigen Gelegenheitsarbeiten beruhen. Der eröffnende Passus „*Wien hat in einem kurzen Zeitraume an den Herren Jannek, Overfurt, Schinnagel, Unterberger und Troger fünf Künstler verloren, deren Verlust wir um so viel mehr bedauern, je weniger vielleicht ihr Verlust sobald dürfte ersetzt werden*“ lässt an der konservativen Haltung des Autors (bei gleichzeitiger Ignoranz des zeitgenössischen Kunstgeschehens) keinen Zweifel, sodass der Verfasser durchaus weniger im Milieu der Wiener Akademie als des Wienerischen Diariums zu suchen ist.

Besonders wichtig erscheinen die abschließenden Bemerkungen zur Kunst Trogers. Dabei ist festzuhalten, dass der Meister selber schon mehrere Jahre zu keiner Arbeit mehr fähig gewesen war, der Chronist somit auf Phänomene verweisen wollte, deren Entstehung beinahe ein Jahrzehnt zurücklag (und bereits zu jenem Zeitpunkt nicht mehr tonangebend für die kommende Entwicklung gewesen war). Die Beschreibung der trogerischen Komposition als „*glücklich, reich und mannigfaltig*“ ist als äußerst neutral zu lesen. Aufschlussreicher ist der Absatz über Trogers schnelle Arbeitsweise, bei der eine anbrechende klassizistische Ablehnung wider die „Skizzisten“ spürbar wird: „*Unser Troger hat die Ehre gehabt, von vielen aus Begierde nach einer leichten und geschwinden Manier, nachgeahmt zu werden. Aber nur wenige wollten es diesem aufrichtigen<sup>6</sup> Manne glauben, wenn er ihnen sagete, daß ihm seine leichte Manier die meiste Mühe gekostet hätte; daher haben auch viel nicht das Wahre, Gelassene und Gute in seinen Schilderungen, sondern nur einige gezwungene Wendungen der Glieder, und die zuweilen überhäuftten Gewänder mit wenigen, aber sehr starken Falten nachgemachet,*

---

<sup>6</sup> Matsche verweist im Zusammenhang mit der Biographie Johann Jakob Zeillers auf die Aufwertung der moralischen Qualitäten jener Maler, die künstlerisch einem zum Klassizismus neigenden Publikum nichts zu sagen hatten. Matsche 1970, S. 56.

*in welche er zuletzt, um den Geschmack verwöhnter Liebhaber zu befriedigen, verfallen ist.*“ Gerade in der Kritik am „Gezwungenen“ der Malerei Trogers stellt sich die Frage, inwiefern die Kunst des sich selbst überlebt habenden Künstlers 1762 nicht bereits durch die Brille der von ihm nicht mehr erlebten Kunstentwicklung unter dem neuen Leitstern Maulbertsch gesehen wurde: eine Verquickung, die auch für die nachfolgende Forschung insofern von Tragweite wurde, als Trogers und Maulbertsch` expressive Qualitäten als Ausdruck einer übereinstimmenden Kunstauffassung gewertet wurden.

Als Troger sich 1728 entschloss, die Residenzstadt Wien als Wirkungsstätte auszusuchen, hatte er zwar sein Können bereits unter Beweis gestellt, stilistisch war er jedoch noch wenig gefestigt. Am deutlichsten tritt diese Gärung des künstlerischen Potentials, diese Läuterung des stilistischen Idioms wohl in jenen Fresken zutage, die zwischen 1728 und 1731 entstanden. Während sich die daran folgende Entwicklung Trogers wesentlich kontinuierlicher erklären läßt, weisen diese Malereien eine geradezu unglaubliche Flexibilität des Ausdrucks auf, eine Sprunghaftigkeit, die sich erst mit den Malereien nach dem Melker Marmorsaal legt und zur urtümlichen Troger`schen Ausdrucksweise findet. Natürlich wird man nicht fehlen, darin ein spätes Wachsen jener Erfahrungen zu sehen, die bereits Jahre zuvor in der Ausbildung gewonnen, jetzt aber erst durch Routine und Aufgabenstellung zur Reife geführt werden konnten – dass in diesem Prozeß aber sehr wohl Kenntnis der Werke der zeitgleichen Wiener Malerei eine enorme Rolle spielte, darf im folgenden postuliert werden.

Von einem einheitlichen „Wiener“ Geschmack kann dabei nicht ausgegangen werden, ein zu heterogenes Bild boten die in Wien zu sehenden Werke der Malerei nach dem Vakuum, das die Türkenkriege verursacht hatten.<sup>7</sup> Verschiedenste Künstlernaturen prägten in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Deckenmalerei in Wien. Neben die italienischen Importe, die bereits seit dem Seicento ihre Künste anboten, traten zusehends einheimische Talente. Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini, Andrea Pozzo, Andrea Lanzani und Ludovico Dorigny hatten mehr – oder weniger – impulsgebende Beiträge zur Deckenmalerei geleistet, gerade im unmittelbaren zeitlichen Feld von Trogers Umzug nach Wien entstanden auf Wiener Boden großartige, maßstäbliche Leistungen der Monumentalmalerei: Rottmayrs Kuppel der kaiserlichen Votivkirche blickte gerade ihrer Vollendung entgegen, ein getragenes Werk, koloristisch meisterlich, kompositionell mit strengem Ringschema eine Arbeit von konventioneller Majestät. Auch Daniel Grans Hofbibliothekfresken sollten bis 1730 vollendet sein und

---

<sup>7</sup> Dachs 2002, S. 265.

fanden – gerade auch durch die vorbildliche Bewältigung des allegorischen Stoffes - die begeisterte Beachtung des Publikums. Daneben freskierte Pellegrini die Vierung der Schwarzspanierkirche, ein Werk, das Troger noch zwanzig Jahre später der Brixener Delegation als Muster künstlerischer Gestaltung präsentierte und dessen Bildaufbau ihn stark beeinflusste. Neben anderen Gemälden auf nassem Putz, die weniger bedeutend ihren Einfluss auf den Neuling ausübten – Carlones spritzige, wenngleich nicht tiefgründige Virtuosität mag nur in den an die Decken gebannten Landschaftsgründen fasziniert haben<sup>8</sup> - boten auch die in Wien befindlichen Leinwandbilder einheimischer Künstler und der großen, vorwiegend italienischen Malerfürsten ausgezeichnetes Studienmaterial. Franceschini, der als einer der wenigen lebenden Künstler von Troger in Bologna während seiner Studienreise kopiert worden war, war hier ebenso zu finden wie Solimena und Bellucci.

Vergleicht man den jungen Daniel Gran, der mit großer Verve bereits im (heute zerstörten) Marmorsaal fresco des Wiener Palais Schwarzenberg seinem Gönner seine in Italien erworbenen Fähigkeiten selbstbewusst vor Augen stellte, bieten Trogers frühe Arbeiten ein anderes Bild: hier scheint einerseits – trotz des gelungenen Erstlings der Salzburger Kajetanerkirche – große Zurückhaltung den Ausdruck zu mäßigen angesichts einer vollkommen geänderten kunstinteressierten Umwelt, andererseits veranlassen die bereits vorhandenen, anerkannten Monumentalmalereien seiner Zeitgenossen den Südtiroler, diesen in seinen Gestaltungen zu folgen, ein Vorgehen, das die so unterschiedliche Erscheinung der Fresken bis zum Melker Marmorsaal erklären mag. Am Ende dieser Entwicklung stand ein künstlerischer Modus, der sich zwar aus italienischen Anregungen gespeist hatte, in seiner Erscheinung – gemeinsam mit den Impulsen, die die anderen Barockmaler der zweiten Generation setzten – aber genuin als eigenständiger Beitrag der Wiener Malerei gewertet werden muss.<sup>9</sup>

Um die Wirkung abschätzen zu können, die die Begegnung Trogers mit der Wiener Malerei bedeutete, lohnt der Blick auf seinen Fresko-Erstling in Salzburg<sup>10</sup>. Die Kuppel der Kajetaner in Salzburg, die wohl als Gegenleistung für die Finanzierung der Italieneise ausgeführte Freskomalerei für Jakob I. Maximilian Graf Thun, legt es schon

---

<sup>8</sup> Vgl. Carlo Carlone, „Johannespredigt“, 1727 – Pfarrkirche Groß-Siegharts.

<sup>9</sup> Prohaska 1993, S. 83f.

<sup>10</sup> Verloren sind die im Nekrolog erwähnten Malereien „zu Padua bey den Paulanern (...) auf nassen Kalke“, 1723/24. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 229, 84.

Das Chorfresko der Kalvarienbergkirche in Kaltern wird von diesen Überlegungen nicht berücksichtigt, da es wohl noch vor Trogers Italienreise entstanden ist.

in ihrer Gestaltung darauf an, jenen „*Beyfall*“ im Salzburger Milieu zu erregen, den ihr der Nachruf Trogers nachsagte. So scheint das Gemälde mehr die vorort existenten Fresken zu reflektieren als in Italien Gesehenes, besonders eng ist die Bezugnahme auf Johann Michael Rottmayrs Kuppel der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 1).<sup>11</sup> Der Lorbeerkranz um den Laternenring, die gedämpfte Farbigkeit<sup>12</sup> und die auf konzentrischen Wolkenbahnen gelagerten Figurengruppen finden ihre Parallelen. Daneben offenbart sich bei Troger der Stolz des jungen Talents, das offenherzig seine Fähigkeiten vor Augen stellt: konsequenter in das illusionistische Bildgefüge integriert, lässt Troger den Lorbeerkranz von Wolken teilweise verdecken – Rottmayr präsentierte den Laternenfuss als strenges architektonisches Gefüge, das zwar auf Konsolen ruht, sonst aber frei schwebend sich sehr stark vom gemalten Kontinuum absetzt. Troger macht klar, dass sein Freskogrund nicht im Sinn Rottmayrs als eine sich nach oben zu aufhellende Himmelsfolie in Goldtönen zu verstehen ist, sondern die architektonische Kuppelhülle in einem raffinierten Spiel der Illusion Schauplatz des himmlischen Geschehens wird. Wenngleich bei Troger die Figuren insgesamt undifferenziert großflächig aufgefasst sind, präsentiert sie der Maler doch in exquisiten Posen und klarerer Gruppierung als sie das zwanzig Jahre zuvor entstandene Rottmayrfresko aufweisen könnte. Der Bozzetto der Kajetanerkuppel (Abb. 2), in einer Kopie Jakob Zanosis überliefert, unterscheidet sich aber von der späteren Arbeitsweise Trogers insofern, als der Maler noch vom Gesamtaufblick in seiner Gestaltung ausgeht.<sup>13</sup>

Diese Sicht auf ein Kuppelgemälde ändert sich bei Trogers erstem von Wien aus geschaffenen Werk, der Presbyteriumskuppel für das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten (1729).<sup>14</sup> Die unlängst in französischem Museumsbesitz entdeckte Ölskizze (Abb. 3)<sup>15</sup> zeigt nämlich nicht mehr das Ringschema in seiner Gesamtwirkung (obwohl Trogers Bildaufbau wesentlich von diesem geprägt ist), sondern die ursprünglich über dem Hauptaltar befindliche Szene mit der Apokalyptischen Frau und Gottvater, der dem entrückten Messias das Szepter entgegenreicht. Das Gemälde auf sphärischem Grund wird somit bereits in der Projektierung auf seine Qualitäten im Raum hin konzipiert, die Wirkung auf den Betrachter zur konstituierenden Voraussetzung für das Bild: der Aspekt, also die von einem Blickpunkt aus gewonnene Sicht auf das Gemälde,

<sup>11</sup> Lorenz 1999, S. 340f., Kat.-Nr. 94.

<sup>12</sup> Selbst wenn das Fresko der Kajetaner durch spätere Einflüsse koloristisch reduziert ist, darf von einem eher zurückhaltenden ursprünglichen Farbeneindruck ausgegangen werden.

<sup>13</sup> Auch die Wirkung im Raum selbst geht nicht von einem vom Künstler herausgearbeiteten (Haupt-)Aspekt aus, sondern die Komposition entwickelt sich konventionell ringförmig.

<sup>14</sup> Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 36-38, 74.

<sup>15</sup> Kronbichler 2006, S. 124, Kat.-Nr. 5.

wird mit dem Prospekt, der Erscheinung des Bildes in seiner räumlichen Umgebung, in Übereinstimmung gebracht. Diese Reflexion war neu gegenüber den gängigen Gestaltungsformen: Rottmayr fasste selbst kleine Fresken als einer Fläche (und wäre sie auch sphärisch verkrümmt) eingeschrieben auf, die Aufsicht dominiert den Gestaltungsmodus. Bei dem für Troger (oder seine Auftraggeber) vorbildliche, niedliche Kuppelchen der Kapelle des Palais Harrach (um 1720/23, Abb. 5), das erstmals sich in vergleichbarer Form dem Themenkreis der Apokalypse im Rahmen eines kuppeligen Gewölbes widmet, ist das Bildpersonal so verteilt, als wäre Rottmayr von einem zweidimensionalen Tondo als Bildträger ausgegangen (man vergleiche das themengleiche Hochaltarbild in Flachau, Abb. 6); Beeinträchtigungen bei der Betrachtung des Deckenbildes im Raum - etwa durch am Kopf stehende Putti oder unpassende Verzerrungen - waren sozusagen schicksalshafte Bedingung *sine qua non*.

So wenig geräumig die Bildfläche Troger in St. Pölten Möglichkeit zur Entfaltung bot, versucht der Maler dennoch, alle zur Verfügung stehenden Gestaltungsregister zu ziehen. Links führt eine verschattete Rückenfigur in den Prospekt ein<sup>16</sup> und sprengt somit einen rein bildparallel aufgefassten Bildaufbau. In diesem, einem *chiaroscuro* angelehnten Motiv können zwar Einflüsse Daniel Grans auf Troger festgestellt werden,<sup>17</sup> deutlicher offenbart sich aber die Nähe zu Pellegrinis fast zeitgleich entstandener Dekoration der Wiener Schwarzspanierkirche (Abb. 4). Vergleichbar mit dem Bild des venezianischen Virtuosen ist nicht nur das Motiv der Rückenfigur, sondern auch ihre Funktion innerhalb der Komposition als dramatische Einführung ins Bild. Schon für diese frühen Änderungen im Ausdruck Trogers könnten also Einflüsse des Wiener Umfeldes verantwortlich zeichnen – nicht zuletzt, wenn man Trogers nächstes Werk nach dem St. Pöltner Experiment in St. Andrä a.d. Traisen (Abb. 7, 8) betrachtet:

Obwohl nur wenige Monate zwischen den beiden Aufträgen liegen mögen, ist doch die stilistische Erscheinung fundamental gewandelt. Die dunkle Farbigkeit der bisherigen Fresken wird aufgegeben, das Spektrum besticht nun durch kristallklare Valeurs. Die Deckenbilder sind unatmosphärische Himmelsausblicke, der Figurenapparat zeigt sich klar umrissen, die Farbenskala umfasst das gesamte Spektrum von Goldgelb- (etwa in den Himmelsflächen, die an die Malgründe des venezianischen Spätbarock gemahnen) bis zu Grüntönen, die in ihrer Satttheit später gänzlich aus der Troger'schen Farbwahl verschwinden. Als einmaliges Phänomen im Schaffen Trogers negiert die Freskenfolge

---

<sup>16</sup> Gamerith 2008/ 2, S. 237. – Michailow 1935, S. 14-17.

<sup>17</sup> Vgl. Lorenz 1999, S. 348f., Kat.-Nr. 103.

von St. Andrä fast vollständig den Illusionscharakter der Bilder: die den Platzeln eingeschriebenen Felder definieren sich als an die Decke versetzte *Tableaux*, als *quadri riportati*, die prinzipiell in keiner Verkürzung auf ihre räumliche Disposition im Verhältnis zum Betrachter reagieren. Besonders deutlich tritt dieser Umstand im Fresko „Hll. Petrus und Andreas vor Christus“ (Abb. 7) zutage, wo keines der Kreuze sich perspektivisch verjüngt. Insgesamt scheint der stilistische Duktus der Malereien an Daniel Gran anknüpfen zu wollen. Mit den einfarbigen Himmelsfolien, den unverkürzten Bildräumen – erinnert sei an Grans Galeriefresko im Palais Schwarzenberg (Abb. 9) - den starken Helldunkeleffekten, die Le Grand bravourös bei den Trabantenfresken in der Hofbibliothek zelebrierte, sowie seinen rahmenüberschneidenden Figuren zollte Troger in St. Andrä dem Konkurrenten Tribut. Trotz dieser erstmaligen Abhängigkeit vom gefeierten Liebling der Wiener Noblesse, der anekdotenumrankt mit eigener Kutsche zu seinen Aufträgen reist und als ein wahrer *gentil homme* seinen Verpflichtungen nachkam, müssen durchaus die stilistischen Eigenheiten Trogers in dessen Entwicklung gesehen werden: im Unterschied zu den zuvor entstandenen Freskomalereien ist die Farbigkeit nun klar und ausgewogen, in dem „Triumph des Auferstandenen über Sünde, Tod und Teufel“ (Abb. 8) setzt Troger orangefarbene Draperien in Kontrast zu grünen, die den Heiland hinterfangende, goldgelbe Himmelsfolie kontrastiert mit dem am unteren Bildrand zum Vorschein kommenden Blau, die Übergänge sind dabei durch Wolkenbänder kaschiert. Bemerkenswerterweise reagiert der Maler in der Auferstehungsallegorie, abgehend vom sonst vorherrschenden Prinzip der St. Andräer Malereien, auf die Anforderung des *sotto in sù* – allerdings ist jene Unteransichtigkeit nicht für die Hauptgruppe bestimmt, wo eine tableauartige Gestaltung vorherrschend ist, sondern die Randfiguren der linken Seite sind in verkürzten Posen gegeben. Hier lassen sich bereits symptomatisch jene Kompositionsschemata konstatieren, die später maßgeblich das Trogerschaffen durchziehen werden. Die Siegesfahne Christi ist in der Bildgestaltung Ursache von Satans Sturz, zielt sie als Diagonale doch zwischen seine Beine, wo der helle Hüftlendenmuskel sie fortsetzt. Der dagegen abgedunkelte Oberschenkel des Teufels stellt die formale Verlängerung einer Bildform und -linie dar, die in einer Wolkenformation über Christus beginnt (und formal von seiner Silhouette determiniert ist) und sich kreisbogenartig am linken Feldrand entlang zieht, wo sie in den Engelsfiguren fortgeführt wird; die Zusammenbindung der stürzenden Figur mit den durch die Schurzierung aufstrebenden Engel verstärkt die Bildaussage. Der Maler bringt weiters optische Analogien ins Spiel, um den einzelnen Protagonisten und ihren Aktionen größere Gewichtung zu verleihen.

Der linke, weisende Arm Christi wird von mehreren seiner begleitenden Engel aufgegriffen, am wichtigsten davon die Paraphrasierung im Engel mit dem Weihrauchfass, da dieser Kessel den Eckpunkt eines Dreiecks bildet, in das Christus eingeschrieben ist. Dieses Prinzip, das Michailow als eine Folge von „Korrespondenzen“<sup>18</sup> beschreibt, tritt hier bereits zutage und wird bis zum Erlöschen Trogers kreativer Kraft beherrschend bleiben.

In den nachfolgenden Fresken, die zwischen 1730 und 1732 entstanden, präsentiert sich Troger weit selbstbewusster als bei vorangegangenen Freskoaufträgen. Das kleine Mittelbild zweier Engel mit dem Spruchband „Salve Regina“ in der Kapelle des Heiligenkreuzer Hofes (Abb. 10) ist zwar sicherlich eher als unaufwendige Gelegenheitsarbeit zu werten, immerhin aber ein Deckenbild auf Wiener Boden und in Kooperation mit dem Bologneser Quadraturisten Antonio Tassi ausgeführt – eine Konstellation, die sich wahrscheinlich noch im selben Jahr für den Speisesaal des Klosters Hradisch bei Olmütz wiederholen sollte. Dieses Fresko im Speisesaal (Abb. 11) der Prälatur zeigt in seiner Gestaltung Trogers Malweise erneut verändert. Der malerische Duktus wird nun klarer (man denke etwa an die nicht integrierten, zu dunkel gehaltenen Augenstriche in den Andräer Fresken), die Verteilung des Hell-Dunkel wird ausgeglichener, der Maler scheint sich insgesamt mehr seiner eigenen Qualitäten zu entsinnen als jener erfolgreicher Zeitgenossen. Elaborierter als in St. Andrä sind die Haltungen der dargestellten Figuren, wenngleich auf Kosten des stringenten Bildaufbaus. Hier gilt es allerdings zu bedenken, dass das Sujet mit dem dominanten Motiv des Verteilens der Brote dem Maler abforderte, der themenimmanenten Monotonie in irgendeiner Form zu begegnen – zumal Troger (entgegen den Theorien von Kaltenegger) nicht als narratives Künstler temperament erachtet werden kann.<sup>19</sup> Mit dem Einführen der die Historie kommentierenden Allegorie im Bildzentrum findet sich in Hradisch erstmalig jene Kombination von Historie und ausdeutender Personifikation im Bereich der Wiener Deckenmalerei – hier ist insbesondere der Vergleich mit Byss` zeitgleich entstandener Brotvermehrung in Göttweig erhellend.<sup>20</sup>

Diesem Präludium seiner Freskotätigkeit schließen nach Hradisch Arbeiten an, in denen das unsichere, zugleich experimentierende Moment einem selbstsichereren Ausdruck

---

<sup>18</sup> Michailow 1935, S. 15.

<sup>19</sup> Kaltenegger 1996, *passim*.

<sup>20</sup> Lorenz 1999, S. 335f., Kat.-Nr. 109.

weicht, der bis zum Erlöschen der künstlerischen Tätigkeit – zwar mit diversen Modifizierungen – weitestgehend bestimmend bleibt. Mit der Beauftragung seitens des Stiftes Melk, wo Troger den 1730 verstorbenen Rottmayr als Freskant ersetzte, konnte sich Troger zudem einer erreichten Akzeptanz, zumindest seitens des geistlichen Publikums, erfreuen.<sup>21</sup> Spätestens 1732 sah sich der Maler auch gezwungen, die Fülle an Aufträgen nicht mehr allein zu bestreiten, sondern sich anderer Künstler und Gehilfen zu bedienen. Mit Johann Jakob Zeiller, der im Vertrag zur Altenburger Hauptkuppel eigens angeführt wird, nimmt die „trogerische Schule“ somit ihren Anfang.

### **Trogers Werke in Wien**

Während mit St. Niklas der einzige umfassendere Auftrag Trogers *al fresco* Wien verloren ging (und somit nur das winzige Deckenbild der Heiligenkreuzerhof Kapelle den Freskanten Troger in Wien vertritt), darf bei Ermangelung einer repräsentativen Monumentalmalerei nicht übersehen werden, dass es dem Künstler dennoch gelang, in zahlreichen Wiener Kirchen mit Altargemälden vertreten zu sein – auch wenn auf diesem Gebiet ebenfalls an eventuelle Verluste zu denken ist.

Während der Nekrolog des Wiener Diariums nur die Gemälde „*in der Pfarrkirche St. Ulrich, und zu St. Nicolas auf der Landstraße zu Wien; in der Hofcapelle zu Schönbrunn*“ auflistet, sind daneben sakrale Stücke in der Paulanerkirche zu erwähnen nebst einem (heute in Linz befindlichen) Altarbild der Barmherzigen Brüder. Möglicherweise von Troger war das verlorene ursprüngliche Hochaltargemälde der Stiftskirche, für das ein auch in mehreren Varianten und Kopien überlieferter Bozzetto namhaft gemacht werden kann.<sup>22</sup> Das kleine „Ecce Homo“-Ölbild in Kalksburg<sup>23</sup> vertritt die sicher zahlreich vertretene Gattung sakraler Kleinformate, die im privaten Bereich oder eben als Vorsatzbilder von Bedeutung waren. Ebenfalls einem sakral-liturgischen Umfeld entstammen dürften die beiden Großformate der „Pietà“ (Wienmuseum, Abb. 52) und der „Christus am Ölberg (Österreichische Galerie), die wohl eigentlich nicht als Galeriestücke konzipiert waren, sondern möglicherweise als Fastenbilder/ Vorsatzbilder zu dienen hatten. Die Erwerbung des Ölbergs um 1780 für die Kaiserliche Galerie fällt

---

<sup>21</sup> Möseneder 2005, S. 546.

<sup>22</sup> Hosch 1996, S. 426-433, Kat.-Nr. B 11-14.

<sup>23</sup> Koller 1971.

jedenfalls in die Zeit der kirchlichen Neuordnungen unter Joseph II. – auch Hauzingers Altarbild des „Heiligen Wandels“ (heute Minoritenkirche) fand unter diesen historischen Voraussetzungen Eingang in die kaiserlichen Sammlungen. Dem Genre der Fastenbilder, das in nach-aufgeklärter Zeit nur mangelhaft in seiner ursprünglichen Verwendung erfasst werden kann, dürfte Troger sich schon in den Zeichnungen des „Nürnberger Skizzenbuches“ gewidmet haben, die Entwürfe zu monochrom erstellten Wandbehängen sein könnten.<sup>24</sup> Die seiner Heimatpfarre Welsberg zugeeigneten Historienbilder des Ölberges und der Mater dolorosa sowie der Pietà fanden jedenfalls bis ins frühe 20. Jahrhundert im Rahmen der österlichen Bußzeit Aufstellung in der Kirche, eine Tradition, die durchaus der ursprünglichen Intention entsprechen dürfte.

Die Beauftragung zur Beteiligung an der Neudekoration des Schlosses Schönbrunn zählte sicher zu den wichtigsten Aufgaben für Troger, selbst wenn die bestellten Gemälde keine gestalterischen Besonderheiten aufweisen und im Rahmen sozusagen (mehr oder weniger) anspruchsloser Dekoration verharren. Die Adaptierungsarbeiten von Schönbrunn fielen jeweils in die Sommermonate der Jahre 1743 und 1744,<sup>25</sup> selbst die nicht in Fresko ausgeführten Arbeiten Trogers dürften in die warme Saison 1744 verlegt worden sein. Die zeitliche Begrenzung des kaiserlichen Auftrags ist mit dem 29. Juli gegeben, an dem der Künstler in Győr/ Raab eintraf, um das Deckenbild des Langhauses zu malen.<sup>26</sup> Die Bedeutung des Schönbrunner Auftrages stellen die Aufzeichnungen des Klosters Fürstenzell unter Beweis, mit dem Troger zuvor in Verhandlung getreten war. Das Kloster hatte für seine Freskenausstattung schon viele Überlegungen angestellt, wobei ein Zustandekommen des Auftrags mit Johann Baptist Zimmermann an dessen Alter, mit Bartolmeo Altomonte zuerst an Kriegsumständen, dann an dessen anderwärtiger vertraglicher Bindung scheiterten: *„Die Bedenkzeit dauerte lang genueg, nemblich bis 744. Ein schlechter [Freskant] ware nit anständig, ein gutter nit leicht zu bekommen. Es hatte schon H Göz angetragen auf Paul Troger ein berüemte Virtuosen in Wienn ansässig. Nachdem aber H Göz abandonniet worden, fiele dieser Gedankhen von Selbsten wekb. Der Abgang eines anderen, und die lange Zeit des Deliberirens brachte immer einen Gedankhen von ihm auf die Bahn, endlich die sach dahin, undter der Hand sich zu erkundigen, ob, und wie theuer doch dieser sich einlassen mechte. Der Effect ware besser als die Hoffnung: mit 2 einzigen Briefn ware der Accord getroffen, und bis zum anfangen alles richtig: als Ihme von Wienerischen Hoff auf eben hiesige*

<sup>24</sup> Vgl. Kopie nach Trogers Entwurf in der Stiftskirche Garsten. Kaltenbrunner 1998, S. 54-57.

<sup>25</sup> Von der Heiden-Kopf 1998, S. 24-34.

<sup>26</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 216, Dok. 75.

*Zeit andere arbeit anbefolchen wurde, die Ihm nöthigte diese haim zu sagen. Weil dan auch dieser hieher nit beschaffen gewesen, schluége Er auf höffliches ersuchen einen seiner aignen beandtnuss nach, nichts schlechteren Künstler vor, der schon 10 Jahr lang sein Compagnon gewesen, nemblich Jacob Zeiler, gebürtig zu Reitten in Tyrol, dermal in Wienn, so in Wienerischen und Romanischen Academie den Preis erhalten. Dieser also ware es, dem die arbeit beschaffen, um eben selben lohn und bedingnussen, wie Herr Troger.*<sup>27</sup>

Die künstlerische Ausgestaltung der Schönbrunner Schloßkapelle weist einige Besonderheiten auf, die im Milieu Wiens nicht leicht in ihrer Aussagekraft zu beurteilen sind. Einerseits ist es wohl beachtenswert, dass ein Werk Johann Michael Rottmayrs zugunsten des Troger'schen Altarblattes der „Vermählung Mariens“ (Abb. 12) weichen musste,<sup>28</sup> andererseits möchte aus heutiger Sicht die Kooperation Trogers mit der Donnerschule symptomatisch, die Zusammenarbeit mit Daniel Gran hingegen ganz atypisch erscheinen. Somit ist ein Ablesen von bewusst gelenkten, ästhetischen Überlegungen des Hofes nicht leicht zu argumentieren. Die Bestellungen des Hofes für Schönbrunn repräsentieren einerseits die Bestätigung von offizieller Seite des allgemeinen Geschmacks: die Spezialisten im Fach der geistlichen Historie, Troger und Gran, wurden zu einer Kooperation in der Kapelle angehalten (eine Konstellation, die man sich wohl nicht wenig spannungsreich vorzustellen hat)<sup>29</sup>. Als Vertreter des akademischen Stiles kamen hinzu Franz Kohl als Nachfolger Georg Raphael Donners<sup>30</sup> sowie Michael Angelo Unterberger für Ölbilder der kaiserlichen Appartements.<sup>31</sup> Die Wahl der Sujets scheint eher bei den ausführenden Künstlern gelegen zu haben als von höchster Stelle anbefohlen worden zu sein: während Unterbergers Bilder etwa mit Wachsamkeit und einer Kombination von Morgen und Fleiß im Sinne des „*Aurora musis benigna*“ sehr allgemeine Töne im Rahmen barocker Ausstattungskonventionen

---

<sup>27</sup> Baudiarium des Klosters Fürstzell nach der Reinschrift und Kladder im Staatsarchiv für Niederbayern in Landshut, zitiert bei Matsche 1970, S. 595, Dok. XXI.

<sup>28</sup> Hubala 1981, S. 220, G 175.

Stilistische Analyse und Vergleich mit Daniel Gran vgl. Dachs 2003, S. 10.

<sup>29</sup> Vgl. Brief Friedrich Gedons an den St. Pöltner Stiftsadministrator Paul Bernhard von Klosterneuburg (16. 6. 1746): „... ich erinere mich villmalls, das Mr. Gran sich zu gutt befamde, die haubt stiegen zu Seitenstötten, dem aldortigen H.<sup>en</sup> Brälaten auf sein ansuchen zu mahlen, er gabe /: wie er mir selbst oft sagte:/ zur andworth, es stünde sehr übl, das der Troger ihm Saal, er aber auf der stiegen stehen solte.“ Kronbichler 2007, S. 198f.

<sup>30</sup> Von der Heiden-Kopf 1998, S. 24-34.

<sup>31</sup> Gerade bei letzterem Künstler unterstreicht die symbiotische Vereinigung von Stilanleihen von Troger und Donner – Kronbichler verweist auf die Figur der Ybbs, die in der Konzeption einer Allegorie des Sommers maßgeblich anregend wirkte – auf die Wiener Akademie. Kronbichler 1995, S. 156.

anschlagen,<sup>32</sup> tritt mit Trogers Version der Harmonie von Religion und Weisheit, ins niedliche Puttenformat übertragen, ein in seinem früheren Oeuvre zweimal vertretenes Freskenkonzept dem Betrachter entgegen.

Die erstmaligen Nennungen Trogers als akademischer Maler nach 1744 legen die Vermutung nahe, dass der für Schönbrunn absolvierte Auftrag des Kapellenbildes sowie der Serie von Supraporten Anlass zur akademischen Nobilitierung des Künstlers war – über nähere Umstände halten sich die Quellen aber bedeckt.

Die illustre Zusammensetzung der ausgewählten Künstler darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass darin wohl kaum ein offizielles geschmackliches Credo seitens des Kaiserhauses abgelegt wird, sondern nicht mehr als patriotisches Kalkül hinter den Bestellungen zu vermuten sein dürfte. Allein der Umstand, dass Unterbergers Supraporten reihenweise nicht einmal dem bestellten Format angepasst wurden (wie sie die Entwurfszeichnung zur „*primavera*“ belegt)<sup>33</sup> sondern als Dekorationsstücke bereits 1772 auf den Galerieböden deponiert wurden, mag als ignorante Unbekümmertheit seitens der Besteller ausgelegt werden. Dass Trogers „*Salus publica*“<sup>34</sup> ursprünglich einen anderen Rahmenausschnitt erhalten sollte zeigt die mehr schlecht als recht vergrößerte Hintergrundpartie wie auch die Nachzeichnung Winterhalders d.Ä.<sup>35</sup> – auch hier eine Nachlässigkeit seitens der Auftraggeber? Dass dieses umfangreiche Ensemble der Wiener Malerei mit großteils engem Naheverhältnis zur Akademie sozusagen am Vorabend der Schließung der Institution mangels Unterkunft zustande kam, mutet schlussendlich in hohem Maße ironisch an.

Eine Sonderstellung im Überblick über Trogers Werke in Wien nehmen die Fresken der Mariahilferkirche ein. Wenngleich der Künstler wohl sicherlich an dieser großen Freskenausstattung partizipieren wollte und auch ein Seitenaltarblatt samt Oberbild für

---

<sup>32</sup> Die unterschiedlichen Rahmenformen in den entwerferischen Zeichenskizzen legen die Überlegung nahe, dass die Unterberger-Gemälde in zumindest zwei Chargen geliefert worden sein dürften, wobei die beiden Herrschaftsallegerien mit den eigentlich rektangulären Rahmen gegenüber den in lavierten Blättern vorbereiteten Ölbildern zeitlich vorangehen dürften.

<sup>33</sup> Kronbichler 1995, S. 160f., G 139, Z 41.

<sup>34</sup> Kronbichlers Zuweisung an Franz Zoller ist nicht haltbar. Kronbichler 1995, S. 154-159. Die Zeichnung Winterhalders gibt leider keinen Datierungshinweis; auch die Ähnlichkeit der Frauenfigur mit Trogers Magdalena aus dem „*Noli me tangere*“ der Paulanerkerche (1744) sowie mit der Maria der Herzogenburger Sammlung ermöglicht wegen nicht eindeutiger Chronologie der angeführten Vergleichsbeispiele keine exaktere Datierungsmöglichkeit.

<sup>35</sup> Slavíček 2000, S. 151.

ihn vorgesehen war,<sup>36</sup> dürfte ein wohl angeschlagener Gesundheitszustand es ihm nicht mehr gestattet haben, das Projekt aktiv mitzugestalten. Im 1771 in den „Allergnädigst privilegirten Anzeigen“ erschienenen Werkverzeichnis Hauzingers wird zwar Troger als Schöpfer des Chorfreskos aufgelistet - „*Mit eben erwehnten Künstler [Troger] hat er die Mariahilferkirche ausgemahlet, woran aber das Presbyterium von Herrn Troger allein gemacht worden.*“<sup>37</sup> – dennoch ist die reine Wiederholung des Brixener Presbyteriumgemäldes wohl nicht Troger selbst zuzuschreiben.<sup>38</sup> Ob eventuell hinter der kolportierten Mitarbeit Trogers eine versuchte Nobilitierung der Fresken stehen kann, mag dahingestellt bleiben.<sup>39</sup> Die Aussage Franz Altmutters - „*In den letzten Jahren, ungefähr sechs bis acht Jahre vor seinem Tode, hatte er in der Kunst so sehr abgenommen, dass seine Arbeiten von dieser Zeit wirklich in keiner Schätzung und sehr mittelmäßig sind.*“<sup>40</sup> - legt jedenfalls nahe, dass Troger, eventuell gesundheitsbedingt, keine Freskoarbeit mehr unternehmen konnte; der Umstand, dass der Maler so plötzlich (denn die Werke der frühen 1750er Jahre strotzen vor Ausdruckskraft und präsentieren Troger am künstlerischen Zenit) unfähig war, an früheres anzuknüpfen, mag ein Hinweis sein, dass der Maler schon Jahre vor seinem Tod eventuell einen Schlaganfall erlitten hatte, jedenfalls aber den physischen Anstrengungen der Freskomalerei nicht mehr gewachsen war.<sup>41</sup>

Bei den Mariahilfer Deckenbildern ist zur Gänze dem trogerischen Ideenfundus die Replik des Brixener Chorfreskos „Aufnahme Mariens in den Himmel“ entlehnt. Zwar

---

<sup>36</sup> Der Vermerk der Pfarrchronik „*Pictura s. Josephi e. B. Sauli a Dno Troger*“ ist entweder auf eine Ungenauigkeit des Chronisten zurückzuführen oder könnte auf eine Vermittlung Felix Ivo Leichers über Troger hinweisen. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 223, Dok. 147.

<sup>37</sup> Allergnädigst privilegirte Anzeigen, 1. Jg., 7. St., 14. August 1771 (S. 51). Zitiert bei: Gangelberger 1992, S. 132.

<sup>38</sup> Der völlig übermalte Zustand, in dem sich die Deckenbilder derzeit befinden, lässt eine stilkritische Endentscheidung über die Autorenschaft leider nicht zu.

<sup>39</sup> Troger wird auch 1784 in den von Johann Georg Meusel herausgegebenen „Miscellaneen artistischen Inhalts“ (Heft 21, S. 177f.) als Schöpfer des Presbyteriumsfreskos gehandelt: „*1759, Bey der Mariahilferkirche, wo er [Hauzinger] die Direktion hatte, hat Strattmann angefangen, aber er das meiste ausgemalt; Troger hat hieben das Presbyterium verfertigt, weil er aber Alters wegen die übrigen Theile der Kirche nicht übernehmen konnte: wurde die ganze Ausführung Hr. Hauzinger überlassen.*“ Zitiert bei: Gangelberger 1992, S. 133.

<sup>40</sup> Anton Alois von Dipauli, Nachrichten von Tiroler Künstlern. 2. Teil des Ms.1104 in der Bibliothek des Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck, 466. Zitiert bei: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 52.

<sup>41</sup> Die letzten fassbaren Bilder datieren in die Jahre vor 1754; beim Annenbild in Zistersdorf wurde evtl. ein „Ladenhüter“ weiterverkauft; der geringe Preis von 60fl. würde jedenfalls sich so erklären. Der flauere Erhaltungszustand lässt eine exakte Einordnung künstlerischer Natur nicht zu.

Auch Sambach war an der Akademie „präsent“ und bezog zehn Jahre lang eine Besoldung als Direktor, obwohl er aufgrund eines Schlaganfalls außerstande war, die Akademie zu besuchen. Kuba-Hauk 1985, S. 513.

ist Trogers großzügigere Bildanlage den räumlich beschränkteren Möglichkeiten angepasst, abgesehen von diesen Reduzierungen wurde aber getreulich die zwanzig Jahre alte Komposition wiederholt. Die zartgrüne *Stucco-finto*-Scheinarchitektur ist ebenfalls eine Reminiszenz an trogerische Lösungen und verweist sowohl auf Brixen als eventuell auch die verloren Lösung in St. Niklas – besonders die Lösung des fingierten Kuppelchens über der Orgelepore mag hier ihren Ursprung haben. Die übrigen Bildfelder atmen zwar trogerischen Geist – so etwa der „Englische Gruß“ mit seiner Anlehnung an das Langhausfresko in Győr oder die „Heimsuchung“, die in der perspektivischen Gestaltung an Trogers Seitenarmtondi in Brixen gemahnt – sind aber wohl gänzlich nach Hauzingers Invention gemalt und stellen in ihrem Urzustand wohl auch schöne Beispiele seines nicht hintergründigen Rokoko-Stiles dar.

Ähnlich fragwürdig bleibt die tradierte Zuschreibung des „Alexander Sauli“-Bildes mit seinem Oberbild des hl. Joseph.<sup>42</sup> Während die Quellen eindeutig den Autor als Troger angeben - „*Pictura S. Josephi e. B. Sauli a Dno Troger*“<sup>43</sup> – läßt der stilistische Befund der Bilder und der zum Alexander Sauli-Blatt im Budapester Museum der Schönen Künste überlieferte Bozzetto an ein Werk Felix Ivo Leichers denken.<sup>44</sup> Ob Troger einen an ihn ergangenen Auftrag an Leicher weiterdelegierte oder ein von ihm geliefertes Gemälde von Leicher ersetzt wurde (resp. werden musste), bleibt offen – wahrscheinlich wird, ähnlich den Fresken, Troger vermieden haben, seine nachlassende künstlerische Kraft nach außen hin zu demonstrieren.<sup>45</sup>

## Troger und die Wiener Akademie

In einer „*Liste des Academicien*“, die eventuell anlässlich eines Festaktes (wie Matsche vermutet)<sup>46</sup> einem nicht näher bestimmten „*Marechal de Cour*“ am 22. Februar 1745<sup>47</sup> vorgelegt wurde, wird Troger gemeinsam etwa mit Unterberger, Janneck, van Meytens, Zeiller in der „*Classe premiere ... des Peintres*“ geführt.<sup>48</sup> Aus der Zeit davor sind keine

<sup>42</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 223, Dok. 147.

<sup>43</sup> Posch 1955, S. 9f.

<sup>44</sup> Dachs 2003, S. 99.

<sup>45</sup> Vgl. Zitat Altmutter, Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 52.

<sup>46</sup> Matsche 1970, S. 541, Anm. 311, Dok. XXII. – Mraz identifiziert den Adressaten als den Obersthofmeister Rudolf Siegmund Graf von Sinzendorf. Mraz 2007, S. 5, 105f., 109-111.

<sup>47</sup> Bei Aschenbrenner als 1747 geführt. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 217, Dok. 89.

<sup>48</sup> Kronbichler 1995, S. 250, D 10.

Nennungen Trogers als Akademiemitglied bekannt, zweimal – 1730<sup>49</sup> und 1742 – wird der Maler in den Aufzeichnungen der Institution geführt, beide Male nahm der Historienmaler an den der Akademie vorbehaltenen Aktsitzungen teil: „Troger Paulus, Tyroler, nach dem Modell, 730“<sup>50</sup> - „Troger, Paulus, aus Tyrol geb.: Histori=Mahler: z[eichnet] 26. 9bris [1742]“<sup>51</sup> Klar ist, dass er als „Histori=Mahler“ die Institution aufsuchte, sich also weiter-, nicht heranbildete. Immerhin fanden sich im Nachlass Trogers „750 Academie Zeichnungen“ (die, geschätzt auf 15 Gulden, für 26 versteigert wurden) und selbst falls diese Blätter nicht alle außerhalb von Trogers Atelier entstanden sein müssen (sofern alle von seiner Hand waren), muss darin eine intensivere Frequenz des akademischen Betriebes vermutet werden.<sup>52</sup>

Ob er für seine Werkstattgründung in Wien (rein von rechtlicher Seite betrachtet) sich auf die Fürsprache des Grafen Althan berief – wie es der Passus des Nekrologs nahe legt, dass „... ihn der Graf Gundacker von Althan, unter dessen Schutze und Aufsicht damals die Künste in einem sehr blühenden Zustande waren, zuerst beschäftigte“ – oder er die Freiheiten seiner niederösterreichischen Auftraggeber zu nutzen wusste, ist nicht eindeutig zu klären. Die Bezeichnung „n.ö. Landschafts-Academie-Mahler“ beim Erwerb des Zallingerischen Hauses 1744<sup>53</sup> (die erste Quelle, die Troger akademische Weihen zukommen lässt) mag eher auf eine Ungenauigkeit des Schreibers zurückzuführen sein als auf eine Beziehung des Malers zur Ritterakademie auf der Alser Straße hindeuten, dem direkten Nachfolgeinstitut der Strudel'schen Institution. Die Nennung Trogers im eingangs zitierten Dokument muss nicht zwingend den Zeitpunkt der Aufnahme Trogers in die Akademie markieren,<sup>54</sup> auch die Annahme eines Aufnahmestückes in Form des Bozzettos des Wranauer Dreifaltigkeitbildes ist nicht erwiesen.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Jakob Christoph Schletterer, der später so eng mit Troger zusammenarbeiten sollte, ist erstmalig 1726 an der Akademie belegt. Eine Einführung des Malers über seinen Bekannten aus Salzburger Tagen liegt somit im Rahmen des Möglichen. Windisch-Graetz 1951, S. 17f., 203.

<sup>50</sup> Wien, Archiv der Akademie: Nahmen-Register: „Andertes Alphabet von Anno 1730 bis 1. Okt. 1733“, S. 61. Zitiert bei Matsche 1970, S. 496, Anm. 124.

<sup>51</sup> Ebd., „9. Alphabet von 1. Jan. 1742 bis letzten Xbris“, S. 229.

<sup>52</sup> Leus Bericht, dass „keiner die Akademie in Wien fleißiger besucht habe als Zeiller, dass derselbige nicht ein einziges Mal versäumt hätte“ findet keine Bestätigung in den Unterlagen der Akademie ebenso wie Zeillers überliefertes Diktum „Es ist wahr, mit Wissen hab ich in 22 Jahren die Akademie niemals versäumt, es hätte mich denn Krankheit daran gehindert“ - weswegen der erhaltenen Dokumentenlage durchaus Skepsis entgegengebracht werden kann. Zitiert bei: Matsche 1970, S. 604.

<sup>53</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 216, Dok. 74.

<sup>54</sup> Ronzoni 2005, S. 557.

<sup>55</sup> Gamerith 2007/ 1, S. 173.

Eventuell gehörte Troger vor 1745 (wie auch Donner) zu jenen Assoziierten, die die Freiheiten des akademischen Malers aufgrund ihrer Ausbildung (mit möglichen Diplomen?)<sup>56</sup> in Anspruch nahmen - auch mangels rechtlicher Eindeutigkeit<sup>57</sup> - und die Unterberger erwähnt in seinem „Bericht“ vom 6. Juni 1752 „*Demnach die alhiesige Kal.Königl. freye Hof-Academie der Mahler-, Bildbauer und Baukunst, nach Maßgabe ihrer Satzungen, und zufolge der hohen Verordnung Ihro Excell. des Herren Protectoris nunmehr ihre Membra in gehörige Ordnung zu bringen, gesinnet ist: Als werden alle, und jene Künstler, welche sich entweder schon vorhin als Academici bekennet, oder in das künftige als solche aufgenommen zu werden verlangen, hiermit erinnert, sich von heutig dato bis 17 Junij in der Academie anzumelden und ihre Nomina zu übergeben.*“<sup>58</sup> Eine Annäherung an die Zunft durch Troger ist weniger anzunehmen, war er doch als „*Histori-Mahler*“ (spätestens ab 1742) auf dem höchsten Gebiet der Gattung tätig und enthoben den beschränkenden Vorstellungen der städtischen Handwerker Gilde.

Troger hat akademischem Gedankengut durchaus nahegestanden, wie die 1724 entstandene Radierung der „Apotheose der Pallas“ (Abb. 14) verdeutlichen kann. Dieses für die Einschätzung des Frühwerkes Trogers so wichtige Blatt, in der Mitte des Italienaufenthaltes entstanden und sichtlich unter dem prägenden Einfluss der graphischen Blätter Pietro Testas, zeigt in der gedruckten Variante<sup>59</sup> Putti, die eine Büste der Minerva mit Lorbeergirlanden umwinden. Einige bringen Weihrauchopfer dar, andere üben sich eifrig in Zeichenstudien, um die vor der Büste liegenden Lorbeerkränze zu erringen, jenen Ruhm also, der unvergänglich in alle Lande hinausgetragen werden wird – wie die dabei liegende Posaune der Fama und die Sanduhr andeuten. Ein Knäblein hat sich neckisch ein Buch übers Köpfchen gestülpt, während ein anderes mit den Mars entrissenen Waffen spielt. Im Vordergrund schließlich stürzen andere *Kindl* die Herme eines frech grinsenden Fauns und berauben ihn seiner Kränze. Auf einem Relief dahinter wird die Wahrheit auf der Weltkugel sichtbar, in ein Buch schreibend, daneben Chronos – *Veritas filia temporis*. Das Blatt

---

<sup>56</sup> Ob Bestätigungen des Akademiebesuches, wie im Falle Knollers erhalten, üblich waren, ist nicht näher erforscht. Vgl. Kronbichler 1995, S. 258f., D 29.

<sup>57</sup> Karl VI. verweigerte zur Beruhigung der Zünfte gegenüber den Privilegien der Akademiemitglieder die Bestätigung der Statuten Van Schuppens. Schemper-Sparholz 1993/1, S.131. – Matsche 1970, S. 48f.

<sup>58</sup> Kronbichler 1995, S. 259, D 31.

<sup>59</sup> In Nachzeichnung Joseph Winterhalders d.Ä. existiert auch eine Entwurfsvariante/ Abzug nach verworfener Platte (?) in der Mährischen Galerie, wo Minerva noch als Ganzfigur gegeben ist. Slaviček 2002, 249, Kat.-Nr. 92. – Widauer 2005, S. 605f.

präsentiert sich also in seiner Ikonographie als geistreiches Konglomerat gängiger Propaganda akademischen, zunftbefreiten Künstlertums: eifriges Studium, aufrichtiger Fleiß im Dienst der Wahrheit führen zum Lohn der Weisheit (die die Kunst vom Odium des Handwerks befreit) und verheißen ewigen Ruhm.

Zu einem späteren Zeitpunkt positioniert ein Werk Trogers nochmals programmatischen Akademismus. Im Gegensatz zum Kaiserstiegenfresko von Altenburg (1738), das sowohl (idealiter) die Wissenschaftsbestrebungen des Konventes thematisiert, zugleich einen Disziplinenkanon für den Regenten erstellt, scheint die Programmatik des Göttweiger Treppenhauses die Kunstförderung Karls VI. herauszustreichen: Pallas verscheucht Ignoranz und bestialische Harpyien, der Kaiser als Musagetes führt die Freien Künste, der Tag bricht unter Posaunenschall des Ruhmes an, wobei der Genius des Morgensterns das Althan'sche Wappen<sup>60</sup> stolz präsentiert. Mit dem Putto (Abb. 13) auf der Quadratur von Byß, der die Rötelzeichnung eines Männeraktes präsentiert klingt ein *disegno*-Topos an, der bereits in der Radierung aus 1724 thematisiert worden war und die Zeichnung als Voraussetzung und Grundlage der bildenden Künste definiert.

So sehr das ikonologische Konzept des radierten Blattes also der Vorstellung vom fleißigen Studium im Dienste der Pallas verpflichtet ist, so sehr das Göttweiger-Fresko einem Tagesanbruch der Künste unter kaiserlichem und Althan'schen Protektorat Hymnen anstimmt, bleibt doch ungewiss, wie verinnerlicht Troger die Reverenz gegenüber der Akademie hatte – ob die Wiener Akademie als homogenes Gebilde künstlerischer Brisanz wahrgenommen wurde, ob das fragile Gebilde unter der Führung Van Schuppens überhaupt seinen Vorstellungen einer akademischen Einrichtung entsprach. Wenn nur in der letzten Dekade seiner Künstlerlaufbahn die Kontakte dokumentarisch greifbar werden,<sup>61</sup> ist der Name Troger und der Stil in Troger'scher Manier dennoch seit der Mitte der 1730er in der Wiener Malerei von wachsender Bedeutung und eng mit den Vertretern des sich formierenden Akademiestils verbunden. Mit Zeiller oder Mildorfer rekrutierten sich die Preisträger des Akademiewettbewerbs aus dem unmittelbaren Umfeld des Tirolers, künstlerische Einflüsse durch Troger weisen aber auch altersgleiche Kollegen wie Michael Angelo Unterberger auf. Wie

---

<sup>60</sup> Gegenüber der Bozzetto-Kopie zeigt sich, dass die Wappenkartusche nicht zum ursprünglichen *concetto* Trogers gehörte, während in der Ausführung das Althan'sche A sogar vorgeritzt wurde.

<sup>61</sup> Kuba-Hauk 1985, S. 493f.: „Die einverleibten Herrn Academici werden hiemit höflich eingeladen, künftigen Sonntag, als 12. März Nachmittag um halber Vier procisè in der Academie zu erscheinen als... H Paulus Troger“ Bemerkenswerterweise folgt Cajetan Fanti nach Janneck an dritter Stelle. Wien, Akademie der bildenden Künste, Archiv, VA 1754, fol. 115.

immer die Kontakte zur Akademie in Trogers Frühzeit bestanden haben mögen, institutionell banden ihn erst die letzten Jahre seiner Schaffenszeit in den späten 1740ern an die Akademie, seine Ernennung zum Rektor markierte dabei einen Höhepunkt seiner Karriere.<sup>62</sup>

Die Frage nach dem Verhältnis Trogers zur Wiener Akademie und nach seinem Anteil an der Genese des Akademiestils ist tatsächlich nur durch die Beweisführung anderer Fragestellungen zu konkretisieren: In welchem Verhältnis positioniert sich Troger zu den Anfängen des akademischen Einheitsstils? Durch welche Werke und durch welche Qualitäten seiner Bildschöpfungen war Trogers Stil in der Residenzstadt präsent? Falls Anregungen von Troger ausgingen – welche Impulse empfing er durch das akademische Milieu?

### **Wiener Akademiestil – Definition in der Literatur**

Die Vorstellung einer Troger-Schule als breitenwirksame künstlerische Ausdruckskraft – vorgebildet schon im Nachruf auf Troger 1762 – etablierte sich seit den Anfängen des kunstgeschichtlichen Interesses. blieb anfänglich der Schulen-Begriff unangefochten (mit Maulbertsch und Bergl als Angehörigen)<sup>63</sup>, setzte sich später der Begriff des Wiener Akademiestiles/ Einheitsstiles durch, dessen Anfänge bei Michael Angelo Unterberger gesehen und als dessen Hauptprotagonist Franz Anton Maulbertsch benannt wurde.

Einer Annäherung an das stilistische Phänomen des „Akademischen Einheitsstiles“ oder „Akademiestiles“ in seiner ersten Formulierung setzt die Stilanalyse Trogers voraus. Prinzipiell ist die erst 1751 durch die Wahl Trogers zum Assessor Unterbergers institutionalisierte Nähe zur Akademie problematisch,<sup>64</sup> Trogers Anteil am Zustandekommen des bereits zuvor generierten Stilphänomens aber mit Sicherheit hoch einzuschätzen. Die später erfolgte Aburteilung Winckelmanns der Malerei der ersten Jahrhunderthälfte als vom „gemeinsten Geschmack“ aufgrund der „*ungewöhnlichen Stellungen und Handlungen... die ein freches Feuer begleitet, ... welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heißen*“<sup>65</sup> erinnert frappant an die Charakterisierung Trogers, namentlich der „*Fehler in seinen Werken*“, in seinem Nachruf: „*Unser Troger hat die Ehre gehabt, von vielen*

<sup>62</sup> Ronzoni 2005, S. 556-562. - Hosch 1996. - Dachs 2003, S. 7-23.

<sup>63</sup> Michailow 1935, S. 3.

<sup>64</sup> Möseneder 2005, S. 550f.

<sup>65</sup> Ebd., S. 551.

*aus Begierde nach einer leichten und geschwinden Manier, nachgeahmt zu werden ... daher haben auch viele ... nur einige gezwungene Wendungen der Glieder und die zuweilen überhäuften Gewänder... nachgeahmet.*<sup>66</sup> Für die Bewertung dieses von Zeitgenossen über Troger gefällten Urteils, also der Wahrnehmung in der Zeit, darf nicht vergessen werden, dass der Nekrolog bereits im Wissen um die Kunst Mildorfers<sup>67</sup> und Maulbertschs (und Schunkos?) verfasst wurde, deren Arbeiten in Wagnis und Ausdruck natürlich Trogers Vorarbeit überschreiten. Maulbertsch und seine Generation konnte sich zwar dem stilistischen Phänomen Troger nicht entziehen (zumindest in der Vermittlung Palkos blieb selbst der stilistisch eigenständige Schwabe anfänglich nicht unbeeinflusst)<sup>68</sup>, zugleich weisen aber sein künstlerischer Ausdruck nicht diesselben Wurzeln, Beweggründe und Äußerungen auf wie das trogerische Idiom.

Ähnlich problematisch – sowohl im Quellenwert als in der kunsthistorischen Darstellung – ist das in der Zeiller-Vita belegte Zitat zu Troger *„und durch Freundschaft und Vorstellungen hielt Zeiller, der ein äußerst großer Feind von unehrbaren, ärgerlichen Zeichnungen und Gemälden war, jenen davon ab und bracht` ihn in stärkere Uebung in h.[eiligen] Historiemahlereyen; 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. Nach und nach aber wusste er ihn zu bessern und nach seiner Denkungsart zu bilden.*<sup>69</sup> Problematisch, weil überzeichnet, ist eine daraus gezogene, anti-akademische Interpretation der Kunst Trogers – zumal die in ihrer Gefährlichkeit nicht erläuterten Zeichnungen Tür und Tor für wilde Spekulationen öffnen. So sehr expressive Werte bei Troger eine Rolle spielen, schaffen sie doch nicht das Bild des rebellischen Künstlers, der sich wider die Begrenzungen des *establishments* stemmt. Hier zeigt Michael Krapfs Beitrag zur Wiener Antiklassik zwar bedeutsame Sonderformen der Malerei Trogers und Mildorfers auf, überbewertet aber mit wohl stark projizierendem Bild vom Künstlertum manche der künstlerischen Äußerungen durch zu intensive Psychologisierung.<sup>70</sup>

Als umfassendste Studie zum Wiener Akademiewesen haben nach wie vor die Publikationen von Hubert Hosch zum Thema Gültigkeit.<sup>71</sup> Die Vorstellung einer einheitlich das 18. Jahrhundert durchströmenden Kunstausrichtung im Umfeld der Wiener Akademie wurde dabei in jüngster Zeit deutlich relativiert von Monika Dachs,

---

<sup>66</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 230

<sup>67</sup> Johann Rudolf Füssli weist die Erfindung der Wiener Manier Mildorfer und Schunko zu. Hosch 1994, S. 89, Anm. 62.

<sup>68</sup> Dachs-Nickel 2007, S. 74-76.

<sup>69</sup> Zitiert bei: Matsche 1970, S. 604

<sup>70</sup> Krapf 1985, S. 68-73.

<sup>71</sup> Hosch 1994, S. 14-92.

die eine Anfangsphase als „Stil der Preisstücke“ separierte, als dessen Initiativwerk Unterbergers „Verstoßung der Hagar“ aus dem Wettbewerb von 1738 angenommen wurde.<sup>72</sup>

Die sehr unterschiedlichen Auffassungen jenes stilistischen Phänomens seitens der Forschung, das unter dem Begriff „Akademiestil“ subsumiert wird, berechtigt den Versuch einer erneuten Definition. Weniger soll dabei einer „Schubladisierung“ Wort gesprochen als vielmehr die Sensibilisierung geschärft werden für die Entwicklungen der Malerei in Wien in der Mitte des 18. Jahrhunderts und ihrer Bedeutung im mitteleuropäischen Raum:

Skepsis gegenüber dem antiquierten Begriff der „Troger-Schule“ ist insofern angebracht als traditionellerweise darunter eine Reihe von anonymen Malern (oft aus kommerziellen Gründen) ein Etikett klingenden Namens, unabhängig von tatsächlicher stilistischer Ausprägung, verliehen werden sollte. Skepsis verdient diese Nomenklatur auch durch den rein handwerklich-kopierenden Beigeschmack der „Schule“, wo die Hauptfähigkeit der Scholaren darin besteht, den Ausdruck des Meisters nach Möglichkeit ununterscheidbar nachzuäffen. Als Vorteile hingegen sind anzuführen, dass die Vorstellung einer Trogerschule bereits bei den Zeitgenossen manifest war, außerdem die tatsächliche Situation der Troger-Werkstatt (soweit sie sich rekonstruieren lässt) tatsächlich der Form einer Privatakademie – zwar wohl ohne Aktmodelle, dafür unter nicht/ kaum beschränktem Zugang zum begehrten Studienmaterial aus dem Fundus des Meisters – angenähert gewesen sein dürfte. Trogers sporadische Präsenz an der kaiserlich institutionalisierten, jedoch keineswegs etablierten Akademie, sein Desinteresse an den Wettbewerben (bei reger Beteiligung seines Umfeldes) und der auffallend unambitionierte Umgang mit dem Titel eines akademischen Malers „*premiere classe*“ (selbst nach 1745)<sup>73</sup> lassen Troger zur Zeit seines höchsten Einflusses auf die Wiener Malerei als abseits der akademischen Entwicklungen stehend erscheinen.

Der Begriff des „Akademiestils“ – als Einheitsstil wird er der Heterogenität der unterschiedlichen Maler nur ungenügend gerecht – bringt in klarerer Form die hohe Affinität zu Malern der Wiener Akademie zum Ausdruck, wo das Vorbild einzelner zum übergreifenden Modus verschmolzen wird.<sup>74</sup> Außerdem umfasst er leichter die durchaus selbständigen Malerpersönlichkeiten der Generation Trogers (am auffallendsten in

---

<sup>72</sup> Dachs 2003, S. 16.

<sup>73</sup> Dagegen steht das – wohl aus der rechtlichen Situation resultierende – Signum Zeillers, das stets auf den Titel des Akademiemalers pocht. Matsche 1970, S. 48.

<sup>74</sup> Dachs 2002, S. 273.

Unterberger), denen man nur schwerlich eine Schülerrolle im wahrsten Sinne in Trogers Atelier zutrauen möchte und die ihrerseits ja selbst wichtige Impulse für die Genese des Modus setzten.

Die Konstruktion eines „Stils der Preisstücke“ ist sicher hilfreich, um das Phänomen an seinem anfänglichem Kulminationspunkt zu fassen, zugleich sollte bewusst sein, dass dieser ersten Phase des Akademiestiles eine zweite folgte, die hinsichtlich der Ausdrucksmöglichkeiten zwar aus dem Vorgängermodus schöpfte, zugleich aber in ihrer Expressivität alles übertraf, was die „Vätergeneration“ hervorgebracht hatte. Auch muss unterstrichen werden, dass die Träger der zweiten Form des Akademiestiles sehr selbstbestimmt eigene Vorbilder wählten, die beinahe konträr zu den gängigen Idolen standen: Meister des heimischen Seicento anstelle importierter *italianità* wurden von der Riege um Maulbertsch studiert, kopiert, imitiert, ein „Alles-außer-Troger“ mag, überspitzt gesprochen, diesen Malern durchaus auf die Fahnen geheftet gewesen sein.

### **Zum Stilbild Paul Trogers**

Ihre dramatische Wirkkraft bezieht Trogers Malweise aus einem spontanen, fast willkürlichen Einsatz von Licht und Schatten, wobei Errungenschaften der Helldunkel-Malerei im Medium des Tafelbildes gleichermaßen auch auf die Freskomalerei übertragen wurden.<sup>75</sup> Diese scharfe Lichtführung mit ihren „*schreienden Schatten*“, die ihresgleichen zuvor nicht in der Wiener Malerei gefunden hatte - Rottmayr bot eine buntfarbigere Palette, Gran die Dramatik Solimenas nur in der vollmundigen Chromatik des Venezianers Ricci auf - trägt ohne Zweifel expressive Züge, darf aber bei ähnlichem Phänotyp nicht darüber hinwegtäuschen, dass die inneren künstlerischen Zielsetzungen sich sehr unterschiedlich gestalten zu Maulbertsch und seinem Umfeld.

Erhellend ist hier der von Michailow gezogene Vergleich des Trogerfreskos im Langhaus der Raaber Jesuitenkirche (1747, Abb. 15) mit dem Hauptdeckenbild Grans am Sonntagberg (um 1738/39, Abb. 16). Bei prinzipiell ähnlicher Bildanlage - die Figuren ordnen sich dem organisierenden System von diagonal laufenden Kompositionslinien unter - offenbart sich eine grundlegend verschiedene Ausdrucksintensität. Bei Gran schaffen die Strukturen Klarheit, deutlichere Lesbarkeit des programmatischen Inhaltes. Strahlende, zugleich kühle Chromatik umschließt das Bildpersonal zu einer stringenten Folge von Einzelcharakteren, deren Summe die

---

<sup>75</sup> Dvorak 1921, S. 14. - Möseneder 2005, S. 546.

Aussage des Gemäldes bildet. Die Kühle des Kolorits ist dabei weniger das Ergebnis der einzelnen Farbtöne und -akkorde, als das akribisch abgesetzte Nebeneinander einzelner Farbflächen, das völlige Fehlen atmosphärischer Auflösung - das „Oben“ des Bildes (in Form der Ecclesia und der Geisttaube) ist ebenso scharf wie die sich farblich abdunkelnden Partien des „Unten“. Bei Troger lösen sich die Formen unter dem Eindruck strahlenden Lichtes auf (hier im Bozzetto deutlicher als in der Ausführung). Der farbliche Kontrast einzelner Bildelemente (etwa das Rot des Gabriel gegen das Blau der Madonna) tritt in so direkte Abhängigkeit zueinander, dass der Palette beinahe sinnausdeutende Qualität zukommt. Die Bewegungen sind selbst bei starken Verkürzungen und heftigen Stößen in den Raum entweder die Konsequenzen oder der Kontrast zur Dynamik der jeweils benachbarten Bildgegenstände, sodass kein Eindruck spontaner Beweglichkeit entsteht. Derartige Korrespondenzen sind Gran nicht eigen; er versteht das Bild als Komposition, als gelungene Zusammenstellung der dem Künstler am idealsten erscheinenden Anordnung.<sup>76</sup> Schon der Blick auf seine graphischen Vorbereitungen zu malerischen Aufgaben zeigt das indifferente Wesen der Einzelfigur in ihrem Verhältnis zum gesamten Bild – an den Rand eines Studienblattes gesetzte Figuren ventilieren in variiertem Darstellungsmodus erneut die eben abgeschlossene Skizze, unabhängig von der jeweiligen Positionierung des Motives im Bild. Als Beispiel hierfür kann die Skizze zu einer „Heimsuchung Mariae“ (Abb. 17) herangezogen werden, wo die zentrale Bildkomposition umringt ist von Varianten auf die einzelnen Figuren.<sup>77</sup> Ähnlich isoliert erneut betrachtet stellt Gran bei seinem Pendentifentwurf zum hl. Johannes die Putti am Rand des Blattes in neue Dispositionen.<sup>78</sup> Die Einzelfigur in ihrer idealen Positionierung dominiert die planerischen Intentionen, das Aneinanderfügen zum geschlossenen Bild erfolgt als sekundärer Schritt im Rahmen künstlerischer Routine.

Die bezwingende Dominanz des Bildaufbaues bei der Konzeption für Troger zeigt der graphische *pensiero* zur Röhrenbacher Apostelgruppe: trotzdem die Figuren in einer

---

<sup>76</sup> Auffallend ähnelt Zeillers Kompositionstechnik dem Vorgehen Grans. Es zeigt sich, dass die Dogmatik eines Konkurrenzkampfes – wie er zwischen Gran und Troger durch den Brief Gedons 1746 belegt ist – nicht für die Nachfolgeneration virulent war. Nicht zuletzt daraus erklären sich die unverhohlenen Gran-Zitate bei Troger nahe stehenden Künstlern (Sambach, Kracker, ecc.).

<sup>77</sup> Bleigriffel, Feder mit Tinte, 257 x 190 mm, Stift St. Florian, Stiftungssammlung, No.6. Kronbichler 2007, S. 175, Kat.-Nr. 68.

<sup>78</sup> Bleigriffel, Feder mit Tinte, 129 x 168 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr.26.935. D 2002f.

Variationsform realisiert wurden, blieben bei Neugestaltung der Gruppe die bereits im ersten Entwurf festgelegten Kompositionslinien weiterhin berücksichtigt.<sup>79</sup>

Die Korrespondenzen, wie Michailow die Bewegungsanalogien nennt, sind grundsätzliches Gestaltungsprinzip bei Troger. Insofern ist Reiters Charakterisierung des trogerischen Stildioms – „*bezeichnend [...] ist eine expressive Steigerung vor allem in der Gestik der Figuren*“ – zu relativieren.<sup>80</sup> Impulsgebend mögen die Arbeiten Marcantonio Franceschinis auf Troger gewirkt haben. Sein Interesse für Bildschöpfungen Franceschinis seit der italienischen Studienreise läßt sich anhand einer Zeichenkopie dokumentieren – ein Engelsturz in der Wiener Albertina wiederholt Franceschinis Pendant der Bologneser Chiesa del Corpus Domini<sup>81</sup> - die Kenntnis der Wiener Bilder im Besitz der Fürsten Liechtenstein ist wahrscheinlich (zumal Troger Bellucci in Seitenstetten und Altenburg zitiert).<sup>82</sup> Da die vor 1728 entstandenen Gemälde weniger auf Analogien ausgerichtete Bildanlagen aufweisen, möchte man der erneuten Konfrontation mit dem Bolognesen in den Wiener Sammlungen die impulsgebende Wirkung zuschreiben. Dabei erwies sich nicht das elegante, feingliedrige Personal aus Franceschinis Schöpfungen als prägend, sondern sein artifizielles Abstimmen der Figuren aufeinander resp. der Bildgegenstände insgesamt.

Ein Beispiel der Gestaltungsweise Franceschinis ist sein Gemälde „Venus findet den toten Adonis“ (Abb. 18).<sup>83</sup> Venus entsteigt entsetzt ihrem von Tauben gezogenen Wagen und findet den entseelten Leichnam ihres Geliebten, den ihr ein kleiner Amor weist. Nymphen teilen das Entsetzen und den Schmerz der Göttin, kleine Amorini betrauern Adonis.

Abgesehen von den kühlen Farben der Inkarnate und der Landschaft beschränkt Franceschini seine Palette auf den machtvollen Triasakkord gelb-rot-blau. In großem Gestus drückt sich das Entsetzen Venus` aus, dem gespiegelt die Haltung der Nymphe rechts entspricht. Während Cytherea dabei stark ausholende Bewegungen vollführt,

---

<sup>79</sup> Gamerith 2001, S. 16-19.

<sup>80</sup> Reiter 2007, S. 98.

<sup>81</sup> Paul Troger, „Michael stürzt Luzifer“, Aufschrift „custodit et prodit“, Steinkreide, 265 x 194 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr.27015. Aschenbrenner/Schweighofer 1965, Zeichnungskatalog Nr. 240, 149.

Vgl. Miller 2001, S. 144.

<sup>82</sup> Als Wertschätzung Franceschinis von seiten eines Wiener Künstlers ist die Raphael Donner zugeschriebene Zeichnung zu werten, die den Tod des Adonis in freier Variante wiederholt. Vgl. Kaufmann, S. 142f., Nr. 50. - Pötzl-Malikova 1989, S. 145-149. Die Nähe zum Gemälde Franceschinis und das Bildthema werden bei beiden Autoren nicht in die Überlegungen einbezogen; die Zuschreibung der Zeichnung an Corradini (Pötzl-Malikova) erscheint nicht plausibel.

<sup>83</sup> Miller 1991, S. 84f.

konzentriert sich der Schmerz ihres *alter ego* nach innen. Die Entsprechung der beiden Frauengestalten unterstreicht die symmetrische Haltung des toten Jägers, der mit auseinandergebreiteten Armen die Gruppe in eine Kreisbewegung zusammenschließt. Die innere Bindung von Venus und Adonis drückt sich in den kontrastierenden Farben der Draperien aus, im einschwingenden Blau ihres Gewandes, das mit der ausschwingenden Form seines Obergewandes korrespondiert. Der zwischen seine Beine gesetzte Fuß der Liebesgöttin hebt die Verbindung der beiden Protagonisten noch zusätzlich hervor.

Diese konstatierten Gestaltungsprinzipien prägen viele der Bildfindungen Franceschinis und treten ab ca. 1732 auch dezidiert in Trogers Werken auf: starke Konzentration der Farben auf Werte der Trias, hohe korrespondierende Abhängigkeit der Bildformen zueinander, Figuren und ihre Bewegungen werden durch Verdoppelungen und Imitationen gesteigert.

Das Angleichen von bildinternen Formen aufeinander lässt sich schon im „Triumph des Auferstandenen“ (Abb. 8) in St. Andrä feststellen - etwa bei dem Übergang der Draperieformen des Engels mit dem Weihrauchfaß und den gestürzten Figuren von Sünde, Tod und Teufel - in besonders beeindruckender Weise bringt Troger es aber in der Altenburger Hauptkuppel zum Einsatz: Die Konzentration der Palette auf die Trias wird in der Altenburger Freskenausstattung ikonologisch ausgenutzt, am eindruckvollsten setzt Troger den Akkord von gelb-rot-blau sicher in den drei Engeln des Engelsturzes ein, die mit Gewändern dieser Farben als Sinnbild des Reinen, Guten gegen die düsteren Mächte Satans streiten. Die *imitatio*-Beziehung zwischen der Immaculata und dem rechts vor ihr fliegenden Puttipaar nutzt der Maler, um die heroische Haltung der apokalyptischen Frau stärker hervorzuheben (Abb. 19). Erst im Kontrast zu der kindlichen Paraphrase – die beiden Engelchen künden die Armhaltung der Immaculata bereits an, wenngleich die kindlich-panische Angst vor den höllischen Wesen (das Mädchen rechts beginnt deshalb zu weinen) die Ärmchen noch zappeln lässt, während die Apokalyptische Frau in stoischer Ruhe und klaren Bewegungsläufen die Ungeheuer abwehrt. In Korrespondenzen sind auch die Wolkenbänke gedacht, sodass der Eindruck erweckt wird, die Wolken der Immaculata-Gruppe und der Teufel wären im „Moment vor dem Hinsehen“ noch verbunden gewesen, während sie „jetzt“ zerrissen sind durch einen klaffenden Spalt.

Das korrespondierende Denken bleibt auch bei Anlehnungen an andere Vorbilder bedeutend und lenkt die Interpretation Trogers. Der Vergleich zwischen seinem „Sturz

des Magiers Simon“ (1743, Abb. 20) mit dem als Vorbild häufig namhaften Gemälde Solimenas gleichen Inhalts macht die Unterschiede signifikant:

Solimenas prachtvolle Arbeit aus 1690 in der Sakristei von San Paolo Maggiore (Abb. 21) kann mit reicherem Bildpersonal aufwarten, das in heftigen Affekten das Wunder kommentiert – ein Unterschied in der Bildaufgabe zu Trogers Altarblatt, wie Benesch vorstellt.<sup>84</sup> Jedoch sind neben der wesentlich dekorativeren Auffassung des Neapolitaners auch inhaltliche Unterschiede hervorstreichend: bei Troger ist Petri Gebet allein (im Bild akzentuiert durch die erhobene Rechte, deren ausgestreckter Finger den labilen Schwerpunkt des Hexers pointiert hervorhebt) für den Sturz verantwortlich, zugleich steigert er den Sturz durch eine optisch ruhige Gestaltung des Himmels, der die verzweifelt fuchtelnde Bewegung des Magiers (verdoppelt in dem begleitenden Dämon) entgegengesetzt ist. Dramatisch überhöht ist das Fallen Simons durch die Wolke, an der er abzugleiten scheint, bemerkenswert auch das neugierige Ducken des – verschatteten - Imperators, um ungehindert vom wallenden Baldachin das Geschehen verfolgen zu können.

Auch die von Reiter vorgestellte Heraushebung durch Licht, die „die Protagonisten scharf beleuchtet und damit inhaltlich akzentuiert“, muss differenzierter gesehen werden. Troger akzentuiert **seine** Protagonisten, die für ihn bedeutsamen Handlungsträger, wobei auch die Verschattung als Gegenteil der Beleuchtung zum Einsatz kommt. Im angeführten Hradischer Bild hat etwa die Verschattung des Paulus (rechts neben Petrus mit gefalteten Händen, die kompositorisch mit dessen Gestikulierung verbunden sind) in der Forschung zur Fehldeutung als Diokletianischer Berater geführt.

Das Verschatten, die Anti-Beleuchtung, ist wiederkehrendes Gestaltungsprinzip bei Troger, es hilft, den Unterschied im Expressiven zwischen dem Maler und der folgenden Generation um Maulbertsch darzustellen. Während Gran die Verschattung nur im Sinne Solimenas kennt - er verwendet verschattete Figuren als schroffen Widerspruch zu beleuchteten zum Zwecke einer kräftigeren Verräumlichung - behandelt Troger den Schatten als Steigerungsmittel des Sentiments. Freilich finden sich auch bei ihm jene verschatteten Repoussoirs, die ein belichtetes Zentrum flankieren (etwa bei den Engeln des Altenburger Hochaltarbildes), die in ihrer Beleuchtungsform gänzlich *Le Gran* und seiner *italianità* entsprechen. Spannungsreicher eingesetzt finden wir den Schatten aber auf jenen kontemplativen Bildern, für die Troger ureigenst prädestiniert erschien – der überzeugende Vortrag, die ideale Umsetzung erklärt auch die

---

<sup>84</sup> Benesch 1993, Kat.Nr. 85.

mannigfachen Repliken, die von beinahe jeder dieser Bildschöpfungen vorliegen. Im hl. Andreas des Wiener Barockmuseums (Abb. 22) kontrastiert Troger den hellbeleuchteten, um die Diagonale entwickelten Männertorso mit einem verschatteten Gesicht vor beinahe neutral dunkel gehaltenem Grund. Ähnlich behandelt er den büßenden Franziskus (Abb. 23), dessen monochrome Bildumgebung nur durch den Inkarnatton der aufblitzenden Halsmuskulatur und der kräftigen Hände durchbrochen wird. Der sukzessive Rückzug des Bildprotagonisten in das undefinierbare Dunkel des Fonds scheint gepaart mit dem gegen 1740 immer stärker werdenden Einsatz des Dreiviertel- und Halbprofils, der Drehung der Hauptperson aus dem für den Betrachter Sichtbaren in die Stille des Bildgrundes – so zu verstehen im Wiener Ölberg und in der Pietà des Historischen Museums (Abb. 52).<sup>85</sup> In diesen Gemälden bereits reine Verstöße gegen eine klassische Gesinnung zu vermeinen, verstellt den Blick auf Trogers unwahrscheinliches Zelebrieren der stöhnenden Stille, die die auf sich geworfenen Figuren umweht.

Dass Troger mit seinem Verschattungsmodus ein durchaus wahrgenommenes Register zog, belegt die spröde Begabung Johann Georg Schmidt bei der „Taufe im Jordan“, 1738 für den Stetteldorfer Hochaltar entstanden. Der schwerfällige Schmidt, der seine zeitgenössische Bedeutung vor allem aus seinem Verhältnis zu Peter Strudel zog (eine Künstlergröße, die wiederum gegen 1740 freilich nur mehr pietätvolles Interesse weckte) rezipiert hier in sehr offensichtlicher Form Trogers Lichtführung im verdunkelten Gesicht Jesu.<sup>86</sup> Erwecken schon die großen Seitenaltarblätter der Altenburger Stiftskirche mit ihrem für Schmidt so überraschend tadellosen Bildaufbau den Eindruck, dass er sehr aufmerksam die Arbeit seines Konkurrenten beobachtete,<sup>87</sup> scheint die Übernahme in Stetteldorf weniger scheeler Seitenblick als bewusste Demonstration der eigenen Aktualität zu sein.

Die Vorstellung eines allgemein expressiven Ausdrucks bei Troger, dem von Forscherseite das meiste Interesse entgegengebracht wurde, bedarf vor allem einer näheren Bestimmung, da gerade von Kenner- und Kunsthistorikerseite her ein solcher Modus eher postuliert als gesehen wurde. Schon die im Nekrolog 1762 angeführte

---

<sup>85</sup> In der starken Bedeutung des Schattens für Trogers Altersportrait, das in vergleichbarer Weise eine Gesichtshälfte aus der Braundominante des dunklen Grundes treten lässt, ein ähnliches Prinzip zu konstatieren, liegt im Bereich des Psychologisierens. Außergewöhnlich ist sicher die Verschattung des Auges im Rahmen eines Maler-Selbstbildnisses.

<sup>86</sup> Karl 1983, S. 149, 338.

<sup>87</sup> Gamerith 2008/ 1, S. 67.

Stilbeschreibung kreierte mit ihrer wohl bereits mehr an Bildern der jüngeren Malergeneration Wiens geschulten Charakterisierung eine dem älteren Meister nicht gänzlich gerecht werdendes Erscheinungsbild. Ausdrucksstarke Züge, getränkt vom überbordenden, dabei jedoch nach innen gerichteten Gefühl kennzeichnen mit Sicherheit Trogers Gestaltungsart. Expression bewirkt bei Troger generell nicht die aktive Entladung der inneren Vorgänge in den Bewegungen, sondern zieht sich auf eine versuchsweise visualisierte Gefühlsebene des Dargestellten zurück. Hier setzt die wesenshafte Unterscheidung zu Maulbertsch an, dem (zumindest was seine ureigensten Schöpfungen der Frühzeit betrifft) Farbe ein Kürzel für Bewegung ist, die in Stößen das Bild durchzuckt und alles in Unruhe versetzt. Der Vergleich zweier, thematisch bedingter, expressiver Gemälde soll das Gesagte verdeutlichen:

Von seltener Drastik bei Troger ist die Schilderung der „Enthauptung der hl. Barbara“ (Abb. 25),<sup>88</sup> 1734 für einen Seitenaltar der Stiftskirche von Altenburg geschaffen. Der prinzipiell an den Diagonalen des Gemäldes orientierte Aufbau schildert den Moment, in dem der Vater das Schwert zum tödlichen Schlag wider sein eigenes Kind ausholt. Als schwarzer Schatten deutet ein Priester mit tief ins Bild vorstoßenden Armen auf die unheilvolle Silhouette des Götzen Apollo vor einem blau glühenden Himmel. Die S-förmigen Windungen des Henkers mit wütend vorquellenden Augen und zorngerötetem Gesicht, das scharfe Rot seines Umhangs, den im Ausholen deformierten Oberkörper in seinem gelben Gewand kontrastiert der Maler effektiv mit den passiv knickenden, ausrinnenden Formen der Gestalt der Jungfrau. Blau und weiß dominieren diese Bildpartie, das für Troger ungewöhnlich strenge Profil lässt die Frauenfigur klassisch erscheinen. Der unmittelbaren Interpretation entzogen ist die ungewöhnliche Positionierung des Hauptes, bei der der sadistische Hieb zur Kastration deformiert erscheint.<sup>89</sup> Die Wirkung eines solchen Bildes (selbst wenn es nur kurzfristig in Wien zu sehen war) verdeutlicht der Unterschied etwa zu Daniel Grans etwas später entstandenen Formulierung des Sujets für St. Pölten (1746)<sup>90</sup> – bei prinzipiell vergleichbarer Haltung der Protagonistin lockt der glatte Farbauftrag mit strahlend opaken Flächen keinerlei Schauergefühle hervor; bezeichnenderweise konnte die Figur

---

<sup>88</sup> Öl auf Lw., 250 x 121 cm, sign.: *P: Troger F.* (Gegenstück datiert 1734). Scheel/ Prenner 1998, S. 53.

<sup>89</sup> Weiterführende interpretatorische Ansätze bei: Gamerith 2008/ 3, S. 27-31.

<sup>90</sup> Kronbichler 2007, S. 144f.

der Märtyrerin unverändert Eingang finden in die liebliche Gouache der Tochter Grans (?).<sup>91</sup>

Der Vater, der im Begriff ist, sein Kind zu schlachten, steht auch bei einem (Franz Anton Maulbertsch zugeschriebenen) Werk des Wiener Akademiekreises im Mittelpunkt einer „Opferung Isaaks“ (Abb. 26).<sup>92</sup> Dieses frühe Manifest der Maulbertschfaszinierten Akademie, um 1750 einzuordnen, zeigt bei grundsätzlich ähnlicher Disponierung große Unterschiede in der künstlerischen Auffassung. Grell beleuchtet sticht der Unterkörper des gefesselten Jünglings aus dem dumpfen Rotbraun der Darstellung hervor. Die schnaubende Wut des Troger'schen Henkers, dessen roter Kopf schon zu bersten droht, ist bei Maulbertsch „leicht“-sinniger, das Expressive – so wichtig sicher die Anregungen seitens Trogers gewesen sein mögen – ist hier gesteigert ins Irrationale, Brutale, Wahnsinnige. Der Vater scheint lächelnd auszuholen - der gierige Blick des Besessenen weckt wie bei Troger Assoziationen weniger einer Hinrichtung als einer Entmannung. Daneben werden mit dem umgekippten Opferbecken aber auch Motive grotesken Erzählwertes genrehaft in die Schilderung eingebracht. Bezeichnend erscheint schließlich, dass der rettende Engel von unten eingreift, kein lichter Himmelsbote, sondern gleichsam im Dunkel verharrend. Vorgegriffen ist hier dem zentralen Werk des „Martyriums des hl. Judas Thaddäus“, das Maulbertsch für die Wiener St. Ulrichskirche lieferte; auch dort findet sich nicht mehr die simple Farbcharakteristik, die Gut von Böse trennt – der den Heiligen zerschmetternde Scherge bezaubert mit blühendem Inkarnat, duftigen Rokokofarben, die Putti mit himmlischem Lohn setzen die Gruppe der Häscher am rechten Bildrand nach oben hin fort und scheren sich keinen Deut darum, sich von der Henkerbrut abzugrenzen.

Das Budapester Bild entspricht Merkmalen des als Akademiestil in seiner zweiten Ausprägung zu fassenden Phänomens: grelle Schattensetzungen (die nicht mehr dem italienischen Helldunkel gehorchen wollen), eine virtuos-großspurige Malerei mit summarischer Pinselführung, unbefangenen verzeichnete Proportionen, die mit Mitteln eines Neomanierismus den Ausdruck des blassen Naturvorbildes übersteigen. Daneben finden sich unter den Werken des Akademiekreises aber auch noch wohlgeordnete

---

<sup>91</sup> Kronbichler 2006, S. 132, Kat.-Nr. 13.

<sup>92</sup> Öl auf Lw., 92 x 65 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 96.2.

Garas spricht sich für eine Autorenschaft Maulbertschs aus, während Dachs-Nickel berechtigte Zweifel anmeldet. In diesem Zusammenhang soll nicht die Zuschreibungsfrage näher erörtert werden, da die Gestaltungsform des Gemäldes authentisch die Kunst des Akademiekreises zu repräsentieren vermag. Garas 2007, S. 44-47. – Dachs 2003, S. 343, Kat.-Nr. 33.

Farbkompositionen – Frohnaturen mit Kalkül – die Unterbergers Geist atmen. Die Verästelungen sind dabei dicht; greifen manche als Epigonen anfänglich auf Anregungen der älteren Generation von Troger - Unterberger zurück, findet man sie kurz darauf schon im Bannfeld der jüngeren - Felix Ivo Leicher etwa verdankt seinen Ausdruck sowohl Maulbertsch als auch Unterberger, Joseph Winterhalder d.J. arrangiert seine Maulbertsch-Derivate nach Trogers *façon* der Korrespondenzen.

Es ist sicherlich bemerkenswert, dass das Phänomen des Akademiestils in seiner sich unter Maulbertsch radikalierenden Form auch auf das Schaffen Trogers rückwirkt. Die „Marter des hl. Sebastian“ (Abb. 27), eines der letzten Bilder des Meisters, weist im Vergleich mit dem zwanzig Jahre älteren Barbara-Bild von Altenburg eine erstaunliche Offenheit auf bezüglich der Beeinflussung durch jüngere Entwicklungen. Leider ist das Aussehen des 1754 für die Salzburger Sebastianskirche geschaffenen Hochaltarbildes nur im Bozzetto des Grazer Joanneums überliefert (und dies nur in beschnittener Weise) der lediglich die chromatische Brillanz des ausgeführten Altarblattes und die Höhe der Ausführung anzugeben vermag. Die Komposition als Ganzes ist in einer wiederholenden Schülerarbeit in Brixener Privatbesitz dokumentiert; hier schließt eine mittig positionierte Puttengruppe den Bildaufbau ästhetisch überzeugender ab.<sup>93</sup>

In bizzarrer Beziehung ist der Männerakt dem Baum verbunden – wie ein Blutschwall hebt sich die abstrakte Form des Stammes in das kalte Blau des Hintergrundes und wiederholt die auseinandergerissenen Bewegungen des Gefesselten. Kaum merkt man die manieristischen Wurzeln der Figur, die in einer Kleinplastik der von Künstlerkreisen (Donner, Platzer, Giuliani) geschätzten Liechtensteinsammlung zu finden sind, so spitzt Troger mit Hilfe der Beleuchtung (ganz im Sinne der Isaakopferung) die Inszenierung des Protagonisten zu. Das Licht hebt nicht mehr die Gesamtheit der Figur hervor, vielmehr wird der aufgespannte Oberkörper im flackernden Strahl präsentiert, Kopf und Brust bleiben dabei großteils im Dunkeln verborgen. Das Auge des Betrachters ringt der Düsternis nur mühsam jene Formen ab, die die abstrakte Bildung des bleichen Oberkörpers und des blendend weißen Lendenschurzes zum Torso des Märtyrers ergänzen. Die Lichtregie mit dem abgeschatteten Gesicht zugunsten des Fokus auf dem Oberkörper bedeutet eine Steigerung sogar gegenüber der nur ein Jahr zuvor entstandenen Kassiansmarter von Brixen. Hier waren expressive Momente sicherlich in der sich wiederholenden Figur des vorschnellenden Kindes gegeben, verliehen die wie Zähnen an der Brust des Lehrers nagenden Fingerchen der Szene schaurige Grausamkeit – die bildmäßige Steigerung (als Auflösung der Form im Licht zum

---

<sup>93</sup> Andergassen 1998, S. 120f., Kat.-Nr. 6.7.

abstrakten Gebilde) vollzieht sich allerdings erst im Grazer Sebastian: „Kein zweites Mal setzt Troger ein Martyrium so dramatisch in Szene, kein zweites Mal fordert er so intensiv das Mitgefühl des Betrachters.“(Christine Rabensteiner)<sup>94</sup>

### **Entwicklung des Akademiestils in erster Ausprägung – Stil der Preisstücke**

Mit dem Stück „Abraham verstoßet Hagar mit ihrem Sohn Ismael“ trat 1738 mit Michael Angelo Unterberger erstmals ein Troger nahestehender Künstler aus dem alljährlichen Akademiewettbewerb als Sieger hervor. Das in Repliken<sup>95</sup> überlieferte Gemälde (Abb. 28) ist die erste fassbare Manifestation des als „Wiener Akademiestil“ beschriebenen Kunstphänomens der Wiener Malerei in den späten Dreißigerjahren des 18. Jahrhunderts.<sup>96</sup> Michael Angelo Unterberger war nach etwa zehnjähriger Tätigkeit in Passau erst 1737 nach Wien gezogen, wo er im März des Jahres den Preis der Zeichnung nach dem Modell gewann. Da Troger und Unterberger sich möglicherweise über beider ersten Lehrer Giuseppe Alberti in Cavalese kannten, mag eine Intervention Trogers durchaus hinter dem Umzug seines Kollegen in die Residenzstadt stehen.<sup>97</sup>

Wie stark Trogers Persönlichkeit auf die Gestaltungsweise Unterbergers einwirkte, zeigt der Vergleich des überlieferten Pendants zur „Verstoßung“:

Der „Aufbruch Abrahams zum Opfer“ (nach Gen 22,3; Abb. 24)<sup>98</sup> lässt sich sehr organisch ins Unterberger'sche Schaffen der vorherigen Jahre einfügen. Ein pyramidaler Aufbau bindet die Protagonisten zusammen, die räumliche Anordnung der Figuren ist hauptsächlich ein einfaches und unkompliziertes Nebeneinander, die Gesten sind von narrativer Schlichtheit: Abraham fasst Isaak unsanft am Arm – das kindlich-zarte kommt im runden Abbiegen der Hand zum Ausdruck – mit der anderen weist er auf den Knecht mit dem Opferholz, um den Aufbruch zu verdeutlichen. Die Farbigkeit ist heiter, wenn auch nicht von gesuchter Buntheit. Prinzipiell dramatische Einfälle wie der Kontrast zwischen Holzschild des Kindes und Opfermesser des Vaters werden nicht ausgereizt, Motive wie das Hündchen und die Vase auf Volutensockel unterstreichen vielmehr den unerregten, fast fröhlichen Charakter des Bildes.

---

<sup>94</sup> Becker 2005, S. 162.

<sup>95</sup> Mehrere Varianten sind dokumentiert: Kronbichler 1995, S. 49f., 193, G 23, 24.

<sup>96</sup> Hosch 1996, S. 40: „Seine [des Akademiestils] (oder Trogers?) Wirkung konnten wir ab 1738 ... feststellen.“

<sup>97</sup> Kronbichler 1995, S. 24.

<sup>98</sup> Ebd., S. 52, Abb. 37.

Ungleich dramatischer fällt die Gestaltung der Hagar aus: die Szenerie ist in ein durcheinandergeratenes Schlafzimmer verlegt, die diffusen Formen der Draperie bieten links Sara ein Versteck. Abrahams strenge Handbewegung, mit der er seine Magd des Hauses verweist, wird diagonal von einem knurrenden Hündchen kommentiert, das weinerliche Agieren des kleinen Ismael unterstreicht die hektische Konzentration von vier Händen in einem rhomboiden Arrangement um seinen Kopf. Dem Unglück der Situation begegnet Hagar heroisch: als eine an der Senkrechten orientierte Figur agiert sie sehr ruhig inmitten der an den Diagonalen ausgerichteten Kompositionslinien. Das herrische Verweisen Abrahams wird bei ihr in ein passives Zurücknehmen gespiegelt. Ihr vor einer sich aufbäumenden Vorhangbahn gesetztes Haupt im verlorenen Profil und die entblößte Brust unterstreichen die Melancholie des Geschehens als Höhe- und Wendepunkt einer Geschichte.

Schon der Unterschied zwischen den beiden Gegenständen, die gänzlich verschiedene Interpretation von Dramatik des Geschehens, legt eine starke neue stilistische Beeinflussung des Künstlers nahe. Als impulsgebender Faktor zur Hagar kann Trogers um 1735 entstandene „Heilung des blinden Tobias“ (Abb. 29) betrachtet werden, mit der sie in etwa formatgleich war.<sup>99</sup> Die Zuschreibung an Martin Knoller, wie in der neueren Literatur ventiliert, zerschlägt sich am Vergleich des kompakten, durchziselerten Trogergemäldes der Salzburger Residenzgalerie mit den großflächig aufgefassten Figuren des jungen Steinachers (etwa in seinen Tafelbildern in Neapel, S. Maria dell`Anima), die in beinahe desperatem Nebeneinander keine rechte Zusammengehörigkeit auf der Bildfläche zustande bringen wollen.

Ähnlich vorgegeben wie in der „Verstoßung der Hagar“ ist die Einfassung der Szene durch Stoffbahnen, die in zackigen Formen, im scharfen Kontrast zum beleuchteten Interieur eine Grundspannung hervorrufen. Vergleichbar ist auch die rhombenförmige Konzentration von Händen um die Zentralfigur (aktiv beim jungen Tobias, rhetorisch bei Raphael und passiv-leidend beim alten Tobias), wengleich die optische Hinführung bereits in der aus der Erzählung nicht erklärbaren Repoussoirfigur im linken Vordergrund beginnt. Ähnlich ist in der Blindenheilung das überschnittene Aufeinandertreffen zweier Füße beim alten Tobias und der Rückenfigur, obwohl bei Troger dadurch lediglich stärkere Räumlichkeit im harten Kontrast von beleuchtet-

---

<sup>99</sup> Öl auf Lw., 73,5 x 91 cm. Salzburg, Residenzgalerie, Inv.-Nr. 325.

Die Zuweisung an Knoller bei Hosch 1994, S. 282f. Ihm folgt Baumgartl 2004, S. 17, 250.

unbeleuchtet suggeriert werden soll, Unterberger das Motiv hingegen nutzt, um das hinderliche an Abraham gegenüber Hagar zum Ausdruck zu bringen.<sup>100</sup>

Bedenkt man die auffällige Absenz von Troger-Werken in Wien, stellt sich die Frage, wie man Kenntnis von Trogers Malerei erlangen konnte – zugleich, warum man eine solche Kenntnis erlangen wollte. Faszinierend an Trogers Malerei werden aus der Sicht des Akademiekreises gewiss seine ungewöhnlichen künstlerischen Lösungsansätze gewesen sein, die mit unterschiedlicher Wirkung auch auf die Werke seiner Schüler und seines Umkreises ausstrahlten. Dabei fanden weniger die tollkühnen Visualisierungen im Sinne des wasserspeienden Dracheneungeheuers in der Altenburger Kirchenkuppel (1733) Nachfolger als seine Versuche in Verschmelzung diverser Erfahrungen - seien sie italienischer, seien sie süddeutscher Provenienz -Themen historisch-allegorischer Natur in neuer Weise darstellbar zu machen im Medium der monumentalen Deckenmalerei.

Der Einfluss Trogers auf die Akademie kann keineswegs als einseitiger Impuls aufgefasst werden. Gerade für Trogers Stil ab 1738 mit forcierter Längung der Figuren, verbunden mit einem deutlich stärkeren Gefühl für die Körperlichkeit seiner Bildprotagonisten, mag auf direkte Anregungen des akademischen Milieus zurückzuführen sein. Dabei zeichneten nicht nur die sprühenden Maler-Exzentriker wie etwa Mildorfer für Impulse verantwortlich, auch der rege Austausch mit den Bildhauern der Institution mag Wirkungen gezeitigt haben.

Dass Trogers Einfluss, zumindest das Anti-Gran`sche Idiom auch von den Zeigenossen wahrgenommen wurde, mag man aus den bissigen Zeilen Grans selbst entnehmen, der dem Akademie-Sekretär auf die Anfrage bezüglich des Rektorenposten 1751 zu verstehen gab: „...weiß auch gewiß, dass diese *Accademia* untter Meiner absicht bald ein andereß an Sehen gewöhnen sollte, und dass man mich gar gerne widerumb nach verflossenen 3 Jahren in dem Rectorat confirmiren würde“,<sup>101</sup> wobei das andere Ansehen auf „*unbeständigkeit und*

---

<sup>100</sup> Trogers Tobias mag in Zusammenhang mit der Akademie stehen (Baumgartl argumentiert mit ähnlichen Maßen zum Siegerstück 1753), wobei es jedoch vielleicht als vorbildliche Visierung diente, die Troger zur Verfügung stellte. Vgl. Hosch 1994, S. 29: „Die in diesem Zusammenhang angebotenen Zusammenkünfte mit Kompositionshinweisen (seit 1739) durch die Professoren können auch als eine anreizende und aufmunternde aber normierende Hilfestellung verstanden werden.“

Der noch nicht gelängte Figurenmaßstab und die starke Bildparallelität der Protagonisten unterstützt die schon von Aschenbrenner vorgeschlagene Datierung „um 1735“ auf jeden Fall. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 98.

Ein Zusammenhang mit St. Pölten – die Tobias-Geschichte war Lieblingsthema des Prälaten Führer – wäre noch der Untersuchung wert, würde auf jeden Fall eine Entstehung in der Mitte der 1730er befürworten.

<sup>101</sup> Knab 1977, S. 267

*unordentlichen wesen*<sup>102</sup> der Akademie abziele, wie der Maler in seinem Entwurf einer ungarischen Akademie urteilt.

Mit dem Preisstück Unterbergers wird somit erstmals das Interesse der Akademie an Troger augenfällig.<sup>103</sup> In den wenigen Jahren, in denen der Wettstreit abgehalten wurde - der Malerwettbewerb war 1739 und 1740 sowie in den Jahren 1745-1749 ausgesetzt - sind eine ganze Liste von Mitgliedern der Trogerwerkstatt unter den Siegern, Joseph Ignaz Mildorfer (1742), [Joseph Gre(b)mer, 1743/44], Franz Karl Palko (1744), [Franz Sigrist (2. Preis 1752)]<sup>104</sup>, Martin Knoller (2. Preis 1753) und Joseph Hauzinger (1754). Es drängt sich der Vergleich mit Georg Raphael Donner auf, der, selbst der Akademie fernstehend, maßstabgebend für die Bildung eines Bildhauerideals war und seine Schüler für den Akademieunterricht freistellte, um „*die academia mit Scholaren zu besetzen, damit wir teutsche, die allerhöchste Kail: Gnade, uns zum nutzen und aufnahm bringen*“.<sup>105</sup>

Das Preisstück von 1744, „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ von Franz Karl Palko (Abb. 30), mag als Höhepunkt einer Entwicklung des Akademiestiles trogerischer Prägung angesehen werden. Rundgesichtig präsentiert sich Judith inmitten atmosphärischer Düsternis in der in der Budapester Nationalgalerie überlieferten Fassung,<sup>106</sup> spröder und rotlastiger, mit graphischer gearbeitetem Bildpersonal gibt die Variante des Salzburger Museums Carolino Augusteo<sup>107</sup> das verlorene Urbild wieder. Die Hochschätzung für die Komposition zeigen weitere Wiederholungen im Moskauer Puschkin Museum (Inv.-Nr. 3179, 71 x 91 cm) und, etwas grobschlächtig, im Grazer Joanneum (Inv.-Nr. 898, 72,8 x 91,4 cm), und das 1777 edierte Schabkunstblatt von Joseph Kreutzer.<sup>108</sup> Bis in den Farbakkord stimmt das Gemälde mit Unterbergers Hagar

---

<sup>102</sup> Knab 1977, S. 270.

<sup>103</sup> Die von Hosch berücksichtigten Kleinen Preise sind m.E. zu vernachlässigen, da sie als Arbeiten nach dem Modell (und innerhalb kurzer Zeit entstanden) nur geringe Züge persönlichen Ausdrucks, v.a. aber mediumgebunden als Zeichnungen keine kompositorischen Parameter aufweisen konnten. Hosch 1994, S. 48-52.

<sup>104</sup> Bei den in Klammern gesetzten Malern ist die Abhängigkeit von Troger nicht durchwegs gegeben, sodaß die nicht überlieferten Preisstücke evtl. auch andere Einflüsse aufwiesen. Schon 1737 hatte Trogers Socius Johann Jakob Zeiller mit seinem Stück „Samson und Delila“ die Auszeichnung der Akademie erhalten, die Beschreibung seines Biographen Leu, dem zufolge das Bild „*nach Italiänischem Geschmack mit starken Farben*“ ausgeführt war, suggeriert aber eher ein Werk in der Nachfolge Solimenas als Trogers.

Hosch 1994, S. 27, 328-335. – Matsche 1970, S. 44-52.

<sup>105</sup> Brief Donners an Van Schuppen (16. 4. 1739), zitiert bei: Schemper-Sparholz 1993/ 1, S. 156, Anm. 17.

<sup>106</sup> Öl auf Lw., 72 x 86,5 cm, Inv.-Nr.76.7. Garas/ Nyerges 1984, S. 166f.

<sup>107</sup> Öl auf Lw., 72,5 x 93 cm, Inv.-Nr. 548/49.

<sup>108</sup>Preiss 1989, S. 9.

überein, während die starke Wirkung des verschatteten Repoussoirs leicht von Trogers Tobias abgeleitet werden kann. Dass ein Zusammenhang der Kompositionen besteht, belegt das in den Sammlungen des Stiftes Admont erhaltene Pendantpaar, bei dem eine Replik von Palkos Preisstück das Gegenüber zu einer Variante nach dem Heilungsbild Trogers in Palko-Manier (Abb. 31) bildet.

Das siegreich aus der akademischen Konkurrenz hervorgegangene Gemälde Palkos markiert am Beginn der künstlerischen Laufbahn mit seiner „wohl mehr pflichtgemäße als tiefer erlebte neomanieristische Phase“<sup>109</sup> (die bald zugunsten anderer stilistischer Ausprägungen aufgegeben werden sollte) die von vielen Kommilitonen geteilte „Anschlußbereitschaft an den verehrten inoffiziellen Lehrer“ (Preiss), zugleich kündigt sich mit diesem letzten der vor 1750 vergebenen Preise das Ende des Troger-Diktates an. Mit dem Sieg von Franz Anton Maulbertsch` „Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas“ sollte sich bereits der Wandel in der Stilauffassung, der die zweite Phase des Akademiestils charakterisiert, verdeutlichen.

Eine beabsichtigte Teilnahme von Troger selbst an den Wettbewerben ist nicht bekannt. Die Partizipation am Akademiewettbewerb 1735 mit dem Thema „Abraham will den Isaac schlachten“, wie von Pavel Preiss aufgrund der Zeichnung dieses Themas im Fundus der Prager Nationalgalerie vorgeschlagen, ist auf Basis dieser Graphik nicht anzunehmen. Ihre Entstehung dürfte noch in die Studienzeit Trogers fallen, wie die auf Schreibfederformen abstrahierten Füße zeigen.<sup>110</sup> Eine weitere (verlorene) Version Trogers ist durch plastische Umsetzungen Jakob Christoph Schletterers tradiert und liegt den Kompositionen des Isaakopfers in Geras (1738) und der Wiener Karmeliterkirche St. Josef (1770) zugrunde, sie steht aber auch Pate bei Berglers Alabastergruppe von 1756<sup>111</sup>: dieser Isaakopfer-Entwurf ist somit zwar dem Umfeld der Akademie zuzurechnen, trat aber nicht im *concorso* um die Medaille der Akademie hervor.

Nach Überlegungen Hoschs wäre in dem Gemälde „Saul und die Hexe von Endor“ ein Beitrag Trogers zum Akademiewettbewerb zu sehen.<sup>112</sup> Dieses Thema war im März 1745 für den schlussendlich jedoch abgesagten Akademiewettbewerb ausgesucht

---

<sup>109</sup> Preiss 1989, S. 44.

<sup>110</sup> Preiss 1996, S. 58f.

Troger setzte sich graphisch zwar Mitte der Dreißigerjahre mit dem Thema auseinander, wengleich die entsprechende Zeichnung der Albertina schwerlich vor 1738 zu datieren ist. Wagner 1976, S. 13, Kat.-Nr. 25.

<sup>111</sup> Vgl. Schemper - Sparholz, Schletterer 1993/ 2, S. 241, 243-245.

<sup>112</sup> Öl auf Lw., 119 x 89 cm, Karlsruhe, Kunsthalle, Inv.-Nr.2563. Hosch 1994, S. 52, 272f.

worden. Die Skepsis bezüglich der Eigenhändigkeit des Kallsruher Gemäldes ist nachvollziehbar (etwa in den verzogenen Gesichter des zu Boden stürzenden Königs und des toten Propheten), wengleich in dem Bild durchaus eine authentische Fassung des Meisters vorliegen dürfte – die konzisen Bewegungszüge der Figuren untereinander lassen ein Pasticcio aus Versatzstücken wenig attraktiv erscheinen. Den Zusammenhang mit der Akademie mindert aber das Format des Saul-Bildes, das die üblichen Formate doch beträchtlich an Größe übertrifft. Eine mögliche Anregung für die Themenwahl des abgesagten Bewerbes mag zwar von dem Gemälde ausgegangen sein, doch bleibt der Zusammenhang lose. Insgesamt scheint das Bild einer Gruppe von Genrestücken zuzurechnen zu sein, die mit schauerlich-morbiden Qualitäten im Sinne Salvator Rosas auffahren konnten. Neben der Hexe von Endor sind die Auferweckung des Lazarus und Austreibung böser Geister in mehreren Varianten als Inventionen Trogers dokumentiert.<sup>113</sup>

Was die Unattraktivität der Wettbewerbsteilnahme für Troger ausmachte - die geringen Teilnehmerzahlen insgesamt ließen 1737 den Protektor Gundaker Graf von Althan die Mindestzahl auf sechs festlegen, da es sonst ein „*simples Geschenk*“ darstellte<sup>114</sup> - ist ungewiss und angesichts der verheißenen Privilegien nicht leicht erklärlich.

Aus dem bisher Gesagten kann man zusammenfassend die Entwicklung der Wiener Malerei in den Jahren von 1735/50 bis zum Ende des Jahrhunderts folgendermaßen charakterisieren:

ab der Mitte der 1730er Jahre übte die Malerei Paul Trogers auf die Kunst seiner Künstlerkollegen im Umkreis der Akademie großen Einfluss aus. Spätestens mit dem Preisstück Michael Angelo Unterbergers von 1738 manifestierte sich das trogerische Idiom in der Wiener Malerei. In den folgenden Jahren bis 1750 blieb die Wiener Akademie dem Ausdruck Trogers verpflichtet, was sich anhand der erhaltenen Gemälde des akademischen Wettbewerbes nachvollziehen lässt. Eine Wende bedeutete der Sieg Franz Anton Maulbertschs, der 1750 radikal mit dem vorherrschenden Geschmacksbild brach und in der Folge das Interesse der Akademie auf sich lenken konnte. Die Kunst Maulbertschs (sowohl in der expressiv-spätbarocken Ausformung als auch im

---

<sup>113</sup> Hosch 1996, S. 508-511, Kat.-Nr. B 46 A & B. – Preiss 1977, S. 179-183, Kat.-Nr. 100, 101. Die Spätdatierung der Prager Zeichnungen auf 1737 ist wohl eher mit um 1730/32 zu revidieren.

<sup>114</sup> Hosch 1994, S. 27.

klassizistisch-gemilderten Spätwerk) prägte schließlich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Wiener Malerei.

Die Bipolarität der Entwicklung mit Troger und Maulbertsch als Antipoden legt auch eine stilgeschichtliche Zweiteilung nahe: der frühen Phase unter dem Vorbild Trogers, die sich als „Stil der Preisstücke“ in den Produkten des Akademiewettbewerbes niederschlägt, folgt eine zweite Entwicklungsstufe des „Akademiestiles“, die untrennbar mit der Künstlerpersönlichkeit Franz Anton Maulbertschs verbunden ist.

### **Troger und seine Werkstatt**

Wesentlicher Faktor der Verbreitung trogerischer Bildideen war sicherlich die in Wien befindliche Werkstatt. In welchem Verhältnis sie zur Wohnung Trogers stand, ist nicht sicher - da der Maler allerdings im vierten Stock des Grünwaldischen Hauses logierte (evtl. erst ab 1742)<sup>115</sup>, darf man wohl annehmen, dass Wohnung und Werkstatt räumlich getrennt waren.

Eine gewisse Geräumigkeit ist jedenfalls anzunehmen, musste doch die Möglichkeit gegeben sein, an mehreren Bildern gleichzeitig zu arbeiten. Allein die Bestellung der Refektoriumsbilder für Zwettl 1748/49 bedeutete das Nebeneinander von fünf Großformaten, bei denen jedes 310 mal 720 cm maß. Selbst Gemälde für Auftraggeber, für die auch Freskoarbeiten entstanden, wurden offenbar nicht vorort gemalt, wie das Altenburger Hochaltarblatt zeigt, das für die Anbringung in der Stiftskirche stark beschnitten werden musste<sup>116</sup> - ein Indiz, dass das Gemälde nicht im Umfeld des Stiftes entstanden ist. Das Gesuch des Troger-Schülers Hauzinger an die Kaiserin vom 9. Dezember 1776 mit der Bitte um Verdoppelung seines Quartiergeldes von 50 fl. illustriert die prinzipiellen Anforderungen an das Künstlerlogis (*„...da aber die besondere Größe meiner Arbeiten, auch große, und dem Einfall des Tageslicht offene Wohnung erfordert...“*) ebenso wie die dem Schreiben angefügte Randbemerkung : *„Gleichwie nun Eure Majt.*

---

<sup>115</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 45f.

<sup>116</sup> Der linke Fuß Petri wurde sehr stark fragmentiert, obwohl die Fußhaltung als mit den Rückenfiguren der Presbyteriumsfresken korrespondierend projiziert wurde. Das Ohr der Frauenfigur rechts ist unter der Zierleiste vorhanden, bei Hängung aber verdeckt. Die beiden Blätter des Wiener Schmidt fielen zu kurz aus und mussten deswegen angestückelt werden, ein ähnlicher Fall wird bei Troger für Dommelstadl über Passau berichtet. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 111.

*Selbst allergnädigst zu beherzigen geruben werden, dass ein Maler zur Arbeit ein Wohnung, die hell, und mit wohl einfallendem Taglichte versehen sey, nothwendig habe, eine solche aber in der Stadt theuer, und in den Vorstädten wegen der niederen Zimmer nicht leicht zu finden ist;...*<sup>117</sup>

Dem handwerklichen Charakter der Werkstatt entsprechen die „Hobl Bank sammt Werkzeug“ und die „Draxl Bank st. Werkzeug“, die in den Verlassenschaftseffekten Trogers 1762 angeführt werden.<sup>118</sup> In diesen Posten darf man weniger Hinweise auf Trogers plastisches Schaffen sehen<sup>119</sup> (das v.a. im Medium Gips umgesetzt worden sein dürfte) als vielmehr die notwendigen Utensilien, um den Gemälden geeignete Blindrahmen anpassen zu können, wenn nicht gar Zierrahmen von Werkstattmitgliedern/ Troger (?) hier hergestellt wurden.

Einzige Nachricht über das Aussehen des Ateliers Trogers gibt der Bericht der Brixener Kommission von 25. März 1747: „auch seine Werchstatt besucht und seine villfältige Schizzi von allerhant verfertiger Khirchen-Arbeit, sowohl in Fresco als auch Altarblättern gesehen.“<sup>120</sup> Der Hinweis auf die „Zeichnungen, Entwürfe und Skitzzen, die von den mehresten seiner größern Werke vorhanden und sehr fleißig ausgearbeitet“ bildet auch die Einleitung zum Nachruf auf Troger.

Im Gegensatz zu Trogers eifersüchtigem Hüten von Skizzen gegenüber Auftraggebern – man denke an das in Brixen überlieferte „Schizzo zaige er khainen“<sup>121</sup> – steht der offenbar sehr großzügige Umgang der Kompositionsfindungen der Schülerschaft gegenüber. Hier standen den Scholaren wohl nicht nur die Bozzetti als Kopiermöglichkeit zur Verfügung, selbst Zeichnungen durften kopiert werden. Schon Zanusi nutzte die Möglichkeit, Trogers Bozzetto für St. Kajetan zu studieren und überlieferte so einen Eindruck vom verschollenen Urbild.<sup>122</sup> Die Kopie Johann Jakob Zeillers nach Trogers Nepomuk-Bild (s. u.) für seinen Geburtsort Welsberg reflektiert das Altarblatt noch in seiner unbeschnittenen Form und könnte deshalb entweder nach der Ölskizze – so eine solche für das gestiftete Blatt überhaupt erstellt worden ist – oder vor Abreise des fertigen Altarbildes nach demselben erarbeitet worden sein.<sup>123</sup> Dass das Studium von

<sup>117</sup> Gangelberger 1992, Qu10.

<sup>118</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 225, Dok 162.

<sup>119</sup> Schemper-Sparholz 2005, S. 616.

<sup>120</sup> Zitiert bei: Andergassen 1998, S. 58.

<sup>121</sup> Ebd., S. 60 - Diarium Peißer, 15. Juli 1747.

<sup>122</sup> Kronbichler 2001, S. 63f., 157f., Kat.-Nr. 63.

<sup>123</sup> Eventuell nutzte Zeiller nicht nur trogerische Entwürfe – etwa für sein Kuppelfresko in Rosenau – er besaß möglicherweise auch den dafür genutzten trogerischen Hippolyt-Bozzetto, wie Übernahmen seines Schwagers Batlhasar Riepp im Seeger Altarbild „Triumph der Immaculata“ (1745) nahelegen. Gamerith 2004, S. 135f. – Mair 1998, Abb. 6.

Trogerwerken nicht nur auszubildenden Künstlern gestattet war, zeigen Federzeichnungen Michael Angelo Unterbergers, die mit dem rücklings gesehenen Männerakt eindeutig auf das Trogervorbild der Johannesspende zurückgehen.<sup>124</sup> Nicht bekannt ist, ob Troger in irgendeiner Form der erst später formulierten akademischen Forderung nachkam: „Die in Wien ansässigen Künstler sind jedoch verpflichtet, von Zeit zu Zeit die Akademie zu besuchen, zur Aneiferung der Schüler öfters nach der Natur heißt nach dem lebenden Modell, dem Akt zu zeichnen und der Akademie ab und zu ein Werk zu schenken, ausgeführte Bilder dort einige Tage auszustellen.“<sup>125</sup>

Die Skizzenkopien vermittelten trogerische Bildlösungen selbst in Unkenntnis des ausgeführten Originals. So beruht die durch Joseph Keller erfolgte Übernahme nach Trogers Altenburger Presbyteriumskuppel im 1764 geschaffenen Deckenbild der Prälatur von St. Mang auf dessen (verschollenem) *modello*, wie Unterschiede in der Gestaltung nahe legen.<sup>126</sup> Dennoch ist nicht von einer regelrechten Vermarktung der Entwürfe auszugehen – wie etwa im Falle Vinzenz Fischers, der sein Studium durch den Verkauf von Altarbild-Kopien (laut de Luca nach Ricci, Pittoni und Troger)<sup>127</sup> finanzierte. Auch die jüngst im Kunsthandel aufgetauchte Bozzettokopie des Altenburger Hochaltarbildes<sup>128</sup> belegt recht eindeutig das Interesse einerseits des Schülerkreises an Bildschöpfungen des Meisters, legt aber zugleich nahe, dass der Kopist das Studienobjekt durchaus zu verkaufen gewillt war: der spezifisch auf Altenburg bezogene Klosterpatron Lambert in der rechten Ecke wurde durch die (kompositorisch nicht überzeugende) Figur eines Apostels ersetzt und die fertige Bildlösung so für einen Verkauf attraktiviert.

Von einer Vermarktung seiner Skizzen kann bei Troger selbst nicht ausgegangen werden. Entweder gingen sie in das Eigentum des Bestellers über – wie für Zwettl vertraglich geregelt<sup>129</sup> – oder aber sie verblieben im Besitz Trogers, wie die Liste des Nachlasses zeigt und auch die im Schenkungsinstrument an seine Frau erwähnten

---

<sup>124</sup> Die von Kronbichler angeführte Zeichnung Reiners im Stich von Birckhart mag für die Bildanlage zwar inspirierend gewesen sein, entbehrt aber dieses kraftvollen Motives. Preiss 1984, S. 84f., Kat.-Nr. 30.

<sup>125</sup> Weinkopf 1878, S. 37. Inwieweit diese Forderungen schon für die Akademie unter Jacob van Schuppen verbindlich waren, ist nicht klar.

<sup>126</sup> Seitz 1998, S. 403.

<sup>127</sup> Dachs 2003, S. 65.

<sup>128</sup> Auktionskatalog Dorotheum 2008, S.104f., Kat.-Nr.51. Das Gemälde befindet sich nun im Besitz der Sammlungen des Stiftes Altenburg.

<sup>129</sup> „Iber disses wird die vorgemachte Schitzen dem hochloblichen stift zu zwetl eingehendiget zu dero eigendum.“ ÖKT 29, Regesten, S. 342, Nr. 433.

Bozzetti belegen. Das eklatante Fehlen Zwettls in der Werkliste im Rahmen des Nekrologs könnte sogar darauf zurückzuführen sein, dass die publizierte Arbeitenreihe anhand der im Besitz der Witwe verbliebenen Modelle erstellt wurde.

Die Weiterreichung von Zeichnungen, wie im Falle Stephan Schencks belegt, oder das Wettstreifen im malerischen und plastischen Medium, wie es Joseph Winterhalder d.Ä. berichtet, lassen die Troger-Werkstatt selbst als pseudo-akademisches Milieu erscheinen, in dem Troger „*mehr Schüler als je ein ausländischer reich besoldeter Maler... gezogen*“ (Nekrolog) hat. Die Unterweisung in den Gründen der Kunst durch etablierte Maler lässt sich als gängige Praxis bei vielen Wiener Malern exemplifizieren: „*Sein [Winterhalder d.Ä.] männlich guter Charakter erwarb ihm die Liebe Legrand [Grans], der ihm Sonntag und Feiertag im Zeichnen unterwies.*“<sup>130</sup> Zeichenunterricht an den arbeitsfreien Sonn- und Feiertagen erteilte auch Johann Baptist Hagenauer:<sup>131</sup> Johann Georg Schmidt, genannt der „Wiener Schmidt“, nahm 1727 den Sohn Matthias Steinls für zwei Jahre in die Lehre und erhielt dafür 200fl. Lehrgeld, womit der ehemalige „*Vice-Professor in der Academie*“ Strudels eine rein auf die akademische Lehre ausgerichtete Malerausbildung scheinbar nicht für sinnvoll ansah.<sup>132</sup>

Außer Acht darf dabei aber nicht gelassen werden, dass, obwohl die Akademie in ihren Statuten bis in die 1750er Jahre hinein eine lavierende Institution von nicht immer ganz geregelter Einfluss war, eventuelle, zur kaiserlichen konkurrierende Privatakademien (v.a hinsichtlich des Privileges, Modelle zu stellen) nicht gestattet waren: „*Nachdeme ich auf Hoben Befehl Ibro Excellenz /:Titl:/ des Herrn FeldMarschallen Grafen von Althan als der Königl: Academie Ober-Directore, der Wahrheit zu Steuer aussagen sollte, was mir von der so genannten Tomanekischen Academie wissend ist: als bezeuge ich hiemit, dass, als ich mich vor etlich Wochen bey ihme befund, ich persönlich ein lebendes Modell stehen, und verschiedene von Ihme darzu eingeladene personen nach selben zeichnen gesehen habe. Urkund dess meine Handunterschrift und Petschafts-Fertigung. Wien den 12 Jan: 1743 L.S. Michel Engl Unterberger.*“<sup>133</sup> Den rechtlichen Hintergrund bildeten hierzu die Statuten Van Schuppens von 1726 mit dem kaiserlichen Verbot „*in Mahler- und Bildbauer-Sachen Versamblungen und öffentl. Schulle zu halten, ein Modell aufzustellen...*“<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Slaviček 2000, S. 146.

<sup>131</sup> Schemper-Sparholz 2005, S. 862.

<sup>132</sup> Karl 1983, S. 380 Qu29. – Koller 1993 S. 107.

<sup>133</sup> Kronbichler 1995, S. 250, Dok. 7.

<sup>134</sup> Lützow 1877, S. 15 - Matsche 1970, S. 496, Anm. 123.

Die Wertschätzung – und Kenntnis - von trogerischen Zeichnungen, die nie in einem malerischen Medium zur Umsetzung gebracht wurden, demonstrieren der Rückgriff Winterhalders auf Trogers Auferstehungsvariante für St. Niklas<sup>135</sup> oder Franz Xaver König in seinem Fresko von St. Peter in Salzburg (1757f.), das in der „Befreiung des hl. Petrus aus dem Kerker“ auf Trogers Zeichenentwurf für Jakob Christoph Schletterers Relief im Stiegenhaus des St. Pöltner Chorherrenstiftes beruht.<sup>136</sup> Die genannten Kopien Stephan Schencks sind Beleg dafür, dass bereits in den Dreißigerjahren des 18. Jahrhunderts Zeichnungen Trogers abgezeichnet wurden - ob diese Möglichkeit im Rahmen der Akademie bestand (Prange) oder ob Schenck die Kopiervorlagen im Atelier Trogers vorfand, sei dahingestellt.<sup>137</sup> Anschaulich zeigt das reiche graphische Schaffen Joseph Winterhalders d. Ä.,<sup>138</sup> seiner Profession nach eigentlich ja ein Bildhauer, die lockere Handhabung der Trogervorlagen - während Winterhalders Aufenthalt bei Troger wurden Zeichnungen oder verworfene Radierungsstadien<sup>139</sup> (?) ebenso kopiert wie die Ölskizzen.<sup>140</sup>

In diesen Zusammenhang schwierig einzuordnen ist das interessante Blatt mit dreizehn Köpfen von Ambrosius Gabler<sup>141</sup>, bei dem nicht sicher ist, welches Medium als Kopiervorlage genutzt wurde, wenngleich Troger als Inventor angegeben wird. Die

---

<sup>135</sup> Joseph Winterhalder d. J., „Die Offenbarung der hll. Augustinus und Norbert“, 1778 – Öl auf Lw., bez.: „*Winterhalder Pinx 1778*“, 79,4 x 47 cm, Brünn, Mährische Galerie, Z 2333 . Wörgötter 2006, S. 38f., Kat.-Nr. 18.

<sup>136</sup> Heffels 1969, Nr. 403. – Kronbichler 1996, S. 189f.

Auf denselben Entwurf dürften die beiden Querformate der Tobiasgeschichte in den Sammlungen des Stiftes Admont, nach 1790 vom Kremser Schmidt gemalt, zurückgehen. Mayrhofer 2001, S. 103, Nr. 159f.

Bemerkenswert ist weiters der Zusammenhang mit der manieristischen Bildfindung der Rückkehr des Tobias (Hans van Aachen). Fillitz 1988, S. 309.

<sup>137</sup> Prange 1998, S. 58-76.

<sup>138</sup> Dachs 1998, S. 124-144. Die Kopie nach Trogers Schönbrunner Supraporte im unangestückten Ur-Format belegt, dass Winterhalder laufend mit Troger in Kontakt trat.

<sup>139</sup> Widauer 2005, S. 605.

<sup>140</sup> Von besonderer Bedeutung sind hier die Kopien, die heute nur mehr fragmentarisch überliefert Entwürfe zur Gänze zeigen (vgl. Anbetung der Könige, Zeichenkopie in Brünn nach der beschnittenen Ölskizze in Brixen) resp. verschollene Planungsstadien rekonstruieren lassen (Alternativentwurf für St. Pöltner Bibliothek? – „Allegorie der Medizin“)

Kratínová/ Krapf 1988, S. 96-99, Nr. 59 - Andergassen 1998, S. 118f., Nr. 6.2. - Gamerith 2008/ 3, S. 58, Kat.-Nr. 2.9.

<sup>141</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 156, Nr. 309.

Radierung vereint neben einem Portrait Donners<sup>142</sup> eine Kopfstudie nach einem hl. Johannes Nepomuk (in dieser Form durch Zanusi überliefert)<sup>143</sup> und einen weiblichen Kopf (von Krapf als Troger-Konterfei angesehen), das dem Gesichtsschema der Judith in den Altenburger Stiftssammlungen ähnelt.<sup>144</sup> Wenngleich eine derartige Assemblage wohl kaum direkt auf Troger zurückgehen mag - von dem eine derartig hypertrophe Studienmischung nicht bekannt ist - spiegelt sich in dem ungelenten Blatt vielleicht doch sehr gut die überwältigende Fülle an Eindrücken wider, die das Atelier zu bieten hatte. Überblickt man die Fülle an Repliken, Kopien, Wiederholungen aller Art, die von so vielen Entwürfen und Kleinformaten vorhanden sind, wird der Vergleich mit Johann Jakob Zeillers offenerem Umgang gegenüber den Schülern, wie ihn Leu beschreibt, nicht weithergeholt sein: „*Es konnte ein jeder für sich zeichnen und malen, was er wollte und wozu er Lust hatte; jedem gab und verlieh er Zeichnungen und Gemälde nach Verlangen*“.<sup>145</sup>

### **Troger und die Akademieschüler<sup>146</sup>**

Der Umstand, dass Paul Troger zu jener Zeit, als die Wiener Barockmalerei kulminierend in der Gestalt Franz Anton Maulbertsch ihren letzten Höhepunkt erreichte, wichtige Aufgaben im Rahmen der Akademie wahrnahm, hat zu diversen Spekulationen Anlass gegeben. Nicht nur die Professur des Südtirolers wurde als Faktum wiedergegeben, auch ein direktes Lehrer-Schüler-Verhältnis von Troger und Maulbertsch wurde postuliert. Tatsächlich lohnt es sich aber, die künstlerischen Hauptpersonen der Wiener Malereiszene um 1750 auf einer Bühne zu versammeln - denn im Vergleich zeigen sich nicht nur Beeinflussungen, wie sie durch Troger ohne Zweifel gegeben waren, sondern auch die Bemühungen der folgenden

---

<sup>142</sup> Krapf 2000, S. 259. Da sich die Radierung seitengleich zu Trogers „Donner als David“ verhält, könnte Gabler nach dem zeichnerischen Entwurf gearbeitet haben, wenn ein solcher existierte wie etwa zum gestochenen Portrait von Matthäus Donner (bez.: „*P. Troger del.*“).

<sup>143</sup> Kronbichler 2001, S. 93-97. Möglicherweise stellt das in Admont überlieferte Exemplar das Urbild Trogers dar. Ebd. Kat.-Nr. 100.

<sup>144</sup> Egger 1979, S. 34, Kat.-Nr. 6.

<sup>145</sup> Matsche 1970, S. 610.

<sup>146</sup> Die Auswahl der im folgenden Künstler kann nur auszugsweise die in Wien ansässigen Maler, bei denen Trogerreflexe spürbar sind, behandeln. Bei einigen der Ausgewählten sollen die Überlegungen den bereits in den betreffenden Monographien analysierten Einfluss Trogers unterstreichen (Zeiller, Unterberger ecc.), bei anderen, nicht näher vorgestellten, darf auf die bereits publizierten, monographischen Abhandlungen verwiesen werden (Kracker, Zoller ecc.)

Künstlergeneration (mit Maulbertsch als Rädelsführer) sich vom übermächtigen Schatten des Troger-Diktates loszumachen.

### Troger, Unterberger und Zeiller

Das Verhältnis von Paul Troger zu Michael Angelo Unterberger und Johann Jakob Zeiller ist seinem Wesen nach verschieden zu den Beziehungen, die Troger mit seinen jüngeren Schülern unterhielt. In diesem Fall trafen ausgebildete Künstlerpersönlichkeiten aufeinander, alle drei mit Italienerfahrung, alle drei mit vorgeprägten stilistischen Zielsetzungen. Während bei Zeiller, der 1733 als „*socius*“ Trogers beim Auftrag der Hauptkuppel in der Altenburger Stiftskirche greifbar wird, die Unterordnung naturgemäß aus seinem Status als Mitarbeiter an den Monumentalmalereien resultierte,<sup>147</sup> scheint die Troger-Rezeption bei Unterberger auf rein ästhetischen Überzeugungen zu basieren.<sup>148</sup> Exemplarisch kann Trogers „Almosenspende des hl. Johannes Nepomuk“ (um 1739, Abb. 32) die künstlerische Beziehung dieses Triumvirates vorstellen, da sowohl Zeiller als auch Unterberger auf das für Trogers Heimatort Welsberg bestimmte Altarbild zurückgriffen.

Für die neuerrichtete und zur selbständigen Kuratie ernannten Kirche seines Geburtsortes lieferte Troger drei Altargemälde - zum Hochaltar ein Bild der Kirchenpatronin Margaretha mit anderen Heiligen,<sup>149</sup> für die Seitenaltäre eine „Anbetung der Könige“ sowie die „Almosenspende des hl. Johannes von Nepomuk“.<sup>150</sup> Alle drei Altarbilder wurden offenbar für die Anbringung in Welsberg stark beschnitten; eine Replik des Hochaltarbildes<sup>151</sup>, stilistisch mit der Kopie des Göttweiger Stiegenbozzettos übereinstimmend, gibt möglicherweise die von Troger gelieferte Größe der Leinwand wieder, eine Studie Johann Jakob Zeillers nach dem vollendeten Nepomuksbild zeigt den für die Anbringung entfernten rechten Rand (Abb. 33).<sup>152</sup> Auch das Dreikönigsbild wurde seitlich gekürzt, weswegen die kleinformatigen Gemälde in

<sup>147</sup> Matsche 1970, S. 63-100.

<sup>148</sup> Kronbichler 1995, S. 39-42.

<sup>149</sup> Öl auf Lw., 250 x 160 cm. Plieger 1997, S. 9-104.

<sup>150</sup> Jeweils Öl auf Lw., 189 x 105 cm. Die Anbetung signiert und datiert: „*Paul Troger in. et fecit 1739*“.

<sup>151</sup> Öl auf Lw., 54,5 x 35,3 cm. Ein eigens gefertigter Bozzetto für die persönliche Stiftung Trogers erscheint nicht plausibel. Andergassen 1998, S. 126, Kat.-Nr. 7.9.

<sup>152</sup> Matsche 2008 (in Vorbereitung)

Südtiroler Privatbesitz<sup>153</sup> leicht als Kopien enttarnt werden können – gerade bei der Anbetung bewirkt der fehlende Fuß des vordersten Königs eine Einbuße an Dramatik.

Die in der Galerie des Stiftes Stams verwahrte Replik Zeillers nach dem Trogerbild (Abb. 33)<sup>154</sup> zeigt die Komposition in ihrer unbeschnittenen Form, wird also wohl noch vor dem Abtransport des Gemäldes entstanden sein. Sie ergänzt die Analyse des Trogerbildes um die Kenntnis der heute fehlenden Teile:

Der Heilige mit Rochet und Mozzetta tritt aus einer Säulenarchitektur (ursprünglich als Pforte mit Fenstergitter charakterisiert) und spendet Münzen, die er von einem Pagen gereicht bekommt, an die ihn umstehende Schar von Bettlern. Auffällig in Szene gesetzt ist die im Vordergrund quergelagerte Figur des halbentblößten Mannes, der bittend seine Hand emporstreckt. Der Bildaufbau an sich ist ausgesprochen schlicht: die Farbigkeit ist stark beschränkt, tenebrose Finsternis entzieht dem Blick des Betrachters einen Großteil des Bildes. Grundordnendes Prinzip ist die (ursprüngliche) Mittelachse, gegen die das Rochett des Heiligen stößt. Halbkreisförmig, als zöge St. Nepomuk mit seiner Hand wie mit einem Zirkel einen Bogen, sind links die Bedürftigen angeordnet. Der blendend weiße Stoff führt als knitterndes Dreieck pfeilförmig zum gesenkten Haupt des Mildtätigen, wobei die vorstoßenden Arme von Page und Bettler (hier gleichsam im aus der Diagonale hervorschlängelnden, langgezogenen S-Schwung)<sup>155</sup> den Einwärtszug dramatisieren. Hochspannend gestaltet sich dabei die Partie, wo der Bettler mit seiner nach oben gereckten Hand das helle Weiß der Draperie durchstößt, auf welche heftige Bewegung die beiden gesenkten Hände des Heiligen - gebend - reagieren. Trogers Donation besticht ohne Zweifel durch die so grundlegend reduzierte Bilderzählung, fast möchte man sie kürzen auf jenes Eindringen der Hand in das bauschende Dreieck aus weißem Stoff, um das die restliche Erzählung sich gleichsam als Rahmenhandlung gruppiert. Im Vergleich dazu schmückt Daniel Gran die Almosenspende des hl. Nepomuk in Breitenfurth (Abb. 34)<sup>156</sup> erzählerisch weitgreifend aus: der Heilige nähert sich – festlich mit Birrett versehen – den vorne Lagernden, die ihre Hände ausstrecken. Nicht nur diese pittoreske Schar – die Mutter mit säugendem Kind, das Mädchen, das seine Schürze ausbreitet, der Bettler mit um den Arm

---

<sup>153</sup> Öl auf Lw., 50,2 x 28,4 cm. Andergassen 1998, S. 26, Kat.-Nr. 7.10.

Öl auf Lw. 190 x 110 cm. Spada/ Bassetti 1997, S. 187.

<sup>154</sup> Öl auf Papier, 47 x 35 cm. Stiftsgalerie Stams, Inv.-Nr. 260.

<sup>155</sup> An dieser Stelle wirkt sich die Beschneidung des Bildträgers nachteilig aus, wird doch die Ausponderierung nach rechts durch zu starke Betonung der Diagonale von links unten gestört.

<sup>156</sup> Öl auf Lw., ca. 310 x 200 cm, um 1732. Breitenfurth, Pfarrkirche, Hochaltar. Knab 1977, S.175, Ö20.

gewundenem Rosenkranz führt den Betrachter zu narrativen Momenten, auch die begleitende Schar mit dem Librifler, die oben sich himmlisch fortsetzt, wo Putti ein Füllhorn ausgießen und ein Engelchen mit Palmzweig himmlischen Lohn verheißt. Trogers konzentrierte Reduktion – bestimmt in Kenntnis des Vorbildes Grans – verzichtet auf diese Elemente, das Geben (bei einem gestifteten Altarbild!) ist rein irdische Angelegenheit, irdisch motiviert, irdisch ausgeführt.

Zwei Varianten zur „Almosenspende des hl. Nepomuk“ schuf Michael Angelo Unterberger als Zeichnungen in der Nachfolge des Troger-Bildes. Während die eine Fassung im Aufbau ziemlich genau dem Welsberger Bild entspricht (Abb. 36),<sup>157</sup> ist die zweite im Figurenapparat erweitert (Abb. 35).<sup>158</sup> So sehr impulsiv die Ähnlichkeiten zwischen dem ersten Blatt und Trogers Altarbild ins Auge fallen, so unterschiedlich ist die Übernahme im Detail. Unterberger verzichtet auf den dramatischen Einfall der überschneidenden Hand, vielmehr wird der Arm des Bettlers bei ihm fortgesetzt in der herabhängenden Mozzetta – als Resultat führt hier ein harmonisch geschwungener Bogen durch das Bildgefüge, der das dem Heiligen entgegengehaltene Schlüsselchen umspielt und der sich zusammen mit der Figur der Mutter zu einem offenen Kreisgebilde fügt. Schlussendliche Zielsetzung ist eine Betonung der gebenden Hand, um die sich die runden Formen entwickeln. In der erweiterten Fassung rücken die Protagonisten weiter auseinander, die zuvor nur angedeuteten Putti werden zu ausgewachsenen Engeln, die ihre Gaben niederrieseln lassen. Beide Male entschärft Unterberger das Trogervorbild - am auffälligsten in der Unversehrtheit der Rochettpartie - und lenkt die Aufmerksamkeit weg vom bedrängenden Betteln resp. Angebettelt werden hin zum Geben. Die Formen sind weich (man vergleiche die Faltenwürfe der beiden Chorröcke), harmonisch, wie es Unterbergers Gemüt entspricht - und dem sein Einfluss auf die Akademieschüler zuzuschreiben ist.

Johann Jakob Zeiller nutzte den Welsberger Nepomuk, von dem er eine Kopie besaß, für sein Altarbild in Fürstenzell (Abb. 37).<sup>159</sup> Das mit „*Invenit*“ bezeichnete Gemälde illustriert deutlich das barocke Verständnis des Erfindens, das nicht vom kreativen Eigenentwurf der Einzelfiguren ausgeht, sondern auch im virtuosen Arrangieren

---

<sup>157</sup> Feder in Braun, grau laviert und weiß gehöht auf blaugrauem Papier, 292 x 175 mm (rückwärtig beschriftet mit *hoch 7 schuh 9 Zoll, breit 4 schuh 5 Zoll*) Entwurf für ein unbekanntes Altarbild (244 x 138 cm). Innsbruck, Ferdinandeum, Inv.-Nr. T 732. Kronbichler 1995, S. 238, Z 23.

<sup>158</sup> Feder in Braun, grau laviert und weiß gehöht auf graublauem Papier, 425 x 282 mm. Innsbruck, Ferdinandeum, Inv.-Nr. T 782. Ebd., S. 243, Z 54.

<sup>159</sup> Öl auf Lw., bez.: „*Jo. Jacob Zeiller inv. et fecit 1746*“, Fürstenzell, ehem. Stiftskirche, Seitenaltar. Matsche 1970, S. 656f., G 16.

künstlerische Leistung wahrnimmt.<sup>160</sup> Zeillers Gemälde ist ganz seiner hart-spröden Ausdrucksweise verpflichtet, die er nach dem Ausscheiden aus der Trogerwerkstatt pflegt. Farblich hat Zeiller in der Almosenspende jegliche Koloritauffassung im Sinne der *tenebroso* abgestreift, wengleich große Partien weiß und blau dominiert werden, neigt der Farbklang zum gelblich-stichigen wie die wenige Jahre später entstandene Kuppel von Ettal. Trogers Welsberger Bild wird links erweitert um die Mutter mit Kind aus dem Pressburger Hochaltarbild in der Kirche der Elisabethinen, Matsches Rekonstruktion (nach der das Gemälde nach einer Beschneidung in der Himmelspartie ergänzt wurde) sieht außerdem Engel in der Himmelszone vor. Der beinahe undefinierte Architekturhintergrund bei Troger erweitert sich in Fürstenzell zum weitläufigen Portikus-Capriccio, St. Nepomuk erhält einen Strahlennimbus und Birett, Bäffchen und himmelblauen Aufschlag des Hermelinmäntelchens. Der Edelknabe streckt ihm nunmehr ein veritables Prunkgefäß entgegen und weist hohe Ähnlichkeit zu Grans Pagen<sup>161</sup> und denen Riccis<sup>162</sup> auf. Der Rückenakt im Vordergrund, dieses offenbare Faszinosum an der Komposition, ist nicht vom tadellosen Elan des trogerischen Vorbildes, teigig können sich die Muskelpartien nicht recht entscheiden, wo sie sich wie ausbilden sollen. Der in Welsberg formatbedingt angezogene linke Fuß reicht hier nur knapp bis zur Mitte und lässt den Alten recht kurzbeinig aussehen.

Wo Troger eine beinahe anonyme - denn die Identifikation des Gebenden gerät bei ihm zur Nebensache - ethische Haltung christlicher Barmherzigkeit zum Bildinhalt erhebt, schafft Zeiller ein wesentlich „barockeres“ Heiligenbild. Strahlenkranz und Engelschar, irdischer Pomp und pittoreske Elendsschilderung kreieren ein angemessenes Kultobjekt extrovertierter Frömmigkeit. Fast schon übertrieben in der Interpretation scheint der Intensionsunterschied beider Gemälde im Blick des Heiligen manifest zu werden: während Trogers verinnerlichter Nepomuk die schweren Augenlider gesenkt hält, blickt Zeillers offener in seine heile Bildwelt.

Der Vergleich kann bei gleichem Ausgangspunkt die unterschiedliche Auffassung der drei Künstlerkollegen demonstrieren. Zugleich verdeutlichen diese Differenzen das Spektrum verschiedener Möglichkeiten, die die Wiener Malerei in den 1740ern zu bieten

---

<sup>160</sup> Gamerith 2008/ 3, S. 20 – 32.

<sup>161</sup> Vgl. „Aufnahme von Maurus und Placidus in den Benediktinerorden“, Öl auf Lw., 570 x 291, 1736. Wien, ehem. Schwarzspanierkirche, seit 1786 in der Minoritenkirche. Knab 1977, S. 177, Ö 28.

<sup>162</sup> „Berufung des Cincinnatus“, Öl auf Lw., 39 x 50 cm, um 1720, Seitenstetten, Stiftsgalerie. Mayrhofer o.J., S. 38, Gal 06-22.

hatte. Gerade die unaufdringliche Art Unterbergers, der Trogers harsche Un-Erzählung in weicheres Sentiment umbettet, macht den Einfluss verständlich, den die sicher nicht genialische Künstlerpersönlichkeit auf die nachfolgende Malergeneration auszuüben im Stande war.<sup>163</sup>

Die im folgenden auf ihre Troger-Rezeption hin untersuchten Maler der Wiener Malerei unterscheidet mancherlei von der soeben unternommenen Konfrontation. Einerseits waren alle rein altersmäßig wesentlich jünger als Troger, zum anderen ersetzte für sie die Ausbildung an der Akademie neben der Beschäftigung in den Wiener Malerateliers einen Studienaufenthalt in Italien, wie ihn die ältere Generation genossen hatte.

### **Troger und Hauzinger**

„Unter diesen [Trogers Schülern] sind die Vornehmsten Hr. Hauzinger und Hr. Zeiler von Raita aus Tyrol; von denen der Letzte im Reiche, und der Erste zu Wien den Ruhm der trogerischen Schule behauptet.“<sup>164</sup> Die vom anonymen Verfasser des Nekrologs hervorgehobene Beziehung von Hauzinger und Troger ist im Vergleich beider Werke leicht nachzuvollziehen. Spätestens mit dem Auftrag in Brixen war Hauzinger dem Troger-Trupp zuzurechnen,<sup>165</sup> die Verbindung zu anderen Trogerschülern äußerte sich auch in späterer Zeit in Kooperationen mit Strattmann (Wien, Mariahilf) oder Zoller (Brixen, Pfarrkirche).<sup>166</sup>

Symptomatisch für die Wiener Malerei des späten Settecento ist es, dass es Hauzinger sehr wohl gelang, einen Posten an der Akademie zu erhalten – ein Ziel, das Maulbertsch in dieser Weise zu erreichen ja nicht vergönnt war.<sup>167</sup> Joseph Hauzingers künstlerisches Profil verdeutlicht sicher sehr beispielhaft die Wiener Situation der Malerei vor und um 1750. Ganz dem trogerischen Idiom ergeben, greift er Formen seines Vorbildes auf, verstärkt aber in einer geradezu burschikosen Malweise die beginnenden Rokoko-Ansätze Trogers. Die Problematik seiner Begabung (die zugleich keinen Einzelfall

---

<sup>163</sup> Dachs 2003, S.18f. - Slavíček 2007, S. 224.

<sup>164</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 230.

<sup>165</sup> Diarium Peißer, 16. Mai 1749: „[...] ist Herr Paul Troger, Mahler zu Wien, allhier per postam angelanget und hat die nembliche Mahler mitgebracht, welche bereits in fertigen Jahr mit ihme alhier gearbeithet, und noch einen anderen Mahler von Wienn mit Namen Hauzinger.“ Zitiert bei: Andergassen 1998, S. 71.

<sup>166</sup> Kronbichler 2005/ 2, S. 243.

<sup>167</sup> Garas 1960, S. 167, Anm. 197.

darstellt) führt im Monumentalen zu lieblichen, mitunter flauen Bildschöpfungen, die eher dekorativen Ansprüchen zu genügen vermögen. Im Kleinformat des Andachtsbildes und Portraits hingegen leistete Hauzinger durchaus bemerkenswertes. Es ist bedauerlich, dass Hauzingers Werkkatalog stark dezimiert auf uns gekommen ist. Zudem blieb keine gerade der frühen Freskomalereien, jener trogergebenen Schöpfungen auf nassem Kalk, in einem Zustand erhalten, der dem sicher vorhandenen künstlerischen Potential angemessen erscheint. Symptomatisch sollen die Chorfresken der Wallfahrtskirche von Maria Dreieichen<sup>168</sup> das Gesagte illustrieren: Das Apsisfresko ist ein Zitat nach Trogers apokalyptischer Vision der Altenburger Hauptkuppel (1733), freilich zusammengepfercht in einem sich wider alle Malerei sperrenden überbreiten Querformat. Das folgende Presbyteriumsfresko schildert die Bitte Esthers an Ahasvers Thron (Abb. 38). Abseits der Ausstattungsproblematik des Gotteshauses, bei dem die künstlerische Gestaltung in beinahe beispielloser Heterogenität erfolgte, lassen gerade an letztgenanntem Platzelgewölbe sich die Faszination des Trogervorbildes und die Grenzen in der Nachahmung festmachen. Die Grundkonzeption der Esther-Szene nährt sich aus Trogers Altenburger Bibliotheksfresko von 1742 mit dem Besuch der Königin von Saba bei König Salomo (Abb. 39).<sup>169</sup> Troger hatte, um das zahlreiche Bildpersonal in einem Kuppelgewölbe zu vereinen, sich (in Kenntnis süddeutscher Vorbilder oder der druckgraphisch publizierten Dekoration der Kapelle des Hôtel Séguier von Simon Vouet) eines offenen Treppenhauses bedient. Dieses Motiv, mit dem sich die Möglichkeit erbot, irdische Massenszenen in Kuppelschalen überzeugend vorzustellen - nicht nur beschränkt auf die unmittelbare Bodenzone - fand seinen Widerhall schon im folgenden Jahr 1743 in Mildorfers Hafnerberg-Kuppel und zeigte sich selbst in der Konzeption von Maulbertsch` Hauptgemälde der Piaristenkirche wirksam. Während Mildorfer aber Trogers Impuls nur als Anregung für eine eigenständige Schöpfung nutzte - abseits der neu-etablierten Rokokoformen der Scheinarchitektur bedeutet auch das selbstverständlichere Bevölkern des Treppenhauses als räumliche Struktur eine Weiterentwicklung - äußert sich bei Hauzinger eine

---

<sup>168</sup> Obwohl auch diese Fresken starke Verrufungen aufweisen und deshalb in ihrer Chromatik entstellt sind, ist die Originalität der ausführenden Hand durchaus festzumachen.

<sup>169</sup> Lorenz 1999, S. 305f. – Matsche 1970, S. 194. - Heinzl 1964, S. 81, Nr. 26: „... die Königin von Saba in der selben vorzustellen, welcher Gedanken zwar nicht zu verwerfen ist, allein ist Dises wohl zu beobachten, das, weilen dises Concept in einem Palast mus vorgestelt werden, alsdan solche Gedankhen, alwo sich Gebey befinden !: wan anderst möglich:/ über der Hehe zu malle man maiden solle, dan Gebey in Liffen vors erste wider die Natur, vors andere dem Auge kein Contento geben kann.“

unwiderstehliche Faszination am Motiv, der die Bewältigung nicht beizukommen vermag. Hauzingers Esther bietet sich darum als ein beinah groteskes Übereinandertürmen von Treppenstaffeln dar, das von keinem Standpunkt aus sinnvoll gelesen werden kann. Dass die Farbwahl mit süßen Pastelltönen und die niedlichen Frauenköpfchen durchaus als gelungener Beitrag zur zeitgenössischen Rokokomalerei hätten beitragen können, scheitert somit an der Übermacht des Vorbildes.

Differenzierter und bedeutender offenbart sich Hauzinger als Tafelmaler; gerade die frühen Leistungen in Geras<sup>170</sup> oder Mödring - hier besonders unter Berücksichtigung des Bozzettos in den Zwettler Stiftssammlungen (Abb. 40)<sup>171</sup> - und Drosendorf offenbaren das Talent des Malers als lyrisch, zeitweise sentimentalisch, jedenfalls in puncto Empfindsamkeit eher im kleinen Format beheimatet als im Feld der Monumentalmalerei. Der Bozzetto zur Taufe Jesu von Mödring verbindet so die Ansprüche nach zartem Kolorit (als Forderung des Zeitgeschmacks) mit der emotionsbetonten Beleuchtung im Sinne Trogers: das abgeschattete Antlitz Christi reflektiert die ruhigen Andachtsbilder des Lehrers in gelungener Weise. Die malerisch aufgelösten Formen, die pointierte Harmonie der pastellfarbenen Farbflächen, die unpretentiöse Zusammenstellung der Figuren entwerfen ein durchaus qualitativvolles Bild des Malers als Mitträger eines Wiener Akademismus abseits deckenfüllender Riesengemälde.

Hauzingers spätere Malerei beschränkte sich stark auf die Portraitkunst. Forderungen des Klassizismus konnte er mit seinem Rokokotemperament nicht recht erfüllen, die geringe Anzahl an Werken lässt hier auch keine außerordentlichen Schlüsse zu. Interessant ist sicherlich eines seiner letzten Werke, die „Hl. Familie auf dem Weg nach Jerusalem“ in der Wiener Minoritenkirche.<sup>172</sup> Nichts ist hier mehr zu spüren vom einstigen Troger-Epigon, das Altarblatt verarbeitet vielmehr venezianische Eindrücke im Sinne Pittonis, Anton Kern vergleichbar. Auch weckt es mit dem kühlen Kolorit und der scharfen, unatmosphärischen Zeichnung Assoziationen an französische Vorbilder.

---

<sup>170</sup> Das Geraser Bild kompiliert zwei Gemälde Vouets (Louvre und Lyon) und kann als interessanter Beitrag der Rezeption französischer Malerei gesehen werden.

<sup>171</sup> Lange Zeit Troger zugeschrieben, ist sowohl aus stilistischer Sicht als auch in Kenntnis des ausgeführten Altarblattes Hauzinger als Autor vorzuschlagen. Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 107.

<sup>172</sup> Gangelberger 1992, S. 45-48.

## Troger und Mildorfer

Im Verhältnis Trogers zu seinen Schülern verdient sicher das zu Mildorfer die meiste Beachtung, scheint der Generationenkonflikt der Wiener Malerei um 1750 sich doch eigentlich in den beiden Richtungen dieser Künstler zu entspinnen.<sup>173</sup> Anton Roschmann berichtet 1745 über Mildorfer: „*Joseph Ignaz Mühlendorfer von Innsbruck lernte anfangs bei seinem Vater und begab sich hinan nach Wien in die Lehr Paul Trogers und begriff die Grundsätze der Kunst so vortrefflich, daß nunmehr seine Stück dem Maister gleich geachtet werden.*“<sup>174</sup> 1741 trug Mildorfer im Zeichenwettbewerb der Akademie den Sieg davon, im Jahr darauf erhielt sein Gemälde „Kain erschlägt Abel“ (Abb. 41) den Preis des Malwettbewerbes. Das stilistische Erscheinungsbild des in seinen frühen Zwanzigern stehenden Künstlers (betrachtet man das Preisstück und die 1743 entstandene Kuppelmalerei der Wallfahrtskirche am Hafnerberg) zeigt neben Rokoko-Ornamentik, die Erbe seiner alpenländischen Ausbildung sein dürften, einen stark von Troger geprägten Figurentypus. Die wilden, ausladenden Gebärden der Figuren gehen aber über den Lehrmeister hinaus: Als Zitate werden noch Fremdanleihen eingefügt (von Troger findet sich aus dem Altenburger Bibliotheksfresko aus 1742 der treppensteigende Rückenakt, vgl. Abb. 39, auf der Ostseite, der Lastersturz der gegenüberliegenden Kuppelhälfte ruft Erinnerungen an die Altenburger Kaiserstiege von 1742 wach, wengleich das Motiv auch wesentlich auf Solimenas Fresko in San Domenico Maggiore beruht<sup>175</sup>) die zappelnde Dynamik des kompositionellen Ganzen, die wirbelnden Stellungen und Haltungen des Bildpersonals weisen jedoch einen Mut zu einer gestalterischen Drastik auf, die Troger in dieser Form nie besaß. Mit Mildorfers Werken ab 1742 (Preisstück) lässt sich bis 1748 („Jüngstes Gericht“, Wilten) die Entwicklung von einer relativ klaren Trogernachfolge wengleich mit einer sehr eigenständigen Vorliebe für exaltierte Bewegungen nachzeichnen, die im Lauf der Zeit zu einem treibenden Gestaltungsprinzip der Mildorferischen Bilder wird. Die Konzentration auf ein trogerisches Idiom wird hierin immer indifferenter. Venezianische Meister - wenn auch vielleicht nur über importierte Werke und ihre graphischen Reproduktionen bekannt - treten auf den Plan, Piazzetta, Pittoni ecc.

---

<sup>173</sup> Dachs 2002, S. 272.

<sup>174</sup> Anton Roschmann, *Tyrolis Pictoria et Statuaria. Pars II*, Innsbruck 1745, S. 39. Zitiert bei: Leube-Payer 2000, S. 28.

<sup>175</sup> Da Zeiller 1744 das Deckenbild Solimenas in einer sehr exakten Variante für sein Langhausfresko in Fürstenzell nutzte, stellt sich die Frage, ob das Troger-Zeiller-Atelier nicht über sehr exakte Kopien/ Repliken verfügte, die auch Mildorfer zugänglich waren. Matsche 1970, S. 181 – 190.

Neben die schrille Gestik und manierten Haltungen etabliert sich aber auch ein steigendes Interesse für luminarische Effekte, wie sie im Seitenaltarblatt „Apostelabschied“ von St. Ulrich in Wien zum Ausdruck kommt.

In Mildorfer erwuchs Troger sicher der unmittelbarste Konkurrent. Wenngleich anfänglich so sehr vom Lehrer geprägt - Preiss spricht vom „kongenialen Doppeltgänger Paul Trogers“<sup>176</sup> - konnte Mildorfer mehr hochrangige Aufträge in Wien für sich lukrieren als der eine Generation ältere Troger. Die Gestaltung der Kuppel in der Kapuzinerkirche, die malerische Dekoration des Burgtheaters bedeuteten Anerkennung von höchster Seite. Es offenbaren sich, untersucht man die graphischen Entwürfe als Ersatz für die zerstörten oder in starke Mitleidenschaft gezogenen Monumentalmalereien, zugleich die Qualitäten, die an Mildorfer Wertschätzung fanden: leichtfüßige Bewegungsläufe der Figuren anstelle stirnrunzelnd-seriöser Bewegungszüge bei Troger, grazile *stucco finto*- Phantasien (etwa in der Vision des Propheten Ezechiel, Abb. 42) mit knorrigen Rocailles und frechen Putti, kühne Vorlieben für rokokohafte, leichtlebige Capricen – hochgereckte nackte Hinterteile, bizarre Ruinenanhäufungen (bei der Auferweckung des Lazarus, Abb. 43) zeugen vom quirligen Esprit des jungen Mildorfer, der, nur zwei Jahre jünger als Maria Theresia, einer moderneren geschmacklichen Orientierung des kaiserlichen Hofes offensichtlich willkommen war.

Keinesfalls soll der Eindruck entstehen, Mildorfer hätte als schnelllebige Begabung den ruhigeren Idealen verbundenen Troger einseitig überrundet. Vielmehr tritt die forcierte Verräumlichung der Figuren bei Troger etwa zu dem Zeitpunkt auf, zu dem Mildorfer bereits in seiner Werkstatt zu vermuten ist bzw. (etwa durch das Hafnerberger Kuppelfresko) seinen Ausdruck raffinierterer Räumlichkeit forciert setzt. Eine Sensibilisierung Trogers durch das fruchtbare Milieu der Akademie - wo das Nebeneinander von Plastik und Malerei ja gepflogen wurde - scheint verantwortlich zu zeichnen für die veränderte Wahrnehmung von Raum und Körper.

Diese stilistische Wandlung bei Troger lässt sich folgendermaßen demonstrieren: der 1735 im Seitenstettener Marmorsaal fresko blitzeschleudernde Engel (Abb. 44) ist in seiner körperlichen Auffassung wesentlich von den zweidimensionalen Determinanten der Bildfläche bestimmt. Der zurückgesetzte linke Fuß führt zwar in die Tiefe des Bildes, die Figur an sich ist aber flächig ausgebreitet. Diese Gestaltungsweise ist zwar im Rahmen des Gemäldes sinnvoll, ist es ja insgesamt eher als ein Hintereinander scharf abgesetzter Ebenen aufgebaut (ohne die Problematik der „idealen Ebene“ zu strapazieren), bei denen das Repoussoir links die „Bühne“ öffnet für das sich zentral

---

<sup>176</sup> Preiss 1996, S. 78.

entwickelnde Bildgeschehen. Der 1738 bei der wiederholenden Übernahme des „Bundes von Religion und Weisheit“ in Altenburg analog gesetzte Putto (Abb. 45) trägt deutlich die Spuren des gewandelten Raumverständnisses. Abseits der adaptierten Gesamtkonzeption, die sich nun nicht mehr einansichtig entwickeln konnte, sondern auf die Funktion des verbindenden Treppenhauses Rücksicht nehmen musste, beansprucht der Altenburger Blitzeschleuderer mehr Raum in seiner Bewegung. Zwar ist die Beinstellung verändert - der eine Fuß ist nun zurückgesetzt - die Drehbewegung selbst verläuft aber körperlicher. Die Modellierung des Körpers mit seinen weichen Partien unterstützt den Eindruck des Schwebens, die planimetrische Ausrichtung entlang der Bildoberfläche vollzieht sich im Gegensatz zum Urbild in schraubenden Bewegungen.<sup>177</sup>

Ein Problem in der Beschäftigung mit Mildorfer bedeutet sicher die sehr unterschiedliche Gradation der Qualität. Während das Hafnerberger Kuppelfresko ohne Zweifel von berückender Virtuosität ist und die Zeichnungen der Prager Nationalgalerie Mildorfer als kühnen Entwerfer zeigen, finden diese ungestümen Wildheiten im späteren Oeuvre keine adäquate Fortsetzung; während es zeitgleich Maulbertsch gelingt, sich einen zeitgemäßen Duktus anzueignen, der sich nicht den Unmut selbst der klassizistischen Kritik zuzieht, gleitet Mildorfer (soweit seine Werke nicht verloren sind) in ein Milieu konventioneller Bestellungen von künstlerischer Ausdruckslosigkeit ab.

### **Troger und Maulbertsch**

Bei der Untersuchung der Wiener Malerei der Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Verhältnis von Paul Troger zum jüngeren Franz Anton Maulbertsch sicher von höchstem Interesse. In diesem Zusammentreffen zweier Generationen verstärkten sich stilistische Tendenzen – fast möchte man sagen, die sich seit der Mitte der 1730er angebahnt hatten (dramatische Lichtführung, Disproportionierung zur Steigerung des Ausdrucks, „anti-klassischer“ Expressivismus ecc.)<sup>178</sup>, andererseits dürfte von Seiten der jüngeren Malergeneration Maulbertsch als Federführer auch ein Absetzen von vorherrschenden Entwicklungen intendiert haben.

Franz Anton Maulbertsch hatte gegen Ende der 1730er Jahre seine Heimat am Bodensee verlassen, um sich im Kunstzentrum der Residenzstadt Wien künstlerisch

---

<sup>177</sup> Gamerith 2007/ 2, S. 59.

<sup>178</sup> Dachs 2002, S. 265-267, 270-272.

ausbilden zu lassen. Im Unterschied zu den Nicht-Welschen der Künstlergeneration zu Zeiten Grans oder Trogers suchte er - dem bislang bekannten Quellenmaterial zufolge - nicht die anerkannten italienischen Städte mit ausgeprägten Malschulen wie Neapel, Bologna, Rom oder Venedig auf, sondern zog seine Erfahrungen mit der unverzichtbaren *italianità* bereits aus jenen Kunstwerken und Stilverschmelzungen, die Wien zu jener Zeit zu bieten hatte. Im Unterschied zur ungebrochenen Liebe des hiesigen Publikums an den italienischen Virtuosen (wie Guglielmi)<sup>179</sup> oder am klassisch-akademischen Geschmack eines Daniel Gran - ein Favorisieren, das ab den 1740ern mehr beharrlich-konservativ begründet war (und sich erst später wiederbeleben sollte)<sup>180</sup> - fand er im Kreis der Wiener Akademie ein Diktat der Trogermanier vor.

Die frühen Werke Maulbertschs - besonders seit seinem Erfolg an der Akademie ab 1750 – evozieren den Eindruck, dass der Künstler eine sehr bewusste Abwendung vom trogerischen Idiom vollzog. Bewegten sich die frühesten Arbeiten mit ihren Anlehnungen an Franz Karl Palko<sup>181</sup> noch im Dunstkreis des Südtirolers, lassen sich später Vorbilder für Maulbertsch feststellen, die höchst ungewöhnlich gewählt wurden. Der kopfüber schwebende Engel in Heiligenkreuz-Gutenbrunn und sein Zwillings in Schwechat (heute fragmentarisch erhalten) basieren auf Carl Remps Seitenaltarblatt der Wiener Peterskirche, die Figur des Chronos im Kirchstettener Deckenbild ist ein Zitat nach Peter Strudels Chronos (heute Salesianerinnenkloster); im Kirchstettener Deckenstück übernahm Maulbertsch sogar die bis dahin kaum mehr gepflogene Gestaltungsart des an die Decke gesetzten Ölbildes und schuf damit sogar in technischer Hinsicht eine Reminiszenz an die Malerei des 17. bis zur Wende des 18. Jahrhunderts. Die im reifen Werk durch die Auseinandersetzung mit Gran spürbare Beruhigung des feurigen Temperamentes von Maulbertsch – in der Forschung nicht immer gut geheißen – ist unter diesem Aspekt die beinahe konsequente Vollendung viel früher einsetzender Tendenzen.

Der Troger-Nachahmung, wie sie in Kreisen der Akademie gepflogen wurde, und Troger-Nachfrage – wie auch immer sie seitens des Publikums bestanden haben mag – setzte Maulbertsch somit einen Kontrapunkt entgegen, indem er jene Meister studierte, denen teilweise schon Jahrzehnte wenig Interesse entgegengebracht worden war - und hatte Erfolg damit. Wenngleich das Imitieren des Sensualismus des Seicento in der Art

---

<sup>179</sup> Matsche 1998, S. 203.

<sup>180</sup> Ebd., S. 203-214.

<sup>181</sup> Dachs-Nickel 2007, S. 69-71, 74-76.

Tamms oder eben Strudels im Lauf des Heranreifens an Bedeutung verlor, konnte Maulbertsch sich dadurch seinen Platz unter den Wiener Künstlern sichern. Die Rezeption der Wiener Lokalmalerei des 17. Jahrhunderts bildete dabei nicht die spleenige Ausnahme, sondern lässt sich auch bei Bergl konstatieren; er schuf Kopien nach Luycx` „Kreuzigung mit der kaiserlichen Familie“<sup>182</sup> und nach Rottmayrs „Kreuzabnahme“. Er leugnete dabei nicht die Eigenarten seines künstlerischen Esprits – die asketischen Züge der Gottesmutter, ihre zu Krallen verbogenen Hände, der weiche Fluss der Draperie sind ebenso eindeutig Bergl zuzuweisende Ausdrucksformen wie der in mystischem Licht aufgelöste Leib des Gekreuzigten. Auch Anton (T)Schunko, dessen – wie von der klassizistischen Literatur behaupteter – widerborstiger Einfluss auf die Akademie die Grundfesten der guten Zeichnung erschütterten, berief sich auf das 17. Jahrhundert. Im St. Annenbild von Ober-St.Veit, dem einzig signierten Werk des fragmentierten Oeuvres, zitiert Tschunko Spillenbergers Gemälde in der Wiener Augustinerkirche. Ob hinter dem ungewöhnlichen Vorgehen, sich so unspektakulären, dafür einheimischen Kunstwerken zuzuwenden, bereits bourgeoise Überlegungen nationaler Kunstpflege im Umfeld frühaufgeklärten Bürgertums stehen, muss dahingestellt bleiben.<sup>183</sup>

Die Suche nach trogerischen Einflüssen im Schaffen Maulbertschs kann zwar Einzelmotive zutage bringen, die trogerisch zu nennen sind<sup>184</sup>, der Vergleich beider künstlerischer Temperamente offenbart allerdings deutlich die unterschiedlichen künstlerischen Zielsetzungen. Insgesamt muss die Malerei des Franz Anton Maulbertsch im Vergleich mit dem älteren Troger als sinnlicher, erzählerischer beschrieben werden, weshalb sie nicht zu Unrecht mit der Malerei Giambattista Tiepolos in Vergleich gesetzt wurde. Trogers fortschreitendem Rückzug aus dem Erzählerischen hin zur reinen Schilderung inneren Pathos` setzte der jüngere Meister eine sprühendere Exzentrικ entgegen, die das Interesse der Akademie in die neue Richtung des zweiten Akademiestil lenkte.

---

<sup>182</sup> Keller/ Gamerith 2008 (in Vorbereitung).

<sup>183</sup> In das Milieu der Wiener Akademie um 1760 passt auch die Kopie „Geburt Christi“ nach manieristischer Vorlage, die 2002 ersatzweise in der Galerie des Klosters Strahov präsentiert wurde. Die Replik folgt einem Vorbild, das auch in der Melker Prälatur und im Dom von Wiener Neustadt aufgegriffen wurde. Kat. Ausst. Melk 1989, S. 85, Kat.-Nr. 9.49.

<sup>184</sup> Genannt sei der als Rückenakt gegebene Bettler im Fresko der Kathedrale von Vác/ Waitzen (ähnlich am Bruderschaftsblatt von Beheim), der aus Trogers Welsberger Altarblatt der Nepomukspende stammt, allerdings auch über Unterbergers Übernahme in einem Altargemäldeprojekt (Innsbruck, Ferdinandeum) vermittelt sein könnte. Kronbichler 1995, S. 126-129, 238, 242f., Z 23, 50, 54. - Dachs 2003, Kat.-Nr. 95.

Vor allem hinsichtlich des Bildaufbaues könnten die Unterschiede zwischen Troger und Maulbertsch nicht größer sein; innerbildliche Zusammenhänge, die lähmend den epischen Höhepunkt zelebrieren, interessieren den dynamischen Maulbertsch nicht im geringsten. Als Ausnahme kann höchstens der „Abschied der Apostelfürsten“ (Abb. 46) für den Hochaltar der Pfarrkirche (und Komtureikirche des Malteser-Ritterordens) von Hradek u Jaroslavice/ Erdberg bei Znaim gelten, der 1777 das Maulbertsch-Atelier verließ. Schon Haberditzl weist, unter Berufung auf Jacobs, auf die Nähe der Bildfindung zu Troger und seinem Gemälde gleichen Themas in Gottsdorf (Abb. 47) hin.<sup>185</sup> Trogers Apostelabschied<sup>186</sup> war in Akademiekreisen durchaus bekannt, wie eine plastische Formulierung der Komposition an den Vasen der Vorhalle der Wiener Peterskirche zeigt,<sup>187</sup> und mag in den Grundzügen der Gestaltung auch auf Maulbertsch Eindruck hinterlassen haben. Trogerisch ist jedenfalls der schattenhaft von der linken Bildecke heraufstürmende, vom Bildrahmen fragmentierte Scherge, ein Motiv, das Troger als dynamisierendes Element im Spätwerk der „Marter des hl. Kassian“ (1753) im Brixener Dom einsetzte.<sup>188</sup> Dort freilich nutzte der Maler die Figur, um das Vorstürmen der kindlichen Mörder auf den ausgespannten Leib des Märtyrers zu verdeutlichen, ein Bewegungslauf, der bei Maulbertsch nicht auftritt. Für Maulbertsch ist auch die Gruppierung der beiden Protagonisten resp. die Kombination mit dem Henkersknecht links ungewöhnlich. Die Zusammenbindung der drei Figuren zu zwei, an den Händen Petri und Pauli übereinandergestellten Parallelogrammen mit einem Paradoxon in der Beinpartie – der rechte Fuß des Schergen wird, in Wiederholung der Stellung Petri, optisch auf Paulus bezogen – entsprechen mehr den Gestaltungsschemata Trogers als denen Maulbertschs.<sup>189</sup> Von Troger setzt sich

---

<sup>185</sup> Haberditzl 1944/ 2006, S. 309-311.

<sup>186</sup> Aschenbrenner datiert „um 1741-1742“, während aufgrund der stilistischen Nähe zu den Salzburger Gerechtigkeitsbildern wohl größere Nähe zu 1749 vorzuschlagen ist. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 104.

<sup>187</sup> Von der Heiden-Kopf 1998, S. 53-55.

<sup>188</sup> Kritik an der Gestaltung – nicht zuletzt an den expressiven Qualitäten – schlägt sich in der Dombeschreibung Niederwegers (1821) nieder: *„Die sonderbare Stellung des nackt auf den Rücken mit ausgespant angebondenen Händen und Füßen liegenden Cassian, der tief unten mit sehr dünnen Füßen und hässlicher Nase hingestreckte, und wild hinauf zur Marterstätte blickende groteske Mann, einen vorschießenden Hund in der Hand haltend, und mehrere andere Dinge wollen Kennern nicht gefallen.“* Zitiert bei: Andergassen 1998, S. 113, Nr. 5.5.

<sup>189</sup> Der Zweifel an der Eigenhändigkeit (Dachs 2003, S. 249f., Nr. 83) ließe somit die Frage zu, ob nicht der jüngere Winterhalder, dem diese Stilfiguren eher zu eigen wären, auch an der Konzeptionierung des Bildes beteiligt gewesen sein könnte – selbst wenn das Gemälde 1778 bei Cerroni unter den eigenhändigen Arbeiten aufscheint.

Maulbertsch auch durch die üppige Farbpalette ab, die in der Skizze noch buntfarbiger durchbricht, weiters holt er im narrativen Plauderton weit aus: dem Stilleben der Marterwerkzeuge im Vordergrund folgt in der tappsenden Umarmung der Apostel der verheißene Himmelslohn in Form einer Puttenschar, die bereits Palmzweige, Lorbeerkränze und die Himmelsschlüssel bereit hält. Im Hintergrund erstrahlt die Ecclesia, die die Apostel an das Jesuswort erinnert „und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen.“ - insgesamt eine Erzählfreudigkeit, die also bei Troger nicht zu finden ist: stumm reichen sich die Apostel die Hände, ruhig verlaufen ihre Bewegungen im Vergleich mit den um sie kreisenden Armen der Schergen. Das Geschehen zeigt keine folgenden Konsequenzen - der Himmel lässt das absehbare Blutzugnis unkommentiert geschehen - die Würde des endgültigen Abschieds der beiden Greise inmitten ihrer Peiniger steht im Vordergrund.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Künstlernaturen zeigt auch der Vergleich von Trogers „Maria vom Siege“ für St. Niklas und der „Immaculata mit Anna und Joachim“ (Abb. 48) von Maulbertsch für den Hochaltar der Schlosskapelle von Bohuslavice (1763). Wenngleich auch Maulbertsch den Trias-Akkord in den Mittelpunkt seiner Darstellung setzt, ist der Ausdruck doch gänzlich verschieden. Das sophistische Spiel Trogers mit den um den Globus flatternden Draperien von rot, gelb und blau (vgl. Abb. 100), wird bei Maulbertsch zum atemberaubenden, intuitiv erfassbaren Farbenspiel, das an den 1775 zu Maulbertsch verfassten Kommentar erinnert: *„Er weiß Licht und Schatten sehr gut zu verteilen und ihnen ein reizendes Kolorit zu geben, das, ob es schon bunt ist, doch selbst auf Kalch angenehm bleibt, die Kenner überrascht und die Unwissenden bezaubert.“*<sup>190</sup>

### **Troger und Winterhalder d. J.**

Während das Verhältnis Trogers zum Bildhauer Joseph Winterhalder d. Ä. sowohl dokumentarisch gut fassbar ist - Winterhalder logierte bei Troger<sup>191</sup> - als auch in einer Reihe von Zeichnungen und selbst dem Zeichenduktus seinen Niederschlag fand, ist die künstlerische Beziehung zum Neffen Joseph Winterhalder d.J. noch weniger bedacht. Der jüngere Winterhalder kam 1763, also bereits nach Trogers Tod, nach Wien und trat der Werkstatt Maulbertschs bei. Die Selbstbiographie Winterhalders in Peter Cerronis „Skizze einer Geschichte Mährens“ beschreibt das hier von ihm vorgefundene

<sup>190</sup> Frankfurter Gelehrte Anzeigen 34, 28. April 1775, zitiert bei: Haberditzl 1944/ 2006, S. 16f.

<sup>191</sup> Dachs 1998, S. 130.

künstlerische Milieu, indem er als Studienobjekt angibt den „*Umgang mit großen Künstlern, wie Troger, Kracker, Stern, Schweigl, Fischer, Palko, Mildorfer, Maulbertsch, in dessen Art ich mich am meisten verliebte nachahmte und fünf Jahre praktizierte.*“<sup>192</sup> Es mag auffallen, dass unter den genannten Malern Troger der einzige nicht mehr lebende war. Neben stilistischen Eigenarten mag die Vertrautheit des Onkels mit Troger ausschlaggebend für die Wahl seines Vorbildes gewesen sein.

Ein Niederschlag der Auseinandersetzung mit Troger mag sich bereits in der datierten und signierten Zeichenskizze nach der Brixener „Anbetung des Lammes“ erhalten haben (1764), bei der überzeugend der jüngere Winterhalder als Autor angedacht wurde (Abb. 49).<sup>193</sup> Die Zeichnung gibt nur vage die Männergruppe oberhalb des hl. Franziskus wieder und mag einen *pensiero* Trogers in der Art des Budapesters wiedergeben.<sup>194</sup> Fast symptomatisch weist die Wahl des Ausschnittes auf den eigentlichen Beeinflussungspunkt Trogers auf Winterhalder hin: gewählt wurde ein Kompositionsausschnitt, der einen Bewegungsablauf – in diesem Fall das ekstatische Niedersinken zum Gebet – auf mehrere Bildfiguren aufteilt.

Diese Stilfigur Trogers wird von Winterhalder wiederholt in das Maulbertsch-Idiom übersetzt, eine starke Abhängigkeit der Figuren untereinander als korrespondierende Farbflächen zeichnen nicht nur eigene Entwürfe aus. Verwiesen sei auf den Entwurf zu Brunn-Obrowitz/ Brno-Zábrdovice (1781/82, Abb. 50)<sup>195</sup>, bei der Winterhalder gestische Korrelationen vom Engel mit der Krone bis zu Christus spannt. „Christus erscheint Thomas“<sup>196</sup> nach Maulbertschs Bild übernimmt die schillernde Farbigkeit und die schroffen Schatten des Vorbildes, betont dafür wesentlich das Spiel der Gesten/ Hände, das sich um die zentral gesetzte Rechte des stehenden Apostels rechts vorne entfaltet - eine interpretierende Schwerpunktsetzung, die bei Maulbertsch nicht intendiert ist. Selbst bei den in ihrer Autorenschaft umstrittenen Ölskizzen auf Papier weist der „Sieg des hl. Jakobus über die Sarazenen“ nach dem zerstörten Fresko in Schwechat eine größere Korrespondenz der Bildfiguren zueinander auf, als es im atmosphärisch gehaltenen Deckenbild der Fall war. Aus der kraftvollen Bewegung des sich aufbäumenden Pferdes scheinen die Bewegungen der beiden Engel und des zurückgelehnten Apostels zu resultieren, der dichte Zusammenhang der

---

<sup>192</sup> Dachs 2003, S. 143f.

<sup>193</sup> Feder in Bister, 19,6 x 17 cm. Brunn, Mährische Galerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B. 60.

Dachs 1998, S. 141.

<sup>194</sup> Garas 1981, S. 48f.

<sup>195</sup> Slavíček 2004, Abb. 3.

<sup>196</sup> Wörgötter 2006, S. 36f., Kat.-Nr. 14.

Bildgegenstände im Bereich des rechten Hufes, der Engelsbeine sowie des stürzenden Rückenaktes und das Koagieren von Bildinventar und Hintergrundfolie entsprechen nicht dem malerischen Temperament Maulbertschs sondern passen eher zum Meisterschüler Winterhalder. Wie zur Bestätigung greift dieser auch die Komposition des Schwechater Santiago für seine „Bekehrung des hl. Norbert“ auf; die Drastik des Sturzes - ganz bestimmt von der Schwechater Zentralgruppe – wirkt die duplizierende Haltung des Begleiters kontraproduktiv entgegen.<sup>197</sup>

Die Problematik, die sich aus der Kombination trogerischen Bildaufbaues und von Maulbertsch entlehntem Figurenideal ergibt, verdeutlicht das Spätwerk Winterhalders in der Geraser Stiftsbibliothek (1805). So intelligent der Raum durch Winterhalders Malerei kreiert wird – tatsächlich handelt es sich ja lediglich um adaptierte Klosterzellen – so problematisch ist die künstlerische Umsetzung. Die Figuren folgen schematisierten Schablonen, deren Blutarmut sich besonders durch die wiederholenden, aufeinander bezogenen Gesten verrät. Während Maulbertsch versucht, Formeln für Schönheit zu entwerfen, deren Reiz vor allem in der spontanen Aktion liegt, kann die reduzierte Individualisierung der auftretenden Personen bei Winterhalder die künstlerische Krisensituation nicht mehr verhehlen und verrät das „wenige Zutrauen auf sich selbst“, das Winterhalder in seiner Selbstbiographie gesteht.

### **Troger und Donner**

Das Wesen der Wiener Akademie, das Maler und Bildhauer nebeneinander in der Ausbildung unterrichtete, zeigt den offenen Kontakt der Gattungen zueinander. Künstler wie Sambach wechselten von der Skulptur ins Fach der Malerei (in diesem speziellen Fall ist sogar Donner als Instruktor in der Malerei belegt), andererseits schuf Troger plastische Arbeiten und „*boussierte mit ihm*.“

Daraus begründen sich die abschließenden Betrachtungen, über die Gattungsgrenzen der Malerei hinaus, über das Verhältnis Trogers zu den Plastikern der Wiener Akademie.

Eine Freundschaft Donners mit Troger ist seit beider Salzburger Zeit anzunehmen – zumindest dreimal beschäftigte sich der Maler mit dem Portrait des

---

<sup>197</sup> Hosch 1994, S. 250f., Kat.-Nr. III. 14.

Bildhauerfreundes.<sup>198</sup> Das derbe Hintergrundmotiv des in Öl gemalten Konterfeis in Pressburg, wo Putti die Büste des Donner gegenüber so ungnädigen Fürsterzbischofs Firmian maltrattieren, ist als augenzwinkernder Sympathiebeweis an Donner kaum misszuverstehen.<sup>199</sup>

Trotz dieser anfänglich ohne Zweifel bestehenden freundschaftlichen Beziehung muss allerdings auch klar festgestellt werden, dass die künstlerische Entwicklung der beiden großen akademischen Proponenten der 1730/40er Jahre grundsätzlich verschiedenen Lauf nahm. Das Wissen um das persönliche Naheverhältnis scheint diesbezüglich in der Forschung den Blick auf die Differenzen der kreativen Äußerung von Maler und Bildhauer getrübt zu haben. Nicht nur, dass mit der Übersiedelung Donners nach Pressburg 1729 die Lebenswege sich trennten – Troger sollte künftig v.a. in den Klöstern Niederösterreichs wirken – es kamen vorerst auch keine Kooperationen der beiden Künstler zustande: während Troger bei seinen Auftraggebern Jakob Christoph Schletterer für plastische Aufgaben empfahl, arbeitete Donner in Pressburg mit dem „*pictor caesareus*“ Gran zusammen.<sup>200</sup>

Einflüsse zwischen beiden Künstlern lassen sich am ehesten an der neomanieristischen Tendenz festmachen, die Troger, wohl angeregt von Donner, kurz vor 1740 (also knapp vor Donners Tod) vollzieht, beinahe im Sinne der erst 1764 von Franz Caspar Sambach formulierten Myologie: „*Diese Proportion sind von Raphael Donner gebracht.*“<sup>201</sup> Es ist dabei zu beachten, dass sich gegen 1740 auch die Kooperationen mit Donnerschülern mehren - bezeichnenderweise hätte das Projekt der St. Niklas-Kirche, Trogers so wichtiger Auftrag auf Wiener Boden, die beiden Jugendfreunde künstlerisch verbinden sollen. 1738 führte Gottfried Fritsch nach Entwürfen Donners (?) die Hochaltarskulptur in Vranov/ Wranau aus, wo Troger das Bild der Dreifaltigkeit lieferte, 1747 schuf Fritsch den Kreuzaltar in Hollesov/ Holleschau, für den wiederum Troger malerisch tätig wurde. In der Schlosskapelle von Schönbrunn arbeiteten Troger und Franz Kohl zusammen, der auch als Autor der Vasen an der Vorhalle der Wiener Peterskirche in Frage kommt, bei dem das Relief des Apostelabschieds sich der Vorlage Trogers bedient.<sup>202</sup>

Es ist durchaus denkbar, dass Troger von Donner angeregt, seine hochbarocke Phase der 1730er Jahre wandelte zugunsten eines neomanieristischen Ideals. Es findet dabei

---

<sup>198</sup> Vgl. Gamerith 2004, S. 140, Anm. 10.

<sup>199</sup> Doppler 1998, S. 199-210.

<sup>200</sup> Schemper-Sparholz 2004, S. 144-148.

<sup>201</sup> Schemper-Sparholz 1993/ 1, S. 138.

<sup>202</sup> Von der Heiden-Kopf 1998, S. 54f.

nicht eine übereinstimmende, epigonenhafte Übernahme des Malers nach dem Vorbild des Plastikers statt, vielmehr nutzte Troger die Anregungen, um das Vorbild organisch in den eigenen künstlerischen Ausdruck zu integrieren und mit den Mitteln der Malerei umzumodeln. Das Thema der Pietà, das sowohl von Troger als auch Donner sowie von Bildhauern des Akademiekreises aufgegriffen wurde, ist geeignet, die Unterschiede und Parallelen zum Ausdruck zu bringen:

Donners Gurker Komposition (Abb. 51) ist in der Hauptansicht determiniert von aufsteigenden Diagonalen; von den äußeren Rändern der Voluten mit den Putti gehen in flachem Anstieg die Geraden links im Leichnam Christi, zur rechten Seite hin zum Haupt des Engels auf. Dieser strenge Aufbau wird unterstrichen von den Vertikalen im linken Engel und in der gerade niedersinkenden Hand Jesu. Die strikte Interpretation des Bildhauers der unbewegten Akzeptanz des Schmerzes äußert sich neben der geradlinigen Kompositionsweise im beinahe ent-emotionalisierten Ausdruck des großen Engels. Weiches Element der Komposition ist der Körper der Gottesmutter, die vom Schmerz überwältigt, von rechts zur Mitte des Tabernakels niedersinkt; ihrem gebogener Oberkörper, der der Stütze des Engels bedarf, entspricht das zurückstrebende Körperchen des linken Putto. Donner kontrastiert in seiner Visualisierung der Pietà somit die gefühlsbetonte Weiche des Schmerz-Affektes mit einer stoischen Unbewegtheit, die die Figur des jünglinghaften Engels verkörpert. An den Flanken wiederholen die kleinen Engel seitentauscht diese Konzeption, indem der linke von ihnen weinend das Bein Jesu umfasst, der andere in schon unkindlicher Konzentriertheit mit durchgestrecktem Körper die tote Hand des Heilands küsst.

Trogers zeitgleiche Auffassung des Sujets<sup>203</sup> präsentiert sich in der im Wien Museum überlieferten Interpretation konträr zu jener Donners (Abb. 52). Troger bricht die starren Diagonalen des Aufbaus und verleiht dem Liegemotiv des Toten eine meditative Ruhe, die auf die Dramatik Donners verzichtet. Während in Gurk der Schmerz entweder mit extrovertiertem Affekt erlitten oder aber stoisch ertragen wird, wählt Troger eine Art des Mittelweges, indem die Bildprotagonisten eine schmerzliche Ruhe ausstrahlen – sowohl das weiche Licht, das die Figuren sanft aus der Düsternis der Bildfläche herausmodelliert als auch das geneigte Madonnenhaupt mit Dreiviertelprofil betonen die Stille des Momentes. Die starken Bewegungszüge, die Donners Pietà diagonal durchzucken, finden sich nicht. Die ansatzweise vergleichbare Disposition der zwischen den Beinen der Madonna hinunterfallenden Hand Jesu ist durch die starke

---

<sup>203</sup> Vgl. Dachs 2002, S. 272.

Bezogenheit der beiden Körper bei pyramidalen Anordnung unterschiedlich. Statt der bezuglosen Hintereinanderstaffelung bei Donner, bei der die Starre des Leichnams den Unterschied zu den fließenden Bewegungen der übrigen Figuren pointiert, lässt der Maler den Toten und die schmerzzerstarrte Mutter zu einem Gebilde werden, setzt er die Körper und Bewegungen in paradoxe Beziehungen, so ließen sich die Beine Jesu auch als Knie der Madonna lesen. Weiters suggerieren die um das Haupt Jesu kreisenden Hände ein Streicheln des Kopfes, das aber tatsächlich das Ablösen der Dornenkrone aus den Haaren ist.

Die Mater dolorosa als ganzfiguriges Stück wurde von Troger in mindestens zwei Fassungen behandelt. Während die kleinformatigen Gemälde des Themas, die heute in diversen Stiftssammlungen<sup>204</sup> erhalten sind, wohl nur noch den Rest einer einstmalig recht zahlreichen Produktion für den Kunstmarkt darstellen und in ihrer Widmung wohl vor allem privaten religiösen Gebrauch zugeordnet waren,<sup>205</sup> kann bei den größeren Gemälden durchaus von einer gewissen liturgischen Widmung ausgegangen werden – für das Bild des Wienmuseums mag deshalb (wie auch für den Ölberg des Barockmuseums)<sup>206</sup> eigentlich eine Wiener (?) Kirche Bestimmungsort gewesen sein.

Eine Reihe von Darstellungen der Mater dolorosa finden sich bereits im frühesten Oeuvre Trogers. Eine der frühesten Variante des Themas ist in einer Zeichnung in Prag dokumentiert, bei der die eingetragene Quadrierung eine malerische Ausführung nahe legt (Abb. 53).<sup>207</sup> Inmitten einer Ruinenlandschaft mit sich stapelnden Quadern, deren von der Zeit abgenagten Kanten von Efeublättern umrankt werden, lagert, scheinbar dem historischen Geschehen der Kreuzigung entbunden, die Dreiergruppe von Maria, Magdalena und dem toten Christus. Obwohl die Graphik jener Phase Trogers um 1726 angehört, in der er erstaunlich streng dem Diktat des römischen Hochbarock nacheifert (und die im allgemeinen nur die letzte Zeit seines Italienaufenthaltes und Beginn der Salzburger Jahre umfassen dürfte)<sup>208</sup>, ist als wichtiges Element die starke kompositionelle Bindung der Figuren relevant. Wesentlich ist das innige Motiv der die Gottesmutter tröstenden Figur – in diesem Fall Magdalena – das in besonders

---

<sup>204</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 92, 97, 109, 113.

<sup>205</sup> Als Gegenbeispiel kann aber auch das in Mauer verwendete Ecce-homo-Bild gelten.

<sup>206</sup> Krapf 2005, S. 596-601.

<sup>207</sup> Jacob Zanusi griff das Motiv des Leichnams Jesu für seine Malerei in Mondsee auf. Kronbichler 2001, S. 72, 195, Kat.-Nr. 162.

<sup>208</sup> Gamerith 2004, S. 126.

inszenierter Weise den Mittelteil des Entwurfes einnimmt und in Folge (wie man bei der Gurker Pietà sehen kann) motivgeschichtliche Relevanz erlangen wird.

Die gleichfalls der Frühzeit zuzuordnende Variante des Themas - das Urbild ist in St. Peter in Salzburg erhalten, eine Werkstattreplik befand sich ursprünglich in Welsberg (heute Brixen, Diözesanmuseum) - ist trotz einiger sehr geschickt eingesetzter Wirkungsmittel (die kraftlos aus der geschlossenen Haltung rutschenden Hände sind effektvoller Kontrast zu den Händen Christi im Gegenstück) im Ausdruck rhetorischer, die wimmernde Puttenschar und das den Nagel vorweisende *Kindl* verleihen dem Bild eher geschäftige Unruhe.<sup>209</sup>

Somit kann die Wiener Variante durchaus den Anspruch erheben, die reifste der Formulierungen darzustellen, wenngleich sich in den anderen Fassungen ebenso wesentliche Entwicklungsstufen ausdrücken. Den Erfolg der Bildfindung künden die Werkstattwiederholungen in Welsberg und in der Melkerhof-Kapelle, eine mentalitätsgeschichtlich interessante Variante findet sich im Besitz der Wiener Serviten – hier ist der Trogerentwurf durch exaltierte Bewegung der Madonna verfremdet, erweitert ist er durch Beifügung der sieben Schwerter, die eine Uminterpretation im Sinne re-barocker Frömmigkeit vermuten lassen.<sup>210</sup> Auch die 2002 in Wiener Kunsthandel versteigerte, kleinformatige Fassung ist als Replik des Troger-Umkreises zu werten. Wenngleich die schwerlastenden Füße Christi, die in ihrer manierierten Raffinesse nur unzureichend wiedergegebenen Beine und der akribische, (über-)spitze Pinsel ein authentisches Werk fragwürdig erscheinen lassen (wozu hätte ein Gemälde wie die Pietà mit derart unspektakulärem Kolorit auch einer Farbskizze bedurft?), offenbart sich in dieser Wiederholung dennoch der hohe Standard des trogerischen Ateliers.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Dass Troger von dem Bild eine in Kupferstichmanier gehaltene Radierung schuf resp. anfertigen ließ, spricht durchaus für den Erfolg des Frühwerks. In der Radierung zielt der Nagel – im Gegensatz zur Brixener Fassung – gleichsam als das von Simeon verheißene Schwert auf das Herz Mariens.

<sup>210</sup> Kroupa 2007, S. 23-43. – Balážová 2007, S. 131-134. – Gamerith 2007/ 1, S. 179-181.

<sup>211</sup> Auktionskatalog Dorotheum 2005, S. 306f., Nr. 248.

Keinesfalls besteht ein Bezug zu dem im Nachlass erwähnten „Vesperbild“, das um 31 fl. (statt der veranschlagten 25) zum Verkauf kam; das Inventar gibt zum einen das Material des Kunstobjektes nicht an (es wäre also auch eine plastische Formulierung denkbar), weiters überstiege ein derartiger Preis bei weitem die realistischen Preiserwartungen für ein Modello.

Eine weitere Formulierung Trogers zum Thema der Schmerzensreichen führt zurück ins Umfeld der Wiener Akademie. Die Radierung der Beweinung Christi (Abb. 54) mag in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre entstanden sein. So verweisen die kleinen Köpfchen der Protagonisten über gelängten Leibern, außerdem die gesteigerte Körperlichkeit des Aktes auf Trogers einsetzende neomanieristische Phase. Rechts führt das schärfer geätzte Repoussoir der vom Rahmen überschrittenen Magdalena zur lichterem Zentralgruppe. Hier ist die Gottesmutter in eine Ohnmacht gesunken, neben ihr ist der Leichnam des gekreuzigten Sohnes gebreitet. Johannes links ist bemüht, die Trauernde zu stützen, ihr Trost zuzusprechen. Die Komposition des Blattes erweist sich als besonders dicht. Das dunkle Einleitungsmotiv der Rückenfigur ist zugleich aufs engste der Zentralgruppe verbunden; Magdalenas gefalteten Hände sind formal dem Zwischenraum der überkreuzten Beine Jesu angeglichen. Über den niedersinkenden rechten Schenkel Christi wird der Blick über die scheinbar aufstrebende Rechte des Gekreuzigten (im Gegensatz zur passiven Hand Mariens) zur Figur des Lieblingsjüngers gezogen. Der Dichte der Hände links entspricht die kompakte Anordnung der Häupter im Brennpunkt des Bildes: dem verhaltenen Halbprofil des Johannes folgen die sich spiegelbildlich entsprechenden Köpfe von Mutter und Sohn. Das Pendant der zähen Aufwärtsbewegung der Hände bildet das abrupte Niederfallen auf der gegenüberliegenden Seite; während die Linke des Apostels die Matrone an der Schulter vor dem Niedersinken bewahrt, fällt der steife Arm Jesu, die dahinter zum Vorschein kommende Linke Mariens haltlos.

Trogers Komposition war reger Erfolg beschieden. Abseits der malerischen Wiederholungen<sup>212</sup> (darunter, frei angelehnt, Franz Xaver Wagenschön in Brünn, Abb. 56, und auch eine Variante von Franz Spiegler<sup>213</sup> im Altheimer Seitenaltarbild, 1747, Abb. 57, ebenso wie eine dilettantische Radierung von Franz Sigris<sup>214</sup>, Abb. 55), die teilweise durch die von Winkler herausgegebene Radierung Trogers, wohl aber auch den seitenverkehrten Stich Haid<sup>215</sup> angeregt wurden, ist auf die plastischen Verarbeitungen im Umkreis Johann Baptist Hagenauers zu verweisen. Dass Hagenauer das Blatt

---

<sup>212</sup> Anonyme Kopie im Rollett-Museum, Baden und bei den Englische Fräulein, St. Pölten, vgl. Oppecker 2006, S. 66; von Franz Zoller in Fratting (1772), vgl. Kronbichler 2005/ 2, S. 248,257; von Josephus Hölz, Bad Buchau, vgl. Hosch 1996, S. 374f.; Carlo Innocenzo Carlone zugeschr. (?) in Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum vgl. Krückmann 1990, S. 99, Abb. 77.

<sup>213</sup> Kolb/ Kolb 1991, S. 10f.

<sup>214</sup> Radierung (mit Kaltnadel?), 17,3 x 12,7 cm. Monogrammiert „FS“ – wortgetreue, spiegelverkehrte, äußerst anfängerhaft gefertigte Kopie Sigrists, die, so authentisch, aus den künstlerischen Anfängen stammen muss. Auktionskatalog Bassenge 2006, S. 207, Nr. 5482.

<sup>215</sup> Hosch 1996, S. 372f.

Trogers seitenverkehrt aufgreift, für Troger außerdem der links postierte Repoussoir ganz ungewöhnlich ist, lässt auf eine ursprünglich im gegenteiligen Sinn orientierte Konzeptionierung schließen.<sup>216</sup> Dieses an sich unwesentliche Detail der Ausrichtung des trogerischen Entwurfes erhält seine Wichtigkeit erst im Vergleich mit Donners Gurker Pietà, die seitengleich im Zentralmotiv entspricht, wobei der tröstende Johannes durch den stützenden Engel ersetzt ist. Gerade das Motiv der tröstenden Figur – bei Troger schon in der ersten Visualisierung in den Mittelpunkt gerückt, bei Donner ab 1735 in den Passionsreliefs (Abb. 58)<sup>217</sup> zu finden – und ihr Verhältnis zur trauernden Madonna offenbart Berührungspunkte zwischen den beiden so verschiedenen Oeuvres; wer dabei gebend, wer nehmend den anderen beeinflusste, entzieht sich vorerst der Beurteilung.

Als ungewöhnlicher Reflex – zumal in Bezug zur Wiener Akademie – hat Ignaz Günthers Version zu gelten. Günther demonstrierte stets stolz seine Zugehörigkeit zur Wiener Akademie, selbst auf dem (in Nachzeichnung überlieferten) Selbstbildnis ist die Siegermedaille des Wettbewerbs von 1753 erkennbar.<sup>218</sup> Günthers Manier, die, wie gerade die Graphiken belegen, schon mit Mildorfer in Zusammenhang gesetzt worden ist,<sup>219</sup> dürfte aber nicht nur vom ungestümen Temperament des nur unwesentlich älteren Mildorfers angetan gewesen sein, auch Trogers *style grave* prägte sich nachhaltig ein. Die zwischen 1765 und 1775 entstandene Gruppe des hl. Johannes von Gott (Abb. 59) speist sich in der Physiognomie,<sup>220</sup> aber auch den dreieckig zackenden Falten der Draperie aus Trogers Asketen-Erfindungen, namentlich ist die Beziehung zum gedruckten Blatt der heiligen Cosmas und Damian (Abb. 60) greifbar. Es lassen sich mehrere gestalterische Verbindungen von Günthers Nenninger Pietà (1774, Abb. 61) zu

---

<sup>216</sup> Trogers erhaltene Paare von Entwurf und druckgraphischer Umsetzung weisen prinzipiell ein spiegelbildliches Verhältnis zueinander auf, von der Pietà nach dem Salzburger Gemälde abgesehen. (hier mag der Reproduktionswert im Vordergrund gestanden haben, auch ist Trogers Urheberschaft nicht unwidersprochen). Widauer 2005, S. 608.

<sup>217</sup> Vgl. Österreichische Galerie, Inv.-Nr. Lg 5 & 7. Krapf 1993, S. 279-281, 292-297.

<sup>218</sup> Bezeichnet: „Ignaz Günther Bildhauer. Nach einer von ihm selbst gefertigten Büste von Holz gezeichnet von Ferd. Neuhaus, genant Piloti. Ao. 1806“ Volk 1991, S. 16. Schemper-Sparholz 1993/ 2, S. 247,250.

<sup>219</sup> Leube-Payer 2000, S. 35f.

<sup>220</sup> Vergleichbar hohläugigen Ausdruck weist auch das nach Maulbertsch gestochene Neujahrsblatt des „Hl. Johannes Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten“ – als stilistisches Bindeglied ist hier wohl Palko anzusprechen. Die unlängst ausgesprochene Zuschreibung an Sambach ist, bei aller möglichen Beeinflussung, durch die Bildlegende äußerst fragwürdig. Arijčuk 2007, S. 245-261.

Trogers Gemälde im Historischen Museum herstellen: die stumme Konzentration auf die geschlossene Dreiecksform, das Anheben der toten Hand, das schwere Niederfallen der anderen, der labile Halt des Leichnams, das Wegwenden der Mutter in die Unbestimmtheit des Hintergrundes. So spritzig und keck sich Günther an Mildorfers püppchenhaften Rokoko-Erfindungen auch orientiert haben mag, aus der Düsternis dieses Vesperbildes sprechen eher trogerische Züge.

## St. Niklas auf der Landstraße

### Geschichte der Kirche

Die Geschichte der 1784 demolierten Niklaskapelle auf der Landstraße reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück. Der mittelalterliche Bau wurde 1529 zerstört, die letzten Reste der Kapellenruine wie auch des St. Niklasklosters der Zisterzienserinnen vor dem Stubentor 1538 abgetragen und zum Bau der Predigerbastion verwendet. Die umliegenden, öden Grundstücke ergingen durch eine Schenkung Kaiser Ferdinands I. 1540 an die Stadt Wien, um hier einen Gottesacker als Ersatz für den Friedhof vor dem Kärntnertor anzulegen. Dieses Vorhaben konnte erst 1563 abgeschlossen werden, da ein langwieriger Rechtsstreit gegen die Wiener Universität um die „Brandstatt zu St. Niklas“ die Unternehmung behinderte.<sup>221</sup>

Der unmittelbare Vorgängerbau von St. Niklas war 1689 mit Spendengeldern des Kaspar Rothmayer errichtet worden. Da er aber Bauschäden aufwies und räumlich beschränkt war, konnte die für das Kirchengebäude verantwortliche „Nicolaibruderschaft“ nach einer Schenkung am 11. Oktober 1737 – der beim kaiserlichen Fortifikationsbau als Zahlmeister angestellte Heinrich Helm überließ der Fraternität seine beiden Häuser in St. Ulrich zum Verkauf – an eine Vergrößerung und Umbau der Gottesackerkapelle denken. Eine Baubewilligung seitens des Wiener Kardinals Sigismund Graf Kollonitsch erfolgte - Widerwillen erregte das Bauprojekt aber seitens der Gemeinde. Trotz solcher Schwierigkeiten wurde zu Beginn des Jahres 1738 mit den bürgerlichen Baumeistern Joseph und Paul Triendl geschlossen, der den Bau mit 13.600 fl. dotierte, für die Zimmermeistersarbeiten sollte Peter Liebhard 1.000 fl. erhalten. Mit der Grundsteinlegung am 1. März 1738 begann das Projekt konkretere Formen anzunehmen. Eine Wendung in der Entstehung des Niklaskirchleins brachte das Ableben des Stifters Helm mit sich, der weitere 25.000 fl. der Bruderschaft vermachte und so eine aufwendigere Ausstattung als zunächst vorgesehen, wie es scheint, ermöglichte.

Anhand der verschiedenen im Bau-Raittungs-Buch erwähnten Posten unternahm Schweighofer den Versuch, die Arbeitszeiten von Quadraturisten und Figurenmalern näher zu definieren. Am 15. August 1739 wurden die „Läden zum Gerüsten in der Höhe bey dem Maler und Stockbetoren“ angeschafft, eine Woche später war das Gerüst fertiggestellt.

---

<sup>221</sup> Perger/ Brauneis 1977, S. 93f.

Erst am 2. Februar 1740 wurden die Zimmerer entlohnt, die das Gerüst „in der Höhe“ mit Brettern belegt und verschlagen hatten, „damit die Mabler haben mahlen können“. Andere Rechnungsposten sind ebenfalls auf die malerische Ausstattung zurückzuführen; so wurde am 8. November 42 Kreuzer Trinkgeld gegeben „vor in der Höhe bey dem Mabler benötigt gewesene und in dem Ringhauß ausgeliebene Blachen.“ Die am 18. Juni 1741 erstatteten Kosten sind aufschlussreich für die Entstehungszeit der malerischen Dekorationen: „dann weiln der H. Fanti Mabler im Winter die Architectur gemahlen, und damit die Mablerey Tröcken können, hat eingehaizet werden müssen, dabero wegen ein alten eysern Ofen bezahlt...“<sup>222</sup> Wie im Melker Kolomanisaal 1746, so dürfte auch in der Niklaskirche Fanti bereits vor der Arbeit des Figurenmalers die Architekturmalerei während der Wintersaison 1739 begonnen haben, Trogers Anteil an der Ausstattung erfolgte in den Sommer- und Herbstmonaten des folgenden Jahres: Am 8. November 1740 waren mit Entfernung des Gerüsts die Deckenfresken abgeschlossen.<sup>223</sup>

1784 besiegelte die Kirchenreformkommission Kaiser Josephs II. das Schicksal von St. Niklas – aus verkehrstechnischen Überlegungen wurde die mittig auf der Landstraße positionierte Kirche samt Friedhof geschleift, lediglich die mobilen Teile der Einrichtung entgingen der Vernichtung. Für die neu errichtete Pfarrkirche St. Laurenz auf dem Schottenfeld konnte 1786 der Abt des Schottenstiftes Benno Pointner OSB die beiden Altarblätter Trogers erwerben: „aus der nunmehr entweyhten schönen Gottesacker-Kapelle in der hiesigen Vorstadt auf der Landstrasse... zwey Altar-Blätter, eines die Allerseligste Jungfrau und Mutter Gottes Maria, das andere den hl. Joseph auf seinem Sterbbeth vorstellend, beide von Paul Troger gemahlt.“<sup>224</sup> Die beiden Gemälde wurden bei ihrer Neuanbringung von Leonhard Herrlein restauriert, da sie *sehr beschädiget* (Schuller, Historische Beschreibung) waren und in die Seitenaltäre eingefügt. Bei der Umgestaltung der Seitenaltäre 1836 wichen die Trogerbilder skulpturalen Gruppen und wurden schließlich 1843, nach

---

<sup>222</sup> Zur Problematik von im Winter gemalten Fresken vgl. Leu über Johann Jakob Zeiller: „...allein er hätte es wegen andrer dringender Arbeiten, zur Winterszeit thun müssen; und da wurde ihm von einigen unverständiger Weise vorgeückt und kritisiert: diese Arbeit würde nicht haltbar seyn. [...] Das wirklich Angefangene hat sich bis jetzt ohne den mindesten Schaden erhalten. Denn er wusste das Mauerwerk zu dirigieren wie bey andern Frescomalereyen. Keines ist je durch kleine Spältchen verdorben worden. Eine Wissenschaft, die ihm eigen war.“ Kat. Ausst. Reutte 1983, S. 33.

<sup>223</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 40.

<sup>224</sup> Heinrich Schuller, Historische Beschreibung Von der Entstehung und denen fortgesetzten Verfallenheiten der Pfarrkirche zum h. Laurenz im Schottenfeld (datiert 24. May 1787), zitiert bei: Kellner 1986, S.125.

nochmaliger Restaurierung<sup>225</sup>, an die dem Schottenstift inkorporierte Pfarre Platt bei Zellerndorf verkauft, wo sie sich noch heute befinden.

### **Gestalt von St. Niklas**

Das Aussehen der St. Niklaskirche ist durch druckgraphische Ansichten überliefert, die die Lage des Baus unmittelbar vor St. Rochus mitten auf der Landstraße deutlich vor Augen führen (Abb. 62, 63). Die Hauptfassade der Kapelle war dreiachsig angelegt, wobei aus der zentralen Achse der zierliche Zwiebelturm emporwuchs. Die Gliederung der Fassade war von einer dorischen Variationsordnung bestimmt, die beiden Seitenachsen wölbten sich schräg hervor, die Mittelachse besaß einen leichten Einwärtsschwung. Die seitlichen, schräggestellten Achsen nahmen in zwei Nischen zwei Heiligenfiguren auf, der skulpturale Fassadenschmuck bestand außerdem in zwei adorierenden Engeln, die auf Voluten seitlich des Turmes knieten. Die sehr elaborierte Silhouette der Turmbekrönung unterstrich den insgesamt sehr präziösen Charakter der Kirchenfront. Die Vogelschau Hubers lässt an den Rückseiten Annexbauten erkennen – wohl Sakristeiräumlichkeiten. Leider ist keine genaue Jochnzahl für das Langhaus verlässlich auszunehmen, lediglich das hervortretende Querhaus ist erkennbar.

Das Innere des Sakralbaus lässt sich anhand der überlieferten Skizzen, der für die Künstler verrechneten Honorare und im Vergleich mit der Elisabethinenkirche in Pressburg/ Bratislava versuchsweise rekonstruieren. Die Skizzen „Auferstehung und Triumph Christi über Sünde, Tod und Teufel“<sup>226</sup> und „Glorie eines Bischofs“<sup>227</sup> brachte erstmals Franz Matsche in Verbindung mit den verlorenen Malereien von St. Niklas.<sup>228</sup> Er machte auch darauf aufmerksam, daß der erhaltene Modello die Wirkung der Malerei im Raum reflektierte und somit den Entwurf für eine Kuppelmalerei in ihrer

---

<sup>225</sup> „Quittung über Zwey Hundert Gulden Conven. Münze, welche ich ... für die vollständige Herstellung der zwei sehr beschädigten Altarbilder der Pfarrkirche im Schottenfelde, den sterbenden heil. Joseph, und die unbefleckte Empfängnis Maria vorstellend, gemalt von dem Hofmaler Troger... von dem Herrn Kirchenvorsteher... empfangen habe. Wien am 6. September 1843 Jacob Drexler, Kunstmaler“ Pfarrarchiv Schottenfeld, Kirchenrechnungen (PfASchKR), zitiert bei: Kellner 1986, S.145.

<sup>226</sup> Öl auf Lw., 56 x 74,2 cm – Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Inv.-Nr.0036. Rossacher 1983, S. 465f.

<sup>227</sup> Öl auf Lw., 29,5 x 32,5 cm - Kitzbühel, Privatbesitz. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S.93.

<sup>228</sup> Matsche 1970, S. 129-134.

perspektivischen Verzerrung darstellte.<sup>229</sup> Wie schon bei Wanda Aschenbrenner sorgte allerdings die Honorarhöhe Trogers mit 1.000 fl. für Verwirrung, da der idente Preis für die 1742 entstandenen drei Kuppelfresken der Altenburger Stiftsbibliothek ein ähnliches Arbeitsausmaß annehmen ließ. Tatsächlich zeigt der Vergleich mit dem Salaire des Quadraturisten Gaetano Fanti – 1.150 fl. – dass der Architekturmaler sehr hohen Anteil an der Gestaltung von St. Niklas gehabt haben muss. Er legt weiters nahe (hält man sich die geringe Größe des Sakralraumes vor Augen), dass in Trogers Preissumme wohl auch das Entgelt für die Altarblätter inkludiert war.<sup>230</sup>

Diese Überlegungen zur inneren Gestalt des Kirchleins lassen es attraktiv erscheinen, in der bereits im Folgejahr 1742 geschaffenen Kirche der Elisabethinen in Pressburg/ Bratislava einen Kopiebau der Wiener Niklaskapelle zu sehen. Nicht nur der Einsatz desselben Künstlertrupps (Pilgram)<sup>231</sup> – Troger – Fanti machen diese Hypothese wahrscheinlich, sondern auch die Übereinstimmung der erhaltenen Pressburger Dekoration mit den in Skizzen überlieferten System der Niklaskirche. Die große Beteiligung des Architekturmalers Fanti fände dann neben der die ganze Deckenstruktur umfassenden *stucco finto*-Ausmalung in der illusionistischen Kuppel über der Orgelempore ihre Erklärung. Troger wäre an dem Projekt mit zwei Seitenaltarblättern<sup>232</sup>, einem Platzelgewölbe über dem Hochaltar und der runden Kuppel im Langhaus beteiligt. Wesentlich zu vermerken ist dabei, dass tatsächlich nur von einem sehr kleinen Objekt die Rede ist, das kaum in Relation steht zur monumentalen Altenburger Bibliothek.<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> Gamerith 2008/ 2, S. 234 f.

<sup>230</sup> Veranschlagt man hypothetisch die beiden Gemälde mit 200-250 fl., ergibt sich ein realistischer Restbetrag von 600 resp. 500 fl. für die Freskierung.

<sup>231</sup> Die Autorenschaft Franz Anton Pilgrams für St. Niklas ist durchaus überlegenswert; für die Beziehung Trogers zu dem Architekten ergäbe sich daraus eine Reihe von Kooperationen: Göttweig (1739), St. Niklas (1740), Stiftskirche Mariahilferstraße ? (1741), Pressburg (1742).

<sup>232</sup> Ob Troger zusätzlich ein Johann-Nepomuk-Bild für die Kirche geliefert hat oder lediglich einer der Altäre dieses Patrozinium innehatte, bleibt ungewiss. Auch das bei Gedon bestellte Bild, beinahe themengleich (!) mit der trogerischen Maria vom Siege, beschert noch offene Fragen. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 40. - Matsche 1970, S. 130.

<sup>233</sup> Die Vorstellung von der geringen Größe des Objektes lässt auch die Maßnahe Josephs II. verständlicher erscheinen, den Sakralbau nebst Friedhof aus verkehrstechnischen Überlegungen schleifen zu lassen.

## Entwürfe

Angesichts des Verlustes des ausgeführten Objektes erweisen sich die erhaltenen Skizzen zu St. Niklas als besonders wertvolle Quellen. Als graphische Studien zu Trogers Werk haben sich erhalten: ein schwebender Engel mit Buch und Mitra sowie Handstudien in Berlin (Abb. 68),<sup>234</sup> eine Variante des Lastersturzes in Stuttgart<sup>235</sup> (Abb. 90), eine Auferstehung in der Wiener Albertina (Abb. 84)<sup>236</sup> sowie zwei Studien der stürzenden Laster in derselben Sammlung (Abb. 88, 89).<sup>237</sup> Der Ölbozzetto zum Kuppelfresko befindet sich in den Sammlungen des Salzburger Barockmuseums (Abb. 76, 80, 82),<sup>238</sup> der des Langhausfeldes in Kitzbüheler Privatbesitz (Abb. 64). Die in großer Zahl vorhandenen Kopien nach den Seitenaltarblättern – vor allem zum „Tod des Joseph“ – sind allesamt in ihrer Eigenhändigkeit fragwürdig.

Das Interesse der Kopisten an den trogerischen Bildern von St. Niklas äußert sich in einer Reihe von Wiederholungen, wobei das Spektrum von qualitätvollen Studien in Form eines Leinwandbildes oder graphischen Blattes (vgl. Joseph Winterhalder d.Ä., Tod des Joseph in Brünn)<sup>239</sup> reicht bis hin zu eher dilettantischen graphischen Notizen, wie sie in einem Skizzenbuch der Sammlung Rossacher erhalten sind.<sup>240</sup>

## Fresken

Der Freskenschmuck der St. Niklaskirche – soweit er sich der Rekonstruktion unterziehen lässt – umfasste als Hauptausstattungsstück die Kuppel des Langhauses mit der Auferstehung Christi, die die Widmung des Sakralraumes als Friedhofkapelle widerspiegelte, und das Presbyteriumsfeld mit der Glorie des Kirchenpatrons Nikolaus. Möglicherweise ebenfalls figural geschmückt waren in Analogie zu Pressburg die

<sup>234</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Zeichnungskatalog Nr. 4.

<sup>235</sup> Ebd., Nr. 132. – evtl. nicht eigenhändig.

<sup>236</sup> Ebd., Nr. 191.

<sup>237</sup> Ebd., Nr. 224 & 225. – Der Zusammenhang mit St. Niklas ist nicht zwingend, die ikonographische Zusammenstellung Sünde, Tod und Teufel legt diesen Bestimmungsort aber nahe.

<sup>238</sup> Als Kopien nach dem Salzburger Original sind zu nennen: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. 1226 (54,5 x 74 cm) aus der Sammlung Anton von Joas in Innsbruck; München, Sammlung Reuschel (53,8 x 74 cm, von Schöpf?) aus dem Stift Stams; u.a. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 93.

<sup>239</sup> Ebd., S. 25

<sup>240</sup> Fragment eines Skizzenbuches (Inv.-Nr.1057), 8 Blätter 170 x 110 mm, Feder in Schwarz über Bleigriffel, laviert. Rossacher 1983, S. 466f., 470f.

Pendentifzwickel der Kuppel (Engel mit Marterwerkzeugen?)<sup>241</sup> und das direkt über dem Hochaltar situierte Gewölbejoch (Putti?). Nicht mit figuralen Szenen kommentiert dürfte das Joch über der Orgelempore gewesen sein, eine Lösung, die von Joseph Hauzinger in seinen Freskierungen der Wiener Mariahilferkirche und der Brixener Pfarrkirche wiederholt wurde.

### **Glorie des hl. Nikolaus**

Der erstmals auf der Troger-Ausstellung 1962 im Innsbrucker Ferdinandeum präsentierte Ölentwurf eines „Hl. Bischofs in der Glorie“ (Abb. 64)<sup>242</sup> wurde zunächst als Entwurf für ein nicht realisiertes Projekt angesehen (Egg), später in Zusammenhang mit dem Augustinus-Fresko von St. Andrä gebracht (Aschenbrenner). Erst Matsche erkannte die Verbindung zu der verlorenen Ausstattung von St. Niklas.<sup>243</sup> Er ging dabei aber - in Analogie zu dem Bozzetto zur Auferstehung - von einem optisch verzogenen Modello aus, das die räumliche Wirkung eines Kuppelgewölbes wiedergäbe.<sup>244</sup> Kronbichler zieht neben der Widmung der Skizze für St. Niklas auch eine Planung für die St. Pöltner Stiftskirche (als „Hl. Augustinus“) in Betracht,<sup>245</sup> hier ist anzumerken, dass der verworfene Hippolyt-Bozzetto in Innsbruck themengleich mit dem schlussendlich von Friedrich Gedon ausgeführten Langhausfresko ist, während eine Glorie des Ordensgründers im Konzept fehlt. Gegen eine Bestimmung für St. Pölten spricht weiters das große Echo der Epigonen - ein unausgeführtes Projekt hätte wohl kaum vergleichbare Resonanz gefunden. Dass überdies Troger seine Aufträge sukzessive vorbereitete (wie in Brixen ersichtlich und auch bei Johann Jakob Zeiller in Fürstenzell dokumentarisch fassbar), bekräftigt die anderweitige Bestimmung der Ölskizze.

Inhaltlich stellte das Chorfresko von St. Niklas wohl eine Fortsetzung des um 550 fl. bei Martino Altomonte bestellten und am 5. August 1741 aufgehängten Hochaltarbildes

---

<sup>241</sup> Diese nur hypothetisch zu postulierenden Teile der malerischen Ausstattung legt die Gestaltung Knollers in Neresheim nahe.

<sup>242</sup> Öl auf Leinwand, 29,5 x 32,5 cm. Egg 1962, S. 52, Kat.-Nr. 64. – Die 1962 vorgebrachte Datierung „um 1746“ wurde bei Aschenbrenner auf „um 1731 – 1735“ korrigiert. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 93.

<sup>243</sup> Matsche 1970, S. 130-134.

<sup>244</sup> Dabei ist zu betonen, dass im Gegensatz zur Auferstehungsskizze keine Angaben über eine eventuell abgewandte Seite der Kuppel gemacht sind.

<sup>245</sup> Kronbichler, Ölskizzen 2005, S. 643.

dar.<sup>246</sup> Ähnlich der Kombination in Brixen 1749 (Tod Mariens – Aufnahme in den Himmel)<sup>247</sup> oder Pressburgs 1742 (Gebet der hl. Elisabeth – Aufnahme in den Himmel) dürfte die programmatische Konzeption auch in St. Niklas eine Episode aus der Heiligenvita als Voraussetzung für die himmlische Glorie vorgesehen haben.

Eine in Wien befindliche Ölskizze, die eindeutig von Martino Altomonte beeinflusst ist, stilistisch aber seinem Sohn Bartolomeo nahesteht, zeigt die Rückkehr des Adeodatus zu seinen Eltern. Im unteren Bildteil sieht man den geraubten Mundschenk mit Krug, der zum Himmel deutet als Hinweis auf die wunderbare Errettung durch den Heiligen, der von Engeln umgeben auf Wolken thront (in Form eines Sturmes wie es auch Daniel Gran in der Schwarzspanierkirche visualisierte)<sup>248</sup>. Die ungewöhnliche Ikonographie, bei der die vom Vater gestiftete Kapelle im Hintergrund deutlich betont wird, passte natürlich zu einer von einer Bruderschaft betreuten und bestifteten Kirche. Dennoch ist gerade das zweifache Vorhandensein des Kirchenpatrons auf Wolken im Presbyteriumsbereich – einmal am Hochaltarbild, einmal im darüber befindlichen Fresko – kaum vorstellbar. Bedenkt man weiters, dass Georg Raphael Donner für ein Modell zum hl. Nikolaus auf dem Hochaltar bezahlt wurde, wird die Zuweisung des Gemäldes als Reflex auf das verschollene Bild noch unwahrscheinlicher.<sup>249</sup>

Vergleichbare Themen der Heiligenapotheose im Chorfresko von St. Niklas sind in Trogers Oeuvre seit dem frühen Schaffen vertreten und wurden auch in ähnlicher Form künstlerisch gelöst. Verwiesen sei etwa auf die „Glorie des hl. Augustinus und seines Ordens“ in der ehem. Stiftskirche von St. Andrä/ Traisen (1730) oder die „Verzückung des hl. Paulus“ in der Stiftsbibliothek des einstigen Augustiner Chorherrenklosters in St. Pölten (1734). Mit den genannten Werken verbindet den Entwurf für St. Niklas die zentral gesetzte männliche Hauptfigur mit zum Himmel erhobenem Blick und ausgebreiteten Armen. Ähnlich aufgefasst ist auch die Gestaltung der umgebenden Engel, die den Betrachterstandpunkt als tief unter dem Protagonisten definieren und den Aufwärtsdrang der Gruppe hervorheben sollen.

<sup>246</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 40

<sup>247</sup> „Das Altarblatt kunte H. Michael angelo Unterberger Mahler in Wienn dergestalten anverthrauet werden, dass selber Dormitionem B.V. Mariae vorzustöllen hete, Herr Troger aber in dem Chorgewölbe den triumphierlichen Einzug in Himmel mahlen kunte.“ 21.1.1747, Leopold Peißer von Peißenau, Diarium über die Erbauung der hochfürstlichen Domkirchen zu Brixen, 2. Band (1747-1749) fol. 35, zitiert bei: Kronbichler 1995, S. 251, D 15.

<sup>248</sup> Interessanterweise entspricht der Aufbau der Gruppe um den hl. Nikolaus auf Wolken ganz den Gestaltungsprinzipien des jüngeren Altomonte. Sollte in der Ölskizze also ein *pasticcio* vorliegen?

<sup>249</sup> Krалеva 2003, S. 55. – Keller/ Gamerith 2008 (in Vorbereitung).

Der ovale Bildausschnitt der Ölskizze der „Glorie des hl. Nikolaus“ (Abb. 64) - in der Ausführung als in die Quadraturgliederung Fantis eingeschrieben zu denken - zeigt einen halbknienenden Bischof in flatterndem Pluviale, die Arme zum Himmel erhoben, seinem ewigen Lohn entgegenschwebend. Eine Gruppe Engel ist als Begleiter der Apotheose eingefügt: rechts blickt einer, durch den Rauchmantel verschattet, zum Heiligen empor, ein anderer hält das Pedum, ein Putto in Rückenansicht unterstützt die Aufwärtsbewegung, ein weiterer stützt den Arm des Heiligen. Links schließt ein Engel die Komposition ab, der Buch und Infel in Händen trägt. Er ist in sehr aufwendiger Verkürzung und Untersicht gegeben, Troger scheint hier Reminiszenzen an Gran (etwa „Allegorie der Kriegswissenschaft“ – Lünette der Hofbibliothek) und Solimena zu verarbeiten. Die das Bildfeld (im Fresko wohl die Scheinarchitektur) überschneidenden Flügel, Draperie und Bein suggerieren ein rasches Aufsteigen der Figur.

Im Bildaufbau ist die dramatische Untersicht dieses links ins Bild führenden Engels unvermittelt mit dem beinahe im Sinne des *quadro riportato* ansichtigen Heiligen konfrontiert. Vergleicht man die Komposition mit der „Allegorie der Barmherzigkeit“ (Abb. 74) von Pressburg ist einerseits ein entsprechender Ansichtenmodus in der Hauptpartie zu konstatieren, zugleich ist dem einleitenden Genius – hier mit ausladender Pergamentrolle – mehr Platz eingeräumt und die Heftigkeit der Untersicht gemildert. Für die nicht erhaltene Ausführung von St. Niklas bedeutet dies, dass das Feld in seinen Dimensionen wohl beschränkter war als das Fresko der Elisabethinen und dass der Maler auf diesen Umstand mit Mitteln des perspektivischen Ansichtsmodus reagierte. Ein ähnliches Vorgehen lässt sich für Trogers Stiegenhausfresko in Geras annehmen (1737/38), wo die geringe Raumhöhe durch starke Untersichtigkeit der Hauptfigur ausgeglichen werden sollte.<sup>250</sup>

Eventuell nicht im Bozzetto gezeigt sind abschließende Puttengruppen am oberen Bildrand, die auch in Pressburg in beliebiger Art das im graphischen Medium projizierte kleinere Feld ergänzen.<sup>251</sup>

Im Zusammenhang mit der Planung zu dem Fresko der „Glorie des hl. Nikolaus“ ist ein graphisches Blatt in Berlin von Relevanz (Abb. 68).<sup>252</sup> Die Mitte des Blattes dominiert

---

<sup>250</sup> Vgl. Gamerith 2004, S. 133.

<sup>251</sup> Feder in Bister über Graphitvorzeichnung, grau laviert, ölfleckig. 170 x 245 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 25032. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 144, Zeichnungskatalog Nr. 191. (beschnitten abgebildet).

ein alternativer Gestaltungsvorschlag für die Gruppe mit Buch und Mitra und den Engel, der den Arm des Heiligen stützt. Rechts werden unabhängig von der Hauptkomposition des Blattes (eine sehr typische Form trogerischer Entwurfsfindung) diverse schwierige Handstudien erprobt.<sup>253</sup> Die beiden Engel unterscheiden sich in der Zeichnung sehr auffällig von der Darstellungsweise im Ölbozzetto; ungewiss muss dabei bleiben, welche Variante endgültig zur Durchführung gelangte. Der Engel mit dem Buch erscheint hier in einer noch raffinierteren Untersicht, der Arm verdeckt fast vollständig die untere Gesichtshälfte. Die Silhouette ist weniger auseinandergerissen, der beinahe tänzelnden Schrittstellung der Ölskizze wird eine dezidiert aufsteigende Bewegung – im Gegensatz zwischen ausgestrecktem und angewinkeltem Fuß – gegenübergestellt. In der Darstellungsweise erzeigt sich diese Figur in unmittelbarer Verwandtschaft zu einem bereits in Heiligenkreuz-Gutenbrunn (1734?) gemalten Engel. Auch die Rückenansicht jenes Himmelsboten, der den Heiligen bei seiner Apotheose zu stützen hat, verstärkt deutlicher den Aufwärtzug, da er – kontrastierend zu seinem *en face* dargestellten Pendant des Modello – die Bewegung seines linken Nachbarn aufnimmt und nach oben fortsetzt. Welche der beiden Lösungen letztendlich umgesetzt wurde, muß offen bleiben – da nur in den Werken von Trogers Socius Zeiller (etwa in Suben oder Ettal) auf die gegenüber dem Ölmodell veränderte Idee der Berliner Graphik zurückgegriffen wird, mag darin ein Hinweis liegen, dass in St. Niklas die Gruppe nach der im Bozzetto dokumentierten Form verwirklicht wurde.

Bemerkenswerterweise ist die Ölskizze der Bischofsglorie in keiner weiteren Replik resp. Kopie bekannt. Wiederholende Übernahmen in Werken der nachfolgenden Künstlergeneration sind aber dennoch zu finden:

Johann Jakob Zeiller nutzte neben den bereits genannten Zitaten in Suben (1766/67, Abb. 67) und Ettal (1752, Abb. 64, 69) – beide Male wurden Zentralgestalt und der Engel links aufgegriffen – die Figur des hl. Nikolaus für den hl. Urban von Langres (Abb. 66)<sup>254</sup> in der „Glorie des hl. Benedikt und seines Ordens“ in Ottobeuren (1760). Der große Engel unterhalb des hl. Nikolaus und der diagonal aufsteigende Putto finden sich innerhalb der Engelgruppe um Gottvater in Zeillers Frühwerk im Fürstenzeller Presbyteriumsfresko (1744).<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Nr. 4.

<sup>253</sup> Dachs 2005, S. 613f., Abb. 8.

<sup>254</sup> Matsche 1970 S. 368.

<sup>255</sup> Ebd., S. 179f.

Johann Lukas Kracker übernahm in seinem Seitenaltarbild der „Apotheose des hl. Paulus des Eremiten“ (1757, Abb. 70) in der Paulinerkirche in Sastín<sup>256</sup> und im Japenser Chorfresko der „Glorie des hl. Laurentius“ (1767, Abb. 71)<sup>257</sup> die Komposition des Nikolausfreskos Trogers; auch beim monumentalen Langhausfresko der „Wundertaten und Apotheose des hl. Nikolaus“ in der Niklaskirche auf der Prager Kleinseite (1760/61) lassen sich noch deutliche Einflüsse der Troger'schen Konzeption auf den Maler feststellen.<sup>258</sup>

Auf weit niedrigerem künstlerischen Niveau bewegen sich die Übernahmen bei Meinrad von Au, der die Nikolausglorie in der im Bozzetto dokumentierten Form für seine „Glorie des hl. Martin“ in der Meßkircher Pfarrkirche nutzte (Abb. 72).<sup>259</sup> Im Presbyteriumfresko der ehem. Klosterkirche von Rot a. d. Rot (Abb. 73) – erst 1780 entstanden – begegnet man dem Engel mit der Mitra wieder, dort überreicht er einen Lorbeerkranz.<sup>260</sup>

### **Auferstehung Christi und Triumph über Sünde, Tod und Teufel**

Unter den bekannten Modellen „Der Auferstandene als Sieger über Sünde, Tod und Teufel“ kann nur die qualitätvolle Skizze in der Salzburger Sammlung Rossacher (Abb. 76) den eindeutigen Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben. Nicht nur der noch freie, kreative Umgang mit der Darstellung (*pentimenti* im Bereich der Fahne?), sondern auch das hohe malerische Niveau des Gemäldes lassen keine Zweifel an der Autorenschaft aufkommen.<sup>261</sup> Kronbichler verweist in seinem Aufsatz zu den trogerischen Ölskizzen auf insgesamt sieben Fassungen des Entwurfes, schreibt den Vorrang aber der Innsbrucker Version<sup>262</sup> zu. In welchem Verhältnis sich die 1821 auf Schloß Leopoldskron verwahrte Auferstehung<sup>263</sup> zur hier besprochenen Visualisierung

<sup>256</sup> Jávör 2005, S. 255, Kat.-Nr. 84, 85.

<sup>257</sup> Die bei A. Jávör vorgenommene, auf unpublizierten Archivfunden W.G. Rizzis beruhende (?) Abschreibung des Freskos an den Trogerkreis und die Datierung 1738 wird durch die Identifikation des Vorbildes zusätzlich zum stilistischen Befund in Frage gestellt. Ebd., S. 305, Kat.-Nr. 323.

<sup>258</sup> Ebd., S. 261, Kat.-Nr. 120.1.

<sup>259</sup> Buri/ Buck 1992, S. 62, Abb. 36.

<sup>260</sup> Betz 2001, S. 21.

<sup>261</sup> Bezeichnenderweise wurde bei Schweighofer/ Aschenbrenner die Salzburger Skizze abgebildet, allerdings der Bildunterschrift nach als Bild des Innsbrucker Ferdinandeums ausgewiesen.

<sup>262</sup> 1938/39 „aus altem Innsbrucker Privatbesitz angekauft“. Trapp 1939, S. 86f., Nr. 39.

<sup>263</sup> ÖKT XI, S. 296, Nr. 545, bei Wurzbach und Endl (S. 289) erwähnt: „IV. Stock: „Auferstehung Christi“ (Skizze).“

positioniert, ist nicht klar. Wenngleich die meisten der Leopoldskroner Gemälde aus Trogers Frühzeit gestammt haben dürften und möglicherweise eine Gegenleistung für das erhaltene Firmian-Stipendium darstellten, ist deswegen eine spätere Aufstockung des Bestandes um aktuellere Gemälde nicht auszuschließen; da Troger bis in sein spätestestes Schaffen lebhaft Kontakte zu Salzburg unterhielt, wäre ein Zeitpunkt nach 1740 für den Erwerb des Modells durchaus im Bereich des Möglichen.

Aschenbrenner betrachtete die Skizze (sie ging vom Innsbrucker Exemplar als eigenhändige Arbeit der Jahre 1730 – 1740<sup>264</sup> aus und interpretierte das Salzburger als 1740 – 1745 geschaffene Variante<sup>265</sup>) als „nicht ausgeführten Freskoentwurf“ mit „gewisser Ähnlichkeit mit dem gleichnamigen [sic!] Fresko in der Pfarrkirche von St. Andrä a.d. Traisen.“, während Ringler in seinem Troger-Beitrag eine Übereinstimmung des Gemäldes mit jenem verschollenen Auferstehungsbild annahm, das in den Inventaren der fürstbischöflichen Schlösser von Grades und Straßburg 1762 genannt wird.<sup>266</sup>

Erstmals als Lehrstück für die Akademie wurde der Entwurf von Kurt Rossacher – als *modello ideato* - interpretiert, was auch in der späteren Literatur immer wieder im Zusammenhang mit der Komposition erwogen wurde.<sup>267</sup> Er vertrat die Ansicht, im Innsbrucker Bild den Bozzetto im Stadium des *non finito* und im Salzburger den *modello* dokumentiert zu haben. Der Begriff „Lehrstück“ wurde dabei nicht näher untersucht, sondern von der hohen Zahl der Kopien abgeleitet, auch der Umstand, dass die Bestände der Akademie nicht über eine (Ur-) Formulierung des Stückes verfügt(e), wurde außer Acht gelassen.

In seiner Arbeit über Martin Knoller verweist Edgar Baumgartl auf die Abhängigkeit von Knollers Kuppel in Neresheim 1771 zum Entwurf Trogers (er geht von der Authentizität des Innsbrucker Entwurfes aus). Er sieht in der Übernahme eine

---

<sup>264</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 93.

<sup>265</sup> Ebd., S. 103.

<sup>266</sup> Thieme/ Becker XXXIII, S. 418.

Jacobs 1930, S. 13, Anm. 4.

Da die „Auferstehung Christi“ im Inventar 1741 noch nicht genannt wird, könnte durchaus die damals bereits bestehende Sammlung trogerischer Bilder (aus der Zeit vor 1728) zu einem Zeitpunkt zwischen 1741 und 1762 um aktuellere Gemälde resp. Modelle erweitert worden sein.

<sup>267</sup> Rossacher 1983, S. 464.

Rossacher 1968, S.116f.: „Possibly a *modello ideato* used by Troger as professor of the Vienna Academy to illustrate an important motif, and therefore without a connection with an actual execution. This would explain the copies by the hands of pupils.“

„Hommage Knollers an den so bedeutenden Lehrmeister.“<sup>268</sup> Einschränkungen trifft der Autor bezüglich des Kolorites: „Freilich dürfen wir die enormen Unterschiede beider Werke nicht übersehen: Wo uns Troger ein nächtlich gespenstisches Geschehen vor Augen führt, in dem Christus vom Sarkophag herabsteigt, [...] um die Feinde des Lichtes zu zertreten, ist Knollers Auferstandener in seinem ganzen Impetus aufgerichtet, emporstrebend, ein sieghaft Strahlender [...]“<sup>269</sup> Dieser Einschränkung ist zwar teilweise zuzustimmen, es darf allerdings nicht missachtet werden, dass das „schaurige Nachtstück“ der Skizze<sup>270</sup> nicht die Wirkung des Freskos reflektiert (die dem Knollers nicht unähnlich gewesen sein dürfte) – Troger behält bei seinen Freskomodellen ja stets das Medium der Skizze im Auge und verhält sich wie bei seinen anderen Ölbildern dementsprechend im Sinn der *tenebroso*.

Was als wichtiger Unterschied wahrgenommen werden könnte – dass der Auferstandene Knollers nämlich weiter unten im Bildfeld auftritt – schränkt sich unter Berücksichtigung der Prospektwirkung des Neresheimer Freskos ein (bei Standpunkt unter der Hauptkuppel, Abb. 77), wo die Positionierung des Protagonisten eindeutig vom Vorbild Trogers abgeleitet wird.

Franz Matsche stellte erstmals die Verbindung der Bildfindung mit dem verlorenen Fresko von St. Niklas her, ihm ist auch die Erklärung zum verzerrten Darstellungsmodus des Bozzettos zu verdanken.<sup>271</sup> Er geht davon aus, „dass die Skizzen als gemalte Modelle bewusst den optischen Eindruck eines schrägen Einblicks in eine Kuppel suggerieren wollen, indem sie eine einsichtige schräge Untersicht berücksichtigen, die sich für das Kuppelfresko zwangsläufig ergibt, wenn der Betrachter in der Hauptachse der Kirche sich diesem Kuppelraum nähert. Bei einem solchen exzentrischen Betrachtungsstandort verzerrt sich die Kreisform des Kuppelrunds optisch zu einem Queroval.“<sup>272</sup> Nicht nur die auffällige Form des Bildausschnittes mit dem unregelmäßig gequetschten Oval, auch die befremdliche, anatomische Diskrepanz gerade in der Hauptfigur, bei der der Kopf sehr groß über einem zarten Oberkörper balanciert, der wiederum zu dem langen, gestreckten Bein in keinem korrekten Verhältnis erscheint, unterstreichen Matsches Überlegung.

---

<sup>268</sup> Baumgartl 2004, S. 227.

<sup>269</sup> Ebd., S. 227f.

<sup>270</sup> Die Diskrepanz zeigt sich sowohl im Vergleich des Langhausbildes von Brixen (1750) mit seiner überdramatischen Skizze als auch mit Knollers eigenem Entwurf in den Stiftsammlungen von Neresheim. Ebd., S. 278, S-F VI 2a.

<sup>271</sup> Matsche 1970, S. 130-133. Die geringe Rezeption seiner überzeugenden Interpretation der Skizze in der nachfolgenden Literatur (Baumgartl ecc.) ist bedauerlich.

<sup>272</sup> Ebd., S. 131.

Der neu entdeckte Bozzetto zur Kuppel der Englischen Fräulein in St. Pölten<sup>273</sup> (Abb. 3) bestätigt im Vergleich von Projekt und Ausführung die für St. Niklas postulierte Vorgangsweise: die Ölskizze stellt nicht im Sinne einer Landkarte das planimetrische Abbild des späteren sphärischen Gewölbes dar (man denke an Grans „Tagesanbruch“ oder B. Altomontes Hauptkuppelskizze für Herzogenburg), vielmehr spiegelt sie bereits wieder, welche Wirkung das Bild im Raum haben wird. Wie die Salzburger Skizze weist das St. Pöltner Ölmodell ein unregelmäßig verzogenes, ovales Bildfeld auf, bei dem die oberen Zwickel steiler, die unteren relativ breit gequetscht erscheinen.

Den Demonstrationscharakter der Skizzen für die Bestellerschaft belegt auch die für Brixen überlieferte Darstellungsweise Trogers, mithilfe eines Spiegels den Auftraggebern den späteren Eindruck deutlich vor Augen zu führen.<sup>274</sup> Als Anregung zu dieser Form der Planung und der Demonstration der Wirkung des später ausgeführten Deckenbildes mögen Kupferstichansichten von Innenräumen fruchtbar geworden sein, bei denen die einer Quadratur eingeschriebenen Deckenbilder als Realräume verzerrt wiedergegeben werden.

Auch Zeillers Entwürfe orientieren sich an dieser Vorgabe Trogers und belegen dessen Planungspraxis: die erste Zeichenstudie für die Ettaler Riesenkuppel wählt bewusst den (beabsichtigten) Hauptprospekt ohne Angabe der übrigen Gewölbeabseiten, der Bozzetto für das Ottobeurener Fresko der Engelschöre besitzt am unteren Bildrand sogar die Andeutung eines zylindrischen Kuppeltambours in seiner perspektivischen Verzerrung, wie sie von einem idealen Standpunkt aus entstehen sollte. Auch Knollers Entwürfe für Neresheim ventilieren den Modus des Tafelbildes (Abb. 79) – hier ist sogar auf die Angabe des architektonischen Umfeldes gänzlich verzichtet, das zentrale Motiv wird in seiner späteren Wirkung idealisiert vorgestellt.

Die Einbeziehung eines idealen Standpunktes in die Planungsüberlegungen setzt die im Umfeld Trogers entstandenen, perspektivischen Entwürfe im Übrigen von solchen Projektierungen Wiener Provenienz ab, wie sie sich für Rottmayrs Karlskirchen-Kuppel erhalten haben. Hier fasst die Zeichnung,<sup>275</sup> die lediglich eine Seite des sphärischen

---

<sup>273</sup> Salmon 2005, S. 563-565.

<sup>274</sup> Diarium Leopold Peißer: „*Weilen endtlichen der eingewarthe Herr Paul Troger, Mahler in Wienn, gebirtig von Welsperg in Pussterthall, angekhomben, als haben Ihro Bischoffliche Gnaden (Ferdinand Joseph Gabriel von Sarnthein) eine Conferenz zu ersizen sich von dero Landtgueth, dem Prugger-Hoff zu Vährn, sich herab begöben, in welcher dan Herr Troger seinen in Öhlfarben entworffenen Schgizzo vorgelöget und mittlst Gebrauchung aines Spiegls der Deputation noch clärer gezaiget, wie dises Gemähl in derHechen zu stehen khomben werde.*“ (9. Juni 1748) Zitiert bei: Andergassen 1998, S. 67.

<sup>275</sup> Hubala 1981, S. 260, Z 142.

Gewölbes wiedergibt, den *conetto* der Malerei in einem Aspekt zusammen, ohne dass dieser in der später ausgeführten Malerei tatsächlich berücksichtigt würde.

Exkurs: Kuppel oder Platzlgewölbe?

Als möglicher Einwand gegen die Vorstellung einer Kuppel in St. Niklas muß die Freskierung der Wiener Mariahilferkirche von Joseph Hauzinger (1760) an dieser Stelle angeführt werden. Trotzdem die Vierungsgemälde von St. Niklas und Mariahilf in ihrem Aufbau einander ähneln, hatte Hauzinger bei seinem Werk ein Platzelgewölbe, keine Kuppel zu gestalten wie sie in St. Niklas angenommen wird. Hinzu kommt – wovon später noch die Rede sein wird – dass Trogers graphischer Erstentwurf ohne Zweifel die Gestaltung einer Böhmischen Kappe, nicht einer Kuppel für das Auferstehungsbild vorbereitet.

Für die Gliederung der Platzelgewölbe in Mariahilf wurde 1760 auf eine zarte, relativ untektionische *stucco finto*-Dekoration (von Strattmann?) zurückgegriffen, wie sie oft bei Trogerwerken zu finden ist und wohl auch in St. Niklas zum Einsatz gekommen war. Die ovalen Bildfelder werden von Kordelstäben gerahmt, ansonsten überwiegen Rocaillen als Ornamentformen. Das Vierungsfeld mit der „Darstellung Jesu im Tempel“ (Abb. 75) weist in der Mitte der Bögen stützende Manschetten auf, die in der Tradition Francias Schwarzspanierdekoration stehen (um 1732) und bei Troger in den Projektierungen des Gyöerer Orgel- und des Brixener Chorfreskos angedacht wurden.<sup>276</sup> Hauzingers Darstellung kombiniert in der Gestaltung mehrere Motive trogerischer Provenienz; für die Treppenanlage mag an Altenburgs Bibliothekskuppel gedacht werden, wo auch das Opeion seinen Ursprung hat, sowie an die Raaber „Verkündigung“ und das Trabantenfresko „Kassian lehrt in Imola“ in Brixen. Zugleich bedeutet Hauzingers Vierungsbild aber eine Transponierung der Troger-Komposition in ein architektonisches Milieu, ist der Schauplatz doch in den Tempel verlegt. Im Prinzip ähneln sich aber trotz dieses Unterschiedes die beiden Gemälde: um eine zentrale Himmelsöffnung gruppieren sich die Bildpersonen. Eine derart beabsichtigte Wirkung des Zentralbildes im Raum, seine Suggestion eines kuppeligen Gebildes (mit einer für den Betrachter scheinbar nicht einsichtigen Abseite) unterstreicht die Arrangierung des vordersten Bildes mit der Assumptio, die unüberschnitten vom Übergang von Langhaus zur Vierung gelesen werden kann und so als intendierter Blick- und Standpunkt für eine ideale Prospektwirkung kalkuliert sein dürfte.

---

<sup>276</sup> Karner 2005, S. 592.

Zeigt Trogers Bozzetto also eigentlich eine weitgespannte Böhmisches Kappe anstatt der bisher angenommenen Kuppel?

Trotz der hier angeführten Gründe darf wohl im Sinne Matsches tatsächlich von einer Kuppel ausgegangen werden – sowohl Pilgrams Kopiebau der Elisabethinen in Pressburg als auch der Vergleich mit Trogers St. Pöltener Bozzetto lassen diese Rekonstruktion legitim erscheinen. Auch die im Vergleich zu Christus zu klein geratenen inzensierenden Engel des Entwurfes und die in ihrer Prospektwirkung gequetschten Engel im oberen rechten Bildeck (Zeillers Replik am Entwurf für Ettal demonstriert ihre tatsächliche Raumfülle, vgl. Abb. 82, 83)<sup>277</sup> lassen eine Kuppeldekoration überaus plausibel erscheinen.

Die Frage, ob St. Niklas eine Kuppel besaß oder ob Troger eine Folge von böhmischen Kappen zu gestalten hatte, legitimiert sich am erhaltenen *pensiero*, Trogers Erstplanung des Freskos (Abb. 84).<sup>278</sup> Die mit der in der Endredaktion nur locker verbundene, doch stilistisch und ikonographisch zweifelsfrei mit dem Auftrag von 1740 in Bezug stehende Konzeption präsentiert im gezeigten Bildfeld zwei alternative Rahmenformen. Nicht zu entscheiden ist, ob hier an eine reale Stuckeinfassung gedacht wurde oder eine *stucco finto*-Lösung angedeutet werden sollte – eindeutig ist allerdings, dass die architektonische Grundlage des Bildes ein Platzelgewölbe bildete. Es ist der Spekulation anheimgestellt, ob der graphische Entwurf in seiner Gestaltung und seiner narrativen Qualität die Integration in eine Szenenfolge berücksichtigt in der Form von Trogers Freskenzyklus für St. Andrä a.d. Traisen oder, noch ähnlicher, von Daniel Grans später entstandenen Deckenbildern für Hetzendorf (1744, Abb. 85).<sup>279</sup>

Die Indifferenz in der eigentlichen Bildform mag sich aus dem eventuell frühen Zeitpunkt der Entstehung des Blattes innerhalb der Beauftragung erklären. Die Zeichnung gab den ungefähren Eindruck wieder, ein darauf folgendes Modell in Öl würde der Auftraggeberschaft schließlich einen höheren Grad der Wirkung des Bestellten vermitteln. So ging etwa eine graphisch ausgesprochen sauber ausgeführte Zeichnung dem beinahe vollkommen übereinstimmenden Ölbozzetto des Melker

---

<sup>277</sup> Hahn 2004, S. 54f.

<sup>278</sup> Bleigriffel, Feder in braun, grau laviert, ölfleckig, 170 x 245mm – Wien, Graphische Sammlung Albertina Inv.-Nr. 25032.

Wagner 1976, S. 12, Kat.-Nr. 21 (Abbildung beschnitten und spiegelverkehrt). Das Blatt weist keine rosafarbene Lavierung, wie im Katalog angegeben, sondern eine Reihe von durchgeschlagenen Ölflecken auf.

<sup>279</sup> Knab 1977, S. 167. Zum Einfluss Trogers auf Gran s. Dachs 2003, S. 10.

Kolomanisaales voran.<sup>280</sup> Lavierte, akribisch ausgeführte Zeichnungen – zudem signiert - existieren auch als Alternativentwürfe für das Hochaltarbild der Schönbrunner Schlosskapelle.<sup>281</sup>

Die Graphik der Auferstehung schildert das Geschehen in seiner rein historischen Dimension: inmitten einer felsigen Umgebung erhebt sich Christus in einer Strahlengloriole aus seinem Grab. Die Haltung des Auferstandenen reflektiert mit den ausgebreiteten Armen den Crucifixus, der auf den Betrachter gerichtete Blick und der herbeieilende Engel mit der Siegesfahne lassen aber keinen Zweifel am Triumph des Auferstandenen aufkommen. Die Wächter - man denke an das Matthäuszitat „*Die Wächter begannen vor Angst zu zittern und fielen wie tot zu Boden*“ (Mt 28,4) - wehren sich teils entsetzt gegen die himmlische Erscheinung, teils weichen sie erschrocken zurück, teils schlummern sie ungestört weiter.

Besonders eindrucksvoll inszeniert Troger die Gruppe der beiden ineinander verkeilten Soldaten zu Füßen des Resurrectus. Sie stellen eine reife Weiterentwicklung der von Troger schon früher eingesetzten stürzenden Dämonen (etwa in Altenburg 1733)<sup>282</sup> dar. Die entgegengesetzten Drehbewegungen der beiden Soldaten, ihr rasanter Wechsel von Vorder- und Rückenansicht, lassen in ihrem S-Schwung Assoziationen an den wirbelnden Sturz der Verdammten in Röhrenbach aufkommen.<sup>283</sup> Die irrwitzige Häufung der Beine beider illustriert gleichfalls ein Lieblingsmotiv Trogers, die Häufung eines Bewegungsmotives in variiert Form zur Suggestion von dramatischer Bewegung (man denke etwa an die lilienhaltenden Engel zu Füßen der Altenburger Immaculata), motivische Nähe zeigt sich auch zur großformatigen, um 1746 entstandenen Zeichnung „Moses und die echerne Schlange“.<sup>284</sup> Der spannungsreiche Kontrast zwischen der ruhigen Aufwärtsbewegung des Auferstandenen mit dem taumelnden Hinuntersinken der Wächter ist in der optischen Verklammerung der beiden Gegensätze forciert.

---

<sup>280</sup> Preiss 1977, S. 181,184f.

<sup>281</sup> Vermählung Mariä, in zwei Varianten, jeweils Feder laviert in den Sammlungen der Albertina und des Innsbrucker Ferdinandeums (Wiener Fassung als Replik?) Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Zeichnungen Nr. 100, 186, 187.

Die 2007 im Kunsthandel angebotene Bozzetto-Kopie zum Schönbrunner Hochaltarbild macht die Existenz einer Trogervorlage wahrscheinlich. Auktionskatalog Dorotheum April 2007, S. 237, Nr. 232.

<sup>282</sup> Groiss/ Lux 1998, Abb. 4. Das Interesse der Zeitgenossen belegt Zeillers Studie nach der Altenburger Gruppe (braune Feder über schwarzer Kreide, 360 x 252 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. T 902) Ebd., Abb. 33.

<sup>283</sup> Gamerith 2001, S. 15, 24.

<sup>284</sup> Auktionskatalog Dorotheum 2007, S. 281, Kat.-Nr. 238.

Christus tritt aus dem Zentrum der Fahne entgegen.<sup>285</sup> Mit dieser zu einem triangulären Gebilde zusammengefasst scheint er gleich einer Lanzenspitze gegen die Soldaten vorzustößen, das Dreieck findet erst im abgeknickten Arm des Rückenaktes seinen Abschluss. Diese Monumentalisierung der Einzelfigur durch Zusammenspannen mit anderen Formen (insbesondere der Draperie) ist beliebte Stilfigur im Troger'schen Œuvre.<sup>286</sup>

Trotzdem die Zeichnung in ihrer Komposition für St. Niklas verworfen wurde (die das Blatt übersäenden Ölflecken lassen denn auch auf einen sehr unbekümmerten Umgang schließen), blieb ihr eine künstlerische Nachwirkung nicht verwehrt: die Gruppe der Soldaten wurde von Joseph Winterhalder d.J. für seine Häretiker im Gemälde „Vision der Hll. Augustinus und Norbert“ (1778, Abb. 86)<sup>287</sup> aufgegriffen.

Der Ölbozzetto des Salzburger Barockmuseums (Abb. 76), der nächste greifbare Planungsschritt der Bildgenese, zeigt ein unregelmäßig oval verzogenes Bildfeld (verregelmäßigt im Innsbrucker Exemplar) vor braun imprimiertem Grund. Der Auferstandene ist in dieser Fassung nicht mehr als ruhender, im Kontrapost sich präsentierender Männerakt gegeben, sondern schreitet mit ausgestreckter Linken vorwärts. In der Rechten trägt er eine mächtige, weiß-rote Siegesfahne. Die um ihn kreisenden Wolkenbahnen sind von Engeln bevölkert, die anbetend den Heiland verehren, ein Engelspaar links erweist mit Weihrauch der Gottheit die Ehre. Wie in der Zeichenskizze wird ein Teil der das Grab bewachenden Soldaten Zeuge des Geschehens, einige bleiben in ihren Schlaf versunken. Als Ambiente des Bildgeschehens wählt Troger die einseitige, schräg untersichtige Erdschachtdecke in dem Sinne, wie er sie in Altenburg zum Einsatz gebracht hatte und wie sie ihre Wirkung bis zu den Fresken des frühen Maulbertsch erhalten sollte.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> Die Displazierung von Hauptprotagonisten lässt sich auch bei der Gestalt Gottvaters in der „Anbetung des Lammes“ (Altenburg, Presbyterium 1733) feststellen – Zeillers Nachfolgewerk in Fürstenzell (1744) korrigierte die Dezentralisierung. Möseneder 2005, S. 548.

<sup>286</sup> Die bemerkenswerteste Ausformulierung zeigt der Vergleich zwischen Trogers Bozzetto und der Ausführung zum Melker Prälatensaal (1739), wo als beinahe einzige Änderung eine Vergrößerung der America durch die nach unten gezogene Draperie festzustellen ist.

<sup>287</sup> Kratinová 1988, S. 111, Kat.-Nr. 69. - Diess. 2002, S. 240.

<sup>288</sup> Matsche 1970, S. 563, Anm. 443.

Die Farbigkeit des ausgeführten Freskos wird aus der Skizze nicht ersichtlich. Der düstere Ernst, den das Ölgemälde ausstrahlt, war in der Realisierung wohl nicht gegeben, auch die (thematisch zwar angebrachte) nächtliche Stimmung des Geschehens wurde wohl kaum in dieser Form umgesetzt.<sup>289</sup> Der Auferstandene mag chromatisch durchaus der viel früher entstandenen Pallas des Melker Marmorsaales (1731/32) entsprochen haben, bei der das Licht die Konturen löst, ohne sie gänzlich im Licht atmosphärisch aufgehen zu lassen (vgl. Aurora desselben Freskos), beim übrigen Fresko kann man von einer dem Pressburger Kuppelbild entsprechenden Palette ausgehen: eine Reihe von Mischtönen durchbricht die akademische Trias, die Troger so unerbittlich in den Altenburger Kirchenfresken zu exerzieren hatte, insgesamt ist ein buntfarbiger Eindruck von spätbarocker Eleganz anzunehmen.

Bemerkenswert im Vergleich der graphischen Skizze zum Ölbozzetto ist der Umstand, dass nicht nur die Darstellung, sondern auch die Ikonographie des Bildes weiterentwickelt wurde. Die Illustration des rein „historischen“ Auferstehungsgeschehens mit Christus und den Wärtern wird im *modello* erweitert um die allegorische Ausdeutung des Ereignisses als Sieg über Sünde, Tod und Teufel. Zu Füßen des Auferstandenen winden sich nämlich die gestürzten Figuren von Venus, die sich ihrer Maske beraubt sieht, mit dem blinden Amor, Satan, dessen kraftvoller Rückenakt mit dämonischen Flügeln den unteren Mittelteil der Komposition einnimmt, die Schlange mit dem Apfel des Sündenfalls, um die Hüfte des Teufels geschlungen, ein Pfau als Sinnbild der Hoffart und der Tod als Gerippe. Das Thema des Triumphes Christi über diese Lasterallegorien hatte Troger schon zu Beginn seiner Karriere 1731 in St. Andrä dargestellt; dort folgte die triumphale Allegorie dem Leitthema des Triumphes, das sich über alle Freskenfelder zieht.<sup>290</sup>

Als vorbereitende Arbeiten zu einer Interpretation der Auferstehung in St. Niklas in der Tradition von St. Andrä – also Verzicht auf terrestrische Motive, Verlagerung des allegorischen Geschehens in eine Himmelsphäre – könnten die beiden Lastersturz-

---

<sup>289</sup> Das nächtliche Milieu der Szene mit Dionysius Areopagita in der Bibliothek des ehem. Augustiner Chorherrenstiftes St. Pölten (1734) wurde – wohl aufgrund seiner unglücklichen Wirkung – bei der Wiederaufnahme des Themas in Altenburg (1742) unterlassen.

<sup>290</sup> In St. Andrä finden sich die Themen „Triumph des hl. Augustinus und seiner Orden“ – „Triumph der hll. Petrus und Andreas“ – „Triumph der Immaculata“ – „Triumph des Auferstandenen über Sünde, Tod und Teufel“ – „Triumph des hl. Geistes“. Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S.75 - Kronbichler 1998, S. 66. - Matsche 1970, S. 132 deutet St. Andrä fälschlicherweise als Himmelfahrt Christi; auch in der Datierung auf 1739 ist ihm nicht zu folgen.

Zeichnungen der Wiener Albertina gesehen werden, bei denen die Handlung noch in Wolkenbahnen vor sich geht.<sup>291</sup> In der auf drei Figuren konzentrierten Fassung der ersten Graphik (Inv.-Nr.26.999, Abb. 88) erscheint die Gruppe der Stürzenden sehr konzentriert in geschlossener Pyramidenform: Satan liegt dabei in relativ ruhiger, in Untersicht gegebener Haltung, Frau Welt hat die Rechte abwehrend erhoben und stützt sich (wenig dezent) zwischen den Beinen Satans ab<sup>292</sup>. Dagegen ist das Motiv des Fallens in der zweiten Zeichnung ausgefeilter (Abb. 89). Wie in der vorhergehenden Graphik beginnt die Gruppe mit dem verzweifelten Amorknaben links (der ident übernommen wird) und setzt sich in der zurücksinkenden Venus fort. Diagonal postiert setzt der Teufel mit Forke und gestürztem Thron den Schwung fort (hier dem Betrachter mit seiner Vorderseite zugewandt), der in der anderen Diagonalachse mit dem ausholenden Knochenarm des Totengerippes endet.

Das wohl unmittelbar der Ölfassung vorangehende Entwicklungsstadium repräsentiert sich in einer Zeichnung der Stuttgarter Staatsgalerie (Abb. 90).<sup>293</sup> Wenngleich die Eigenhändigkeit nicht unumstritten ist, spiegelt das Blatt doch eine sich nur mehr in Einzelheiten vom Ölmodell unterscheidende Bildfindung. Dominant beherrscht nun der kraftvolle Rückenakt des stürzenden Satan die Gruppe (dem planerischen Vorgehen entspricht, dass nur ein Flügel gezeichnet ist - die Korrektheit der Wiedergabe des Männeraktes überwiegt vor der später ikonographisch vorgegebenen Kennzeichnung als Teufel). Seine vorgestreckte Rechte setzt sich in der Sense des Todes fort, wobei dadurch die Dramatik der Gestik gemildert ist gegenüber dem vergeblichen Griff im Bozzetto über den Rand hinaus. Die Gestalt des Todes reagiert stärker auf den Fall, indem der die knochige Rechte erhoben hat - in der Ausführung ist dieser hohe Grad an Aktivität reduziert, das Skelett hüllt sich passiv-leidend in ein schwarzes Tuch. Weggefallen ist das Motiv des Thronsessels (als Anspielung auf ein apokalyptisches Motiv und den Teufel als Fürsten der Welt), beibehalten in diesem letzt dokumentierten Stadium der Planung ist hingegen noch die Verlagerung des Geschehens in den Himmel.

Die Kombination des Historienbildes mit der ausdeutenden Allegorie, wie es letztendlich im Ölentwurf der Auferstehung und seiner Ausführung geschah, stellte in

---

<sup>291</sup> „Stürzender Satan mit Venus und Amor“ – Bleigriffel, Feder mit Tinte, 193 x 239 mm, Inv.-Nr. 26999; „Stürzender Satan, Venus, Amor und Tod“ – Bleigriffel, Feder mit Tinte, 199 x 300 mm, Inv.-Nr. 26998.

<sup>292</sup> Das Haltungsmotiv wird im Bozzetto der Auferstehung von einem Wächter rechts eingesetzt.

<sup>293</sup> „Höllenssturz“, Feder mit Tinte, 207 x 285 mm, Inv.-Nr. C 1922/14g.

diesem monumentalen Ausmaß eine gänzliche Neuerung dar.<sup>294</sup> Nicht wie in Trogers Hradischer Saaldeckenbild oder den Altenburger Bibliotheksfresken treten separate Personifikationen und Allegorien auf - Trogers Neuerung auf dem Gebiet der Deckenmalerei<sup>295</sup> - sondern der Hauptprotagonist selber wird zur Allegorie auf sein eigenes Handeln.

Die Beweggründe, wieso Troger sich für die vorbildlose Kombination des Ereignisbildes mit seiner allegorischen Ausdeutung entschied, sind nicht nachzuvollziehen. Möglicherweise bestehende Bezüge zu literarischen Quellen sind vorerst nicht aufzuzeigen – insgesamt mutet der Planungskomplex als ein rein künstlerimantes Problem an, auf das die Auftraggeberschaft rezipierend, nicht gestaltend eingewirkt hat.

Betrachtet man die in der Ölskizze dokumentierte Ausführung mit den in den vorangehenden, zeichnerischen Projekten greifbaren Planungen werden die kompositorischen Veränderungen in ihrer erheblichen Form erkennbar. Troger lässt das Bild nun nicht mehr zentral auf der Christusgestalt fokussierend beginnen, sondern, dramatisch und unvermittelt, mit dem Repoussoir der Soldatengruppe rechts, jener Ansammlung schattenhafter Figuren mit auseinanderfahrenden Gliedmaßen, die bestürzt sich dem Mittelgeschehen zuwendet. Das schwingende Stehen des Auferstandenen des *pensiero*, der entspannt mit ausgebreiteten Armen seinen verklärten Leib den Augen des Betrachters weist, ist durch ein gravitatisches Einerschreiten ersetzt. Mit ernster Miene wendet sich Christus dem Betrachter zu, seine Gestalt wird durch die mächtigen Stofffüllen des Banners ins Monumentale gesteigert – eine Verstärkung im Verhältnis von Entwurf und Ausführung wie sie auch bei der Figur der Amerika im Fresko des Melker Prälatensaals (1739) zu finden ist. Als Ausgangspunkt des „bewegten“ Bildaufbaus ist nun nicht die geometrische Mitte zu sehen, vielmehr scheinen die Hauptachsen der Komposition (Arm Jesu, Schulterpartie des Teufels, ausgestreckte Hand des erwachenden Wächters rechts) auf das nicht sichtbare Ende des Sarkophages gerichtet zu sein als dem Punkt, von dem das Geschehen seinen Ausgang nahm. Von dort aus geht Christus seiner Glorie entgegen, diesem Punkt und der davon ausstrahlenden Achse liegt die Figur des Höllenfürstes diametral entgegen. Bei dieser

---

<sup>294</sup> Als einzige Parallele überhaupt lässt sich bislang nur Georg Asams Fresko in Tegernsee (um 1690) nachweisen, in dem ebenfalls der Triumph Christi mit Wächterfiguren verbunden ist.

<sup>295</sup> Lorenz 1999, S. 304 - Möseneder 2005, S. 547.

Stelle versucht Troger dem Bild die eigentlich mediumsfernde Dimension des Zeitlichen zu verleihen: die Komposition stellt optische Bezüge her, die das zeitliche „Davor“ suggerieren und dem Betrachter klar machen, was im Moment „vor dem Hinsehen“ geschehen ist. Eine ähnliche Vorgangsweise zeigt die Altenburger Apokalypse, wo die prominente Inszenierung des optischen Loches zwischen den Wolkenbahnen von Immaculata und stürzenden Engeln dem Betrachter das inhaltlich begründete Zerreißen des Himmels veranschaulichen; ähnliches lässt sich auch über Trogers Wiener Ölberg sagen, wo das Haupt Christi unter die Bilddiagonale knickt und somit suggeriert, dass die überwältigende Last des Leides eben erst den Kopf unter den im Bildraum eigentlich vorgesehenen Platz gedrückt hat.

Um die zentrale Figur des schreitenden Christus entwickelt der Maler die Komposition: Das Motiv des ausgestreckten (resp. abgewinkelten) Armes lässt Troger in Korrespondenzen sich mehrmals wiederholen - dem ablehnenden Impuls der Soldaten, dem wilden Überstrecken des Satan, dem resignierenden Widerstreben der Venus konträr der ausladende Gestus des Auferstandenen in der Art einer antiken Redepose mit kühler Souveränität. Die v-förmige Anordnung der Kompositionsmitte, deren Spitze der Teufelsleib bildet, sowie das Rücklingskippen des Frauenaktes unterstreichen die heroische Bewegung des Heilands.

Um den Bozzetto in seinem Verhältnis zum später ausgeführten Werk zu verstehen, lohnt sich der Vergleich mit dem 1742 entstandenen Fresko der „Glorie der hl. Elisabeth“ (Abb. 87). In Analogie zu der Pressburger Komposition wäre demnach anzunehmen, dass Trogers Bild sich über einer gemalten Attikazone entwickelte, die von Sünde und Teufel dramatisch überschritten wurden. An der Westseite der Kuppel entwickelte sich die Hauptgruppe mit dem Auferstandenen pyramidal, wobei der Scheitelpunkt der Kuppel von Christi strahlenumgebenem Haupt gebildet wurde (in dieser Positionierung und mit dem Motiv des herausblickenden Heilands schloss Troger an seine Gestaltung in Röhrenbach 1737 an). Am unteren Rand über der Quadratur lagerten bis zu den Diagonalachsen der Kuppel die Wächter. Die im Ölentwurf links oberhalb von Christus gegebene Engelgruppe war wahrscheinlich in der Ausführung gedreht und an der Diagonalachse orientiert. Gleiches gilt für die im Entwurf rechts oben angezeigte Gruppe von Engeln mit herabbaumelnden Beinen, auch sie waren im ausgeführten Werk wohl gedrehter als im Bozzetto. Ob gegenüber der Hauptgruppe, die in St. Niklas wesentlich höher reichte als in der Elisabethenkirche von Pressburg auch noch Engel zu sehen waren, die Troger in der Ölskizze nicht wiedergibt, bleibt offen – denkbar wäre eine Variante mit einer Puttengruppe auf kreisendem Wolkenband.

Lassen sich bereits für das Presbyteriumsfresko Reflexe in zahlreichen Werken Wiener Provenienz feststellen, gilt dies in starkem Maß auch für die zentrale Kuppelmalerei. Wieder ist Johann Jakob Zeiller, Trogers langjähriger Gehilfe, zu nennen, der Motive der trogerischen Auferstehung in einer Form des *Pasticcios* eigenen Arbeiten integrierte. Den stürzenden Rückenakt Satans und die adorierenden Engel rechts von Christus wiederholte der Troger-Epigone in seinem 1744 geschaffenen Langhausfresko von Fürstenzell. Im graphischen Entwurf<sup>296</sup> der Ettaler Hauptkuppel (um 1747) werden die inzensierenden Engel in der Mittelpartie verwendet, während im ausgeführten Kuppelbild auch die weiteren Engelgruppen aufgegriffen werden (Abb. 81, 83). Im zweiten Ölbozzetto (1760)<sup>297</sup> zu den Chören der Engel im Chorkuppelfresko sind starke Anlehnungen an den Engel mit dem Weihrauchfaß gegeben in der rechten Gestalt unter Gottvaters Thron, die eine Kordel des Baldachins in Händen hält. In Suben (1767/68) lässt Zeiller Frau Welt aus Trogers Lastergruppe erneut auftreten.<sup>298</sup> Im altersschwachen Spätwerk in Bichlbach (und der übereinstimmenden Skizze in Ottobeuren) hat Zeiller noch 1778 Trogers Engel der Auferstehung verwendet.<sup>299</sup> Im Umkreis Zeillers entstand als Fassadendekoration eine Auferstehung nach Trogers Entwurf in Reutte (Gasthof „Schwarzer Adler“ am Obermarkt), wo der Zeiller-Schüler Köpfler sie im Giebelfresko wiederholte.<sup>300</sup>

Franz Karl Palko integrierte den von hinten gesehenen Teufel Trogers in seinen graphischen Entwurf des Engelsturzes<sup>301</sup> (hier sind auch Einflüsse des Michaelbildes von Unterberger zu konstatieren).

Johann Lukas Kracker versicherte sich trogerischer Unterstützung im 1761 entstandenen Engelsturz der Michaelskapelle der Prager Niklaskirche (erneut wird die Teufelsfigur verwendet)<sup>302</sup> und in der Predigt des Täufers für den Hochaltar der Znaimer Kapuzinerkirche (Abb. 91)<sup>303</sup>, bei der die Gestalt des Johannes eine Variante auf den Auferstandenen darstellt. In demselben Gemälde lässt Kracker aus Trogers lümmelnd in Schlaf versunkenem Wächter einen interessiert dem Sermon lauschenden Zuhörer werden. Der in Wolken knieende Putto mit gefalteten Händchen, bei Troger

---

<sup>296</sup> Kat. Ausst. Reutte 1983, S. 52, Kat.-Nr. 9.

<sup>297</sup> Matsche 1970, S. 663.

<sup>298</sup> Ebd., S. 422.

<sup>299</sup> Ebd., S. 451.

<sup>300</sup> Ebd., S. 461, Anm. 593.

<sup>301</sup> Preiss 1989, S. 104f., Kat.-Nr. 35.

<sup>302</sup> Jávorský 2005, S. 262, Kat.-Nr. 120.8.

<sup>303</sup> Ebd., S. 242f., Kat.-Nr. 21, 22.

links der Christusgestalt gesetzt, scheint nochmals in Krackers „Glorie des Paulus des Eremiten“ (Abb. 70) auf, deren Bildanlage wesentlich vom St. Niklaser Presbyteriumsbild angeregt ist. Trogerische Wurzeln weist schließlich ein Engel mit Weihrauchfaß auf, der 1762/64 am Altarblatt des hl. Norbert in Jasov<sup>304</sup> und 1766 bei einem themengleichen Gemälde in Neureisch zu finden ist.<sup>305</sup>

Im Wiener Neustädter Fresko der „Verklärung Jesu“, dem Werk Johann Ludwig Greves (1745)<sup>306</sup>, werden der aufschreckende Wächter links und jener mit der ausgestreckten Rechten repliziert, im Gewölk des Himmels trifft man weiters auf das Engelpaar, bei dem der rechte die Hände über der Brust gefaltet hat. Johann Michael Holzhey nutzte Motive der Auferstehung für seine Arbeiten in Isny (Abb. 92),<sup>307</sup> Eustachius Gabriel die Komposition 1762 für sein Fresko in Osterhofen in Württemberg.<sup>308</sup>

Die unbestritten prominenteste Nachfolge erlebte Trogers Auferstehungsbild in Martin Knollers Kuppelfresko der Neresheimer Abteikirche von 1773 – nur elf Jahre vor der Zerstörung des Urbildes entstanden (Abb. 77, 78). In seiner phantastischen Buntfarbigkeit mag Knollers Werk auch einen Eindruck geben von der Wirkung des verlorenen Freskos seines Lehrers und zugleich den starken Eindruck verdeutlichen, die das hochbarocke Bildwerk selbst noch auf einen klassizistisch geläuterten Maler ausübte. Die Positionierung des Heilands weit unterhalb des Kuppelscheitels (Abb. 78) mag auf den ersten Blick als großer Unterschied zu Trogers Deckenbild angesehen werden; tatsächlich bedeutet diese Änderung allerdings eine sinnvolle Adaptierung im trogerischen Sinn, da dadurch Christus in den aufeinanderfolgenden Kuppelbildern dreimal erscheint, dreimal auf einen Blickpunkt im Langhaus berechnet (Abb. 77). Unmittelbarer als in St. Niklas, in Neresheim aber durch die Architektur Balthasar Neumanns induziert, ist der Lastersturz, der ohne trennende Scheinattika den unteren Kuppelkranz überschneidet. Dass Knoller die von seinem ersten Lehrer inventierte Komposition als Ort seiner Signatur wählte, mag gleichfalls als Ausdruck der Achtung empfunden werden.

Schlussendlich schimmert selbst bei zutiefst originären Leistungen der Akademie der Eindruck von Trogers Leistung durch; Mildorfers Figur des Abel etwa auf seinem 1743 gekürten Preisstück kann seine Verwandtschaft mit Trogers stürzender Venus kaum verhehlen (Abb. 41).

---

<sup>304</sup> Jávör 2005, S. 266f., Kat.-Nr. 151.

<sup>305</sup> Ebd., S. 273f., Kat. 178.

<sup>306</sup> Hosch 1994, S. 44.

<sup>307</sup> Paula 1996, S. 129, 132f.

<sup>308</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 93.

### Seitenaltarblätter der St. Niklaskirche

Der Zerstörung der St. Niklaser Gottesacker-Kapelle entgingen beim Abbruch 1784 nur mobile Teile der Ausstattung. Soweit heute feststellbar, konnten die beiden Seitenaltarbilder Trogers „Tod des hl. Joseph“ und „Maria vom Siege“ 1786 für die neuinstallierte Pfarre St. Laurenz auf dem Schottenfelde erworben werden und gelangten in Folge in die Pfarrkirche von Platt.

Skepsis, die Friedhofskirche auf der Landstraße als ursprünglichen Bestimmungsort der beiden Altarblätter zu identifizieren, äußerte erstmals Schweighofer unter Berufung auf das Verzeichnis der Guttäter: *„Herr Caspar Mantz, bürgerlicher Fleischbakermeister, Oberkirchenvater der Kapelle und seine Gattin Elisabeth haben außer anderen Guttaten ... den St. Joannis Nepomuceni Seitenaltar durch den H. Paul Troger Kunstberühmten Mahler wie auch die Unkosten des Vergolters, Stein-Metz und Marbelirer bezahlt.“*<sup>309</sup> Daß unter Nr. 18 der Baurechnungen auch ein Kontrakt mit Friedrich Gedon erhalten ist, ein Bild betreffend *„die unbefleckte Empfängnis der allerseligsten Jungfrau und Mutter Mariae vorstellend“* für die stattliche Summe von 230 fl., begründete die These, dass nur ein Seitenaltarbild von Troger – und zwar mit dem Patron Johann Nepomuk<sup>310</sup> – das andere, weil themengleich mit dem Platter Bild, aber von Gedon ausgeführt worden sei.

Diese berechtigten Zweifel räumen zwar die Nachrichten Roschmanns (er spricht von zwei Altarbildern Trogers in St. Niklas) und Schullers aus, die die Bildinhalte der erworbenen Gemälde für St. Laurenz nennen;<sup>311</sup> Erklärungsbedarf bleibt aber für das Gedon-Bild und den Nepomukaltar bestehen. Hypothetisch mag die Analogie der Elisabethinenkirche von Pressburg suggerieren, dass das Nepomukbild sowie das Gemälde Gedons als Vorsatzblätter montiert gewesen sein könnten (das Altarpatrozinium muß ja nicht zwingend im großen Bild thematisiert werden) – dafür scheint allerdings wiederum der Preis Gedons sehr hoch angesetzt. Eine abgelehnte Variante Gedons auf das Thema der Immaculata ist ebenso nicht unbedingt anzunehmen: trotzdem die Finanzkraft der Bruderschaft durch Erbschaft als mehr als wohlhabend zu bezeichnen ist, möchte man nicht den Vergleich zu Schmidts Engelbild

---

<sup>309</sup> Johann Alexander Tryer, Denck- und Gutthäterbuch der gemein Landstrasserlichen Gottsacker-Capell. Ms. B 196, S.317 (Stadtarchiv Wien). Zitiert bei: Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 40

<sup>310</sup> Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. S. 118.

<sup>311</sup> Vgl. Anm. 224.

in Zwettl ziehen,<sup>312</sup> das, nachdem es das Missfallen des Auftraggebers erregt hatte, durch ein Werk Trogers ersetzt wurde. Eine bloß verbesserte Fassung des Gedonbildes - man denke an Felix Ivo Leicher, der 1757 mit 60 fl. für Änderungen am Hochaltarbild (Mildorfers?) von Mikulov/ Nikolsburg bezahlt wurde<sup>313</sup> - kommt durch die rein Troger zuzuweisende Ausführung nicht in Frage.

Thematisch auf die Zentralkuppel und das Konzept als Friedhofskapelle abgestimmt waren die beiden Altarblätter mit der „Unbefleckten Empfängnis“ (diese durch den Typus der „Maria vom Siege“ als Allegorie auf das Erlösungswerk zu sehen) und dem „Tod des hl. Joseph“, der exemplarisch den guten Tod des Christenmenschen vor Augen führen sollte.<sup>314</sup> In diesen beiden Seitenaltarbildern – wie auch immer die Anbringung im Raum gedacht war – berücksichtigt Troger bereits die Verbindung von Allegorie und Historie, wie sie in der Kuppel zum Ausdruck kam: der Tode des Nährvaters entspricht dem apokryphen narrativen Geschehen, das Immaculata-Bild mit seinen vielfältigen allegorischen Verflechtungen nimmt bereits den Gedanken von Erlösung und Triumph über den Satan auf.

### **Tod des hl. Joseph**

Der „Tod des hl. Joseph“, mithin eine der von den Zeitgenossen am meisten geschätzten Bildschöpfungen Trogers, leitet wie bereits die Genese des Auferstehungsfreskos zur Frage der Planung bei Troger über:

Erweckt der heutige Gesamtbestand an Troger-Bozzetti<sup>315</sup> aufgrund der vergleichsweise geringen Anzahl und dem fast vollständigen Fehlen repräsentativer Entwürfe für die große Anzahl der Deckenmalereien den Eindruck höchster Ökonomie der Trogerwerkstatt im Umgang mit Planungen, belegt im Gegensatz dazu eine Anzahl von

---

<sup>312</sup> „*Venit pictor Schmidt Crembsio cum imagine altari SS. Angelorum. Imago vesperi fuit erecta in altari, ille cum statuario Schlederer sequenti die post prandium abivit. Imaginem non minus 200 flor. Destinavit et instanter tantum petit. Dedi 170 flor. Postquam autem sequenti die in plana luce vidi et erectam consideravi, plana non placuit, quia facies pleraque non repraesentant facies angelorum.*“  
Diarium des Abtes Melchior von Zaunagg (1736) Zitiert bei: Karl 1983, S. 392, Qu 55. 1738 wurde das Gemälde durch ein Bild Trogers ersetzt, der dafür 160 fl. in Rechnung stellte. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 214, Dok. 60.

<sup>313</sup> Haberditzl 1944/ 2006, S. 166.

<sup>314</sup> Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 40.

<sup>315</sup> Die Problematik der Zuschreibung sei hier ausgeklammert; die große Anzahl von Schülerkopien nach trogerischen Entwürfen kann zumindest Reflexe auf Planungen widerspiegeln.

Ölskizzen resp. Wiederholungen, dass wohl auch eine Reihe von Entwürfen eine Überarbeitung für die Ausführung erfahren hat - teils auf Wunsch der Klientel<sup>316</sup>, teils sicher auch aus künstlerischen Motiven. Im Licht des letzteren Falls ist wohl die im Frankfurter Stadel verwahrte Ölskizze für einen Tode des hl. Joseph zu sehen (Abb. 93).<sup>317</sup> Sie zeigt links Christus, der vornübergebeugt dem sterbenden Nährvater Trost zuspricht. Joseph liegt auf dem Lager, das schräg nach hinten in den Raum verläuft. Sein Kopf, von der trauernden Muttergottes gestützt, fällt schwer zurück, sein linker Arm hängt ermattend vom Bett. Ein geflochtener Schemel dient als Ablage für die Utensilien medizinischer Betreuung. Von oben schwebt frontal die Figur Gottvaters, mit erhobener Linken, hernieder. Dieser Bozzetto scheint nur die erste, verworfene Planungsphase bei der Realisierung des Sujets widerzuspiegeln. Bemerkenswert dabei ist, dass die später nicht umgesetzte Gestaltung nicht nur als rein malerisches Bildmuster angelegt zu sein scheint, sondern im Vergleich mit der Ausführung an eine Planungsmethode denken läßt, die auch für Tintoretto oder Poussin belegt ist, und zwar eine Visualisierung im plastischen Medium. Der Versuch einer plastischen Umsetzung des Frankfurter Troger-Gemäldes zeigt, wird die Komposition um 90° gedreht, höchste Ähnlichkeit zu der in Platt erhaltenen Bildgestaltung (Abb. 94, 95). Eine tatsächliche, plastische Visualisierung bei der Erstellung des Gemäldes legt weiters nahe, dass die Lichter (etwa die auffällig helle Stelle hinten an Christi Schulter) nur aus empirischer Anschauung, kaum aus malerischer Reflexion gesetzt worden sein können.<sup>318</sup> Mithin mag in dieser Herangehensweise an ein zu bewältigendes Thema mit einem Höchstmaß an plastisch-räumlichen Verständnis für die malerische Disponierung ein Grund für die Faszination des Akademiekreises an Trogers Malkunst liegen.<sup>319</sup> Das Verschmelzen von malerischen mit plastischen Überlegungen stellte in der damaligen Wiener Malerei sicher ein Unikum dar: Rottmayr, der begnadete Kolorist, zeigte wenig Ehrgeiz, seine in erster Linie hinreissender Farbigkeit ergebene Figuren den Begrenztheiten der menschlichen Anatomie anzugleichen; Licht entlockt seinen Bildschöpfungen nur einen entzückenden

---

<sup>316</sup> Gamerith 2004, S. 130-133.

<sup>317</sup> Öl auf Lw., 52 x 39,5cm, Staedelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Kopie (62,5 x 37,2 cm) in der Stiftung Galerie Seitenstetten/NÖ. Mayrhofer o.J., S. 24, Gal 03-38.

Die Zuschreibung an Franz Zoller ist aus stilistischen Überlegungen nicht nachvollziehbar.

<sup>318</sup> Übernahmen der Erstfassung durch Trogernachfolger (verwiesen sei auf Joseph Winterhalders Altarblatt für Dyje/ Mühlfraun) verzichten auf diese Form der nach Modell gesetzten Lichter im Sinne malerischer Gestaltungsweise. Wörgötter/ Kroupa 2005, S. 110.

Zur Übernahme bei Franz Zoller vgl. Hosch 1994, S. 72.

<sup>319</sup> Plastische Modelle waren auch im Nachlass Joseph Schöpfs vorhanden, allerdings bedeuten diese Handmodelle wie der Gliedermann bei Troger nur Hilfe bei der Konzeption von Einzelfiguren, nicht ganzen Kompositionsmustern.

Farbenrausch. Gran wiederum ging nach rein malerischen Kriterien zu Werke und setzte Lichter demnach nach dem Kalkül des Malers. Farbe, Licht und Schatten ergeben prachtvolle, akademisch-artige Farbflächen in dekorativen Rautenmustern. Trogers Symbiose – „*Ein guter Maler muss bildhauerisch, ein guter Bildhauer malerisch arbeiten trachten*“<sup>320</sup> – eröffnete somit eine andersartige Arbeitsweise und Sensibilisierung für expressive Lichtführung im Sinn der Tenebrosi.

Die Endredaktion der Komposition (Abb. 95, 96) zeigt Gottvater, um 90° gedreht, als dramatisch ins Bild ragende Rückenfigur, in der an der Christusfigur des Erstentwurfes erprobten und hier noch radikalisierten Haltung. Ebenfalls um 90° gewendet ist die Gruppe von Maria und Joseph, der in seiner Gebrechlichkeit nun deutlicher zum Ausdruck kommt. Selbst der Schemel mit der Medizin findet sich wieder. Christus selber wird hingegen – eine Rückenlösung im Sinne des Modells wäre indezent – in einer standardisierten Haltung des Figurenrepertoires ausgeführt, im Sinne etwa des Auferstandenen im „Noli me tangere“ der Wiener Paulanerkirche (1744)<sup>321</sup> oder des einen Heiligen der Radierung „Cosmas und Damian“ (vor 1744).

Die Gründe für ein Verwerfen der ersten Bildlösung – zumal im Stadium des Ölentwurfes – sind nicht bekannt. Ein Erinnern an Trevisanis vorbildlichen „Tod des hl. Joseph“ in S. Ignazio in Rom<sup>322</sup> und die Auseinandersetzung mit Marattas harmonischer Komposition der Kammer-Kapelle der Wiener Hofburg,<sup>323</sup> ein Angleichen zwischen den Haltungen des Jesusknaben im Pendant und des erwachsenen Christus, ein Ausmerzen des mit links von Gottvater erteilten Segens oder ähnliches mag ausschlaggebend gewesen sein. Der Akt der Korrektur am Entwurf hindert allerdings Troger nicht, die in der Erstfassung formulierte Gestaltung Gottvaters variiert für das Gegenstück der „Immaculata“ und das in zeitlicher Nähe entstandene Bild „Christus erscheint dem hl. Ignatius“ der Trienter Kirche des hl. Franz Xaver<sup>324</sup> zu nutzen. Anders aber als in der narrativen Folge des „Verlorenen Sohnes“ in Seitenstetten (1735) ist die veränderte Raumsituation nicht inhaltlich begründet – dort

---

<sup>320</sup> Zitat Joseph Winterhalters d. Ä., der laut Berichten des Brünner Kunsthistoriografen Cerroni mit Troger „in die Wete zeichnete und bouhsierte.“ Slaviček 2000, S. 146.

<sup>321</sup> Koller 2005, S. 656.

<sup>322</sup> Eine von Jacobs vermerkte Zeichnung Trogers nach dem Trevisani-Bild im Wiener Privatbesitz Rudolf Polsterer kann nicht mehr nachgewiesen und in ihrer Eigenhändigkeit nicht überprüft werden. Jacobs 1930, S. 105.

<sup>323</sup> Lorenz 1999, S. 406f. Das Interesse an Marattas Bild können die Reflexe in Arbeiten Zeillers unterstreichen. Vgl. Masche 1970, S. 356.

<sup>324</sup> Öl auf Lw., 568 x 316 cm, bez.: „Paul Troger/ In. Et Pinxit/ 1741“. Mich 1998, S. 165.

verdeutlichte Troger den Verlauf der Handlung mit hoffärtigem Auszug und reuevoller Heimkehr durch den Kontrast von Vorder- und Hintereingang des väterlichen Hauses.

Die hohe Abhängigkeit der Figuren von ihrem kompositorischen Umfeld zeigt sich sehr deutlich in der Replik Johann Jakob Zeillers, bei der er für ein Antependium der Breitenwanger Dekanatspfarrkirche (Abb. 98) die Figuren Christi und Marias als Hüftstücke zu einer „Urlaub Christi“-Gruppe kompilierte.<sup>325</sup> Trotz der guten malerischen Arbeit mit dem für Zeiller markanten trockenen Pinselstrich läßt der scherenschnittartige Charakter der Assemblage mit den nicht korrespondierenden Silhouetten vor dunklem Grund keinen Zweifel daran, dass es sich nicht um eine originelle Bildfindung des Bildautors handelt.

Der „Tod des hl. Joseph“ stellt mit Sicherheit das meistkopierte Werk Trogers dar. Die vielen Wiederholungen dürften sich dabei am Ölentwurf des Meisters orientieren und stellen wörtliche Replizierungen oder Reduktionen dar. Der originale Entwurf, der im Donations-Instrument von 1760 als „*Schitzzen... des Sterbenden Joseph*“ Erwähnung findet, dürfte verschollen sein. Das in der Forschung allgemein angenommene Exemplar des Grazer Joanneums<sup>326</sup> ist keinesfalls als eigenhändige Arbeit Trogers zu werten. Spröde und trocken ist der Pinsel in dem Kleinformat gesetzt, passabel gelöst ist die Hauptgruppe (auch wenn die Inkongruenz von Kopf und Oberkörper des Sterbenden das Langsam-Zähe der Kopistenhand nicht verhehlen), absolut unmalerisch hingegen der Putto in der unteren rechten Ecke, bei dem die Lichter trocken aufgepappt wurden. Qualitativ wesentlich hochstehender ist die 2007 im Kunsthandel befindliche Version (Abb. 99)<sup>327</sup> - lediglich der schlechte Erhaltungszustand, der möglicherweise einige Schwachstellen des Bildes erklären könnte, verhindert eine eindeutige Zuweisung an Troger. So ist gerade das verlorene Profil Jesu mit der übertrieben stark ausgeprägten Stirnwulst möglicherweise das Ergebnis eines durch Reinigung des Gemäldes erneut sichtbar gemachten Reuezugs. Auch im Bereich des Ohres, wo der Eindruck entsteht, zwei Ohrmuscheln schoben sich übereinander, mag unter die wieder aufgedeckten *pentimenti* fallen. Herausragend hingegen ist die Lichtbehandlung am Ärmel der Gottesmutter und die flüssige Modellierung der weinenden Putti. Der hier praktizierte

---

<sup>325</sup> Öl auf Holz, 88,5 x 167 cm – Breitenwang, Dekanatspfarrkirche. Kat. Ausst. Reutte 1983, S. 50, Abb. 6.

<sup>326</sup> Öl auf Lw., 62 x 38,2 cm – „sicher der Entwurf für das Altarbild der Pfarrkirche in Platt bei Zellerndorf, NÖ.“ Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 102.

<sup>327</sup> Öl auf Lw., 62,5 x 38 cm. Auktionskatalog Palais Kinsky 2007, Nr. 16.

Einsatz der Lasuren in den Schatten, in die die pastosen Höhungen kraftvoll übergehen, ist jedenfalls meisterlich. Gut zeigt der Vergleich der beiden Marienfiguren die Unterschiede: bei fast identer Übernahme durch den Kopisten, wirkt die Grazer Madonna doch gestaucht, eine Summe von Einzelmotiven, während in dem Wiener Beispiel die abstrakten, gebogenen Dreiecksformen, die Halspartie und Tuch bilden, überzeugender aufeinander abgestimmt erscheinen. Das ist besonders deutlich wahrnehmbar in dem (bestechend konsequenten) Zulaufen des Dreiecks des verschatteten Halses auf den Zwischenraum zwischen den beiden Daumen, eine mühelose Eurhythmik und Bezogenheit der Bildgegenstände.

Als Änderung zwischen Bozzetto und Ausführung (hier korrespondieren das Wiener und Grazer Exemplar) ist vor allem auf den Flügel des die Weltkugel stützenden Engels zu verweisen. In der Grazer Replik verhalten, im Wiener Beispiel dafür dissonantbewusst, überschneidet diese Engelssilhouette mit dem einen ihrer Schwingen den Schleier Mariens – eine räumliche Überblendung, die nicht zu Unrecht keinen Eingang in die Endformulierung fand.

Neben den zahlreichen Kopien des *modellus* nehmen sich die Reflexe in Werken des Akademiekreises bescheiden aus: Neben dem Zeiller'schen Antependium ist beim selben Maler eine spiegelverkehrte Übernahme der Gottvater-Gruppe im „Gnadentreppen“-Fresko in Ottobeuren (1756/60)<sup>328</sup> anzumerken und eine Wiederholung der Rückenfigur eines Engels links in der „Glorie der hl. Anastasia“ in Benediktbeuren.<sup>329</sup> Die Gruppe der Cherubsköpfchen rechts oben nutzte Zeiller für seinen Entwurf des „Hl. Augustinus am Meer“<sup>330</sup> und für Ettal (Abb. 69). Nikolaus Streicher schuf eine Variante des Josephstodes für St. Johann auf dem Imberg in Salzburg,<sup>331</sup> eine nicht bezeichnete Kopie befindet sich an einem Seitenaltar der ehem. Klosterkirche von Mönchdickingen in Bayern. Graphische Kopien finden sich in der Sammlung Rossacher<sup>332</sup> und – spiegelverkehrt – in Brünn aus der Feder Joseph Winterhalder d.Ä.<sup>333</sup> Die beiden Themenvarianten von Franz Zoller für die

---

<sup>328</sup> Matsche 1970, S. 356.

<sup>329</sup> Ebd., S. 242.

<sup>330</sup> Der Bozzetto zu dem verlorenen Fresko in Suben befindet sich in der Sammlung des Stiftes Stams; die Übereinstimmung von Entwurf und Ausführung lässt sich nicht mehr feststellen.

<sup>331</sup> Aschenbrenner 1963, S. 130f., Kat.-Nr. 27.

<sup>332</sup> Rossacher 1983, S. 470f.

<sup>333</sup> Kratinová 1988, S. 94, 96, Kat.-Nr. 58 – mit Zuschreibung an Troger.

Winterhalder nutzte Trogers Komposition (oder eine verschollene Vorlage?) auch für ein in Berlin verwahrtes Blatt „Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus“ (Feder, 183 x 248 mm, Berlin, Kupferstichkabinett).

Neulerchenfelder Kirche in Wien<sup>334</sup> und das bereits erwähnte Altarblatt des jüngeren Winterhalder in Dyje (Abb. 97) fußen auf der verworfenen Entwurfsphase des Frankfurter Bozzettos, eine Zwischenstellung zwischen beiden Trogervarianten bildet die Christusfigur in Mildorfers Kuppelentwurf „Auferweckung des Lazarus“ (1753).<sup>335</sup>

### **Maria vom Siege**

Das Gegenstück zum „Tod des hl. Joseph“ wird üblicherweise als „Maria vom Siege“ bezeichnet, während das Donations-Instrument Trogers und die Quellen zu St. Laurenz von einer „Unbefleckten Empfängnis“ sprechen. Das Bild (Abb. 100) vereint tatsächlich beide Ikonographien zu einer Erlösungsallegorie: Zentrum des Bildes ist Maria, mit Sternenkranz und Weltkugel als Unbefleckte Empfängnis ausgewiesen, mit dem Christusknaben auf ihrem Arm, der mit einem Kreuzstab den Kopf der sich um die Weltkugel schlingenden Schlange (mit dem Paradiesesapfel) durchbohrt. Dieses Motiv, vom Protoevangelium abgeleitet und in der Immaculata-Ikonographie nicht vorgesehen, verleiht dem Gemälde die Bedeutung als „Maria vom Siege“.

Vorbereitende Skizzen sind nicht erhalten, eine Vorstellung von dem Bozzetto gibt aber der Stich Johann Caspar Schwabs, der durch Abweichungen vom Altarbild eine Wiederholung des Projektmaterials sein dürfte.<sup>336</sup> Auffällige Änderungen betreffen nur die adorierende Engelsgestalt links vorne, bei der der Unterschenkel ursprünglich nicht von der Draperie verhüllt wurde. Die deutlichere Hervorhebung der Waagschale rechts neben ihm stellt seine Identifikation als Erzengel Michael klarer hervor, als dies im Altargemälde der Fall ist. Transparenter ist die Figur Gottvaters im Stich wiedergegeben, der im endgültigen Bild eine schattenhafte Silhouette ist, was im Bereich des linken Fußes auch im Kontrast mit hellen Wolkenbahnen bewusst forciert wird – möglicherweise beabsichtigte Troger damit, die Strahlen der Unbefleckten kräftiger wirken zu lassen. Undeutlich auszunehmen ist das Szepter in der Rechten des Alten der Tage. Die Strahlen, die im Stich von seinem Mund zur Taube des hl. Geistes und zum Christusknaben ausgehen - „*qui ex Patre Filioque procedit*“ - scheinen im Altarbild nicht

---

<sup>334</sup> Hosch 1994, S. 72.

<sup>335</sup> Preiss 1988, S. 78f., Kat.-Nr. 37.

<sup>336</sup> Hindelang/ Hosch 1996, S. 368, Abb. S. 369.

Stiche nach den Entwürfen verfertigte u. a. auch Johann Christoph Winkler für Grans Elisabethbild der Karlskirche. Knab 1977, S. 208.

mehr auf<sup>337</sup>, die trinitarische Tendenz der Bildkonzeption wird dadurch geschmälert.<sup>338</sup> Die Ambivalenz des Bildthemas zwischen Immaculata und Maria vom Siege erfasst übrigens die Bildlegende, die mit dem Genesis-Zitat eindeutig den zweiten Aspekt hervorhebt.

Im Zusammenhang mit der Konzeptionierung der „Maria vom Siege“ mag neben der Frankfurter Skizze zum „Tod des hl. Joseph“, aus der die Gestaltung Gottvaters in der oberen Bildzone übernommen wurde, auch ein Bozzetto im Grazer Joanneum gesehen werden, der „Hl. Joseph mit dem Jesusknaben“ (Abb. 101).<sup>339</sup> Wie im Immaculatabild umstehen Engel(-gruppen) von vier Seiten, diagonal im Bildraum angeordnet, die Zentralfigur mit dem Jesuskind. Ausgesprochen ähnlich gehalten sind dabei die Engel im Vordergrund, von denen der eine, aufwärts gewandt, dem Christkind das Kreuz reicht, während der andere verehrend niedersinkt. Wenngleich das Grazer Bild in seiner malerischen Ausarbeitung aufgrund des Zustandes nicht mehr die Brillanz anderer trogerischer Arbeiten aufweist, darf durch die sehr stimmige Anlage des Modells von einer authentischen Malerei Trogers ausgegangen werden. Gegen ein Pasticcio nach der Art Zeillers, basierend auf dem Immaculata-Bild, sprechen Gestaltungsunterschiede besonders in der Haltung des Engels rechts, der die Hände nicht ausstreckt, sondern auf den Knien faltet, sowie die geänderte Farbwahl seiner Draperie – der effektvolle Kontrast der beiden Stoffbahnen in blau und rot entspricht ganz Trogers Vorgangsweise. Zwar ist nicht denkbar, dass das Thema in St. Niklas von einem Bild im Sinn der Hl. Familie zu einem Tod Josephs geändert wurde – die auftraggebende Bruderschaft konnte in ihrer Widmung nur ein Vorbild des Guten Todes vergeben – die zeitliche Nähe mit der Pressburger Elisabethinenkirche gestattet aber die Überlegung, dass ein Änderungswunsch am vorgelegten Modell (in der Ausführung des dortigen Altarbildes der hl. Familie wird Maria prominenter in Szene gesetzt) Troger eine

---

<sup>337</sup> Der schlechte Erhaltungszustand beider Bilder lässt eventuell auch an einen Verlust dieser möglicherweise stark lasierend von Troger angelegten Partien denken (stark reduziert ist gewiss auch der Nimbus der Immaculata, wie die abrupt endenden Strahlen zeigen).

<sup>338</sup> Die in der Salzburger Sammlung des Barockmuseums erhaltene Zeichnung zeigt die Strahlen nur vom Hl. Geist ausgehend. Rossacher 1983, S. 466f.

<sup>339</sup> Der sehr reduzierte Zustand des Bildes und die zahlreichen Retouches in den Hauptpartien [wie auch eine UV-Fluoreszenz zeigte (19. 3. 2007)] lassen eine Skepsis gegenüber der Autorenschaft zwar gerechtfertigt erscheinen, tatsächlich ist aber von einem, wenn auch durch frühere Reinigungen irreversibel im Zustand dezimierten Originalentwurf Trogers auszugehen. Vergleichbar ist die schwer beeinträchtigte Skizze Trogers zum Zwettler Abendmahl (Wien, Kunsthandel 2006).

gefundene Konzeption für ein anderes Projekt weiterverwerten ließ.<sup>340</sup> Ob alle vier Altarblätter gegebenenfalls sogar zeitgleich in Trogers Werkstatt entstanden, erscheint möglich, ist aber quellenmäßig nicht zu belegen.

Die Komposition des ausgeführten Altarbildes lässt Troger in beiden Ecken mit Repousoirfiguren beginnen, ein Lieblingsmotiv des Malers auf dem Gebiet der Tafelmalerei.<sup>341</sup> Sehr aktiv – mit rotem Gewand – blickt links Michael zur Zentralfigur empor, rechts ist in sehr piazzettesker Manier ein anderer Engel<sup>342</sup> im Gebet versunken. Die weiteren Engelsgestalten des Hintergrundes schließen sich diesen Gemütsäußerungen – aktiv oder kontemplativ – an. Die Kopfwendung Michaels ist übrigens als ein Prototyp für Troger ab 1740 zu erachten, diese Form des Dreiviertelprofils, bei dem der Nasenrücken beinahe waagrecht positioniert wird, tritt in Folge bis zu Trogers späten Werken, etwa der Kassiansmarter von Brixen, auf.<sup>343</sup>

Die Zentralfigur bildet die schlanke Gestalt der Unbefleckten Empfängnis mit Sternenkranz, auf der Mondsichel und Weltkugel stehend. In den Armen hält sie das Jesuskind, das mit einer Kreuzeslanze den Kopf der um den Weltenglobus gelegten Schlange mit Apfel im Maul durchbohrt, während die Madonna ihren Fuß auf den Hals des geflügelten Untieres setzt. Über dieser zentralen Erscheinung schweben Gottvater und die Geistestaube.

Das Gemälde unterscheidet sich im Aufbau sehr von seinem Pendant. Die Figuren, im wolkenerfüllten, nicht näher bestimmten Himmelsraum positioniert, sind kleiner, die Lichteffekte mit überraschenden Schattensetzungen wirken schroffer, expressiver, weniger vom ruhigen, schleppenden Sentiment getragen, das den „Tod des hl. Joseph“ charakterisiert. Die Draperien, wesentlicher Träger der Bildbotschaft, flattern ungestüm und lassen in der raschen Abfolge belichteter und verschatteter Gewandteile eine gewisse Unruhe das Bild durchzucken. Um die Weltkugel lässt der Maler drei rot-blau-

---

<sup>340</sup> Matsche verweist zu Recht auf die Ökonomie der Trogerwerkstatt und betont, dass „alle seine Entwürfe, auch die meisten Zeichnungen, im direkten Zusammenhang mit einem bestimmten Projekt geschaffen wurden.“ Matsche 1970, S. 131 – Gamerith 2004, S.135f.

<sup>341</sup> Vgl. Engelbild der Stiftskirche Zwettl. Auch für die tableauartige Konzeption des Hauptaspektes der Altenburger Kirchenkuppel nutzte Troger die Wirkung des Repousoirs.

<sup>342</sup> Die Raphaelsdarstellungen in Zwettl und Olmütz weisen ähnliche Quasten am Gewand des Erzengels aus; die Identifikation ist aber nicht zwingend. Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Abb. 82, 58.

<sup>343</sup> Verwiesen sei auf den Apostelabschied von Gottsdorf (1741/42), Sturz des Magiers Simon für Hradisch (1745), „Daniel verteidigt Susanna“ in Salzburg (1749) ecc. Die Etablierung dieser Haltung zeigt die mit der Zeit zunehmend verräumlichende Tendenz bei Troger, insbesondere wenn man die Partie des aufblickenden Petrus im Altenburger Hochaltarentwurf (1734) zum Vergleich hinzuzieht.

gelbe Draperien als korrespondierende Farbflächen in den Farben der klassischen Trias kreisen. Der Zusammengehörigkeit der Stoffflächen (mit der verschatteten Stelle der roten Draperie links korrespondiert die triangulär vorstoßende gelbe Stoffbahn des adorierenden Engels rechts) antwortet auch der Bewegungsmodus dieser drei Bildprotagonisten: die Madonna ist als statischer Mittelpunkt zwischen die emphatische Rückwärtsbewegung mit auseinandergebreiteten Armen und die innige Verneigung mit gefalteten Händen gesetzt.

Eine Übernahme bei Martin Johann Schmidt gen. Kremerschmidt in seinem 1756 entstandenen Bild „Christus in der Wüste von Engeln bedient“ mag die straffe Bildorganisation bei Troger verdeutlichen. Schmidt eint den Repoussoirwert des linken Engels mit der (gespiegelten) Form des rechten.<sup>344</sup> Trogers stringente Abstimmung der Bewegungsmuster aufeinander und ihr Bezug zum Bildraum wird zugunsten einer dekorativeren Auffassung aufgegeben – die Rückenfigur des Engels steht in ihrer forcierten Räumlichkeit fremdartig zu der bildparallelen Anordnung der übrigen Dargestellten.

Die Reihe von Reflexen auf das Immaculata-Bild von St. Niklas ist insgesamt erneut sehr umfangreich, wieder umfasst das Spektrum dabei die simple Kopie (mitunter auch nach dem Stich Schwabs)<sup>345</sup> ebenso wie die eigenständige künstlerische Verarbeitung.

1753 stützte Michael Angelo Unterberger sich bei seinem Altarbild von Herrnbäumgarten auf Trogers Entwurf.<sup>346</sup> Johann Lukas Kracker formulierte das Bild für die Klosterkirche in Jasov zu einem ikonographisch reinen Immaculata-Bild (1762/64) um, bei dem interessanterweise die von Gottvater und dem Heiligen Geist ausgehenden Strahlen wieder stärker betont sind (bei gleichzeitigem Fehlen der dritten göttlichen Person) und der Bildaufbau oben durch die gedrehte Figur Gottvaters dramatisch belebt wird. Gleichzeitig entbehrt das Bild mit seinem rokokohaften Kolorit und der weniger systematischen Farbwahl als bei Troger nicht einer gewissen Süßlichkeit.<sup>347</sup> Franz Zoller reduzierte das Trogerbild im Figurenapparat und wiederholte die entschlackte Komposition in seinem anspruchslosen Altargemälde in Stegersbach.<sup>348</sup> Sehr eigenständig, wenngleich nur im kleinen Format ausgearbeitet,

---

<sup>344</sup> Ob für die Figurengenealogie auch eine Kenntnis einer sehr ähnlichen Figur in Trogers „Zwettler Abendmahl“ vonnöten war, ist offen.

<sup>345</sup> Krämer 1996, S. 370f.

<sup>346</sup> Kronbichler 1995, S. 80-83, 213, G 113.

<sup>347</sup> Jávorský 2005, S. 205, 266, Kat.-Nr. 149.

<sup>348</sup> Kronbichler 2005/ 2, S. 255.

erweist sich die Variante von Franz Sigrist in Form einer Ölgrisaile in der Prager Nationalgalerie (Abb. 102), die nur in ihrer prinzipiellen Anordnung von Troger beeinflusst ist.<sup>349</sup> Eventuell Franz Sebald Unterberger zuzuweisen ist eine Variante des Gemäldes im Grazer Joanneum (Abb. 103) - rokokohafter ist die duftige Farbwahl, bei der gebrochene Farben den starren Akkord des Urbildes ersetzen. Die Mängel der Kopie treten am Kreuzstab des Jesuskindes zutage, der den Kopf der Schlange weit verfehlt.<sup>350</sup> Eine interessante motivische Übernahme stellt ein 2002 im Kunsthandel befindliches Kreuzigungsbild dar, bei dem ein Crucifixus mit Engelsglorie (Abb. 104) im unteren Bereich vom Engelspaar der trogerischen „Maria vom Siege“ flankiert wird.<sup>351</sup> Der unbekannte Maler simplifizierte dabei die räumliche Komplexheit der Figuren, band sie dafür aber sehr harmonisch in seine Bildfindung ein.

Als bemerkenswerte Neuschöpfung ist ein graphischer Entwurf von Winterhalder d. J. zu betrachten, der das kompositorische Muster Trogers bei völliger Uminterpretation des Bildpersonals verarbeitet.<sup>352</sup> Die „Maria Immaculata mit hll. Anna und Joachim, Adam und Eva“ (Abb. 105) fügt, auf Winterhalders üblicher Vorgangsweise basierend, Charaktere des Figurenfundus von Maulbertsch in einer Trogers Gemälde entsprechenden Komposition zusammen, wengleich die Eigenständigkeit des kreativen Prozesses durchaus für das Talent des Zeichners spricht.

---

<sup>349</sup> Preiss 1996, S. 98f. - Ders., 1977, S. 158f., Kat.-Nr. 87.

<sup>350</sup> Öl auf Lw., 44,3 x 28,2 cm (Vermächtnis A. Stark 1838), Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv.-Nr.740. Woisetschläger 1961, S. 198f.

<sup>351</sup> Christoph Thomas Scheffler zugeschrieben, Öl auf Lw., ca. 124 x 186 cm. Auktionskatalog Dorotheum Salzburg 2002, Nr. 55. Die Zuschreibung an Scheffler ist fragwürdig.

<sup>352</sup> Feder in Braun über Graphit, 355 x 232 cm. Aus der Sammlung Kühnl, heute Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und der Lemberger Gemäldegalerie. Schelest 1990, S. 104f., Kat.-Nr. 40.

## Schlussbetrachtung

Beinahe seine gesamte künstlerische Laufbahn war Paul Troger in Wien angesiedelt. Trotzdem ein überragender Teil seiner monumentalen Arbeiten, v.a. auf dem Gebiet der Freskomalerei, nicht auf Wiener Boden zu finden sind und waren, gelang es dem Südtiroler, die Wiener Malerei deutlich mitzubestimmen. Nicht zuletzt im freien Umgang mit der nachfolgenden Künstlergeneration im Schatten der Wiener Akademie wurde seine Manier Mitbegründerin des Wiener Akademiestiles in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Selbst jene, die sein Stilmodell nicht verfolgten, kamen um eine Auseinandersetzung damit nicht umhin.

Als wichtigstes Ensemble Trogers in Wien ging 1784 die Ausstattung der St. Niklaskirche auf der Landstraße zugrunde. Vielleicht kann gerade die erstaunliche Fülle an Kopien, Wiederholungen, Repliken und Varianten nach den nicht erhaltenen Freskomalereien sowie den entfernten Altarblättern am besten demonstrieren, welchen hohen Einfluss Paul Troger auf die Wiener Malerei ausübte.

## Bibliographie

## Andergassen 1998

Leo Andergassen (Hg.), Paul Troger & Brixen, Ausstellungskatalog Brixen, Bruneck 1998.

## Ariječuk 2007

Petr Ariječuk, Franz Anton Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach? Bemerkungen zur Urhebererschaft der Vorlage zu Jakob Matthias Schmutzers Grafikblatt, in: Hindelang/Slaviček 2007, S. 244 – 261.

## Aschenbrenner 1963

Wanda Aschenbrenner, Katalog der Gemälde Paul Trogers und Verzeichnis der Fresken, in: Feuchtmüller 1963, S. 125 – 146.

## Aschenbrenner/ Schweighofer 1965

Wanda Aschenbrenner / Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

## Auktionskatalog Bassenge 2006

Auktionskatalog Galerie Gerda Bassenge, Kunst- und Buchauktionen 25. -26. Mai 2006, Auktion 87, Kunst des 15. – 19. Jahrhunderts – Miscellaneen & Trouvailles des 15. – 19. Jahrhunderts, Berlin 2006.

## Auktionskatalog Dorotheum 2002

Auktionskatalog Dorotheum, Alte Meister, 2005. Kunstauktion im Palais Dorotheum. 2. Oktober 2002, Wien 2002.

## Auktionskatalog Dorotheum Salzburg 2002

Auktionskatalog Dorotheum Salzburg, Weihnachtsauktion 21. – 23. November 2002, Salzburg 2002.

## Auktionskatalog Dorotheum 2007

Auktionskatalog Dorotheum, Alte Meister. Gemälde und Zeichnungen, 2155. Kunstauktion im Palais Dorotheum, 24. April 2007, Wien 2007.

Auktionskatalog Dorotheum 2008

Auktionskatalog Dorotheum, Alte Meister, 15. April 2008, Wien 2008.

Auktionskatalog Kinsky

Auktionskatalog Palais Kinsky, 62. Kunstauktion Alte Meister, 17. April 2007, Wien 2007.

Balážová 2007

Barbara Balážová, Franz Anton Maulbertsch in der Slowakei und seine Altarbilder für die Franziskaner in Kremnica., in: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 121 – 135.

Baumgartl 2004

Edgar Baumgartl, Martin Knoller 1725 – 1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München – Berlin 2004.

Becker 2005

Ulrich Becker (Hg.), Alte Galerie – Meisterwerke. Landesmuseum Joanneum, Graz 2005.

Benesch 1993

Evelyn Benesch, Sturz des Simon Magus, in: Kat. Ausst. Wien – Neapel 1993, S. 310 – 311, Kat.-Nr. 85.

Betz 2001

Jutta Betz, Rot an der Rot. Ehem. Prämonstratenser-Reichsabtei, Passau 2001.

Brucher 1994

Günter Brucher, Deckenfresken, in: Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg – Wien 1994, S. 196 – 296.

Buri/ Buck 1992

Eugen Buri / Ingeborg Maria Buck (Hg.), Andreas Meinrad von Au 1712 – 1792, Sigmaringen 1992.

Dachs 1998

Monika Dachs, Joseph Winterhalder der Ältere und Paul Troger. Definitionsversuch eines Zeichenstils, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1996/97, 1998, S. 124 – 144.

Dachs 2002

Monika Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Franz M. Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters (=Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 17) , S. 265 – 287.

Dachs I-III 2003

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts I-III, Habilitationsschrift, Wien 2003.

Dachs 2005

Monika Dachs, Der Zeichenstil Paul Trogers: An einigen unbekanntem Blättern neu überdacht, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 610 – 615.

Dachs – Nickel 2007

Monika Dachs – Nickel, Einige Anmerkungen zur Motivgeschichte in Maulbertschs Frühwerk. Die vier Kabinetttbilder der Epiphanie und der Schlüsselübergabe an Petrus in den Museen von Friedrichshafen, Langenargen und Opava, in: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 59 – 78.

Doppler 1997

Elke Doppler, Bemerkungen zu einem Detail in Paul Trogers Porträt Georg Raphael Donners, in: Passsamani 1997, S. 197 – 210.

Dvorák 1921

Max Dvorák, Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1921.

Egg 1962

Erich Egg, Paul Troger. Der Maler des österreichischen Barock, Ausstellungskatalog Innsbruck, Innsbruck 1962.

Egger/ Egger 1979

Gerhart Egger / Hanna Egger, Schatzkammer in der Prälatur des Stiftes Altenburg (=Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst 19), Wien 1979.

Feuchtmüller 1963

Rupert Feuchtmüller (Hg.), Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskatalog Altenburg, Wien 1963.

Gamerith 1998

Andreas Gamerith, „*Voca me cum benedictis*“ – Der Freskenzyklus Paul Trogers in der Kuefstein`schen Gruftkapelle in Röhrenbach, in: Das Waldviertel 50, 2001, S. 1 – 28.

Gamerith 2004

Andreas Gamerith, *dessen kunstreiche Hand so wohl in Teutsch- als Welschlandt auch Hungarn sich vielfoltig berumbt gemacht*. Der Maler Paul Troger (1698 – 1762) und die Verbreitung von künstlerischen Ideen, in: Polleross 2004, S. 125 – 140.

Gamerith 2007/ 1

Andreas Gamerith, Das Altarbild der Allerheiligsten Dreifaltigkeit von Paul Troger in der Liechtensteinschen Votivkirche in Vranov, in: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 166 – 183.

Gamerith 2007/ 2

Andreas Gamerith, Paul Troger und die Anfänge des Wiener Akademiestils, in: Martin Mádl / Michaela Šeferisova-Loudová / Zora Wörgötter (Hg.), Baroque Ceiling Painting in Central Europe – Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference Brno – Prague, Prag 2007, S. 57 – 66.

Gamerith 2008/ 1

Andreas Gamerith, Künstler. Inspiriertes Zusammenspiel, in: Telesko Werner/ Groiss Albert (Hg.), Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S. 60 – 69.

Gamerith 2008/ 2

Andreas Gamerith, Das Wechselspiel von Programm – Vermittlung – Komposition in Paul Trogers Deckenfresken in der Altenburger Stiftskirche, in: Öchslin Werner (Hg.), Wissensformen, Zürich 2008, S. 230 – 241.

Gamerith 2008/ 3

Andreas Gamerith (Hg.), Original. Kopie? Der Trogerschüler Johann Jakob Zeiller und Altenburg, Ausstellungskatalog Altenburg, Horn 2008.

Gangelberger 1992

Eva Gangelberger, Der Wiener Maler Josef Hauzinger (1728 – 1786), Diplomarbeit, Wien 1992.

Garas 1960

Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796), Graz 1960.

Garas 1981

Klára Garas, Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest, Ausstellungskatalog Salzburg, Salzburg 1981.

Garas 2007

Klára Garas, Maulbertsch und die Kunstsammler seiner Zeit, in: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 44 – 55.

Garas/ Nyerges 1984

Klára Garas/ Éva Nyerges, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Katalog der ausgestellten Werke, in: Hindelang 1984, S. 127 – 181.

Groiss/ Lux 1998

Albert Groiss / Margareta Lux (Hg.), Der Maler des Himmels. Paul Trogers apokalyptische Inszenierungen im Stift Altenburg, Ausstellungskatalog Altenburg, o. O. 1998.

Haberditzl 1944/ 2006

Franz Martin Haberditzl / (Gerbert Frodl/ Michael Krapf), Franz Anton Maulbertsch, Wien 1944/ 2006.

Hahn 2004

Irmengard Hahn, Glorie des hl. Benedikt, in: Niehoff 2004, S. 162 – 163, Kat.-Nr. 54.

Heffels 1969

Monika Heffels, Die deutschen Handzeichnungen IV, Nürnberg 1969.

Heinzl 1964

Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien – München 1964.

Hindelang 1984

Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Ausstellungskatalog Langenargen, Sigmaringen 1984.

Hindelang 1994

Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausstellungskatalog Langenargen, Sigmaringen 1994.

Hindelang/ Hosch 1996

Eduard Hindelang / Hubert Hosch (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Ausstellungskatalog Langenargen, Sigmaringen 1996.

Hindelang/ Slavíček

Eduard Hindelang / Lubomír Slavíček (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Langenargen – Brünn 2007.

Hosch 1994

Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Hindelang 1994, S. 14-92.

Hubala 1981

Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien – München 1981.

Jacobs 1930

Romanus Jacobs, Paul Troger (=Veröffentlichungen der österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst 1), Wien 1930.

Jávor 2005

Anna Jávor, Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarocks in Mitteleuropa, Budapest 2005.

Kaltenbrunner 1998

Regina Kaltenbrunner, Christus wird durch den Bach Kidron geführt. Kremser Schmidts Entwurf für ein Fastentuch in der ehem. Stiftskirche Garsten, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 16/ 17, 1998, S. 54-57.

Kaltenegger 1996

Ruth Kaltenegger, Paul Trogers Fresko-Malerei bis 1738. Die Entwicklung seines Stils unter Berücksichtigung des narrativen Aspekts, Diplomarbeit, Salzburg 1996.

Karl 1983

Thomas Karl, Johann Georg Schmidt genannt der „Wiener Schmidt“ (um 1685 – 1748), Dissertation, Wien 1983.

Karl 1985

Thomas Karl, Zur Malerei des Hochbarocks in Österreich, in: Karl Gutkas (Hg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Wien – Salzburg 1985, S. 319 – 328.

Karner 2005

Herbert Karner, Quadratura und stucco finto bei Paul Troger, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 590 – 595.

Kat. Ausst. Langenargen 2006

Zora Wörgötter (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren. Ausgewählte Werke aus tschechischen Sammlungen, Ausstellungskatalog Langenargen, Brünn 2006.

Kat. Ausst. Melk 1989

900 Jahre Benediktiner in Melk, Ausstellungskatalog Melk, Zell am See 1989.

Kat. Ausst. Reutte 1983

Paul – Johann Jakob – Franz Anton Zeiller. Ausstellung zum 200. Todesjahr von Johann Jakob Zeiller, Ausstellungskatalog Reutte, Innsbruck 1983.

Kat. Ausst. Reutte 1994

Franz Anton Zeiller (1716 – 1794). Maler aus Reutte, Ausstellungskatalog Reutte, Reutte 1994.

Kat. Ausst. St. Pölten 2006

Johann Kronbichler (Hg.), Erbe und Auftrag. Das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten 1706 – 2006. Katalogbuch zur Sonderausstellung des Diözesanmuseums St. Pölten anlässlich des 300-Jahr-Jubiläums der Englischen Fräulein in St. Pölten, Bad Vöslau 2006.

Kat. Ausst. Stuttgart

Der barocke Himmel. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland, Ausstellungskatalog Stuttgart, Stuttgart – Bad Canenstatt 1964.

Kat. Ausst. Wien 1988

Hermann Fillitz (Hg.), Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., Ausstellungskatalog Wien, Freren 1988.

Kat. Ausst. Wien 1993

Georg Raphael Donner 1693 – 1741. 173. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner, Ausstellungskatalog Wien, Bad Vöslau 1993.

Kat. Ausst. Wien – Neapel 1993

Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog Wien – Neapel, Neapel 1993.

Kaufmann 1989

Thomas DaCosta Kaufmann, Central European Drawings 1680 – 1800. A selection from American Collections, Princeton 1989.

Kaufmann 2005

Thomas DaCosta Kaufmann, Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724 – 1796, Princeton 2005.

Keller/ Gamerith 2008 (in Vorbereitung)

Peter Keller/ Andreas Gamerith, Sammlung Monsignore Sammer, Ausstellungskatalog Salzburg, Salzburg 2008 (in Vorbereitung)

Kellner 1986.

Johannes Kellner (Hg.), Pfarre Sankt Laurenz am Schottenfeld 1786 – 1986, St. Pölten – Wien 1986.

Knab 1977

Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien – München 1977.

Kolb/ Kolb 1991

Nanette Kolb/ Raimund Kolb, Franz Joseph Spiegler. Kostbarkeiten barocker Malerei 1691 – 1757, Bergatreue 1991.

Koller 1971

Manfrd Koller, Beiträge zum Werk Paul Trogers, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 25, 1971, S. 34-42.

Koller 1993

Manfred Koller, Die Brüder Strudel Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Innsbruck – Wien 1993.

Koller 2005

Manfred Koller, Zur Maltechnik von Paul Trogers Leinwandbildern, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 652 – 660.

Krämer 1996

Gode Krämer, Maria vom Siege, in: Hindelang/ Hosch 1996, S. 370f., Kat.-Nr.46a.

Kraleva 2003

Valia Kraleva, Barocke Kostbarkeiten. Aus Monsignore Alfred Samm(l)ers Privatsammlung, Ausstellungskatalog Wien, Wien 2003.

Krapf 1985

Michael Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien. In: Kunsthistoriker (=Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 2), 1985, S. 68 – 73.

Krapf 2000

Michael Krapf, Bemerkungen zu den Selbstbildnissen im Werk von Paul Troger, in: Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Petersberg 2000, S. 257 – 263.

Krapf/ Reiter 2007

Michael Krapf/ Cornelia Reiter (Hg.), Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock, Ausstellungskatalog Luxemburg, Wien 2007.

Kratinová/ Krapf 1988

Vlasta Kratinová / Michael Krapf, Barock in Mähren, Ausstellungskatalog Wien, Wien 1988.

Kratinová 2002

Vlasta Kratinová, Le baroque tardif et la diversité des styles, in : Kroupa 2002, S. 233 – 246.

Kronbichler 1995

Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger 1695 – 1758, Trient 1995.

Kronbichler 1996

Johann Kronbichler, Beiträge zum Frühwerk Jakob Christoph Schletterers, in: Schemper 1996, S. 189 – 202.

Kronbichler 1998

Johann Kronbichler, Trogers Fresken in Österreich in chronologischer Übersicht, in: Passamani 1997, S. 63 – 93.

Kronbichler 2001

Johann Kronbichler, Der Salzburger Hofmaler Jacob Zanusi 1679 – 1742, Salzburg 2001.

Kronbichler 2005/ 1

Johann Kronbichler, Die Ölskizzen im Schaffen Paul Trogers, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 636 – 644.

Kronbichler 2005/ 2

Johann Kronbichler, Der Barockmaler Franz Zoller – seine Arbeiten in der Stiftskirche und in den Stiftspfarrnen von Geras, in: Werner Telesko/ Leo Andergassen (Hg.), Iconographia christiana. Festschrift für P. Grgor M. Lechner OSB zum 65. Geburtstag, Regensburg 2005, S. 242 – 259.

Kronbichler 2007

Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 – 1757, Ausstellungskatalog, St. Pölten 2007.

Kroupa 2002

Jiří Kroupa (Hg.), *La Moravie a l'âge baroque 1670 – 1790. Dans le miroir des ombres*, Ausstellungskatalog Rennes, o. O. 2002.

Kroupa 2007

Jiří Kroupa, Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung, Auftraggeber und Mentalitäten in Mähren, in: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 23 – 43.

Krückmann 1990

Peter O. Krückmann, Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Ausstellungskatalog Ansbach, Landshut 1990.

Kuba-Hauk 1985

Waltraut Kuba-Hauk, Caspar Franz Sambach 1715 – 1795, Dissertation, Wien 1985.

Leube-Payer 2000

Elisabeth Leube-Payer, „...dass nunmehr seine Stück dem Maister gleich geachtet werden.“ Joseph Ignaz Mildorfer und sein expressiv-malerischer Stil. In: *Belvedere. Zeitschrift für Bildende Kunst* 1, 6. Jahrgang, 2000, S. 28 – 47.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock (=Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV)*, München – London – New York 1999.

Lützow 1877

Carl von Lützow, *Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1877.

Mair 1998

Josef Mair, Balthasar Riepp (1703-1764). *Leben und Werk*, in: Tacke 1998, S. 321 – 338.

Matsche 1970

Franz Matsche, *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708-1783)*, Dissertation, Marburg a.d. Lahn 1970.

Matsche 1998

Franz Matsche, Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock, in: Tacke 1998, S.203 – 214.

Matsche 2008

Franz Matsche, Johann Jakob Zeiller und Paul Troger, in: Gamerith 2008/ 3, S. 8 – 19.

Mayrhofer o.J.

Martin Mayrhofer (Hg.), Stiftsgalerie Seitenstetten, Seitenstetten o.J.

Mayrhofer 2001

Martin Mayrhofer, Meister des Hell und Dunkel. Kremser Schmidt 1718 – 1801, Ausstellungskatalog Seitenstetten, Pöggstall 2001.

Michailow 1935

Nikola Michailow, Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt am Main 1935.

Miller 1991

Dwight C. Miller, Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna, Cambridge 1991.

Miller 2001

Dwight C. Miller, Marcantonio Franceschini, Turin 2001.

Möseneder 2005

Karl Möseneder, Über die Stellung Paul Trogers in der Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 545 – 555.

Mraz 2007

Simon Mraz, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds, Diplomarbeit, Wien 2007.

Niehoff 2004

Franz Niehoff (Hg.), Mit Kalkül und Leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei, Ausstellungskatalog Landshut (=Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 17), Landshut 2004.

Passamani 1997

Bruno Passamani (Hg.), Paul Troger 1698 – 1762. Neue Forschungsergebnisse, Mezzocorona 1997.

Paula 1996

Georg Paula, Johann Michael Holzhey, Johann Martin Seltenhorn und Michael Daenzel – Drei schwäbische „Geschichtsmaler“ an der Wiener Akademie, in: Hindelang/ Hosch 1996, S. 124 – 172.

Perger/ Brauneis o.J.

Richard Perger / Walther Brauneis, Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens (=Wiener Geschichtsbücher 19/20), Wien – Hamburg 1977.

Plieger 1997

Cornelia Plieger, Paul Trogers Arbeiten in Welsberg und Brixen, in: Passamani 1997, S. 99 – 104.

Polleross 2004

Friedrich Polleross (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004.

Posch 1955

Waldemar Posch, Quellen und Daten zur Geschichte der Mariahilfer Kirche, in: Wiener Geschichtsblätter 1955, 10. Jahrgang, S. 8 – 10.

Pötzl-Malikova 1989

Maria Pötzl-Malikova, Georg Raphael Donner oder Antonio Corradini? In: Acta Historiae Artium 34, 1989, S. 145 – 149.

## Prange 1998

Peter Prange, Stephan Schenck zeichnet nach Paul Troger – Zu einigen Zeichnungen aus Trogers italienischer Frühzeit. In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 16/17, 1998, S. 58 – 76.

## Preiss 1977

Pavel Preiss, Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Ausstellungskatalog Wien, Wien 1977.

## Preiss 1989

Pavel Preiss, Franz Karl Palko (1724 – 1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellungskatalog Salzburg, Salzburg 1989.

## Preiss 1996

Pavel Preiss, Österreichische Zeichnung des 18. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke aus böhmischen und mährischen Sammlungen, Ausstellungskatalog Prag, Prag 1996.

## Prohaska 1993

Wolfgang Prohaska, Vienna versus Napoli. Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert, in: Kat. Ausst. Wien – Neapel 1993, S. 77 – 92.

## Reiter 2007

Cornelia Reiter, Paul Troger. Zur Genese des Wiener Akademiestils, in: Krapf/ Reiter 2007, S. 98-107.

## Ronzoni 2005

Luigi Ronzoni, Paul Troger und die Wiener Akademie. In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 556 – 562.

## Rossacher 1968

Kurt Rossacher, Image and Imagination. Oil sketches of the Baroque, Ausstellungskatalog, Salzburg 1968.

Rossacher 1983

Kurt Rossacher, Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher, Gesamtkatalog, Salzburg 1983.

Salmon 2005

Xavier Salmon, „Une esquisse inédite de Paul Troger au musée des beaux-arts de Béziers“, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 563 – 565.

Scheel/ Prenner 1998

Elisabeth Scheel / Ilse Prenner, Heutige restauratorische Möglichkeiten am Beispiel dreier Altargemälde von Paul Troger aus der Stiftskirche Altenburg, in: Groiss/ Lux 1998, S. 50 – 53.

Schelest 1990

Dmitrij Schelest, Maulpertsch in Lemberg. Ölskizzen und Zeichnungen österreichischer Barockmaler aus dem Legat des k. k. Majors Karl Kühnl (1818 – 1872) in den Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und aus der Lemberger Gemäldegalerie, Ausstellungskatalog Salzburg, Salzburg 1990.

Schemper-Sparholz 1993/ 1

Ingeborg Schemper-Sparholz, Georg Raphael Donner und seine Rezeption an der „Kaiserl. Freyen Hof-Academie der Mahlerey/ Bildhauerey/ und Bau-Kunst“ im 18. Jahrhundert in Wien. In: Kat. Ausst. Wien 1993, S. 129 – 159.

Schemper-Sparholz 1993/ 2

Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: Götz Pochat / Brigitte Wagner (Hg.), Barock. Regional – International (=Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), Graz 1993, S. 230 – 250.

Schemper-Sparholz 1996

Ingeborg Schemper-Sparholz (Hg.), Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. Die Beiträge des im Juli 1993 von der Österreichischen Galerie im Belvedere veranstalteten Symposiums (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 92/ LVI), 1996.

Schemper-Sparholz 2004

Ingeborg Schemper-Sparholz, „... so vom maller Troger recomandieret worden“. Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699-1774) und die Tiroler in Wien, in: Polleross 2004, S. 141 – 156.

Schemper-Sparholz 2005

Ingeborg Schemper-Sparholz, Troger und die Skulptur, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 616 – 632.

Seitz 1998

Eva-Maria Seitz, Joseph Keller (1740 – 1823), in: Tacke 1998, S. 369 – 430.

Slavíček 2000

Lubomir Slavíček, „*Ein guter Maler muss bildbauerisch, und ein guter Bildbauer malerisch arbeiten trachten*“. Zu einigen Zeichnungen des Bildhauers Joseph Winterhalder d. Ä. in Brünn, in: Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Petersberg 2000, S. 145 – 154.

Slavíček 2002

Lubomír Slavček, Dessin: „La Prima Achatemia“, in: Kroupa 2002, S. 247 – 256.

Slavíček 2004

Lubomír Slavček, ... *diese herrliche Arbeit den Werken des seelg. Maulbertsch so ähnlich*. Der mährische Maler Joseph Winterhalder d. J. (1743 – 1807) im Schatten von Franz Anton Maulbertsch, in: Polleross 2004, S. 229 – 240.

Slavíček 2007

Lubomír Slavíček, Felix Ivo Leicher, ein Maler ohne Eigenschaften? Versuch einer Stildefinition seines Oeuvres, in: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 220 – 243.

Spada/ Bassetti 1997

Silvia Spada / Paola Bassetti, Neues über Troger zwischen Vinschgau und Überetsch, in: Passamani 1997, S. 175 – 198.

Tacke 1998

Andreas Tacke (Hg.), Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 – 1904), München – Berlin 1998.

Thieme/ Becker XXXIII

Josef Ringler, Troger Paul. In: Thieme/ Becker XXXIII, 1939, S. 415 – 419.

Volk 1991

Peter Volk, Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko, Regensburg 1991.

Von der Heiden-Kopf 1998

Barbara Von der Heiden-Kopf, Franz Kohl 1711 – 1766. Ein Bildhauer der klassizierenden Strömung in der Donner-Nachfolge, Diplomarbeit, Wien 1998.

Wagner 1976

Franz Wagner, Meisterzeichnungen des österreichischen Barock aus der Albertina, Ausstellungskatalog Salzburg, Salzburg 1976.

Weinkopf 1878

Anton Weinkopf, Beschreibung der kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783 (Neudruck 1878).

Widauer 2005

Heinz Widauer, Paul Trogers Radierungen, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 38/39, 2005, S. 602 – 609.

Windisch-Graetz 1951

Franz Windisch-Graetz, Jacob Christoph Schletterer, ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, Dissertation, Wien 1951.

Wörgötter/ Kroupa 2005

Zora Wörgötter / Jiří Kroupa (Hg.), Die Kirche des Geißelten Heilands in Dyje, Brünn 2005.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Brucher 1994, S. 106, Abb. XXVI.
- Abb. 2: Kronbichler 2001, S.63, Abb. 54.
- Abb. 3: Salmon 2005, S. 565, Fig. 2.
- Abb. 4: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 5: Hubala 1981, Abb. 302.
- Abb. 6: Hubala 1981, Abb. 303.
- Abb. 7: ©Kunstverlag Hofstetter, Ried im Innkreis
- Abb. 8: ©Kunstverlag Hofstetter, Ried im Innkreis
- Abb. 9: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 10: Karner 2005, S. 591, Abb. 2.
- Abb. 11: Gamerith 2004, S. 127, Abb. 2.
- Abb. 12: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Abb. 94.
- Abb. 13: Andreas Gamerith, privat (aufgenommen vom Gerüst)
- Abb. 14: Widauer 2005, S. 607, Abb. 7.
- Abb. 15: Krapf/ Reiter 2007, S.123.
- Abb. 16: Kronbichler 2007, S. 130, Abb. 28.
- Abb. 17: Kronbichler 2007, S. 175.
- Abb. 18: Miller 1991, Plate XIV.
- Abb. 19: Andreas Gamerith, privat
- Abb. 20: Krapf/ Reiter 2007, S. 99.
- Abb. 21: Kat. Ausst. Wien – Neapel 1993, S. 79.
- Abb. 22: Krapf/ Reiter 2007, S. 101
- Abb. 23: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 24: Kronbichler 1995, S. 52, Abb. 37.
- Abb. 25: Andreas Gamerith, privat (Aufnahme nach der Restaurierung 1996 – vor der Montage)
- Abb. 26: Hindelang/ Slavíček 2007, S. 45, Abb. 1.
- Abb. 27: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Tafel XVI.
- Abb. 28: Kronbichler 1995, S. 53, Abb. 38.
- Abb. 29: Hindelang/ Hosch 1994, S. 283.
- Abb. 30: Hindelang 1984, S. 167, Abb. 32.
- Abb. 31: Hindelang/ Hosch 1994, S. 73.
- Abb. 32: Andreas Gamerith, privat
- Abb. 33: Gamerith 2008/ 3, S. 14.
- Abb. 34: Knab 1977, Abb. 72.
- Abb. 35: Kronbichler 1995, S. 129, Abb. 134.
- Abb. 36: Kronbichler 1995, S. 129, Abb. 135.
- Abb. 37: Gamerith 2008/ 3, S. 14.
- Abb. 38: Andreas Gamerith, privat.
- Abb. 39: Andreas Gamerith, privat.
- Abb. 40: Andreas Gamerith, privat.
- Abb. 41: Hindelang/ Hosch 1994, S. 267.
- Abb. 42: Preiss 1996, S. 80.
- Abb. 43: Preiss 1996, S. 79.
- Abb. 44: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Tafel III.
- Abb. 45: Andreas Gamerith, privat.
- Abb. 46: Haberditzl 1944/ 2006, S. 309, Abb. 293.
- Abb. 47: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Abb. 95.
- Abb. 48: Haberditzl 1944/ 2006, S. 193, Abb. 160.
- Abb. 49: Dachs 1998, S. 140, Abb. 15.
- Abb. 50: Slavíček 2004, S. 232, Abb. 3.
- Abb. 51: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 52: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Abb. 79.
- Abb. 53: Preiss 1996, S. 62.
- Abb. 54: Widauer 2005, S. 608, Abb. 10.
- Abb. 55: Auktionskatalog Bassenge 2006, S. 203.
- Abb. 56: Kat. Ausst. Langenargen 2006, S. 104, Abb. 60.
- Abb. 57: Kolb/ Kolb 1991, S. 11.
- Abb. 58: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 59: Volk 1991, S. 215.
- Abb. 60: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 61: Volk 1991, S. 243.
- Abb. 62: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Wien
- Abb. 63: ©Wienmuseum
- Abb. 64: Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, Abb. 6.

- Abb. 65: Niehoff 2004, S. 163.  
 Abb. 66: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 67: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 68: Aschenbrenner/  
 Schweighofer, Nr. 4.  
 Abb. 69: Niehoff 2004, S. 163.  
 Abb. 70: Jávor 2005, S.184.  
 Abb. 71: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 72: Buri/ Buck 1992, S. 62, Abb.  
 36.  
 Abb. 73: Buri/ Buck 1992, S. 70, Abb.  
 46.  
 Abb. 74: Jacobs 1930, S. 58.  
 Abb. 75: Andreas Gamerith, privat.  
 Abb. 76: Andreas Gamerith, privat.  
 Abb. 77: Andreas Gamerith, privat.  
 Abb. 78: Andreas Gamerith, privat.  
 Abb. 79: Baumgartl 2004, S. 201, Abb.  
 A.  
 Abb.80: Andreas Gamerith, privat.  
 Abb. 81: Niehoff 2004, S. 163.  
 Abb. 82: Andreas Gamerith, privat.  
 Abb. 83: Niehoff 2004, S. 163.  
 Abb. 84: Gamerith 2007/ 2, S. 62, Abb.  
 9.  
 Abb.85: Knab 1977, Abb. 162.  
 Abb.86: Kroupa 2002, S. 240, Abb. 88.  
 Abb. 87: ©Martin Mádl, Prag
- Abb. 88: Aschenbrenner/ Schweighofer  
 1965, Nr. 225.  
 Abb. 89: Aschenbrenner/ Schweighofer  
 1965, Nr. 224.  
 Abb. 90: Kat. Ausst. Stuttgart 1964,  
 Abb. 26.  
 Abb. 91: Jávor 2005, S. 185.  
 Abb. 92: Hindelang/ Hosch 1996, S.  
 133.  
 Abb. 93: Hindelang/ Hosch 1994, S.  
 211.  
 Abb.94: Andreas Gamerith, privat  
 Abb.95: Aschenbrenner/ Schweighofer  
 1965, Abb. 91.  
 Abb.96: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 97: Wörgötter/ Kroupa 2005, S.  
 110.  
 Abb.98: Kat. Ausst. Reutte 1994, S. 52.  
 Abb. 99: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 100: Gamerith 2004, S. 137.  
 Abb. 101: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 102: Preiss 1996, S. 98.  
 Abb. 103: Andreas Gamerith, privat  
 Abb. 104: Auktionskatalog Dorotheum  
 Salzburg 2002, Nr. 252.  
 Abb. 105: Schelest 1990, S. 105.

### Zusammenfassung

Ab 1735 lässt sich in der Wiener Malerei ein zunehmend starker Einfluss der Kunst Paul Trogers wahrnehmen. Vor allem die Künstler des Wiener Akademiekreises reagierten sehr offen auf die Anregungen. Neben dem freien Zugang zum Studienmaterial des Malers dürften auch expressive Neuerungen interessiert von der künstlerischen Umwelt Trogers rezipiert worden sein.

Die Bedeutung Trogers – obwohl große Werke auf Wiener Boden erst mit den 1740ern zu finden waren – ist gut anhand der Preisträger des akademischen Wettbewerbes abzulesen, der bis zum Sieg Franz Anton Maulbertschs im Jahre 1750 großteils von Angehörigen des Trogerkreises errungen wurde. Der in der Forschung konstatierte „Wiener Akademiestil“ oder „Einheitsstil“ darf deshalb zu Recht in zwei Phasen geteilt werden, wobei die erstere – der „Stil der Preisstücke“ (Dachs) – von der Persönlichkeit Trogers dominiert wird, während die später folgende Entwicklung vor allem an Franz Anton Maulbertsch orientiert ist.

Unter den in Wien vertretenen Werken Trogers nahm die 1784 demolierte Friedhofskirche St. Niklas auf der Landstraße eine spezielle Stellung ein. Die große Zahl an Reflexen auf die malerische Ausstattung Trogers belegt die Wertschätzung und Bedeutung für das Wiener Milieu. Die Freskenausstattung lässt sich dabei anhand der erhaltenen Skizzen rekonstruieren, die Seitenaltarbilder sind in der Pfarrkirche von Platt/ NÖ erhalten.

## Lebenslauf

Andreas Gamerith

1980 in Horn geboren, lebt in Altenburg.

Ab 1996 Mitarbeit an der Reorganisation der Graphischen und Photographischen Sammlung des Stiftes Altenburg unter Patrizia Engel.

1998 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte in Wien

Seit 2003 Studienassistent in der Diathek des Institutes für Kunstgeschichte

2004: Mitarbeit an der Ausstellung „Reiselust & Kunstgenuss“ (Geras)

2008: Organisation und Konzeption der Ausstellung „Original. Kopie?“ zum Trogerschüler Johann Jakob Zeiller in Altenburg.

Schwerpunkte der Forschung lagen bislang im Bereich der Barockmalerei und Ikonographie.