



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gemalte Ölskizzen im Œuvre

von Franz Sigrist d. Ä.“

Verfasserin

Pia - Maria Baurek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze



## INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG .....	7
2. BIOGRAPHIE .....	10
3. DIE STILISTISCHE ENTWICKLUNG VON FRANZ SIGRISTS ÖLMALEREI.....	15
3.1. Das Wiener Debüt.....	15
3.2. Augsburg: Herz dixit – Sigrist pinxit.....	18
3.3. Wien – nur du, Wien allein, bist mein!.....	21
4. DIE BAROCKE ÖLSKIZZE.....	27
4.1. Forschungsstand .....	27
4.2. Terminologie .....	29
4.3. Die Geschichte der Ölskizze – Allgemein.....	33
4.4. Entwicklung und Stellenwert der Ölskizze im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts .....	36
5. „ <i>TOBIAS HEILT SEINEN VATER MIT DER FISCHGALLE</i> “ SKIZZE – ÖLGEMÄLDE – RADIERUNG .....	43
5.1. Exkurs: Darstellungstradition der Tobias Erzählung.....	45
5.2. Sigrists Werke zur „ <i>Heilung des alten Tobit</i> “ .....	48
6. PINXIT - SIGRISTS ENTWÜRFE FÜR „ <i>DIE TÄGLICHE ERBAUUNG EINES WAHREN CHRISTEN</i> “ .....	57
6.1. 12. Oktober – Hl. Wilfried von York .....	61
6.2. 21. Oktober – Hl. Ursula.....	63
6.3. Zwischenfazit: Stellenwert von Sigrists Ölskizzen für „ <i>Die tägliche Erbauung</i> “ .....	66

<b>7. GRISAILLEENTWÜRFE FÜR DEN HERTELVERLAG .....</b>	<b>68</b>
<b>7. 1. König Saul und König Salomon – zwei Namen, aber nur ein Gesicht.....</b>	<b>69</b>
<b>7.1.1. Saul bei der Hexe von Endor.....</b>	<b>69</b>
<b>7.1.2. Das Urteil Salomons .....</b>	<b>71</b>
<b>7.1.3. Zwischenfazit: Sigrists Königsvariation.....</b>	<b>72</b>
<b>7.2. „Elias und die Raben“: Skizze, Kupferstich und Gemälde .....</b>	<b>74</b>
<b>8. „DAS MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS“ – ZWEI GRISAILLESKIZZEN UND EIN GEMÄLDE.....</b>	<b>80</b>
<b>8.1. Die Albertina Skizze .....</b>	<b>81</b>
<b>8.2. Die Prager Skizze .....</b>	<b>82</b>
<b>8.3. Das Altarblatt.....</b>	<b>84</b>
<b>8.4. Zwischenfazit: Vorbilder und Werkgenese von Sigrists „Martyrium des hl. Laurentius“ .....</b>	<b>86</b>
<b>9. SCHLUSSBETRACHTUNG .....</b>	<b>90</b>
<b>10. LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>92</b>
<b>10. 1. Internetquellen: .....</b>	<b>99</b>
<b>11. ABBILDUNGSTEIL .....</b>	<b>100</b>
<b>11.1. Abbildungsnachweis:.....</b>	<b>100</b>
<b>12. ANHANG .....</b>	<b>127</b>
<b>12.1. Abstract .....</b>	<b>127</b>
<b>12. 2. Lebenslauf.....</b>	<b>128</b>





## 1. EINLEITUNG

Franz Sigrists d. Ä.<sup>1</sup> bis heute bekanntes Œuvre besteht zu einem Großteil aus gemalten Ölskizzen. Sie stellen nicht nur die Grundlage seines künstlerischen Schaffens dar, sondern offenbaren zugleich wesentliches über Sigrists schöpferische Gestaltungsweise und persönliche Handschrift. Ausführung und Formensprache seiner Entwürfe variieren je nach Aufgabe und Funktion innerhalb des Arbeitsvorganges. Gewisse Eigenschaften und Charakterzüge sind dennoch durchgängig vertreten, wie zum Beispiel eine kontrastreiche Lichtregie oder seine besondere Art in Formen und Flächen zu komponieren. Bezüglich Sigrists Maltechnik fällt auf, dass er mit breitem Pinsel große Effekte erzielte. Nicht die Ausformulierung von Details, sondern das Festhalten einer Idee in ihren Grundzügen war von Bedeutung. Außer Sigrist fertigte Vorlagen für Druckgraphiken, dann mussten seine Entwürfe einem notwendigen Maß an Präzision entsprechen.

In der vorliegenden Arbeit werden Sigrists Entwurfsskizzen ihren jeweils ausgeführten Fassungen gegenüber gestellt. Exemplarisch werden vier Werkgruppen herausgegriffen, um den Stellenwert der Ölskizze und ihren Platz innerhalb der Werkgenese verorten zu können.

Um eine fundierte Analyse durchzuführen, ist es unbedingt notwendig ein stabiles Fundament zu legen. Dementsprechend werden in den folgenden zwei Schritten der Künstler und die barocke Ölskizze im Allgemeinen thematisiert. Zunächst wird der Künstler Franz Sigrist beleuchtet und sowohl auf seine stilistische Entwicklung, wie auch die Angelpunkte seiner Karriere eingegangen. Hierfür dient die einzige Künstlermonographie zu Franz Sigrist als Referenz. Im Rahmen ihrer Dissertation rekonstruierte Betka Matsche – von Wicht anhand von zahlreichen schriftlichen Quellen, wie beispielsweise Standesamt- oder Taufakten, Sigrists Lebenslauf und Karriere. 1977 wurde ihre

---

<sup>1</sup> Im Fließtext: Franz Sigrist.

Recherche, samt einem bis dato vollständigen Werkverzeichnis, in Buchform beim Konrad Verlag publiziert.<sup>2</sup> Darüberhinaus wurde Sigrist im Rahmen einzelner Ausstellungs- und Sammlungs-kataloge – meist in Form einer Nebenbemerkung – erwähnt. Beispielsweise nannte Josef Straßer in seinem Text zu Johann Wolfgang Baumgartners Vorlagen für die Kupferstichserie „*Der täglichen Erbauung*“ des Herzschen Verlages von 1735-55 Franz Sigrist als zweiten wichtigen Künstler dieses Auftrags.<sup>3</sup> Diese und weitere Literatur greife ich auf, hinterfrage sie kritisch und werde sie mit meinen neuen Forschungsergebnissen ergänzen.<sup>4</sup> Während meiner umfassenden Recherche entdeckte ich noch nicht bekannte oder von der kunstgeschichtlichen Literatur bisher unbeachtete Werke.

Die barocke Ölskizze wurde hingegen in der kunstgeschichtlichen Literatur wiederholt von verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Bruno Busharts Aufsätze von 1964 „*Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*“<sup>5</sup> und „*Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei des Barock*“<sup>6</sup> legten den Grundstein einer methodischen Betrachtung jener kleinformigen Kunstwerke. Da das Interesse an diesem barocken Phänomen anhielt, ist es mir möglich eine Vielzahl an Publikationen heranzuziehen und dabei ältere Erkenntnisse mit neueren Überlegungen zu verknüpfen.<sup>7</sup>

Mit diesem Basiswissen ausgestattet folgt der nächste Schritt. In diesem Sinn werde ich anhand ausgewählter Beispiele meine wissenschaftlichen Erkenntnisse zum Stellenwert der Ölskizze innerhalb Franz Sigrists Œuvre präsentieren.

---

<sup>2</sup> Matsche – von Wicht 1977.

<sup>3</sup> Straßer 2009, S. 9-30.

<sup>4</sup> Folgende Publikationen enthalten einen kurzen Beitrag zu Franz Sigrist d. Ä.: Benesch 1930, S. 185-197; Kat. Ausst. Brugge / Graz / Enschede 2008, S. 11-20, 107-108; Kat. Ausst. Darmstadt 1965, S. 71-73; Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 14-93; Kat. Ausst. Salzburg 1985 S. 12-15, 92-94; Kat. Slg. Augsburg 2001, S.144-145; Kat. Slg. Salzburg 1983, S. 414-417; Kat. Slg. Wien 2008, S. 310-315; Preiss 1963, S. 12-17; Von Stetten 1765, S. 246.

<sup>5</sup> Bushart 1964a.

<sup>6</sup> Bushart 1964.

<sup>7</sup> Literaturverweise siehe Unterkapitel 4.1. *Forschungsstand*.

Die Recherchen zu der vorliegenden Arbeit verlangten sowohl Ausdauer, als auch ambitionierten Einsatz. Gleichzeitig allerdings nahmen sie mich auf eine spannende Reise mit, welche meine Neugierde immer wieder auf ein Neues weckte. An dieser Stelle möchte ich mich bei all meinen Reiseleitern sowie Mitreisenden – von Wien, Salzburg, St. Pölten, Tirol, über Augsburg bis hin nach Stuttgart – für ihre Weg begleitende Unterstützung herzlichst bedanken.

## 2. BIOGRAPHIE<sup>8</sup>

Franz Sigrist kam am 23. Mai 1727 in Alt-Breisach am Rhein als sechstes von neun Kindern auf die Welt. Seine Eltern waren der verwitwete Schreiner Franz Sigrist und die ebenfalls verwitwete Magdalena Sengelbach<sup>9</sup>. Alt-Breisach zählte damals zum viel umkämpften österreichisch-französischen Grenzgebiet mit wechselnder Herrschaft. Im Jahr 1727 gehörte Breisach zum sogenannten Vorderösterreich. Folglich war Franz Sigrist österreichischer Staatsbürger. Im Jahr der erneuten französischen Machtübernahme 1744 übersiedelte der 17-jährige Sigrist nach Wien. Es wäre durchaus im Bereich des Möglichen, dass Sigrist bis zu seinem Umzug in der väterlichen Werkstatt die Lehre zum Dekorationsmalers absolvierte. Dokumente, welche diese Anstellung belegen würden, sind bis dato allerdings nicht gefunden worden.

Aufgrund einer falschen Schreibweise von Sigrists Nachnamen, welche vermutlich auf einer mundartlichen Verbalhornung gründete, blieb Franz Sigrists erster Vermerk in der *Wiener Akademie der bildenden Künste* lange verborgen. Erst die Sigrist-Monographin Betka Matsche – von Wicht entschlüsselte in den 1970er Jahren die Zusammenhänge. In den Aufnahme-protokollen der Wiener Akademie vom 1. Dezember 1744 findet sich folgende Notiz: „*Frantz Sicherist aus alt breysach gebürdig ein dischler meisters Söhnln wohnt im Eisnischen Haus am dieffen graben.*“<sup>10</sup> Damals beherbergte der Tiefe Graben einen großen Teil der Wiener Kunstszene, so auch Sigrists späteren Lehrmeister Paul Troger, welcher seit 1743 im Grünwaldischen Haus auf der Hohen Brücke über dem Tiefen Graben wohnte.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Sämtliche biographische Daten beziehen sich auf Matsche – von Wicht 1977, S. 9 – 16.

<sup>9</sup> Der Schreiner Franz Sigrist verstarb bereits im Jahr 1735. So handelte die nun zweifache Witwe standesgemäß und ehelichte erneut einen Schreiner, Johannes Leukauff, welcher wohl die Sigrist Schreinerei weiterführte.

<sup>10</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 174 (Dokument der Wr. Akademie im Originaltext wiedergegeben).

<sup>11</sup> Aschenbrenner 1965, S. 45, 217.

Zu Sigrists Unglück wurde die Akademie während seiner Ausbildungszeit auf Grund des herrschenden Raummangels ab 1745 für vier Jahre geschlossen.<sup>12</sup> Nach der Wiedereröffnung nahm Sigrist im Jahr 1752 an den jährlichen Wettbewerben der Meistermalereiklasse teil. Jeder Bewerber musste ein Gemälde nach dem klar vorgegebenen Thema *„Job, mit geschwärten geschlagen, auf einem Misthaufen sitzend, zwischen seinem Weib und dreyen Freunden. Job. Cap. Vers 7 bis Ende“* fertigen. Mit seiner Interpretation (Abb. 1)<sup>13</sup> erhielt Sigrist am 27. Oktober 1752 mit vier Zählern die zweit höchste Stimmenanzahl. Sein Konkurrent Johann Wenzel Bergl, erreichte 18 Stimmen und wurde vom damaligen Rektor der Akademie, Michelangelo Unterberger, mit dem ersten Preis prämiert.<sup>14</sup> Dank seines zweiten Platzes hatte Sigrist von nun an die kaiserliche Erlaubnis auf eigene Rechnung zu Arbeiten. Dieser Teilerfolg weckte seinen Ehrgeiz. Denn im darauffolgenden Jahr, 1753, bewarb sich Sigrist erneut. Das Thema lautete: *„Der junge Tobias heilt seinem Vater mit einer Fischgalle das verlohrene Gesicht. 11. Cap. im Buch Tobia bis 18. Vers“*.<sup>15</sup> Sigrists Gemälde (Abb. 2)<sup>16</sup> konnte allerdings nicht überzeugen und er erhielt keine Stimme.<sup>17</sup> Mit diesem Misserfolg endete Sigrists Aufscheinen in den Akten der Akademie, weder wurde er offizielles Mitglied, noch gehörte er zu den akademischen Schutzbefohlenen.

Während seiner Wiener Ausbildungszeit heiratete er am 17. Februar 1749 in der Kirche St. Ulrich Elisabeth Aschenbergerin. Standesgemäß für den Sohn einer Schreinerfamilie war ihr Vater ein hiesiger Tischler. Im Laufe ihrer Eheschenke sie ihm insgesamt fünf Kinder. Sie starb im 92. Lebensjahr am 2. Juni 1818 und überlebte ihren Mann um 15 Jahre.

---

<sup>12</sup> Hosch, 1994, S. 25.

<sup>13</sup> Abb. 1 *„Hiob mit seinen Gefährten geschlagen“*, Franz Sigrist d. Ä., 1752, 24,2x18,2cm, Radierung, Albertina (Wien), Inv. Nr. DIII 24, fol. 38-40.

<sup>14</sup> Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 335, 341.

<sup>15</sup> Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 341.

<sup>16</sup> Abb. 2 *„Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“*, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 73,5x91,5cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 6309.

<sup>17</sup> Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 335, 341.

Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte in Österreich auf Grund der politischen Umstände eine sehr schlechte Auftragslage für Künstler.<sup>18</sup> Selbst Berühmtheiten, wie Paul Troger oder Franz Anton Maulbertsch, gelang es in dieser Zeit nur schwer größere Aufträge zu ergattern. So kam für Sigrist der Ruf von Johann Daniel Herz jun. ins neutrale Augsburg zu kommen gerade recht.<sup>19</sup> Dort wurden vom Herzschen Verlag, dem Hertel Verlag<sup>20</sup> und auch von den schwäbischen Klöstern lukrative Aufträge an Künstler vergeben. Tatsächlich wurde Sigrist in Folge für die Freskoesstattung der Klöster Zwiefalten und Obermachtal beschäftigt.<sup>21</sup>

Johann Daniel Herz jun. hatte bereits 1747 in Wien eine *nützliche Gesellschaft* zur Anfertigung und zum Vertrieb von Kupferstichen gegründet.<sup>22</sup> Nach langem Bemühen wurde Herz jun. am 8. Juli 1751 ein kaiserliches Druckprivilegium zu Teil, welches ihn gegen Nachdruck schützte.<sup>23</sup> Am 5. Juni 1753 wurde die von Herz gegründete *Societas Artium Liberalium* ebenfalls unter kaiserlichen Schutz gestellt. Sigrists erste Erwähnung als Mitglied der *nützlichen Gesellschaft* belegt eine Gedenkschrift für den am 27. März 1754 verstorbenen Johann Daniel Herz sen., welche besagt, dass Sigrist zu diesem Zeitpunkt bereits festes Mitglied des Herzschen Verbandes war. In den folgenden Jahren wuchs Sigrists Verbundenheit mit der Herzschen Gesellschaft. In diesem Sinne erwarb er 1754/55 für sich, seine Frau und seine einjährige Tochter Rosalia drei Anteile der Herzschen Leibrentengenossenschaft. Als Herz 1755 schließlich seine *Societas Artium Liberalium* in

---

<sup>18</sup> Auf die finanziell angespannte Lage reagierte der Akademierektor mit einem Brief von 1759 an Maria Theresia, welche eine Industrialsteuer der Akademie Angehörigen plante: Diese geringe Summe sei alles „*was man von den vorstehenden Personen bey dermahligen Umständen, wo die meisten Künstler ohne Verdienst leben müssen, aufzubringen im Stande wäre.*“ Zitiert nach Matsch – von Wicht 1977, S. 35.

<sup>19</sup> Johann Daniel Herz jun. (um 1722 - 8.12.1792) war Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger. Siehe Augsburger Stadtlexikon 1998, S. 495, 496.

<sup>20</sup> Johann Georg Hertel d. Ä. (um 1700 - 7.7.1775) übernahm 1748 einen Teil von Jeremias Wolf Kunstverlag. (Augsburger Stadtlexikon 1998, S. 493.) In Summe sind 49 nach Sigrist gestochene Drucke des Hertel Verlages, welche zwischen 1755 und 1764 entstanden sind, bekannt. (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Sammelbände mit Radierungen, verlegt und hrsg. Von Johann Georg Hertel, Bd. I-IV.)

<sup>21</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 35.

<sup>22</sup> Freude 1908, S. 5.

<sup>23</sup> Freude 1908, S. 8.

eine Kaiserliche Akademie der freien Künste und Wissenschaften, die *Franciscische Akademie*, verwandeln konnte, wurde Sigrist mit der ehrenvollen Professur für Malerei betraut, welche wohl nur auf dem Papier existierte.<sup>24</sup>

Während Sigrists Augsburger Aufenthaltes wurden ihm zwischen 1755 und 1762 vier Söhne und eine Tochter geboren. Das Kindesalter überlebten nur die zwei älteren Knaben. Aus den Taufurkunden geht hervor, dass Sigrist in diesen Jahren einen Karrieresprung vom bischöflichen Kabinett- und Portraitmaler zum „*Ersten Hofmaler*“ des Augsburger Fürstbischofs, Josef Landgraf von Hessen Darmstadt, vollzog.<sup>25</sup>

Nach Ende des siebenjährigen Krieges 1763<sup>26</sup> zog Sigrist samt Familie erneut nach Wien. Es war ein notwendiger Schritt, denn Augsburg hatte sämtliche Vorzüge eingebüßt: die *Franciscische Akademie* litt unter Herzs Verhaftung<sup>27</sup> und Bischof Josef Landgraf von Hessens Amtsgeschäfte führte nun Clemens von Wenceslaus, welcher bewusst eine neue Stilrichtung förderte und somit den Hofmaler seines Vorgängers nicht beschäftigte. Des Weiteren war es Sigrist, dessen Ruf durch Herzs Verhaftung ohnehin belastet war, verwehrt Bürger von Augsburg und somit auch Zunftrmitglied zu werden. Die einzige Möglichkeit der Akzeptanz wäre die Heirat einer Künstlerwitwe gewesen.

In Wien hingegen lebte die Kunst seit Ende des siebenjährigen Krieges wieder auf. Die hiesige Kunstszene hatte sich während Sigrists 10-jährigem Augsburgsaufenthalts naturgemäß verändert. Um Anschluss zu finden, knüpfte er Kontakt zum damaligen Wiener Akademiedirektor Martin van Meytens, welcher ebenfalls Mitglied der *Franciscischen Akademie* war. Dieser beauftragte Sigrist an den sechs großen Gemälden zur „*Krönung Josef II. zum*

---

<sup>24</sup> Freude 1908, S. 16, 17; und Kat. Ausst. Augsburg 2002, S. 29.

<sup>25</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 12.

<sup>26</sup> Archenholz 2005, S. 5778.

<sup>27</sup> Herz wurde beim Versuch Subsidien-Gelder, welche von England dem König von Preussen gesandt wurden, zu stehlen überführt. So wurden am 6. Juni 1759 Herz, seine Komplizen und der unschuldige Sigrist in Budweis festgenommen. Sigrist wurde noch am selbigen Tag wieder freigelassen. Vermutlich war dies der endgültige Schlusspunkt der Zusammenarbeit zwischen Franz Sigrist und Johann Daniel Herz jun. (Freude 1908, S. 85-106.).

*Deutschen Kaiser in Frankfurt am 3. April 1764*“ mitzuarbeiten (Abb. 3)<sup>28 29</sup>.

Von da an lebte und arbeitete Sigrist in Wien und Umgebung. Am 21. 10. 1803 starb er im Alter von 76 Jahren an Darmgicht.

Weder Testament noch Hinterlassenschaft sind bekannt und informieren über sein erwirtschaftetes Vermögen. Es ist jedoch anzunehmen, dass die Familie Sigrist einen gutbürgerlichen Lebensstandard pflegen konnte. Franz Sigrists Witwe heiratete nicht erneut. Vermutlich konnte sie ihre restlichen 15 Lebensjahre zu einem Großteil vom Ersparten und Verkaufen der Werke ihres Gatten leben.

Während seiner gesamten Schaffenszeit fertigte Sigrist Fresken, Altarbilder, Ölgemälde und Vorlagen für Druckgraphiken. Trotz intensiver Recherche sind weder persönliche Notizen von oder über Sigrist, noch ein Selbst-portrait bekannt. Insofern bleibt nach aktuellem Stand der Forschung die Privatperson Franz Sigrist weitgehend im Verborgenen.

Sigrists Nachwuchs sorgte anhand von Konvergenz in Namen und Berufswahl bei Historikern immer wieder für Verwirrung. Johann Baptist, Sigrists ältester Sohn, verdiente seinen Unterhalt als Hofwappenmaler und der jüngere Franz Anton scheint in den Akten der Wiener Akademie auf. Außerdem ist noch zu erwähnen, dass der Name Sigrist soviel wie „Meßner“ bedeutete und zu Sigrists Zeit im Elsass, in der Schweiz und auch in Wien vielfach vertreten war.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Abb. 3 „*Einzug von Josef II. zur Krönung in Frankfurt*“, Schule: Martin van Meytens, nach 1764, 358x412cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum (Wien), Inv.Nr. GG\_7467.

<sup>29</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 82.

<sup>30</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 9.

### 3. DIE STILISTISCHE ENTWICKLUNG VON FRANZ SIGRISTS ÖLMALEREI

Innerhalb Sigrists künstlerischer Entwicklung können drei Stilstufen unterschieden werden: Seine Wiener Akademiezeit (1744 – 1753), der süddeutsche Einfluss in Augsburg (1753 – 1763/64) und – erneut in Wien – in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit dem aufkommenden Klassizismus (1764 – 1803).

#### 3.1. Das Wiener Debüt

Von 1744 bis 1753 lebte, lernte und arbeitete Franz Sigrist in Wien. Aufgrund der vierjährigen Schließung der Wiener Akademie der bildenden Künste (1745 – 1749) musste Sigrist bereits während seines ersten Lehrjahres seine akademische Ausbildung abbrechen.<sup>31</sup> Als die Akademie am 11. März 1749 wieder eröffnete, muss Sigrist bereits ein fertig ausgebildeter und selbständiger Maler gewesen sein. Diese Information ist aus seinen Heiratsdokumenten herauszulesen. So wird er im Copulationsbuch ausdrücklich als „*Histori-Maler*“ und nicht als *akademischer Maler* bezeichnet.<sup>32</sup> Wie Sigrist dieser Titel zu teil wurde, noch bei welchem Meister er als Lehrling beschäftigt war, kann anhand der erhaltenen Dokumenten belegt werden. Matsche – von Wicht äußerte die Vermutung, dass Sigrist zu dieser Zeit in Wien als Dekorationsmaler tätig war.<sup>33</sup> Das nötige Handwerk hatte er vermutlich aus seiner Lehrzeit in der väterlichen Werkstatt in Alt-Breisach mitgenommen. Zusätzlich legt seine Brautwahl offen, dass Sigrist sich zu der Zeit in Tischlerkreisen aufhielt. Seine Teilnahme am jährlichen Malerwettbewerb der Meisterklasse der Akademie der bildenden Künste 1752 zeigt Sigrists

---

<sup>31</sup> Hosch 1993, S. 56.

<sup>32</sup> Matsche – von Wicht, 1977, S. 19, Dok. V.

<sup>33</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 19.

bestehenden Wunsch beruflich aufzusteigen. Mit seiner Interpretation des Prüfungsthemas „*Hiob sitzt auf dem Misthaufen*“ (Abb. 1)<sup>34</sup> erreichte er den zweiten Platz. Unglücklicherweise kann dieses Preisstück heute nur noch im Spiegel der Originalradierung begutachtet werden und lässt viele Fragen zu Sigrists erstem öffentlichen Ölgemälde offen. Zur Komposition bleibt zu bemerken, dass Hiob sich schwer und massig auf einem Strohlager wälzt, während seine Frau und Freunde ihn verhöhnen. Die Szenerie ähnelt einem Ruinenpalast. Benesch kritisierte: „*Wir sehen nur plumpe, zottige Körper, die in seltsamer Weise mit der verfallenden Ruinenwelt verwachsen. Schwer und zäh lösen sich die Konturen vom Boden.*“<sup>35</sup> Sigrists in massige Gewänder gehüllte Figuren zeigen eine Ähnlichkeit zu Josef Ignatz Mildorfer, welcher als Lehrer Sigrists in Frage kommt, da er 1751 Professor an der Wiener Akademie war. In Mildorfers Altarblatt der Wiener St. Ulrichs Kirche „*Der Abschied der Apostelfürsten Petrus und Paulus vor ihrem Martyrium*“ (Abb. 4)<sup>36</sup> finden sich ein ähnlicher Figurentypus und das gleiche verschattete Repoussiormotiv. Die Radierung wurde fast zur Gänze geätzt und nur wenig mit der Kaltnadel nachbehandelt, sodass sie kaum einen graphischen Charakter aufweist. In diesem technischen Detail zeigt sich bereits Trogers Einfluss, welcher in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts seine Radierungen ebenfalls fast ausschließlich ätzte.<sup>37</sup> Sigrist war so sehr um eine malerische Wirkung bemüht, dass Umrisslinien fast völlig fehlen und die Klarheit der Trogerschen Figuren sich in „*helles Flimmern des Lichtes und Tiefe Schatten*“<sup>38</sup> aufgelöst hat. Sigrists zweites Wettbewerbsstück „*Der junge Tobias heilt seinen Vater mit einer Fischgalle das verlorene Gesicht*“ (Abb. 2)<sup>39</sup> lässt sich weitaus besser beleuchten. Seit 1979 befindet sich das wiederentdeckte Gemälde in der

<sup>34</sup> Abb. 1 „Hiob mit seinen Gefährten geschlagen“, Franz Sigrist d. Ä., 1752, 24,2x18,2cm, Radierung, Albertina (Wien), Inv. Nr. DIII 24, fol. 38-40.

<sup>35</sup> Benesch 1930, S. 186.

<sup>36</sup> Abb. 4 „Der Abschied der Apostelfürsten Petrus und Paulus vor ihrem Martyrium“, Josef Ignatz Mildorfer, um 1760, 490x350cm Öl auf Leinwand, St. Ulrichs Kirche (Wien).

<sup>37</sup> Benesch 1930, S. 186, 187.

<sup>38</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 21.

<sup>39</sup> Abb. 2 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 73,5x91,5cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 6309.

Sammlung der Österreichischen Barockgalerie in Wien. Somit besteht die seltene Möglichkeit Ölskizze, Gemälde und Radierung für eine ausführliche Analyse nebeneinander zu stellen.<sup>40</sup> Aus der Perspektive der stilistischen Entwicklung sind die Parallelen zu Martin Knollers Wettbewerbsstück (Abb. 5)<sup>41</sup> desselben Jahres, mit welchem dieser den zweiten Platz erreichte, von besonderer Relevanz.<sup>42</sup> Auffällig ist die Übereinstimmung im Aktmotiv. Diese Konformität beruht vermutlich auf den gültigen Wettbewerbsbedingungen von 1750, dass für die Skizzen, welche an der Akademie unter Aufsicht der Professoren gefertigt wurden, Aktmodelle beziehungsweise Gewandfiguren als Grundlage gestellt und empfohlen wurden.<sup>43</sup> Beide, sowohl Sigrist als auch Knoller, wurden offensichtlich von Troger beeinflusst. Weiters ähneln sich ihre Gemälde in Beleuchtung, Komposition und Figurentypen. Sigrist's Tobias-Gemälde bietet Analogien zu jenen Künstlern, welche Sigrist während seiner Wiener Akademiezeit am stärksten geprägt hatten: Die Trogersche Repoussiorfigur ist deutlich im Vordergrund ersichtlich. Malstil und Licht-Schattenbehandlung weisen auf Maulbertsch hin, beispielsweise „*Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas*“ (Abb. 6)<sup>44</sup>. Die flackernde Lichtbehandlung ist von Mildorfer bekannt, für welchen auch „*die übertrieben muskulöse und deformierte Gliederbildung typisch ist, die Sigrist bei der Figur des alten Tobias verwendet*“<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> In diesem Kapitel konzentriere ich mich auf Sigrist's stilistische Entwicklung, eine Analyse der Konvergenzen der verschiedenen Modi folgt in den separaten Kapiteln zu Sigrist's Ölskizzen anhand von ausgewählten Beispielen.

<sup>41</sup> Abb. 5 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Martin Knoller, 1753, 73,5x91cm, Öl auf Leinwand, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 325.

<sup>42</sup> Dieses Gemälde befindet sich heute in der Sammlung der Salzburger Residenz Galerie und wird als Troger angeführt. 1993 belegte Hubert Hosch die Urheberschaft Knollers. Durch die von Anton von Weinkopf (1783) überlieferten Akten des Akademiewettbewerbs sind uns die vorgeschriebenen Maße der eingereichten Kunstwerke geläufig, welche mit dem Gemälde in der Residenzgalerie übereinstimmen. Für meine weiteren Untersuchungen sei festgehalten, dass ich mich der Zuweisung an Knoller anschließe. (Hosch 1993, S. 64. Baumgartl 2004, S. 17, 250. Von Weinkopf 1783, S. 99ff. Kat. Slg. Salzburg 1980, S. 253, 254.).

<sup>43</sup> Hosch 1993, S. 64.

<sup>44</sup> Abb. 6 „*Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas*“, Franz Anton Maulbertsch, 1750, 72,5 x 91,5 cm, Öl auf Leinwand, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 8528.

<sup>45</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 25.

Zweifelsohne zeigen bereits die bekannten Ölbilder aus Sigrists erster Schaffensperiode, wie beispielsweise „*Tobias heilt seinen Vater*“ oder „*Der Tod des hl. Josef*“ (Abb. 7)<sup>46</sup>, eine stilistische Stringenz und legen folgendes Schema offen: Kompositorisch beschränkte sich Sigrist auf das Wesentliche. Er beleuchtete mit einem gezielten, sorgsam dosierten Schlaglicht nur die zentrale Handlung im Bildraum, sodass die Umgebung in einem Dämmerlicht zunehmend verschwindet und die malerische Wirkung im Vordergrund steht. Sigrist war vom Trogerschen Akademiestil<sup>47</sup> geprägt und ging in Komposition und Lichtregie in einer expressiven Steigerung, ähnlich wie Mildorfer, über Troger hinaus. Ikonographisch blieb Sigrist an Troger haften, jedoch ohne einzelne Motive schlicht zu kopieren. Durch die Repoussiorelemente, welche ebenfalls stark an Troger erinnern, evozierte Sigrist einen Einstieg in seine Werke. Die zentrale Figurengruppe positionierte er mit Vorliebe in der Bildtiefe und an Schnittpunkten der Tiefendiagonalen.

### 3.2. Augsburg: Herz dixit – Sigrist pinxit

In Augsburg wehte Sigrist ein frischer Wind entgegen. Die Ideale der Aufklärung und der Bruch mit dem Konventionellen waren bereits feste Bestandteile der Augsburger Gesellschaft. Aus den Taufakten von Sigrists erstem Sohn Johann Baptist ist zu entnehmen, dass Johann Baptist Bassi, der damalige Kanonikus von St. Moritz und seines Zeichens ein vehementer

---

<sup>46</sup> Abb. 7 „*Tod des hl. Josef*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753/54, 66x85cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 2145.

<sup>47</sup> Der Wiener Akademiestil – auch genannt Tiroler Antiklassik ( Krapf 1993, S. 68-73.) – war ein Aufbäumen gegen den französisch geprägten klassischen Akademiestil. In den 40er und 50er Jahren fand dieses österreichische Phänomen ihren Höhepunkt und hielt sowohl mit Unterberger und Troger als Rektoren, als auch mit Mildorfer 1740/41 als Preisträger der jährlichen Wettbewerbe, Einzug in die Hallen der Wiener Akademie der bildenden Künste. Dieser Zeitstil basierte auf dem Kunstschaffen und der Werkstattausbildung von Jakob van Schuppen, Martin van Meytens, Michel Angelo Unterberger und Paul Troger, deren Kunst von einem Barocken Pathos geprägt war: Exaltierte Bewegungen, dramatische Lichtregie und ein gewollter Dialog zwischen Bild und Betrachter, um auf diese Art Emotionen zu wecken. (Dachs 2002, S. 266-287.)

Vertreter des Rationalismus<sup>48</sup>, den ehrenvollen Platz des Taufpaten einnahm. Offenbar konnte sich Sigrist privat rasch in diese Gesellschaft einfügen. Doch traf das auch auf den Künstler Sigrist zu? – Ist ein Einfluss dieser progressiven Umgebung auch in Sigrists Kunstschaffen zu bemerken? An diesem Punkt stimme ich der Sigrist-Monographin Matsche – von Wicht zu, welche selbige Frage nur „entschieden verneinen“<sup>49</sup> konnte. Denn Sigrists Augsburger Werke sind trotz des neuen Umfelds von einem sehr traditionellen österreichischen Barock geprägt. Lediglich eine neue Note des französisch angehauchten Augsburger Rokoko frischte seinen Stil auf.<sup>50</sup> Es war Sigrists lieblichste Schaffensperiode – koloriert mit zarten Pastelltönen und eingefasst von einer ausgefallenen Rocaille-rahmung.

Für Josef Giulinis Neuauflage von J. B. Masculus „*Economia coelitum*“ im Verlag der Herzschen Gesellschaft unter dem Titel „*Tägliche Erbauung eines wahren Christen zu dem Vertrauen auf Gott und dessen Dienst in Betrachtung seiner Heiligen auf alle Tage des Jahres auserlesenen Kupfern und deren Erklärung*“ wurde Sigrist beauftragt passende Illustrationen zu entwerfen. In vier Bänden wird jeder Tag des Jahres anhand eines Kupferstichs und zugehöriger Erklärung von einem Tagesheiligen repräsentiert. Insgesamt stammen 65 Vorlagen von Sigrist: Für den 7., 8. und 9. Juli, den gesamten Oktober und den gesamten Dezember.<sup>51</sup> Fünf seiner vollfarbigen Ölskizzen sind der aktuellen Forschung bekannt. Da jene Entwürfe nicht durch die Hand eines Stechers verändert wurden, kann Sigrists stilistische Entwicklung durch deren Analyse anschaulicher rekonstruiert werden.<sup>52</sup> Weiters können durch deren Betrachtung stilistische Unterschiede zwischen Sigrist und seinem

---

<sup>48</sup> Unter anderem wagte es Johan Baptist Bassi auf Befehl des Augsburger Fürstbischofs das Grab des Hl. Ulrich zu öffnen, um zu überprüfen, ob der Leichnam tatsächlich zu finden ist oder es sich nur eine fromme Heiligenlegende handelt. Matsche – von Wicht 1977, S. 37.

<sup>49</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 38.

<sup>50</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 38.

<sup>51</sup> Mascolo 1753-55 Bd. 3, 4, passim.

<sup>52</sup> Auf die Unterschiede zwischen Skizze und Druckgraphik wird im Kapitel 6. *PINXIT – SIGRISTS ENTWÜRFE FÜR „DIE TÄGLICHE ERBAUUNG EINES WAHREN CHRISTEN“* eingegangen.

Kollegen Baumgartner, welcher den Großteil der Illustrationen entworfen hatte, konkretisiert werden. Baumgartners Entwurf des „*Hl. Timotheus*“ (Abb. 8)<sup>53</sup> zeigt einen weich fließenden Faltenstil und eine Dominanz von pastellartigen Blau- und Rosatönen. In Summa reduziert Baumgartners ‚liebliche Attitüde‘ die Dramatik der dargestellten Szene. Die Skizze der „*Hl. Ursula*“ (Abb. 9)<sup>54</sup> verdeutlicht Sigrists Augsburger Stilwandel. Auffallend ist die Veränderung von Sigrists Gewandstil. Der die Figur völlig umhüllende Stoffreichtum, aus dem die Gliedmaßen unvermittelt herausstoßen, ist dünnen Stoffen gewichen, die wie aus Metall getrieben zu sein scheinen.<sup>55</sup> Es erinnert an einen skulpturalen Tüten- und Röhrenfaltenstil.

Obwohl Sigrist im Gegensatz zur Augsburger Tradition, welche eine gelbe oder grauweiße Grundierung vorgab, seine Skizzen immer noch mit *fondo rosso* untermalte, war das kräftige Rotbraun der Trogerschule vollkommen verschwunden. Zarte Farben wie Seegrün, Hellgelb, Hellblau und ein warmes Hellrot beherrschten nun seine Palette. Ein lasierender Farbauftrag unterstützt zusätzlich diesen Eindruck.<sup>56</sup> Arbeiten von größerem Format entsprachen ebenso Sigrists neuer Tendenz. So kann das Altarblatt von St. Thekla in Welden bei Augsburg „*Engel bergen den Leichnam des hl. Johann von Nepomuk*“ (Abb. 10)<sup>57</sup> exemplarisch für weitere Merkmale seiner späten Augsburger Zeit 1758/59 herangezogen werden: Die runden, wulstigen Gesichter der kleinen Engel mit den übergroßen Augen, das rote und grüne Inkarnat, die charakteristische Flügelform und der großflächige, glasig-metallene Gewandstil, der kaum Falten bildet. Sprich, das völlig glatte ‚grünliche‘ Hermelincape überzieht, wie eine Metallfolie, den Körper des Heiligen.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Abb. 8 „*Hl. Timotheus*“, Johann Wolfgang Baumgartner, 1753, 28,7x21,6cm, Öl auf Leinwand, Barockmuseum (Salzburg), Inv. Nr. 0003.

<sup>54</sup> Abb. 9 „*Hl. Ursula*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753, 30x21cm, Öl auf Leinwand, , Belvedere (Wien), Inv. Nr. 3397.

<sup>55</sup> Matsch – von Wicht 1977, S. 46.

<sup>56</sup> Matsch – von Wicht 1977, S. 47.

<sup>57</sup> Abb. 10 „*Engel bergen den Leichnam des hl. Johann von Nepomuk*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1758/59, 213x123cm, Öl auf Leinwand, Altarblatt, St. Thekla (Welden).

<sup>58</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 59.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Sigrist gegen Ende der Augsburger Zeit vermehrt als Freskant tätig war. Einerseits erhielt er Aufträge der Klöster Zwiefalten und Obermachtal, andererseits verschönerte er Fassaden von gutsituierten Bürgern. Diese Fassadenmalereien sind im Laufe der Zeit gänzlich verlorengegangen. Belegt sind sie durch Paul von Stetten. Er beschreibt 1765 in seinen *„Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg“*: *„Herr Franz Sigrist von Wien, war einige Jahre bei der Herzschen Akademie hier. Er mahlte glücklich mit Oehlfarben, sowohl historische Stücke als Portraite; auf naßen Wurf aber verschiedene Häuser, zum Exempel des berühmten Augenarztes Herrn Leos in Heilig Kreuzer-Gasse, an dem hintern Hause des Herrn Maschenbaurs<sup>59</sup> und dessen Altane, und so weiter.“*<sup>60</sup> Da keine früheren Fresken von Sigrist bekannt sind, ist dies ein neues Kapitel seines Œuvres, welches auf Grund der technischen Unterschiede zur Ölmalerei eine andere Stilentwicklung zeigt.

### **3.3. Wien – nur du, Wien allein, bist mein!**

Die dritte Schaffensperiode – die zweite Wiener Zeit – ist sehr schlecht chronologisch dokumentiert. Nur einzelne Werke tragen Signatur und/oder Jahreszahl. Sigrists Anlehnung an die hellen Pastelltöne des Augsburger Rokoko hinterließ wenig Spuren. Kräftige und düstere Töne bestimmten sein Spätwerk.

---

<sup>59</sup> Das Maschenbaursche Haus befand sich in der heutigen Maximilianstr. 63.

<sup>60</sup> Von Stetten 1765, S. 246.

Das Seitenaltarblatt „*Die neun Chöre der Engel*“ (Abb. 11)<sup>61</sup> in der Wallfahrtskirche Maria Langegg bei Krems steht exemplarisch für Sigrists Stil der frühen 70er Jahre des 18. Jahrhunderts.<sup>62</sup> Leider ist das Bild stark beschädigt, sodass nur die Mittelgruppe einigermaßen lesbar ist. Zielgerichtetes Schlaglicht erzeugt scharfe Kanten und große Flächen, sodass die körperumhüllenden Gewandstoffe eine Eigendynamik entwickeln. Der im Zentrum befindliche Engel eignet sich besonders, um aufzuzeigen, wie Sigrist mittels Gewandmodellierung einer Figur Fülle und Bewegung verlieh. Gegenwärtig wirkt das Altarblatt sehr düster, ein dunkler Schatten droht die Szene einzuschließen. Nur vereinzelt sind noch Spuren von kräftigen, frischen Tönen zu erkennen, wie zum Beispiel das rotweiße Inkarnat des in der Mitte aufsteigenden Engels oder die blauen Partien der Gewänder der Randfiguren. Insgesamt kann über den ursprünglichen Farbeindruck aufgrund des restaurierungsbedürftigen Zustandes nur sehr wenig gesagt werden. Vermutlich stellte dieses Altarblatt mit seinen kräftigen Farbtönen eine Schnittstelle vom lieblichen Augsburger zum herberen Wiener Farbakkord dar. Ikonographisch ist nach wie vor eine Nähe zu Troger und Maulbertsch gegeben.

In einem weitaus besseren Zustand ist das Altarblatt „*Martyrium des hl. Laurentius*“ der 1770/80er Jahre (Abb. 12)<sup>63</sup>. Es zeigt Sigrists Entwicklung zu dunkleren stumpferen Tönen. Aus einer dumpfen, rotbraunen Umgebung sticht das beinahe weiße Inkarnat des hl. Laurentius regelrecht heraus. Sigrist unterstrich mittels Farbgestaltung den Punkt, an welchem die Erzählung kulminiert und der Hauptakteur auftritt. Zwei Tiefendiagonalen, eine bildet der hl. Laurentius selbst, die andere entsteht durch die Aneinanderreihung des restlichen Bildpersonals, erschließen für den Betrachter den Bildraum. Typisch für Sigrist sind beispielsweise die Gesichtszüge des den Kelch haltenden Ministranten links im Mittelgrund und die von Troger angeregte und

---

<sup>61</sup> Abb. 11 „*Die neun Chöre der Engel*“, Franz Sigrist d. Ä., 1773, Seitenaltarblatt, Öl auf Leinwand, Wallfahrtskirche Maria Langegg.

<sup>62</sup> Die Datierung dieses Werks konnte anhand der Dokumente der restlichen Kirchengestaltung erstellt werden. Siehe Matsche – von Wicht 1977, S. 94 ff.

<sup>63</sup> Abb. 12 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1775-80, 111,5x82,5cm, Öl auf Leinwand, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 956.

mittlerweile für Sigrist typische Repoussoirfigur des Feuer schürenden Schergen. Der im Hintergrund befindliche Reiter und die Haltung des Laurentius verweisen auf Trogers Altarblatt von Loosdorf (Abb. 13)<sup>64</sup>. Trogers Gemälde ist seinerseits als Reminiszenz auf Tizians Altarblatt der Gesuati-Kirche Santa Maria del Rosario in Venedig (Abb. 14)<sup>65</sup> zu sehen.<sup>66</sup> Wie bei einer Druckgraphik ist die Armhaltung seitenverkehrt, sodass die Vermutung naheliegt, Troger habe nach einer solchen gearbeitet. Gleichermassen könnte Sigrist auch selbst Kenntnis eines derartigen Tizian-Drucks gehabt haben und sich somit von beiden Varianten inspiriert haben lassen.

Zwischen 1780 und 1783 schuf Sigrist das Vierfakultätenfresko (Abb. 15)<sup>67</sup> im Prunksaal des Lyzeums der von Bischof Karl Esterházy gegründeten Universität in Eger (Ungarn). Es ist mit „*Franc. Sigrist pinxit Ano 1781*“ signiert. Dieses Fresko stellt eine stilistische Ausnahme in Sigrists Œuvres dar und ist somit auch im Bezug auf die Entwicklung von Sigrists Ölmalerei von Interesse. Dank des anspruchsvollen Auftraggebers, Bischof Esterhazy, ist die kunstgeschichtliche Forschung ausnahmsweise reichlich mit schriftlichen Zeugnissen des Entstehungsprozesses ausgestattet. Entsprechend ist auch bekannt, wie Sigrist diesen bedeutenden Auftrag erhielt. Bischof Esterhazys Hofmaler Johann Lukas Kracker verstarb am 1. Dezember 1779.<sup>68</sup> Infolge wandte sich Esterhazy an den Jesuiten und Leiter der Sternwarte der Wiener Universität Miksa Hell, welcher den Bischof bereits bei der Errichtung des „*mathematischen Turms*“ im Lyzeum von Eger unterstützt hatte. Dieser sollte einen namhaften Wiener Maler – außer Maulbertsch, da der zu beschäftigt war – empfehlen. So kam Sigrist ins Gespräch. Nach einer bischöflichen Begutachtung seiner Entwürfe wurde am 22. Juli 1780 in Wien der Vertrag mit

---

<sup>64</sup> Abb. 13 „*Marter des hl. Laurentius*“ Paul Troger, 1752, Öl auf Leinwand, Hochaltarblatt, Pfarrkirche Loosdorf.

<sup>65</sup> Abb. 14 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Tizian, Öl auf Leinwand, Altarblatt, S. Rosario, Venedig.

<sup>66</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 108, 109.

<sup>67</sup> Abb. 15 „*Die vier Fakultäten*“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-83, Deckenfresko im Festsaal des Lyzeums in Eger (Erlau/Ungarn).

<sup>68</sup> Jávör 2005, S. 346 (Dok. LXIII).

folgendem Inhalt unterfertigt: *„Der Maler verpflichtet sich, den Plafond des Saales nach den vom Bischof approbierten Skizzen al fresco auszumalen, ebenso die Wände bis auf den Fußboden mit einer Architektur im neuen (d.h. klassizistischen) Geschmack [...]“*.<sup>69</sup> Matsche – von Wicht fasste zusammen: *„Immer wieder wird eine klare, die Wirklichkeit wiedergebende Darstellung im Geist der Aufklärung gefordert, Allegorien und Putten mit allegorischen Geräten sollen möglichst vermieden werden. Dazu gehören außer der fachgerechten Wiedergabe der Disziplinen eine gleichmäßige Ausleuchtung ohne dramatische Licht-Schatten-Effekte, die richtige Zeichnung und Verkürzung der Figuren und ihre genaue Charakterisierung, auch in der Kleidung, die nach Landesart sein soll.“*<sup>70</sup> Angesichts der bisher vorgestellten Werke ist klar, dass die Anforderungen des Bischofs eindeutig nicht Sigrists Stil und Arbeitsweise entsprachen. Gern modellierte Sigrist mit Schlaglicht und Schatten, er entwarf in Formen und Flächen – war somit kein Zeichner. Weiter kann aus Sigrists bisher besprochenem Œuvre rückgeschlossen werden, dass er in religiösen und nicht in profanen Themen besonders geübt war. Die von Esterhazy gewünschte schlichte Aneinanderreihung der verschiedenen Szenen wäre für Sigrist *„das Ende der Kunst gewesen“*<sup>71</sup>. So bricht Sigrists barocker Pathos auch bei diesem Versuch sich der klassizistischen Strömung anzunähern immer wieder durch, unter anderem bei der übertriebenen Gestik des Johannes, welcher des Weiteren die Sigrist typischen Gesichtszüge mit Pausbacken, Stupsnase und Puppenaugen trägt.

Aus den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts sind einige flüchtige Ölskizzen in typisch barocker Manier bekannt, wie zum Beispiel *„Der Engelssturz“*

<sup>69</sup> Zitiert nach Matsche – von Wicht 1977, S. 113 (Dok. XXXVI).

<sup>70</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 114, 115.

<sup>71</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 119.

(Abb. 16)<sup>72</sup> oder „*Christus am Ölberg*“ (Abb. 17)<sup>73</sup>. Der Entstehungskontext dieser Skizzen ist auf Grund fehlender Dokumente und Referenzgemälde nicht geklärt.

Das Gemälde „*Abschied des verlorenen Sohnes*“ (Abb. 18)<sup>74</sup> ist heute in Mainzer Privatbesitz und kann gegenwärtig nur anhand einer schwarzweiß Fotografie besprochen werden. Kompositorisch fällt auf, dass Sigrist auf überschwängliches Dekor verzichtete. Die Darstellung ist auf die großen, mittig platzierten Hauptakteure und eine regelrecht karge Kulisse reduziert. Der Page rechts im Hintergrund ist die einzige Assistenzfigur. Im Gegensatz zu seinen früheren Werken, bei welchen der Betrachter in die Szene hineingeführt wird, konzipierte Sigrist in jenem Fall einen abgeschlossenen Bildraum ohne Einleitung.<sup>75</sup> Ein starkes Schlaglicht betont die Zweiergruppe, die Umgebung ist im Dunkel kaum ersichtlich. In seinem Spätwerk tendierte Sigrist zu düsterem Kolorit und einer Reduktion der Szenerie.

Um 1800 ist Sigrists letzte Schaffensperiode anzusiedeln, in diese Zeit fallen die Altarblätter „*Himmelfahrt Mariae*“ (Abb. 19)<sup>76</sup>, „*Der hl. Josef verehrt das Christkind*“ (Abb. 20)<sup>77</sup> und „*Der hl. Stephan empfiehlt sein Land dem Schutz Mariens*“ (Abb. 21)<sup>78</sup>, welche alle in einem sehr schlechten Erhaltungszustand sind. Besonders die „*Himmelfahrt Mariae*“ ist stark nachgedunkelt. Das Wissen um die originale Farbigkeit bleibt daher sprichwörtlich „*im Dunklen*“.

---

<sup>72</sup> Abb. 16 „*Engelssturz*“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-90, 19x15cm, Öl auf Papier, Augsburg Städtische Kunstsammlung, Inv. Nr. 12110.

<sup>73</sup> Abb. 17 „*Christus am Ölberg*“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-90, 16x16cm, Öl auf Papier, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 4095.

<sup>74</sup> Abb. 18 „*Abschied des verlorenen Sohnes*“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-90, 97,4x73,6cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Mainz).

<sup>75</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 126.

<sup>76</sup> Abb. 19 „*Himmelfahrt Mariae*“, Franz Sigrist d. Ä., 1800, 313x187cm, Öl auf Leinwand, Seitenaltarblatt, Pfarrkirche von Unterfrauenhaid (Burgenland).

<sup>77</sup> Abb. 20 „*Der hl. Josef verehrt das Christkind*“, Franz Sigrist d. Ä., 1798, Öl auf Leinwand, Seitenaltarblatt, Pfarrkirche zur hl. Dreifaltigkeit (Rust/Burgenland).

<sup>78</sup> Abb. 21 „*Der hl. Stefan empfiehlt sein Land dem Schutz Mariens*“, Franz Sigrist d. Ä., 1798, Öl auf Leinwand, Seitenaltarblatt, Pfarrkirche zur hl. Dreifaltigkeit (Rust/Burgenland).

Bereits während seiner ersten Lehrjahre in Wien wurde Sigrist von den großen Künstlern des österreichischen Barock, wie Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch oder Ignatz Mildorfer, nachhaltig beeinflusst. Er adaptierte von diesen das Spiel mit Licht-Schatten-Effekten, sowie das gekonnte Einsetzen von Repoussoirfiguren und Tiefendiagonalen. Im Verlauf seiner Künstlerkarriere lernte Sigrist seine anfänglich sehr klobigen Figuren aus ihrer Stoffpanzer ähnlichen Gewandungen zu befreien und größeren Wert auf anatomische Korrektheit zu legen. Dass er ebenso seine Farbpalette den Umständen entsprechend anpassen konnte, ist anhand seiner Augsburger Werke zu beobachten. Dennoch hatte Sigrist von Beginn an eine sehr individuelle und stringente Handschrift. Auch wenn er sich während seiner Künstlerlaufbahn stetig weiter entwickelte, sind Stilphasen überdauernde Sigrist-Kennzeichen zu nennen: Kräftige bis hin zu klobigen Figuren, wulstige Gesichter, bewusst eingesetzte Lichtdramaturgie, ein satter Farbkord (welchen er während seiner Augsburgerzeit etwas reduzierte und an die dortige Kunstlandschaft anpasste), von Diagonalen bestimmte Kompositionen, dramatische Gesten und Bewegungen.

Franz Sigrists war einer der wenigen Künstler, welche sich bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht vom barocken Formengut distanzieren. Im Gegenteil: Sie hielten es am Leben.

## 4. DIE BAROCKE ÖLSKIZZE

### 4.1. Forschungsstand

Oft wurde das Thema der barocken Ölskizze behandelt, jedoch selten in einer umfassenden Art und Weise. Meist wurde anhand von bestimmten Künstlern das Phänomen der Ölskizze aufgegriffen und miteinbezogen, ohne auf eine umfassende Fragestellung einzugehen. Im Folgenden werden die wichtigsten Eckpunkte der kunsthistorischen Forschung zum Thema der Ölskizze erläutert.

Anlässlich der 42. Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie „*Entwürfe Österreichischer Barockkünstler*“ publizierte Wilhelm Mrazek im Jahr 1957 in der „*Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*“ einen Beitrag zu selbigem Thema und forderte eine „*terminologische Akribie*“ im Umgang mit Begriffen für werkvorbereitende Arbeiten von Künstlern ein.<sup>79</sup> Hermann Bauer pflichtete diesem zwei Jahre später, 1959, in einer Veröffentlichung zur Sammlung Wilhelm Reuschel bei und unterstrich ein weiteres Mal die Notwendigkeit einer präziseren Nomenklatur.<sup>80</sup> Unabhängig von dieser terminologischen Diskussion erschloss Paul Wescher 1960 mit seinem Werk „*La prima idea – die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*“ einen allgemeineren Blickwinkel.<sup>81</sup> Bruno Bushart, der bedeutendste Kunsthistoriker für die Forschungsgeschichte der autonomen Ölskizze im deutschsprachigen Raum, beschränkte sich bewusst auf den allgemein gültigen Begriff *Skizze*. Seine ersten Publikationen zur Ölskizzen-Thematik erschienen 1964: „*Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*“<sup>82</sup> und „*Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei des Barock*“<sup>83</sup>. Mit diesen und seinen zahlreichen weiteren Beiträgen legte er den

---

<sup>79</sup> Mrazek 1957, S. 273-276.

<sup>80</sup> Bauer 1959, S. 123-127.

<sup>81</sup> Wescher 1960.

<sup>82</sup> Bushart 1964a.

<sup>83</sup> Bushart 1964.

methodischen Grundstein für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Ölskizze und ihrer Genese vom vorbereitenden Arbeitsschritt zum autonomen Kunstwerk. Kurt Rossacher leistete 1983 mit seinem Vorwort zum Gesamtkatalog der Sammlung Rossacher Mrazeks Ruf nach einer „*terminologischen Akribie*“ Folge.<sup>84</sup> Christiane Lemmens erweiterte 1996 diesen Ansatz indem sie besonders auf den Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts einging.<sup>85</sup> Über die italienischen *Bozzetti* des Barock erstellte 1990 Oreste Ferrari einen gut fundierten Überblick.<sup>86</sup>

Dank der Sammlung Rossacher, welche eine der größten internationalen Sammlungen von Ölskizzen und Entwurfszeichnungen des Barock ist<sup>87</sup>, und thematischer Ausstellungen, wie unter anderem „*Die barocken Wilden*“ von 1983<sup>88</sup>, „*Malerei aus Erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya*“ von 1984<sup>89</sup>, „*Augenkitzel, barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*“ von 2004<sup>90</sup>, die Wanderausstellung „*Mit kühnen Pinselstrichen – barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz*“ von 2008<sup>91</sup>, erlebte die barocke Ölskizze in den letzten Jahren eine kleine Renaissance.

---

<sup>84</sup> Kat. Slg. Salzburg 1983, S. 10-12.

<sup>85</sup> Fehr – Lemmens 1994, S. 13-31.

<sup>86</sup> Ferrari 1990.

<sup>87</sup> Kat. Slg. Salzburg 1983.

<sup>88</sup> Kat. Ausst. Graz 1983.

<sup>89</sup> Kat. Ausst. Braunschweig 1984.

<sup>90</sup> Kat. Ausst. Kiel 2004.

<sup>91</sup> Kat. Ausst. Brugge/Graz/ Enschede 2008.

## 4.2. Terminologie

Da sowohl in der aktuelleren Literatur als auch in historischen Quellen die gebrauchten Begriffe und ihre Verwendung variieren, kann nicht von einer absoluten Nomenklatur ausgegangen werden. Für ein besseres Verständnis der wissenschaftlichen Bearbeitung des Themengebietes „Ölskizze“ ist an dieser Stelle eine Analyse dieser Termini – ihrer Herkunft und Bedeutung – unentbehrlich.

Den *schizzo*, auch *esquisse*, Skizze oder Entwurf genannt, definierte 1681 Filippo Baldinucci in seinem *Vocabulario Toscano dell'Arte del Disegno*: „*schizzo ... Dicono i Pittori quei leggierissimi tocchi di penna o matita con i quali accenano i lor concetti senza dar perfezzione alle parti; il che dicono schizzare.*“<sup>92</sup> – Unter *schizzo* verstand er einen ersten graphischen Entwurf, mit welchem der Bildaufbau festgelegt wird. Auch der französische Künstler und Kunsttheoretiker Charles Alfonse Du Fresnoy betonte, dass die *esquisse* das erste Festhalten einer Idee sei, somit am Anfang des Schaffensprozesses stünde, ohne einen Anspruch auf Vollendung und ohne die Verwendung einer bestimmten Technik vorzugeben.<sup>93</sup> Denis Diderots erhebt in seiner großen Enzyklopädie die Wahlmöglichkeit der Manier beim *ébauche* (Entwurf) geradezu zum Prinzip. Für ihn ist das Wichtigste, dass Energie und Spontanität zu spüren seien.<sup>94</sup> „*Dazu ist gut, dass ein Künstler sich eine schnelle Art zu entwerfen angewöhne, damit er, wenn seine Einbildungskraft glücklich erhitzt ist, sogleich sich dieses Feuers zu Nutze mache, eh`es ausgelöscht*“, schreibt Johan Georg Sulzer in seiner „*Allgemeinen Theorie der schönen Künste zur Praxis des Entwerfen*“. <sup>95</sup> Eine weitaus pragmatischere Beschreibung bietet der französische Benediktinermönch Joseph Pernety: „*Skizze (Esquisse, Schizzo)*

---

<sup>92</sup> Baldinucci 1681, S. 148.

<sup>93</sup> Fresnoy 1673. Charles Alfonse Du Fresnoy, *L' Art de Peinture*, 2. Französische Ausgabe, Paris, 1673, zitiert nach: Fehr – Lemmens 1994, S. 14.

<sup>94</sup> Bukdahl (Hrsg.) 1984, Bd. V, S. 981.

<sup>95</sup> Sulzer 1792, Bd. IV, S. 79.

*bedeutet in der Malerey den Entwurf eines Gemäldes; oder ein angefangenes Gemälde, welches aber nicht ausgeführt worden ist. Unter den Skizzen sind einige nur bloße Gedanken, andere aber viel ausgeführter; in der ersten Art hat die Hand die Gruppen, Figuren, Anordnung etc. nur durch Maßen angedeutet; in der anderen Art sind die Gedanken ausgeführter, und die Figuren mehr ausgemalt. Dennoch scheint es, als wenn der Ausdruck Skizze nur kleinen angefangenen Gemälden zukomme, welche als Muster zu größeren, die der Maler darnach malen will, gebraucht worden [...]*<sup>96</sup> In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Ölskizze allgemein für eine vorbereitende Malerei verwendet. Genauere Spezifizierungen werden individuell anhand des jeweiligen Fallbeispiels festgemacht.

Die *Grisailleskizze* ist eine monochrome Variante der Werkvorbereitung. Sie wird hauptsächlich in unterschiedlichen Grauschattierungen gefertigt. Dezent können Braun- oder Ockertöne hinzukommen um Akzente zu setzen.<sup>97</sup> Linda Freeman Bauer vergleicht die monochrome Skizze mit einem schwarzweiß Foto und dessen Modus Räumlichkeit und Lichtverhältnisse wiederzugeben. Im Barock dienten Grisailen in Öl auf Leinwand oder Papier häufig zur Vorbereitung von Kupferstichen und Radierungen. Christine Rabensteiner hält fest, dass *„diese im Barock sicher häufig angewandte Methode heute nur noch in wenigen Exempeln erhalten ist, was zur Vermutung Anlass gibt, dass die Kupferstecher die Vorlage wahrscheinlich nicht so hoch schätzten und nach dem erfolgten Druck nicht mehr beachteten.“*<sup>98</sup> Weiters kommt hinzu, dass der Materialwert einer monochromen Skizze nicht so hoch gewesen ist, wie der einer vollfarbig ausgeführten. Erst in späterer Folge konnte die Grisailleskizze dank des erhöhten Sammlerwerts am Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts an Boden gewinnen.

---

<sup>96</sup> Joseph Pernety, Des Herrn Pernety Handlexikon der Bildenden Künste, worinnen alles, was beym Zeichnen, Malen, Bildhauern, Kupferstechen, Stein-, Metall- und Formschneiden, Aetzen und Gießen, üblich ist erkläret wird, Nebst einer practischen Abhandlung von den verschiedenen Arten zu malen, Aus dem Französischen übersetzt, Berlin, 1764, S. 423, zitiert nach Fehr – Lemmens 1994, S. 15.

<sup>97</sup> Rabensteiner 2008, S. 15, 16.

<sup>98</sup> Rabensteiner 2008, S. 16.

Im Italienischen wird zusätzlich zwischen *bozza*, *pensiero*, *modello* und *ricordo* unterschieden.

Den Ursprung der *bozza* oder des *bozzetto* ist im Verb *abbozzare* zu finden. Als *abbozzo* wurden die Untermalung auf der Originalleinwand und das unvollendete Bild verstanden.<sup>99</sup> Baldinucci erläutert die Technik des *abbozzare* wie folgt: „*Dicesi a quella prima fatica, che fanno Pittori sopra le tele o tavole, comiciando a colorire cosi alle grosse le figure, per poi tornarvi sopra con altri colori.*“<sup>100</sup> Die *bozza*, schildert er, sei eindeutig von kleinerem Maß und diene zum farbigen Komponieren des Werkes. Eine genaue Stellung im Werkprozess wird nicht genannt. In der aktuellen Forschung wird darunter ein Anlegen der Gesamtkomposition verstanden, in welcher nicht auf Detailfragen Rücksicht genommen wird. Dank bewundernder Schüler sind vielfach *bozzetti* erhalten.<sup>101</sup>

Als *pensiero* wird eine Gedankenskizze bezeichnet. Ihre Merkmale sind eine flüchtige, offene Malweise und eine rasche Entstehung. Der Ideenskizze nahe verwandt ist die *macchia*. Sie bewährte sich im 17. Jahrhundert und ist bei Luca Giordano exemplarisch zu finden.<sup>102</sup> In der Literatur wird *macchia* für Ölskizzen verwendet, welche auf Farbflecken basieren. Der Begriff wurzelt in einer Bezeichnung für den „*fleckigen Buschwald der Apenninen*“<sup>103</sup>. „*Bei einer macchia geht es um die Verteilung von Hell-Dunkel-Werten oder von Farben auf der Bildfläche; lineare Konstruktionen spielen keine Rolle.*“<sup>104</sup> Anton Raphael Mengs „*Glorie des hl. Eusebius*“ (Abb. 22)<sup>105</sup> kann an dieser Stelle als plakatives Beispiel des deutschen Barock herangezogen werden. Gottfried

---

<sup>99</sup> Rabensteiner 2008, S. 13.

<sup>100</sup> Baldinucci 1681, S.1

<sup>101</sup> Kat. Slg. Salzburg 1983, S. 12. Die Thematik des Bozzetti-Verkaufs und dessen Wertschätzung wird im nächsten Kapitel 4.3. *Die Geschichte der Ölskizze – allgemein* näher erläutert.

<sup>102</sup> Kat. Slg. Salzburg 1983, S. 11.

<sup>103</sup> Kat. Slg Salzburg 1983, S. 12.

<sup>104</sup> Lemmens 1996, S. 21

<sup>105</sup> Abb. 22 „*Glorie des hl. Eusebius*“, Anton Raphael Mengs, um 1752, 72x31cm, Öl auf Leinwand, Barockmuseum (Salzburg), Inv.Nr. 0058.

Biedermann betont, dass es sich weder um eine Gattungsbezeichnung, noch um ein Stadium im künstlerischen Werkprozess handelt: „*Die macchia bezeichnet an sich eine Mal-technik und auch eine Methode des Komponierens [...]*“<sup>106</sup>. Diese eingeschränkte Bedeutung scheint dem Terminus am ehesten angemessen zu sein.

*Modello*, *Modell*, *modèle* sind ursprünglich Begriffe aus dem Bereich der plastischen Künste und der Architektur. Baldinucci bezeichnet mit *modello* ausschließlich Arbeiten aus Ton oder Wachs.<sup>107</sup> In der Malerei ist der Begriff in einer sehr allgemeinen Verwendung nachweisbar. So wird *Modell* genauso wie *Skizze* für unterschiedlichste Ausarbeitungsstufen der Werkvorbereitung in der Literatur benutzt. Nach Rossachers drei-Stufen-Modell „*Pensiero – Bozzetto* (Entwurf) – *Modello*“ stellt der *Modello* eine vollendete Kleinfassung des Originals dar. Genauer differenzierte er: Als Kompositionsmodelle galten *Grisaille*, das meist vollfarbige Kontraktmodell war für den Auftraggeber bestimmt, das *Akademiestück* war ein Modell für einen fiktiven Auftrag und als *Prälaturstück* diente es einer autonomen Verwendung in den Prunkräumen der Klöster. In der Fachliteratur wird unter *Modello* in der Regel eine vollendete Kleinfassung verstanden, welche im Sinne des Kontraktmodells genutzt wurde und/oder zur Anfertigung einer *Quadrierung*<sup>108</sup> diente.

Der *ricordo* kann dem *modello* sehr ähnlich sehen, allerdings gibt es einen erheblichen Unterschied: Er stellt eine nachträglich gefertigte, fallweise verkleinerte Kopie eines ausgeführten Werks oder Modells dar. Zunächst diente er zur Anlernung von Werkstattmitarbeitern, welche die Pinselführung, sprich die Handschrift des Meisters, lernen mussten. Des Weiteren wurde der *ricordo* zur späteren Weiterverwendung von bereits entwickelten Kompositionselementen in einem neuen Kunstwerk genutzt oder als autonomes

---

<sup>106</sup> Pochat (Hrsg.) 1993, S. 46.

<sup>107</sup> Baldinucci 1681, S. 99ff. Vgl. auch Sulzer 1792-94, Bd. IV, S. 407f.

<sup>108</sup> Durch Eintragen eines Liniengitters wird das Übertragen aus einem kleinen Modellformat ins Großformat erleichtert.

Gemälde an Sammler verkauft.<sup>109</sup> Zu erkennen ist der *ricordo* an seiner nahezu vollendeten Ausführung, welche an eine Miniatur des Originals erinnert.

Im Unterschied zu den angeführten Bezeichnungen für gemalte Entwürfe sind *Disegno, dessein, Riß, Abriß* Termini für ein gezeichnetes Medium der Vorbereitung. Vasari erklärt den *disegno* als materielle Zeichnung, aber auch als Idee des Künstlers, welche nur durch eine gut geschulte Hand auf Papier gebracht werden kann.<sup>110</sup>

### 4.3. Die Geschichte der Ölskizze – Allgemein

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts war die Handzeichnung im gesamten europäischen Raum die häufigste Form der Werkvorbereitung. Von Ausbildungsbeginn an übte ein Künstler die Zeichnung und versuchte sich seine gesamte Schaffensperiode über darin zu verbessern. Es wurden Skizzen auf Papier mit Bleigriffel, Kreide oder Tusche angefertigt.<sup>111</sup> Manchmal wurden die Zeichnungen mit Ölfarben kombiniert um Hell-Dunkel-Kontraste zu verdeutlichen. Frühe Beispiele für diese Technik finden sich unter den Skizzen von Jacopo Tintoretto.<sup>112</sup> Somit kann diese Zeichentechnik mit Weißhöhungen als Zwischenform von Zeichnung und gemalter Ölskizze gewertet werden. Vor allem da die auf Papier gearbeiteten Skizzen meist auf eine Leinwand aufgezogen wurden, um so die Haltbarkeit zu verlängern, sie aufzuhängen und zu präsentieren.<sup>113</sup> Einen weiteren Schritt von der Zeichnung zur Ölskizze sieht Christiane Rabensteiner in der Untermalung von Staffeleibildern. Ob aus Holz oder Leinwand wurden die Bildträger grundiert

---

<sup>109</sup> Rabensteiner 2008, S. 17.

<sup>110</sup> Lemmens 1996, S. 16.

<sup>111</sup> Koller 1984, S. 306ff.

<sup>112</sup> Giltay 1983, S. 9.

<sup>113</sup> Rabensteiner 2008, S. 11.

und danach mit einer Unterzeichnung versehen.<sup>114</sup> Ab den 1530er Jahren nahm die Detailgenauigkeit der Unterzeichnung ab. Dafür wurden die Zeichnungen in einem weiteren Arbeitsschritt mittels farbiger Pinsellavierungen modifiziert. Nun bestand die Unterzeichnung aus Grundierung, linearer Zeichnung und Lavierungen.<sup>115</sup> Die Verwendung von Leinöl als Bindemittel ist eine weitere maltechnische Entwicklung, welche zum Aufkommen der Ölskizze beitrug. Während die Eidottertemperamaltechnik – ähnlich der Freskotechnik – nur ein Arbeiten auf kleineren Flächen erlaubt, konnten dank des Leinöls nun spontane Änderungen und Einfälle festgehalten werden.<sup>116</sup>

Die Unterschiede von gezeichneter und gemalter Skizze sind in Bezug auf Material, Herstellungsweise und Aufwand offensichtlich. Auch für die flüchtigste Ölskizze benötigt man ein Stück Leinwand, einen Keilrahmen zum Aufspannen, eine Präparierung des Grundes und verschiedene Farben. Für eine Entwurfszeichnung genügen ein Blatt Papier und ein Rötel- oder Kohlestift. Die Ölskizze ist jedoch weniger empfindlich gegen klimatische Einflüsse, Sonnenlicht, Feuchtigkeit, Verschmutzung, mechanische Beschädigung oder reguläre Alterung. Ein Vorzug der Zeichnung hingegen ist, dass sie sich besser zur Quadrierung eignet.<sup>117</sup>

Der Aufstieg der Ölskizze fand an mehreren Schauplätzen Europas parallel statt, ist jedoch trotzdem differenziert zu betrachten. In den Niederlanden des 16. Jahrhunderts sind Ölskizzen eher selten. Rubens Lehrmeister Otto van Veen stellt hier eine Ausnahme dar. Von seiner Hand sind sowohl eine große Anzahl vollfarbiger Entwürfe, wie auch Grisailleskizzen bekannt. Sein Schüler Rubens avancierte in Folge zum Meister der Ölskizze.<sup>118</sup> Ab den 1620er Jahren komponierte er seine Gemälde fast ausschließlich mit Hilfe von Skizzen und verzichtete auf gezeichnete Entwürfe.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> Rabensteiner 2008, S. 12.

<sup>115</sup> Koller 1984, S. 306ff.

<sup>116</sup> Straub 1984, S. 201-203.

<sup>117</sup> Bushart 1964a, S. 149, 150.

<sup>118</sup> Kat. Ausst. Braunschweig 1984, Vorwort.

<sup>119</sup> Widauer 2004, S. 124.

Im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts ist die Ölskizze auf unterschiedliche Weise vertreten. Neapel könnte Ende 17. und Anfang 18. Jahrhunderts als ‚italienische Skizzen-Hochburg‘ bezeichnet werden. Berühmte Beispiele sind Luca Giordano und Francesco Solimena. Auch für die Skizze im deutschsprachigen Raum ist Solimena von großer Bedeutung. Bruno Bushard hält fest, dass *„die ersten deutschen Maler, die sich ab 1720/30 der Ölskizze im großen Stil bedienten der Deutsch-Italiener Martin Altomonte und sein Sohn Bartholomäus, Daniel Gran, Paul Troger und Johann Jacob Zeiler“*<sup>120</sup> waren. Die genannten Künstler kannten allesamt Solimenas Werkstatt in Neapel, wo seine Schüler nur nach den Ölskizzen des Meisters malen durften. Bereits Bernardo De Dominici unterrichtet uns über Solimenas Schule: *„Nella sua scuola non ha permesso che nel copiar le sue macchie (le quali sono finitissime, con teste, nudi, mani e piedi dipinti sul naturale) che si servissero i suoi discepoli dell'uso del velo, acciochie graticolandole, si venissero ad esercitar nel disegno [...]“*.<sup>121</sup> In weiterer Folge nahmen Solimenas Schüler die angefertigten Skizzenkopien über die Alpen mit. Dort konnten die Skizzen gewinnbringend veräußert werden. Für originale Solimena-Skizzen wurden bis zu 1000 scudi geboten, dies entsprach, laut Bruno Bushart, dem damaligen Wert eines vollwertigen Gemäldes.<sup>122</sup> Darüberhinaus fand das ‚Solimena-Schul-Prinzip‘ anklang und auch nördlich der Alpen wurden nun die Schüler nach den Skizzen ihrer Meister unterrichtet. 1773 begann Anton von Maron allerdings diese Unterrichtsmethode zu kritisieren. Er führte den *„Abfall der Künste“* darauf zurück, *„dass die heutigen Meister ihre Lehrlinge gar zu lange nach ihren eigenen Werken copieren lassen.“*<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Bushard 1964a, S. 166.

<sup>121</sup> De Dominici, 1846, Bd. IV, S. 458.

<sup>122</sup> Bushard 1964a, S. 166.

<sup>123</sup> Lützow 1877, S. S. 54.

In der venezianischen Malerei triumphierte die Ölskizze erst im 18. Jahrhundert. Sie wurde bewusst als Stilmittel eingesetzt und hoch geschätzt.<sup>124</sup> Vom Venezianer Sebastiano Ricci sind sowohl einige Skizzen, als auch ein viel zitierter Brief erhalten, in welchem er seine Skizze über das Ausgeführte Werk stellt. Er schrieb 1731 an seinen Auftraggeber Giacomo Tassis: „*sappia ... questo [bozzetto] non é modello solo, ma e quadro terminato [...] sappia di più, che questo piccolo é l'originale e la tavola d'altare è la copia*“ – Man müsse wissen, dass dieser kleine Bozzetto das Original und das Altarbild bloß die Kopie sei.<sup>125</sup>

#### **4.4. Entwicklung und Stellenwert der Ölskizze im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts**

In Süddeutschland und Österreich fand die Ölskizze im 18. Jahrhunderts weite Verbreitung.<sup>126</sup> Lange Zeit wurde die deutsche Ölskizze<sup>127</sup> nur aus der Perspektive der Werkvorbereitung gesehen. Sie galt nicht als autonome Bildgattung, sondern als ein Teilgebiet der Monumentalmalerei. Doch bei genauerer Betrachtung wird ersichtlich, dass die Entwicklung der barocken Monumentalmalerei, wie Fresko und Altarbild, nicht gleichförmig mit der der Ölskizze verlief.<sup>128</sup> So bevorzugte die Pioniergeneration der deutschen Freskantenn, wie Kaspar Waldmann oder Hans Georg Asam, Aquarelle oder Zeichnungen zur Werkvorbereitung. Auch ein Großteil der nächsten Generation, wie Johann Michael Rottmayr oder Melchior Steid, blieb dieser Arbeitsweise treu. Im Vergleich zur Monumentalmalerei verlief der Aufstieg der Ölskizze nur langsam. Somit wird deutlich, dass diese zwei Kunst-

---

<sup>124</sup> Bauer 1984, S. 92.

<sup>125</sup> Ferrari 1990, S. 5.

<sup>126</sup> Bushart 1964a, S. 147.

<sup>127</sup> Im Folgenden ist unter der deutschen Ölskizze die Skizze der Regionen Süddeutschland, Österreich und Westungarn zu verstehen.

<sup>128</sup> Bushart 1964a, S. 149.

gattungen weder in Bezug auf ihre Entwicklung als gleichförmig zu betrachten sind, noch zwingend in direktem Zusammenhang standen. Aus zeitgenössischer Korrespondenz erfahren wir, dass selbst Meister der Ölskizze, wie Paul Troger für das Stift Göttweig oder Franz Anton Maulbertsch für das Deckenfresko der Innsbrucker Hofburg, für den Kontrakt gezeichnete Entwürfe vorbereiteten und erst im Anschluss Ölskizzen anfertigten. Ab den 1720er/30er Jahren stieg jedoch die Popularität der Ölskizze im deutschsprachigen Raum stetig an. Ein Grund könnte die lokale italienische Konkurrenz gewesen sein, welche sehr früh das Potential der Ölskizze auszuschöpfen wusste.<sup>129</sup> Mit nicht weniger als 500 Stück hinterließ der aus Italien stammende Freskant Carlo Innocenzo Carlone eine bemerkenswert große Skizzensammlung. Vermutlich brachte er für Werbezwecke zu möglichen Auftraggebern einen fertigen Musterkatalog mit.<sup>130</sup>

Eine allgemeingültige Reglementierung des Arbeitsvorganges in der deutsch-österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts ist nicht nachzuweisen. In der Fachliteratur wird vielfach die Hypothese geäußert, dass eine Abfolge von Zeichnung – Ölskizze – Ausführung wahrscheinlich sei. Aus zeitgenössischen Quellen ist lediglich bekannt, dass die wichtigste Phase der Vorbereitung der farbige Entwurf war, welcher für den Auftraggeber bestimmt war.<sup>131</sup> Anspruchsvolle Kunden forderten zusehends eine bessere Mitsprachemöglichkeit, weshalb viele Künstler auf die Skizze als visuelles Kommunikationsmedium zurückgriffen. Klara Garas fasst zusammen: *„Die Ausführung war zumeist einem vorgefassten Programm oder Konzept sowie konkreten Maß- und Ortsangaben verpflichtet. Der Künstler musste vor der endgültigen Vereinbarung Entwürfe vorlegen, die vom Auftraggeber oder von dessen Beratern beurteilt wurden. Die eventuellen Einwände und Korrekturwünsche waren bei der weiteren Vorbereitung zu beachten. War endlich der Mäzen mit dem Gesehenen zufrieden, konnte aufgrund des*

---

<sup>129</sup> Bushart 1964a, S. 148.

<sup>130</sup> Rabensteiner 2008, S. 19.

<sup>131</sup> Garas 1958, S. 375-382.

*approbierten Entwurfes der Vertrag geschlossen und das Werk zur Ausführung gebracht werden. Die einzelnen Etappen dieses Vorbereitungsprozesses – Zeichnung, Kompositionsentwurf, Farbskizze u.a. – sind bei den meisten Meistern abweichend, eine feste Regel für ihre Abfolge gibt es nicht, auch sind die Bezeichnungen Riß, Schizzo, Bozzetto und Entwurf keineswegs bindend, sondern variieren nach Ort und Zeit.*<sup>132</sup> Nicht selten wurden Künstler mittels schriftlicher Anweisungen aufgefordert sich bei ihren Entwürfen „*möglichst nach dem Teggst gerichtet, ohne das kunst mesige fallen zu lassen*“.<sup>133</sup> Nicht selten präzisiert der Auftraggeber seinen Wunsch nach Entwurfstypen und Techniken, wie „*Scitzen*“, „*Scitzen in Oelfarb und Bley*“, „*Risse*“.<sup>134</sup>

In der ersten Auflage seiner „*Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*“ von 1679 fasste Joachim von Sandrart das nötige akademische Handwerkszeug zusammen, wie etwa die Kenntnis von Ovid oder der Ikonographie der antiken Götter. Weiter beschrieb er die Notwendigkeit von Entwürfen für die Herstellung eines Historienbildes: „*[...] in geistlicher Anordnung durch etliche Entwürfe auf Papier, das Beste herausziehen und mehren, ein Carton oder Model machen [...] Sollches sit der gemeine Gebrauch. Ich habe aber für besser befunden, wann ich, nach etlichen auf Papier getragenen Abrißen oder Schizzi, die Historie mit rechtem Urtheil auf ein Tuch ungefähr ein oder zwei Schuh hoch gemalet [...] Und dieses Modell habe ich nachmals an Käyser, König oder andere geist- und weltliche Liebhaber zu dero Genemhaltung übersendet und folgends, was sie geändert verlanget, in dem großen Blat [Gemälde] dann zu köstlicher Satisfaction beobachtet.*“<sup>135</sup> In der Neuauflage von 1773 wurde ergänzt: „*Weil dergleichen Skizze die ersten Gedanken sind, die der Meister in der Hitze der Einbildung entwirft und auf die Leinwand bringt, so werden sie von Liebhabern, zumal wenn sie von Hand berühmter Künstler kommen, fast ebenso begierig als die*

---

<sup>132</sup> Garas 1993, S. 83.

<sup>133</sup> Ein Quellenzitat nach: Garas 1993, S. 83.

<sup>134</sup> Garas 1993, S. 83.

<sup>135</sup> Joachim von Sandrart 1675, in: Klemm 1986, S. 52.

*Gemälde selbst aufgesucht.*<sup>136</sup> Demgemäß betrachtete Martin Knoller seine Skizzen als vollwertige Gemälde: „*alle seindt studiert und aus gefiehr, daß sie anstat skizi werden vor Bilder angesehen.*“<sup>137</sup> Diese Sicht teilten auch seine Auftraggeber, denn als sich Martin Knoller 1786, elf Jahre nach der Fertigstellung der Deckenfresken der Benediktiner Stiftskirche in Neresheim, entschloss, dem Abt seine sieben vorbereitenden Ölskizzen zu veräußern, erhielt er 750fl, was dem damaligen Preis für zwei große Altarbilder des Künstlers entsprach.<sup>138</sup>

Dass die Ölskizze diesen hohen Stellenwert erreichen konnte, bedingte das Zusammenspiel mehrerer wichtiger Faktoren: Zunächst sei festgehalten, dass Freskanten im deutschsprachigen Raum witterungsbedingt Saisonmaler waren und nur bei Temperaturen über 10°C freskieren konnten. Aus diesem Grund bot es sich an, die auferlegte Winterruhe zu nutzen, um vermehrt farbige Skizzen zu schaffen. Auf diese Weise präpariert, konnten rascher folgende Aufträge begonnen werden und die geschaffenen Skizzen konnten zusätzlich im Sinne einer weiteren Einnahmequelle als Sammelobjekte vermarktet werden.<sup>139</sup> Die verkauften Ölskizzen wurden zum Teil als preiswerter Gemäldeersatz gebraucht. So fanden Altarblattskizzen häufig Verwendung in Hausaltären oder Herrgottswinkeln. Die meisten Entwürfe, ob mit sakralem oder profanem Inhalt, gingen als Kabinettstücke in die Sammlungen von Künstlern, Adel oder Klerus ein.<sup>140</sup>

Als Gegenpol zum barocken Gesamtkunstwerk, wo Architektur, Plastik, Ausstattung und Malerei gleichberechtigte Partner darstellten, bot die Ölskizze

---

<sup>136</sup> Zitiert nach: Bushart 1993, S. 51.

<sup>137</sup> Aus Einem Schriftstück von Martin Knoller über seine Entwürfen für die Altarblätter in Gries-Bozen. In: Hörmann – Weingartner, 1959, S. 153.

<sup>138</sup> Weißenberger 1934, S. 121, 125: Abt Benedikt Maria kaufte am 25. Mai 1786 die sieben Originalölskizzen Knollers zu den Kuppelmalereien für 750 fl. Für die Kuppelfresken der Kirche kam bereits am 23. November 1769 ein Vertrag zwischen Knoller und der Abtei zustande. Dieser beinhaltete, dass Koller sämtliche Reisekosten von Mailand nach Neresheim erstattet werden und er 15 000fl Gage erhalte.

<sup>139</sup> Bushart 1964, S. 151

<sup>140</sup> Bushart 1964a, S. 164.

den Vorzug des ‚Nicht-Ortsgebundenen‘, des Unabhängigen, eine Möglichkeit zur größeren Konzentration auf die künstlerischen und gestalterischen Feinheiten der Malerei.<sup>141</sup> Das barocke Gesamtkunstwerk hingegen schließt das Monumentalbild mit ein und bindet es in einen architektonischen Rahmen.<sup>142</sup>

Des Weiteren korreliert das Emporkommen der Ölskizze mit dem sozialen Aufstieg der Freskantens, welche um 1740 in Wien und Stuttgart das Recht des Degentragens erwarben. Sie traten definitiv aus dem Stand des Handwerkers heraus und wurden zu privilegierten Akademikern – zu freien und unabhängigen Künstlern.<sup>143</sup> Mit diesem Wandel einhergehend übernahmen in Augsburg die Freskantens Johann Rieger, Johann Georg Bergmüller, Matthäus Günther und Johann Joseph Anton Huber die führende Position der dortigen Stadtakademie. Wien war keine Ausnahme, hier hatte 1754-57 Paul Troger den Rektorensitz der Akademie der Bildenden Künste inne.<sup>144</sup> In Folge fand das ‚Solimena Schulprinzip‘ im deutschen Raum Anwendung und die Ölskizze erhielt im Akademiebetrieb sowohl im Unterricht als auch bei Prüfungen einen besonderen Rang. Beispielsweise verlangten die Statuen des alljährlichen Wettbewerbs der Malereimeisterklasse Skizzen, welche in der Klausur zu malen waren und anschließend in die Sammlung der Akademie übergangen.<sup>145</sup> Die eigenhändige Skizze diente als Meisterstück der Freskantens und erreichte einem dem Staffeleibild äquivalenten Stellenwert. Am Beispiel von Wilhelm Tischbein wird die Tragweite dieser Neuerung deutlich: Mittels einer Skizze als Probestück erhielt er 1788 die Direktion der Akademie in Neapel.<sup>146</sup>

Die Ölskizze ist im Gegensatz zu den großen Werkstattarbeiten eigenhändig gefertigt und steht für die reinste Form der Invention – der Erfindungskraft –

---

<sup>141</sup> Bushart 1964a, S. 157.

<sup>142</sup> Bushart 1964a, S. 157.

<sup>143</sup> Bushart 1964, S. 152.

<sup>144</sup> Aschenbrenner 1965, S. 26, 48.

<sup>145</sup> Bushart 1964a, S. 166.

<sup>146</sup> Brieger (Hrsg.) 1922, S. 268ff.

des Künstlers. So trug sie ab den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts immer häufiger die Copyright Signatur „*Invenit et pinxit*“. In einem Schriftstück an die Baudeputation des Brixner Domes erklärte 1747 Paul Troger: „*Schizzo zaige er khainen, ehe und bevor er nit die Parolla und Gewißheith habe. Dan sinsten mechte sein Schizzo anderen Mahlern vorgezaigen und er beiseits gesözet werden.*“<sup>147</sup> Janarius Zick, ein Zeitgenosse Sigrists, betont 1790: „[...] *denn ich schreibe ohne Ruhm, das ich in meiner Composition ein inventor seye und kein copist, wie die meisten maler leider seint.*“<sup>148</sup>

Vom zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts an erschließt sich eine weitere Nische für die Ölskizze: Die Vorbereitung für Druckgraphiken. Hierfür wurden nicht nur Grisailleskizzen in Öl auf Leinwand gefertigt, sondern auch „*vollgültige, buntfarbige Gemälde im Kabinettformat*“<sup>149</sup>, welche direkt als Vorlage für Kupferstiche, Schabkunstblätter oder Radierungen dienten. Ein bekanntes Beispiel sind die Skizzen zu Joseph Giulinis 1753/55 in Wien und Augsburg erschienenem Stichwerk „*Die Tägliche Erbauung eines wahren Christen*“. Diese Entwürfe wurden als zusätzliche Einnahmequelle ausgeschöpft und fanden als autonome Kunstwerke Eingang in unterschiedlichste Sammlungen.

Zusammenfassend sei festgehalten: Je mehr das Interesse an der Mitbestimmung des Auftraggebers und der Invention des Künstlers wuchsen, desto mehr Wert wurde der Skizze zugesprochen. Sie ist in verschiedensten Bereichen, ob Fresko oder Druckgraphik, vertreten. Weiters hielt das ‚Solimena-Lehrprinzip‘ auch an den deutschen und österreichischen Akademien Einzug, nicht zuletzt da die Freskanten in den Stand der privilegierten Akademiker eintraten und auch zu Akademierektoren berufen wurden. Dank ihrer vielen Qualitäten, wie unter anderem Expressivität und Mobilität, avancierte die Ölskizze zum Sammelobjekt und erlangte den Status

---

<sup>147</sup> Weingartner 1922, S. 106.

<sup>148</sup> Zitiert nach: Bushart 1964a, S. 167.

<sup>149</sup> Bushart 1993, S. 52, 53.

des ‚Originals‘. Bis schließlich die Grenzen zwischen Vorbild (Skizze) – Bild (Original) – Nachbild (*ricordo*) zu unscharf wurden. Bruno Bushart erklärt diese Begriffe für hinfällig und setzt stattdessen den Terminus der „gleichberechtigten Fassungen“, welche als selbständige Schöpfungen nebeneinander stehen.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Bushart 1964, S. 152.

## 5. „TOBIAS HEILT SEINEN VATER MIT DER FISCHGALLE“ SKIZZE – ÖLGEMÄLDE – RADIERUNG

Zu Sigrists zweitem, nicht prämierten Wettbewerbsstück von 1753 „*Der junge Tobias heilt seinen Vater mit einer Fischgalle das verlorene Gesicht*“ (Abb. 2)<sup>151</sup> sind heute die zugehörige Ölskizze (Abb. 23)<sup>152</sup> und eine Radierung (Abb. 24)<sup>153</sup> selben Themas bekannt. Somit besteht die außergewöhnliche Möglichkeit diese drei Fassungen für einen Vergleich gegenüber zu stellen. Die Ölskizze befindet sich derzeit in Stuttgarter Privatbesitz und ist, laut Matsche – von Wicht, mit einer Signatur versehen.<sup>154</sup> Aus ihrer Beschreibung geht allerdings nicht eindeutig hervor, wo genau jene Signatur zu finden ist und ob sie eine Datierung inkludiert. Das zur Verfügung stehende Fotomaterial der Skizze bringt in dieser Frage ebenfalls keine weitere Erkenntnis.

Das wiederentdeckte Tobias-Gemälde ging 1979 in die Sammlung der Österreichischen Barockgalerie, Belvedere, ein und obliegt derzeit der Obhut der hauseigenen Restaurierungswerkstatt. Das Gemälde blieb – möglicherweise um ein objektives Juryvotum zu erhalten – an der Schauseite unsigniert.<sup>155</sup> Laut vorliegender Restaurierdokumentation wurde die Rückseite im Zuge der Restaurierung von 1980 von einer alten Doublierleinwand befreit. Durch den schlechten Zustand der Originalleinwand konnten dennoch keine Hinweise auf eine rückwärtige Signatur gefunden werden.<sup>156</sup>

---

<sup>151</sup> Abb. 2 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 73,5x91,5cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 6309.

<sup>152</sup> Abb. 23 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ (Skizze), Franz Sigrist d. Ä. 1753, 36x44cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Stuttgart).

<sup>153</sup> Abb. 24 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ Radierung, Franz Sigrist, 1753, 24,1x18,6cm, Albertina (Wien), Inv. Nr. 116140.

<sup>154</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 24.

<sup>155</sup> Die fehlende Signatur ist auch bei anderen Wettbewerbsgemälden wie Martin Knoller „Tobias heilt seinen Vater“ 1753 (Residenzgalerie Salzburg), Johann Wenzel Bergl „Hiob mit seinen geschwärten Geschlagen“ 1752 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), zu vermerken. (Kat. Slg. Salzburg 1980, 253, 254; Germanisches Nationalmuseum 2011)

<sup>156</sup> Dokumentation zur Restaurierung des Gemäldes „Der junge Tobias heilt seinen Vater“, von Franz Sigrist d.Ä., 1753, Inv.Nr. 6309, der Restaurierwerkstatt des Belvedere, vom 19.08.2011.

Die Druckgraphik liegt unter anderem im Studiensaal der Albertina und der Graphischen Sammlung des Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie in Augsburg auf. Sie ist mit „*F. Sigrist fecit*“ bezeichnet.

Die Wettbewerbsstatuten verlangten das Fertigen einer Skizze und eines großformatigen Gemäldes. Das Erstellen einer Radierung nach dem Vorbild des eigenen Wettbewerbsgemäldes war keineswegs Teil der Konkurrenz. Sigrist bewegte vermutlich ein weitaus zweckdienlicherer Grund: Für einen jungen und vor allem noch unbekanntem Künstler, wie es Sigrist Ende der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts war, war es freilich von größter Bedeutung seinen Bekanntheitsgrad zu steigern. Hierfür eigneten sich vor allem druckgraphische Blätter. Sie ließen sich in einer Vielzahl herstellen und wurden als eine Art Visitenkarte oder Werbeblatt des Künstlers angesehen.

Das Wettbewerbsthema war von der zugehörigen Kommission klar definiert worden: „*Der junge Tobias heilt seinem Vater mit einer Fischgalle das verlorene Gesicht. 11. Cap. im Buch Tobit bis 18. Vers*“.<sup>157</sup> Es ist eine Episode aus dem alten Testament, des Buches Tobit, Tobits Heilung, 11, 1 – 15. Um eine alte Schuld einzufordern wurde Tobias von seinem Vater nach Rages in Medien gesandt. Der Erzengel Raphael begleitete Tobias in Menschengestalt auf seiner Reise. Am Tigris fing Tobias auf Geheiß Raphaels einen Fisch und bewahrte Herz, Galle und Leber des Tieres auf. Nach seiner Rückkehr in Ninive folgte er erneut der Anweisung des Engels und salbte seinem erblindeten Vater Tobit die Augen mit der Fischgalle. So wurde Tobit auf wundersame Weise geheilt und konnte von nun an wieder sehen. Erst als Tobit Raphael seinen Dank und weltlichen Lohn auszahlen wollte, zeigte sich der Engel in seiner wahren Gestalt.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 341.

<sup>158</sup> Buch Tobit, Tobits Heilung: 4, 1 – 12, 22. Die Bibel, Gesamtausgabe, 1998

## 5.1. Exkurs: Darstellungstradition der Tobias Erzählung

An dieser Stelle soll ein sehr gestraffter Überblick der Darstellungstradition der Tobias-Geschichte gegeben werden um darzulegen, wie Sigrist von einer bestehenden Bildtradition möglicherweise beeinflusst wurde.

Auf Grund ihrer christologischen Bedeutung wurden zunächst hauptsächlich Szenen der Tobias-Geschichte, welche mit dem Fischfang in Zusammenhang stehen, dargestellt. Hanne Weskott fasste in ihrer Dissertation zur Darstellungstradition der Tobias-Geschichte zusammen: „*Indem nun der junge Tobias im Fisch gleichsam Christus an Land gezogen hat, erhält die Begebenheit eine allegorische Bedeutung; die Angelszene wird zu einer Art Taufe. Da aber der Fisch in der Geschichte tatsächlich Heilkraft gegen Blindheit und böse Geister enthält, ist Tobias, der ihn in der Hand hält, auch Typos für Christus, der den ‚blinden‘ Menschen das Licht bringt und sie vor der ewigen Verdammnis bewahrt.*“<sup>159</sup>

Zwei sehr frühe Beispiele zur Darstellung der Heilung Tobits stammen aus dem 12. Jahrhundert und veranschaulichen die unterschiedlichen Interpretationen der Szene. Die Federzeichnung des Antiphonar von St. Peter in Salzburg (Abb. 25)<sup>160</sup> wurde relativ streng nach dem Bibeltext gestaltet. Im Zentrum der Frieskomposition befinden sich Tobias und sein Vater Tobit.<sup>161</sup> Tobias steht seinem Vater gegenüber und berührt dessen Augen mit seinen Fingerspitzen. Tobit sitzt aufrecht in einem prunkvollen Stuhl. Umrahmt werden die zwei Hauptfiguren von Raphael, welcher hinter Tobias mit Flügel und Heiligenschein erscheint. Auch Tobits Frau Anna ist zugegen – sie steht hinter ihrem Gatten.

---

<sup>159</sup> Weskott 1974, S. 4.

<sup>160</sup> Abb. 25 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Antiphonar von St. Peter in Salzburg, S. 814, 12. Jhd., Federzeichnung, Österreichische Nationalbibliothek (Wien), Cod. Ser. n 2700.

<sup>161</sup> Unterkirchner 2009, Kommentar S. 24, 25, Abbildung S. 814.

Die themengleiche Miniatur der Gumpertsbibel (Abb. 26)<sup>162</sup> des späten 12. Jahrhunderts weicht hingegen grundlegend vom Text ab.<sup>163</sup> Die Szenerie ist ebenfalls friesartig angelegt und Tobit sitzt auf einem dekorativen Möbel in Mitten seiner Vertrauten. Doch im Unterschied zum Salzburger Antiphonar übernimmt Raphael den aktiven Part der Heilung und legt Tobit seine Hand auf. Tobias ist passiv unterstützend anwesend. Mit einer Hand hält er die Rechte seines Vaters und mit der anderen fasst er die seiner Gattin, Sarah, welche hinter ihm steht. Anna steht schützend hinter ihrem Gemahl.

In Folge wurde das Thema der Blindenheilung Tobits wiederholt dargestellt. Beispielsweise fertigten Cornelis Massy 1530 (Abb. 27)<sup>164</sup> oder Marten van Heemskerck um 1556 (Abb.28)<sup>165</sup> eine Holzschnittserie des Buches Tobit.<sup>166</sup> Beide Künstler zeigten, wie Tobias seinem Vater die heilende Galle auflegt.

Rembrandt beschäftigte sich intensiver mit der Darstellung der Szene von Tobits Heilung. Er fertigte um 1636 ein Gemälde und darauffolgend mehrere Zeichnungen zu diesem Thema. Die gemalte Fassung (Abb. 29)<sup>167</sup> zeigt einen aus Holz und Stroh gestalteten Innenraum, die Figurengruppe ist vom Betrachter weg, in den Bildmittelgrund gerückt und hält sich nahe der einzigen Lichtquelle, einem großen Fenster, auf. Tobias steht hinter Tobit, welcher beinahe bildparallel in einem Sitzmöbel versinkt. Hinter Tobias kommt Raphael in seiner Engelsingestalt zum Vorschein. Er beugt sich über Tobias Schulter, um verfolgen zu können, wie dieser den Kopf seines Vaters festhält und einen kleinen spitzen Gegenstand an dessen blinde Augen führt. Laut Hanne Weskott ist Tobias im Begriff eine fachgerechte Staroperation aus der Zeit Rembrandts durchzuführen.<sup>168</sup> Somit hüllte Rembrandt die illustrierte Bibelszene in ein zeitgenössisches Gewand. Tobits Frau Anna hält liebevoll die

---

<sup>162</sup> Abb. 26 „Miniatur zu Tobias“, Gumpertsbibel, Taf. 30B, Fol 255r, 12. Jhdt., Federzeichnung, Univ. Bibliothek Erlangen, cod. 121.

<sup>163</sup> Pirker – Aurenhammer 1998, Kommentar S. 325, Abbildung S. 370.

<sup>164</sup> Abb. 27 „Tobits Heilung“, Cornelis Massy, 1530, 7,1x9,7cm, Radierung.

<sup>165</sup> Abb. 28 „Tobits Heilung“, Marten van Heemskerck, 23x18,5cm, um 1556 Holzschnitt.

<sup>166</sup> Hollstein 1953, Bd. XI, S. 181, Bd. VIII, S. 234.

<sup>167</sup> Abb. 29 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Rembrandt van Rijn, um 1636, 47,2x38,8cm, Öl auf Holz, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 2521.

<sup>168</sup> Weskott 1974, S. 113.

Hände ihres Gatten. Gemeinsam bildet die Figurengruppe ein kompositionelles Dreieck. Des Weiteren ist links in einem verschatteten Eck zusätzliches Begleitpersonal zu sehen. Ob dies Diener oder Angehörige der Familie sind, konnte bislang nicht exakt bestimmt werden.

Rembrandts spätere Zeichnungen haben einen flüchtigen Charakter und dokumentieren sein wiederholtes Umrangieren der Hauptgruppe. So zeigt die Amsterdamer Zeichnung (Abb. 30)<sup>169</sup> eine fast idente Anordnung zum Gemälde. Die Tobias-Gruppe ist schlicht an den rechten Bildrand verschoben und eine Spur gedrängter. Bei der Kopenhagener Zeichnung (Abb. 31)<sup>170</sup> steht nur noch Tobias an seiner ursprünglichen Position, die restliche Gruppe hat sich aufgelöst. Folglich sitzt die Mutter links an einem Tisch und Raphael wartet im Hintergrund. Im Gegensatz dazu zeigt die Pariser Zeichnung (Abb. 32)<sup>171</sup> eine in sich geschlossene Figurengruppe, welche kompositionell beträchtlich Rembrandts ausgeführten Tobias-Gemälde ähnelt. Eine wichtige Gemeinsamkeit von Rembrandts Tobias-Versionen ist die Umsetzung des Themas in einem zeitgenössischen Rahmen. Seine Statisten sind zeitgemäß gekleidet, ihre Umgebung ist dem damaligen Standard entsprechend und die Heilung kann als fachgerechte Staroperation gelesen werden. Zu Rembrandts Zeit entstanden allerdings auch Tobias-Interpretationen, wie beispielsweise jene des Italieners Bernardo Strozzi, welche weniger auf medizinischen Beobachtungen basieren. Eine seiner drei Tobias-Gemälde (Abb. 33)<sup>172</sup> befindet sich heute im *Metropolitan Museum of Arts* (NY). Die Figurengruppe ist nahe an den Betrachter herangerückt. Im Zentrum sitzt Tobit in einer leicht nach links verdrehten Frontalansicht. Rechts von ihm steht ein sehr jugendlicher Tobias, der ihm ein Stück der heilenden Fischgalle auflegt. Hinter Tobit steht mit ausgebreiteten Flügeln der ebenfalls sehr jugendliche Raphael

---

<sup>169</sup> Abb. 30 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ Rembrandt van Rijn, um 1642/44, 20,7x20cm, Zeichnung, Kupferstichkabinett Amsterdam.

<sup>170</sup> Abb. 31 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Rembrandt van Rijn, um 1642/44, 16x15,5cm, Zeichnung, Kupferstichkabinett Kopenhagen.

<sup>171</sup> Abb. 32 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Rembrandt van Rijn, um 1642/44, 21x17,7cm, Zeichnung, Louvre (Paris).

<sup>172</sup> Abb. 33 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Bernardo Strozzi, um 1630-35, 146,1x223,5cm, Öl auf Leinwand, The Metropolitan Museum of Art(NY), Inv. Nr. 57.23.

und blickt auf das Tablett mit der Fischgalle. Anna steht links neben Tobit. Die Komposition wirkt in sich harmonisch. Einziges Beiwerk ist der ausgenommene Fisch und ein wachsamer Hund. Strozzi legte sein Hauptaugenmerk auf die Veranschaulichung der verschiedenen Gemütsbewegungen und teilte jeder Figur eine dieser zu: Tobit leidet, Tobias ist konzentriert, Raphael überwacht interessiert die Situation und Anna sorgt sich.

Von bekannten Künstlerpersönlichkeiten des österreichisch-deutschen Barock wurde das Thema der Heilung Tobits gemeinhin vernachlässigt.<sup>173</sup>

In Summa wird deutlich, dass diese Bibelpassage in unterschiedlichsten Varianten interpretiert und illustriert wurde. Die einzigen Konstanten sind Tobits altersgemäße Erscheinung und dass Raphael auf Grund seiner augenscheinlichen Engels-Attribute als Bote Gottes zu identifizieren ist.

## **5.2. Sigrists Werke zur „Heilung des alten Tobit“**

Alle drei Fassungen zeigen die zentrale Bibelstelle. Dementsprechend ist Tobias gerade im Begriff seinem Vater die mitgebrachte Fischgalle auf dessen Augen zu legen. Zudem beobachtet Raphael bereits in seiner Erscheinung als Erzengel das Geschehen und eine weitere Person befindet sich hinter Tobits Sitzmöbel. Bei näherer Betrachtung sind zwischen den drei Darstellungen sowohl zahlreiche Übereinstimmungen als auch Unterschiede festzustellen. Im Folgenden werden zunächst die zwei gemalten Fassungen, welche sich in Anordnung und Komposition wesentlich ähneln, vergleichend analysiert. Die Radierung wird erst in weiterer Folge hinzugezogen. Es sollen Stellenwert und Funktion der Skizze auch in Bezug auf die autonomer wirkende Druckgraphik konkretisiert werden.

---

<sup>173</sup> Die Problematik des in der Residenzgalerie Salzburg unter Paul Troger geführten Gemäldes „Die Heilung des alten Tobias“, welches von Hubert Hosch 1993 Martin Knoller zugeschrieben wurde, wurde bereits zuvor erläutert (siehe S. 17, Fußnote 42).

Die Aktfigur des Tobit weist bei Skizze (Abb. 23)<sup>174</sup> und Gemälde (Abb. 2)<sup>175</sup> analoge Grundzüge auf. Er sitzt rechts des Bildmittelpunktes, schräg nach links gedreht in einem gepolsterten Stuhl, sodass Becken und Schultern in die Bildtiefe weisen. Mit einer ausladenden Armbewegung öffnet er sich zum Betrachter hin. Sein linkes Bein, welches vom rechten Fuß gekreuzt wird, ist ausgestreckt und evoziert eine Bilddiagonale, die von seinem ebenfalls ausgestreckten linken Arm unterbrochen wird. Tobits markante Gesichtszüge sind bei beiden gemalten Fassungen zu finden und stellen eine der typischen ‚Sigrist-Physiognomien‘ dar. So dient an dieser Stelle Sigrists Josef von 1750/53 aus „*Tod des heiligen Josef*“ (Abb. 7)<sup>176</sup> exemplarisch als Vergleichsbeispiel. Tiefe runde Augenhöhlen, hervorstehende Wangenknochen, eine gerade Nase und ein skulpturaler Vollbart sind die Kennzeichen dieses Typus. Im Unterschied zur Skizze, bei welcher Tobits weiße Kleidung schürzenartig an seinem Oberkörper hängt, ist beim Gemälde nur sein Unterleib von einem gelben Tuch verhüllt und seine Brust erstrahlt im Schlaglicht, sodass seine sehnigen Muskeln zum Vorschein kommen.

Vom Betrachter aus schräg links hinter Tobit steht Tobias. In seiner linken Hand hält er eine Schale mit der heilenden Paste, welche er mit seiner Rechten auf die Augen seines Vaters appliziert. Das schütterere Haupthaar ist an den Seiten lang und in Wellen über seine Schulter gelegt. Seine großflächig modellierte Kleidung verleiht ihm eine regelrecht matronenhafte Statur. Auf Grund von Haarpracht und Garderobe wirkt Tobias untypisch weiblich. Ein Vergleich mit dem Gemälde von Sigrists Wettbewerbskollegen Martin Knoller (Abb. 5)<sup>177</sup>, dessen Tobias dieselben äußerlichen Merkmale aufweist, erlaubt

---

<sup>174</sup> Abb. 23 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“ (Skizze), Franz Sigrist d. Ä. 1753, 36x44cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Stuttgart).

<sup>175</sup> Abb. 2 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 73,5x91,5cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 6309.

<sup>176</sup> Abb. 7 „*Tod des hl. Josef*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753/54, 66x85cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 2145.

<sup>177</sup> Abb. 5 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Martin Knoller, 1753, 73,5x91cm, Öl auf Leinwand, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 325.

die These, dass die besprochenen Besonderheiten das von der Akademie zur Verfügung gestellte Aktmodell charakterisierten.<sup>178</sup>

Der Erzengel Raphael befindet sich bei beiden gemalten Fassungen links im unteren Eck des Bildraums und leitet den Blick des Betrachters zum Bildgeschehen. Er ist als muskulöse Repoussoirfigur mit seinen typischen Attributen, wie Flügel und Pilgerstab, wiedergegeben. Dass Raphael sich bereits während der Heilung als Engel zu erkennen gibt, stellt einen Vorgriff innerhalb der Erzählung des Buches Tobit dar und verbindet zwei aufeinanderfolgende Szenen in einem Bild. Anhand Raphaels muskulöser Statur kann Sigrists Nähe zu Troger, welcher anhand seiner charakteristischen Akte zu erkennen ist, aufgezeigt werden. Analog können Trogers geschäftige Schergen des „*Martyrium des hl. Sebastian*“ (Abb. 32)<sup>179</sup> von 1754 als Beispiel angeführt werden. Im Zuge der ausgeführten Gemäldefassung veränderte Sigrist die Gestalt des Raphael: Anstatt seiner ausgeprägte Rückenmuskulatur ist nun ein Buckel zu erkennen, sein Blick ist nicht mehr ins Leere nach links gerichtet, sondern gilt dem Geschehen um Tobit und seine ursprünglich seitlich deutende Hand ist nun einem Fragegestus gleich nach oben hin geöffnet.

Die Figur hinter Tobit komplettiert die Personengruppe. Bei allen drei Fassungen ist sie gegenwärtig, jedoch nur bei Skizze und Gemälde deutlich zu erkennen. Der biblischen Erzählung folgend müsste Tobits Frau dargestellt sein. Jedoch ist weder beim Entwurf, welcher in diesem Bereich große Fehlstellen aufweist, noch beim Preisstück eine eindeutige Identifizierung möglich. Anhand der ausgeführten Gemäldefassung können folgende Beobachtungen festgemacht werden: Die in halber Rückenansicht wiedergegebene Figur wendet sich mittels einer starken Drehbewegung Tobit zu. Ihr rechter

---

<sup>178</sup> Hubert Hosch erwähnt die gestellten Aktmodelle, jedoch ohne auf weitere Details, wie Anordnung oder Ausstaffierung einzugehen. (Hosch 1994, S. 64) Auch das Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, mit der Sonderreihe: Praemien-Protocoll 1731, in welchem die Wettbewerbe bis zum Jahr 1754 verzeichnet sind, beinhaltet keine weiteren Informationen.

<sup>179</sup> Abb. 34 „*Martyrium des hl. Sebastian*“, Paul Troger, um 1750, 59,5x37cm, Öl auf Leinwand, Alte Galerie (Graz), Inv. Nr.886.

Fuß schwingt rücklinks in die Luft, ihr linker fungiert als Standbein. Schulterpartie und Kopf befinden sich über Tobits ausgestrecktem Arm. Interessiert blickt sie auf Tobits Antlitz. Bezüglich der Armhaltung unterscheiden sich Skizze und Gemälde. Klar ersichtlich streckt die Skizzenfigur ihren rechten Arm schräg von sich, es wirkt beinahe wie eine Zeigebewegung. Dieselbe Gestik (nur horizontal gespiegelt) stellt der ‚Skizzen-Raphael‘ zur Schau. In der ausgeführten Fassung hält die besprochene Person ein blaues Tuch in Händen. Ihre Kleidung gleicht in Bezug auf Farbkombination und Faltenwurf der Figur Raphaels. In Folge der starken Bewegung werden die Beine der Drehfigur bis zum Knie entblößt und ihre braunen Schnürstiefel kommen zum Vorschein.

Das ausgeführte Wettbewerbsstück erweiterte Sigrist um eine Dreiergruppe. Sie befindet sich im Hintergrund der linken Bildhälfte, ist frontal wiedergegeben und luftperspektivisch in bläulich verblässenden Tönen gehalten. Vermutlich kann an dieser Stelle ein weiterer Vorgriff auf das kommende biblische Geschehen gesehen werden: Tobias Frau, Sarah, erreicht umrahmt von zwei Begleitern nach langer Reise das Elternhaus ihres Gatten. Das Buch Tobit berichtet, dass Raphael Tobias anwies, Sarah in der Nähe seiner Heimat Ninive zurückzulassen, um vorzueilen und ihr gemeinsames Heim vor ihrer Ankunft instand zu setzen.<sup>180</sup> Ihre männlichen Begleiter werden nicht erwähnt. Eine Hand auf die Brust gelegt und die andere nach hinten abgewinkelt, wirkt Sarah als würde sie gerade in Ohnmacht fallen. Links von ihr, leicht nach hinten versetzt, steht einer ihrer Gefährten. Er ist eine Spur kleiner als Sarah, trägt einen weiß melierten Vollbart und einen braunen Kapuzenumhang. Rechts von ihr befindet sich ein jüngerer Mann, welcher mit einer exaltierten Zeigebewegung nach rechts oben deutet. Sarah und ihre Beschützer sind von links nach rechts der Größe nach aufsteigend gestaffelt und evozieren – vor allem mittels des ausgestreckten Arms – eine weitere Bilddiagonale. Da keiner dieser Gruppe das Hauptgeschehen um Tobit und Tobias aktiv verfolgt,

---

<sup>180</sup> Buch Tobit, 11, 1-4. Die Bibel, Gesamtausgabe 1998.

erweckt sie einen in sich abgeschlossenen Eindruck. Gestärkt wird dieser Anschein durch die unverbundenen Blick- oder Handlungsverläufe der beiden Figurengruppen. Auch Sigrists Wettbewerbskonkurrent Martin Knoller ergänzte die Szene der Heilung mit der Ankunft Sarahs. Mit ihrem Blick auf Tobias gerichtet, eilt Sarah aus dem Hintergrund zum Hauptgeschehen und stellt somit eine Verbindung zur Tobias-Gruppe her. Zwei weitere Frauen – vermutlich Dienstmädchen – folgen Sarah. Knollers Sarah-Gruppe stürmt regelrecht aus dem Bildhintergrund hervor. Insgesamt betrachtet, ergänzten beide Künstler jeweils ihr Wettbewerbsgemälde mittels desselben Themas, jedoch in einer sehr unterschiedlichen Ausformung. Die Akten des Akademiewettbewerbs dokumentieren lediglich die Vorgabe eines Modells. Detailliertere Angaben sind nicht zu finden.<sup>181</sup> Für das Vorhandensein einer erweiterten Modellgruppe spricht die Tatsache, dass beide Wettbewerbsteilnehmer, Sigrist und Knoller, ihre Komposition um eine Sarah-Gruppe erweitert hatten. Die sehr unterschiedliche Umsetzung kann wiederum als Indiz gegen eine Vorlage herangezogen werden. Außerdem bleibt die Frage offen, warum Sigrist, falls es tatsächlich ein Sarah-Modell gab, dieses nicht in seiner Skizze festgehalten hatte? Vielleicht wurde Sigrists Skizze bereits vor Anfertigung des Gemäldes kritisiert und eine komplexere Narration gefordert.

Kompositionell interessant schuf Sigrist bei der Gemäldefassung bestehend aus den Bilddiagonalen, welche durch Raphaels Bein (mit Verlängerung durch seinen Pilgerstab), den ausgestreckten Arm von Sarahs Begleiter, Tobits Arm und Tobits Bein verlaufen, eine den Mittelpunkt umschließende Raute. Ein Kunstgriff, um den Blick des Betrachters zu leiten und seine Aufmerksamkeit zu fixieren. Der Skizze ist diese kompositionelle Raffinesse noch nicht zueigen. Sie ist auf eine schemenhafte Kulisse beschränkt, welche den flüchtigen Charakter der Skizze widerspiegelt und auf ihre rasche Entstehung verweist: Aus der *fondo rosso* Untermalung treten einzelne Wolkenfetzen und ein Lehm Boden hervor. Hinter Tobias ist eine blockartige Architektur und

---

<sup>181</sup> Siehe S. 50, Fußnote 178.

hinter Raphael ein Lattenzaun angedeutet. Im Gegensatz dazu steht das ausgeführte Gemälde: Die hinterfangende Architektur ist konkreter beschrieben und verblasst sanft in einem atmosphärischen Blauton. Hinter der Sarah-Gruppe befindet sich ein geschwungener und nach oben hin verjüngter Sockel. Gesamtheitlich betrachtet ist in der Konzeption der Kulisse eine Nähe zu Maulbertsch zu erkennen. Es erinnert beispielsweise an den Schauplatz von Maulbertsch „*Hauptmanns von Kapernaum*“ (Abb. 35)<sup>182</sup>. Den planen Lehm-boden der Tobias-Skizze ersetzte Sigrist bei seinem Gemälde durch einen etwas undefinierbaren und stark gewölbten Dielenboden. Es wird deutlich, dass es sich um eine Innenraumszene handelt.

Im Zuge der dritten Fassung, der Radierung (Abb. 24)<sup>183</sup>, nahm Sigrist signifikante Veränderungen vor. Er arrangierte das ursprüngliche Querformat zu einem Hochformat um. Des Weiteren ist die Druckgraphik spiegelverkehrt und er reduzierte die Figurenanzahl und eliminierte die Sarah-Gruppe. Das heißt um den Mittelpunkt sind in einer Dreiecksanordnung links der alte Tobit, in der Mitte etwas oberhalb Tobias und rechts der Erzengel Raphael eindeutig erkennbar. Tobit sitzt diesmal sehr aufrecht, seine abgewinkelten und ins Bildinnere gedrehten Knie sind nur mit wenigen Linien angedeutet, sein gesamter Schoß ist in ein gleißendes Licht getaucht und sein ausgestreckter rechter Arm deutet nach links, sodass er seinen Oberkörper leicht zum Betrachter dreht. Mit seiner linken Hand stützt er sich an einem Gehstock ab. Lose hängt seine Kleidung an seinem Körper.

Tobias steht leicht nach rechts versetzt, schräg ins Bild gedreht, hinter Tobit. Mit seiner linken Schulter voran neigt er sich zu seinem Vater hinunter. Er berührt mit seiner linken Hand Tobits Augenpartie, um ihm das Heilmittel zu verabreichen. In seiner Rechten hält er eine kleine Schale mit dem heilenden

---

<sup>182</sup> Abb. 35 „*Christus und der Hauptmann von Kapernaum*“, Franz Anton Maulbertsch, um 1750/55, 116x83cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv.Nr. 6082.

<sup>183</sup> Abb. 24 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Franz Sigrist, 1753, 24,1x18,6cm, Radierung, Albertina (Wien), Inv. Nr. 116140.

Medikament. Sein Gewand ist recht lose über seine Schultern geworfen. Auch in dieser Fassung umrahmt seine schulterlange Lockenpracht sein Halbprofil.

In der rechten unteren Ecke lehnt Raphael an hüfthohen Mauerresten. Er ist abermals als Repoussoirfigur wiedergegeben, diesmal ist seine Statur jedoch weitaus graziler als bei beiden gemalten Fassungen. Sein linkes Bein fungiert als Standbein, sein rechter Fuß ruht auf seiner linken Wade. Raphaels Bekleidung bedeckt diesmal auch seinen Oberkörper und ist wie die des Tobias sehr weit, sodass sie keinerlei Auskunft über seine verhüllte Statur gibt. Dank seiner ausgebreiteten Schwingen ist er bereits klar als Engel zu identifizieren. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf sein Attribut, den Pilgerstab, und seine Linke ist nach oben hin zu einer fragenden Geste geöffnet. Sein verschattetes Profil lässt auf ein kindliches Äußeres mit Stupsnase schließen. Unterstützt wird dieser Eindruck durch sein kurzes lockiges Haar.

Etwas undeutlicher ist eine weitere Person zu erahnen. Rechts hinter Tobias kommt ein Arm zum Vorschein und deutet mit einer klaren Zeigegestik auf Raphael. Ihr Gesicht, welches hinter Tobias rechter Schulter zu lokalisieren ist, wendet die Unbekannte vom Geschehen ab. In ihrer Haltung ähnelt die Figur Sarahs rechtem Begleiter von Sigrists Gemäldefassung. Die schemenhafte Ausführung sticht vor allem im Vergleich mit den anderen fein ausgearbeiteten Personen der Radierung heraus und lässt auf eine Unentschlossenheit des Künstlers schließen. Es wäre möglich, dass Sigrist auch die druckgraphische Version ursprünglich mit einer anreisenden Sarah-Gruppe oder mit Tobits Frau, welche bereits die wahre Gestalt Raphaels begreift, konzipiert hatte und sich erst während der tatsächlichen Ausführung der Radierung umentschied. Die heute sichtbaren Überreste würden in diesem Fall Sigrists nicht gänzlich gelungenen Ausbesserungsversuch sichtbar machen.<sup>184</sup> Ob gewollt oder nicht, in letzter Konsequenz kann dieses Fragment sogar als zusätzliches Spannungselement aufgefasst werden. Denn auf den ersten Blick ist das Hauptthema klar lesbar und erst eine intensivere Betrachtung der Radierung macht diese

---

<sup>184</sup> Ausbesserungsmöglichkeiten von Kupferstichen siehe: Krick 1985, S. 22-23, 50-51, 79-80.

ominöse Gestalt sichtbar – die Komposition gewinnt an Dynamik und Raffinesse.

Die Hintergrundarchitektur wurde stark verändert. Aus den blockartigen Bauelementen der Skizze und dem Innenraum des Gemäldes wurde ein antik anmutender Portikus mit Dreiecksgiebel und aus den Zaunlatten hinter Raphael ein Mäuerchen. Zum Betrachter hin wird die Szenerie von einem Stufenabsatz abgeschlossen. Insgesamt ist der Bildraum der Druckgraphik klarer gestaltet und im Vergleich zum perspektivisch verzerrten Dielenboden des Gemäldes leichter lesbar.

Das vormals bedeutungsvolle Schlaglicht ist einer inkonsequenten Lichtregie gewichen. Den einzelnen tiefen Schatten nach zu urteilen scheint der Hauptlichtkegel, welcher Tobias und Tobit beleuchtet, von links oben zu kommen. Raphaels Lichtquelle hingegen muss sich, da sein Hinterkopf und Rücken verschattet sind, jedoch seine Beine stark beleuchtet sind, links unten befinden. Die Hintergrundarchitektur ist aus dem Beleuchtungskonzept gänzlich ausgeklammert und der Eindruck, dass die Szene vor einer Theaterkulisse spiele, verstärkt.

Der im Vergleich zu den zwei gemalten Fassungen stark veränderte Bildaufbau der Radierung bietet Anlass zur Schlussfolgerung, Sigrist habe versucht in Reaktion auf die Jurykritik Verbesserungen vorzunehmen. Beispielsweise wurden die drei Protagonisten durch das Hochformat näher zusammengedrückt, sodass sie ein kompositorisches Dreieck bilden. Da Raphael nun merklich am Geschehen um Tobit teilnimmt und die autonome Sarah-Gruppe weggelassen wurde, konnte die Gefahr des Zerfallens in Einzelszenen gebannt werden.

Sigrists Arbeitsweise bezüglich seiner Tobias Radierung kann nach heutigem Wissensstand nicht lückenlos nachvollzogen werden. Das heißt, es ist nicht sicher, ob Sigrist sich an den zwei bereits bestehenden Fassungen orientierte, oder ob er eine eigene Entwurfsskizze explizit für die Tobias-Graphik gefertigt hat. Da Sigrist nur zu Beginn seiner Karriere drei Radierungen selbst gestochen

hat [, *Hiob mit seinen Geschwärten geschlagen*“ (Abb. 1)<sup>185</sup>, „*Lot und seine Töchter*“ (Abb. 34)<sup>186</sup> und „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“ (Abb. 24)], können diese als Erprobung seiner gestalterischen Fähigkeiten in einem graphischen Medium angesehen werden. Aufgrund der eigenhändigen Fertigung war eine detailgetreue Vorlage nicht zwingend notwendig. Ein Hinweis auf eine unvorbereitete – ‚freihändige‘ – Arbeitsweise kann in der unbestimmbaren Figur hinter Tobias gesehen werden. Möglicherweise beruht ihre flüchtige Beschaffenheit auf einer spontanen Änderung. Hätte Sigrist anhand von Skizzen unterschiedliche Kompositionsvarianten getestet, hätte er vermutlich eine solche Korrektur nicht im Zuge der Ausführung der Druckgraphik durchführen müssen.

Aus den vorgestellten Vergleichen geht hervor, dass die Ölskizze sowohl für das Gemälde als auch für die Radierung, wenn auch nur in Auszügen, als Vorlage diente. So legte Sigrist mittels dieser spontanen Skizze bereits einen Bildaufbau fest, welcher für die zwei weiteren Fassungen dieses Themas ausschlaggebend war. In Summa ist Sigrist's Tobias-Werkreihe nicht als lineare Entwicklung zu verstehen, sondern als Schaffensprozess mit wiederholten Rückgriffen.

---

<sup>185</sup> Abb. 1 „*Hiob mit seinen Gefährten geschlagen*“, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 24,2x18,2cm, Radierung, Albertina (Wien), Inv. Nr. DIII 24, fol. 38-40.

<sup>186</sup> Abb. 36 „*Lot und seine Töchter*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1752/53, 23,9x18cm, Radierung, Albertina (Wien), Inv. Nr. DIII 24, fol. 38-40.

## 6. PINXIT - SIGRISTS ENTWÜRFE FÜR „DIE TÄGLICHE ERBAUUNG EINES WAHREN CHRISTEN“

1753-55 erschien im Herzschen Verlag sowohl eine lateinische Neuauflage der 1638 erstmals veröffentlichten „*Encomia coelitum*“, als auch eine illustrierte deutsche Version mit dem Titel „*Tägliche Erbauung eines wahren Christen zu dem Vertrauen auf Gott und dessen Dienst in Betrachtung seiner Heiligen auf alle Tage des Jahres auserlesenen Kupfern und deren Erklärung*“.<sup>187</sup>

In vier Bänden wird jeder Tag des Jahres mittels eines Kupferstiches und einer – im lateinischen versifizierten – Lobrede des Tagesheiligen veranschaulicht. Überdies ist jedem Monat eine kurze komparative Abhandlung der Gedenktage des „*Kalenders der alten Römer und Griechen mit dem unsrigen*“<sup>188</sup> vorangestellt. Der erste Band der deutschen Ausgabe erschien im Juni 1753, der zweite im Juni 1754, der dritte Ende 1754 und der vierte 1755. Auf Grund der hohen Nachfrage kam es bereits 1762/63 zu einer zweiten Auflage.<sup>189</sup> Die Entscheidung des Herzschen Verlags eine mit Illustrationen ergänzte Edition herauszugeben zielte darauf, durch die ästhetisch ansprechenden Kupferstiche ein breiter gefächertes Publikum zum Lesen der Schrift anzuregen.<sup>190</sup> Im Vorwort zum ersten Band ist folgende Erklärung des Herausgebers zu finden: „*Die Erfahrung und eigene Empfindung lehret es, daß durch eine geschickte und andächtige Vorstellung öfters eben so gute Gedanken und Betrachtungen können zu wege gebracht werden, als durch blosser Beschreibung geschehen kann, ja wie viele Sachen lassen sich nicht so beschreiben, daß der Leser einen rechten Begriff davon bekommen kann, wann sie nicht wirklich selbst vorgestellt werden, wie sie ausgesehen, oder beschaffen seyn sollen. Und wie oft ist es nicht geschehen, daß manche Vorstellung in Kupfer oder dergleichen erst den Liebhaber bewogen, die Erklärung davon und desselben Inhalt zu*

---

<sup>187</sup> Mascolo 1753-55 Bd. I-IV.

<sup>188</sup> Mascolo 1753-55 Bd. I-IV.

<sup>189</sup> Straßer 2009, S. 13.

<sup>190</sup> Straßer 2009, S. 19, 21.

*lesen, zu erwegen, und die guten Gedanken dadurch zu vermehren. Hat nun dieses seine Richtigkeit, so wird jedermann eingestehen müssen, daß ein mit Bildern ausgeziertes Buch seinen doppelten Nutzen habe; gleicherweise, daß Bilder mit angehängten abeschreibungen und Auslegungen allzeit mehr Vergnügen erwecken, als wann sie ohne dieselben betrachtet werden [...] so kann man der so sehr hindernden Zerstreung nicht besser begegnen, und die Aufmerksamkeit nicht lebendiger zu dergleichen gottseligen Gedanken bringen, als wenn man jeden Tag das Bildnis desjenigen Heiligen, und dessen kurze Lebensbeschreibung vor Augen findet [...].“<sup>191</sup>*

Des Weitere wird in der Vorrede begründet, warum jedes dieser Bildchen zusätzlich mit einem knappen lateinischen Text Mascolos versehen wurde: Sodass „man auch die Kupfer alleine desto füglicher brauchen könne“<sup>192</sup> – sprich, dass sie in weiterer Folge profitabel als Kunstwerke, einzeln oder als Serie, verkauft werden konnten. Bereits kurz nach ihrer Entstehungszeit positionierte Herz die vorbereitenden Ölskizzen am Kunstmarkt als Sammlerstücke und stellte sie 1756, ein Jahr nach dem Erscheinen des letzten Bandes, in den Räumen der Kaiserlich Franciscischen Akademie in Augsburg aus: „366 Mahlereyen von J. W. Baumgartner, und Franz Sicrist, wornach die Kupfer der neuen Monatsheiligen gestochen worden.“<sup>193</sup> Durch diesen geschickten Schachzug erreichte Herz eine Wertsteigerung der sich in Akademiebesitz befindlichen Ölskizzen. Der Baumgartner-Experte Josef Straßer stellte 2009 die Vermutung auf, dass Herz intendierte, jene Ölskizzen möglichst gewinnbringend zu verkaufen, um somit die unter Finanznot leidende Akademie erhalten zu können.<sup>194</sup> In diesem Sinn werden in der Vorrede zum ersten Band der „Täglichen Erbauung“ „Äbtissinnen, Priorinnen und Klosterfrauen“, sprich wohlhabendere Frauen im geistlichen Stand,

---

<sup>191</sup> Mascolo 1753, Bd. I, Vorrede.

<sup>192</sup> Mascolo 1753, Bd. I, Vorrede.

<sup>193</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 179, Dok. XIV.

<sup>194</sup> Straßer 2009, S. 18, 19.

insbesondere als Leserinnen angesprochen. Analog wurde die illustrierte Ausgabe mit vier Dukaten in einem relativ hohen Preissegment angesiedelt.<sup>195</sup> Die Verfasserangaben, des ersten und zweiten Bandes, nennen Joseph Giuliani, dessen Identität lange ungeklärt war, als Autor der deutschen Übersetzung. Peter Stoll fand 2002 in der Vorrede zum zweiten Band einen Hinweis auf den Augsburger Domkapellmeister, Andreas Joseph Giuliani: Es wird „[...] *die ingemeine und grosse Liebe in Erkenntnus der Musik [des] bisherige[n] werthgeschätze[n] Hr. Author[s]*“ als Grund für die Verzögerung des Erscheinens des zweiten Bandes angeführt.<sup>196</sup> Dieser Verzug stellte für Herz vermutlich den Auslöser für einen nötigen Personalwechsel dar. In Folge wird in den letzten zwei Bänden auf eine Nennung des Übersetzers verzichtet. Die Kupferstiche der ersten zwei Bände wurden allerdings termingerecht fertiggestellt. Ergo konnten sich Baumgartner und Sigrist für ihre Interpretation der Heiligenlegenden nicht an den deutschen Übersetzungen orientieren. In Details ist vor allem bei Baumgartner eine Abhängigkeit von den lateinischen Originalversen Mascolos zu erkennen.<sup>197</sup>

Das herkömmliche Verfahren zur Herstellung eines Kupferstiches Mitte des 18. Jahrhunderts in Augsburg kann wie folgt zusammengefasst werden: Im Allgemeinen fertigten die beauftragten Künstler als unmittelbare Stichvorlage eine Delineation – eine präzise ausgeführte, gewöhnlich lavierte Federzeichnung – oder in selteneren Fällen eine Ölskizze. An diese Kompositionsentwürfe war das Recht der Veröffentlichung der Druckgraphiken geknüpft und sie befanden sich in der Regel im Besitz des Verlegers. Der Kupferstecher musste nun die Vorlage auf die Kupferplatte übertragen und gegebenenfalls Ausbesserungen, wie das Hinzufügen eines ornamentalen Rahmens, vornehmen. Hierfür stellte der Stecher eine – meist quadrierte –

---

<sup>195</sup> Mascolo 1753, Bd. I Vorrede.

<sup>196</sup> Kat. Ausst. Augsburg 2002, S. 28.

<sup>197</sup> Straßer 2009, S. 20.

Umzeichnung her, welche in Folge auf der zu bearbeitenden Platte nachgezeichnet oder durchgepaust wurde.<sup>198</sup>

Im Falle der „*Täglichen Erbauung*“ fertigten die Inventoren der Illustrationen – bis auf wenige Ausnahmen der ersten Entwürfe – vollfarbige Ölskizzen an. Von Baumgartner ist bekannt, dass dieser zunächst eine Entwurfszeichnung auf blauem Papier mit circa 12x8cm anfertigte und erst im nächsten Arbeitsschritt seine Komposition in eine Ölskizze übersetzte, welche dem Verleger übermittelt wurde und dem Stecher als Vorlage diente.<sup>199</sup> Aktuell sind von Sigrist keine Zeichnungen dieser Art bekannt, sodass sich die Vermutung hält, er hätte seine Bildideen direkt mit Pinsel und Ölfarbe fixiert. Zusätzlich wird diese These von der Analyse Sigrists Œuvres und seiner Kompositionsfindung gestützt.<sup>200</sup> Obwohl keine Umzeichnungen der Stecher erhalten sind, ist aufgrund von Detail- und Größenunterschieden zwischen Skizzen und Druck anzunehmen, dass nicht ohne Zwischenschritt gearbeitet wurde.

Franz Sigrist wurde im Herbst 1755 zu dem Projekt der „*Täglichen Erbauung*“ hinzugezogen. Vermutlich um den viel beschäftigten Baumgartner zu entlasten und eine termingerechte Publikation gewährleisten zu können. Ein weiterer Grund könnte Sigrists amicales Verhältnis zu Herz gewesen sein.<sup>201</sup> Laut Signatur der Kupferstiche lieferte Sigrist für den 4. und 5. Oktober (IV. Band) Entwurfszeichnungen sowie insgesamt 63 gemalte Ölskizzen: Für den 7., 8. und 9. Juli (III. Band), den kompletten Oktober (IV. Band) und den kompletten Dezember (IV. Band).<sup>202</sup> Bis heute sind fünf der vorbereitenden Ölskizzen bekannt: *Hl. Wilfried* (12. Oktober; Abb. 37)<sup>203</sup>, *Hl. Artemius* (20. Oktober;

---

<sup>198</sup> Augustyn 1997, S. 798 ff.

<sup>199</sup> Straßer 2009, S. 20.

<sup>200</sup> Siehe Kapitel 3. *Die stilistische Entwicklung von Sigrists Ölmalerei.*

<sup>201</sup> Straßer 2009, S. 15, 16.

<sup>202</sup> Straßer 2009, S. 16.

<sup>203</sup> Abb. 37 „*Hl. Wilfried*“, Franz Sigrist d. Ä., 1754, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie (Stuttgart), Inv. Nr. 1430.

Abb. 38)<sup>204</sup>, *Hl. Ursula* (21. Oktober; Abb. 9)<sup>205</sup>, *Hll. Zinobius und Zinoba* (30. Oktober; Abb. 39)<sup>206</sup>, *Hl. Barbara* (4. Dezember; Abb. 40)<sup>207</sup>.

### 6.1. 12. Oktober – Hl. Wilfried von York

Wie bereits bei J.B. Mascolos lateinischer Erstausgabe von 1638 ist der 12. Oktober dem hl. Wilfried von York (geboren 634, gestorben 709) gewidmet (Abb. 37, 41).<sup>208</sup> Der Heilige ist im Bischofsornat gekleidet und steht frontal, leicht nach rechts versetzt, im Bildmittelgrund. In seiner linken Hand hält er den Bischofsstab und mit seiner rechten ist er gerade im Begriff einen Gläubigen zu taufen. Als zentrales Ereignis in Wilfrieds Heiligenlegende wird er traditionell beim Vollzug der Taufe dargestellt.

Wilfried verbrachte seine ersten wichtigen Studienjahre in Rom. Dort widmete er sich besonders intensiv den Benediktiner Ordensregeln und der österlichen Liturgie. Anschließend war er zurück in seiner Heimat maßgeblich an der Anpassung der Osterfesttage an die römische Tradition beteiligt und wurde zum Bischof von York geweiht. Allgemein bekannt ist er aufgrund karitativer Tätigkeiten und als Missionar. Unter anderen bekehrte er den heidnischen König Editwalk und gründete die Klöster Bosenham und Selsey. Dort sprach er umgehend alle Leibeigenen frei und taufte das ganze Volk. Ebenso bekehrte er

---

<sup>204</sup> Abb. 38 „*Hl. Artemius*“, Franz Sigrist d.Ä., 1754, 31,3x21,7cm, Öl auf Leinwand, Barockmuseum (Salzburg), Inv. Nr. 0340.

<sup>205</sup> Abb. 9 „*Hl. Ursula*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 3397.

<sup>206</sup> Abb. 39 „*Hll. Zinobius und Zinobia*“, Franz Sigrist d.Ä., 1754, 30x20cm, Öl auf Leinwand, Maximilianmuseum (Augsburg), Inv. Nr 1991/25.

<sup>207</sup> Abb. 40 „*Hl. Barbara*“, Franz Sigrist, d.Ä., 1754, 30x20cm, Öl auf Leinwand, Maximilianmuseum (Augsburg), Inv. Nr.: 1991/24.

<sup>208</sup> Mascolo 1638, S. 462. Abb. 37 „*Hl. Wilfried*“, Franz Sigrist d. Ä., 1754, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie (Stuttgart), Inv. Nr. 1430; Abb. 41 „*Hl. Wilfried*“, Kupferstich, Bezeichnung: Fr. Franz pinxit – Jos. Wagner Sculpt. direx. venet., Österreichische Nationalbibliothek (Wien).

König Cäadwaita von Wessex, welcher ihm sein ganzes Land zur Verwaltung übergab.<sup>209</sup>

In Sigrists Darstellung ist der Täufling anhand seiner Kleidung und des blonden, eingedrehten Zopfes als Sachse zu identifizieren.<sup>210</sup> Die lateinische Synopse unter der Illustration bestätigt dies: „*Saxones ad verum Religionem adduxit* [...]“<sup>211</sup> Ein Zeremonienbuch haltender Chorknabe links von Wilfried und zwei weitere kniende Gläubige umrahmen die Taufgruppe. Die Szene wird von einer antik anmutenden Architektur hinterfangen.

In Personenanzahl, -anordnung, asymmetrischer Komposition, architektonischer Umgebung und Lichtregie gleichen sich Skizze und Druck. Die seitengleiche Ausrichtung des Kupferstichs erklärte Straßer anhand der Verwendung von Transparentpapier.<sup>212</sup> Sowohl bei der Skizze, wie auch beim Druck akzentuiert eine von links vorne kommende Beleuchtung die Taufgruppe. Es ist ein konstruiertes Bedeutungslicht. Die einzige im Bild befindliche Lichtquelle, eine Kerze, verliert gänzlich ihre Funktion. Bezüglich der Hauptgruppe richtete sich der Stecher, Joseph Wagner, beachtlich genau nach Sigrists Vorlage. Anders als es bei der hl. Ursula (Abb. 42)<sup>213</sup>, welche von G. D. Heumann gestochen wurde, geschah, übernahm Wagner den von Sigrist definierten Faltenwurf.

Eine interessante Auffälligkeit ist, dass die Figurengruppe in der druckgraphischen Version minimal vertikal zusammengestaucht wurde. Sigrists Bischof würde, wenn er sich aufrichte, mit seiner Mitra beinahe den Rahmen berühren. Der Wilfried des Kupferstichs hätte hingegen genügend Platz. Auf diese Weise wird beim Druck ein größeres Bildfeld von der hinterfangenden Architektur eingenommen und ein Blick auf Mauer- und Pilasterreste ermöglicht. In einem Zug veränderte Wagner nicht nur die umgebende

---

<sup>209</sup> Stadler 1858-1882, S. 41013 – 41023.

<sup>210</sup> Staatsgalerie 2011.

<sup>211</sup> Mascolo 1753-55, Bd. IV, 12. Oktober.

<sup>212</sup> Straßer 2009, S. 22.

<sup>213</sup> Abb. 42 „*Hl. Ursula*“, Kupferstich, Bezeichnung: Fr. Sigrist pinxit – G.D. Heumann sc., Österreichische Nationalbibliothek (Wien).

Architektur, sondern auch die Beschaffenheit des Himmels. So fügte er auf der linken Seite eine dichte Wolke hinzu, welche einen dunklen Schatten wirft. Bei näherer Betrachtung könnte es auch als Regenwolke aufgefasst werden. Die im Vordergrund befindlichen antiken Versatzstücke sind auf der Skizze nur als schwarze Schemen mit scharfen Konturen zu erkennen. Beim Kupferstich liegen in derselben verschatteten Ecke deutlich ersichtlich ein kannelierter Säulenstumpf und zwei zum Teil zertrümmerte Statuen. Diese könnten als Hinweis auf die von Wilfried gestürzten heidnischen Götter verstanden werden und leiten zugleich zum Rocailleahmen über. Ebenso wurde der ursprünglich schlichte Bischofsstab der Ölskizze an die Rahmung angepasst. Es ist nun ein zierlich ‚verschnörkeltes‘ Requisit, welches beinahe mit der verspielten Einfassung verschmilzt. Insgesamt hat Wagner den dezenten Rahmen im Sinne der Augsburger Rocailleornamentik mittels geschwungener Stege, Blattstengeln und einer Vase „verbessert“.<sup>214</sup>

## 6.2. 21. Oktober – Hl. Ursula

Im Bildzentrum befindet sich die Tagesheilige vom 21. Oktober – die hl. Ursula (Abb. 9, Abb. 42)<sup>215</sup>. Umrahmt von ihren jungfräulichen Gefährtinnen thront sie auf einem ihrer Attribute, dem „Ursulaschiff“<sup>216</sup>. Auf einer Seite wird die Komposition von einer möglicherweise ehemals zu einem Prunktor gehörenden Architektur abgeschlossen<sup>217</sup>: Es sind eine abgebrochene kannelierte Säule mit korinthischem Kapitell und ein gleich hoher Bogen mit einem schmückenden Aufsatz zu erkennen. Auf der anderen Seite begrenzt die Steuerfrau des Bootes den Bildraum. Im Hintergrund scheinen die geschäftigen

---

<sup>214</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 41.

<sup>215</sup> Abb. 9 „Hl. Ursula“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 3397; Abb. 42 „Hl. Ursula“, Kupferstich, Bezeichnung: Fr. Sigrist pinxit – G.D. Heumann sc., Österreichische Nationalbibliothek (Wien).

<sup>216</sup> Keller 2001, S. 558.

<sup>217</sup> Matsche – von Wicht erkennt in dem vermeintlichen Bogen einen Pfosten. Matsche – von Wicht 1977, S. 42.

Jungfrauen als wollten sie das Schiff zum Stillstand bringen um anzulegen. Ursulas sozialer Status ist anhand ihrer edlen Kleidung und ihrer Krone abzulesen. Sie war die Tochter des christlichen Königs Maurus von Britannien, eine bezaubernde Schönheit und von vielen begehrt. Obwohl sie sich bereits in jungen Jahren der Jungfräulichkeit verschrieben hatte, verlobte sie ihr Vater mit Aetherius, dem englischen Königssohn. Für ihre Zustimmung stellte Ursula folgende Bedingungen: Eine dreijährige Frist, in welcher Aetherius im christlichen Glauben unterrichtet und in Folge dessen auch getauft werden sollte, zehn jungfräuliche Begleiterinnen, denen sich noch Tausende anschließen sollten, und Schiffe für eine Romreise samt ihrer vollzähligen Gefolgschaft. Während der Fahrt nach Rom erhielt Ursula im Traum die Kenntnis über ihr bevorstehendes Martyrium. Ein Engel berichtete Aetherius vom bevorstehenden Unheil, sodass dieser nach Rom eilte, um seine Zukünftige auf ihrer Fahrt zu begleiten. In Köln passierte dann das Unvermeidliche. Zornige Hunnen erwarteten bereits die Ankunft der Schiffe, um sie zu überfallen. Ursula überlebte als einzige das Blutbad. Als sie sich jedoch dem Hunnenfürsten verweigerte, erschießt dieser sie mit einem Pfeil.<sup>218</sup> Daraus resultierend ist der Pfeil eines ihrer Hauptattribute, welches jedoch hier fehlt. Gleichermaßen wurden die Ampel der klugen Jungfrauen, Märtyrerpalme oder Fahne ausgespart. Sigrist ergänzt hingegen seine Darstellung um weitere untypische Attribute. So zeigt Ursula in einer Drehbewegung mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand auf einen leicht nach links versetzten über ihr befindlichen Stern. Es macht den Eindruck als würde Ursula das Schiff navigieren. Am unteren Bildrand sind eine auf einem Teller drapierte Rose und eine Schnecke zu erkennen, welche jedoch mehr als Beiwerk der Rocaille-rahmung zu interpretieren sind.

Abgesehen von der spiegelverkehrten Ausführung sind Bildaufbau und Grundkonzept bei Skizze und Kupferstich ident. Details lassen hingegen Unterschiede erkennen. Sigrists wie aus Metall getriebene Gewandoberfläche wurde in der Druckgraphik aufgebrochen. Beispielsweise wirft Ursulas Rock wesent-

---

<sup>218</sup> Keller 2001, S. 556, 557.

lich mehr Falten in verschiedensten Tiefen, welche ihrer Kleidung eine naturalistischere und gleichzeitig schwungvollere Attitüde verleihen. Die Flüchtigkeit der Sigrist-Skizze ist beim Druck nicht mehr zu spüren. Ihre unterschiedlichen Funktionen und Techniken begründen diese Divergenz. Sigrist modellierte seine Kompositionsvorlagen, wie es für ihn typisch war, mit einer spürbaren Leichtigkeit in Flächen – direkt mit Pinsel und Farbe. Im Gegensatz dazu basiert der Kupferstich auf einem linearen Konzept. Er wird systematisch geplant und umgesetzt. Bereits aufgrund der Materialunterschiede kann ein Kupferstich immer nur eine optische Annäherung zu einer gemalter Vorlage darstellen. Eine mimetische Imitation des spontanen Pinselstriches in Kupfer, vor allem mit damaligen Mitteln, ist kaum zu erreichen. Es geht vor allem um eine genaue Übertragung der Komposition.

In Bezug auf die jeweilige Farb- und Lichtregie können folgende Unterschiede charakterisiert werden: Ihr zart mintgrüner Rock kontrastiert mit ihrem korallenfarbigen Mantel und ihrer dottergelben Korsage. Ebenso hebt sich Ursula als einzig beleuchtete Figur von ihrer Umgebung ab. Insgesamt ist es ein pointiertes Arrangement, welches die Blicke des Betrachters gezielt zur Hauptfigur leitet. Beim Druck ist das gezielte Schlaglicht der Skizze einer gleichmäßig verteilten Beleuchtung gewichen, sodass eine einheitlichere Lichtführung mit vielfältigeren, aber weniger kontrastierenden Lichtschattenreflexen auszumachen ist. Die Farbigkeit der Ölskizze scheint auf die Arbeit des Stechers keinen Einfluss genommen zu haben und ist nicht in den Graustufen wieder zu finden.

### 6.3. Zwischenfazit: Stellenwert von Sigrists Ölskizzen für „*Die tägliche Erbauung*“

Ob Johann Daniel Herz jun. gemeinsam mit Baumgartner, welcher das erste große Konvolut von Entwürfen fertigte, oder alleine beschloss den Modus der gemalten Ölskizzen anzuwenden, ist nicht bekannt. Da Franz Sigrist erst für die letzten zwei Bände der „*Täglichen Erbauung*“ hinzugezogen wurde, ist anzunehmen, dass es dem Verleger an diesem Punkt ein Hauptanliegen war, eine gewisse einheitliche Systematik zu bewahren. In Konsequenz erhielt Sigrist vermutlich direkte Anweisungen zur Fertigung von Ölskizzen. Wie bereits erwähnt, war die gemalte Skizze auch schon vor Sigrists Schaffen in Augsburg sein bevorzugtes Kompositionsmedium. Aufgrund des freundschaftlichen Bandes zwischen Herz und dem österreichischen Künstler seit den frühen 50er Jahren liegt es durchaus im Bereich des Möglichen, dass Herz die Arbeitsweise des befreundeten Künstlers gekannt und ebenso geschätzt hat. Somit wäre ein weiterer Grund für Sigrists Beauftragung dargelegt. Sicherlich wird seine stilistische Handschrift in gleichem Maße ausschlaggebend gewesen sein. Denn obwohl sich Baumgartners grazile Figuren und lasierende Malweise [*Hl. Helena* (18. August; Abb. 43)<sup>219</sup>; *Hl. Juventius* (12. September; Abb. 44)<sup>220</sup>] deutlich von Sigrists manchmal eher plump geformten Körpern und pastosem Farbauftrag abheben, harmonisieren die Entwürfe beider Künstler in erstaunlicher Weise.

Im Vergleich zu den meisten anderen vorbereitenden Skizzen in Sigrists Œuvre sind diese Stichvorlagen relativ fein ausgearbeitet. Dennoch wohnt ihnen die charakteristische Leichtigkeit des ersten Entwurfs inne. Anhand der fünf bekannten Sigrist-Vorlagen wird das Bemühen der Stecher, die originalen Kompositionen möglichst genau wiederzugeben, deutlich. Meist ist nur in Details, wie Faltenwurf der Gewänder oder Schmuck des Rocaille Rahmens,

---

<sup>219</sup> Abb. 43 „*Hl. Helena*“, Johann Wolfgang Baumgartner, 1754, 32x21,8cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre (Paris), Inv.Nr. R.F.2002-2.

<sup>220</sup> Abb. 44 „*Hl. Juventus*“, Johann Wolfgang Baumgartner, 1754, 30x22cm, Öl auf Leinwand, Barockmuseum (Salzburg), Inv. Nr. 0344.

eine Veränderung zu finden. Die Flüchtigkeit der Skizze erstarrt allerdings im linearen Modus des Kupferstichs. An die Stelle des lebhaften Formenspiels tritt meist ein Liniengewirr. Des Weiteren sind Qualitätsunterschiede der ausgeführten Druckgraphiken festzustellen und zeigen sowohl Leistung als auch Eigenwilligkeit der jeweiligen Stecher auf. In diesem Sinn stellte sich im Zuge der vorangegangenen Analyse der Stecher des Hl. Wilfried, Joseph Wagner, als relativ eigenständig heraus. Sehr wohl übernahm er die Grundkomposition und vor allem bei der Figurenhauptgruppe hielt er sich in Anordnung und Ausrichtung an Sigrists Vorlage, doch bei Hintergrund, Rocaille Rahmung und Oberflächengestaltung, wie der Faltenwurf Ursulas Kleidung, ließ Wagner seinen eigenen Stil einfließen.

Das Kolorit der Ölskizzen spielte für die Weiterverarbeitung in der Druckgraphik keine sichtbare Rolle und die ursprüngliche Farbgebung wurde nicht in eine äquivalente Grauskala transponiert.

In Summa kann nun festgehalten werden, dass der Entschluss, Ölskizzen als Druckvorlagen zu verwenden, vermutlich auf Johann Daniel Herz jun. zurückging, der auf diese Weise eine weitere Einnahmequelle erschließen konnte. Aufgrund von Entwurfstechnik und Stil passte Sigrist perfekt in das Anforderungsprofil für die Illustrationen der „*Täglichen Erbauung*“. Sowohl Baumgartners als auch Sigrists vorbereitende Ölskizzen setzten neue Maßstäbe. Primär erfüllten sie ihren ‚Entwurfs‘-Zweck, doch darüber hinaus zeigten sie die Vielfalt der barocken Kompositionsmöglichkeiten und bereits zu ihrer Entstehungszeit wurden Qualität und Sammlerwert gewürdigt. Nicht zuletzt exemplifiziert jede dieser Skizzen die kreative Leistung des Künstlers eine Heiligenvita überzeugend zu visualisieren.

## 7. GRISAILLEENTWÜRFE FÜR DEN HERTELVERLAG

Beginnend mit Sigrists Augsburger Zeit wurde er wiederholt vom Hertel Verlag beauftragt, Entwürfe für Druckgraphiken zu fertigen. Sämtliche dieser nach Sigrist gestochenen Drucke liegen gebunden in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.<sup>221</sup> Die unterschiedlichen Serien sind thematisch sehr vielfältig und reichen von alttestamentarischen Darstellungen bis hin zu Allegorien der vier Erdteile. Fünf von Sigrists gemalten Entwürfen sind der aktuellen Forschung bekannt: „*Die Kundschafter mit der Traube*“ (Abb. 45)<sup>222</sup>, „*Das Quellwunder Mosis*“ (Abb. 46)<sup>223</sup>, „*Elias und die Raben*“ (Abb. 47)<sup>224</sup>, „*Saul bei der Hexe von Endor*“ (Abb. 48)<sup>225</sup>, „*Das Urteil Salomons*“ (Abb. 49)<sup>226</sup>.

Alle fünf Grisailen haben die gleichen Abmessungen (31x21cm) und sind mit blaugrauer Ölfarbe ohne Ockerbeimischungen auf rotem Bolusgrund gemalt.<sup>227</sup> Stilistisch sind sie mit Sigrists Entwürfen für die Herzsche Ausgabe der „*Täglichen Erbauung*“ eng verwandt und somit in seine Augsburger Periode von 1754-1764 einzuordnen. Die zugehörigen Kupferstiche sind jeweils mit „*F. Sigrist inv. et del.*“, einem deutschen und einem lateinischen Sinnspruch, der Seriennummer und „*Ioh. Georg Hertel exc. A.V.*“ bezeichnet.<sup>228</sup> Üblicherweise bedeutet die Signatur „*inv. et del.*“, dass ein gezeichneter Entwurf vorlag. Bezüglich dieser Drucke ist jedoch sicher, dass Sigrists gemalte Skizzen als Vorlagen dienten. Matsche – von Wicht schlug folgende

---

<sup>221</sup> Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Sammelbände mit Radierungen, verlegt und hrsg. Von Johann Georg Hertel, Bd. I-IV.

<sup>222</sup> Abb. 45 „*Die Kundschafter mit der Traube*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31x21cm, Öl auf Papier (auf Holz), Belvedere (Wien), Inv. Nr. 5540.

<sup>223</sup> Abb. 46 „*Das Quellwunder Mosis*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31x21cm, Öl auf Papier (auf Holz), Belvedere (Wien), Inv. Nr. 5541.

<sup>224</sup> Abb. 47 „*Elias und die Raben*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31,1x21,5cm, Öl auf Papier (auf Holz), Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Inv. Nr. KS-5801.

<sup>225</sup> Abb. 48 „*Saul bei der Hexe von Endor*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 30,5x20,7cm, Öl auf Papier (auf Holz), Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Inv. Nr. KS-5802.

<sup>226</sup> Abb. 49 „*Das Urteil König Salomons*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31x22cm, Öl auf Papier (auf Karton), Privatbesitz (Wien).

<sup>227</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 50. Kat. Aukt. Wien 2007, S. 138.

<sup>228</sup> Von links nach rechts angeführt.

plausible Erklärung für die irreführende Bezeichnung vor: „[...] *Grisaillemalereien, die offenbar in dieser Zeit noch unter den Begriff der Zeichnung fielen, da sie ja im Grunde nichts anderes waren als eine Fortentwicklung der sorgfältig lavierten und gehöhten Federzeichnung.*“<sup>229</sup>

In Folge wird Sigrists Tätigkeit für den Hertel Verlag Anhand von ausgesuchten Beispielen besprochen.

## **7. 1. König Saul und König Salomon – zwei Namen, aber nur ein Gesicht**

Getreu Sigrists Entwürfen „*Saul bei der Hexe von Endor*“ (Abb. 48)<sup>230</sup> und „*Das Urteil König Salomons*“ (Abb. 49)<sup>231</sup> fertigte Johann Georg Hertel jeweils einen Kupferstich. Druck und Vorlage stimmen sowohl motivisch als auch kompositorisch genauestens überein. Hertels qualitätsvolle Arbeit ist in diesem Fall jedoch nicht zentraler Gegenstand der Fragestellung, sondern Sigrists Wiederholung eines bestimmten Figur innerhalb der eigenen Entwurfsserie.

### **7.1.1. Saul bei der Hexe von Endor**

Als die Philister ihr Heer sammelten, um gegen König Saul vorzurücken, und Saul von Gott keine Antwort auf seine Hilferufe erhielt, suchte er auf Raten seiner Vertrauten die Totenbeschwörerin von Endor auf. Die Hexe rief den Geist des Samuel herbei: „*Ein alter Mann steigt herauf; er ist in einen Mantel*

---

<sup>229</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 50.

<sup>230</sup> Abb. 48 „*Saul bei der Hexe von Endor*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1755, 30,5x20,7cm, Öl auf Papier (auf Holz), Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Inv. Nr. KS-5802.

<sup>231</sup> Abb. 49 „*Das Urteil König Salomons*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1755, 31x22cm, Öl auf Papier (auf Karton), Privatbesitz (Wien).

*gehüllt. Da erkannte Saul, dass es Samuel war. Er verneigte sich mit dem Gesicht zur Erde und warf sich zu Boden.“*<sup>232</sup>

Sigrist illustriert den Höhepunkt der Erzählung: Das Erscheinen von Samuels Geist. Rechts des Bildmittelpunktes ist er seitenansichtig in einer tänzelnden Bewegung zu sehen. Sein rechtes Bein fungiert als Standbein und sein linkes ist seitlich hochgehoben und abgewinkelt. Er wirbelt mit seinen Händen auf Augenhöhe herum. Gemäß des Bibeltextes ist er in einen weiten Mantel gehüllt und mittels seines langen Bartes und kargen Haupthaares als Greis zu identifizieren. Weiße Flammen hinterfangen Samuel und verdeutlichen das übersinnliche Geschehen. Zusätzlich bestärkt Sigrists fließender Duktus den geisterhaften Eindruck.

Sein knochiges Gesicht und seinen leeren Blick wendet Samuel König Saul zu. Dieser befindet sich im Bildmittelpunkt, ist frontal wiedergegeben, verbeugt sich seitlich nach rechts und trägt einen weiten Umhang, welcher lose über seine Schultern geworfen ist und seine Brust nicht bedeckt. Die Zackenkrone veranschaulicht seinen königlichen Status. Sein abgewinkelter linker Arm verdeutlicht Sauls demütige Verbeugung vor Samuel. In Verlängerung seines gestreckten Armes weist er mit seinem rechten Zeigefinger nach Hinten. Vor ihm ist ein Sockel mit zwei Stufen aufgebaut. Ob Saul sich mit seinem linken Knie auf der obersten Treppe abstützt oder schlicht dahinter steht, ist nicht klar ersichtlich.

Links des Bildmittelpunktes ist die Totenbeschwörerin in Profilansicht wiedergegeben. Sie hat einen Buckel, blickt zu Saul auf und steht mit ihrem linken Fuß auf der ersten Stufe des Podestes. Eine spitze Stupsnase, dunkle Augenringe, eine hohe Stirn und ein Schildkrötenhals verleihen ihrem Antlitz Charakter. Ihr linker Unterarm liegt auf dem seitengleichen Knie auf. Die Gestik ihrer rechten Hand kann als Fragegebärde aufgefasst werden. Sie ist mit einem Kopftuch, weiten Gewand und Sandalen bekleidet. Im Vordergrund

---

<sup>232</sup> 1 Samuel, Saul bei der Totenbeschwörerin von En-Dor, 28,3-15. Die Bibel, Gesamtausgabe, 1998.

liegen Versatzstücke einer Friedhofskulisse: Ein Totenschädel, ein umgestürzter Grabstein und totes Geäst. Im Hintergrund sind sehr vage zwei Soldaten mit Speeren zu erahnen. Eine zaunähnliche Architektur schließt den Bildraum ab.

### 7.1.2. Das Urteil Salomons

Die Bibelszene schildert den Streit zweier Frauen um ein Kind, welches beide als das ihre beanspruchen. Beide hatten kürzlich ein Kind geboren. Eine hatte ihres ihm Schlaf erdrückt und versuchte nun ihr totes der anderen unterzuschieben, um sich deren lebendes Kind anzueignen. König Salomon fungierte als Richter. Als die beiden Frauen mit dem Kind vor ihn traten, befahl er: „*Schneidet das Kind entzwei und gebt eine Hälfte der einen und eine Hälfte der anderen!*“ Aus Liebe zu ihrem Kind flehte die wahrhafte Mutter, dass Salomon ihren Nachwuchs nicht zerteile, sondern es der anderen Frau überlasse. Die andere hingegen bestand auf die Zerteilung des Kindes und offenbarte sich somit als Heuchlerin. Auf diese Weise konnte Salomon ein Urteil fällen und den Säugling seiner leiblichen Mutter zusprechen.<sup>233</sup>

Dargestellt ist der spannungsreiche Moment in dem sich die richtige Mutter schützend über ihr Kind wirft. Dementsprechend kniet links im Vordergrund eine Frau, welche ihre rechte Hand behütend über ein vor ihr am Boden liegendes Kind hält und mit ihrer Linken darauf deutet. Von einer hoch stehenden Lichtquelle wird ihr gebückter Rücken hell beleuchtet, sodass ihr Schlagschatten auf den Oberkörper des Kindes fällt. In der Funktion einer Repoussoirfigur leitet sie den Blick des Betrachters in die Bildtiefe.

Auf einem drei Stufen hohen Podest thront Salomon. Er lehnt salopp in seinem Sitzmöbel. Sein linker Unterarm ist auf der Armlehne abgelegt und mit seiner

---

<sup>233</sup> 1 Könige, Das salomonische Urteil, 3,16-28. Die Bibel, Gesamtausgabe, 1998.

erhobenen rechten Hand hält er einen spitzen Gegenstand (vermutlich ein Zepter), mit welchem er auf die vor ihm kniende Frau zeigt. Sein weites Kleid ist oberhalb der Taille gebunden und an seinem linken Knie hochgeschlagen, somit stellt er sein blankes Wadenbein und seine Sandalette zur Schau. Anhand seiner massiven Halskette und Zackenkrone ist er eindeutig als König zu identifizieren. Ein scheinwerferartiges Licht beleuchtet Salomon und hebt den König und die vor ihm kniende Frau von der restlichen Komposition ab. Sie evozieren eine Bilddiagonale, welche rechts oben von einem hinter Salomon drapierten Vorhang abgeschlossen wird.

Am rechten Bildrand, vor Salomons Stufenfundament, steht ein Priester in betender Haltung. Seine dem Geschehen zugewandte Vorderseite ist hell beleuchtet und steht im Kontrast zu seinem in einem dunklen Schatten verschwindenden Rücken.

Links im Bildmittelgrund befindet sich ein Scherge, welcher im Begriff ist mit einem Messer weit hinter seinem Rücken auszuholen. Daneben neigt sich die zweite Frau zur Seite um am Henker vorbei auf Salomon einen Blick erhaschen zu können. Beide Figuren sind in einem Mittelgrau gehalten und korrespondieren mit dem grauen Kolorit der triumphbogenartigen Hintergrundarchitektur.

### **7.1.3. Zwischenfazit: Sigrists Königsvariation**

Folgende charakteristische Gesichtszüge sind bei König Saul, wie auch bei König Salomon zu erkennen: Das breite Gesicht, der gestutzte Vollbart, die markante Augenpartie mit tiefen Augenhöhlen und wulstige Augenbrauen und kleine, muschelförmige Ohren. Des Weiteren stimmen die Figuren in Frisur, breitem Oberkörper und Zackenkrone überein. Die Köpfe der beiden wirken aufgesetzt und bilden folglich keine Einheit mit ihrem jeweiligen Körper. Ihre Körperhaltung ist kompositionsbedingt verschieden. In Summa stehen diese

zwei Könige offensichtlich in schöpferischer Verwandtschaft. Offensichtlich hat Sigrist diesen Königstypus öfters variiert und ökonomisch eingesetzt. So ist beim etwa zeitgleich entstandenen Entwurf für den Herzsch Verlag des „*Hl. Artemius*“ (Abb. 38)<sup>234</sup> ebenfalls ein König, welcher Sauls und Salomons Zwillings sein könnte, zugegen. Nicht nur sein Äußeres ähnelt den alttestamentarischen Königen, sondern seine Haltung, wie er rechts oben bequem in seinem Thron lehnt, erinnert besonders an Salomon.

Angesichts fehlender Auftrags- und Zahlungsdokumente kann heute nicht mehr belegt werden, in welcher chronologischen Reihenfolge Sigrists Könige entstanden sind. Dass bestimmte Figuren innerhalb Sigrists Œuvre mehrfach in unterschiedlichen Rollen erscheinen, ist eindeutig. Unter anderem hat der alte Tobit des Gemäldes „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“ (Abb. 2)<sup>235</sup> eine evidente Ähnlichkeit mit dem alten Josef in „*Tod des hl. Josef*“ (Abb. 7)<sup>236</sup>.

Die Wiederholung eines bestimmten Figurentypes in unterschiedlichen Werken ist im Barock keine Seltenheit. Vor allem Freskantenn, wie beispielsweise Paul Troger, setzten bereits entwickelte Typen häufiger ein und variierten ihr Figurenrepertoire mittels Seitenverkehrung.<sup>237</sup> Für den Zweck der Weiterverwendung wurden sowohl nach ausgeführten Gemälden als auch nach Entwurfsskizzen *ricordi* gefertigt.<sup>238</sup>

---

<sup>234</sup> Abb. 38 „*Hl. Artemius*“, Franz Sigrist d.Ä., 1754, 31,3x21,7cm, Öl auf Leinwand, Barockmuseum (Salzburg), Inv. Nr. 0340.

<sup>235</sup> Abb. 2 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 73,5x91,5cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 6309.

<sup>236</sup> Abb. 7 „*Tod des hl. Josef*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753/54, 66x85cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 2145.

<sup>237</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 51.

<sup>238</sup> Siehe Kapitel 4.2. *Terminologie*.

## 7.2. „Elias und die Raben“: Skizze, Kupferstich und Gemälde

Bis dato waren zum Thema „Elias und die Raben“ nur Skizze (Abb. 47)<sup>239</sup> und Kupferstich (Abb. 50)<sup>240</sup> von der kunstgeschichtlichen Forschung erfasst worden. Die Grisailleskizze befindet sich seit 1962 in der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums.<sup>241</sup> Das entsprechende Gemälde (Abb. 51)<sup>242</sup> ist in Münchner Privatbesitz.

Dargestellt ist eine Szene aus dem Leben des Propheten Elias: *„Danach erging das Wort des Herrn an Elija<sup>243</sup>: Geh weg von hier, wende dich nach Osten und verbirg dich am Bach Kerit östlich des Jordan! Aus dem Bach sollst du trinken und den Raben habe ich befohlen, dass sie dich dort ernähren. Elija ging weg uns tat, was der Herr befohlen hatte; er begab sich zum Bach Kerit östlich des Jordan und ließ sich dort nieder. Die Raben brachten ihm Brot und Fleisch am Morgen und ebenso Brot und Fleisch am Abend und er trank aus dem Bach.“*

244

Sigrists Grisailleskizze zeigt den Propheten Elias in der Einöde, dem zwei Raben Brot bringen. Elias sitzt an einem sockelartigen Steintisch, welcher rechts schräg ins Bild gestellt ist. Sein abgelegter linker Unterarm und die ausladend öffnende Geste des rechten Armes suggerieren, dass Elias kurz zuvor noch in sich zusammengesunken über dem Tisch gelegen hatte und erst in diesem Moment die Raben bemerkt und sich ihnen sogleich staunend zuwendet. Ein metallenes wirkendes Gewand umhüllt, bis auf seine linke Schulter, Elias gesamten Körper und verbirgt seine Physiognomie. Diese

---

<sup>239</sup> Abb. 47 „Elias und die Raben“, Franz Sigrist d. Ä., um 1755, 31,1x21,5cm, Öl auf Papier (auf Holz), Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Inv. Nr. KS-5801.

<sup>240</sup> Abb. 50 „Elias und die Raben“, Kupferstich, Bezeichnung: Franz Sigrist inv. et del. – Ioh. Georg Hertel excud. A.V., Kupferstichkabinett Stuttgart.

<sup>241</sup> Detailbericht des Niederösterreichischen Landesmuseums.

<sup>242</sup> Abb. 51 „Elias und die Raben“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 77x84cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (München).

<sup>243</sup> Hebräische Schreibweise von Elias. (Der Brockhaus in zehn Bänden, Bd. 2, Dr. Joachim Weiß (Redaktionelle Leitung), Leipzig, 2005, S. 1467.)

<sup>244</sup> Könige 1, Elija am Bach Kerit: 17, 2-7. Die Bibel, Gesamtausgabe, 1998.

Stoffeigenschaften erinnern stark an Sigrists „*Hl. Ursula*“ der „*Täglichen Erbauung*“ (Abb. 9)<sup>245</sup>. Dementsprechend ist die Bekleidung des Elias flächig modelliert, sie bildet kaum Falten und hat ihre eigenartig steife und doch rundlich weiche Form. Besonders gut ersichtlich sind diese stofflichen Eigenheiten an Elias rechtem Knie, welches auf Grund seines Kleides schlicht als undefinierte Rundung zu erfassen ist, oder an seinem rechten Ärmel, welcher wie ein spiegelverkehrtes C in die Luft geschrieben ist und starr, wie aus Metall getrieben wirkt. Das scheinwerferartig auf Elias gerichtete Licht unterstützt zusätzlich den metallenen Effekt. Sigrists Lichtführung trägt in diesem Fall ebenso zum Verständnis der Szene bei: „*Der Kopf des Elias ist von einem so strahlenden Glanz umgeben, dass das Buschwerk hinter ihm zu einem hellen Fleck verschwimmt, in dem die beiden schwarzen Vögel dem Propheten wie seine Vision erscheinen.*“<sup>246</sup>

Die zwei Raben sind, da sie aus dem Bildhintergrund zum Betrachter hin fliegen, mit ausgebreiteten Schwingen frontal wiedergegeben. Der vordere Vogel befindet sich über Elias rechter Hand, ist bereits im Sinkflug und dreht dem Propheten seinen Kopf zu. Elias erwidert diesen Blick und es entsteht ein Spannungsbogen, welcher durch Elias ausholende Gestik erweitert wird. Anhand der heftigen Bewegung des Elias wird der Betrachter animiert die Szene gedanklich fortzusetzen. Würde nun der Prophet seine ausladende Geste weiterführen, könnte er im nächsten Augenblick den Raben berühren und ihm das Brot aus dem Schnabel nehmen. Sigrists dynamische Linienführung steigert die Dramatik der Szene. Innerhalb der gesamten Komposition sind kaum gerade gezogene Linien zu finden. Einzig die Kanten des sockelartigen Tisches verlaufen linear, schräg in den Bildraum.

Auf einem niedrigen Felsen vor dem Tischchen liegen ein Hut mit breiter Krempe und zwei leere Teller, welche vermutlich von der Tischplatte gerutscht sind. Im Vordergrund ist ein schmaler Streifen Erdboden frei ersichtlich. Karge Bäume wiegen sich im Wind und hinterfangen die Szene.

---

<sup>245</sup> Abb. 9 „*Hl. Ursula*“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 3397.

<sup>246</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 51.

Mittels blaugrauer Schattierungen, schwarzer Schatten und weißer Lichtakzente modellierte Sigrist diese Skizze in seiner typisch flächig, spontan wirkenden Manier.

Links unten signierte Sigrist die Skizze mit „*F. Sigrist pin.*“. Der Druck ist hingegen, wie bereits erwähnt, mit „*F. Sigrist, inv. et. del.*“ unterzeichnet. Dass Sigrist zusätzlich eine Entwurfszeichnung vorgelegt hatte, ist äußerst unwahrscheinlich. Denn Sigrist hatte den Auftrag einen Kompositionsentwurf zu fertigen und wie für ihn üblich komponierte er mit Pinsel und Ölfarbe. In weiterer Folge musste der Stecher, Johann Georg Hertel, die Vorlage auf eine Kupferplatte übertragen. Eventuell behalf sich dieser einer Umzeichnung, welche durchgepaust wurde und den spiegelverkehrten Druck erklärt.

Die Druckgraphik „*Elias und die Raben*“ ist Sigrists Ölskizze detailgetreu nachempfunden. Demgemäß stimmen beide Fassungen von der Haltung der Hauptfigur bis hin zum kargen Baum im Hintergrund kompositorisch überein. Der Kupferstichtechnik entsprechend ist die Graphik feiner ausgearbeitet. Beispielsweise Elias Augen, Augenbrauen und Ohren sind weitaus differenzierter. Mittels Schraffuren übernahm Hertel Sigrists flächige Gestaltungsweise und verzichtete nahezu ausnahmslos auf Konturen. Selbst die metallenen Stoffeigenschaften von Elias Kleidung sind in der Druckgraphik wiederzufinden. Freilich wird dieser Eindruck durch die kontrastreiche Lichtregie, welche in ihren Grundzügen klar Sigrists Vorlage entspricht, begünstigt. Obwohl die Beleuchtung des Drucks nicht mehr dermaßen intensiv an einem Punkt (Elias) gebündelt ist, wird dennoch die Hauptfigur hervorgehoben. Elias Haupt umgibt nach wie vor ein lichterfüllter Strahlenkranz. Sein helles Inkarnat und seine weiße Bekleidung kontrastieren mit den tiefschwarzen Schatten der nicht belichteten Stellen. Diese Lichtdramaturgie leitet die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt zum Bildmittelpunkt. Lediglich die Umgebung ist im Vergleich zum Entwurf etwas aufgehellt, sodass sich die ursprünglich nächtliche Szene nun bei Tageslicht zuträgt. In Summa ist ein

Feingefühl des Stechers in Bezug auf die Übersetzung der Malerei in eine Graphik zu erkennen, für welche mit Sicherheit Sigrists Skizze als direkte Vorlage diente.

Gleichermaßen ist auch ein Zusammenhang zwischen Grisailleskizze und dem ausgeführten Ölgemälde<sup>247</sup> festzustellen. Das Gemälde „*Elias und die Raben*“ befindet sich in Münchner Privatbesitz und wurde laut Angaben des Sammlers bereits vor 1986 von Prof. Bushart aus Augsburg Franz Sigrist zugeschrieben.<sup>248</sup> In der kunstgeschichtlichen Literatur blieb dieses wiederentdeckte Gemälde allerdings bisher gänzlich unerwähnt.

Die ursprünglich hochformatige Komposition der Skizze ist nun zusammengestaucht und in ein Querformat eingeschrieben worden. Das heißt: Die zwei Raben sind in die linke obere Bildecke verschoben worden und bewegen sich unmittelbar an der oberen Bildkante entlang; Elias ist ohne Abstand zum Betrachter im direkten Vordergrund platziert und erscheint dadurch proportional größer.

Die Körperhaltung des Propheten ist vom Entwurf unverändert übernommen worden. Lediglich Elias Bekleidung ist großzügiger drapiert, sodass sein Erscheinungsbild optisch gestreckt und das Querformat ausgenützt wird. Beispielsweise ist Elias korallenrotes Tuch, welches über seinen rechten Arm geworfen ist und über seinen Rücken bis hin zu seinem linken Bein verläuft, weit nach links bis zur unteren Bildkante hin ausgebreitet. Des Weiteren sticht es aufgrund seiner Signalfarbe aus der in Ockertönen gehaltenen Umgebung heraus und leitet den Blick des Betrachters von links unten, in einem weiten Bogen über Elias Hand, nach links oben zu den herbeifliegenden Raben.

---

<sup>247</sup> Öl/Leinwand, 77x84cm (nach Angaben des Besitzers).

<sup>248</sup> Aus einem Brief des Sammlers an die Niederösterreichischen Landesregierung, am 14.11.1986. (Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums, St. Pölten)

Der Faltenwurf von Elias Kleidung ist mit der Skizze der „*Hl. Ursula*“ der „*Täglichen Erbauung*“ vergleichbar. So sind einerseits noch Tendenzen des für Sigrists Augsburger Periode typischen, metallenen Charakters spürbar. Andererseits fällt das Tuch im Vergleich zum metallenen wirkenden Textil der *Grisaille* organischer. Dieser Eindruck wird durch die Farbigkeit und die etwas sanftere Beleuchtung zusätzlich unterstützt. Denn im Gegensatz zum Elias der Skizze, welcher eine sehr helle, vermutlich weiße Kleidung trägt, ist der Elias im Gemälde in Ocker und Korallenrot gehüllt. Im Grunde erzielt das Signalrot dieselbe Wirkung, wie die starken hell-dunkel Kontraste der *Grisaille*, welche angesichts der Farbigkeit nicht mehr notwendig sind: Elias wird hervorgehoben.

Die eingangs sehr bedeutungsvolle Lichtregie ist einer naturalistischeren Beleuchtung gewichen. Sprich Elias Heiligenschein und sein geheimnisvolles Leuchten sind verschwunden. Stattdessen deuten der hellblaue Himmel und die Lichtführung auf einen hohen Sonnenstand hin. Das sockelartige Steintischchen stimmt, ebenso wie die herabgestürzten Teller und Elias Hut, mit der Entwurfsanordnung überein. In ihrer Ausführung sind diese Elemente des Gemäldes jedoch definierter. So sind beispielsweise die Kanten der Tischplatte oder der gemauerte Tischfuß, welcher auf ein umfunktioniertes, architektonisches Versatzstück hindeutet, deutlich zu sehen. Gleichmaßen sind Elias Gesichtszüge feiner ausgearbeitet. Sein ursprünglich asketisches Antlitz ist nun das eines barocken, gepflegten alten Mannes. Er hat rote Pausbäckchen, eine Stupsnase, eine hohe Stirn und einen weiß schimmernden Vollbart. Der Gemäldehintergrund hingegen ist vergleichsweise schemenhaft belassen. Rechts erinnern eine Handvoll sich im Wind wiegender Baumstämme an die Waldlichtung der Skizze. Der alleinstehende Baum links von Elias fehlt indessen, sodass ein Blick auf eine diffuse Hintergrundlandschaft mit einem Fluss und Bergen ermöglicht wird.

Präzisere Angaben bezüglich Sigrists Urheberschaft, seiner Pinselführung und Arbeitsweise sind an dieser Stelle leider nicht möglich, da im Zuge der vorliegenden Arbeit das Gemälde nicht im Original begutachtet werden konnte. Die angeführten Beobachtungen basieren auf einer Fotoreproduktion, welche vom Besitzer zur Verfügung gestellt wurde.<sup>249</sup>

In Anbetracht der vielen Parallelen ist eindeutig, dass das Gemälde in Abhängigkeit zur Skizze geschaffen wurde. Die Druckgraphik kann als Vorlage aufgrund der seitenverkehrten Komposition ausgeschlossen werden. Ihre Schlüsselfunktion bezüglich des Gemäldes lag möglicherweise in der Auftragsakquise. Vermutlich hat der Auftraggeber des Gemäldes Sigrists Druckgraphik gesehen und infolge um ein Gemälde mit selbigem Motiv angefragt. Daraufhin fand Sigrists bereits erprobte Ölskizze als Vorlage für das Gemälde erneut Anwendung. Die veränderte Formatwahl könnte somit auf das Ansinnen des Käufers zurückgeführt werden.

---

<sup>249</sup> Herzlichen Dank an den Sammler.

## 8. „DAS MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS“ – ZWEI GRISAILLESKIZZEN UND EIN GEMÄLDE

Anhand des Altarblatts und der zwei Ölskizzen zum „*Martyrium des hl. Laurentius*“<sup>250</sup> (Abb. 12)<sup>251</sup> soll aufgezeigt werden, wie Sigrist auch innerhalb seines Spätwerks mittels Ölskizzen komponierte. Stilistisch ist Sigrists Laurentius-Darstellung um 1775-80 einzuordnen.

Im Studiensaal der Albertina (Wien; Abb. 52)<sup>252</sup> und in der Tschechischen National Galerie (Prag; Abb. 53)<sup>253</sup> ist jeweils eine dieser gemalten Grisaille-skizzen zu finden. Das Altarblatt wurde 1920 durch den Fabrikanten und Kunstsammler Friedrich Reitlinger aus Innsbrucker Besitz angekauft und dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum übergeben.<sup>254</sup> Laut Pavel Preiss befand sich das Gemälde ursprünglich im Besitz der Karmeliterinnenkirche zu Innsbruck.<sup>255</sup> Da jedoch etwaige Zahlungs- oder Auftragsdokumente im Laufe der Geschichte verlorengegangen sind, ist es an dieser Stelle leider nicht möglich die Provenienz nachzuweisen.<sup>256</sup>

---

<sup>250</sup> Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. erhob der hl. Papst Sixtus II. Laurentius in das Amt des Archidiakons. Das bedeutete, Laurentius hatte die Aufsicht über den Schatz und die Reichtümer der Kirche und musste die Einkünfte unter den Armen verteilen. Als der Präfekt von Rom vom enormen Reichtum der Kirche erfuhr, verlangte dieser von Laurentius die Auslieferung der Kirchenschätze. Laurentius stimmte unter der Bedingung von drei Tagen Aufschub zu, die Schatzkammer zu öffnen. In diesen drei Tagen verteilte er große Summen an die arme Bevölkerung Roms. Für die Besichtigung des Präfekten lud er selbige arme Bürger ein und präsentierte diese dem Präfekten als größter Schatz der Kirche. Erzürnt von dieser Verhöhnung verurteilte der Präfekt Laurentius zur Folter. Nachdem Laurentius unterschiedliche Marterwerkzeuge unbeschadet überstanden hatte, wurde er schließlich auf einen Rost gebunden und über ein Feuer gelegt. Woraufhin sein Körper zu strahlen begann und er sein letztes Gebet sprach. (Stadler 1858-1882, S. 22332 – 22348.)

<sup>251</sup> Abb. 12 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1775-80, 111,5x82,5cm, Öl auf Leinwand, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 956.

<sup>252</sup> Abb. 52 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,8x20,6cm, Öl auf Papier, Albertina (Wien), Inv. Nr. 23983.

<sup>253</sup> Abb. 53 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,5x21cm, Öl auf Papier, Nationalgalerie (Prag), Inv. Nr. O 11879.

<sup>254</sup> Museumsakten des Innsbrucker Landesmuseum Ferdinandeum, Aktenzahl 1920/228.

<sup>255</sup> Preiss 1963, S. 15, 16.

<sup>256</sup> An dieser Stelle einen herzlichen Dank an Schwester M. Annuntiata, Archivarin des Karmel zu Innsbruck.

## 8.1. Die Albertina Skizze

Die Skizze der Albertina (Abb. 52)<sup>257</sup> unterscheidet sich kompositionell deutlich von den zwei weiteren Fassungen. Vermutlich ist sie somit zu Beginn der Kompositionsfindung einzuordnen. Auf braunem Grund entwarf Sigrist mittels Grauschattierungen eine belebte Szenerie. Einzelne Lichtakzente führen den Blick des Betrachters und gliedern den Bildaufbau.

Laurentius befindet sich in einer Art Liegeposition leicht aus der Mittelachse nach rechts gerückt im Bildmittelgrund. Mit ausgebreiteten Armen und ausgestreckten, überkreuzten Beinen evoziert er zwei sich schneidende Bilddiagonalen: Die seiner Füße verläuft von links unten nach rechts oben und die seiner Arme von rechts unten nach links oben. Insgesamt erinnert Laurentius aufgrund seiner Körperhaltung an den Gekreuzigten. Ein Scherge steht hinter Laurentius und zieht ihn an seinen Schultern gefasst auf den Rost. Ein zweiter Folterknecht stützt sich mit seinem linken Fuß an der unteren Kante des Rostes ab und ist im Begriff den Märtyrer mit Hilfe eines langen Stabes zu wenden. Der Körper des Schergen ist frontal wiedergegeben. Nur sein verschattetes Gesicht ist, da er sich seinem Opfer zuwendet, im Profil zu sehen. Plakativ führen Armhaltung und Folterinstrument des Henkerknechts die von Laurentius Armen angedeutete Diagonale nach oben hin fort. Im oberen linken Bildeck wird die evozierte Linie von einer im Hintergrund befindlichen Poseidonstatue und deren erhobenem Dreizack abgeschlossen. Ein dritter Famulus, welcher in der unteren linken Bildecke kniet und das Feuer unter Laurentius Rost schürt, stellt den unteren Anfangspunkt dieser kompositorischen Linie dar. In der Funktion einer Repoussoirfigur bietet er dem Betrachter einen Einstieg ins Bildgeschehen.

Ein reitender Krieger – es könnte der römische Präfekt, welcher Laurentius verurteilt hatte, sein – verlängert die zweite Diagonale nach oben rechts. Aus

---

<sup>257</sup> Abb. 52 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,8x20,6cm, Öl auf Papier, Albertina (Wien), Inv. Nr. 23983.

dem Hintergrund kommend bewegt er sich auf die rechte Bildkante zu. Sowohl Reiter als auch Pferd wenden ihr Haupt dem Geschehen um den Heiligen zu. Mit seinem rechten Zeigefinger deutet er auf den Folterknecht mit dem Stab. Die restliche Physionomie des Reiters ist durch sein unförmiges Gewand gänzlich verhüllt.

Das vorrangige Ziel von Sigrists Beleuchtungskonzept ist Bedeutungsinhalte der Heiligengeschichte zu unterstreichen. Dementsprechend ist Laurentius mit grellweißen Lichtpunkten versehen und sein Henker in einen tiefschwarzen Schatten gehüllt. Für die restliche Komposition gilt: Die Hauptlichtquelle ist links außerhalb des Bildraumes etwas oberhalb der Bildmitte zu lokalisieren und die düstere Stimmung lässt auf eine nächtliche Szene schließen. In Summa folgt die Ausbreitung des Lichts keinem schlüssigen Naturgesetz.

## **8.2. Die Prager Skizze**

Die Prager Skizze (Abb. 53)<sup>258</sup> kann angesichts ihrer kompositorischen Übereinstimmungen mit dem ausgeführten Altarblatt durchwegs als direkter Entwurf betrachtet werden. Im Vergleich mit der Albertina Skizze hingegen fallen beträchtliche Veränderungen auf.

Laurentius ist in einer aufrechteren und frontaleren Position wiedergegeben und seine Armhaltung spiegelverkehrt zum ersten Entwurf. Somit zeigt Laurentius linker Arm nun nach rechts oben und sein rechter nach links unten. Die durch seine Arme verlaufende Bilddiagonale wurde aufgehoben. Sein Blick richtet sich zu einem in der rechten oberen Bildecke schwebenden Putto. Da nicht nur einzelne Lichtreflexe, sondern Laurentius gesamter Körper hell erstrahlt, ist der Heilige eindeutig als Hauptakteur gekennzeichnet.

---

<sup>258</sup> Abb. 53 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,5x21cm, Öl auf Papier, Nationalgalerie (Prag), Inv. Nr. O 11879.

An Stelle des Eisenstab haltenden Schergen fügte Sigrist eine neue Hintergrundgruppe hinzu. In diesen vier Gestalten erkannte Matsche – von Wicht einen Priester, zwei Ministranten und eine weitere Hilfsperson.<sup>259</sup> Mit erhobenem Zeigefinger wendet sich der Priester Laurentius zu. Die zwei ministrierenden Knaben stehen wie eine schützende Barriere zwischen dem Geistlichen und dem Märtyrer mit seinem Henker. Dieser befindet sich jedoch nicht mehr hinter Laurentius eisernen Bett, sondern etwas seitlicher, weiter links zum Bildmittelpunkt hin und zieht Laurentius auf seinen Rost. Zwei weitere Helfer stehen gebückt am rechten Bildrand und schüren das Feuer.

Der Reiter wurde von Sigrist gedreht, sodass er nun in den Bildraum hineinreitet. Seine Kleidung erinnert auf Grund der Lichtreflexe an eine metallene Rüstung.

Die Poseidonstatue wurde samt Sockel von links außen in die Hintergrundmitte gerückt. Dadurch stellt sie nicht mehr einen Diagonalen-Endpunkt, sondern eine Art Mittelsäule dar. Des Weiteren ist Poseidons Dreizack nicht mehr erhoben, sondern liegt lasch in den abgelegten Händen des Gottes.

Die strenge Gliederung der Albertina Skizze hob Sigrist durch das Weglassen der Diagonalen auf. Dadurch macht die Prager Komposition einen unstrukturierten Gesamteindruck. Einzig die Lichtregie betont Laurentius. Sein beinahe kreideweißer Körper sticht aus der in dunklen Schattierungen gehaltenen Umgebung hervor. Davon abgesehen weißt die Lichtführung des gesamten Bildraumes grundsätzlich auf eine starke Lichtquelle links oben außerhalb des Bildraumes hin.

---

<sup>259</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 107, 108.

### 8.3. Das Altarblatt

Wie bereits kurz erwähnt sind zwischen dem ausgeführten Gemälde (Abb. 12)<sup>260</sup> und der Prager Skizze (Abb. 53)<sup>261</sup> zahlreiche Übereinstimmungen und nur einzelne Abänderungen festzustellen.

Laurentius wurde wiederum etwas mittiger positioniert. Seine Haltung stimmt mit der Prager Skizze überein. Auch die Figurenansammlung rund um den Priester, der einzelne Putto rechts oben und die Poseidonstatue wurden unverändert vom Prager Entwurf übernommen. Die Schergen sind erneut zu dritt, jedoch in einer divergenten Zusammenstellung. Beinahe unverändert blieb der Henkersknecht, welcher Laurentius unter dessen Arme packt, um ihn von hinten auf den Rost zu ziehen. Der Feuer schürende Helfer ist wieder im Einsatz. Diesmal steht er gebückt im Vordergrund. Er ist nicht mehr wie bei der Albertina Skizze (Abb. 52)<sup>262</sup> als Repousoirfigur, sondern vielmehr im Profil zu sehen. Der dritte Famulus befindet sich hinter seinem Feuer schürenden Kollegen. Obwohl von diesem nur Kopf und rechter Arm zu erkennen sind, ist eine Bewegung angedeutet, welche ankündigt, dass er gleich im nächsten Moment mithelfen wird.

Offensichtlich überdachte Sigrist die etwas unüberschaubare Komposition der Prager Skizze und nahm die nötigen Veränderungen vor. Während bei der Albertina Skizze noch sehr plakativ der Eisenstab des Schergen eine Diagonale evozierte, schuf Sigrist mit dem Altarblatt eine subtilere Variante: Anhand der aneinander gereihten und punktuell beleuchteten Figuren ist eine Diagonale vom Kopf und Zeigefinger des Priester (links oben) bis hin zum Rücken des Feuer schürenden Schergen (rechts unten) zu begreifen.

---

<sup>260</sup> Abb. 12 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1775-80, 111,5x82,5cm, Öl auf Leinwand, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 956.

<sup>261</sup> Abb. 53 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,5x21cm, Öl auf Papier, Nationalgalerie (Prag), Inv. Nr. O 11879.

<sup>262</sup> Abb. 52 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,8x20,6cm, Öl auf Papier, Albertina (Wien), Inv. Nr. 23983.

Der in die Tiefe reitende Krieger wurde erneut weiter zum Bildmittelpunkt hin gerückt und ist folglich wieder in seiner gesamten Pracht ersichtlich. Er wendet sich Laurentius zu und anstatt der exaltierten Zeigebewegung der Albertina Grisaille stützt er sich mit seiner Linken gelassen am Rücken seines Pferdes ab. In seiner Rechten hält er locker die Zügel. Das unförmige, flächige Gewand ist einer golden schimmernden Rüstung mit rotem Umhang und Buschhelm gewichen. Folglich ist er nun unverkennbar als Römer zu identifizieren. Gemeinsam mit Laurentius stellt er die Verlängerung der zweiten Diagonale von links unten nach rechts oben dar. Dadurch erhält das Gemälde seine charakteristische V-Komposition mit Laurentius im Scheitelpunkt.

Der Vordergrund des ausgearbeiteten Gemäldes ist im Vergleich zu beiden Skizzen klarer gestaltet. Links sind auf steinernem Untergrund ein Weidenkorb und der beiseite gelegte Stab zu erkennen. Perspektivisch interessant lehnt der Speer an diesem besagten Korb und wirkt, als würde er gleich aus dem Bildraum dem Betrachter entgegen fallen.<sup>263</sup> Abgeschlossen wird die Szenerie von einem in Brauntönen gehaltenen, planen Hintergrund.

Die Lichtregie dieses Gemälde stellt innerhalb Sigrists Œuvre keine Ausnahme dar. So modellierte er – wie für ihn üblich – auch in diesem Fall mittels eines gezielten Schlaglichts und hob auf diese Weise die Eckpunkte der Erzählung hervor. Ob sein Beleuchtungskonzept einer physikalischen Korrektheit unterliegt, war für Sigrist offenbar von geringerer Bedeutung. In diesem Sinn kann das von der restlichen Lichtregie entkoppelte, scheinwerferartig beleuchtete, strahlend helle Inkarnat des Laurentius als Interpretation der Heiligenlegende gelesen werden. Gemäß der Martyriumserzählung begann

---

<sup>263</sup> Matsche – von Wicht sieht dieses Beiwerk (Stab und Weidenkorb) als Beginn der Diagonale, welche von Laurentius Tuch, ihm selbst und dem Reiter weitergeführt wird. (Matsche – von Wicht 1977, S. 107,108.) Da der Winkel des angelehnten Stabes jedoch dem der „Priester-Diagonale“ gleicht und der dunkle Schatten, welcher über Stab und Weidenkorb liegt, eine optische Abgrenzung zur „Laurentius-Diagonale“ darstellt, kann ich Matsche – von Wichts Beobachtungen an diesem Punkt nicht beipflichten.

Laurentius Antlitz, als er von seinen Henkern entkleidet und auf den Rost gebunden wurde, zu leuchten.<sup>264</sup>

Hinsichtlich der vorhandenen Schlagschatten müssen sich die zwei Hauptlichtquellen außerhalb des Bildraumes befinden. Da der Rücken des Reiters und der des Feuer schürenden Schergen verschattet sind, ist das Beleuchtungsmittel dieser Gruppe schräg links vor dem Bild zu verorten. In derselben Ecke, jedoch etwas weiter oben, ist hingegen die Beleuchtungsquelle der Priestergruppe positioniert. Die einzige natürliche Lichtquelle innerhalb des gesamten Bildfeldes wäre das Feuer unter Laurentius Rost. Unbeachtet seiner elementaren Funktion ist jedoch kein von der Flamme ausgehender Lichtkegel auszumachen.

In Summa reduziert die Farbigkeit des Altarblattes die äußerst dramatische Lichtführung der Grisailleskizzen. Die warme Farbpalette unterstützt diesen Eindruck.

#### **8.4. Zwischenfazit: Vorbilder und Werkgenese von Sigrists „Martyrium des hl. Laurentius“**

Matsche – von Wicht führte Trogers Altarblatt der „*Marter des hl. Laurentius*“ in der Pfarrkirche von Loosdorf (Abb. 13)<sup>265</sup> als Vorbild an. Wie bereits im Abschnitt zu Sigrists stilistischer Entwicklung angesprochen, bezieht sich Trogers Darstellung auf Tizians Altarblatt der Gesuati – Kirche Santa Maria del Rosario in Venedig (Abb. 14).<sup>266</sup> Dass Sigrist dieses Tizian Gemälde nicht im Original gekannt hat, geht aus seiner Biographie hervor. Es ist jedoch durchaus im Bereich des Möglichen, dass er, wie Troger, mit einer

---

<sup>264</sup> Stadler 1858-1882, S. 22339, 22340.

<sup>265</sup> Abb. 13 „*Marter des hl. Laurentius*“ Paul Troger, 1752, Öl auf Leinwand, Hochaltarblatt, Pfarrkirche Loosdorf.

<sup>266</sup> Siehe Kapitel 3.3. *Wien, nur du allein, bist mein!* und Matsche – von Wicht 1977, S. 108, 109. Abb. 14 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Tizian, Öl auf Leinwand, Altarblatt, S. Rosario, Venedig.

Druckgraphik nach Tizians Werk vertraut gewesen ist. Diese Vermutung präzierte die Sigrist-Expertin Matsche – von Wicht und nannte Cornelius Corts Stich von 1571 (Abb. 54)<sup>267</sup> als konkrete Inspirationsquelle.

Sowohl bei Trogers Altarblatt, als auch bei Sigrists Albertina Skizze kann die Körperhaltung des Laurentius als Tizian-Analogie gelesen werden. Des Weiteren erkennt Matsche – von Wicht in der Figur des Schergen mit dem Stab ebenfalls einen Verweis auf Tizian.<sup>268</sup> Durch den genauen Vergleich von Positionierung im Bildraum, Haltung und Aussehen der Figur geht hervor, dass Sigrist vielmehr der bekannten Bildtradition folgte und nicht ausdrücklich Tizian zitierte.

Bezugnehmend auf Sigrists Albertina Skizze leitete Matsche – von Wicht die Haltung des den Laurentius niederdrückenden Schergen und des reitenden Mannes von Trogers Loosdorfer Darstellung ab. Sigrists Albertina Entwurf, wie auch Trogers Bild zeigen einen muskulösen Henkersknecht, welcher Laurentius an seinen Schultern packt. Doch Sigrist nahm kleine Veränderungen vor: Er rückte den Henkershelfer etwas näher an Laurentius heran, variierte geringfügig seine Haltung und bekleidete seinen Oberkörper. Auch in Bezug auf Sigrists reitenden Krieger handelt es sich nicht um eine einfache Übernahme. Zwei Reiter, einer am rechten Bildrand und einer am linken, rahmen Trogers Komposition. Der vom Betrachter aus gesehen rechte Reiter befindet sich im Bildvordergrund, ist in Rückenansicht wiedergegeben und trägt einen roten Umhang und weißen Turban. Sein Pferd, ein weißer Schimmel, neigt seinen Kopf zu Boden. Der andere Reiter, welcher laut Matsche – von Wicht Sigrists Vorbild war, befindet sich an der linken Bildkante im Mittelgrund, blickt Richtung Laurentius und trägt dunkelgrüne Kleidung und einen Turban. Er und sein braunes Pferd sind frontal wiedergegeben. Sigrists reitender Krieger hingegen befindet sich rechts im Bildhintergrund, ist frontal wiedergegeben und deutet mit seinem rechten Zeigefinger auf den Henker mit dem Eisenstab. Sowohl Pferd als auch Reiter

---

<sup>267</sup> Abb. 54 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Cornelius Cort, nach Tizian, 1571, Kupferstich.

<sup>268</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 108.

blicken interessiert zum Heiligen. Aufgrund der Unterschiede wird deutlich, dass nicht von konkreten Bildzitate gesprochen werden kann, sondern vielmehr von Anleihen an der bestehenden Bildtradition.

Eine weitere Laurentius Darstellung, welche Sigrist mit Sicherheit bekannt war, findet sich in der Herzschen Ausgabe der „*Täglichen Erbauung*“. Laut Signatur fertigte Baumgartner für die Druckgraphik zum 10. August einen Entwurf des Laurentius Martyriums (Abb. 55)<sup>269</sup>. Der aktuellen Forschung ist diese Skizze leider nicht bekannt. Anhand des Kupferstichs ist zu erkennen, dass Baumgartners Martyriumsdarstellung keinen expliziten Einfluss auf Sigrists Laurentius Kompositionen ausgeübt hat. Figuren und Kulissenelemente von Baumgartner und Sigrist differieren bezüglich Anzahl und Anordnung. Lediglich das Motiv des Schergen mit dem Eisenstab ist bei beiden, wenn auch in einer sehr unterschiedlichen Gestaltung, zu sehen.

Dank der vorhergehenden Analyse von Sigrists möglichen Vorbildern wurde deren Einfluss auf seine Laurentius Komposition veranschaulicht. Auf dieser Grundlage kann daraus folgende Werkgenese abgelesen werden: Die Albertina Skizze ist am Beginn der Kompositionsfindung einzuordnen. An ihr kann nachvollzogen werden, wie Sigrist sowohl Tizian als auch Troger rezipierte. Doch Sigrist begnügte sich nicht damit, einzelne Bildzitate zusammenzufügen, sondern er adaptierte diese und veränderte sie: Zum Beispiel das Motiv des Schergen mit dem Eisenstab.

Um verschiedene Möglichkeiten des Bildarrangements auszuprobieren, fertigte Sigrist im folgenden Schritt der Werkvorbereitung zumindest einen weiteren Entwurf an. Aufgrund der markanten Unterschiede zwischen den zwei heute bekannten Skizzen (z. B. Scherge mit dem Stab oder die Priestergruppe im Hintergrund) liegt jedoch die Vermutung nahe, dass Sigrist ursprünglich eine

---

<sup>269</sup> Abb. 55 „*Hl. Laurentius*“, Kupferstich Beschriftung: J. W. Baumgartner pinxit – Cum. Priv. Soc. Cas. Maj., Österreichische Nationalbibliothek.

größere Anzahl an Skizzen angefertigt hat, also weitere Zwischenschritte Sigrists Kompositionsfindung zugrunde liegen. Demgegenüber sind sich die Prager Skizze und das ausgeführtes Gemälde kompositorisch sehr nahe. Somit kann diese Grisaille als finaler Entwurf in Betracht gezogen werden.

Alles in allem wird deutlich, „*wie Sigrist in seinen Grisailleskizzen vom traditionellen Bildtyp ausgeht und so lange variiert, bis eine eigenständige Komposition entstanden ist [...]*“.<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Matsche – von Wicht 1977, S. 109.

## 9. SCHLUSSBETRACHTUNG

Zweifellsohne spielen Sigrists Ölskizzen eine zentrale Rolle innerhalb seines künstlerischen Schaffens. Sie sprühen vor Dynamik und legen seine kreative Kompositionsweise offen. Die vorgestellten Beispiele verdeutlichen, dass der gemalte Entwurf sowohl am Beginn des jeweiligen Arbeitsprozesses stand, für eine Weiterentwicklung des Motivs genutzt, wie auch vereinzelt als Sammlerstück ausgestellt und verkauft werden konnte.

Unter den strengen Auflagen des Maleriewettbewerbs der Meisterklasse der Akademie der bildenden Künste von 1753 entstand Sigrists Tobias-Skizze. Sie markiert Sigrists erstes Festhalten einer Kompositionsidee und gibt das vorgegebene Personenarrangement wieder. In weiterer Folge ist zu beobachten, dass Sigrist innerhalb der Gemäldefassung die Narration mittels der Sarah-Gruppe erweiterte. Gestalterisch treten jedoch vermehrt perspektivische Unstimmigkeiten auf. Die dritte Fassung, die Radierung, zeigt hingegen eine Reduktion auf das Wesentliche und lässt Rückgriffe auf die ursprüngliche Skizze erkennen. Somit ist die grundlegende Bedeutung des ersten Entwurfs für den Schaffensprozess der gesamten Tobias-Werkreihe herauszustreichen.

Sigrists gemalte Entwürfe zur illustrierten Herzschen Ausgabe der „*Täglichen Erbauung*“ sind aufgrund ihres primären Verwendungszweckes als Graphikvorlage entsprechend detailliert ausgeführt. Von besonderer Relevanz ist ihre Sonderstellung als Kabinettstück. Gekonnt vermarktete der Auftraggeber, Johann Daniel Herz jun., die kleinformatischen Gemälde und erzielte somit einen zusätzlichen Gewinn. In Summa ist anhand dieser Beispiele die Aufwertung des gemalten Entwurfs hin zum autonomen Kunstwerk nachzuvollziehen.

Sigrists Grisailleentwürfe für den Hertelverlag hingegen zeigen in der Wiederverwendung und Adaption den – im Barock üblichen – ökonomischen Umgang mit solchen Bilderfindungen. In diesem Sinn sind die Könige Saul und Salomon aus einem Grundtypus hervorgegangen, welcher bereits als Nebenfigur in Sigrists Skizze zum „*Hl. Artemius*“ für die „*Tägliche Erbauung*“ in Erscheinung trat. Des Weiteren besticht Sigrists Grisaillemalerei mit ihrer erzählerischen Qualität und dramatischen Hell-Dunkel-Schattierung.

Die Skizzen zum „*Martyrium des hl. Laurentius*“ dienten der Vorbereitung eines Gemäldes: Ein Thema wird konzipiert und weiterentwickelt. Bezüglich des „*Martyrium des hl. Laurentius*“ ist aufgrund fehlender Quellen leider nicht bekannt, ob die gestalterischen Veränderungen auf Wünschen des Auftraggebers oder auf Sigrists künstlerischem Empfinden gründeten. Letztendlich zeigt diese Werkserie eine weitere Facette des Künstlers Franz Sigrist und seiner Arbeitsweise auf. Vergleiche mit Paul Troger und Tizian geben Aufschlüsse über Sigrists künstlerische Vorbilder und wie er diese individuell adaptierte.

Alles in allem ermöglicht die präzise Analyse von Sigrists vielfältigem Skizzen-Ceuvre sowohl den Künstler, als auch seine Arbeitsmethoden besser erfassen zu können. Gemalte Skizzen kamen sehr vielfältig zum Einsatz und je nach Auftrag kam ihnen eine unterschiedliche Funktion zu. Es wird deutlich, dass diese Entwürfe nicht nur für den Künstler ein wichtiges Werkzeug waren, sondern auch für die Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung sind.

## **10. LITERATURVERZEICHNIS**

### **Archenholz 2005**

J.W. Archenholz, Siebenjähriger Krieg, in: Der Brockhaus in zehn Bänden, Bd. 8, Dr. Joachim Weiß (Redaktionelle Leitung), Leipzig, 2005, S. 5778.

### **Aschenbrenner 1965**

Wanda Aschenbrenner, Paul Troger – Leben und Werk, Gregor Schweighofer (Hrsg.), Salzburg, 1965.

### **Augsburger Stadtlexikon 1998**

Augsburger Stadtlexikon, Günther Grünstedel (Hrsg.), 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Augsburg, 1998.

### **Augustyn 1997**

Wolfgang Augustyn, Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert, in: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen, Helmut Gier (Hrsg.), Wiesbaden, 1997, S. 791-863.

### **Baldinucci 1681**

Filippo Baldinucci, Soc. Tipogr. de' Classici Italiani (Hrsg.), Vocabulario toscano dell'arte del disegno di, Mailand, Ausgabe von 1809.

### **Bauer 1959**

Hermann Bauer, die Sammlung Wilhelm Reuschel, Ölskizzen und Entwürfe des 18. Jahrhunderts, in: Kunstchronik, Heft 5, Mai, München, 1959, S. 123-127.

### **Bauer 1984**

Hermann Bauer, Einige Bemerkungen zur Ölskizze um venezianischen Settecento, in: Kat. Ausst. Braunschweig 1984, S. 89-93.

### **Baumgartl 2004**

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

### **Benesch 1930**

Otto Benesch, Der Maler und Radierer Franz Sigrist, in: Anzeiger des Landesmuseums in Troppau, Band II, 1930, Festschrift zum 60. Geburtstag von E.W. Braun, Augsburg, 1930, S. 185-197.

**Brieger (Hrsg.) 1922**

Lothar Brieger (Hrsg.), Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben, Berlin, 1922.

**Bushart 1964**

Bruno Bushart, Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei des Barock, S. 149-152, in: International Congress of the History of Art (Hrsg.), Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Band III, Berlin, 1964.

**Bushart 1964a**

Bruno Bushart, die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, S. 145-176, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Band XV, München, 1964.

**Bushart 1993**

Bruno Bushart, die barocke Ölskizze als autonomes Kunstwerk, S. 49-59, in: Pochat (Hrsg.) 1993.

**Bukdahl (Hrsg.) 1984**

Else Marie Bukdahl, Salon de 1765, Denis Diderot, Œuvres complètes, Bd. I-XXV, Paris, 1984.

**Dachs 2002**

Monika Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740, Unterberger, Troger, Mildorfer und die Folgen, in: Strukturwandel kultureller Praxis, Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 17. Band, Franz M. Eybl (Hrsg.), Wien, 2002, S. 265-289.

**De Dominici 1846**

Bernardo De Dominici, Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Neapolitani, Bd. I-IV, 1846.

**De Haan (Hrsg.) 1948**

Bierens de Haan (Hrsg.) L' Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533 - 1578, La Haye, 1948, S. 144, 146, Taf. 40.

**Doerner 1989**

Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart, 1989.

**Fehr – Lemmens 1994**

Nina Fehr-Lemmens, Die Ölskizzen und autonomen Skizzenbilder von Franz Anton Maulbertsch – Komposition, Formensprache, Pinselschrift und Kolorit, in: Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 135-183.

**Ferrari 1990**

Oreste Ferrari, Bozzetti italiani, Neapel, 1990.

**Freeman Bauer 1984**

Linda Freeman Bauer, Some Early Views and Uses of the Painted Sketch, in: Kat. Ausst. Braunschweig 1984, S. 14-22.

**Freude 1908**

Felix Freude, Die Kaiserlich Franciscische Akademie der Freien Künste und Wissenschaften in Augsburg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Bd. 34, 1908, S. 1-132.

**Garas 1958**

Klára Garas, Skizzen und Studien in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium, V, 1958, S. 375-382.

**Garas 1993**

Klára Garas, die Ölskizzen bei Maulbertsch, in: Pochat (Hrsg.) 1993, S. 83-95.

**Gere 1966**

J. A. Gere, Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro, The High Altar-piece in S. Lorenzo in Damaso, in: The Burlington Magazine, Nr. 760, Vol. CVIII, July 1966, S. 341-345.

**Giltay 1983**

Jeroen Giltay, Zu den Kriterien der Ausstellung, in: Kat. Ausst. Braunschweig 1984, S. 9-24.

**Hollstein 1953**

F.W.H. Hollstein, Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 – 1700, Bd. I-XXX, Rotterdam, 1953.

**Hörmann – Weingartner 1959**

Magdalene Hörmann-Weingartner, Martin Knoller, Ölgemälde und Zeichnungen, Phil. Diss. Ms., Innsbruck, 1959.

**Hosch 1994**

Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994, S. 14-93.

**Jávor 2005**

Anna Jávor, Johann Lucas Kracker, Prag, 2005.

**Kat. Aukt. Wien 2007**

Dorotheum, Jubiläumsauktion alte Meister, Katalog, Wien am 16.10.2007.

**Kat. Ausst. Augsburg 2002**

Augsburger Buchillustration des 17. Und 18. Jahrhunderts aus der Bibliothek Oettingen – Wallerstein der Universitätsbibliothek Augsburg, bearbeitet von Peter Stoll, Augsburg (Reichsstädtisches Kupfer-Cabinett), 2002.

**Kat. Ausst. Braunschweig 1984**

Malerei aus Erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya, Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, bearbeitet von Rüdiger Klessmann und Reinhold Wex, Braunschweig (Herzog-Anton-Ulrich-Museum), 1984.

**Kat. Ausst. Brugge / Graz / Enschede 2008**

Mit kühnen Pinselstrichen, barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz, bearbeitet von Christine Rabensteiner, Brugge (Groeningemuseum) 1. Februar 2008 - 12. Mai 2008, Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) 4. Juli 2008 - 11. Jänner 2009, Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 7. Februar 2009 - 31. Mai 2009, Graz 2008.

**Kat. Ausst. Darmstadt 1965**

Visionen des Barock, Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher, bearbeitet von Kurt Rossacher, Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1965.

**Kat. Ausst. Graz 1983**

Die barocken Wilden, bearbeitet von Horst Gerhard Haberl und Gottfried Biedermann, Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum), 1983.

**Kat. Ausst. Kiel 2004**

Augenkitzel, barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, bearbeitet von Dirk Luckow, Kiel (Kunsthalle), 2004.

**Kat. Ausst. Langenargen am Bodensee 1994.**

Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, bearbeitet von Eduard Hindelang, Langenargen am Bodensee (Museum Langenargen), 1994.

**Kat. Ausst. Salzburg 1981**

Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der schönen Künste in Budapest, bearbeitet von Klara Garas, Kurt Rossacher (Hrsg.), Salzburg (Salzburger Barockmuseum), 1981.

**Kat. Ausst. Salzburg 1985**

NORDISMO, ein neuer Begriff der Kulturgeschichte, bearbeitet von Kurt Rossacher, Salzburg (Barockmuseum), 1985.

**Kat. Ausst. Salzburg 2009**

Johann Wolfgang Baumgartner 1702-1761, Ölskizzen und Hinterglasbilder, bearbeitet von Josef Straßer, mit Beiträgen von Berno Heymer, Salzburg (Salzburger Barockmuseum), 2009.

**Kat. Ausst. Wien 2004**

Peter Paul Rubens, Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), Wien (Albertina), 2004.

**Kat. Slg. Augsburg 2001**

Maximilianmuseum Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Kunstreich, Erwerbungen 1990 – 2000, bearbeitet von Björn Kommer, Augsburg, 2001.

**Kat. Slg. München 1995**

Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock, bearbeitet von Monika Meine-Schawe, Martin Schawe. (Hrsg.), München, 1995 .

**Kat. Slg. Salzburg 1980**

Salzburger Landessammlungen, Residenzgalerie mit Sammlungen Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, bearbeitet von Edmund Blechinger, Salzburg, 1980.

**Kat. Slg. Salzburg 1983**

Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, bearbeitet von Kurt Rossacher, 1983.

**Kat. Slg. Wien 2008**

Österreichische Galerie Belvedere, Barock – Meisterwerke im Belvedere, bearbeitet von Michael Krapf, Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), Wien, 2008.

**Keller 2001**

Hiltgart Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, 9. durchgesehene Auflage, Stuttgart, 2001.

**Klemm 1986**

Christian Klemm, Joachim von Sandrart, Berlin, 1986.

**Koller 1984**

Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub und Manfred Koller, Bd.1., Stuttgart, 1984, S. 261-434.

**Krapf 1993**

Michael Krapf, Paul Troger – Die Bedeutung seiner Ölskizze, in: Pochat (Hrsg.), 1993, S. 96-108.

**Krick 1985**

Maureen Krick, Die Kunst der Radierung, Werkzeuge – Techniken – Arbeitsprozesse, Wiesbaden und Berlin, 1985.

**Lemmens 1996**

Christiane Lemmens, Studien zur Bildgenese im Œuvre von Franz Anton Maulbertsch, Bonn, 1996.

**Lützow 1877**

Carl von Lützow, Akademie der Bildenden Künste Wien, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste, Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien, 1877.

**Mascolo 1638**

Johannes Baptista Mascolo, Encomia Coelitum, lateinische Erstausgabe, Neapel, 1638.

**Mascolo 1753-55**

Johannes Baptista Mascolo, Tägliche Erbauung eines wahren Christen zu dem Vertrauen auf Gott und dessen Dienst in Betrachtung seiner Heiligen auf alle Tage des Jahrs, Bd. I-IV, Augsburg, Wien, 1753-55.

**Matsche – von Wicht 1977**

Betka Matsche – von Wicht, Franz Sigrist 1727 – 1803, ein Maler des 18. Jahrhunderts, Univ. Diss., Marburg/Lahn, 1977.

**Mrazek 1957**

Wilhelm Mrazek, Entwürfe österreichischer Barockkünstler, zur 42. Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie, in: Kunstchronik, Oktober 1957, Heft 10, München, 1957, S. 273-276.

**Pirker-Aurenhammer 1998**

Veronika Pirker-Aurenhammer, Die Gumbertusbibel, Codex 1 der Universitätsbibliothek Erlangen, ein Regensburger Bildprogramm des späten 12. Jahrhunderts, Universitätsverlag Regensburg, Regensburg, 1998.

**Pochat (Hrsg.) 1993**

Götz Pochat (Hrsg.), Barock, regional-international, Graz, 1993.

**Preiss 1963**

Pavel Preiss, Der österreichische Barockmaler Franz Sigrist in der Prager Nationalgalerie, in: Alte und Moderne Kunst, H69, 1963, S. 12-17.

**Preiss 1977**

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

**Rabensteiner 2008**

Christine Rabensteiner, Von der Idee zum fertigen Kunstwerk, in: Ausst. Kat. Brugge/Graz/Enschede 2008, S. 11-20.

**Raschauer 1951**

Helga Raschauer, Der Stilwandel der österreichischen Malerei in der Mitte des 18. Jahrhunderts und die süddeutsche Komponente in der Kunst Maulbertsch' in diesem Zusammenhang, Wien Univ. Diss., 1951.

**Rotermund 1960**

Hans – Martin Rotermund, Das Buch Tobias, erzählt und ausgelegt durch Zeichnungen und Radierungen Rembrandts, Stuttgart, 1960.

**Stadler 1858-1882**

Johann E. Stadler, Vollständiges Heiligen-Lexikon, Neusatz und Faks. der Ausgabe Augsburg 1858-1882, Berlin, 2005.

**Straßer 2009**

Josef Straßer, Baumgartner pinxit – Gemälde Vorlagen für Druckgraphik, S. 9-32, in: Kat. Ausst. Salzburg 2009.

**Straub 1984**

Rolf E. Straub, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, S. 201-203, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Hermann Kühn, heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub und Manfred Koller, Bd.1., Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1984.

**Sulzer 1792**

Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, Bd. I-IV, Leipzig, 1792.

**Swarzenski 1908**

Georg Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Tafelband, Stuttgart, 1908.

**Unterkirchner 2009**

Das Antiphonar von St. Peter, Codex Vindobonensis Ser. N. 2100 der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar von Franz Unterkirchner und Otto Demus, Bände I-II, Verkleinerte Faks.-Ausg., Graz, 2009.

**Von Heusinger 1993**

Christian von Heusinger, Die Anfänge der barocken Ölskizze, in: Pochat (Hrsg.) 1993, S. 60-74.

**Von Stetten 1765**

Paul von Stetten, Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, in historischen Briefen an ein Frauenzimmer, Augsburg, 1765.

**Weingartner 1922**

Josef Weingartner, Der Umbau des Brixner Domes im XVIII. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, Österreichisches Denkmalamt, Prof. Max Dvorák (Hrsg.), Band XIV, von 1920, Wien, 1922, S. 57-137.

**Von Weinkopf 1783**

Anton von Weinkopf, Beschreibung der Kaiserlich Königlich Akademie der Bildenden Künste, Wien, 1783.

**Weißberger 1934**

Paulus Weißberger, Baugeschichte der Abtei Neresheim, Stuttgart, 1934.

**Wescher 1960**

Paul Wescher, La prima idea, die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso, München, 1960.

**Weskott 1974**

Hanne Weskott, Die Darstellung der Tobiasgeschichte in der bildenden Kunst Westeuropas, Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1974.

**Widauer 2004**

Heinz Widauer, Die Ölskizzen bei Rubens – Bedeutung und Funktion, in: Kat. Ausst. Wien 2004, S. 119-128.

**10. 1. Internetquellen:****Staatsgalerie 2011**

Staatsgalerie Stuttgart, digitaler Katalog, [www.staatsgalerie.de/digitalerkatalog/](http://www.staatsgalerie.de/digitalerkatalog/), 1.8.2011.

**Germanisches Nationalmuseum 2011**

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Online Bestandskatalog, Suche zu Johann Bergl, <http://schausammlung.gnm.de/renaissance-barock-aufklaerung/index.php?mode=detail&invnr=Gm1312>, 12.12.2011.

## 11. ABBILDUNGSTEIL

Abb. 1 „*Hiob mit seinen  
Gefährten geschlagen*“,  
Franz Sigrist d. Ä., 1752,  
24,2x18,2cm, Radierung,  
Albertina (Wien), Inv. Nr.  
DIII 24, fol. 38-40.



Abb. 2 „*Tobias heilt seinen  
Vater mit der Fischgalle*“,  
Franz Sigrist d. Ä., 1753,  
73,5x91,5cm, Öl auf  
Leinwand, Belvedere  
(Wien), Inv. Nr. 6309.



Abb. 3 „Einzug von Josef II.  
zur Krönung in Frankfurt“,  
Schule: Martin van Meytens,  
nach 1764, 358x412cm, Öl  
auf Leinwand,  
Kunsthistorisches Museum  
(Wien), Inv.Nr. GG\_7467.



Abb. 4 „Der Abschied der  
Apostelfürsten Petrus und  
Paulus vor ihrem  
Martyrium“, Josef Ignatz  
Mildorfer, um 1760,  
490x350cm, Öl auf  
Leinwand, St. Ulrichs Kirche  
(Wien).



Abb. 5 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Martin Knoller, 1753, 73,5x91cm, Öl auf Leinwand, Residenzgalerie Salzburg, Inv. Nr. 325.



Abb. 6 „Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas“, Franz Anton Maulbertsch, 1750, 72,5 x 91,5 cm, Öl auf Leinwand, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 8528.



Abb. 7 „*Tod des hl. Josef*“,  
Franz Sigris d. Ä., um  
1753/54, 66x85cm, Öl auf  
Leinwand, Belvedere  
(Wien), Inv. Nr. 2145.



Abb. 8 „*Hl. Timotheus*“,  
Johann Wolfgang  
Baumgartner, 1753,  
28,7x21,6cm, Öl auf  
Leinwand, Barockmuseum  
(Salzburg), Inv. Nr. 0003.



Abb. 9 „*Hl. Ursula*“, Franz  
Sigrist d. Ä., um 1753,  
30x21cm, Öl auf Leinwand,  
Belvedere (Wien), Inv. Nr.  
3397.



Abb. 10 „*Engel bergen den  
Leichnam des hl. Johann von  
Nepomuk*“, Franz Sigrist d.  
Ä., um 1758/59, 213x123cm,  
Öl auf Leinwand, Altarblatt,  
St. Thekla (Welden).



Abb. 11 „Die neun Chöre  
der Engel“, Franz Sigrist d.  
Ä., 1773, Seitenaltarblatt, Öl  
auf Leinwand,  
Wallfahrtskirche Maria  
Langegg.



Abb. 12 „Martyrium des hl.  
Laurentius“, Franz Sigrist  
d.Ä., um 1775-80,  
111,5x82,5cm, Öl auf  
Leinwand, Tiroler  
Landesmuseum  
Ferdinandeum,  
Inv. Nr. Gem 956.



Abb. 13 „*Marter des hl. Laurentius*“ Paul Troger, 1752, Öl auf Leinwand, Hochaltarblatt, Pfarrkirche Loosdorf.



Abb. 14 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Tizian, Öl auf Leinwand, Altarblatt, S. Rosario, Venedig.



Abb. 15 „Die vier Fakultäten“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-83, Deckenfresko im Festsaal des Lyzeums in Eger (Erlau/Ungarn).



Abb. 16 „Engelssturz“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-90, 19x15cm, Öl auf Papier, Augsburg Städtische Kunstsammlung, Inv. Nr. 12110.



Abb. 17 „Christus am Ölberg“, Franz Sigrist d. Ä., 1780-90, 16x16cm, Öl auf Papier, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 4095.



Abb. 18 „Abschied des  
verlorenen Sohnes“, Franz  
Sigrist d. Ä., 1780-90,  
97,4x73,6cm, Öl auf  
Leinwand, Privatbesitz  
(Mainz).



Abb. 19 „Himmelfahrt  
Mariae“, Franz Sigrist d.Ä.,  
1800, 313x187cm, Öl auf  
Leinwand, Seitenaltarblatt,  
Pfarrkirche von  
Unterfrauenhaid  
(Burgenland).



Abb. 20 „Der hl. Josef verehrt das Christkind“, Franz Sigrist d. Ä., 1798, Öl auf Leinwand, Seitenaltarblatt, Pfarrkirche zur hl. Dreifaltigkeit (Rust/Bugenzland).



Abb. 21 „Der hl. Stefan empfiehlt sein Land dem Schutz Mariens“, Franz Sigrist d. Ä., 1798, Öl auf Leinwand, Seitenaltarblatt, Pfarrkirche zur hl. Dreifaltigkeit (Rust/Burgenland).



Abb. 22 „Glorie des hl. Eusebius“, Anton Raphael Mengs, um 1752, 72x31cm, Öl auf Leinwand, Barockmuseum (Salzburg), Inv.Nr. 0058.



Abb. 23 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ (Skizze), Franz Sigrist d. Ä. 1753, 36x44cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Stuttgart).



Abb. 24 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ Radierung, Franz Sigrist, 1753, 24,1x18,6cm, Albertina (Wien), Inv. Nr. 116140.



Abb. 25 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ , Antiphonar von St. Peter in Salzburg, S. 814, 12. Jhdt., Federzeichnung, Österreichische Nationalbibliothek (Wien), Cod. Ser. n 2700.



Abb. 26 „*Miniatur zu Tobias*“, Gumpertsbibel, Taf. 30B, Fol 255r, 12. Jhd., Federzeichnung, Univ. Bibliothek Erlangen, cod. 121.



Abb. 27 „*Tobits Heilung*“, Cornelis Massy, 1530, 7,1x9,7cm, Radierung.



Abb. 28 „*Tobits Heilung*“, Marten van Heemskerck, 23x18,5cm, um 1556 Holzschnitt.



Abb. 29 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ ,  
Rembrandt van Rijn, um  
1636, 47,2x38,8cm, Öl auf  
Holz, Staatsgalerie Stuttgart,  
Inv. Nr. 2521.



Abb. 30 „Tobias heilt  
seinen Vater mit der  
Fischgalle“ Rembrandt van  
Rijn, um 1642/44,  
20,7x20cm, Zeichnung,  
Kupferstichkabinett  
Amsterdam.



Abb. 31 „Tobias heilt seinen  
Vater mit der Fischgalle“ ,  
Rembrandt van Rijn, um  
1642/44, 16x15,5cm,  
Zeichnung,  
Kupferstichkabinett  
Kopenhagen.



Abb. 32 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Rembrandt van Rijn, um 1642/44, 21x17,7cm, Zeichnung, Louvre (Paris).



Abb 33 „*Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle*“, Bernardo Strozzi, um 1630-35, 146,1x223,5cm, Öl auf Leinwand, The Metropolitan Museum of Art(NY), Inv. Nr. 57.23.



Abb. 34 „*Martyrium des hl. Sebastian*“, Paul Troger, um 1750, 59,5x37cm, Öl auf Leinwand, Alte Galerie (Graz), Inv. Nr.886



Abb. 35 „*Christus und der  
Hauptmann von  
Kapernaum*“, Franz Anton  
Maulbertsch, um 1750/55,  
116x83cm, Öl auf Leinwand,  
Belvedere (Wien), Inv.Nr.  
6082.



Abb. 36 „*Lot und seine  
Töchter*“, Franz Sigrist d. Ä.,  
um 1752/53, 23,9x18cm,  
Radierung, Albertina (Wien),  
Inv. Nr. DIII 24, fol. 38-40.



Abb. 37 „*Hl. Wilfried*“,  
Franz Sigrist d. Ä., 1754,  
30x21cm, Öl auf Leinwand,  
Staatsgalerie (Stuttgart), Inv.  
Nr. 1430.



Abb. 38 „*Hl. Artemius*“,  
Franz Sigrist d. Ä., 1754,  
31,3x21,7cm, Öl auf  
Leinwand, Barockmuseum  
(Salzburg), Inv. Nr. 0340.



Abb. 39 „*Hll. Zinobuis und  
Zinobia*“, Franz Sigrist d.Ä.,  
1754, 30x20cm, Öl auf  
Leinwand,  
Maximilianmuseum  
(Augsburg), Inv. Nr 1991/25.



Abb. 40 „*Hl. Barbara*“,  
Franz Sigrist, d.Ä., 1754,  
30x20cm, Öl auf Leinwand,  
Maximilianmuseum  
(Augsburg), Inv. Nr.:  
1991/24.



Abb. 41 „*Hl. Wilfried*“,  
Kupferstich, Bezeichnung:  
Fr. Franz pinxit – Jos.  
Wagner Sculpt. direx. venet.,  
Österreichische  
Nationalbibliothek (Wien).



Abb. 42 „*Hl. Ursula*“,  
Kupferstich, Bezeichnung:  
Fr. Sigrist pinxit – G.D.  
Heumann sc.,  
Österreichische  
Nationalbibliothek (Wien).



Abb. 43 „*Hl. Helena*“,  
Johann Wolfgang  
Baumgartner, 1754,  
32x21,8cm, Öl auf  
Leinwand, Musée du Louvre  
(Paris), Inv.Nr. R.F.2002-2.



Abb. 44 „*Hl. Juventus*“,  
Johann Wolfgang  
Baumgartner, 1754,  
30x22cm, Öl auf Leinwand,  
Barockmuseum (Salzburg),  
Inv. Nr. 0344.



Abb. 45 „*Die Kundschafter mit der Traube*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31x21cm, Öl auf Papier (auf Holz), Belvedere (Wien), Inv. Nr. 5540.



Abb. 46 „*Das Quellwunder Mosis*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31x21cm, Öl auf Papier (auf Holz), Belvedere (Wien), Inv. Nr. 5541.



Abb. 47 „*Elias und die Raben*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31,1x21,5cm, Öl auf Papier (auf Holz), Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Inv. Nr. KS-5801.



Abb. 48 „*Saul bei der Hexe von Endor*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 30,5x20,7cm, Öl auf Papier (auf Holz), Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Inv. Nr. KS-5802.



Abb. 49 „Das Urteil König Salomons“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 31x22cm, Öl auf Papier (auf Karton), Privatbesitz (Wien).

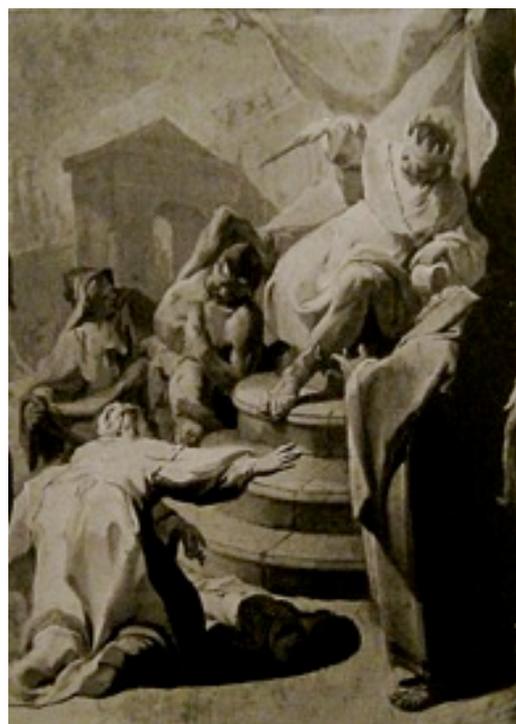


Abb. 50 „Elias und die Raben“, Kupferstich, Bezeichnung: Franz Sigrist inv. et del. – Ioh. Georg Hertel excud. A.V., Kupferstichkabinett Stuttgart.



Abb. 51 „*Elias und die Raben*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1755, 77x84cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (München).



Abb. 52 „*Martyrium des hl. Laurentius*“, Franz Sigrist d.Ä., um 1770/80, 27,8x20,6cm, Öl auf Papier, Albertina (Wien), Inv. Nr. 23983.



Abb. 53 „Martyrium des hl.  
*Laurentius*“, Franz Sigrist d.  
Ä., um 1770/80, 27,5x21cm,  
Öl auf Papier,  
Nationalgalerie (Prag), Inv.  
Nr. O 11879.

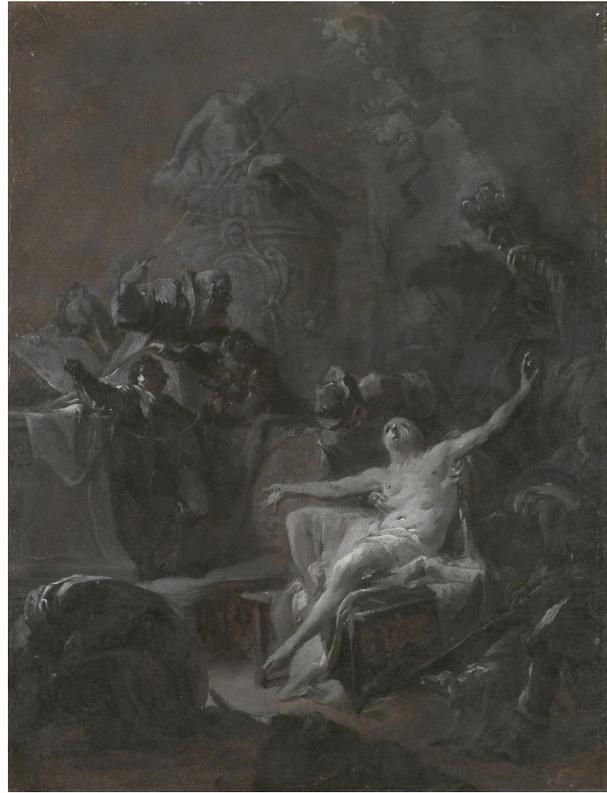


Abb. 54 „Martyrium des hl.  
*Laurentius*“, Cornelius Cort,  
nach Tizian, 1571,  
Kupferstich.



Abb. 55 „*Hl. Laurentius*“,  
Kupferstich Beschriftung: J.  
W. Baumgartner pinxit –  
Cum. Priv. Soc. Cas. Maj.,  
Österreichische  
Nationalbibliothek.



### 11.1. Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Albertina (Wien), Studiensaal, Inv. Nr. DIII 24, fol. 38-40, Jun. 2011.
- Abb. 2: Belvedere, digitale Bilddatenbank,  
<http://digital.belvedere.at/emuseum/>, Okt. 2011.
- Abb. 3: Kunsthistorischen Museum (Wien), digitale Bilddatenbank,  
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=5170>, Dez. 2011.
- Abb. 4: Unidam (online Bilddatenbank) [http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=qrap32u0v3trtkj8gb7eamdag3&pf\\_language=&ls=2&1324051507](http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=qrap32u0v3trtkj8gb7eamdag3&pf_language=&ls=2&1324051507), Okt. 2011.
- Abb. 5: Residenzgalerie Salzburg, digitaler Katalog,  
[http://residenzgalerie.at/OEsterreichischer-Barock.20.0.html?&cHash=df2fb138b1&tx\\_csimageexplorer\\_pil\[image\]=76](http://residenzgalerie.at/OEsterreichischer-Barock.20.0.html?&cHash=df2fb138b1&tx_csimageexplorer_pil[image]=76), Mai. 2011.
- Abb. 6: Belvedere, digitale Bilddatenbank,  
<http://digital.belvedere.at/emuseum/>, Dez. 2011.
- Abb. 7: Belvedere, digitale Bilddatenbank,  
<http://digital.belvedere.at/emuseum/>, Dez. 2011.
- Abb. 8: Kat. Ausst. Salzburg 2009, S. 64.
- Abb. 9: Belvedere, digitale Bilddatenbank,  
<http://digital.belvedere.at/emuseum/>, Dez. 2011.
- Abb. 10: Matsche – von Wicht, S. 200
- Abb. 11: Verfasserin, Sep. 2011.
- Abb. 12: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.
- Abb. 13: Verfasserin, Nov. 2011.
- Abb. 14: Gere 1966, Abb. 3.
- Abb. 15: Matsche – von Wicht, S. 208.
- Abb. 16: Augsburg Städtische Kunstsammlung, Archiv.
- Abb. 17: Belvedere, digitale Bilddatenbank,  
<http://digital.belvedere.at/emuseum/>, Dez. 2011.
- Abb. 18: Matsche – von Wicht, S. 209.
- Abb. 19: Verfasserin, Aug. 2011.
- Abb. 20: Matsche – von Wicht 1977, S. 219.
- Abb. 21: Matsche – von Wicht 1977, S. 219.
- Abb. 22: Kat. Ausst. Graz 1983, S. 53.
- Abb. 23: Matsche – von Wicht 1977, S. 194.
- Abb. 24: Albertina (Wien), Studiensaal, Inv. Nr. 116140, Jun. 2011.
- Abb. 25: Unterkirchner 2009, S. 814.
- Abb. 26: Swarzenski 1908, Taf. 30B.
- Abb. 27: Hollstein 1953, Bd. XI, S. 181.
- Abb. 28: Hollstein 1953, Bd. VIII, S. 234.
- Abb. 29: Staatsgalerie Stuttgart, digitale Bilddatenbank,  
<http://www.staatsgalerie.de/digitalerkatalog>, Dez. 2011.
- Abb. 30: Rotermund 1960, S. 25.
- Abb. 31: Rotermund 1960, S. 28.
- Abb. 32: Rotermund 1960, S. 27.

- Abb. 33: Metropolitan Museum of Art (NY),  
<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110002216>, Okt. 2011.
- Abb. 34: Kat. Ausst. Graz 1983, S. 62.
- Abb. 35: Belvedere, digitale Bilddatenbank,  
<http://digital.belvedere.at/emuseum/>, Dez. 2011.
- Abb. 36: Matsche – von Wicht 1977, S. 193.
- Abb. 37: Matsche – von Wicht, S. 195.
- Abb. 38: Matsche – von Wicht, S. 196.
- Abb. 39: Kat. Slg. Augsburg 2001, S. .
- Abb. 40: Kat. Slg. Augsburg 2001, S..
- Abb. 41: Mascolo 1753-55, Bd. IV, 12. Oktober, Österreichische Nationalbibliothek.
- Abb. 42: Mascolo 1753-55, Bd. IV, 21. Oktober, Österreichische Nationalbibliothek.
- Abb. 43: Kat. Ausst. Salzburg 2009, S. 90,91.
- Abb. 44: Kat. Ausst. Salzburg 2009, S. 92,93.
- Abb. 45: Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Foto: Peter Böttcher. Abb. 46: Belvedere, digitale Bilddatenbank,
- Abb. 46: Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Foto: Peter Böttcher.
- Abb. 47: Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Foto: Peter Böttcher.
- Abb. 48: Niederösterreichisches Landesmuseum (St. Pölten), Foto: Peter Böttcher.
- Abb. 49: Kat. Aukt. Wien 2007, S. 138.
- Abb. 50: Kupferstichkabinett Stuttgart, Sammelbände mit Radierungen,  
 Verlegt und hrsg. Von Johann Georg Hertel, Taf. 63.
- Abb. 51: Fotoreproduktion des Besitzers (München), Dez. 2011.
- Abb. 52: Albertina (Wien), Studiensaal.
- Abb. 53: Nationalgalerie (Prag).
- Abb. 54: Hrsg. Bierens de Haan 1948, S. 144, 146, Taf. 40.
- Abb. 55: Mascolo 1753-55, Bd. III, 10. August, Österreichische Nationalbibliothek.

## 12. ANHANG

### 12.1. Abstract

Franz Sigrist's well known pieces of work consist in large part of painted oil sketches. They represent not only the foundation of his artistic creation, but also reveal Sigrist's very personal style. They reflect his dynamic and creative method of designing. Examples of his work analyzed in this paper reveal that an oil-sketch could signify the beginning of a working process, to be used for a further development of the subject, or could already be sold as a collector's item. For example his illustrations of "The Healing of Tobit" (Abb. 2, Abb. 23, Abb. 24)<sup>271</sup> are related to the annual competition of the Viennese Academy of Arts from 1753. In this case the oil-painting as well as the etching have been based upon the oil-sketch. In contrast to this Sigrist's sketches for the etchings of the "*tägliche Erbauung*" (an illustrated prayer book; e.g. Abb. 9, Abb. 37)<sup>272</sup> have been intended for sale as a collector's item. Thus these pieces of work were already perceived as a precious artwork at this primary stage.

Sigrist's sketches were not only an important tool for the artist himself, but also for art history in general, as his sketches incorporated many different techniques: depending on the order upon which his works were elaborated, they acquired a different standing and functionality.

---

<sup>271</sup> Abb. 2 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“, Franz Sigrist d. Ä., 1753, 73,5x91,5cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 6309. Abb. 23 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ (Skizze), Franz Sigrist d. Ä. 1753, 36x44cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Stuttgart). Abb. 24 „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle“ Radierung, Franz Sigrist, 1753, 24,1x18,6cm, Albertina (Wien), Inv. Nr. 116140.

<sup>272</sup> Abb. 9 „Hl. Ursula“, Franz Sigrist d. Ä., um 1753, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Belvedere (Wien), Inv. Nr. 3397. Abb. 37 „Hl. Wilfried“, Franz Sigrist d. Ä., 1754, 30x21cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie (Stuttgart), Inv. Nr. 1430. Abb. 41 „Hl. Wilfried“, Kupferstich, Bezeichnung: Fr. Franz pinxit – Jos. Wagner Sculpt. direx. venet., Österreichische Nationalbibliothek (Wien).

## 12. 2. Lebenslauf

Pia-Maria Baurek

Kontakt: piabaurek@gmx.net

Geboren am 26. September 1988 in Wien (Österreich)

Ausbildung:

1995 – 1997 VS Raabs/Thaya (NÖ)

1997 – 1999 VS Maria Regina (Wien)

1999 – 2007 G 19, Gymnasiumstraße (Wien)

2007 – 2012 Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien

ab 2008 Bachelorstudium Wirtschafts- und Sozialwissenschaften an der  
Wirtschaftsuniversität Wien

Bisherige Arbeitgeber:

Dom- und Diözesanmuseum, 1010 Wien

Dorotheum GmbH & Co KG, 1010 Wien

Atelier Mag. Art. Barbara Riedl, 1170 Wien

mumok, stiftung ludwig wien, 1070 Wien