



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das barocke Deckenfresko Daniel Grans im Festsaal
von Schloss Eckartsau“

verfasst von

Alice Hundsdorfer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meiner Familie danken. Ich danke meinen Eltern Dr. Karl-Heinz Hundsdorfer und Ulrike Madzar. Sie haben mich während meiner gesamten Studienzeit nicht nur finanziell unterstützt, sie standen mir auch als Gesprächspartner stets inhaltlich zur Seite. Weiter möchte ich meinem Bruder Stefan für dessen Zuspruch danken, den er mir während dem Verfassen meiner Arbeit entgegenbrachte. Ich bedanke mich bei meinem Freund Liang für seine Unterstützung und Geduld.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Univ.- Prof. Dr. Sebastian Schütze für die Betreuung meiner Abschlussarbeit danken.

Zudem möchte ich den Mitarbeitern des Schlosses Eckartsau für deren Freundlichkeit und den Zugang danken, den sie mir nach wie vor zum Festsaal mit Grans Fresko erlaubten.

Abschließend bedanke ich mich bei allen Freunden, die mir während des Schreibens zugesprochen haben und sich mit mir über das Thema meiner Arbeit unterhielten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	8
2. Forschungsstand	10
3. Historische Hintergründe und die Anfänge der österreichischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts.....	13
4. Biographie Daniel Grans.....	15
5. Zur Baugeschichte von Schloss Eckartsau	22
5.1 Das mittelalterliche Wasserschloss	22
5.2 Zur Geschichte des Schlosses und dem Umbau zum barocken Jagdschloss durch Josef Emanuel Fischer von Erlach	22
6. Restaurationen	27
7. Vorbilder für das Deckengemälde	29
7.1 Sebastiano Riccis Fresko „Apotheose des Herkules“ im Florentiner Palazzo Marucelli-Fenzi 1706/07	31
7.2 Sebastiano Riccis Fresko „Die Jugend entscheidet sich zwischen Tugend und Laster“ im Palazzo Marucelli-Fenzi in Florenz 1707	32
7.3 Johann Georg Werles Fresko „Verherrlichung Dianens“ im Jagdschloss Ohrada bei Frauenberg (Hluboka) 1715.....	32
7.4 Martino Altomontes Fresko „Apotheose des Prinzen Eugen“ im Unteren Belvedere in Wien, 1716	35
7.5 Carlo Carlones Fresko „Die Verherrlichung des Tagesanbruchs“ im Oberen Belvedere in Wien, 1722	36
7.6 Daniel Grans Gemälde „Phaeton fordert von Apoll das Lenken des Sonnenwagens“ um 1720	37
7.7 Daniel Grans Gemälde „Apoll und die Jahreszeiten“, 1732/33	38

7.8 Daniel Grans Fresko „Allegorie auf den Tagesanbruch“ im Palais Schwarzenberg um 1724 (1945 zerstört).....	39
7.9 Daniel Grans Fresko „Apoll mit Tugenden und Lastern“ im Palais Schwarzenberg in der Marmorgalerie 1726 (1945 zerstört).....	41
7.10 Daniel Grans Lünettenfresko im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek „Aurora mit dem Sonnenwagen“ 1726.....	42
7.11 Daniel Grans „Diana-Luna“, Ausschnitt aus einem Grisaillebild der 4. Tonne des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek um 1726	43
7.12 Daniel Grans Gemälde „Maria mit dem Kind und Heiligen auf Wolken thronend“, um 1730.....	43
8. Entstehungsprozess des Deckengemäldes in Eckartsau.....	45
8.1 Vorzeichnungen für das Deckengemälde	45
8.1.1 Luna und Endymion	45
8.1.2 Faun (Pan) mit Früchtekorb.....	48
8.1.3 Zwei Genien.....	49
8.1.4 Geflügelter Genius.....	50
8.2 Eine Ölskizze zu dem Deckengemälde aus dem Oberen Belvedere	50
9. Beschreibung und Analyse des Freskos	54
10. Das Fresko im Zusammenspiel mit den Skulpturen Lorenzo Matiellis.....	68
11. Das ikonographische Programm von Schloss Eckartsau.....	71
12. Grans Fresken „Allegorie auf die glückliche Regierung Mährens“ im Rathaus von Brünn und „Allegorie des Tagesanbruchs“ in Schloss Fridau im Zusammenhang mit dem Deckenbild in Eckartsau	74
13. Grans Aufenthalte in Italien	76
13.1 Neapolitanische Einflüsse.....	77

13.2 Venezianische Einflüsse	82
13. 3 Römische Einflüsse	82
14. Schlussbetrachtung – Daniel Grans Stellung in der österreichischen Freskenmalerei des 18. Jahrhunderts und sein Einfluss auf die Nachfolger.....	83
Anhang	
I. Literaturverzeichnis.....	87
II. Abbildungen	93
III. Abbildungsnachweis	112
IV. Zusammenfassung	152
V. Abstract.....	154
VI. Lebenslauf	156

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit soll das Deckengemälde mit der Darstellung der Aufnahme der Jagdgöttin Diana in den Olymp durch ihren Bruder Apoll in Begleitung diverser Götter im Festsaal von Schloss Eckartsau des Barockmalers Daniel Gran behandelt werden (**Abb.1**). Bei dem Deckenbild handelt es sich um eine Apotheose der Göttin Diana, Göttin des Mondes und der Jagd. Daniel Gran führte dieses Werk im Auftrag des böhmischen Grafen Ferdinand Kinsky, vermutlich anlässlich dessen Heirat mit Gräfin Margarete Augustina Pallfy im Jahr 1732 aus. Die Jagd galt unter Karl VI. als hoch angesehene Beschäftigung für den Adel, nach dem Zeugnis Schusters, glaubte man sogar, gerade durch Betreiben der Jagd herrscherliche Tugenden fördern zu können.¹ Das Schloss Eckartsau ist der Göttin Diana und der Jagd gewidmet; schon am Giebel der Westfassade über dem Eingangsportal ist Diana in Form einer Skulptur über einen Hirschen triumphierend dargestellt.² Den Höhepunkt erreicht die Verherrlichung Dianas im Deckenfresko im Festsaal des Schlosses, wo sie an der Seite ihres Bruders Apoll in den olympischen Götterhimmel aufgenommen wird. Das ikonographische Programm des Freskos geht auf die Hymne an Artemis des Kallimachos von Kyrene im 4. Jahrhundert v. Chr. zurück.³ Daniel Gran verbindet diese antike Quelle mit der zeitgenössischen Ikonographie.⁴ Der Barockmaler Daniel Gran gehörte zu den einflussreichsten und bedeutendsten Künstlern des 18. Jahrhunderts, wie ich in der vorliegenden Arbeit noch ausführen möchte. Aufgrund seiner breiten Bildung und seines mannigfachen Stiles, der von verschiedensten Einflüssen geprägt war, wurde Gran bereits von seinen Zeitgenossen, Malerkollegen sowie Auftraggebern, hoch geachtet.

Die ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit beinhalten nach dem Forschungsstand (Kapitel 2) in kurzer Form die historischen Voraussetzungen der barocken Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts (Kapitel 3), die Biographie des Künstlers und seine wichtigsten Werke (Kapitel 4). Das folgende Kapitel 5 behandelt den Umbau des ursprünglichen Wasserschlosses Eckartsau in ein barockes Jagdschloss, wobei der Architekt Johann Emanuel Fischer von Erlach eigens gewürdigt wird; darauf folgen nach Behandlung der

¹ Schuster 1993, S. 52.

² Dieses Darstellungsmuster geht auf die Erzählungen der Metamorphosen des Ovids zurück, nämlich auf die Göttin Diana, die beim Baden vom Jäger Aktäon beobachtet wird, und die ihn zur Strafe in einen Hirsch verwandelt. Schuster 1993, S. 63; Ovid, Metamorphosen 3, V. 138-252.

³ Kallimachos von Kyrene, Hymnus an Pallas, V. 107-114.

⁴ Vgl. Schuster 1993, S. 59.

Restaurationarbeiten (Kapitel 6) Entstehungsgeschichte und Auftragslage (Kapitel 8) des Deckengemäldes. Im Kern der Arbeit wird der Entstehungsprozess des Freskos (Kapitel 8) ausführlich besprochen, wobei zuvor die in Frage kommenden Vorbilder und deren Gemeinsamkeiten (Kapitel 7) mit dem ausgeführten Werk vorgestellt werden. Dabei soll in einem eigenen Unterkapitel (8.2) eine Ölskizze zu dem Fresko die Entstehungsgeschichte verdeutlichen (**Abb.2**). Da es sehr wahrscheinlich ist, dass an der Ausführung des Deckengemäldes die Werkstatt Daniel Grans mitbeteiligt gewesen ist, kommt dem Bozzetto eine besondere Bedeutung zu. Er trägt die individuelle persönliche Handschrift des Künstlers und sollte aus verschiedenen Gründen nicht nur als Vorstudie betrachtet werden, sondern quasi als Formenrepertoire, das dem Künstler als Vorlage für diverse Formen- und Motivelemente für verschiedene Arbeiten gedient haben wird. Aus diesem Grund möchte ich der Ölskizze in meiner Masterarbeit besonders viel Aufmerksamkeit widmen. Weitere Vorstudien in Form von Skizzen werden in Teilen des 8. Kapitels eigens analysiert. Hier werden die Elemente herausgearbeitet, die Gran im Deckengemälde übernommen hat. Dem Entstehungsprozess folgt schließlich mit Kapitel 9 eine ausführliche Beschreibung des Deckengemäldes, in der die komplexe Komposition, das Kolorit, dessen Ursprünge und auch seine Ikonografie behandelt werden. In diesem Teil der Arbeit soll außerdem ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Dianadarstellung in der Kunstgeschichte gegeben werden. Im Anschluss daran habe ich in Kapitel 10 das Deckengemälde gemeinsam mit den beiden Skulpturengruppen Lorenzo Mattielli (1687-1748) im Festsaal als Gesamtkomposition, also als zusammengehörige Kunstwerke betrachtet, womit die Verbindung mit der italienischen Barocktradition im Gefolge Berninis hergestellt ist. Mir ist es natürlich ein Anliegen, den Stil des Künstlers zu behandeln. Dazu gehören verschiedene Aspekte. Offensichtlich war Gran ein österreichischer Barockmaler mit venezianischen und neapolitanischen Einflüssen, die auf seine Ausbildungszeit in Italien zurückzuführen sind. Diese italienischen Aspekte in Grans Eckartsauer Werk werden in einem eigenen Kapitel (Kapitel 13) behandelt. Insbesondere wird in Kapitel 13.1 erarbeitet, inwiefern sich Francesco Solimena in Grans Werken widerspiegelt, und in welchem Maß Gran dessen Oeuvre verinnerlicht hat. Auch das Wirken des venezianischen Malers Sebastiano Ricci spielte eine große Rolle und wurde in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt (Kapitel 13.2). Diese Vorbilder Grans werden anhand ausgewählter Beispiele analysiert, anschließend wird die *maniera* des Künstlers behandelt, und wie er seine individuellen Malweise entwickeln konnte. Abschließend wird das Deckengemälde des Festsaals von

Schloss Eckartsau in die Geschichte der österreichischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts eingeordnet und das Wirken des Künstlers auf seine Nachfolger gewürdigt (Kapitel 14).

Ziel meiner Arbeit ist es, schließlich anhand des Deckengemäldes von Schloss Eckartsau die verschiedenen Einflüsse des Künstlers und deren Aspekte hervorzuheben und vielseitig zu beleuchten. Außerdem habe ich mich bemüht, die zu dem Thema vorhandene Literatur kritisch zu betrachten.

2. Forschungsstand

Erst durch eine historische Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste im Jahr 1877 wurde Daniel Gran für die Forschung sozusagen entdeckt.⁵ Das Deckengemälde von Daniel Gran mit der Darstellung der Aufnahme Dianas in den Götterhimmel des Olymp in Schloss Eckartsau wurde bisher in der kunsthistorischen Literatur nur ansatzweise erforscht. Im Jahr 1919 veröffentlichte der Kunsthistoriker Max Dvorak einen lehrreichen Aufsatz über die Entwicklungsgeschichte barocker Deckenmalerei in Wien.⁶ In diesem Aufsatz geht der Autor in erster Linie auf die Stellung der Deckenmalerei ein. Dvoraks Ansicht nach gibt es beispielsweise zwischen profaner und religiöser Freskenmalerei keinen gravierenden Unterschied, da sich beide „Thementele“ mit Spiritualität befassen. In der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts geht es, unabhängig davon ob nördlich oder südlich der Alpen, überwiegend um den Kontakt zum Überirdischen. Die Deckenmalerei versucht mit dem Himmel in Berührung zu kommen und suggeriert Illusionen des Überirdischen. Dvorak ist es also in erster Linie ein Anliegen, die profanen und religiösen Fresken nicht zu „trennen“ oder zu kategorisieren. In einem Absatz schenkt Max Dvorak dem Fresko Daniel Grans in Schloss Eckartsau Beachtung. Kurt Ludwig Schwarz verfasste 1932 eine bisher unveröffentlichte Dissertation, in der er sich mit der Biographie des Barockmalers Daniel Grans beschäftigte.⁷ Schwarz geht ansatzweise auf Grans Fresko in Schloss Eckartsau ein. Im Jahr 1951 veröffentlichte Josef Zykan einen Beitrag über die Restaurierung in Schloss Eckartsau. In diesem Beitrag wird eine Restaurierung des Freskos in Eckartsau im Jahre 1898 durch Herman Ritschel erwähnt.⁸

⁵ Kronbichler et. al 2007, S. 44.

⁶ Dvorak 1919.

⁷ Schwarz 1932.

⁸ Zykan 1951, S. 113.

Nach einem Brand in den 1940er Jahren wurde der Dachstuhl über dem Deckengemälde schwer beschädigt, das Fresko blieb wie durch ein Wunder, abgesehen von einigen unschönen Flecken, erhalten. Durch die Brandlöschung entstanden ein paar Wasserschäden, es war jedoch keine größere Restaurierung notwendig. 1957 erschien anlässlich einer Gedächtnisausstellung der Albertina ein kleines Büchlein über Daniel Gran.⁹ Darin gibt Karl Gutkas einen prägnanten Überblick über die Biographie des Malers, welche von Eckart Knab bearbeitet wurde. Auch ein kurzer Werkkatalog ist in dem kleinen Buch vorhanden. Darin finden sich in einem Absatz die wichtigsten Daten rund um die Entstehungsgeschichte des Deckengemäldes in Schloss Eckartsau. 1977 verfasste Eckart Knab eine bedeutende Monographie über Gran.¹⁰ In dieser stellt er in erster Linie die wichtigsten Werke des Künstlers vor, darunter auch das Deckengemälde in Schloss Eckartsau. Er beschreibt das Deckengemälde als eine koloristische Glanzleistung und einen Höhepunkt in der Frühphase des Künstlers.¹¹ Hier werden laut Knab die Einflüsse Riccis und Carlones besonders in koloristischer Hinsicht deutlich.¹² Knab zählt das Deckengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau zu einem der hervorragendsten und besterhaltenen Werke Grans.¹³ Er bringt ein Deckengemälde von Georg Werle, dem Lehrer Grans, im Schloss Jagdschloss bei Ohrada bei Frauenberg, in der Nähe von Budweis, zurecht in Verbindung mit dem Fresko in Schloss Eckartsau.¹⁴ Darauf wird in dem Kapitel „Vorbilder“ noch genauer eingegangen. Eckart Knabs Monographie diente meiner Masterarbeit als wichtige Grundlage. Auch der Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere von E. Baum war für das Verfassen meiner Arbeit unterstützend.¹⁵ Baum bespricht in einem Absatz unter anderem die Ölskizze Grans für das Eckartsauer Fresko. 1993 verfasste Rainer Schuster einen Aufsatz über die Barockisierung des Schlosses Eckartsau im Marchfeld unter Franz Ferdinand Graf Kinsky.¹⁶ Dieser Text wird besonders im Kapitel über die barocke Umbauphase des Schlosses berücksichtigt. Im selben Jahr erschien ein Aufsatz von Wolfgang Prohaska über das Verhältnis österreichischer und neapolitanischer Malerei im 18. Jahrhundert.¹⁷ Dieser Text war für meine Arbeit hilfreich, da hier der neapolitanische

⁹ Knab/Gutkas 1957.

¹⁰ Knab 1977.

¹¹ Knab 1977, S. 78.

¹² Knab 1977, S. 78.

¹³ Knab 1977, S. 78.

¹⁴ Knab 1977, S.79.

¹⁵ Baum 1980.

¹⁶ Schuster 1993.

¹⁷ Prohaska 1993

Einfluss auf die österreichische Malerei im politischen Kontext besprochen wird. Im Jahr 2007 veröffentlichte Johann Kronbichler anlässlich einer Sonderausstellung einen Katalog über den Künstler Daniel Gran.¹⁸ Kronbichler gibt einen kurzen Einblick in die Ausbildung Grans bei Werle und später bei Francesco Solimena und Sebastiano Ricci in Italien. Schon am Anfang des Katalogs befindet sich ein Zeitstrahl mit einem Überblick über das Schaffen Grans. Dieser gibt Aufschluss darüber, wann der Künstler welches Werk an welchem Ort geschaffen hat. In diesem Katalog findet sich unter anderem ein Kapitel, das die Stellung Grans innerhalb der österreichischen Barockmalerei behandelt. Außerdem befindet sich darin ein Aufsatz Manfred Kollers, der sich mit den technischen Grundlagen seiner Malerei beschäftigt. Das Fresko im Festsaal des Jagdschlusses Eckartsau wurde von der kunsthistorischen Forschung zwar behandelt, vor allem in Restaurierungsberichten, einem Text über die Barockisierung des Schlosses, in Ausstellungskatalogen und als Beispiel für den Entstehungsprozesses des Freskos aus der Ölskizze, das Werk wurde jedoch bisher nicht im Detail analysiert und beleuchtet. Das Deckengemälde wird in der Literatur zwar durchaus als ein Hauptwerk im Schaffen des Künstlers bezeichnet, fand jedoch trotz dieser Hervorhebung bisher wenig Beachtung. Darum ist es mir ein Anliegen, das Fresko mit seinen Entstehungsumständen von verschiedenen Seiten zu beleuchten. In ihrer 2011 erschienenen Dissertation behandelt Anette Hojer Francesco Solimena als Malerfürst und Auftraggeber.¹⁹ Auch diese Arbeit war für mich von Bedeutung, da der Einfluss Solimenas besonders im Eckartsauer Deckengemälde eine große Rolle spielt. Bruno Bushart publizierte 1964 den Aufsatz „Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk“.²⁰ Mit diesem Beitrag lieferte Bushart eine wichtige Voraussetzung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Ölskizze. Dieser Aufsatz war für mich in Bezug auf den Entstehungsprozess des Freskos von Bedeutung.

¹⁸ Kronbichler et al. 2007.

¹⁹ Hojer 2011.

²⁰ Bushart 1964.

3. Historische Hintergründe und die Anfänge der österreichischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts

Die österreichische Barockmalerei erlebte ihre Blütezeit in den Jahren von 1690 bis 1790.²¹ Die österreichische Malerei reflektierte im 17. und 18. Jahrhundert zum Großteil die vorherrschende italienische und süddeutsche Malerei. Nachdem die kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem osmanischen Reich beendet waren, erlebte Österreichs Wirtschaft und Kultur einen enormen Aufschwung. Dadurch war es nun auch den in Österreich ansässigen Künstlern möglich, sich in Italien ausbilden zu lassen, was einen künstlerischen Wandel erzeugte. In dieser kulturellen Blütezeit entstand auch Daniel Grans monumentales Deckengemälde im Jagdschloss Eckartsau. In der Regierungszeit Karls VI. entwickelte sich Österreich zur Großmacht Europas. Durch die machtpolitische Ausweitung Österreichs fielen nicht nur Ungarn und Siebenbürgen an Österreich, sondern auch einige Provinzen Spaniens, die Niederlande, Mailand, Neapel und Sardinien wurden gewonnen, wobei Neapel später gegen Sizilien eingetauscht wurde.²² Durch den Machtzuwachs Österreichs und die sich daraus ergebenden wirtschaftlichen Erfolge wurde ein regelrechtes Aufblühen der Bautätigkeit bewirkt.²³ Es erfolgte hier eine ähnliche Entwicklung in der Kunst, wie sie in Italien im 17. Jahrhundert möglich gewesen war. Maler und Bildhauer wurden mit der Ausstattung der neu entstandenen Bauwerke beauftragt. Da Italienisch und Spanisch durch die politische Situation zu Hofsprachen wurden, stammten die ersten Programme der Deckenfresken in Österreich von Italienern.²⁴ Zu den ersten großen Vorbildern der österreichischen Deckenmalerei zählte vor allem das Fresko Pietro da Cortonas im Palazzo Pitti in Florenz mit der Darstellung der Apotheose von Großherzog Ferdinand II. de' Medici.²⁵ Offensichtlich sind die Fresken im Palazzo Pitti in Florenz mit Grans Fresken in der Wiener Hofbibliothek vergleichbar. Gran steht stilistisch für den „*radikalen idealen Typus*“ der Deckenmalerei, wie er in der Verherrlichung des Kaiser Karl VI. in der Kuppel der Bibliothek ersichtlich ist.²⁶ Die Kuppel der Hofbibliothek stammt von dem Architekten Fischer von Erlach.

²¹ Vgl. Garzarolli-Thurnlakh 1949, S. 3.

²² Strobl 1950, S. 1.

²³ Strobl 1950, S. 2

²⁴ Strobl 1950, S. 2

²⁵ Strobl erwähnt eine Zuschreibung der Fresken im Palazzo Pitti laut Voss an Francesco Rondinelli, heute wird das Fresko der Apotheose des Erzherzogs Friedrich II. Pietro da Cortona und seinen Schülern zugeschrieben, Strobl 1950, S. 3.

²⁶ Strobl 1950, S. 17.

Strobl weist darauf hin, dass die Anwendung von Kuppeln mit malerischer Ausstattung in profaner Architektur in Österreich mit der Ausstattung der Hofbibliothek ihren Anfang nimmt.²⁷ Zwischen profanen und sakralen Kuppeln gibt es eine gewisse Gleichsetzung, auch was deren malerische Ausstattung betrifft.²⁸ Kuppelfresken haben sowohl im profanen, als auch im sakralen Kontext häufig die Darstellung des überirdischen zum Bildinhalt. In den Jahren zwischen 1730 und 1750 findet in der österreichischen Freskomalerei eine bedeutende Entwicklung statt, diese betrifft jedoch die sakrale Deckenmalerei eher als die profane Malerei in Landschlössern.²⁹ Der Kaiser tritt in dieser Zeit als Auftraggeber in den Hintergrund. An seiner Stelle werden Stifte, Klöster und Adelige zu Mäzenen.³⁰ Durch den wirtschaftlichen Aufschwung erhielten die Klöster kaum noch finanzielle Unterstützung, denn sie galten bereits als wohlhabend.³¹ In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es bereits für Adelige in Mode, sich Landschlösser zu errichten und diese mit Fresken auszustatten. Der Inhalt der Programme dieser Fresken ist meistens freier und weniger streng gehalten als im sakralen Bereich.³² Sie beschäftigen sich häufig mit dem Landleben, mit der Jagd, mit den Jahreszeiten oder mit dem Übergang vom Tag zur Nacht.³³ Diese Programme orientieren sich fast ausschließlich an der griechischen Mythologie und den *Metamorphosen* des Ovids. Solche Darstellungsthemen lassen sich laut Strobl bis zu antiken Plafond-Dekorationen zurückverfolgen.³⁴ Zusammenfassend entstanden nach dem Dreissigjährigem Krieg ab 1660 in Wien die ersten barocken Deckenfresken. Laut Manfred Koller muss wohl auch Grans Lehrer Johann Georg Werle zu dieser Zeit in der Freskotechnik ausgebildet worden sein.³⁵ Gran konnte seine Maltechnik in seinen Lehrjahren in Italien optimieren und als angesehener Künstler zurück nach Wien kehren. In Wien gehörte er neben Martino Altomonte, Johann Michael Rottmayr und Paul Troger zu den wichtigsten Barockmalern Österreichs.

Zu unterstreichen ist in Bezug auf die künstlerische Entwicklung des 18. Jahrhunderts die politische Zugehörigkeit des Vizekönigreichs Neapel zu Österreich. Dadurch lässt sich

²⁷ Auch das Palais Schwarzenberg in Wien wurde mit einer barocken profanen Kuppel ausgestattet, Strobl 1950, S. 17.

²⁸ In Italien in der Kunst des 17. Jahrhunderts waren Kuppeln im Profanbau nicht üblich, Strobl 1950, S. 17.

²⁹ Vgl. Strobl 1950, S. 19

³⁰ Strobl 1950, S. 19.

³¹ Strobl 1950, S. 19.

³² Strobl 1950, S. 79.

³³ Strobl 1950, S. 79.

³⁴ Strobl 1950, S. 79.

³⁵ Kronbichler et. al 2007, S. 87.

auch Daniel Grans künstlerisches Interesse an der neapolitanischen Malerei, das sich in seinen Werken und vor allem im Deckengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau bemerkbar macht, erklären.

4. Biographie Daniel Grans

Daniel Gran kann neben dem Architekten Johann Emanuel Fischer von Erlach und dem Bildhauer Georg Raphael Donner zweifellos als einer der wichtigsten österreichischen Künstler des 18. Jahrhunderts genannt werden (**Abb. 103**).³⁶ Seine Auftraggeber waren Kreise mit auffallend hohem Bildungsniveau, darunter das Kaiserhaus, der Adel, die Kirche, sowie Klöster.³⁷ Laut Kronbichler wurden die meisten österreichischen Malerkollegen Grans, abgesehen von ihm selbst, zum Großteil abgelehnt. Dazu, dass Gran nicht zu den negativ konnotierten Malern gezählt wurde, trugen im Wesentlichen die Einschätzungen und Äußerungen Johann Joachim Winckelmanns zu den Wiener Bibliotheksfresken, sowie die positive Anerkennung durch Christoph Ludwig von Hagedorn und Johann Rudolf Füssli bei.³⁸ Folgende wichtige Daten aus dem Leben des Künstlers habe ich aus der Monographie Eckart Knabs, aus dem Ausstellungskatalog von Johann Kronbichler und aus dem anlässlich einer Gedächtnisausstellung veröffentlichten Buch der Albertina entnommen. Daniel Gran wurde am 22. Mai 1694 in der Wiener Stephanskirche getauft. Seine Mutter und sein Vater stammten ursprünglich aus der Steiermark. Der Vater, der sich noch Martin „Kram“ schrieb, war in Diensten des Kaisers Leopold I. als Hofkoch tätig. Er vermählte sich am 5. August 1688 mit Maria Thedler in der Wiener Stephanskirche. Grans Vorfahren mütterlicher Seits stammten aus der Schweiz (Zürich), wo schon einige von ihnen künstlerisch tätig waren, vor allem als Glas- und Wappenmaler. Gran hatte einen älteren Bruder, namens Joseph Johann Bernhard, und eine jüngere Schwester, Maria Theresia. Grans Vater verstarb schon im Jahr 1707 an der Wassersucht.³⁹ Aus den Angaben der ersten Historiographen Grans geht hervor, dass auch seine Mutter Maria kurz nach dem Vater verstarb.⁴⁰ Daniel Gran war also im Alter von acht Jahren verwaist. Anscheinend wurde ab dem Zeitpunkt der Geburtseintragung

³⁶ Bereits Kronbichler betont im Vorwort seines Katalogs die hochrangige Stellung des Künstlers Daniel Gran neben Fischer von Erlach und Donner, Kronbichler et. al 2007, S. 6.

³⁷ Kronbichler et. al 2007, S. 6.

³⁸ Kronbichler et. al. 2007, S. 44.

³⁹ Knab 1977, S. 13.

⁴⁰ Knab 1977, S. 13.

des älteren Bruders und im Totenprotokoll des Vaters der Name der Familie erstmals „Gran“ geschrieben. Das Jahrzehnt nach dem Tod der Eltern ist laut Knab urkundlich überhaupt nicht belegt, hier müssen wir uns mit den Erwähnungen des Historiographen Christoph Ludwig von Hagedorn zufrieden geben, der den Künstler vermutlich persönlich kannte. In seinen Schriften berichtet Hagedorn, dass nach dem Tod der Eltern der berühmte Augustinermönch und Prediger Abraham a Sancta Clara, der anscheinend ein Verwandter der Familie Grans war, den Jungen aufnahm.⁴¹ Knab berichtet allerdings, dass der „Stiefvater“ Grans schon 1709 verstarb. Angeblich ließ schon Abraham den jungen Gran in der Malerei unterrichten, als er das Talent des jungen Künstlers erkannte. Die Lehrzeit Grans begann also ungefähr im Alter von 15 Jahren. Hagedorn berichtet, dass Gran zuerst zu dem Maler Adam Pankraz Ferg (1651-1729) in die Lehre kam.⁴² Dieser war Professor für Zeichen- und Malkunst in einer Stiftung für verwaiste Knaben.⁴³ Da sich Professor Adam Pankraz Ferg hauptsächlich mit Volksszenen und französischen staffierten Landschaften auseinandersetzte, und dies den jungen Gran nur wenig interessierte, wechselte Gran in die Werkstatt des hoch angesehenen Architektur- und Historienmalers Johann Georg Werle (1668-1727), später sollte Gran dessen Tochter ehelichen. Werle führte bereits den Titel eines kaiserlichen Hofmalers, und stand wohl auch im Dienste des Fürsten Schwarzenberg, für den Gran später arbeitete. Von Werle stammen beispielsweise die Fresken im Schwarzenbergischen Jagdschloss Ohrada bei Frauenberg (Hluboka) im heutigen Tschechien, die bereits sehr stark an das Fresko Grans in Eckartsau erinnern, worauf ich in den folgenden Kapiteln noch zu sprechen kommen werde (**Abb.3**). Wichtig für Grans spätere Karriere ist zweifellos, dass Gran bei Werle seine Ausbildung als Freskant erhielt. Werle war es vermutlich auch, der Gran an den Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg empfahl. Dieser wurde sein erster Mäzen. Zu Grans frühesten gesicherten Werken zählen die Fresken in der Bibliothek des Schlosses Wasserburg bei St. Pölten. In Auftrag wurden die Fresken von dem Kammerherren und Hofkriegsrat Ludwig Graf von Zinzendorf gegeben. Dabei handelt es sich um ein rein dekoratives Werk, das stilistisch noch sehr an seinen Lehrer Werle erinnert.⁴⁴ Das Werk ist außerdem mit „Gran 1718“ signiert. Schon 1719 hat Gran vermutlich bei den Fresken zweier Grotten und des Festsals im Jagdschloss Hirschstetten bei Aspern mitgewirkt.⁴⁵

⁴¹ Knab 1977, S. 13.

⁴² Knab 1977, S. 14.

⁴³ Knab 1977, S. 14.

⁴⁴ Kronbichler 2007, S. 12.

⁴⁵ Kronbichler 2007, S. 13.

Hauptakteur war hier ohne Zweifel Georg Werle. Adam Franz von Schwarzenberg wurde wohl zu dieser Zeit, um 1719, auf den jungen talentierten Künstler aufmerksam und wurde schließlich zu seinem Förderer. Noch im Jahr 1719 stellte Fürst Schwarzenberg Gran nach Empfehlungen Werles ein Darlehen von 900 Gulden für seine zweijährige Reise nach Italien zur Verfügung, um die Malerei dort zu studieren.⁴⁶ In den Jahren 1719 bis 1723 begab sich Daniel Gran somit auf Studienreise nach Italien, unter anderem nach Neapel und Venedig. Besonders geprägt wurde Grans Stil in diesen Jahren durch den Einfluss seines Lehrers, des erfolgreichen neapolitanischen Barockmalers Francesco Solimena, der später auch in Wien für den Prinzen Eugen von Savoyen tätig werden sollte. In Venedig studierte Gran im Atelier Sebastiano Riccis und eignete sich dessen Fertigkeiten an. In Bologna studierte er Guido Reni und in Rom vermutlich Carlos Maratta und Andrea Sacchi.⁴⁷ In den Jahren 1723-1724 kehrte der Künstler wieder nach Wien zurück und stattete den Kuppelsaal des Schwarzenbergischen Gartenpalais mit Fresken aus. Durch Bombenangriffe in den 1945er Jahren sollte das Fresko fast vollständig zerstört werden. Es hat sich lediglich eine Ölskizze erhalten, die sich im Belvedere in Wien befindet, sowie eine eigenhändige Kopie Grans in der Stiftsgalerie St. Florian in Oberösterreich. In diesem Bozzetto ist in erster Linie das solimeneske Hell-Dunkel vorherrschend. Außerdem ist die Figur der Nacht von großer Bedeutung, da sie durch die gesamte Schaffensperiode Grans hindurch wiederholt aufgenommen wurde. Im Fresko von Schloss Eckartsau hat die Figur der Fama große Ähnlichkeit mit ihr.⁴⁸ In der Gran-Forschung wird dieser Bozzetto als sehr bedeutend und vielschichtig angesehen, da man an der Vielseitigkeit der Darstellung die überdurchschnittliche Bildung des Malers und seine umfassende Kenntnis der antiken Mythologie ablesen kann.⁴⁹ Gran wurde von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt, man hat ihn beim Auftauchen von ikonographischen Problemen häufig als Berater herangezogen.⁵⁰ Mit der Ausführung des Deckengemäldes im Palais Schwarzenberg konnte Gran seine Reiseschulden an den Fürsten begleichen. Im Jahr 1723 heiratete Daniel Gran die Tochter seines Lehrers Georg Werle, Anna Maria Barbara Werle. 1725 unterstützte Gran seinen Lehrer bei der Freskierung des Kuppelfreskos in der Schlosskirche von Breitenfurt. Hier sind die „Verherrlichung der Hl. Dreifaltigkeit“ und „Szenen aus dem Leben des Hl. Johannes Nepomuk“ Bildthema.

⁴⁶ Kronbichler 2007, S. 13.

⁴⁷ Kronbichler 2007, S. 13.

⁴⁸ wie auch schon im Ausstellungskatalog „*Barock in Neapel 1993*“ darauf hingewiesen wurde.

⁴⁹ Wie schon Heinz in 1979 in seiner Vorlesung *über „Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich“* erwähnte.

⁵⁰ *Barock in Neapel 1993* (Ausstellungskatalog).

1726 stattete Gran die Galerie des Gartenpalais Schwarzenberg aus. Dargestellt ist Apoll, umgeben von Tugenden, Lastern und Wissenschaften. Hier entwickelte Gran laut Kronbichler seinen zukunftsweisenden „*gravitatischen Stil*“.⁵¹ Noch im selben Jahr begann Daniel Gran das Werk, das ihm sein größtes Ansehen verschaffen sollte, die Ausstattung der Wiener Hofbibliothek. Der Entwurf für das Programm stammte von dem Hofgelehrten Conrad Adolph von Albrecht. Hierbei handelt es sich um allegorische Darstellungen in den seitlichen Tonnengewölben, die sich mit Krieg und Frieden auseinandersetzen. Die Themen der Kuppelfresken in der Hofbibliothek behandeln Karl VI. und die Schule von Athen. Die Werke sind signiert und datiert. Dieser Freskenzyklus der Hofbibliothek wird in der Forschung als das bedeutendste Werk Grans bezeichnet.⁵² Kronbichler weist darauf hin, dass Gran durch die Ausführung der Hofbibliothekfresken, also circa um das Jahr 1727, den Titel eines Kaiserlichen Kammermalers verliehen bekam.⁵³ Ab 1727 war Gran auf sich selbst gestellt, denn in diesem Jahr verstarb sein Lehrer und Schwiegervater Georg Werle. 1728-30 war Gran noch mit der Ausstattung der Fresken der Wiener Hofbibliothek beschäftigt und führte nebenbei Aufträge für seinen Mäzen Fürst Schwarzenberg aus. 1727/28 schuf Gran ein Altarbild für den Fürsten Schwarzenberg für die Kirche von Andreasberg bei Krumau. Im Jahr 1731 verstarb Grans Mäzen Fürst Schwarzenberg. Er wurde angeblich von Karl VI. versehentlich bei einem Jagdunfall in Český Krumlov erschossen.⁵⁴ Nun wurde ein neuer Auftraggeber auf den jungen Barockkünstler aufmerksam: Graf Ferdinand Franz von Kinsky beauftragte Gran mit der Ausstattung der Decke des Festsals von Schloss Eckartsau. Gleich anschließend an die Arbeit in Eckartsau malte Gran den Saal des Schlosses Breitenfurt mit dem Thema „Apoll und die Jahreszeiten“ aus. Es folgten das Hochaltarbild und ein Seitenaltarbild für die zugehörige Schlosskirche. 1733 bekam Gran den Auftrag, die Schwarzenbergischen Gärten mit „weniger Spesen zu erhalten“.⁵⁵ In den Jahren 1724-35 stattete Gran im Auftrag des Landeshauptmanns von Mähren, des Grafen Maximilian von Kaunitz,

⁵¹ Kronbichler 2007, S. 12.

⁵² Kronbichler 2007, S. 13.

⁵³ Kronbichler 2007, S. 13.

⁵⁴ Zur Jagdleidenschaft Kaiser Karl VI. folgendes:

'Nicht einmal, daß er (Karl VI.) den Oberstallmeister, Ferdinand Fürst Schwarzenberg, anstatt des vorbeiflüchtenden Hirsches versehentlich niederschöß - der Fürst verschied unter Qualen -, konnte seiner Nimrod-Leidenschaft einen Dämpfer aufsetzen. Der Fürst murmelte auf dem Sterbebett, er sei jederzeit schuldig gewesen, sein Leben für seine Majestät zu opfern. "Ich außer mir, betrübt, er auf Brandeis (Karls Schloß im mittleren Böhmen), ich gleich nachhaus, außer mir, wenig Schlaf." Soweit, so ehrenhaft. Jedoch nach einem Monat ging die Jagd weiter, genau in dem Revier, in dem der Fürst angeschossen worden war. Und auf das eigene Sterbebett kam Karl unmittelbar von Halbthurn zurück.' Rill 1992, S. 196.

⁵⁵ Kronbichler 2007, S. 14.

zusammen mit dem Quadraturmaler Gaetano Fanti das Alte Ständische Landhaus zu Brünn⁵⁶ mit Fresken aus. Dargestellt ist eine Apotheose von Mähren und in einem weiteren Bildfeld „Das gute Regiment“. Die dazugehörigen Bozzetti befinden sich wie viele andere Ölskizzen in der Sammlung des Belvedere in Wien. Weitere Aufträge im heutigen Tschechien folgten: 1739 stattete Gran das Stift Hradisch bei Olmütz mit einem sogenannten Rondell mit der Darstellung „Die Verklärung Christi“ aus.⁵⁷ Um 1739 wird Gran wahrscheinlich an einem Entwurf für die Deckenfresken des Chores und des Langhauses für das Augustiner-Chorherrenstift in St. Pölten beteiligt gewesen sein. 1741/42 führte Gran zusammen mit Antonio Tassi die Fresken im Querschiff und im Langhaus der Wallfahrtskirche am Sonntagberg fort. Um 1744 wurde Gran mit der Ausstattung der Deckenausmalung der Schlosskapelle von Schönbrunn betraut. Dargestellt sind eine „Himmelfahrt Maria Magdalenas“ und „musizierende Putten“. Im Schloss Hetzendorf malte Gran die Kapellenfresken. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Christi. Noch um 1744 übersiedelte Gran von Wien nach St. Pölten. Die Gründe dafür sind der Forschung unbekannt. Im Jahr 1745 malte Daniel Gran das Altarbild für die schon im Mittelalter errichtete Stiftskirche von Lilienfeld. Dargestellt ist eine Himmelfahrt Mariens. Durch die prominente Darstellung einer Lilie auf dem Altarbild macht Gran deutlich, dass das Altarbild für die Stiftskirche Lilienfeld bestimmt war. Im Jahr 1746/47 beauftragte der Stiftsadministrator von St. Pölten den Künstler mit vier Altarbildern für den Dom sowie mit dem Deckenfresko mit der Darstellung der „Weisheit“ im Eingangsraum zur Stiftsbibliothek.⁵⁸ Um 1746 stattete Gran die Decke des Schlosses Rosenau mit einer „Allegorie auf die Künste“ aus. Auch dieses ist wie die meisten seiner Werke signiert und datiert. Im selben Jahr malte Gran außerdem ein Fresko in der Apsis der Pfarrkirche zu Modes. Es sind eine „Marienkrönung“ und die „Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit“ dargestellt. Drei weitere Altarbilder fertigte er für die Pfarrkirche von Böhmisches Rudolitz an. Hier ist laut Kronbichler nur das Hochaltarbild mit der Darstellung der Heiligen Sippe erhalten geblieben.⁵⁹ Das Jahr 1746 schien für Gran somit ein produktives Jahr gewesen zu sein. Noch im selben Jahr führte

⁵⁶ Das Alte Ständische Landhaus zu Brünn bezeichnet das heutige Neue Rathaus von Brünn.

⁵⁷ Erst kürzlich tauchten 19 Briefe Grans auf, die sich um die Ausstattung des Klosters Hradisch bei Olmütz drehen.

⁵⁸ Kronbichler 2007, S. 15.

⁵⁹ Ein Ölbild mit der Darstellung der „Heiligen Sippe“ befindet sich im Oberen Belvedere in Wien. Dieses Bild ist laut Kronbichler 1746 entstanden und für den Klosterneuburger Chorherrn Paul Bernhard, Administrator des St. Pöltner Chorherrenstifts, ausgeführt worden. Es wäre wohl nicht ausgeschlossen, dieses Ölbild in Verbindung mit dem Altarbild für die Pfarrkirche Böhmisches Rudolitz zu bringen.

er vermutlich das Hochaltarbild für die Stiftskirche in Herzogenburg aus. Hier sind der Hl. Georg und der Hl. Stephanus dargestellt. 1747 malte Gran im Schloss Hetzendorf das Deckenfresko in der „Sala Terrena“ mit einer Darstellung der Aurora. Laut Kronbichler ist im selben Jahr eine Lieferung von elf Gemälden, mit der Darstellung der sieben Sakramente und den vier Evangelisten belegt. Diese Gemälde sind jedoch nicht mehr erhalten. In Teltsch führte Gran das Hochaltarbild für die Stiftskirche aus. 1748/49 führte Gran die beiden Chorfresken der Stiftskirche Herzogenburg aus. 1749 stattete Gran den Kaisersaal des Stifts Klosterneuburg mit einer „Apotheose des Hauses Österreich“ aus. 1751 malte Gran die Deckenfresken und das Hochaltarbild für die Annakirche in Wien. Darstellungsthema sind hier „Die Glorie der hl. Anna“, „Die Glorie der Immakulata“, „Der Sturz der abtrünnigen Engel“, „Die Sendung des Christuskindes als Erlösung der Welt“ und das Hochaltarbild mit einer Darstellung der „Heiligen Sippe“. Im Jahr 1751 lehnte Gran das Angebot, das Rektorat der Wiener Akademie zu übernehmen ab. Dem Künstler missfiel die geplante Einführung der Rektorsverfassung und er hielt außerdem die Jahresentlohnung für zu gering.⁶⁰ Um das Jahr 1752 malte Gran die Fresken des Schlosses Fridau in Ober-Grafendorf. Die Fresken beinhalten allegorische Darstellungen. Für die Schlosskapelle in Fridau sind außerdem ein Deckengemälde und ein Altarbild mit dem Thema „Himmelfahrt Mariens“ quellenmäßig belegt.⁶¹ Noch im Jahr 1752 führte der Künstler das Altarbild für den Dom von Klagenfurt mit einer Darstellung „Abschied der Apostelfürsten Petrus und Paulus vor ihrem Martyrium“ aus. In den Jahren 1753/54 beendete Gran seine Arbeiten auf dem Sonntagberg mit einem Fresko, das den „Traum Jakobs“ darstellt. Für die Karmelitinnenkirche in St. Pölten führte Gran zwei Altarbilder aus. In einem Brief an den Palatin von Ungarn, Graf Lajos Batthyány, legte Gran 1755 ein Konzept für die Errichtung einer Akademie für das Königreich Ungarn vor.⁶² 1756 führte Gran sein letztes bekanntes Deckengemälde in der Kuppel der ehemaligen Kapuzinerkirche von Und bei Krems aus, wo die „Erlösung der Welt durch die Segnung Christi“ dargestellt ist. Im Jahr 1757 führte Gran sein vermutlich letztes Andachtsbild mit einer Darstellung „Heilige Maria mit Joachim und Anna“ für den Abt Berthold Staudinger von Klosterneuburg aus. Das Bild ist sowohl signiert als auch datiert. Wegen gesundheitlicher Probleme lehnte Gran es ab, die Arbeiten am Sonntagberg

⁶⁰ Kronbichler et al., 2007, S. 17.

⁶¹ Kronbichler et al., 2007, S. 17.

⁶² Kronbichler et al. 2007, S. 16.

fortzusetzen.⁶³ Laut Kronbichler beendete Gran das Fresko am Sonntagberg erst im Jahr 1753.⁶⁴ Auch die Arbeiten im Stift Herzogenburg musste der Künstler wegen Krankheit absagen, die Ausführung übernahm schließlich Grans Nachfolger Bartolomeo Altomonte.⁶⁵ Laut dem Sterbebuch des ehem. St. Pöltner Chorherrenstifts wurde Daniel Gran schließlich am 16. April 1757 in der Gruft des St. Pöltner Doms beigelegt.⁶⁶ Gran verfügte über eine eigene Werkstatt, die an der Ausführung seiner Fresken beteiligt war. Laut Kronbichler ist die Mitarbeit seines Lehrers Georg Anton Werle und dessen Sohnes Anton Werle in Grans Atelier nachgewiesen.⁶⁷ Als Quadraturisten waren für Gran Anton Fossati, Antonio Tassi, Domenico Francia und Franz Josef Wiedon alternierend tätig.⁶⁸ Welcher dieser genannten Architekturmaler die Quadraturmalerei im Festsaal von Schloss Eckartsau ausführte, wurde bisher in der Gran-Forschung nicht geklärt. Nach einem Inventar des Jahres 1807, war an der Ausführung der Fresken und Hochwandgemälde im St. Pöltener Dom beispielsweise nicht nur Gran alleine, sondern auch sein Schüler, Thomas Friedrich Gedon, beteiligt.⁶⁹ Diese Zusammenarbeit ist auch durch seine Signatur bezeugt.⁷⁰ Allerdings ist nicht immer eindeutig festzustellen, welche Teile von Grans eigener Hand stammen und welche seinen Werkstattmitgliedern und Schülern zuzuordnen sind. Außer Frage bleibt, dass Gran bei seinen monumentalen Deckengemälden „helfende Hände“ hatte. Es war für Gran zweifellos wichtig, zu zeigen, dass er der Schöpfer seiner Fresken war, denn auch in den Teilen der St. Pöltener Fresken, die von seinem Schüler Gedon stammen, ist Gran selbst in der Figur des Propheten Daniel zu erkennen (**Abb. 102**).⁷¹ Daniel Gran scheint es zu vermeiden, in seiner Sicht zweitrangige oder „minderwertige“ Arbeiten auszuführen. Beispielsweise weigerte sich Gran, das Stiegenhaus im Stift Seitenstetten auszumalen, dessen Saal Paul Troger ausstatten sollte, weil er um seinen Ruhm als erstrangiger Künstler fürchtete.⁷² Andererseits lehnte er es nicht ab, sich Arbeiten mit Gedon zu teilen und zu „vermischen“.⁷³ Nach Garzarolli-Thurnlakh sollte die barocke Freskenmalerei des 18.

⁶³ Sein Bedauern über die nicht zu Ende geführte Arbeit drückt Gran in einem Brief an Abt Dominik I. Gusmann von Seitenstetten aus, Kronbichler et al. 2007, S. 64.

⁶⁴ Kronbichler et al. 2007, S. 64.

⁶⁵ Kronbichler et al. 2007, S. 64.

⁶⁶ Kronbichler et al., 2007, S. 17.

⁶⁷ Kronbichler et al. 2007, S. 66.

⁶⁸ Kronbichler et al. 1977, S. 66.

⁶⁹ Kronbichler et al. 1977, S. 66.

⁷⁰ Kronbichler et al. 1977, S. 66.

⁷¹ Kronbichler et al. 1977, S. 70.

⁷² Kronbichler et al. 1977, S. 70.

⁷³ Kronbichler et al. 1977, S. 70.

Jahrhunderts in Österreich durch Daniel Gran eine neue, „epochale Illusionswirkung“ erlangen.⁷⁴

5. Zur Baugeschichte von Schloss Eckartsau

5.1 Das mittelalterliche Wasserschloss

Das mittelalterliche Wasserschloss Eckartsau ist bisher in der Literatur nur wenig behandelt worden. Das liegt hauptsächlich daran, dass es sich wohl um einen recht schlichten mittelalterlichen Wehrbau gehandelt haben wird. Wir wissen lediglich, dass einst ein Wasserschloss mit mächtigem Torturm und Arkadenhof bestanden hat.⁷⁵ Schlösser dieser Art gab es, laut Brauneis, in Österreich zu diesem Zeitpunkt sehr häufig. Der mittelalterliche Wehrbau ist in Form eines Kupferstiches von Georg Matthäus Vischer aus dem Jahr 1672 in Vogelperspektive überliefert, nähere Informationen darüber, wie das Schloss vor der Entstehung des Stiches ausgesehen haben könnte, haben wir leider nicht (**Abb. 4**). Aus dem Kupferstich geht hervor, dass das Wasserschloss von einem Wassergraben umgeben war. Eine schmale Brücke führte zum Eingangstor. Der Wassergraben soll bis ins 18. Jahrhundert vorhanden gewesen sein. Eine weitere Darstellung zeigt das Schloss schon im barocken Zustand. Es handelt sich um eine Darstellung im Altarbild der Kirche in Eckartsau und mit dem „Heiligen Leonard als Fürbitter für Ort und Herrschaft in Eckartsau“. Dieses Altarbild wurde 1762 vom königlich-böhmischen Kammermaler Veit Hrdlicka geschaffen (**Abb. 5**).⁷⁶

5.2 Zur Geschichte des Schlosses und dem Umbau zum barocken Jagdschloss durch Josef Emanuel Fischer von Erlach

Lange Zeit war das Schloss dem Hochstift Regensburg untergeordnet. Unter Leopold von Eckartsau stand das namensgebende Adelsgeschlecht wohl an seinem Höhepunkt, mit Wilhelm von Eckartsau starb die Linie der Eckartsauer um 1507 aus.⁷⁷ Daraufhin übernahmen die Volkenstorffer die Herrschaft über Eckartsau, die das Schloss wiederum

⁷⁴ Garzarolli-Thurnlakh 1949, S. 6.

⁷⁵ Brauneis 1981, S. 85.

⁷⁶ Broschüre Eckartsau

⁷⁷ Brauneis 1981, S. 85.

an den Freiherrn von Teufel weiterverkauften.⁷⁸ Später erwarb laut Brauneis und Schuster die Familie Herberstein den Besitz.⁷⁹ Erst ab dem Zeitpunkt, als Ferdinand Graf Kinsky das Schloss Eckartsau im Jahr 1720 übernahm, können wir die Baugeschichte und Ausstattung des Schlosses genauer rekonstruieren. In Eckartsau finden wir noch heute das Kinskywappen links im Gittertympanon der Westfassade (**Abb. 6**). Auch an Möbeln, Türen und Kaminen ist das Wappen der Kinsky bis heute präsent. Bisher wurde nur wenig beachtet, dass das Kinsky-Wappen an der Westfassade in Allianz mit dem Pallfy-Wappen dargestellt ist, was besonders wichtig ist, denn daraus können wir schließen, dass der barocke Umbau des Schlosses anlässlich der Hochzeit des Grafen Kinsky und der Gräfin Pallfy vorgenommen wurde.⁸⁰ Das Thema der Jagd ist im ganzen Schloss präsent. Im Zeitalter des Absolutismus war die Jagd laut Schuster wesentlicher Bestandteil des höfischen Zeremoniells und somit ein Repräsentationssymbol der Herrscher.⁸¹ Franz Ferdinand Graf Kinsky wurde vermutlich von Kaiser Karl VI. in sein Schloss Karlskron/Chlumetz eingeladen, um dort mit ihm gemeinsam zu jagen.⁸² Dieses Schloss Chlumetz hat sich Graf Kinsky wohl zum Vorbild für die Umgestaltung von Eckartsau genommen.

Bevor Franz Ferdinand Graf Kinsky die Herrschaft über Eckartsau übernahm, hatte es sich im Besitz Katherina Barbara Theresia Herbersteins befunden.⁸³ Für die Bestimmung eines entwerfenden Architekten des Schlosses sind wir auf eine Tagebucheintragung eines Reiseberichts von Johann Michael Küchel an den Grafen Schönborn aus dem Jahr 1737 angewiesen. Hier finden wir eine Zuschreibung des Schlosses Eckartsau an den Architekten Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742).⁸⁴ Außerdem werden Lucas von Hildebrandt und Christian Alexander Oedtl in Verbindung mit dem Bau gebracht, wobei Oedtl noch zu Beginn der Arbeiten im Jahre 1731 verstarb.⁸⁵ Aus dem Reisebericht Küchels geht desweiteren hervor, dass zu dieser Zeit der mittelalterliche Wassergraben um das Schloss herum noch vorhanden war. Küchel erwähnt zwar, dass ein „Herr von

⁷⁸ Brauneis 1981, S. 85.

⁷⁹ Brauneis 1981, S. 85.

⁸⁰ Schemper-Sparholz 2004, S.91.

⁸¹ Schuster 1993, S. 52.

⁸² Schuster 1993, S. 52.

⁸³ Brauneis 1981, S. 85.

⁸⁴ Abgedruckter Reisebericht bei Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien 1960, S. 125.

⁸⁵ Schuster 1993, S. 53.

Hillebrand“ auch an den Planungsarbeiten beteiligt gewesen wäre. Jedoch geht vermutlich nur die Schlosskapelle in der Nordostecke auf Hildebrandt zurück.⁸⁶

Im Jahr 1722 begann Franz Ferdinand Graf Kinsky mit der barocken Adaptierung des Baus.⁸⁷ Für den Neubau des Schlosses gestaltete Josef Emmanuel Fischer von Erlach einen neuen *Corps de logis*⁸⁸ mit einem Festsaal im ersten Stock. Bei der Errichtung des *Corps de logis* handelte es sich um die zweite Umbauphase, dieser Gebäudekomplex ersetzte den ursprünglichen Westflügel.⁸⁹ Als Maurermeister dieses Gebäudeteils gilt Alexander Oedtl.⁹⁰ Die Forschung ist sich darüber einig, dass man für die malerische Ausstattung der Schlosskapelle, die zuerst errichtet wurde, den flämischen Maler François Roettiers herangezogen hatte. In den beiden Flachkuppeln der Kapelle sind die „Schlüsselübergabe an Petrus“ und „Christus und die Apostel“ dargestellt. An der Stelle des im Nordtrakt hervorragenden zweijochigen Kapellenbaus befand sich ursprünglich die mittelalterliche Burgkapelle.⁹¹ Für die Stuckatur der Schlosskapelle wurde wohl der Künstler Antonio Beduzzi herangezogen.⁹² Der Bau der Kapelle lässt sich in Verbindung mit der Wahl Papst Innozenz XIII. im Jahr 1721 bringen.⁹³ In den Stuckdekorationen der Schlosskapelle wird das segenbringende Wirken des neuen Papstes dargestellt.⁹⁴ Der Stuckfries zeigt außerdem eine Darstellung der Muttergottes mit dem Christuskind. In der Schlosskapelle werden zudem die Gebeine des heiligen Theodorus in einem Glasschrein aufbewahrt.⁹⁵ Im Stiegenhaus des Schlosses werden die Pariser Einflüsse im Architekturstil deutlich. Während seines Frankreichaufenthalts zwischen 1717 und 1719 konnte der Architekt Fischer von Erlach der Jüngere zahlreiche Eindrücke sammeln, die sich im Schloss Eckartsau widerspiegeln. Das Treppenhaus wird durch acht gekuppelte Säulenpaare ausgezeichnet, die mit ionischen Kapitellen bekrönt werden. Küchel bezeichnet das Stiegenhaus des Schlosses in seinem Reisebericht als „die hellste und schönste Stiege auf seiner Reise.“ Auch Schuster hebt die französischen Einflüsse des

⁸⁶ Zacharias 1960, S. 129.

⁸⁷ Schuster 1993, S. 52.

⁸⁸ Bezeichnet den Haupttrakt eines Schlosses.

⁸⁹ Schuster 1993, S. 52.

⁹⁰ Alexander Oedt 1654-1731, Schuster 1993, S. 53.

⁹¹ Brauneis 1981, S. 85.

⁹² Brauneis 1981, S.85.

⁹³ Schuster 1993, S. 53.

⁹⁴ Schuster 1993, S. 53.

⁹⁵ Brauneis 1981, S.85.

Stiegenhauses hervor.⁹⁶ Vom Stiegenhaus aus gelangt man zur Empore, worauf sich zwei Skulpturen Lorenzo Matiellis, Meleager und Atalante, befinden.⁹⁷ Das Deckenfresko im Stiegenhaus wurde von dem Freskant François Roettiers ausgeführt, der auch schon mit der Kuppelausmalung der Schlosskapelle betraut war. Das Fresko zeigt eine Falkenjagd. Laut Schuster fallen in dieser Darstellung die Fasane durch ihre genaue Ausführung besonders auf. Hier kann man offensichtlich erkennen, dass der Freskant auch als Kupferstecher tätig gewesen ist.⁹⁸ Die Stuckreliefs im Stiegenhaus stammen von dem aus Vicenza stammenden Hofkünstler Lorenzo Mattielli, der auch die Skulpturen im Festsaal des Schlosses ausführte.⁹⁹ Der *Corps de logis* hebt sich deutlich als dreiachsiger Mittelrisalit von der Westfront des Schlosses ab. Die barocke Ausstattung des Schlosses ist vor allem durch französische und italienische Einflüsse geprägt, sowohl was die Plastik, als auch was die Malerei betrifft. Schemper-Sparholz widmete in ihrer Dissertation über den Bildhauer Lorenzo Matielli ein Kapitel dem Schloss Eckartsau. Darin betont sie, dass die Göttin Diana als Mittelpunkt und Thema des Schlosses dort omnipräsent ist. Schemper-Sparholz bezeichnet das Jagdschloss sogar als einen „Tempel der Diana“.¹⁰⁰ Schon am Frontispitz der westlichen Hauptfassade thront die Göttin der Jagd. Da Lorenzo Matielli den skulpturalen Schmuck des Schlosses geschaffen hat, muss angenommen werden, dass er eng mit Daniel Gran zusammengearbeitet hat.

Man kann davon ausgehen, dass das Diana-Thema vom Auftraggeber ausgewählt wurde und keine „Erfindung“ des Künstlers selbst ist. Die Göttin Diana steht auf der einen Seite für die Jagd und repräsentierte auf der anderen Seite Keuschheit und Tugend. Vor allem für adelige Frauen war sie eine ideale Identifikationsfigur.¹⁰¹ Ferdinand Graf Kinsky hat das mittelalterliche Wasserschloss ausgebaut und barockisiert, um sich selbst und seiner Gattin, anlässlich ihrer Vermählung ein ansehnliches Lustschloss zu errichten.¹⁰² 1730 ehelichte Graf Ferdinand Kinsky Margarete Augustina Gräfin Pallfy, die Enkelin des Palatins Nikolaus VI. und Schwester des späteren Palatins Nikolaus VIII. Die Pallfy gehörten neben den Esterházy zu den wichtigsten Adelsgeschlechtern Ungarns. Schemper-Sparholz vermutet, dass die eheliche Verbindung zwischen Kinsky und Pallfy

⁹⁶ Schuster 1993, S. 56.

⁹⁷ Laut Schemper-Sparholz ist der Erhaltungszustand dieser beiden Skulpturen schlecht, sie wurden wohl unter Erzherzog Franz Ferdinand im 19. Jahrhundert restauriert.

⁹⁸ Schuster 1993, S. 56.

⁹⁹ Brauneis 1981, S. 87.

¹⁰⁰ Schemper-Sparholz 2004, S. 89.

¹⁰¹ Schemper-Sparholz 2004, S. 90.

¹⁰² Vgl. Schemper-Sparholz 2004, S. 89.

möglicherweise auch dazu beitrug, dass Graf Kinsky den ersehnten Orden vom goldenen Vlies erhielt, der ihm von Karl VI. im Jahre 1731 übergeben wurde.¹⁰³

Nach dem Tod des Grafen Kinskys 1741 wurde das Schloss Eckartsau von seinem Bruder Joseph Maximilian übernommen. Dieser verkaufte das Schloss im Jahr 1760 an Franz Stephan von Lothringen, den Gatten Kaiserin Maria Theresias. In den Jahren 1770 bis 1774 und 1779/1780 wurde das Schloss unter dem damaligen Hofarchitekten Franz Anton Hildebrandt renoviert.¹⁰⁴ In den 1820er Jahren mussten die Obergeschosse des Schlosses von Süd- und Ost-Trakt abgetragen werden. Diese Obergeschosse wurden später von dem Architekten Viktor Siedek neu errichtet.¹⁰⁵ Auch der Schlosspark wurde zu dieser Zeit neu gestaltet, und zwar nach Plänen Franz Ferdinands von Österreich-Este.¹⁰⁶ Unter Erzherzog Franz Ferdinand wurde das Schloss 1897/98 wieder renoviert. Dabei mussten laut Zacharias Ost- und Südflügel ab der Höhe des Erdgeschosses neu aufgebaut werden.¹⁰⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm man auch in der Schlosskapelle Änderungen vor.¹⁰⁸ Historische Bedeutung erlangte das Schloss als letztes Refugium der Kaiserfamilie auf österreichischem Boden zur Zeit des Zusammenbruchs der Monarchie (1918/19). 1940 beschädigte ein Brand den Dachstuhl, wodurch auch das Fresko angegriffen wurde. Daraufhin wurde das Fresko restauriert. 1945 richteten sowjetische Soldaten im Jagdschloss schwere Schäden an.¹⁰⁹ Im Jahr 1951 wurden die Restaurierungen am Fresko abgeschlossen, die Wiederherstellung des Schlosses erfolgte jedoch erst im Jahr 1974.¹¹⁰ Heutzutage ist das Schloss Eckartsau mit dem Parkgelände im Besitz und unter Verwaltung der Österreichischen Bundesforste.

Schon beim Anblick der Westfassade wird dem Betrachter deutlich gemacht, dass es sich um ein Jagdschloss handelt. Den fünfsichtigen Mittelrisalit bekrönt die Göttin der Jagd in Form von Skulpturen des Bildhauers Lorenzo Mattielli.¹¹¹ Diana ist über den in einen Hirsch verwandelten Jäger Aktäon triumphierend, in Begleitung von dessen Jagdhunden, dargestellt.¹¹² Die Westfassade, insbesondere der Mittelrisalit, lässt sich in die Wiener

¹⁰³ Schemper-Sparholz 2004, S. 89.

¹⁰⁴ Schuster 1993, S. 52.

¹⁰⁵ Schuster 1993, S. 52.

¹⁰⁶ Schuster 1993, S. 52.

¹⁰⁷ Zacharias 1960, S. 124.

¹⁰⁸ Schuster 1993, S. 53.

¹⁰⁹ Schuster 1993, S. 53.

¹¹⁰ Schuster 1993, S. 53.

¹¹¹ Schuster 1993, S. 53.

¹¹² Schuster 1993, S. 53.

Palastfassaden-Architektur einordnen. Hier sind ähnliche Elemente schon bei Fischer von Erlach d. Ä. zu finden.¹¹³ Offensichtlich hat sich Fischer von Erlach der Jüngere in Eckartsau vor allem von französischen Einflüssen inspirieren lassen. Die Eckartsauer Portalzone kann mit der des Wiener Palais Trautson verglichen werden.¹¹⁴ Die zarten Girlandendekorationen stehen wohl in Verbindung mit dem ebenfalls von Fischer von Erlach dem Jüngeren gestalteten Palais Althan in der Ungargasse in Wien.¹¹⁵ In der Literatur wird das Schloss Eckartsau stilistisch häufig in Verbindung mit dem Wiener Palais Althan gebracht. Der französische Einfluss zieht sich ohne Zweifel durch das gesamte Schaffen Joseph Emanuel Fischer von Erlachs und kommt auch in Eckartsau besonders zum Vorschein, sowohl an der Fassadengestaltung, als auch im Stiegenhaus des Schlosses. Rainer Schuster macht auf eine Grundrisszeichnung des *Corps de logis* des Schlosses aus der Sammlung eines Architekten Franz Anton Grimm aufmerksam, welche er als Entwurf einordnet.¹¹⁶ Solche Grundrissform sind häufiger im Werk Fischer von Erlachs, was eine Zuschreibung an ihn annehmen lässt.¹¹⁷ Im Obergeschoss des Schlosses gelangt man über eine konkave Empore in den Festsaal. An den Festsaal schließt an beiden Seiten jeweils ein aus fünf Räumen bestehender Komplex an.¹¹⁸ Am Ende dieser Räume befindet sich jeweils eine Wendeltreppe. Der Grundriss des Schlosses weist auffällige Ähnlichkeit mit der französischen Schlossarchitektur auf, was auf Fischer von Erlachs Frankreichaufenthalte zurückzuführen ist.¹¹⁹ Es handelte sich bei dem barocken Umbau im 18. Jahrhundert um keinen Neubau, es wurde mit der ursprünglichen Bausubstanz gearbeitet.

6. Restaurationen

Für das Deckengemälde Daniel Grans im Jagdschloss Eckartsau ist eine Restauration im Jahre 1898 durch Herman Ritschel überliefert.¹²⁰ Durch einen Brand in den 1940er Jahren wurde der Dachstuhl des Schlosses schwer beschädigt. Das Fresko blieb erhalten. Die

¹¹³ Laut Schuster sind bereits an der Fassade des Palais Trautson Entwicklungen eines solchen Mittelrisalits vorhanden, ähnlich dem Eckartsauer Mittelrisalit an der Westfassade, Schuster 1993, S. 53.

¹¹⁴ Schuster betont hier, dass die Verzierungen an der Eckartsauer Fassade feiner und zierlicher gestaltet sind als an der Fassade des Palais Trautson.

¹¹⁵ Schuster 1993, S. 54.

¹¹⁶ Laut Schuster befindet sich diese GR-Zeichnung heute im Besitz der Mährischen Galerie in Brünn, Schuster 1993, S. 54.

¹¹⁷ Schuster 1993, S. 55.

¹¹⁸ Schuster bezeichnet diese fünfteiligen Räume als „Appartement simple“, Schuster 1993, S. 55.

¹¹⁹ Vgl. Schuster 1993, S. 55.

¹²⁰ Zykan 1951, S. 113.

Szene „Luna und Endymion“ blätterte zwar ab, zum Großteil blieb das Deckengemälde weitgehend unbeschädigt, im Gegensatz zu den Fresken im St. Pöltener Dom und in Hirschstetten. Die Kuppelfresken Grans im Palais Schwarzenberg wurden gänzlich vernichtet. Das galt auch für Fresken von Zeitgenossen Grans: Martino Altomontes Fresken im Unteren Belvedere wurden durch Bombeneinschläge schwer beschädigt. Die Fresken von Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche St. Jakob in Schwechat wurden komplett zerstört.¹²¹ In Eckartsau entstanden nach dem Brand durch das Löschwasser einige unschöne Flecken, wie man heute noch vor allem neben der Figur des Jupiter und über der Figur der Begleiterin Dianas sehen kann. Eine umfassendere Restauration wurde also seither nicht in Angriff genommen. Durch die frühere Restaurierung im 19. Jahrhundert wurde der Kopf der Diana schwer beschädigt.¹²² Durch vorsichtige Untersuchungen konnten Teile des Profils des ursprünglichen Dianakopfes zum Vorschein gebracht werden, wourch sich unter Leitung des Restaurators A. Sühs das Gesamtbild harmonisch und möglichst ursprungsgerecht rekonstruieren ließ.¹²³ Heute blickt Diana aufwärts zum Thron, ob das auch ursprünglich der Fall gewesen ist, lässt sich heute nicht mit Sicherheit annehmen. Am schwierigsten gestaltete sich anscheinend die Restaurierung der Figurengruppe „Diana und Endymion“ und der Figur des kleinen Amor.¹²⁴ Um die Vegetation und weitere Beschädigungen zu verhindern, besprühte man das Fresko mit Formaldehyd.¹²⁵ Es wurde eine Festigung mit Kalksinterwasser vorgenommen und die abgeblätterten Stellen wurden wiederhergestellt. Es zeigten sich auch unschöne Risse und auch Pilzbildungen, welche mechanisch entfernt werden mussten.¹²⁶ Der Bestand des Freskos wurde somit eher gesichert, ohne eine durchgreifende Restaurierung durchzuführen.¹²⁷

Gran übernahm hier sicherlich Figuren aus dem Fresko im Palazzo Marucelli in Florenz, welches sein Lehrer Ricci geschaffen hatte.¹²⁸ Es ist steht außer Frage, dass Gran sich an Giovanni Battista Tiepolo orientierte, insbesondere an dessen Fresko „Phaeton verlangt von seinem Vater Apoll den Sonnenwagen“ im Palazzo Archinti in Mailand und auch am

¹²¹ Zykan 1951, S. 112.

¹²² Zykan 1951, S. 116.

¹²³ Zykan 1951, S. 116.

¹²⁴ Zykan 1951, S. 116.

¹²⁵ Zykan 1951, S. 116.

¹²⁶ Zykan 1951, S. 116.

¹²⁷ Zykan 1951, S. 116.

¹²⁸ Auf die Beziehung zu dem Fresko im Palazzo Marucelli in Florenz weisen sowohl Zykan in seinem Beitrag zur Restaurationen Grans und Kurt L. Schwarz in seiner Dissertation über Daniel Gran hin.

Fresko „Triumph des Zephir und der Flora“ in der Ca' Rezzonico in Venedig.¹²⁹ Die venezianischen Anklänge in Grans Werk sind nicht zu übersehen. Hier sei in erster Linie Grans Lehrer Sebastiano Ricci sein Vorbild. Vor allem die Pose der Diana stimmt mit derjenigen des Herkules im Fresko Riccis weitgehend überein, wie auch die Figurengruppe „Luna und Endymion“ an das Fresko im Palazzo Archinti in Mailand erinnere.¹³⁰ Durch die Farbharmonie gelangte Gran zu einem Schaffenshöhepunkt, der in Werken anderer Freskanten bloß angedeutet und angestrebt wurde, aber sich erst im Deckenbild im Festsaal von Schloss Eckartsau vollständig entfalten konnte.¹³¹ Das Deckengemälde in Eckartsau sowie die Fresken im Prunksaal der Hofbibliothek und im Palais Schwarzenberg bekunden auch laut Koller die hohe Qualität der Arbeit Daniel Grans als Freskomaler.¹³²

7. Vorbilder für das Deckengemälde

Schuster erwähnt in seinem Artikel zur Barockisierung von Schloss Eckartsau das Deckenbild Nicolò Bambinis in der Villa Perocco in Vascon di Carbonera mit einer Darstellung der „Apotheose des Äneas“ als direktes Vorbild (**Abb. 7**).¹³³ Das Figurenpaar des Äneas und des Kriegers weist in den Körperhaltungen auffällige Analogien zu dem Eckartsauer Fresko auf. Auch die Gestaltung der Komposition und die Anwendung der Luftperspektive erfolgten in ähnlicher Weise.¹³⁴ Schuster vermutet, dass Gran dieses Fresko studierte und es als Vorbild für das Eckartsauer Deckenfresko genommen hätte. Meiner Meinung nach liegt Schuster zwar mit den Analogien der beiden Fresken richtig, es könnte auch stimmen, dass Gran die Gelegenheit gehabt hätte, das Deckenbild zu studieren, jedoch ergeben sich beim Fresko in Eckartsau Einflüsse von Fresken unterschiedlicher Künstler.

In der Literatur zu dem Deckenfresko Grans in Schloss Eckartsau werden diese verschiedensten Vorbilder auch genannt. Nach genaueren Analysen bin ich während meiner Untersuchungen der Analogien zu dem Schluss gekommen, dass es nicht ein einzelnes Vorbild für Gran gegeben haben wird. Der Künstler hat sich von verschiedenen

¹²⁹ Zykan 1951, S. 113.

¹³⁰ Vgl. Zykan 1951, S. 114.

¹³¹ Vgl. Zykan 1951, S. 116.

¹³² Kronbichler et al. S. 89.

¹³³ Schuster 1993, S. 61.

¹³⁴ Vgl. Schuster 1993, S. 62.

Fresken und Bildern anregen lassen. In erster Linie ließ er sich von seinen Lehrern Georg Werle, Francesco Solimena und Sebastiano Ricci beeinflussen. Offensichtlich hielt sich Gran kompositorisch strikt an Solimena, wobei er auch Figuren von ihm übernahm. Sebastiano Riccis Figuren und deren Körperhaltungen scheint Gran genau studiert zu haben. In der Literatur wird mehrfach angedeutet, dass Gran sich ein Skizzenbuch zurechtlegte, das er als eine Art Formeninventar benutzte. Ich bin der Meinung, dass die Forschung mit dieser These richtig liegt, denn verschiedene Bewegungen und Motive sind sowohl bei Solimena als auch bei Ricci zu finden und wurden in den Werken Grans häufig in verschiedenen Abwandlungen angewandt.

Um 1700 ließ Prinz Eugen von Savoyen sein Winterpalais in der Wiener Himmelpfortgasse mit Deckenfresken ausstatten. Hier beauftragte er unter anderem die Maler Andrea Lanzani und Louis Dorigny. Die Wahrscheinlichkeit, dass Gran diese Fresken studierte oder sie zumindest gesehen hat, ist relativ hoch. Bildthemen sind hier ähnlicher Natur, Lanzanis Deckenbild im Audienzzimmer (auch „Roter Salon“ genannt) des Winterpalais, "Hercules wird von Jupiter die Unsterblichkeit verliehen", könnte für Grans Arbeiten, vor allem für das Eckartsauer Fresko, von Bedeutung gewesen sein (**Abb. 8**). Die Göttin der Nacht ist hier in der rechten Bildhälfte zu sehen, in der linken die Fama. Natürlich ist Grans Eckartsauer Fresko um einiges monumentaler als Lanzanis. Dieses wirkt vergleichsweise eher reduziert, bei dem Raum handelt es sich auch nicht um einen Festsaal, sondern um einen kleiner dimensionierten Salon. Das Deckenbild Lanzanis hat meiner Meinung nach viel Ähnlichkeit mit dem Stil des lombardischen Freskanten Carlo Innocenzo Carlone. Ein weiteres Fresko, es stammt entweder von Lanzani oder Dorigny und befindet sich im Stiegenhaus des Eugen'schen Winterpalais, hat den „Triumph des Apoll“ zum Bildinhalt (**Abb. 9**). Auch dieses Deckenfresko könnte für Grans Eckartsauer Bild von Relevanz gewesen sein. Hier thront Apoll auf dem von der Sonne flankiertem Wagen. Er hält den linken Arm ausgestreckt erhoben, ähnlich wie es Gran in seinem Eckartsauer Fresko darstellte. Auch bei der Figur des Saturn können einige Ähnlichkeiten festgestellt werden.

Nun zu einigen ausgewählten Vergleichsbeispielen, die Gran vermutlich als Vorbild für das Fresko im Festsaal von Schloss Eckartsau dienten:

7.1 Sebastiano Riccis Fresko „Apotheose des Herkules“ im Florentiner Palazzo Marucelli-Fenzi 1706/07

Ein in der Literatur häufig genanntes Vergleichsbeispiel für das Deckengemälde im Jagdschloss Eckartsau ist das sich in Florenz im Palazzo Marucelli-Fenzi befindende Fresko Sebastiano Riccis mit der Darstellung der „Apotheose des Herkules“ (**Abb.10**). Bei der Ausstattung des Palastes arbeitete Sebastiano Ricci gemeinsam mit Giuseppe Tonelli, der hauptsächlich als Quadraturmaler tätig war. Neben dem Deckengemälde möchte ich auch betonen, dass Riccis Kardinaltugenden über den Türrahmen im Palazzo Marucelli-Fenzi, die in Grisaille ausgeführt wurden, besonders viel Ähnlichkeit mit Grans Figuren im Festsaal von Schloss Eckartsau haben (**Abb.11**). Vor allem Riccis Kardinaltugend der „Iustitia“ (Gerechtigkeit) ist mit Grans Figur der Diana und vor allem der „Fama“ vergleichbar (**Abb.12**). Ricci stellt die Tugenden zwar in Kleidern dar, jedoch sind ihre Brüste „frivol“ entblößt, was sich Gran bei der Gestaltung verschiedener Göttinnen zum Vorbild genommen hat. Nicht nur in Eckartsau sind diese Elemente Riccis in Grans Werk zu finden, auch in Klosterneuburg und der Wiener Hofbibliothek hat sich Gran an Ricci orientiert. Nun zur „Apotheose des Herkules“. Hierbei handelt es sich um eine Komposition, die nach dem Rautenprinzip angefertigt wurde, sowie auch das Eckartsauer Fresko Grans. Bei näherer Betrachtung der Farbgebung wird ersichtlich, dass sich Gran eindeutig an dem Fresko Riccis orientiert hat, jedoch wirken die Farben im Eckartsauer Fresko satter. Auffallend ist besonders die Ähnlichkeit einer weiblichen Rückenaktfigur im rechten Bildfeld, die sich mit dem rechten Arm auf der Wolke abstützt, mit der Figur des Ganymed im Eckartsauer Fresko (**Abb. 13/Abb. 14**). Grans Ganymed thront genauso auf einer Wolke neben Minerva, den Arm abgestützt, als Rückenakt dargestellt. Offensichtlich wirken die Figuren bei Ricci schmaler, also weniger voluminös als bei Gran. Die Figur des Merkur in Riccis Deckengemälde hat Gran offensichtlich genauer studiert (**Abb. 15**). Hier finden sich Analogien in der Bewegung des Eckartsauer Saturn (**Abb. 16**). Auch die Haltung der Diana Grans weist einige Ähnlichkeiten mit Riccis Herkules auf (**Abb. 17/Abb. 18**).¹³⁵ Da Ricci das Deckengemälde im Palazzo Marucelli schon 1707 vollendete, hatte Gran die Möglichkeit, es während seiner Studienreise in Italien in den Jahren 1719-23 ausführlich zu studieren und einzelne Figuren zu übernehmen.

¹³⁵ Auf die Analogien der Diana Grans wies bereits Josef Zykan in seinem Restaurationsbericht hin. Zykan 1951, S. 114.

7.2 Sebastiano Riccis Fresko „Die Jugend entscheidet sich zwischen Tugend und Laster“ im Palazzo Marucelli Fenzi in Florenz 1707

Grans Deckengemälde im Jagdschloss Eckartsau weist kompositorisch gesehen auf den ersten Blick nur wenig Ähnlichkeiten mit Riccis Fresko, mit der Darstellung der Jugend, die sich zwischen Tugend und Laster entscheidet, auf. Hier hat Gran sich in erster Linie die Farbgebung für sein Eckartsauer Deckenbild als Vorbild genommen (**Abb. 19**). Wie schon erwähnt, geht Gran in den meisten seiner Deckenfresken von Solimenas Rautenprinzip aus, während die Farbauswahl venezianischer Natur ist. Die Gestaltung der Figuren an den Schmalseiten von Riccis Fresko hat Daniel Gran vermutlich genauer studiert und gewisse Motive in sein „Formeninventar“ übernommen. In Riccis Deckengemälde im Palazzo Marucelli „Die Jugend entscheidet sich zwischen Tugend und Laster“ wirken die Figuren an den Rändern überladen, während im Zentrum der Komposition viel Leerraum bleibt, hier befindet sich die Personifikation der Jugend im Bildzentrum mit dem Hermesstab in der Hand, der Klugheit und Fleiß symbolisiert.¹³⁶ Bei Gran kann man die Kompositionsgestaltung, was die Figurenaufteilung betrifft, als reduzierter bezeichnen. Trotz der Differenzen ist es wahrscheinlich, dass Gran das Deckenbild Riccis ausführlich studierte und teilweise Kompositionsschemen übernahm, die den Hintergrund und vor allem die Farbgebung des Eckartsauer Freskos betreffen.

7.3 Johann Georg Werles Fresko „Verherrlichung Dianens“ im Jagdschloss Ohrada bei Frauenberg (Hluboka) 1715

Zu den wohl wichtigsten Vergleichsbeispielen für das Eckartsauer Fresko Grans zählt ein Deckengemälde seines Lehrers Johann Georg Werle (**Abb. 3**). Die Forschung sieht Werles Deckenfresko als direktes Vorbild für das Deckengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau.¹³⁷ Die Darstellungen an den Schmalseiten in Goldgrisaille und die Rahmung der Szenen der Schmalseiten können außerdem mit dem Kuppelfresko in der Wiener Hofbibliothek in Verbindung gebracht werden.¹³⁸ Die Forschung bezeichnet Grans Fresko in Eckartsau als überzeugender und kompakter als Werles Deckengemälde, vor allem in Bezug auf die Komposition und die Figurenanordnung.¹³⁹ Im Gegensatz zu

¹³⁶ Daniels 1976, S. 34.

¹³⁷ Knab 1977, S. 149.

¹³⁸ Knab 1977, S. 149.

¹³⁹ Knab 1977, S. 149.

Werle orientiert sich Gran an „modernerer“ Prinzipien. Bei Werle eignete sich Gran wohl grundlegendes Wissen über die Freskomalerei an. Was genau Gran bei dem aus Bayern stammenden Maler lernte, ist bis heute nicht bekannt.¹⁴⁰ In der kunsthistorischen Forschung ist allgemein über den Maler Werle nur sehr wenig bekannt. Viele der Arbeiten Werles und seiner Werkstatt sind heute zerstört und nur noch durch Fotografien überliefert.¹⁴¹ Für den heutigen Forschungsstand rund um Werle spielt Gran eine große Rolle, da dieser in seiner frühen Schaffensperiode auch in dessen Werkstatt tätig war. Gran trat wahrscheinlich um 1709 in die Werkstatt Werles ein, und seine Lehrjahre dauerten ungefähr bis zu seiner Studienreise um 1720 an.¹⁴² Es ist wohl davon auszugehen, dass Gran bei diesem Werk seines Lehrers im Jagdschloss Ohrada bei Frauenberg (Hluboka) im heutigen Tschechien sogar als Schüler mitgewirkt hat. Prominent wirkt in Werles Fresko vor allem die schon fast altertümlich wirkende hoch aufragende Scheinarchitektur, die das Deckengemälde umrahmt und das Gefühl von einem weiteren Geschoß entstehen lässt. Diese fingierte, massiv wirkende Architektur suggeriert durch ihre Höhe Dreidimensionalität, außerdem soll sie wohl den Trompe l'œil Charakter der illusionistischen Himmelsöffnung noch verstärken. Knab erkennt in der Scheinarchitektur Einflüsse Pozzos und Tecalas.¹⁴³ Das Bildprogramm Werles wirkt aufgrund der Figurenanzahl, verglichen mit dem Eckartsauer Fresko, sehr reduziert. Laut Rizzi wird hier Werles Unsicherheit in der Ausführung der figürlichen Malerei, in den Proportionen sowie in der Gesamtkomposition spürbar.¹⁴⁴ Der Darstellungsrahmen wird durch das Durchbrechen der Figuren an allen Seiten gesprengt. Im Eckartsauer Fresko wirkt der Übergang von Malerei zur Quadratura weniger sprengend, die Figuren sitzen an den Balustraden und es verläuft quasi ein harmonischer Übergang, die Scheinarchitektur scheint mit den Figuren im Einklang zu sein, während Werle zu drastischeren Mitteln greift, mit einem viel tiefer und zugleich höher wirkenden Raumeindruck. Der Scheinarchitektur in Werles Fresko liegt eindeutig das Pozzo-Konzept im Liechtenstein-Saal zugrunde.¹⁴⁵ Die prominente Scheinarchitektur in Werles Deckengemälde im Jagdschloss Ohrada fällt wohl deswegen so monumental aus, weil der Künstler in seiner

¹⁴⁰ Kronbichler et al. 2007, S. 18.

¹⁴¹ Kronbichler et al. 2007, 18.

¹⁴² Kronbichler et al. 2007, 18.

¹⁴³ Knab 1977, S. 149.

¹⁴⁴ Kronbichler 2007, S. 24.

¹⁴⁵ Wilhelm Georg Rizzi betont hier jedoch die enormen Qualitätsunterschiede zwischen dem Pozzo-Konzept und Werles Quadratur. Außerdem betont Kronbichler, dass Werle wohl nicht die besten Quadraturisten zur Verfügung hatte, Kronbichler 2007, S. 24.

frühen Schaffensperiode als Theater- bzw. Kulissenmaler tätig war.¹⁴⁶ Es galt als Werles besonderes Talent, Scheinarchitekturen in monumentaler Größe auszuführen. Werle stellt die Göttin Diana in seinem Deckengemälde auf einer Wolke sitzend dar, mit entblößten Brüsten, ihrem Attribut, dem Bogen und der Mondsichel auf der Stirn. Gran hat das Fresko bestimmt ausführlich studiert, wenn nicht sogar selbst daran mitgewirkt. Auch der Göttervater Jupiter weist einige Ähnlichkeiten mit Grans Jupiter in Eckartsau auf, wobei dessen Bewegung bei Werle abweisender wirkt als in Grans Eckartsauer Fresko. Bei Werles Dianen-Fresko wird eine gewisse Isoliertheit der einzelnen Figuren aufgrund ihrer Bewegung spürbar. Diese Wirkung auf den Betrachter hängt offensichtlich mit der von Rizzi bemerkten Unsicherheit und Schwierigkeiten des Künstlers in der Ausführung zusammen. Gran übernimmt gewisse Motive und Figurenschemen aus dem Deckengemälde und lässt diese in seinen Stil miteinfließen. Beispielsweise hat die Figur der Diana in Eckartsau einige Gemeinsamkeiten mit Werles Diana, jedoch weniger in der Bewegung als in ihrer äußerlichen Erscheinung. Besonders an einer seitlichen Wandszene Werles, die Diana in Begleitung ihrer Nymphen Kallisto bei der Eberjagd zeigt, kann man Analogien zu dem Eckartsauer Fresko Grans feststellen, nämlich zu der Jagdszene Dianas mit Hund und Assistentin (**Abb. 20/Abb. 21**). Bei der Gestaltung der Bewegungen der Figuren orientierte sich Gran überwiegend an Solimena. Im Eckartsauer Fresko sind sowohl Werles Einflüsse, als auch die seiner italienischen Lehrer bemerkbar, denn zur Zeit um 1732 hatte der Künstler seinen Stil besonders durch seine Italienreise bereits bereichert und weiterentwickelt. In Werles Fresko wird auch seine Affinität zur Blumenmalerei deutlich, die er offensichtlich an Gran weitergegeben hat, was man an dem Eckartsauer Fresko bei den Blumenbouquets der Jagdtrophäen, sowie an der floralen Verzierung der fingierten Architekturalustrade erkennen kann. Grans Deckengemälde zeichnet sich nicht nur durch eine hochqualitative Komposition aus, sondern spiegelt auch die verschiedenen Einflüsse des Künstlers wieder. Sowohl Züge Sebastiano Riccis, als auch Francesco Solimenas, Johann Georg Werles sowie das Studium der Arbeiten Luca Giordanos werden in dem Fresko deutlich. Daniel Gran war eben nicht ein einfacher „provinzieller“ Maler, sondern er gewann durch sein Studium in Italien bei den großen Meistern hohes Ansehen, und wurde von seinen Mäzenen in Österreich auch deswegen sehr geschätzt.

¹⁴⁶ 1708 wird Johann Georg Werle nicht nur als Architekturmaler, sondern auch als „kaiserlicher Komödienmaler“ bezeichnet, Kronbichler et al. 2007, S. 18.

7.4 Martino Altomontes Fresko „Apotheose des Prinzen Eugen“ im Unteren Belvedere in Wien, 1716

Man kann davon ausgehen, dass Gran das um 1716 entstandene Fresko „Apotheose des Prinzen Eugen“ im Unteren Belvedere seines Malerkollegen Martino Altomonte gut kannte (**Abb. 22**). Natürlich haben das Fresko Altomontes und Grans Eckartsauer Fresko auf den ersten Blick nur wenig gemeinsam, bei dem einen handelt es sich um eine Apotheose, bei dem anderen um einen olympischen Götterhimmel. Der Umgang mit der strahlenden Helligkeit und der sich dahinter verbreitenden Dunkelheit erlaubt anzunehmen, dass sich Gran hier an Altomonte orientierte. Zwar fällt die Ähnlichkeit im Eckartsauer Fresko weniger auf, weil es heller ist. In der Ölskizze kommt der düstere Kontrast wiederum mehr zur Geltung. Das liegt daran, dass die Ausführung eines Bozzettos eine präzisere Farbabstufung ermöglicht als in der Ausführung des Monumentalkunstwerks.

In Altomontes Deckenfresko im unteren Belvedere agiert Apoll mit seinem Sonnenwagen und eine Heldengestalt, die wohl den Prinzen Eugen repräsentiert, auf einer Wolke als Hauptakteure. Das Fresko ist eine Anspielung auf den Sieg des Prinzen Eugen in der Schlacht von Peterwardein, woraufhin dem Prinzen päpstliche Ehrengaben überreicht wurden.¹⁴⁷ Weiter sind Aurora, Phosphorus, Fama und Fortitudo dargestellt. Das Darstellungsmotiv des Sonnengotts Apoll mit seinem Wagen im Fresko kennen wir bereits vom berühmten Hofmaler Ludwigs XIV., Charles Le Brun. Laut Knab ist bekannt, dass Gran sogar Stiche Le Bruns sammelte.¹⁴⁸ Le Brun war als angesehener französischer Hofmaler ein einflussreiches Vorbild für die österreichische Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts, was sich eben besonders an Altomonte und in Anklängen auch bei Gran bemerkbar macht. Was Gran in Altomontes Fresko „Apotheose des Prinzen Eugen“ für sein Eckartsauer Deckengemälde inspiriert haben könnte, ist vor allem der bei Altomonte monumental gestaltete Sonnenwagen, und die sich dahinter befindende hell leuchtende Sonnenscheibe. Natürlich ist die Farbgestaltung bei Altomonte viel drastischer, was die Farben betrifft hat sich Gran, ganz im Sinne Tiepolos, an zarte venezianische Pastelltöne gehalten. Auch die weibliche Rückenfigur könnte Gran eine Inspiration für seine Ganymed-Rückenfigur im Eckartsauer Fresko gewesen sein, wobei sich Gran hier in erster Linie auf Sebastiano Riccis „Apotheose des Herkules“ im Florentiner Palazzo

¹⁴⁷ Baum 1980, S. 36

¹⁴⁸ Knab 1977, S. 45.

Marucelli stützt. Für die monumentale Quadraturmalerei, die das Fresko Altomontes umrahmt, ist wahrscheinlich der Bologneser Maler Marcantonio Chiarini verantwortlich.¹⁴⁹

7.5 Carlo Carlones Fresko „Die Verherrlichung des Tagesanbruchs“ im Oberen Belvedere in Wien, 1722

Carlo Carlones „Verherrlichung des Tagesanbruchs“ im Erdgeschoss, genauer im Gartensaal des Oberen Belvederes, kann Gran vor allem in der perspektivischen Verkürzung für das Eckartsauer Fresko ein Vorbild gewesen sein (**Abb. 23**). Außerdem weist die Form der fingierten Architekturbalustrade, welche in Carlones Fresko als Umrahmung dient, einige Gemeinsamkeiten, was die formale Gestaltung betrifft, mit dem Eckartsauer Deckengemälde auf. Die sich in Carlones „Verherrlichung des Tagesanbruchs“ in der Mitte der Komposition befindende Flora weist eine ähnliche Körperhaltung auf, wie die der Fama in Grans Deckengemälde (**Abb. 12**). Außerdem kann in Carlones Fresko links Apoll identifiziert werden, und auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich vermutlich seine Schwester Diana, die zwar nicht mit ihren sonst üblichen Attributen ausgestattet ist, aber sich in Gesellschaft ihrer Nymphen befindet. Eine Nymphe im rechten Bildeck, welche auf einer Wolke thront, hält den Bogen der Diana mit ihrer rechten Hand erhoben. Inspiriert könnte sich Gran außerdem an Carlones in den Ecken und Nischen schwirrenden Putten haben, die im Begriff sind, Blumengirlanden zu transportieren. Ein sich etwas im Hintergrund befindender Genius mit einer Fackel in der rechten Hand könnte Gran auch als Vorbild für die mit Fackel und Posaune schwirrenden Putten gedient haben. In „hell“ und „dunkel“ teilt sich Carlones Deckengemälde nicht nur durch die Darstellung der Götter des Tags und der Nacht, sondern auch durch die teilweise fallenden Verdammten, die dem Betrachter entgegenzukommen drohen.

¹⁴⁹ Chiarini soll bei der Ausführung der Scheinarchitektur seinen Schwiegersohn Gaetano Fanti als Gehilfen gehabt haben, Baum 1980, S. 36

7.6 Daniel Grans Gemälde „Phaeton fordert von Apoll das Lenken des Sonnenwagens“ um 1720

Dieses Gemälde Grans ist ausnahmsweise kein Deckenfresko, sondern ein Leinwandgemälde (**Abb. 24**). Der Künstler hat es vermutlich während seines Neapelaufenthalts in den Jahren 1719-1722 geschaffen und zwar in der Werkstatt von Francesco Solimena.¹⁵⁰ Heute befindet sich das Gemälde in der Stiftsgalerie von Seitenstetten. Hierbei handelt es sich um eine Kopie des Bozzettos für das einst im Palais Daun-Kinsky befindliche Deckengemälde Solimenas, das vom Vizekönig von Neapel, Wirich Graf Daun, in Auftrag gegeben wurde.¹⁵¹ Laut Kronbichler wird dieses Gemälde deswegen Gran zugeschrieben, weil dieser den Stil seines Lehrers neben Solimenas anderen österreichischen Schülern¹⁵² wohl am besten beherrschte. Das Gemälde zeigt Phaeton vor dem Vater kniend. Oberhalb von Phaeton befindet sich Apoll mit einer Begleitfigur zu seiner rechten Seite. Unter dieser Gruppe sind die vier Jahreszeiten dargestellt, ganz links der frierende Winter, daneben der Herbst in der Gestalt von Bacchus, in der Mitte der Sommer mit einer Sense in der rechten Hand und schließlich in der Mitte der Frühling in Gestalt einer blumenstreuenden Flora. Im rechten Bildfeld befindet sich der Sonnenwagen des Apoll. Die wohl wichtigste Figur, die sich durch das gesamte Schaffen Grans zieht, ist zweifellos die sich im Bildzentrum befindende Flora. Das Vorbild für diese Gestalt hat der Künstler mit Sicherheit bei Solimena studiert und zwar in dem schon genannten Bozzetto für den Grafen Daun. Die Gestalt der Flora hat Gran also offensichtlich von seinem Lehrer Solimena entlehnt. Im Eckartsauer Fresko findet sich die Figur in der Gestalt der Fama wieder (**Abb. 12**). Auch im olympischen Götterhimmel im Festsaal von Schloss Eckartsau befindet sich die Gestalt der Fama im unteren Bildzentrum und sticht besonders durch ihren roten Umhang heraus, der sich in dynamischen Falten aufbauscht, ähnlich wie die Flora im Seitenstettener Leinwandbild. Anstelle von Blumen hält die Fama im Eckartsauer Deckengemälde ihre Posaune in der rechten Hand. Auch trägt sie, wie die Flora des Bozzetto, unter dem roten Umhang ein grünes Kleid. Anstatt des Blumenkranzes im Haar wird Fama durch ihr Attribut erkennbar, nämlich die prominenten Flügel, der linke wirkt grün, während der rechte

¹⁵⁰ Kronbichler 2007, S. 93.

¹⁵¹ Kronbichler 2007, S. 93.

¹⁵² Zu Solimenas österreichischen Schülern gehörten auch Bartolomeo Altomonte, Paul Troger, Johann Jakob und Franz Anton Zeiller; Keiner von ihnen war ihrem Lehrer so sehr verpflichtet wie Daniel Gran. Kronbichler 2007, S. 93.

schneeweiß ist. Offensichtlich hat Gran mehrere Motive aus diesem Ölgemälde immer wieder in seinen Deckengemälden verwendet. Laut Kronbichler diene dem Künstler diese Solimena-Kopie als eine Art „*Forminventar*“.¹⁵³

7.7 Daniel Grans Gemälde „Apoll und die Jahreszeiten“, 1732/33

Dieses Leinwandgemälde mit der Darstellung „Apollo und die Jahreszeiten“ hat Daniel Gran vermutlich in den gleichen Jahren ausgeführt wie das Deckengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau, also um 1732/33 (**Abb. 25**). Es steht in engem ikonografischem Zusammenhang mit dem vorher besprochenen Ölgemälde „Phaeton fordert von Apoll das Lenken des Sonnenwagens“, es stellt also auch einen Ausschnitt aus Ovids Erzählungen dar. Im oberen Bildzentrum thront Apoll auf einer Wolke, er wird von drei Putten flankiert. Links unter ihm befindet sich der frierende Winter, hinter der Wolke des Apoll kauern. Neben dem Winter befindet sich der Herbst, der hier wieder Ähnlichkeiten mit dem Weingott Bacchus aufweist. Bacchus wird von zwei weiblichen Assistenzfiguren umgeben. Die linke Figur scheint ihm Opfergaben überreichen zu wollen, um die rechte Figur hat Apoll seinen Arm gelegt. In der Bildmitte befindet sich wieder Flora, die den Frühling symbolisiert. Sie ist dabei, Blumen zu verteilen und trägt wie üblich einen Blumenkranz auf dem Haupt. Zwei Putten assistieren ihr und halten ein goldenes Tablett mit Blumen. Flora trägt wieder ein grünes Gewand und einen roten, dynamisch im Wind flatternden Umhang. Sie ist, wie üblich bei Gran, ganz in solimenesker Tradition dargestellt. Außerdem weist diese Figur enorme Ähnlichkeiten mit der Figur der Fama im Deckengemälde von Eckartsau auf (**Abb. 12**). Juno thront neben ihrem Gemahl Jupiter und hält ihre Hand, auch mit Blumen gefüllt, ebenfalls erhoben. Im rechten Bildfeld, oberhalb von Flora, befindet sich die Personifikation des Sommers mit einem Füllhorn, das ebenfalls mit Blumen gefüllt ist. Die Figur des Sommers weist sowohl in der Sitzhaltung als auch in der Armhaltung Ähnlichkeiten mit der des Jupiter in Eckartsau auf (**Abb. 26**). Hier hat sich Gran offensichtlich anhand der Ölskizze Figurenschemen zurechtgelegt, die er weiter verwendete. Rechts neben der Figur des Sommers befindet sich eine weibliche Begleitfigur, die ihren Blick nach oben gerichtet hat. Dieses Ölgemälde könnte Gran sowohl als Vorbild für einige Figuren im Eckartsauer Deckengemälde gedient haben, es kann aber auch als weiterführende Entwicklung der Figuren gelesen werden. Es ist bei Gran nicht unüblich, dass er Figuren in

¹⁵³ Kronbichler 2007, S. 93.

unterschiedlichen Werken nur leicht abgewandelt wiederverwendet. Laut Kronbichler diente das Gemälde dem Künstler jedoch als Entwurf für das heute zerstörte Fresko im Saal des Obergeschosses von Schloss Breitenfurt. In diesem Deckengemälde waren vermutlich einige Motive dargestellt, die auch im Eckartsauer Deckengemälde wieder zu finden sind. Daniel Gran führte das Ölgemälde wohl um 1732/33¹⁵⁴, also während der Ausstattung des Festsaals von Schloss Eckartsau aus.

7.8 Daniel Grans „Allegorie auf den Tagesanbruch“ im Palais Schwarzenberg um 1724 (1945 zerstört)

Grans Kuppelfresko im Palais Schwarzenberg mit der „Allegorie auf den Tagesanbruch“ wurde durch die Folgen des 2. Weltkrieges 1945 zerstört. Erhalten geblieben sind uns lediglich zwei Entwurfsskizzen, wovon sich die primäre im Österreichischen Barockmuseum im Belvedere befindet (**Abb. 27**). Dieses Werk entstand nach dem Italienaufenthalt des Künstlers, in den Jahren 1719-1723, und zählt somit zu seinem Frühwerk, in dem sich bereits solimeneske Tendenzen bemerkbar machen. Auftraggeber für die Ausstattung des Palais Schwarzenberg war Fürst Schwarzenberg, den Auftrag erhielt Gran kurz nachdem er von seiner Italienreise zurückgekehrt war. Er stattete neben der Kuppel des Palais auch die Pendentifs, die Lünetten und die hinter dem Kuppelraum liegenden Apside mit Fresken aus.¹⁵⁵ Die Darstellung in der Kuppel ist in eine hellere und eine dunklere Bildhälfte geteilt. In Bezug auf die Komposition hat sich Gran offensichtlich an seinem Zeitgenossen Martino Altomonte orientiert und zwar an dessen vorher besprochenem Fresko im Unteren Belvedere mit der „Apotheose des Prinzen Eugen“ von 1716. Das Hell-Dunkel der Komposition ist laut Knab auf das „Erbe Caravaggios“ zurückzuführen.¹⁵⁶ Das Darstellungsmotiv des Sonnenwagens, welches in der Allegorie des Tagesanbruchs eine große Rolle spielt, hat Gran wohl bei Altomonte studiert und sowohl in den Bibliotheksfresken als auch in folgenden Werken verwendet. Dieser Wagen des Apoll spielt auch im Deckenfresko von Schloss Eckartsau als Thron der Diana eine große Rolle, das Motiv zieht sich also durch die Arbeiten des Künstlers hindurch. In der „Allegorie des Tagesanbruchs“ in der unteren hellen Bildhälfte schwebt im Mittelpunkt die blumenstreuende Aurora mit einer Fackel in der Hand, von Putten

¹⁵⁴ Kronbichler datiert das Gemälde in das Jahr 1733, ich habe es bewusst 1732/33 datiert, um offen zu lassen, ob das Gemälde nach oder vor dem Eckartsauer Fresko entstanden ist.

¹⁵⁵ Knab 1977, S. 42.

¹⁵⁶ Knab 1977, S. 44.

umgeben. Ihr roter Umhang ist ein beliebtes Motiv Grans, er gestaltete die Figuren in der unteren Bildmitte häufig mit roten Draperien, wie auch die Fama im Deckengemälde von Schloss Eckartsau (**Abb. 12**). Die Personifikation der Aurora scheint dem Sonnenwagen voraus zu schweben, von dem nur die beiden weißen Schimmel zu sehen sind. In der linken unteren Bildhälfte befinden sich die vier Elemente, auf Wolken thronend. In der Mitte der Komposition thront die Figur der Klarheit¹⁵⁷ von Putten umgeben. In der dunklen oberen Bildhälfte ist Luzifer dargestellt, der die Personifikation der Nacht und ihre Begleitfiguren mit einer Fackel verscheucht. Die Figur der Nacht hat große Ähnlichkeit mit der Fama im Eckartsauer Deckengemälde. Die abwehrende Armhaltung der Figur der Nacht wird in Eckartsau zu einer einladenden Geste der Fama uminterpretiert, die in Richtung Götterhimmel gerichtet ist, wobei ihre Bewegung hier auch als Abwehr gegenüber den bedrohenden Saturn gelesen werden kann, der sich ihr mit seinem Attribut der Sense annähert. Ob Gran für diesen Auftrag ein allegorisches Programm vom Auftraggeber vorlag, ist unbekannt.¹⁵⁸ Gran gilt auf jeden Fall als selbständiger Interpret und einfallsreicher Erzähler, das wird in diesem und auch in anderen seiner Werke sichtbar.¹⁵⁹ Die Apsis des Palais Schwarzenberg, welche die Kuppel flankierte, war ursprünglich in drei Kompartimente geteilt. In jedem dieser drei Bildfelder befand sich eine Darstellung der Diana: links die „Diana Lucina“ mit einer Fackel, in der Mitte eine „Diana Luna“ von einer Mondsichel flankiert und im rechten Bildfeld eine „Diana Venatrix“ mit Bogen ausgestattet. Diana Luna ist wie die Figur der Diana im Festsaal von Schloss Eckartsau im Profil dargestellt (**Abb. 28**). Den Künstler scheint die Göttin der Nacht besonders fasziniert zu haben, denn er malte sie immer wieder in verschiedenen ikonografischen Kontexten. Es ist außerdem anzunehmen, dass ein angesehener Künstler wie Daniel Gran bei der Ausführung seiner Werke ein gewisses Maß an Mitsprache zugesprochen wurde.

¹⁵⁷ Von Knab auch als *chiarezza* und *belezza* bezeichnet, sie kann durch die Anwesenheit der Figur des Amor, der sich ihr nähert, auch als Venus betrachtet werden, Knab 1977, S. 43.

¹⁵⁸ Vgl. Knab 1977, S. 43.

¹⁵⁹ Knab 1977, S. 43.

7.9 Daniel Grans Fresko „Apoll mit Tugenden und Lastern“ im Palais Schwarzenberg in der Marmorgalerie 1726 (1945 zerstört)

Das Deckengemälde im Marmorsaal des Palais Schwarzenberg führte Gran 1726 aus. Wie das Kuppelfresko wurde auch das Deckengemälde im Marmorsaal 1945 zerstört. Im Zentrum der Komposition ist Apoll auf einer Wolke sitzend dargestellt, während er auf einer Harfe spielt (**Abb. 29**). Er wird sowohl von Allegorien der Wissenschaften, als auch von Tugenden und Pallas Athene umgeben. Neben Pallas Athene befinden sich die drei Grazien, sie wurden von Gran in die linke Bildhälfte gesetzt. Links von Pallas Athene wird König Midas als Personifikation der Unwissenheit zurückgedrängt. Laut Knab hat sich später besonders Paul Troger von dieser Darstellung inspirieren lassen.¹⁶⁰ Die Figuren in der Komposition wurden rautenförmig dargestellt, wie Gran es sechs Jahre später im Deckengemälde des Festsals von Schloss Eckartsau wiederholen wird. Diese rautenförmige Figurenanordnung hatte der Künstler in Neapel bei Francesco Solimena und Luca Giordano ausführlich studieren können. Bei der Rahmung des Deckengemäldes hat sich Gran im Marmorsaal eher zurückgehalten, was wohl damit zusammenhängt, dass es sich um ein Gemälde handelt, das offensichtlich erst nach der Ausführung in die Decke eingefügt wurde. Gran bemühte sich hier, ganz allein mit Hilfe der Figurenanordnung ein Gefühl von Tiefe zu suggerieren. Im Eckartsauer Deckengemälde befindet sich anstelle des Apoll der Marmorgalerie der Thronwagen des Geschwisterpaares (**Abb. 1**). Beobachtet man die sich an die Wolken lehnenen Putten, so findet man diese im Eckartsauer Deckengemälde wieder. Bei den allegorischen Darstellungen der verschiedenen Künste und Wissenschaften hat sich Gran besonders an Carlo Carlone orientiert.¹⁶¹ Die Farbakkorde, die Gran in diesem Fresko entwickelte sind zukunftsweisend für seine weiteren Deckengemälde, darunter auch Schloss Eckartsau.¹⁶²

¹⁶⁰ Besonders in Trogers Fresken in Melk, Zwettel und Altenburg wird dies deutlich, Knab 1977, S. 49.

¹⁶¹ Knab 1977, S. 49.

¹⁶² Knab 1977, S. 49.

7.10 Daniel Grans Lünettenfresko im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek „Aurora mit dem Sonnenwagen“ 1726

Bei der Ausführung des Lünettenfreskos in der Österreichischen Nationalbibliothek hat sich Daniel Gran in erster Linie von Cesare Ripas „*Iconologia*“ inspirieren lassen.¹⁶³ Obwohl dem Künstler das ikonografische Programm zum Großteil vorgegeben wurde, konnte er sich in gewissen Freskenabschnitten selbst einbringen.¹⁶⁴ Verglichen mit dem Eckartsauer Fresko lassen sich besonders an der Figur der Aurora Ähnlichkeiten zur Göttin Fama beobachten (**Abb. 30/Abb. 12**). Abgesehen davon, dass der Kopf der Göttin Fama im Profil zu sehen ist, während die Personifikation der Aurora in der Hofbibliothek von oben herabblickend dargestellt ist, scheinen sich die beiden Figuren gleich zu bewegen. Eindeutig ist, dass Gran hier eine Figurenvorlage kreierte, die er immer wieder mit nur geringen Abwandlungen anwandte. Auch die männliche Figur des Lünettenfreskos der Hofbibliothek im linken Kompositionsbereich weist auffällige Ähnlichkeiten mit der Begleiterin der Diana-Venatrix auf. Für solche muskulösen Rückenakte, deren Kopf im Profil dargestellt ist, hatte der Künstler offensichtlich Vorlagen, die er je nach Sujet abwandelte. Wenn Gran also eine männliche Rückenfigur in eine weibliche Jägerin umwandeln wollte, musste er nur Details verändern, er hielt sich streng an sein Inventar von Figuren. Bei der stürzenden männlichen Figur in der mittleren Bildhälfte hat sich Gran offensichtlich an Solimena orientiert. Auch Grans Endymion-Darstellung im Eckartsauer Fresko ist sehr stark von Solimena geprägt und steht mit der männlichen Figur in der Darstellung „Aurora mit dem Sonnenwagen“ direkt in Zusammenhang (**Abb. 31**). Man kann die künstlerischen Entwicklungen anhand dieser Figuren also genau beobachten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich der Künstler ein Skizzenbuch anlegte, in dem er auch Kompositionen seiner Lehrer, besonders Solimenas und Riccis, aufbewahrte, die ihm immer wieder als Vorbilder dienten.

¹⁶³ Vgl. Knab 1977, S. 54.

¹⁶⁴ Knab 1977, S. 54.

7.11 Daniel Grans „Diana-Luna“, Ausschnitt aus einem Grissaillebild der 4. Tonne des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek um 1726

Die vom Künstler in Grisaille ausgeführte Diana-Luna in der vierten Tonne des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek diente Gran als Vorbild für die Diana-Darstellung im Götterhimmel des Festsaals von Schloss Eckartsau (**Abb. 32**). Zum einen wandte der Künstler dieses Vorbild bei der zentralen Diana-Darstellung, die von ihrem Bruder zum Thronwagen begleitet wird an, zum anderen ist auch die in Eckartsau dargestellte Diana-Luna stark davon beeinflusst. Und auch die Göttin Fama mit der Posaune weist Gemeinsamkeiten mit der in Grisaille ausgeführten Diana auf. Bei diesem Grissaillebild handelt es sich um eine Einzeldarstellung der Göttin, sie wird lediglich von zwei Putten begleitet. Die Mondsichel wird durch eine Haarlocke an ihrem Kopf befestigt, ihr Kleid bedeckt nur ihre Taille und ihren Schoß. Das Kleid wird durch ein Band an ihrer rechten Schulter gehalten. In der rechten Hand hält sie den Bogen, der sie auch als Diana-Venatrix ausweist. Sie präsentiert sich thronend auf einer Wolke, hinter ihr ist eine Scheibe dargestellt, in der sich die Mondsichel leuchtend hervorhebt. Dass die Diana-Figur im Eckartsauer Fresko weitgehend dieser in Grisaille ausgeführten Diana-Version entspricht, ist nicht außergewöhnlich (**Abb. 17**). Natürlich wurde bei den verschiedenen Diana-Darstellungen des Eckartsauer Freskos auf dieses Vorbild zurückgegriffen. Die Göttin Fama ist zwar durch ihre Attribute und Flügel anders gestaltet, es liegt jedoch offensichtlich auch bei dieser Figur das Vorbild der Diana-Luna der Hofbibliothek zugrunde (**Abb. 12**). Wieder hat sich der Künstler an einer schon früher entworfenen Figur orientiert, und diese den entsprechenden Rollen mit den dazugehörigen Attributen angepasst.

7.12 Daniel Grans „Maria mit dem Kind und Heiligen auf Wolken thronend“, um 1730

Bei diesem Vergleichsbeispiel handelt es sich laut Knab um ein Pasticcio, das Gran vermutlich aus seinem Deckengemälde der Wiener Hofbibliothek weiterentwickelt hat, und zwar aus der „Allegorie auf das Studium der irdischen Dinge“, auch als „Allegorie der Kriegswissenschaft“ bekannt.¹⁶⁵ Laut Kronbichler handelt es sich bei diesem

¹⁶⁵ Baum 1980, S. 198.

Gemälde weniger um eine Uminterpretation des Freskos, sondern mehr um die Übernahme der Skizze zu dem Deckenbild, welches sich in der Residenzgalerie in Salzburg befindet.¹⁶⁶ Gran formulierte in dem Pasticcio also eine weltliche Darstellung in ein christliches Thema um, indem er oben auf der Spitze der Anordnung eine Madonna mit Kind hinzufügte und die Figuren in Heilige verwandelte (**Abb. 33**).¹⁶⁷ In der Forschung besteht allerdings Zweifel, ob die Ausführung der thronenden Maria mit Christuskind wegen der schwammigen Pinselführung überhaupt von Grans Hand stammt.¹⁶⁸ Deutlich ist, dass Gran gewisse Figurentypen in diesem Gemälde weiterentwickelt, die er auch in Eckartsau in ihren Bewegungen übernimmt. Zum einen ist die linke Figur im Pasticcio, nämlich die Personifikation des Heiligen Laurentius, die im Bozzetto die Figur der *Mechanica*¹⁶⁹ darstellt, mit seinem Attribut, einem Rost, der Figur der Begleiterin der Diana-Venatrix in ihrer Bewegung verwandt. Die weibliche Jägerassistentin der Diana im Eckartsauer Fresko ist, wie auch die Laurentiusfigur im Pasticcio, als Rückenfigur dargestellt. Eine ähnliche Figur hat Gran bereits in seinem Bozzetto für das Tagesanbruchs-Fresko im Palais Schwarzenberg entworfen. Weiter weist die Figur des heiligen Sebastian, die aus dem Triptolemos weiterentwickelt wurde, Ähnlichkeit mit der Figur des Jupiter im Eckartsauer Fresko auf, zumindest in der Sitzhaltung. Die Figur des heiligen Sebastian sitzt im rechten Bildfeld auf einer Wolke und stützt sich auf seinem Bogen ab. Eine Figur in der unteren Kompositionsmitte, der heilige Florian mit einer wehenden Fahne in der rechten Hand, scheint eine Vorstufe des Saturn mit der Sense an der Eckartsauer Decke zu sein. Im profanen Bozzetto ist an der Stelle des heiligen Florian die Figur der Verteidigung, ebenfalls mit Fahne, dargestellt. Besonders auffallend aber ist die Ähnlichkeit der Figur der heiligen Barbara in der Bildmitte, mit der Figur der Juno im Eckartsauer Deckenbild. Beide Figuren sind im Profil, auf einer Wolke thronend dargestellt. Die Beinhaltung scheint die gleiche zu sein, mit dem einzigen Unterschied, dass die heilige Barbara ein Kleid trägt, welches ihren Körper bedeckt, während Juno nur von einem grünen Stoff etwas bedeckt wird. Im ursprünglichen Salzburger Bozzetto ist die heilige Barbara als Sapiencia dargestellt, die Heilige hat von dieser Figur das Buch als Attribut behalten.¹⁷⁰ Auch im Gesicht werden ähnliche Merkmale deutlich. Diese kleinen Gemälde dienten Daniel Gran offensichtlich

¹⁶⁶ Kronbichler et al. 2007, S. 100.

¹⁶⁷ Baum 1980, S. 198.

¹⁶⁸ Baum 1980, S. 198.

¹⁶⁹ Kronbichler et al. 2007, S. 100.

¹⁷⁰ Kronbichler et al. 2007, S. 100.

zum Studium und zur Weiterentwicklung seiner Figuren, um sie später in seinen monumentalen Fresken immer wieder in abgewandelter Form einzusetzen.

8. Entstehungsprozess des Deckengemäldes in Eckartsau

Anhand des erhaltenen Oeuvre Grans lässt sich der Entstehungsprozess für seine Arbeiten, ganz gleich, ob es sich um Ölgemälde oder Deckengemälde handelt, grob in drei Stufen einteilen: als erstes führte der Künstler eine Entwurfszeichnung aus, darauf folgte eine Ölskizze auf Leinwand und schließlich entstand das finale Gemälde auf Leinwand oder als Fresko.¹⁷¹ Dazwischen lassen sich einige Stufen erschließen.¹⁷² Gran scheint sich diese Vorgehensweise in seinen Studienjahren in Italien angeeignet zu haben. Der Italienaufenthalt Grans war vor allem in maltechnischer Hinsicht für den jungen Künstler ausschlaggebend.¹⁷³

8.1 Vorzeichnungen für das Deckengemälde

Der Entstehungsprozess begann also zuerst mit einer Zeichnung, auf der die Komposition entworfen wurde. Nach der Anfertigung einer Ölskizze wurden einzelne Figurenakte gezeichnet, darauf folgten die Draperien und Hintergründe. Gran entwarf die wesentlichen Umrisse mit lockeren Strichen und entwickelte daraus die Kompositionsstudie mit Hilfe einer dunklen Feder. Eckart Knab bezeichnet die Zeichnungen Grans für Eckartsau als fließend und verhältnismäßig malerisch, trotz der absetzenden Unterbrechung innerhalb der Strichführung.¹⁷⁴ Der Duktus des Künstlers wirkt in diesen Zeichnungen eher ruhig verglichen mit folgenden Zeichnungen, die zum ersten Teil des Entstehungsprozesses für das Fresko im Festsaal von Schloss Eckartsau gehören.

8.1.1 Luna und Endymion

Gran gestaltete seine Zeichenentwürfe nicht von der einzelnen Figur ausgehend, sondern von der gesamten Komposition, wie es auch seine Lehrer Sebastiano Ricci und Francesco

¹⁷¹ Kronbichler et al. 2007, S. 82.

¹⁷² Kronbichler et al. 2007, S. 82.

¹⁷³ Vgl. Kronbichler et al. 2007, S. 82.

¹⁷⁴ Knab 1977, S. 78.

Solimena zu tun pflegten.¹⁷⁵ Es hat sich eine Zeichnung erhalten, die einen Ausschnitt aus den Randszenen an der fingierten Architekturalustrade des Eckartsauer Freskos darstellt, nämlich den Hirten Endymion mit der verliebten Mondgöttin Luna über dem Eingangsportal (**Abb. 34**). Diese Zeichnung wurde von Josef Meder als Entwurfskizze für das Eckartsauer Fresko erkannt und wird in der Albertina aufbewahrt.¹⁷⁶ Im Grunde ist es eindeutig, dass sich Gran hier an Solimenas „Luna und Endymion“, das ungefähr in den Jahren 1705 bis 1710 entstanden sein muss, orientiert hat (**Abb. 35**). Der Künstler hat die Figuren in der Bleigriffel-Zeichnung etwas entfernter voneinander dargestellt, im Fresko rücken sie zwar näher zueinander, jedoch nicht so nahe wie von Solimena in der Figurengruppe ursprünglich dargestellt. In der Zeichnung befindet sich ein kleiner Putto mit einer Fackel in der linken oberen Blatthälfte, dieser wurde vom Künstler nicht ins Fresko übernommen. Etwas versetzt in der mittleren rechten Blatthälfte befindet sich Luna, die sich mit dem linken Arm auf der Wolke halb liegend befindet, den rechten Arm hält sich ausgestreckt erhoben. Unter dem erhobenen Arm wird sich im Fresko der kleine Amor befinden (**Abb. 31**). Unter der Mondgöttin befindet sich der schlafende Hirte Endymion, er ist in entgegengesetzter Richtung liegend skizzenhaft dargestellt. Hinter der Göttin befindet sich in der Zeichnung eine halbmondförmige Sichel, die der Künstler nicht ins Fresko übertragen hat. Unter ihrem linken Arm ist ein Stern angedeutet, laut Knab handelt es sich hierbei um eine Anspielung auf Venus, auch diese hat Gran nicht ins Fresko übernommen.¹⁷⁷ Auf solche erzählerischen Details und „poetischen Motive“ ist im ausgeführten Deckengemälde verzichtet worden.¹⁷⁸ Anstatt dessen sind im Fresko rechts über der Göttin zwei weiße Tauben dargestellt. Grundsätzlich wirken die Figuren in der Zeichen-Skizze distanzierter, der Künstler hat sie isolierter dargestellt, anders als im Fresko, wo sie enger miteinander in Kontakt treten. In Solimenas Gemälde sind die Figuren weniger versetzt, sondern in einer Ebene dargestellt. Hier ist vor allem das caravaggeske Hell-Dunkel dominant. Das rote drapierte Tuch steht im Kontrast zum blauen Stoff auf dem Schoß der Göttin Luna. Der zu Boden gefallene Köcher Amors, wurde von Solimena in einem ähnlichen Rot gestaltet wie das Gewand des Endymion. Bis auf die herausstechende Farbgebung der Stoffe und des Köchers sind bei Solimena Brauntöne vorherrschend. Im Unterschied zu Grans Darstellung, hat Solimena im linken Hintergrund zwei Schimmel positioniert. Vor Endymion befinden sich zwei Hunde, einer

¹⁷⁵ Knab 1977, S. 156.

¹⁷⁶ Knab 1977, S. 79.

¹⁷⁷ Vgl. Knab 1977, S. 79.

¹⁷⁸ Knab 1977, S. 79.

schlafend, der andere wachend. Solche Details hat Gran sowohl in der Skizze, als auch im Deckengemälde ausgelassen. Besonders in der Skizze konzentrierte er sich auf die wesentlichen Figuren der Szene. Natürlich hat sich Gran nicht an Solimenas düsterer caravaggesken Farbgebung orientiert, sondern sich für venezianische, pastellige Farbtöne entschieden. Die Haltung der Luna hat Gran aus Solimenas Luna-Darstellung heraus weiterentwickelt. Bei Solimena thront die Mondgöttin aufrecht auf der Wolke, hinter ihrem Rücken ist ein Köcher mit Pfeilen zu sehen, der auf Diana als Jagdgöttin hindeutet. In der Zeichnung und im Eckartsauer Fresko ist dieses Detail nicht vorhanden. Auch die Gestalt des Endymion von Solimena hat Gran genau studiert. Hier sind schon in der Zeichnung Abweichungen zu erkennen. Endymions rechte Hand ist hier ausgestreckt, im Fresko später orientiert sich Gran wieder stärker an seinem neapolitanischen Lehrer, was die Endymion-Figur betrifft. Solimena stellt den Hirten in einer Schlafposition dar, in der die Beine sich überkreuzen, und er mit der linken Hand sein Gesicht abstützt. Im Deckengemälde hat Gran diese abstützende Hand an Endymions Kopf geführt und die überkreuzten Beine gelöst. Gran „kopiert“ zwar die Komposition, er setzt die Darstellung jedoch ganz anders um, in seinem eigenen Stil, den er nach dem Studium verschiedener Meister selbst kreierte.

Die Erzählungen vom Hirten Endymion und der Göttin Luna lassen sich auf verschiedene Quellen zurückführen. Hesiod, Sappho, Lukian und auch behandeln sie¹⁷⁹ In den barocken Darstellungen werden diese Quellen miteinander vermischt.¹⁸⁰ Nachdem sich der Hirte in die Göttin Luna verliebte, wurde er zur Strafe von Luna, die ihn auch liebte, in ewigen Schlaf versetzt.¹⁸¹ Die Episode wird in der Barockmalerei des 18. Jahrhunderts häufig so dargestellt, dass die Mondgöttin über den schlafenden Hirten wacht, während Amor anwesend ist und seinen Pfeil, der die Liebe zu Endymion repräsentiert, auf Luna richtet. Laut Anette Hojer wird man beim Betrachten von Solimenas „Luna und Endymion“ darauf aufmerksam, dass die Veränderungen des Stils des Künstlers auf den „akademischen Klassizismus“ zurückzuführen sind, der von der *Accademia dell'Arcadia* ausging.¹⁸² Bei Solimenas Endymion-Darstellung handelt es sich um eine kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem neuen „klassischen Idealismus“. Offensichtlich stehen die im 18. Jahrhundert aufkommenden Endymion-Darstellungen im

¹⁷⁹Das Land, in dem die Szene spielt, galt laut Cassani als „seliges Land des Goldenen Zeitalters“. Dort herrschten Friede, Klarheit und Schönheit, Spinosa et al. 1993, S. 218.

¹⁸⁰ Vgl. Spinosa et al. 1993, S. 218.

¹⁸¹ Spinosa et al. 1993, S. 218.

¹⁸² Hojer 2011, S. 31.

Zusammenhang mit der *Arcadia*. Der Name der *Accademia dell’Arcadia* bezieht sich auf die gebirgige Landschaft am Peloppones, die nach dem Mythos von Hirten, Nymphen und Naturwesen bewohnt wurde und von der nur positive Energie auszugehen schien.¹⁸³ Solimenas Stilwandel beruht auf dem zeitgenössischen Kunstgeschmack, der durch die Gründung der *Accademia dell’Arcadia* neu definiert wurde. Ein Mitbegründer der *Arcadia*, Gian Vincenzo Gravina, stammte aus Neapel, und da Solimena zu dieser Zeit intensiv in literarischen Kreisen verkehrte, wurde er wohl durch ihn mit den neuen „Reformbestrebungen“ der *Arcadia* vertraut gemacht.¹⁸⁴ Gravina verfasste außerdem für die Akademie das Werk „Discorso sopra l’Endimione“, welches zur schnellen Verbreitung des Endymion-Mythos auch unter den Malern führte.¹⁸⁵ Mit Solimena steht außerdem Francesco Trevisani in Verbindung, der 1712 in die *Arcadia* aufgenommen wurde. Dieser entwickelte, ähnlich wie Solimena selbst, einen Stil aus venezianischen, römischen und neapolitanischen Tendenzen und verband diesen mit den Ideen der *Arcadia*.¹⁸⁶ Trevisani führte, wie auch sein Zeitgenosse Solimena, Bilder für den Reichskanzler Lothar von Schönborn aus, darunter auch „Arkadien-Darstellungen“, wie etwa eine „Luna und Endymion“ Darstellung von 1708/1709, die sich heute in den Kunstsammlungen des Grafen Schönborn im Schloss Weißenstein in Pommersfelden befindet.¹⁸⁷ Da Daniel Gran die *maniera* Solimenas ausführlich studierte, gingen diese Reformen der Ästhetik wohl nicht berührungslos an ihm vorbei, auch wenn er nicht direkt daran beteiligt gewesen war. Solimena orientierte sich also an den Idealen der *Arcadia* und gab diese auch an seine österreichischen Schüler weiter.¹⁸⁸ Im Grunde geht es darum, die klassische Schönheit und Klarheit in der Malerei neu zu formulieren. Man kann wohl davon ausgehen, dass Solimena seinen Schüler Gran mit diesen „Reformbestrebungen“ der *Arcadia* konfrontierte und daraus resultierende Anklänge in dessen Werken nach seinem Neapelaufenthalt zu finden sind.

8.1.2 Faun (Pan) mit Früchtekorb

Im Niederösterreichischen Landesmuseum befindet sich eine Skizze mit einem laufenden Faun mit einem Früchtekorb (**Abb. 36**). Diese Zeichnung wird ebenfalls als eine Skizze

¹⁸³ Spinosa et al. 1993, S. 218.

¹⁸⁴ Hojer 2001, S. 29.

¹⁸⁵ Vgl. Spinosa et al. 1993, S. 220

¹⁸⁶ Hojer 2001, S. 29.

¹⁸⁷ Hojer 2011, S. 29.

¹⁸⁸ Vgl. Spinosa et al. 1993, S. 218.

für das Eckartsauer Fresko verstanden. Gran hat diese Figur jedoch nicht direkt verwendet. Wahrscheinlich hat er sie als Vorlage benutzt, wobei es ihm um Vorstudien zu den im Fresko häufigen Rückenakten gegangen sein dürfte. Die Faunengruppe im Deckengemälde findet sich gegenüber der Diana-Venatrix Gruppe wieder. Hier wird ein größerer, muskulöser gefesselter Faun von zwei kleineren Faunen flankiert (**Abb. 37**). Ein weiterer Faun befindet sich in der schräg gegenüberliegenden Ecke des Freskos mit einem Stock in der einen und der Panflöte in der anderen Hand (**Abb. 38**). Auch der Rückenakt des Faunes der Zeichnung wirkt muskulös, spitze Ohren sind hier nicht angedeutet. Der männliche Rückenakt im Fresko, es handelt sich um einen Genius, der am Rand die Jagdtrophäen schmückt, weist auffällige Analogien mit dem Faun auf der Zeichnung auf (**Abb. 39/Abb. 36**). Es sei hier nur erwähnt, dass Knab die laufende Faunengestalt Grans auf Christoph Wincks Fresko in Zell an der Pram und auf Sebastiano Riccis Randfiguren im Deckengemälde im Palazzo Marucelli in Florenz mit der Darstellung „Der Sieg des goldenen Zeitalters über Mars“ zurückführt.¹⁸⁹

8.1.3 Zwei Genien

Diese Zeichnung mit der Darstellung zweier Genien befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und wird ebenfalls als Vorstudie für das Eckartsauer Fresko angesehen (**Abb. 40**). Dargestellt ist eine weibliche geflügelte Gestalt, die mit beiden Händen einen Früchtekorb in die Höhe hält. Sie thront auf einer Wolke und wird auf der rechten Seite von einer weiteren Figur mit Flügeln flankiert. Wie Knab richtig bemerkt, hat die Szene Ähnlichkeiten in der Anordnung mit der Figurengruppe der Nymphe Kallisto und einer weiblichen Assistenzfigur mit Blumenkorb im Fresko (**Abb. 41**).¹⁹⁰ Offenbar wollte Gran mit der weiblichen Genius-Figur ursprünglich eine Flora darstellen, wie es Eckart Knab vermutet.¹⁹¹ Die Nymphe Kallisto im Deckengemälde hebt ihren linken Arm abgewinkelt, mit der Hand greift sie nach ihrem rosafarbenen Schleier. In einer ähnlichen Armhaltung ist der weibliche Genius in der Zeichnung dargestellt, hier ist es die rechte Hand, die abgewinkelt ist. Auch die Haltung der die Kallisto flankierenden weiblichen Assistenzfigur ist der in der Zeichnung sehr ähnlich. Hier hat Gran anstatt der Flügel im Fresko einen flatternden smaragdgrünen Umhang und einen köcherartigen Behälter mit Blumen hinzugefügt um die Details entsprechend der

¹⁸⁹ Knab 1977, S. 80.

¹⁹⁰ Knab 1977, S. 80.

¹⁹¹ Knab 1977, S. 80.

passenden ikonografischen Bedeutung im Fresko zu variieren (**Abb. 41**). Gran hat aus der Zeichnung also nur die grobe Anordnung fürs Fresko übernommen.

8.1.4 Geflügelter Genius

Diese Vorzeichnung zu dem Eckartsauer Fresko stellt einen Genius mit Zephir-Flügeln dar (**Abb. 42**). Die Zeichnung wurde von Gran im Deckengemälde direkt übernommen und zwar findet man diese Figur an der rechten Schmalseite wieder, an der ein Genius Pfeil, Bogen, Lanze und Jagdhorn mit einer Laubgirlande schmückt (**Abb. 39**). Ein Unterschied zur Vorzeichnung ist, dass Gran die Flügel im Fresko weggelassen hat. Aus der Zeichnung wird nicht ersichtlich, ob es sich um eine weibliche oder männliche Genien-Gestalt handelt, im Fresko ist sie eindeutig männlich. Hier hat Gran die Haltung des Genius weitgehend beibehalten. Im Fresko wirkt der Genius ein bisschen mehr nach rechts gedreht, was den Trompe l'œil Charakter noch verstärkt. Unter den Jagdtrophäen, links neben dem Genius, thront im Fresko die Göttin Flora; Es könnte sich auch um eine weitere Diana-Venatrix-Darstellung handeln mit dem Bogen in der Hand, rechts neben ihr befindet sich der Kopf eines erlegten Ebers.

8.2 Eine Ölskizze zu dem Deckengemälde aus dem Oberen Belvedere

Eine Ölskizze als Vorstudie für Deckengemälde anzufertigen hat eine lange Tradition, und reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück.¹⁹² So war es einfacher, etwaige Änderungen an der Komposition vorzunehmen. Der Bozzetto wurde häufig dem Auftraggeber vorgelegt, dieser konnte entscheiden, ob noch Änderungen vorzunehmen waren. Vor der Entstehung der Ölskizze wurde dem Auftraggeber zunächst nur eine Zeichnung gezeigt.¹⁹³ Die Entwicklung der Ölskizze kam nicht aus dem Nichts, Skizzierungen und Untermalungen wurden häufig unter Ölbildern ausfindig gemacht.¹⁹⁴ Schon Tintoretto wurde unter anderen von der Bruderschaft von San Rocco in Venedig dazu aufgefordert, Entwürfe für ein monumentales Fresko zu liefern.¹⁹⁵

In der österreichischen Barockmalerei des 18. Jahrhunderts zählen neben Daniel Gran und Paul Troger auch Bartolomeo Altomonte, Johann Jakob und Franz Anton Zeillner zu den

¹⁹² Bushart 1964, S. 147

¹⁹³ Wescher 1960, S. 16.

¹⁹⁴ Wescher 1960, S. 16.

¹⁹⁵ Wescher 1960, S. 16.

großen Meistern der Ölskizze. Die Ölskizze nahm im 18. Jahrhundert durch ihre zunehmende Beliebtheit eine Sonderstellung ein, vor allem in Bezug auf Monumentalmalerei.¹⁹⁶ Sie wurde lange Zeit nur als Hilfsmittel für die Entstehung eines Monumentalkunstwerkes gesehen, machte im Laufe des 18. Jahrhunderts aber eine Entwicklung zu einem eigenständigen Kunstwerk, wenn auch sehr langsam.¹⁹⁷ Im Gegensatz zur einfachen Bleigriffel-Zeichnung erfordert die Ölskizze eine aufwendigere Herstellung, dafür ist die Haltbarkeit und Dauerhaftigkeit des Bozzettos im Gegensatz zu einer Zeichnung von großem Vorteil.¹⁹⁸ Wäre die Anfertigung der Ölskizze nur als reiner Ersatz für die Zeichnung verstanden worden, so hätte sich der Aufwand in der Herstellung nicht rentiert.¹⁹⁹ Hier geht es anfangs um einen farbigen Entwurf für ein monumentales Kunstwerk in einer wesentlich kleineren Form, der sich mit der Zeit zum autonomen Kunstwerk entwickelt.

Im Grunde bilden das Skizzenbild und das Bild zwei absolute Gegensätze, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten: Dem Skizzenbild fehlt es im Gegensatz zum Bild an Vollkommenheit, Endgültigkeit, Dauerhaftigkeit, Geschlossenheit und Ausführlichkeit.²⁰⁰ In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist im deutschsprachigen Raum noch eine Zurückhaltung der Freskantten in Bezug auf die Ölskizze erkennbar, in den 1730er Jahren nimmt der Gebrauch zu, dieser lässt sich vermutlich durch die italienische Konkurrenz erklären.²⁰¹ Zögernd gegenüber der Ölskizze verhielt sich vor allem die Süddeutsche und Tiroler Schule, während die Wiener Schule, darunter auch Gran, der Bewegung voranging.²⁰² Ab den 1740er Jahren wurden Freskantten, die in ihren Werkstätten den Umgang mit Ölskizzen pflegten, als Professoren und Rektoren an die Akademie zitiert.²⁰³ Somit sorgte die Akademie mit für die Ausbreitung der Ölskizze. Einmal im Jahr wurden Wettbewerbsarbeiten in Form von Ölskizzen von den Schülern gefordert, welche später in den Besitz der Akademie übergingen.²⁰⁴ Auf diese Weise erreichte die Ölskizze einen höheren Stellenwert als bisher, sie wurde nun als eigene

¹⁹⁶ Bushart 1964.

¹⁹⁷ Bushart 1964.

¹⁹⁸ Vgl. Bushart 1964, S. 150.

¹⁹⁹ Vgl. Bushart 1964, S. 150.

²⁰⁰ Bushart 1964, S. 150.

²⁰¹ Vgl. Bushart 1964, S. 150.

²⁰² Vgl. Bushart 1964, S. 150.

²⁰³ Bushart 1964, S. 166.

²⁰⁴ Bushart 1964, S. 166.

Erfindung des Künstlers angesehen und erlangte somit ein ähnliches Ansehen wie das Leinwandbild.

Grans neapolitanischer Lehrer Francesco Solimena war dafür bekannt, dass seine Schüler hauptsächlich nach seinen Bozzetti malten. Gran fertigte häufig für ein Werk mehrere Ölskizzen an. So führte er zum Beispiel für das Altarbild mit der „Hl. Elisabeth von Portugal“ in der Wiener Karlskirche mindestens ein Dutzend aus.²⁰⁵ Für das Deckengemälde in Schloss Eckartsau fertigte Gran nur einen Bozzetto an, zumindest ist nur einer davon überliefert, der in das Jahr 1732 datiert wird (**Abb. 2**). Er wurde 1889 von Therese von Raymond für die damalige kaiserliche Galerie im Kunsthistorischen Museum in Wien angekauft. Im Jahr 1922 wurde der Bozzetto schließlich an die Österreichische Galerie übertragen. Die Ölskizze gehört somit zum Gründungsbestand des 1923 eröffneten Barockmuseums des Belvedere. Das kleinformatige Gemälde stimmt bis auf einige Details mit dem Fresko im Jagdschloss überein. Der wohl größte Unterschied zwischen der Ölskizze und dem fertig ausgeführten Deckenfresko ist die Farbabstimmung, die sich durch die technisch unterschiedliche Entstehung erklärt. Die Komposition wurde, wie auch das Deckengemälde, nach dem Rautenprinzip anfertigt, welches bei Gran häufig Anwendung findet und auf Solimena zurückzuführen ist. Das Licht geht vom Scheitelpunkt der Komposition aus, hinter dem Thronwagen ist eine Mondscheibe dargestellt, die auch als Sonne interpretiert werden kann, gleichzeitig ist in dieser eine halbkreisförmige Sichel erkennbar. Das Deckengemälde leuchtet durch die Pastelltöne, während die Skizze viel dunkler wirkt. Die Skizze ist kontrastierender als das Fresko, durch die Dunkelheit entsteht der Eindruck von Dämmerung. Die Mondbeziehungsweise Sonnenscheibe in der Mitte der Komposition strahlt hell, an den äußeren Stellen der Skizze wirkt das blau dunkel, im Fresko sind die Farbübergänge weniger drastisch, hier setzte Gran ein pastelliges Rosa ein, welches die Übergänge miteinander verschmelzen lässt. Auch die Anspielung der Mondsichel in der Sonnenscheibe bleibt im Fresko undeutlicher als im Bozzetto. Durch den gravierenden Hell-Dunkel-Unterschied zwischen Entwurf und Deckengemälde entsteht ein völlig anderer Eindruck. Anders verhält es sich in Hinsicht auf die Komposition, die Gran im Grunde übernommen hat. Die Figuren unterscheiden sich nur in der genaueren Ausführung, die Körperhaltungen wurden zum Großteil übernommen, nur kleinere Bewegungen variieren. Die drei dunkelbraunen Farbflecken im Eck rechts oben und auf der rechten Seite des Bozzetto

²⁰⁵ Kronbichler et al. 2007, S. 48.

weisen darauf hin, dass sich der Künstler in Bezug auf die Figurenpositionen, beziehungsweise mit den Personifikationen, die hier dargestellt werden sollten, noch nicht endgültig festlegen wollte. Die Ölskizze ist also an diesen Stellen unvollendet geblieben. Aus dem Deckengemälde ist ersichtlich, dass sich an der Stelle der rechten oberen Ecke, auf der fingierten Architekturbalustrade, später eine Nymphe, vermutlich Kallisto als Jägerin, befinden wird, zu ihrer Linken ein Dreizack. Neben ihr links liegt ein frisch erlegter Karpfen. Zu Dianas Rechter wird sich, wie im Fresko lesbar ist, eine weibliche Figur im Profil der Göttin zuwenden. Offensichtlich hat Gran an dieser Stelle in der Skizze schon zwei Figuren geplant, hat sie dann jedoch wahrscheinlich aus Unzufriedenheit doch übermalt, oder die Stellen gar frei gelassen. Auf der rechten Seite in der Mitte, wo sich in der Ölskizze der dritte große braune Farbleck befindet, findet sich später im Fresko eine mit Blumen bekrönte Flora in Begleitung eines Engels als Rückenfigur. Die Figur der Flora könnte man auch als Diana-Venatrix interpretieren, denn sie ist mit verziertem Speer und weiteren Jagdutensilien dargestellt. Im Bozzetto scheint der Thron des Apoll in der Mitte der hellste Punkt zu sein. Er wird sowohl von der Sonne, als auch vom Mond beschienen, und bildet somit den Scheitelpunkt der rautenförmig bewegten Komposition. Ähnlich übernimmt es Gran auch ins Fresko, jedoch wirkt dort die Verteilung des Lichtes harmonischer. Die Helligkeit erstreckt sich über das gesamte Deckenbild, in der Skizze konzentriert sich das Licht auf den Mittelpunkt. Ein bemerkenswerter Unterschied ist außerdem, dass das Blau der Ölskizze quasi eine Umrahmung für das Geschehen im Mittelpunkt bildet, während sich die Farben im Fresko in bläulichen Rosa- und Lilatöne auflösen. In der Skizze dominieren in der Linie unter der Göttin Diana Rottöne in den Draperien, vor allem das rote Tuch der Fama und der Lendenstoff um die Hüfte des Jupiter flattern dynamisch in der Luft. Diese „venezianische“ Farbgebung hat sich wohl erst im Laufe der Ausführung entwickelt. Die Komposition wird von einer reich gegliederten Architekturbrüstung gerahmt, auf der sich Nebenszenen abspielen. An der unteren Längsseite ist eine Opferszene mit König Thaos und Iphigenie dargestellt, auf der gegenüberliegenden Längsseite ist die Szene des schlafenden Endymion mit Luna abgebildet. Diese einzelnen Szenen wurden in das Deckengemälde übernommen. Einige Unterschiede in den Details gibt es zum Fresko. Die weibliche Engelsfigur links unterhalb der Göttin Diana hält im Deckengemälde einen goldenen Gegenstand, einen Köcher in den Händen. Im Bozzetto ist das noch nicht der Fall. Eine Figurengruppe aus drei Personen befindet sich im Himmelsfeld links, hinter Diana im Bild. Diese Figuren sind im Bozzetto farbiger dargestellt, im Deckengemälde

werden sie weiß-gold mit Licht durchflutet, beinahe durchsichtig wiedergegeben. Im Bozzetto sind einige Hintergrundfiguren farbiger und somit prominenter dargestellt als im Fresko, wo sie sich eher im Hintergrund halten und durch ihre helle Farbigkeit weniger auffällig erscheinen. Natürlich wirken die Figuren in der Ölskizze gestauchter oder gequetschter, es geht hier aber auch eher um deren Anordnung und Positionierung, als um den Gesamteindruck oder ihre Ausführung im Detail. Der Ölskizze wird unter anderem deswegen so viel Beachtung geschenkt, weil es sich hierbei zweifellos um ein eigenhändiges Werk des Künstlers handelt. Man kann wohl davon ausgehen, dass Gran für die Ausführung des Freskos seine Werkstatt zur Verfügung hatte, da eben die Malerei „al fresco“ in sehr kurzer Zeit zu geschehen hat. Abgesehen von farblichen Unterschieden stimmt der Bozzetto letztlich bis auf wenige Details mit dem Fresko überein. Die Skizze ist wohl nicht nur als einfache Vorstudie zu betrachten, sondern auch als eigenständiges Kunstwerk, das wir vollständig der Hand des Künstlers verdanken. Solche Bozzetti dienten häufig als Vorlage bzw. „Formeninventar“ für bestimmte Figuren und Bewegungen, die nicht unbedingt nur für die einmalige Ausführung gedacht waren. Schon an der Ausführung der Flügel bei Saturn und Fama im Bozzetto kann man erkennen, dass diese in besonderer Feinheit gestaltet wurden. Hier wird deutlich, dass es sich nicht um eine reine vorbereitende Studie handelt. Gran verwendete seine Ölskizzen wohl nicht nur als Vorlage für ein einziges Werk, sondern benutzte bestimmte Figurenhaltungen und Bewegungen immer wieder, er verwendete die Bozzetti also als „Skizzenbücher“ mit Motiven, die er in verschiedenen Kontexten anwandte.

9. Beschreibung und Analyse des Freskos

Der Festsaal

Der Festsaal des Schlosses ist an den Wänden von kannelierten Pilaster-Lisenen aus Stuckmarmor verkleidet. Die Lisenen tragen ein dreiteiliges Gebälk und darauf ein Konsolenfries.²⁰⁶ Durch diese Kompartimentierung werden die Wandflächen in verschiedene Teile gegliedert. Gegenüber der Fensterreihe wurden neben den Portalen zwei rundbogige Nischen angebracht, welche mit den Skulpturen Lorenzo Matiellis geschmückt sind (**Abb. 43**). Diese Skulpturennischen sind durchaus mit denen des

²⁰⁶ Vgl. Schuster 1993, S. 56.

Spiegelzimmers des Oberen Belvederes vergleichbar.²⁰⁷ Matielli gestaltete die beiden Skulpturengruppen „Apoll und Daphne“ sowie „Alpheus und Arethusa“ zeitgleich mit Daniel Gran, der das monumentale Deckenbild ausführte. An der Standplatte der „Apoll und Daphne“ Gruppe wurde eine Inschrift angebracht, die das Werk signiert und datiert („LAURENTIUS MATIELI. FEC. AN. 1731“). Die Wandfelder über Fenstern und Türen sowie über den Kaminen sind mit vergoldeten Stuckornamenten verziert. Die Supraporten-Gemälde, welche sich in prunkvollen goldenen Rahmen befinden, wurden vermutlich auch von François Roettiers ausgeführt.²⁰⁸ Die drei Supraporten-Gemälde stellen jeweils zwei Putten in Begleitung von Tieren dar. Ihre Blicke sind nach oben gen Himmel bzw. Richtung Deckenfresko gerichtet, sie sind offensichtlich aufeinander abgestimmt. Die dargestellten Putten agieren jeweils mit Tieren, beziehungsweise in einem der Bilder ist eine Jagdposaune mit dargestellt (**Abb. 44/Abb. 45/Abb.46**). Die Gemälde beziehen sich somit direkt auf das Thema Jagd und die Göttin Diana, also auf die Ikonografie des gesamten Schlosses. Die beiden Kamine werden von zwei in die Wand eingelassenen Ölgemälden geschmückt. Hier sind Kaiser Karl VI. und seine Gemahlin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel als König und Königin von Böhmen mit entsprechenden Insignien dargestellt. Schemper-Sparholz zieht einen Vergleich zwischen den Portraits und den Darstellungen Grans an der Decke mit dem Herrscherpaar Jupiter und Juno (**Abb. 47/Abb. 48**).²⁰⁹ Bei einem Vergleich der Gesichter sind mir etwaige Ähnlichkeiten nicht aufgefallen (**Abb. 49/ Abb. 50**). Schuster vermutet, es könnten sich an der Stelle der eingelassenen Kaiserportraits ursprünglich Portraits Franz Ferdinand Graf Kinskys und seiner Frau befunden haben, die durch den Verkauf des Schlosses an Franz Stephan von Lothringen abgenommen und ausgetauscht worden wären.²¹⁰ Schemper-Sparholz bemerkt jedoch, dass die Portraits bereits im Inventar von 1751 an dieser Stelle erwähnt wurden, was Schusters Hypothese widerlegt.²¹¹ Die Stuckatur des Festsaals ist mit denjenigen des Palais Schwarzenberg und des Oberen Belvedere vergleichbar.²¹² Als Vermittler der französischen Dekorationskunst nach Wien und Eckartsau kommt neben Joseph Emanuel Fischer von Erlach auch Claude de Fort de

²⁰⁷ Diese Ähnlichkeiten sind uns laut Schuster durch einen Stich Salomon Kleiners überliefert, Schuster 1993, S. 57.

²⁰⁸ Schuster 1993, S. 57.

²⁰⁹ Schemper-Sparholz 2004, S. 90.

²¹⁰ Schuster 1993, S. 57.

²¹¹ Schemper-Sparholz 2004, S. 90.

²¹² Schuster 1993, S. 57.

Plessy in Erwägung.²¹³ Schuster betrachtet Claude de Fort de Plessy als Innendekorateur des Schlosses Eckartsau.²¹⁴

Das Deckengemälde

Das barocke Deckengemälde Grans mit der „Aufnahme der Göttin Diana in den Olymp“ ist ein Höhepunkt im Schaffen des Künstlers, vor allem in koloristischer Hinsicht (**Abb. 1**). An den Ecken des Festsaals ist die Decke konvex abgeschrägt, dies entspricht dem Stil von Hildebrandt.²¹⁵ Aus koloristischer Sicht hat sich der Künstler eindeutig an italienischen Vorbildern orientiert, es zeichnet sich genauer gesagt durch eine venezianische Farbenpracht aus. Bei Sebastiano Ricci lernte Gran die venezianische Farbtradition kennen und verinnerlichte diese. Die Farbfülle geht im Deckengemälde sogar weit über die Farbgebung der Hofbibliotheksfresken, Grans monumentalsten Deckenfresken, hinaus.²¹⁶ In Venedig konnte Gran, so muss man annehmen, unter anderem Giovanni Battista Tiepolos Werke studieren, was sich im Deckengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau stark bemerkbar macht. Blaue, rosa und gelbliche Pastelltöne sind typisch für die venezianischen Meister der barocken Freskenmalerei. Die an den Ecken abgeschrägte Decke erinnert an die Decke des Oberen Belvederes in Wien, jedoch ausschließlich vom architektonischen Standpunkt aus gesehen.²¹⁷ Franz Anton Maulbertsch orientierte sich später durchaus an dem Deckengemälde Grans, dazu später mehr im abschließenden Kapitel 14, in welchem die Wirkung Grans auf seine Nachfolger besprochen wird. Gran hat im Festsaal von Schloss Eckartsau eine illusionistische, sich ins Unendliche verbreitende Himmelsöffnung geschaffen. Besonders verwandt ist das Gemälde mit dem Fresko Sebastiano Riccis aus dem Palazzo Marucelli-Fenzi in Florenz, mit der „Apotheose des Herkules“, welches im Kapitel 7.1 bereits ausführlich besprochen wurde. Die Komposition ist zum Großteil vom Bozzetto übernommen worden. Ölskizzen spielen bei Gran wie schon betont, grundsätzlich eine große Rolle, sie gehören wie auch einige Zeichnungen zum Entstehungsprozess eines solchen monumentalen Freskos. Diese Vorbereitung hat der Künstler bei Solimena gelernt. Sie diente wohl nicht nur ihm selbst zur Unterstützung der Ausführung, sondern auch zur Vorlage und Absprache mit dem Auftraggeber, Ferdinand Graf Kinsky.

²¹³ Claude de Fort de Plessy gestaltete z. B. Innenräume von Hildebrandt sowie des Palais Schwarzenberg Schuster 1993, S. 57.

²¹⁴ Schuster 1993, S. 57.

²¹⁵ Knab 1977, S. 77.

²¹⁶ Knab 1977, S. 78.

²¹⁷ Knab 1977, S. 78.

Die rautenförmige Art der Gliederung des Werkes hat Daniel Gran gleichfalls bei Solimena studiert, sie zieht sich durch sein gesamtes Schaffen hindurch.²¹⁸ Dieses Kompositions-Schema des Rautenprinzips ist nicht nur bei Gran häufig, sondern bei allen österreichischen Schülern Solimenas. Farblich waren ihm Ricci und Tiepolo ein Vorbild, jedoch ist vor allem auch eine individuelle Weiterentwicklung erkennbar. Der Künstler nimmt verschiedene Einflüsse auf und setzt diese gezielt ein, um seinen eigenen Stil zu definieren.

Das ikonografische Programm des Deckengemäldes ist auf die aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammende Hymne des Kallimachos zurückzuführen.²¹⁹ Im Deckenfresko im Schloss Eckartsau wird diese Quelle mit der zeitgenössischen Ikonographie verbunden, denn hier wird Diana nicht nur als Jagdgöttin, sondern auch als Göttin der Nacht dargestellt und Apoll wird als Gott des Tageslichtes interpretiert (Phoebus Apoll).²²⁰ Aus diesem Grund hat Gran offensichtlich in seinem Fresko versucht, Tag und Nacht zu vereinen, was ihm mit dem Changieren der Farben und Suggestieren von Tages- und Mondlicht mithilfe verblässer Luftperspektive hervorragend gelungen ist. Garzarolli-Thurnlakh bezeichnet das Deckengemälde Grans als Realisierung einer „nahezu vollkommenen Illusion des offenen Himmels“, die keinem anderen Vorgänger oder Zeitgenossen, nicht einmal Tiepolo, in einem solchen Ausmaß gelungen sei.²²¹

Beschreibung:

Im linken Bildzentrum der Komposition befindet sich die Hauptakteurin Diana, Göttin der Jagd und des Mondes, in Begleitung ihres Bruders Apoll (**Abb. 17**). Diana ist im Profil dargestellt und hat ihren Kopf nach oben geneigt, den Blick auf den Thronwagen gerichtet, zu dem sie ihr Bruder geleitet. Diana trägt ein türkis-farbiges Kleid, ihre linke Brust ist entblößt. Um ihre Hüfte trägt sie einen goldenen Umhang, der hinter ihrem Rücken wie ein Flügel zu flattern scheint. Ihr dunkelblondes Haar ist leicht gelockt und fällt geknotet über ihre rechte Schulter, hier hat sich Gran am antiken Vorbild orientiert. Sie trägt eine goldene Krone, über ihrer Stirn ist der filigrane Halbmond zu erkennen, welcher sie als Göttin des Mondes auszeichnet. Ihr rechter Fuß steht ausschreitend auf einer Wolke, das linke Bein ist für uns unsichtbar. An ihren Füßen trägt die Göttin blaue

²¹⁸ Knab 1977, S. 78.

²¹⁹ Schuster 1993, S. 59; Kallimachos von Kyrene, Hymnus an Artemis, V. 1-268.

²²⁰ Schuster 1993, S. 64.

²²¹ Garzarolli-Thurnlakh 1949, S. 6.

antikische Sandalen. Die Darstellung der Diana-Figur war Gran zu diesem Zeitpunkt, um 1732, bestimmt nicht fremd. Er hatte vermutlich bereits in seinen ersten Lehrjahren in der Werkstatt des Architekturmalers Georg Werle bei der Ausführung des Freskos im Jagdschloss bei Frauenburg in Tschechien mitgewirkt, auch hier war die Göttin der Jagd Darstellungsthema (**Abb. 3**). Weiter hat Gran Diana-Darstellungen auch im Palais Schwarzenberg und in der Wiener Hofbibliothek ausgeführt, auf die er sich im Eckartsauer Fresko bezogen hat. Bemerkenswert ist außerdem, dass sich Gran offensichtlich auch an seinem Malerkollegen Johann Michael Rottmayr orientierte, und zwar an seinem um 1690 gemalten Tafelbild mit der Darstellung der „Opferung Iphigeniens“ (**Abb. 51**). Grans Diana im Fresko von Schloss Eckartsau weist außerdem beträchtliche Ähnlichkeit mit den Grisaille-Tugenden Sebastiano Riccis im Florentiner Palazzo Marucelli auf (**Abb. 11**). Wie Schuster 1993 richtig bemerkt, weist auch die Figur des Äneas aus Nicolò Bambinis Deckenbild der „Apotheose des Äneas“ in der Villa Perocco in Vascon di Carbonera einige Analogien in der Körperhaltung mit der Diana im Eckartsauer Fresko auf (**Abb. 7**).²²² Bei der Eckartsauer Diana handelt es sich also um eine Weiterentwicklung der Figuren, die Grans Lehrer Werle, Ricci und Bambini gestaltet hatten. Dianas Bruder Apoll schwebt neben seiner Schwester und blickt ihr direkt ins Gesicht (**Abb. 17**). Seinen linken Arm hält er in Richtung auf den Thron erhoben. Bis auf ein pfirsichfarbenes Tuch um seine linke Lende ist Apoll antikisch nackt und muskulös dargestellt. Neben ihm, in sein Tuch gesteckt, befindet sich ein goldener Kelch. Apolls Haupt ist teils mit grünen Lorbeerblättern geschmückt. Hinter der Figur der Diana befindet sich eine Begleitfigur in grünem Gewand, die sich im Hintergrund aufhält und farblich sehr blass wirkt. Über dem Geschwisterpaar Diana und Apoll, also neben dem Thronwagen, befinden sich sieben Putti, nur einer von ihnen ist bunt gestaltet, die anderen werden vom Licht so überstrahlt, dass sie nur schematisch zu erkennen sind. Sie halten goldene Fackeln in den Händen, wie es Gran auch schon bei dem Putto in der Vorzeichnung „Luna und Endymion“ geplant hat. Im unteren Teil der Mitte der Darstellung schwebt die griechische Göttin Fama, ihr Attribut, die Posaune, in der rechten Hand (**Abb. 12**). Ihre linke Hand hält sie ausgestreckt in Richtung der Göttin Juno. Die Figur der Fama wiederholt sich in den Werken Grans kontinuierlich. Ursprünglich hat sie der Künstler von Solimena entlehnt (**Abb. 52**). Die Göttin Fama trägt ein grünes Gewand, um ihren rechten Arm windet sich ein blutrotes Tuch dynamisch im Wind. Ihre Brüste

²²² Schuster 1993, S. 62.

sind entblößt. In Grans Deckenfresken finden sich häufig Personifikationen in der Kompositionsmitte, mit einem derartigen roten Umhang und in einer ähnlichen Bewegung. Ein Putto unter der Göttin scheint an dem Tuch wankend Halt zu suchen, man könnte auch meinen, er würde sie stützen oder tragen. Hinter der Personifikation der Fama schwebt ein fliederfarbenedes Tuch, das sich in den Wolkenkonstellationen auflösen scheint. Etwas erhöht, zu Famas rechter Seite, befindet sich eine weibliche Engelsfigur mit einem türkisfarbenen Köcher in den Händen, dieser gehört offensichtlich zu den Jagdutensilien. Auf ihrem Schoß und auf ihrem linken Bein sitzt ein Putto, der ebenfalls aus dem Gleichgewicht geraten zu sein scheint. Rechts und links der Engelsfigur befinden sich noch drei weitere Putti, zwei davon mit Posaunen und einer mit einem Bogen, der offensichtlich auch als Symbol der Jagd dient. In der oberen Bildhälfte befindet sich der prominente goldene Thronwagen, der in grelles Mondlicht (bzw. Sonnenlicht) getaucht ist, er wird von Putten mit Posaunen und Fackeln und vom Tierkreis umgeben. Direkt hinter dem Thronwagen ist der Mond prominent dargestellt. Er ist sowohl als Sichel, wie auch als Vollmond lesbar, und wirkt hell und leuchtend. Gleichzeitig kann man die Darstellung des Mondes auch als Sonne interpretieren. Nachdem Apoll als Sonnengott verehrt wird und Diana-Luna die Göttin des Mondes ist, ist diese zwiespältige Anspielung vom Künstler wohl beabsichtigt. Man könnte die Darstellung auch als Übergang vom Tag zur Nacht sehen oder umgekehrt. Schon in der „Allegorie des Tagesanbruchs“ in der Kuppel des Palais Schwarzenberg setzte sich Gran mit dem Übergang von der Nacht zum Tag auseinander. Diese Morgen- oder Abenddämmerung scheint den Künstler quer durch sein Schaffen zu beschäftigen. Hier vermittelte er die Stimmung des Tagesanbruchs mittels des Lichts, welches das Bild in eine hellere und eine dunklere Hälfte zu teilen scheint. Vom Scheitelpunkt der Eckartsauer Decke aus breitet sich das Licht harmonisch über die gesamte Decke, im Bildzentrum wirkt es greller als am Rand, dort verwandeln sich die Farben in kräftigere Töne. Der Thronwagen ist mit einem fliederfarbenen Samtbezug als Sitzfläche ausgestattet. Als Lehne dient ein Muschelwerk. Solche französisch anmutenden Motive sind im 18. Jahrhundert hoch modern. Der Thron mit seinen zeitgenössisch modernen Formen dient Diana nebenbei auch als Wagen, auf dem sie während der Nacht fahren wird. Der Vorderteil des Throns ist mit einer Grotesken-Fratze verziert. Der Wagen bildet durch seine leuchtende Erscheinung eindeutig das Bildzentrum. Von der sich dahinter befindenden Mondscheibe strahlt ein gelbes Licht aus, welches in ein türkises Licht übergeht und sich nach oben hin ausbreitet. Die daran anschließenden Wolken sind lila-

farbig, dahinter ist das Blau des Himmels erkennbar. Durch die verschiedene Farbigkeit des Lichtes entsteht ein Eindruck von Dämmerung. Was Gran hier wie gesagt bewusst erzielt hat, ist die Verschmelzung von Tag und Nacht. Zur linken Seite des Wagens befindet sich eine weibliche beflügelte Figur mit einem grünen Stoffumhang, der ihren Unterleib bedeckt. Hierbei handelt es sich laut Schuster um die Personifikation des Morgensterns.²²³ Auch sie hält eine Fackel in ihrer linken Hand. Etwas versetzt unter ihr befindet sich der weißbärtige Jupiter. Mit seiner rechten Hand weist er offensichtlich Diana den Thron zu. In seiner linken Hand hält er ebenfalls eine brennende Fackel. Seinen Unterkörper bedeckt ein weißer Stoff. Neben dem rechten Fuß des Jupiters befindet sich eine Eule, die direkt von der Decke zum Betrachter herabblickt und mit ihm Kontakt aufnimmt. So zieht Gran den Bildbetrachter in die Darstellung mit ein. Die Eule gehört vermutlich zur Göttin Athene, als Symbol ihrer Weisheit. Neben Jupiter befindet sich links seine Gemahlin Juno, in ein grünes Gewand gehüllt. In ihrer linken Hand hält sie einen Kranz mit blauen Blumen. Rechts über Juno thronen zwei Putti verspielt auf einer Wolke. Einer von ihnen trägt einen grünen Umhang, der andere einen goldenen. Über ihnen, ein Stück weiter oben, ist eine Jagdszene dargestellt, die auch als Sternzeichen-Darstellung verstanden werden kann. Eine männliche Figur mit grünem Umhang blickt einem Löwen hinterher, der ihr bei der Jagd zu assistieren scheint. Links darüber schwebt ein weiterer Putto, in beiden Händen hält er Lorbeerblätter. Etwas versetzt unterhalb von Juno befindet sich die Göttin Athene, die Göttin der Weisheit, der Kriegsführung und der Kunst. Ihr Attribut, eine weitere weise Eule, befindet sich mit ausgebreiteten Flügeln direkt unter ihr. Wie üblich trägt Athene nach antikem Vorbild einen bronzefarbenen, figural verzierten Kriegshelm, in ihrer linken Hand hält sie einen Schild, auf dem bei eingehendem Betrachten ein Medusenhaupt abgebildet ist. Sie trägt ein fliederfarbenes Gewand und einen bronzefarbenen Umhang. Athene weist mit ihrem rechten Arm nach unten in die rechte Bilddecke, es entsteht also eine entgegengesetzte Bewegung. Links neben Athene befindet sich die Figur des Ganymed als Rückenakt, er wendet sich vom Betrachter ab. Solche Rückenakte sind bei Gran keine Seltenheit, sie finden sich in zahlreichen seiner Fresken. Zu Ganymeds linker Seite befinden sich zwei weitere Putti. Links an der gegenüberliegenden Seite thront das Paar Herkules und Hebe auf Wolken. Herkules wirkt golden und seine Gemahlin Hebe leuchtet silbrig, durch das strömende Licht, welches vom Wagenthron auszugehen scheint. Unterhalb der Eule

²²³ Schuster 1993, S. 59.

Athenes ist nun Saturn mit Sense dargestellt, der die Zeit und die Vergänglichkeit repräsentiert (**Abb. 16**). Er wird von zwei Putten begleitet, die als Assistenzfiguren gelesen werden können. Der rechte Flügel des Saturn leuchtet hell weiß, während sein linker Flügel grün anmutet. Ein lila farbiges Tuch bedeckt seinen Unterkörper und breitet sich dynamisch neben der Gottheit aus, parallel zu seinem rechtem Fuß. In diesem Bereich der roten Draperie um Saturn mussten im 19. Jahrhundert besonders umfangreiche Beschädigungen restauriert werden. Ob nun die Flügel des Saturn schon von Gran verschiedenfärbig gestaltet wurden oder erst das Resultat von Restaurationen sind, bleibt offen. Dass das Rot des Lenden-Tuches abgeblättert ist, wissen wir durch einen Restaurationsbericht.²²⁴ Zwei Putten sind im Begriff, Saturn davon abzuhalten, mit der Sense auszuholen. Fama scheint Saturn durch ihre Handbewegung regelrecht verscheuchen zu wollen. Nun zu den Randfiguren. Die fingierte Architekturbalustrade, die das Deckenbild umrahmt, hat der Künstler vermutlich selbst geschaffen, zumindest werden in der Forschung keine in Frage kommenden Quadraturisten genannt. Nachdem Gaetano Fanti 1734/35 mit Gran nach Brünn gekommen war, um dort die Architekturmalerie im Rathaus auszuführen, könnte auch er als Quadraturist für Eckartsau in Frage kommen. Laut Knab spielte das Zusammenwirken zwischen Architektur und Malerei für Gran eine große Rolle.²²⁵ Gran scheint ein künstlerisches Gespür für diese Übergänge gehabt zu haben. Knab bringt Grans Verständnis für die Verbindung von Baukunst und Malerei mit Künstlern wie Raphael, Sacchi und Maratta in Verbindung.²²⁶ Für Grans zeitgenössische Malerkollegen Ricci, Solimena sowie für Carlone, Asam, Rottmayr oder Martino Altomonte stand dieser Aspekt, trotz hoher Qualität ihrer Arbeiten, nicht im Vordergrund.²²⁷ Bei Paul Troger und Bartholomeo Altomonte wird hingegen sichtbar, dass das Zusammenspiel zwischen Baukunst und Malerei einen größeren Stellenwert einnimmt, ähnlich wie es bei Gran der Fall ist.²²⁸

Die Figurengruppen an der fingierten Architekturbalustrade setzt sich nun wie folgt zusammen: In der Mitte der unteren Längsseite befindet sich eine Opferungsszene, hier ist König Thaos in Begleitung seiner Tochter, der Priesterin Iphigenie, dargestellt (**Abb. 53**). Im Bozzetto ist an der Stelle der Iphigenie ein männlicher Priester dargestellt. Rechts bringt eine kleine Assistenzfigur auf einem goldenen Tablett Opfergaben herbei, während

²²⁴ Zykan 1951, S. 116.

²²⁵ Knab 1977, S. 146.

²²⁶ Knab 1977, S. 146.

²²⁷ Knab 1977, S. 146.

²²⁸ Knab 1977, S. 146.

auf der linken Seite eine Rückenfigur einen Hirsch zur Opferung festhält. Die Szene hat Gran aus dem Bozzetto weitgehend übernommen, nur wenige Details sind im Deckengemälde geändert ausgeführt, anstatt von Iphigenie ist hier ein bärtiger Mann in braunem Mantel mit einem Lorbeerkranz auf der Stirn dargestellt. Bereits Iphigenie hat einen Lorbeerkranz auf der Stirn, anscheinend bevorzugte der Auftraggeber doch eine männliche Figur. Gegenüber dieser Szene befindet sich auf der anderen Längsseite eine Darstellung der Göttin Diana, hier auch häufig als Luna bezeichnet, mit dem schlafendem Hirten Endymion (**Abb. 31**). Diese Szene hat Gran ziemlich genau von Solimena aus einem Gemälde mit dem gleichen Bildinhalt aus den Jahren 1705/1710 übernommen (**Abb. 35**). Endymion-Darstellungen wurden ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem beliebten Bildthema. Die beiden weißen Tauben, die sich neben Diana und Endymion befinden, sind wohl eine Anspielung auf die Göttin Venus, die sich in den Jäger Adonis verliebt.²²⁹ Im Unterschied zu Solimenas Darstellung von „Luna und Endymion“, hat Gran die Göttin Diana bereits in der Vorzeichnung nach oben hin versetzt, Solimena stellt das Liebespaar ungefähr auf der gleichen Ebene dar. Im Bozzetto und im Fresko ist der Abstand zwischen Diana und dem Hirten weniger groß, hier hat Gran Luna auf eine Wolke direkt an der Balustrade gesetzt. Luna wurde mitsamt ihrer dynamischen Bewegung vom Bozzetto ins Fresko übernommen, mit dem Unterschied, dass sie in der Ölskizze den kleinen Amor an der rechten Hand hält, während sie im Fresko ihren Arm um dessen Schulter legt. Der Putto, der sich links neben Diana im Bozzetto auf eine Wolke stützt, wurde im Deckengemälde weiter nach unten versetzt. Die Wolkenpartie im Bozzetto wurde mit brauner Farbe übermalt, hier hat Gran im Fresko zudem noch eine Truhe und einen Hirtenstab hinzugefügt. Im Bozzetto scheint Endymion durch die noch nicht vorhandenen Wolken fast abzustürzen, im Fresko hat Gran für den Hirten eine sicherere Position vorgesehen. In dieser Darstellung hat sich Gran neben Solimena auch von Martino Altomonte inspirieren lassen, und zwar von seiner „Luna und Endymion“, in einem Medaillon unter dem Fresko „Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen“ im Unteren Belvedere (**Abb. 54**). Dieses Deckengemälde für den Prinzen Eugen hat Altomonte um 1716 geschaffen. Es liegt also nahe, dass Gran dieses ausführlich studiert hat, bevor er mit der Ausmalung von Eckartsau begann. Die Darstellung des Gewandes der Luna von Altomonte hat außerdem viel Ähnlichkeit mit der Fama im unteren Zentrum der Komposition von Schloss Eckartsau (**Abb. 12**).

²²⁹ Vgl. Baum 1980, S. 200.

Darstellungen weiblicher Gestalten mit entblößten Brüsten, antikischen Sandalen und lebendig flatterndem Gewand hat Gran offensichtlich bei Ricci studiert. Sie wurden von Künstlern wie Altomonte und Gran nach Österreich exportiert.

Links neben der Eckartsauer Opferungsszene auf der unteren Längsseite ist eine Jagdszene mit zwei weiblichen Figuren dargestellt (**Abb. 21**). Hierbei handelt es sich um die Diana-Venatrix mit einem weißen Jagdhund an der Leine, sie trägt einen grünen Umhang. Die andere Assistenzfigur trägt einen blauen Umhang, es wird nur ihr Rücken sichtbar. Mit ihrer linken Hand hält sie ebenfalls einen weißen Jagdhund. Rechts neben der Opferszene ist ein Pan (Faunus) mit spitzen Ohren, halb Mensch, halb Tier, dargestellt (**Abb. 38**). Er wird seitlich im Profil auf der Balustrade sitzend wiedergegeben. In der rechten Hand hält der Faunus seine Panflöte, links stützt er sich mit einem Stock ab. Unter ihm liegt ein lila glänzender Stoff aufwendig drapiert. Links neben dem Faun liegt ein Putto auf der Balustrade, er blickt Pan spielerisch an. Auf den gegenüberliegenden Querseiten befindet sich auf der rechten Seite eine sitzende Flora mit einem Genius, der als Rückenfigur eine Blumengirlande auf die Spitze eines Speers setzt (**Abb. 55**). Sie wird von Mrazek als Nymphe aus dem Gefolge Dianens bezeichnet, die mit einem Genius die Jagdtrophäen aufrichtet.²³⁰ Meiner Meinung nach handelt es sich um Primavera, der Personifikation des Frühlings. Natürlich ist es nicht auszuschließen, dass es sich bei dieser Figur auch um die Nymphe Kallisto handeln könnte. Aufwendige Blumendekorationsmotive waren für Gran ein beliebtes Bildmotiv, eine solche Affinität ist auch schon bei Grans erstem Lehrer Georg Werle zu erkennen. Flora trägt also ein türkis-weißes Kleid und einen rosafarbenen Umhang. Der Genius hat grün-lila farbige Flügel und trägt einen fliederfarbenen Umhang. Auf der linken gegenüberliegenden Querseite ist ein weiterer Genius dargestellt, der mit Hilfe einer Assistenzfigur Jagdutensilien mit Blumengirlanden schmückt (**Abb. 39**). Abermals geht es hier um die Verherrlichung der Jagd, außerdem repräsentiert diese Szene den Herbst. An den Rändern unter den Girlanden lassen sich Tierköpfe von erlegtem Vieh erkennen. Auf der oberen Längsseite befindet sich im rechten oberen Eck eine Nymphe Dianas, vermutlich handelt es sich um Kallisto, mit einem Dreizack (**Abb. 41**). Sie hat offensichtlich einen Karpfen erlegt, dieser befindet sich zu ihrer rechten Seite. Links neben ihr befindet sich eine Assistenzfigur mit einem Blumenbouquet in den Händen. Im linken oberen Längsseiteneck befindet sich wieder ein spitzohriger Pan, mit menschlichem Oberkörper

²³⁰ Mrazek 1960, S. 16.

und tierischem Unterkörper mit Hufen. Hier hat der Künstler vermutlich auf Luzifer anspielen wollen. Der Faun ist gefesselt und wird von zwei ebenfalls spitzohrigen Assistenzfiguren flankiert. Die Göttin Diana zeigt sich hier also in verschiedenen Aufzügen, sowohl als Diana-Venatrix, als auch als Diana-Phoebe und als eine Diana mit auffallend vielen Gemeinsamkeiten mit der Göttin Aphrodite.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich Gran eines komplexen ikonografischen Programmes bedient hat. Im Zentrum des Freskos ist die Aufnahme Dianas in den olympischen Götterhimmel dargestellt. Auf der linken Seite ist Diana neben ihrem Bruder Apoll dargestellt, der sie offensichtlich zum Thronwagen führt, welcher von einer Sonnenscheibe flankiert wird, aus der sich auch gleichzeitig eine halbmondförmige Sichel erkennen lässt. Auf der rechten Seite sind Jupiter mit seiner Gemahlin Juno, Minerva und Saturn abgebildet. In der Mitte der Komposition ist die Göttin Fama mit ihrer Posaune von einem Putto gestützt monumental wiedergegeben. Dem Betrachter springt diese zentrale Figur beim Betreten des Festsaaes als erstes ins Auge, sie könnte beinahe den Eindruck erwecken, die Hauptfigur der Darstellung zu sein. Diese im Laufe von Grans Werken immer wiederkehrende zentrale Mittelfigur wurde vom Künstler mit Sicherheit ganz bewusst eingesetzt. Man könnte diese Fama mit ihrer Posaune, die das Geschehen ankündigt und die Figuren quasi vorführt, auch als Symbol für den Nachruf des Künstlers verstehen. Gran war sich seines Könnens wohl bewusst und wollte mit dieser Figur dem Kunstwerk vermutlich seinen persönlichen Stempel verleihen. Außerdem kann die zentrale Figur der Fama auch als Hommage an Solimena gelesen werden. Wie schon besprochen, hat Gran diese Figur ursprünglich von seinem neapolitanischen Lehrer entlehnt. Bestimmt wollte er jedoch sein eigenes künstlerisches Talent hervorheben, und diese Figur diene ihm eben als Erkennungszeichen seiner persönlichen künstlerischen Handschrift.

Zu den Figuren an den Rändern und in den Ecken der fingierten Architekturalustrade ist hinzuzufügen, dass sich die einzelnen Szenen mit den jeweiligen Diagonalen aufeinander beziehen: Die Jagdszenen mit der Göttin Diana mit Hund und ihrer Begleiterin repräsentiert die Jagd an Land, wobei die diagonal gegenüberliegende Szene die Jagd im Wasser zum Bildthema hat. Hier ist eine Nymphe der Diana mit Jagdutensilien und Dreizack dargestellt, sie ist von erlegten Fischen umgeben. Bei diesen Fischen handelt es sich vermutlich um Karpfen, die in der Au rund um das Schloss und im nahen Fluss sehr häufig sind. In einer anderen Ecke der Randszenen befindet sich ein gefesselter Pan, halb

Mensch halb Tier, ein Putto mit rokokoartigen muschelförmigen weißen Flügeln schwebt über ihm. Diagonal gegenüber befindet sich das Gegenstück, der freie Pan auf seiner Panflöte spielend. Ein Putto mit Schmetterlingsflügeln liegt neben ihm auf der Balustrade und lauscht aufmerksam dem Flötenspiel. Hier hat sich der Künstler also ein Konzept überlegt, indem er die Personen der Eckszenen diagonal aufeinander bezieht, und dadurch eine Erzähldynamik erzeugt.

Auch die Jahreszeiten hat der Künstler, wie schon Schuster bemerkte, wiedergegeben. Diese beziehen sich vermutlich auf die übrigen Randszenen. Die Frühlingszene ist eindeutig auf der rechten Seite, Primavera ruht neben einem Eberkopf, hinter ihr werden weitere Jagdtrophäen mit Blumengirlanden von einem geflügeltem Genius geschmückt. Gegenüber ist eine Herbstszene dargestellt: Hier werden die Jagdtrophäen von Genien mit Weinlaub geschmückt. Die Szene über dem Eingangsportal mit Diana-Luna und dem Hirten Endymion kann wohl als Sommerszene interpretiert werden. Die gegenüberliegende Opferungsszene kann als Winterszene verstanden werden. Auch auf die Sternzeichen hat Gran in seinem Eckartsauer Fresko anspielen wollen. Eindeutig zu erkennen ist die Waage auf der rechten Bildhälfte des Mittelfeldes (**Abb. 56**). Die beiden spielenden Putten mit Muschelflügeln können als Sternbild des Zwilling verstanden werden (**Abb. 57**), den Jäger mit Bogen und Löwen kann man wohl als Symbol für das Sternzeichen Schütze betrachten (**Abb. 58**). Die restlichen Sternzeichen sind nicht offensichtlich dargestellt.

Untersucht man die einzelnen Gesichter genauer, so wird man feststellen, dass es sich hierbei nicht um Wiederholungen von Typen handelt. Jede Figur hat offensichtlich ein individuell gestaltetes Gesicht, was vermuten lässt, dass der Künstler vielleicht mit Modellen gearbeitet hat. Die Liebe zum Detail Grans wird besonders deutlich, wenn man sich Einzelheiten näher ansieht. Zur Veranschaulichung dient hier ein Detail aus der Randszene mit dem gefesselten Pan, der von zwei weiteren Faunen flankiert wird (**Abb. 37**). Hier wird besonders an den Händen des linken Faunes die Virtuosität der Gestaltung ersichtlich (**Abb. 59**). Selbst das sprichwörtlich Schwarze unter den Fingernägeln kann bei näherer Analyse erkannt werden. Weitere Details, wie der Putto rechts neben „Luna und Endymion“ über der Eingangstüre zum Festsaal, demonstrieren die detaillierte Ausführung. Diese Figur ist mit dreifarbigem Flügeln, ganz in sich versunken dargestellt (**Abb. 60**). Die Versunkenheit suggeriert Nachdenklichkeit. Eine solche Form der Darstellung ist in der österreichischen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts ein besonderes

Phänomen. Vom Betrachter, der das Fresko von unten studiert, werden solche Details schnell übersehen. Daniel Gran arbeitete hier mit beeindruckender Genauigkeit und Virtuosität.

Ganz zuletzt in diesem Kapitel noch ein kurzer Exkurs zur Tradition der Dianadarstellung und zum antiken Vorbild der Göttin der Jagd: Diana, oder griechisch Artemis, ist die Tochter des Jupiter und der Latona und die Schwester des Apoll. Sie ist sowohl die Göttin der Jagd, der Natur sowie der Keuschheit. Andererseits wird sie auch als Göttin der Frauen verehrt und schützt deren Jugend und Tugend, also gehört es auch zu ihren Aufgaben, deren Jungfräulichkeit zu beschützen. Außerdem wacht Diana über die Geburt der Kinder und beschützt diese.²³¹ Diana löst die Göttin Selene als Mondgöttin ab. Sie wird in der Antike bereits häufig sehr schlank dargestellt, mit Chiton und Sandalen bekleidet. Ihre Attribute sind in antiken Darstellungen unter anderem die Dattelpalme, der Hirsch und die Biene. Im Laufe der Kunstgeschichte orientiert sich die Diana-Darstellung an antiken Vorbildern, wie es auch bei Gran der Fall ist. Ihre Attribute sind Pfeil, Schild und Bogen, häufig werden ihr ein Jagdhund und eine Hirschkuh beigelegt.²³² Ein weiteres Identifikationsmerkmal ist die silberne Mondsichel in ihrem Haar, die sie als Mondgöttin auszeichnet und ein Symbol des Neumondes ist. Auch diese Motive finden wir an der Decke des Festsaals von Schloss Eckartsau wieder. Schon in antiken Statuen wurde die Göttin meist mit lockigem Haar im Nacken geknotet dargestellt. In der Kunst der frühen Neuzeit wird die Göttin häufig in Begleitung ihrer Nymphen beim Baden dargestellt (**Abb. 61**).²³³ Diese Darstellungsmotive waren typisch für barocke Galeriebilder, sie zeigen Diana und den Jäger Aktäon. Diana wird beim Baden von dem Jäger beobachtet und bespritzt ihn abwehrend mit Wasser. Auch diese Darstellungsszene bietet facettenreiche Aktfiguren. Die Figuren halten sich am Wasser auf, an Bächen, Flüssen und Sümpfen.

Offensichtlich war die Göttin als Motiv für Jagdschlösser besonders beliebt, da die Jagd ein Privileg des Adels war. So wird das Jagdvergnügen mit arkadischer Erholung verbunden. Häufig sind Diana-Darstellungen vor allem in Gartensälen oder auch in Form von Skulpturen in den Schlossparks vorhanden, hier steht die Naturverbundenheit der Göttin im Vordergrund. Da die Göttin auch für ihre Tugendhaftigkeit und

²³¹ Vgl. Poeschel 2007, S. 294.

²³² Vgl. Poeschel 2007, S. 294.

²³³ Vgl. Poeschel 2007, S. 294.

Jungfräulichkeit steht, haben sich viele Damen des Adels als Diana portraituren lassen, besonders im 18. Jahrhundert sind Portraits dieser Art häufig (**Abb. 62**). Die Göttin des Mondes ist auch die Göttin der Dunkelheit und der Nacht, mitunter auch deswegen, weil sich das Wild in der Nacht bewegt und sich so am besten jagen lässt. Eine beliebte Darstellung in der Kunst des Barock ist die Mondgöttin Luna mit dem Hirten Endymion. Diana liebte Endymion, er erkannte das, aber war sich darüber bewusst, dass sie sich niemals von ihm verführen lassen würde, deswegen ließ er sich von Jupiter in ewigen Schlaf versetzen.²³⁴ Die Göttin besuchte daraufhin den schlafenden Endymion und liebte ihn.²³⁵ Diese Szene finden wir auch im Deckengemälde des Festsals in Schloss Eckartsau wieder; sie kann auch als Anspielung auf Arkadien gelesen werden. Angesehene Künstler wie Il Guercino, Nicolas Poussin, Luca Giordano, Francesco Solimena, oder François Boucher beschäftigten sich mit dem arkadischen Diana-Endymion-Thema. Ihre Werke strahlen eine intensive barocke Dynamik aus (**Abb. 63/Abb. 64**). Grundsätzlich waren im Barock Liebesdarstellungen zwischen Göttern sehr beliebt. Häufig wird Endymion als junger Hirte mit Hirtenstab im Licht des Mondlichts in der freien Natur ruhend dargestellt.²³⁶ Diana schwebt meistens auf ihn zu oder hält ihn in den Armen. Häufig ist die Göttin der Jagd auch im Beisein ihrer Nympe Kallisto dargestellt. Eine der Figuren am Rand der fingierten Architekturbalustrade im Deckengemälde in Schloss Eckartsau zeigt die Nympe Kallisto (**Abb. 41**). Kallisto wurde der Legende nach von Jupiter verführt und verstieß somit gegen das Keuschheitsgesetz der Göttin Diana. Als Diana die Schwangerschaft der Nympe entdeckte, verwandelte sie Kallisto zur Strafe in eine Bärin, somit war sie der Göttin Juno ausgeliefert, doch Jupiter konnte sie retten und verwandelte sie in das Sternbild des Bären. Dieser Teil aus Ovids Metamorphosen war auch ein beliebtes Darstellungsmotiv in der Kunstgeschichte. Dieses Motiv bot dem Künstler die Möglichkeit, viele nackte Frauen an einem Flussufer darzustellen und gab Raum zur Demonstration verschiedener künstlerischer Varianten.²³⁷

Der Betrachter wird beim Begutachten solcher Darstellungen zum Voyeur und dringt somit in die Welt der Nymphen und der scheuen Jagdgöttin ein.²³⁸

²³⁴ Vgl. Poeschel 2007, S. 295.

²³⁵ Vgl. Poeschel 2007, S. 295.

²³⁶ Mit der Gründung der Accademia dell'Arcadia in Rom entstanden die ersten Endymion-Darstellungen in Rom, 1692 wurde der *Discorso sopra l'Endimione* von Gian Vincenzo Gravina veröffentlicht, Hojer 2011, S. 29.

²³⁷ Vgl. Poeschel 2007, S. 296.

²³⁸ Vgl. Poeschel 2007, S. 296.

Es ist also nicht abwegig, dass Gran sich bei der Ausstattung des Festsaals von Schloss Eckartsau für das Diana-Thema entschied. Auch ist es naheliegend, dass der Auftraggeber, Ferdinand Graf Kinsky, sich für eine der beliebtesten weiblichen Gottheiten entschied, vor allem auch deswegen, weil er das Schloss vermutlich anlässlich seiner Hochzeit für die Gräfin Pallfy ausstatten ließ, um diese zu beeindrucken. Das Jagdschloss ist grundsätzlich als Hommage an die Göttin Diana zu sehen. Sowohl Schuster als auch Schemper-Sparholz sprechen bei der Auseinandersetzung mit dem Barockschloss Eckartsau von einem „*Tempel der Diana*“²³⁹, was der wohl treffendste Begriff für dieses Jagdschloss ist. Die Göttin ist im ganzen Schloss omnipräsent, vom Skulpturenschmuck an der Fassade bis zum Höhepunkt, dem Festsaal mit dem theatralisch inszenierten Deckenfresko Grans.

10. Das Fresko im Zusammenspiel mit den Skulpturen Lorenzo Matiellis

Zacharias betont, dass die beiden Künstler Daniel Gran und Lorenzo Matielli im Schloss Eckartsau als Mitarbeiter in außerordentlicher Brillanz zusammengefunden hätten.²⁴⁰ Schon im Vestibül von Schloss Eckartsau stehen zwei prominente Skulpturen des Hofbildhauers Lorenzo Matielli: Atalante und Meleager (**Abb. 65/Abb. 66**). Ikonographisch sind diese Figuren mit dem Diana-Mythos verbunden. Sie sind die Bezwingler des kalydonischen Ebers und wurden von der Göttin Diana geschickt, um sich am Untier zu rächen.²⁴¹ Atalante sitzt auf einem Felsen, das rechte Bein unter das linke geschoben. Ihren Kopf hat sie nach links geneigt. Sie trägt ihre Haare verknotet zur rechten Seite über die Schulter hinabfallend. In ihrer linken Hand hält sie ihr Attribut, den Speer. Unter ihrem rechten Bein wird der Kopf einer Hirschkuh erkennbar. Neben ihr, zu ihrer linken Seite steht ein Köcher, gefüllt mit Pfeilen. Hier möchte ich darauf hinweisen, dass in Bezug auf die Frisur und das Gesicht der Atalante-Skulptur einige Analogien zu den weiblichen Gestalten im Deckenbild Grans erkennbar sind. Der Gesichtsausdruck der Atalante ist dem der Diana im mittleren Bildfeld des Freskos relativ ähnlich (**Abb. 67/Abb. 68**). Auf der anderen Seite ist Meleager über den Eber triumphierend dargestellt (**Abb. 66**). In seiner rechten Hand hält er den Speer, mit dem er den Eber erlegt hat. Mit

²³⁹ Schemper-Sparholz 2004, S. 89; Schuster 1993, S. 52-65.

²⁴⁰ Zacharias 1960, S. 128.

²⁴¹ Schemper-Sparholz 2004, S. 89.

der Linken hält er das Ohr des erlegten Tiers. Auch er ist sitzend dargestellt, aber es wirkt, als würde er im nächsten Moment aufspringen. Beide Figuren stehen im Zusammenhang mit dem Thema der Jagd, und wurden aus diesem Grund hier bewusst eingesetzt. Auch am Stiegenhaus-Geländer des Vestibüls des Schlosses ist eine Skulptur Matiellis vorhanden, es handelt sich um eine laternenhaltende sitzende weibliche Figur mit kindlichen Zügen (**Abb. 69**). Mit ihrem linken Arm stützt sie sich am Stieengeländer ab, den Blick hat sie auf die Treppe aufwärts gerichtet, sie sitzt auf einem dynamisch barock drapierten Stoff. Die Haare fallen dem jungen Wesen über die rechte Schulter, sie sind ähnlich frisiert wie bei Atalante, Daphne, Arethusa und Grans Diana. Die Beine sind überkreuzt, auf den Knien, in einer rokokoförmigen Muschel ruht eine kupferne Laterne, die das Stiegenhaus beleuchten soll. Im Gegensatz zu der filigranen Figur wirkt die Laterne monumental und massiv. An den Empfangsskulpturen vorbei betritt der Besucher nun die offene Stiege Fischer von Erlachs und gelangt anschließend zum Piano Nobile und schließlich in den Festsaal (**Abb. 70**). Matiellis Skulpturen im Festsaal selbst stellen linkerhand Apoll und Daphne und rechterhand Alpheus und Arethusa dar (**Abb. 71/ Abb. 72**). Bei Apoll und Daphne handelt es sich laut Schemper-Sparholz um die einzige signierte Skulptur Lorenzo Matiellis.²⁴² Im Gegensatz zur Gruppe Alpheus und Arethusa ist das Darstellungsthema dieser Skulptur eindeutig. Hier hat sich Matielli offensichtlich an Gianlorenzo Berninis berühmter römischer Großplastik mit demselben Bildthema orientiert. Apoll, im Profil dargestellt, hält mit seinem rechten Arm die Hüfte Daphnes fest, während sich ihr linker Fuß schon in Rinde verwandelt (**Abb. Abb. 71**). Apolls Umhang windet sich dynamisch um die Skulptur, was die dramatische Wirkung der Gewalttat verstärkt. Sein linker Fuß sprengt den Darstellungsrahmen, er tritt aus der Nische heraus. Sein Rücken wird anatomisch korrekt wiedergegeben. Er ist weit ausschreitend dargestellt. Auch Daphnes rechte Hand geht über den Nischenrand hervor. Die Drehung von Daphnes Oberkörper erinnert an das klassische Prinzip der *Figura serpentinata*. Die Figurengruppe kann durchaus als theatralische Inszenierung verstanden werden. Die Nischen sind mit vergoldeten Stuckaturen in Form von floralen Ornamenten verziert. Auch die beiden Sockel der Figurengruppen sind mit blumenartigen rokokoförmigen Muschelwerken verziert. Die rechte Figurengruppe mit Alpheus und Arethusa gilt als Gegenstück. Hier ist Alpheus rechts dargestellt. Er greift mit seinem rechten Arm von hinten herum um die Hüfte Arethusas, um sie nicht entkommen zu

²⁴² Schemper-Sparholz 2004, S. 93.

lassen. Sie balanciert tänzerisch in Richtung Portal. Hier wird der Nischenrand nicht wie bei der gegenüberliegenden Gruppe gesprengt. Die Figur der Arethusa scheint eher nach vorne hin abzustürzen. Sie wird durch ihre Bewegung als Spiegelbild zur Figur der Daphne gesehen.²⁴³ Aus dem Inventar von 1755 geht hervor, dass die Figurengruppe als fortlaufende Erzählung gesehen wurde.²⁴⁴ Später sah man die Gruppe als Pan und Syrinx, erst Milesi bezeichnete die Szene als Alpheus und Arethusa.²⁴⁵ Bei Arethusa handelt es sich laut Mythos um eine Dienerin der Göttin Diana, die beim Baden von Alpheus überrascht wurde.²⁴⁶ Beide Figuren sind wohl eng mit dem Diana-Mythos verbunden und stehen in Einklang zueinander. Abgesehen davon, dass das Deckengemälde Daniel Grans und die Skulpturen Lorenzo Matiellis zeitgleich entstanden sind, ist es wohl offensichtlich, dass die beiden Künstler eng zusammengearbeitet haben müssen. Das Deckengemälde Grans ist auf die Skulpturen Matiellis abgestimmt und umgekehrt. Grans gemalter Apoll an der Decke hat durchaus Gemeinsamkeiten mit dem Sonnengott in der Skulptur.

Bereits Schuster wies in seinem Artikel über die Barockisierung von Schloss Eckartsau auf die auf dem Mittelrisalit der Westfassade des Schlosses thronende Skulptur Matiellis, die die Jagdgöttin über den in einen Hirsch verwandelten Jäger Aktäon triumphierend zeigt.²⁴⁷ Die Skulptur Matiellis bezieht sich also auch direkt auf den Diana-Mythos und vermittelt dem Besucher schon beim Betreten des Gebäudes, dass es sich um ein Jagdschloss handelt und dass dieses der Göttin Diana gewidmet wurde (**Abb. 73**). Die Skulptur ist quasi als Wächterin und Symbol des Schlosses zu betrachten. Sie ist ganz nach der Vorlage der Diana Grans im Mittelfeld des Freskos gestaltet: Auf der Stirn zeichnet sie die halbmondförmige Sichel als Mondgöttin aus, ihre linke Brust ist entblößt. Im Unterschied zum Fresko befindet sich zu ihrer Linken ein Jagdhund, in ihrer rechten Hand hält sie den goldenen Bogen, mit dem sie sich auf den noch lebenden Hirschen abstützt. Auf ihrem Rücken trägt sie einen Köcher mit Pfeilen. Ihre linke Hand ruht auf dem Hund, ihre Beine sind überkreuzt. Direkt unter der Skulptur befindet sich das Kinskywappen, das mit einem aus Stein fingierten Vorhang präsentiert wird (**Abb. 74**). Vier weitere Skulpturen flankieren die Göttin an den Giebeln: Diana zur Nächsten

²⁴³ Auch Schemper-Sparholz erwähnt schon diese spiegelbildliche Bewegung, Schemper-Sparholz 2004, S. 93.

²⁴⁴ Schemper-Sparholz 2004, S. 93.

²⁴⁵ Schemper-Sparholz 2004, S. 93.

²⁴⁶ Schemper-Sparholz 2004, S. 93.

²⁴⁷ Schuster 1993, S. 63.

befindet sich jeweils ein Putto mit einem Jagdhund (**Abb. 75**). An den äußeren Giebeln ist wieder jeweils ein Putto mit einem Hirsch dargestellt (**Abb. 76**). Diese dienen offensichtlich Diana als Assistenzfiguren bei der Jagd. Direkt über dem Westportal ist das Kinskywappen in Koalition mit dem Pallfywappen golden dargestellt, sie veranschaulichen uns, dass das Schloss anlässlich der Hochzeit des Grafen Kinsky barockisiert und ausgestattet wurde (**Abb. 77**).

11. Das ikonographische Programm von Schloss Eckartsau

Wie erwähnt betont Schuster, dass man bei dem Schlosskomplex des Schlosses Eckartsau von einem „Tempel“ der Göttin Diana sprechen könne.²⁴⁸ Tatsächlich prägt das ikonographische Programm Grans nicht nur das Fresko von Schloss Eckartsau, sondern den gesamten Schlossbau, einschließlich der Skulpturen und Architektur. Auch die Skulpturen Lorenzo Matiellis stehen in ikonographisch unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bildthema des Deckengemäldes. Die Figuren unter der Empore im Vestibül des Schlosses zeigen Meleager und Atalante, die Hauptgestalten der Kalydonischen Eberjagd. Das Thema ist also unmissverständlich die Jagd und somit eine Anspielung auf die Göttin Diana. Auch die Skulpturen im Festsaal sind ikonografisch mit dem Deckengemälde vereint. Das Deckenfresko im Stiegenhaus, das von dem flämischen Maler François Roettier ausgeführt wurde, stellt eine Falkenjagd dar und ist offensichtlich auch im Kontext mit der Diana-Ikonographie zu sehen. In dieser Darstellung wird der Betrachter anscheinend vor dem Betreten des Festsaals vom Vestibül aus auf das ikonographische Programm, das ihn erwartet, vorbereitet. Man kann zwischen den Skulpturen Matiellis im Vestibül, mit dem ikonographischen Inhalt der Kalydonischen Eberjagd folgende Verbindung zum Deckenfresko im Stiegenhaus herstellen: Die Eberjagd Matiellis gehört zum Element Erde und die Falkenjagd im Fresko Roettiers zum Element Luft.²⁴⁹ Es tritt somit das Thema der Jagdarten zu Erde, Wasser und Luft auf, wie Schuster betont, und dieses wird im Festsaalfresko fortgesetzt.²⁵⁰ Dort werden diese Jagdarten den vier Jahreszeiten zugeordnet.²⁵¹ Die verschiedenen Jagdszenen können im Deckenbild als Darstellungen verschiedener Monats- bzw. Jahreszeiten interpretiert werden. Die

²⁴⁸ Schuster 1993, S. 63.

²⁴⁹ Schuster 1993, S. 63.

²⁵⁰ Schuster 1993, S. 63.

²⁵¹ Vgl. Schuster 1993, S. 63.

dargestellten Tierkreiszeichen (Zwilling, Löwe, Waage und Schütze) werden im Eckartsauer Fresko mit den jeweilig passenden Attributen zu den verschiedenen Jahreszeiten dargestellt.²⁵² Im Deckenbild finden sich außerdem Anspielungen auf die Fischerei, die in der Au ertragreich gewesen ist (**Abb. 41**). Weitere Anspielungen auf die Jagd finden sich im Festsaal Fresko im Bildzentrum. Die Figur links unterhalb der Göttin Diana hält einen Köcher in der Hand, welcher sie als Personifikation der Jagd identifiziert. Auch die kräftig in Posaunen blasenden Putten sind ein Hinweis auf das überall im Schloss präsente Thema der Jagd. Apoll wird durch seinen um die Schulter gehängten Köcher auch als Schütze dargestellt, der seiner Schwester bei der Jagd assistiert. Rechts neben dem Thronwagen, der vom Mond flankiert wird, befindet sich die Figur des Morgensterns. Diese Motive sind Anspielungen auf die zeitgenössische Diana-Ikonographie. Das zentrale Bildthema des Freskos ist der Moment der Aufnahme Dianas in den Olymp. Diana wird in Grans Auffassung nicht nur als Göttin der Jagd in den olympischen Götterhimmel aufgenommen, sondern in erster Linie wegen ihrer Selbstdisziplin und Tugend, für die sie schließlich belohnt werden soll.²⁵³ Die „Beweise“ für ihre Disziplin und Tugend sind im Eckartsauer Fresko veranschaulicht: Zum einen rettete Diana Daphne und Arethusa vor deren Verehrern Apoll und Alpheus (Lorenzo Matiellis Nischenskulpturen), zum anderen verhinderte die Göttin den Opfertod der Iphigenie (Darstellung an der fingierten Architekturbalustrade des Freskos).²⁵⁴ Eine weitere Darstellung veranschaulicht, die Selbstdisziplin der Göttin: die traditionelle Darstellung an der Schmalseite über dem Portal, Diana-Luna und der Hirte Endymion. Diana verzichtet auf die Liebe und gibt sich mit dem Betrachten des Jünglings zufrieden.²⁵⁵ Lorenzo Matielli betont in seinen Skulpturen die Übergriffe von Apoll und Alpheus. Das Thema konnte Daniel Gran offensichtlich in Absprache mit dem Bildhauer aufgreifen: Die Tugend und Disziplin der Göttin Diana soll sowohl im Fresko als auch in den Skulpturen moralisierend wirken und die Beispielhaftigkeit der Göttin in den Vordergrund rücken. Wie einige Motive des Deckengemäldes offensichtlich auf die Göttin Diana hinweisen, gibt es auch einige Motive, die auf den Gott Apoll verweisen. Zu ihnen gehören der Schild, die Sonnenscheibe sowie das Füllhorn. Die Forschung bringt diese Motive auch in Zusammenhang mit Kaiser Karl VI., sogar die in eine Posaune blasende Fama soll eine Anspielung auf den Kaiser bedeuten. Der Kaiser war zwar selbst

²⁵² Schuster 1993, S. 64.

²⁵³ Vgl. Schuster 1993, 64.

²⁵⁴ Vgl. Schuster 1993, 64.

²⁵⁵ Schuster 1993, 64.

ein leidenschaftlicher Jäger, jedoch wollte Graf Kinsky sich hier selbst ein repräsentatives Jagdschloss erreichen. Zwar heben die in die Wandverkleidung eingelassenen Porträts im Festsaal von Schloss Eckartsau die Stellung des Kaisers (dargestellt als König von Böhmen) im Schloss des Grafen Kinsky hervor, sie verweisen auf eine gute Beziehung des Grafen zum Kaiserhaus aber sie sind nicht als Verherrlichung in Zusammenhang mit dem Fresko zu verstehen.

Das ikonographische Programm des Diana Mythos verschmilzt also mit der zeitgenössischen Interpretation der Jagd. Hier spielen wohl verschiedene Aspekte eine Rolle, die Verehrung der Göttin Diana, das Jagdvergnügen und der daraus resultierende Ertrag. Einerseits orientiert sich Gran, das Darstellungsprogramm betreffend, an der antiken Schriftquelle, der Hymne des Kallimachos, andererseits kommt der zeitgenössischen Ikonographie der Diana-Mythos hinzu, also Diana als Luna bzw. Selene und ihr Bruder als Apoll bzw. Phoebus. Darauf spielen sowohl die halbmondförmige Sichel auf der Stirn der Göttin, als auch der ihr von Apoll zugewiesene Mondwagenthron an. Diese Darstellungstradition Dianas mit dem Mondwagen bzw. Apoll mit seinem Sonnenwagen ist in der barocken Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Bildthema, wobei die Apolldarstellungen häufiger sind als die der Göttin Diana. Es ist hier noch einmal zu betonen, dass das Fresko höchstwahrscheinlich anlässlich der Hochzeit des Grafen Kinsky in Auftrag gegeben wurde, womit er sich und seiner Gattin wohl Ansehen und Prestige, vor allem bei Hofe, verschaffen wollte.

Die Jagd wird hier mit den moralisierenden Eigenschaften der Göttin Diana verbunden. Über das Deckenbild Grans werden verschiedene rhetorische Aspekte transportiert. Die ikonografische Vielseitigkeit, die dem Betrachter vor Augen geführt wird, ist typisch für die Barockmalerei des 18. Jahrhunderts und zeigt die Kompetenz des Künstlers, ein auf den ersten Blick einfach erscheinendes Bildthema möglichst vielseitig und komplex zu gestalten. In Grans Deckenfresken steckt hinter jedem einzelnen Detail eine ausführliche Überlegung. Überall finden sich im Eckartsauer Fresko Motive, die in verschiedene Richtungen interpretiert werden können und die dem Betrachter verschiedene Deutungsmöglichkeiten offen lassen.

12. Grans Fresken „Allegorie auf die glückliche Regierung Mährens“ im Rathaus von Brünn und „Allegorie des Tagesanbruchs“ in Schloss Fridau im Zusammenhang mit dem Deckenbild in Eckartsau

Nach der Entstehung des Deckenfreskos im Festsaal von Schloss Eckartsau wandte Gran gewisse Motive und Formen daraus in verschiedenen seiner folgenden Werke in unterschiedlichen Konstellationen wiederholt an. Jedes übernommene Detail zu besprechen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Aus diesem Grund habe ich mich auf zwei Beispiele beschränkt, in welchen gewisse Elemente aus dem Eckartsauer Fresko wieder auftauchen. Wie schon besprochen, hat Gran mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Hilfe von Skizzenbücher und Schablonen gearbeitet. Schon allein die Ölskizzen, dienten ihm als „Forminventar“.

Beim Deckenbild im Neuen Rathaus in Brünn mit der „Allegorie auf die glückliche Regierung Mährens“ handelt es sich um ein in zwei Teile geteiltes, durch Gurtbögen getrenntes Deckengemälde (**Abb. 78/ Abb. 79/ Abb. 80**). Das größere Fresko, hat „Mährens Reichtum und Macht“ zum Bildinhalt, die andere, kleinere Hälfte zeigt „Das gute Regiment“.²⁵⁶ Grans Auftraggeber war hier Graf Maximilian Ulrich von Kaunitz.²⁵⁷ Das Deckenbild entstand in den Jahren 1734 und 1735, also gleich im Anschluss an das Fresko im Festsaal von Schloss Eckartsau, welches mit einer Inschrift von 1732 datiert ist. Als Quadraturmaler ist Gaetano Fanti überliefert, der mit Gran aus Wien nach Brünn kam.²⁵⁸ Auch für die Architekturmalerei im Schloss Eckartsau könnte Fanti mitverantwortlich gewesen sein. Vergleicht man die beiden Ölskizzen für das Eckartsauer Deckenbild und die für das Fresko im Rathaus von Brünn, so kann man auf Anhieb einige Analogien feststellen (**Abb. 2/ Abb. 81**). Bei beiden Gemälden handelt es sich um solimeneske Rautenkompositionen mit unterschiedlichen Bildformaten, denn das Brünner Gemälde ist im Gegensatz zum Eckartsauer Deckenbild vertikal ausgerichtet. Den jeweils hellsten Punkt der Darstellungen bilden im Brünner Gemälde der Obelisk und im Eckartsauer Bild der Thronwagen. In beiden Ölskizzen setzt Gran drastische Hell-Dunkel Akzente. Auffällig ähnlich wirkt die in beiden Kompositionen in der Bildmitte dargestellte Figur der Fama. Beide Figuren sind auf Solimena zurückzuführen. Die rote

²⁵⁶ Knab 1977, S. 81.

²⁵⁷ Knab 1977, S. 81.

²⁵⁸ Knab 1977, S. 81.

Draperie der Fama windet sich in beiden Darstellungen ähnlich dynamisch im Wind. Sie sind seitenverkehrt dargestellt, beide Figuren strecken jeweils einen Arm und ein Bein zur Seite, die Posaune im mährischen Gemälde wirkt größer. Wie schon erwähnt, stellt diese Figur der Fama in den Werken Grans eine Art Signatur des Künstlers dar, sie soll also auf die Originalität des Malers hinweisen. Auch die männliche Figur mit einer Keule in der linken Bildhälfte des Eckartsauer Freskos, bei der es sich vermutlich um Herkules handelt, weist Ähnlichkeiten mit einer ebenfalls auf einer Wolke sitzenden männlichen Figur im Brünner Bild auf. Bei den meisten Figuren lassen sich Analogien zum Eckartsauer Gemälde feststellen. Auffällig ist auch die Gleichartigkeit der in der unteren Bildhälfte links auf einer Wolke sitzende männlichen Figur mit der Eckartsauer Figur des Ganymed (**Abb. 14**). Die Gemeinsamkeiten und das ähnliche Kompositionsschema sind einfach zu erklären, da diese monumentalen Deckenbilder Grans in nur kurzen zeitlichen Abständen zueinander entstanden.

Das zweite Beispiel ist ein Fresko, das Gran um 1755 im Saal des Schlosses Fridau bei Obergrafendorf ausführte (**Abb. 82**). Auftraggeber war Freiherr Johann Georg von Grechtler.²⁵⁹ Es handelt sich dabei um ein Deckenbild, das die „Allegorie des Tagensanbruchs“ zum Bildinhalt hat. Farblich gesehen steht das Fresko ganz in der Tradition Sebastiano Riccis. Gran hat sich hier außerdem an Carlone, Tiepolo und Le Brun orientiert.²⁶⁰ Das Deckengemälde wiederholt das Formenrepertoire des Künstlers aus früheren seiner Werke. Es sind Akzente aus dem Fresko im Schloss Eckartsau, Schloss Hetzendorf, dem Brünner Rathaus und Klosterneuburg vorhanden.²⁶¹ Die Göttin des Morgens ist gleich zweimal dargestellt, einmal im Sonnenwagen des Apolls, und das zweite Mal blumenstreuend in der Bildmitte. Die Figur der Morgengöttin in der Kompositionsmitte ist bei Gran allzu häufig, sie ist der Fama im Schloss Eckartsau sehr ähnlich, der Künstler hat diese Figur, wie schon mehrfach und ausführlich besprochen, ursprünglich von Solimena entlehnt (**Abb. 12**). Auch die männliche Rückenfigur mit blauer Draperie und einem Lorbeerkranz auf dem Haupt ist uns von Gran bekannt. Hier ist nahezu die gleiche Figur im Eckartsauer Fresko in der Figur des Ganymed vorhanden (**Abb. 14**). Eine Begleiterin der Aurora ist halb liegend auf einer Wolke dargestellt. Sie trägt ein zartrosa-farbiges Kleid und einen gelblich-goldenen Umhang. Ihren linken Arm streckt sie nach oben, mit ihm weist sie auf die Göttin des Morgens. Auch diese Figur ist

²⁵⁹ Knab 1977, S. 137.

²⁶⁰ Knab 1977, S. 137.

²⁶¹ Vgl. Knab 1977, 137.

eindeutig der Eckartsauer Fama entlehnt, denn die beiden haben exakt die gleiche Körperhaltung (**Abb. 12**). Wie auch schon Knab bemerkte, weisen auch die Figur des Pan und einiger Putten Analogien zu Figuren im Eckartsauer Fresko auf.²⁶² Auch die Qualitäten Grans als Landschafts- und Architekturmalers kommen in einigen Wandbildern des Schlosses Fridau zum Ausdruck.²⁶³

13. Grans Aufenthalte in Italien

In den Jahren zwischen 1719 und 1723 hielt sich Daniel Gran nachweislich in Italien auf, um dort sein Studium bei Francesco Solimena in Neapel und bei Sebastiano Ricci in Venedig fortzuführen. Er verbrachte also ganze vier Jahre in Italien. Den Quellen nach hat er sich zuerst in Neapel niedergelassen, danach in Rom und zuletzt in Venedig.²⁶⁴ Durch das Studium der Malerei in Italien konnte sich der Künstler in der Malerei perfektionieren und seinen Stil weiterentwickeln. Nach der Rückkehr aus Italien machen sich in Grans Werken nicht nur Solimenas, Riccis und Marattas Einfluss bemerkbar, sondern auch das Studium Tiepolos, Tintoretts, Veroneses und Luca Giordanos. Wie wir wissen, ließ sich Gran auch von der französischen Malerei inspirieren, vor allem von den Stichen Le Bruns, von denen er vermutlich einige besaß. Auf der Basis seiner „internationalen“ Ausbildung konnte er seine Kunst entfalten und somit einen Höhepunkt in der barocken illusionistischen Deckenmalerei erreichen.

Es ist quellenmäßig zwar nicht bestätigt, dass sich Gran während seines Italienaufenthaltes auch in Turin aufgehalten hätte. Dies wäre meinen Beobachtungen zufolge jedoch naheliegend, denn Gran orientierte sich bei der Ausführung des Eckartsauer Freskos offensichtlich an Daniel Seiders Deckenbild im Palazzo Reale ebenda (**Abb. 83**). Stellt man Grans „Luna und Endymion“ über dem Portal im Festsaal von Schloss Eckartsau Daniel Seiders Deckenbild mit demselben Bildinhalt zur Seite, so kann man auf Anhalt Übereinstimmungen feststellen (**Abb. 83/Abb. 31**). Von hier hat Daniel Gran in erster Linie Lunas Gesicht und ihre blonde Frisur mit der goldenen Krone übernommen. Wenn Gran Seiders Deckenfresko im Palazzo Turin auch nicht persönlich gesehen hätte, so wird er wohl andere Arbeiten des Künstlers sicher gekannt haben. Da

²⁶² Vgl. Knab 1977, S. 137.

²⁶³ Vgl. Knab 1977, S. 137.

²⁶⁴ Prohaska 1993, S. 84.

Seiter auch in Wien arbeitete, ist eine Begegnung und ein Austausch der beiden Künstler wahrscheinlich.

13.1 Neapolitanische Einflüsse

Nachdem Neapel zur Zeit Grans, zumindest bis 1734, zu Österreich gehörte, war es also naheliegend, österreichische Künstler dort hinschicken, um sie ausbilden zu lassen. Die neapolitanische Malerei schien in Österreich außerdem bei den großen Mäzenen und Auftraggebern auf Begeisterung zu stoßen. Wolfgang Prohaska behandelt in einem Beitrag über das Verhältnis von neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert unter anderem die Frage, ob die regierenden Kaiser in Wien (Joseph I. und später Karl VI.) wirklich speziell an neapolitanischer Malerei interessiert waren oder es wegen der damaligen politischen Situation einfach erwartet wurde, dass neapolitanische Maler nach Österreich beordert wurden.²⁶⁵ Die großen Mäzene Österreichs schienen eindeutig italienische Maler für ihre Ausstattungsprojekte zu bevorzugen.²⁶⁶ Wenn diese nicht vorhanden waren, wurden wohl Künstler engagiert, die bei Italienern gelernt hatten. Auf jeden Fall ist es eindeutig, dass die italienische Barockmalerei gegenüber der österreichischen Malerei vorgezogen wurde. Die beiden Vizekönige Daun und Harrach bevorzugten die auch in Neapel residierten neapolitanische Barockmaler, in erster Linie für Dekorationsaufgaben.²⁶⁷ Mit großen Aufträgen, wie beispielsweise der Freskenausstattung des Oberen und Unteren Belvederes in Wien, wurden italienischer Künstler wie Francesco Solimena, Carlo Innocenzo Carlone, Giacomo del Po und Paolo de Matteis betraut. Hier muss betont werden, dass von diesen Malern nur Carlone zur Ausführung der Aufträge persönlich nach Wien kam. Österreichische Freskantinnen hatten also die Möglichkeit die Werke ihrer italienischen Malerkollegen auch in Wien zu studieren.

Mit der Ausstattung des Palais Daun auf der Freyung in Wien wurden Carlo Innocenzo Carlone, Francesco Solimena, Paolo de Matteis und Giacomo del Po von Wirich Daun zwischen 1715 und 1720 beauftragt.²⁶⁸ Bis auf Carlone, der aus der Lombardei kam, stammten diese Künstler aus Neapel. So war Gran auch nach seiner Italienreise die Malerei der Neapolitaner direkt in Wien zugänglich. Von Solimena beeinflusst wurde

²⁶⁵ Prohaska 1993, S. 77.

²⁶⁶ Vgl. Prohaska 1993, S. 78.

²⁶⁷ Prohaska 1993, S. 82.

²⁶⁸ Lorenz et al. 2001, S. 125.

vermutlich auch Carlones Stiegenhausfresko im Palais Daun-Kinsky. Es ist anzunehmen, dass auch Gran dieses Deckengemälde Carlones gesehen hat und sich davon inspirieren ließ. Dargestellt ist die „Allegorie des Feldmarschall Wirich Graf Daun“ (**Abb. 84**). Das Fresko wird durch zwei Schwibbögen in drei Teile geteilt. Durch die Quadraturalerei, die das mittlere Fresko umrahmt, wirkt es perspektivisch verstärkt.²⁶⁹ Das Fresko beruht auf einer symmetrischen Komposition. Im Zentrum des Deckengemäldes thront Graf Daun auf einer Wolke, er wird von weiblichen Genien und Putten umgeben. Hier spielt der Künstler auf Altomontes Deckengemälde „Allegorie auf den Prinzen Eugen von Savoyen“ im Unteren Belvedere an. Durch antikische Kleidung, Kommandostab und Waffentrophäe wird auf kriegsereignisse angespielt. Graf Daun wird von einer weiblichen Gestalt mit einem goldenen Stab, vermutlich einer Victoria, mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Eine ähnliche Figur taucht später bei Solimena in dem Gemälde „Gundaker Graf Althann überreicht Kaiser Karl VI. das Inventar der kaiserlichen Gemäldegalerie“ um 1728 wieder auf (**Abb. 85**). Auf Solimenas Victoria hat sich wiederum später Daniel Gran im Eckartsauer Fresko bezogen und zwar bei der Figur der Göttin Fama und der Diana-Luna (**Abb. 12/31**). Diese Ähnlichkeiten sind vermutlich auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen, womöglich auf Cesare Ripas „*Iconologia*“.

Gran bezieht sich zweifellos im Eckartsauer Fresko direkt auf Carlones Stiegenhausfresko im Palais Daun-Kinsky. Dies wird vor allem an der Figur Saturns (Chronos) im Stiegenhaus des Palais Daun ersichtlich (**Abb. 84**). Saturn scheint mit der Sense ausholen zu wollen, sie ist ihm jedoch durch den Widerstand der Putten schon fast entglitten. Auch an Grans Saturn ist dieses Aufhalten des Schlags durch die Putten zu sehen, jedoch hat Gran diese Handlung im Gegensatz zu Carlone weniger drastisch umgesetzt (**Abb. 16**). Sowohl in der Bewegung, als auch in der Gestaltung der Draperie ließ sich Gran von Carlone beeinflussen. An den Schwibbögen des Stiegenhausfreskos Carlones befindet sich direkt an der fingierten Architekturbalustrade eine Allegorie der Skulptur. Hier war als Quadraturaler A. Beduzzi beteiligt.²⁷⁰ Die als Allegorie dargestellte Bildhauerin ist im Begriff, eine Skulptur des Laokoon zu bearbeiten, ihr rechter Fuß baumelt über die Balustrade. Im Eckartsauer Fresko haben wir den Beweis dafür, dass Daniel Gran diese Figurengruppe Carlones bzw. Beduzzis studierte, die Analogien sind an der Diana-Venatrix Gruppe, ebenfalls an der Architekturbalustrade, nicht zu übersehen (**Abb.**

²⁶⁹ Vgl. Prohaska 2001, S.128.

²⁷⁰ Prohaska 2001, S. 134.

86/Abb. 21). Solimena führte für den Grafen Daun und sein Palais außerdem das Deckenbild „Phaeton bittet Apoll, den Sonnenwagen lenken zu dürfen“ aus, welches er von Neapel nach Wien schicken ließ.²⁷¹ Dieses Gemälde wurde im Repräsentationssaal im rückwertigen Trakt des Palais angebracht.²⁷² Der Anbringungsort zeigt Solimenas einflussreiche Stellung unter den Wiener Auftraggebern. Gran verwendete für sein Ölbild „Phaethon fordert von Apoll das Lenken des Sonnenwagens“ Solimenas Darstellung als Vorlage. Hier reduzierte Gran lediglich die gedrängte Figurenanzahl. Laut Hojer weicht dieses Deckenbild von der traditionellen Darstellungsweise drastisch ab. Hier verliert das Bild seinen moralisierenden Charakter. Phaethon ist nicht als kühner Wagenlenker dargestellt, der die Orientierung verliert und abstürzt, sondern seine Macht als Lenker wird unterstrichen, diese wird direkt mit Graf Daun in Verbindung gebracht, der als einer der einflussreichsten Auftraggeber galt.²⁷³ Die Figur der Aurora in Solimenas Gemälde kann auch als Primavera interpretiert werden und ist ein direktes Vorbild für Grans in Eckartsau dargestellte Göttin Fama (**Abb. 12**). Gran studierte das Deckenbild Solimenas für das Palais Daun-Kinsky offensichtlich sehr genau, denn es finden sich Elemente daraus in vielen seiner darauffolgenden Werke. Im Schloss Hetzendorf stellte auch Carlone eine im Vergleich mit Eckartsau seitenverkehrte Version von Solimenas Aurora dar. Vermutlich hat Gran dieses Fresko vor der Ausführung seines Eckartsauer Freskos gesehen. Auch Carlones Fresko im Festsaal des Palais Daun-Kinsky soll hier als Inspirationsquelle für Grans Eckartsauer Deckengemälde mit der Darstellung einer Götterversammlung nicht außer Acht gelassen werden (**Abb. 87**). Hier ist Juno leicht anhand ihres Attributs, des Pfaues, zu identifizieren und wird an der Hand Merkurs geführt. Diese Geste könnte Gran in sein Eckartsauer Fresko übernommen haben, und zwar bei Diana und Apoll (**Abb. 17**). Daniel Gran hat offensichtlich Carlones Merkur zum Apoll weiterentwickelt, zumindest deren linke Armhaltung stimmt überein. Auch die rote Draperie um die Lende hat Gran bei Apoll seitenverkehrt dargestellt.

Da Gran mit der Ausstattung der Fresken der Wiener Hofbibliothek und einigen Altarbildern für die Karlskirche beauftragt wurde, kann man davon ausgehen, dass er durch seine Ausbildung in Italien und die Qualität seiner Arbeit - was die Auftragslage betrifft - gegenüber italienischen Malern nicht benachteiligt wurde. Er wurde mit Arbeiten betraut, die für Österreich einen hohen repräsentativen Charakter hatten, wie

²⁷¹ Hojer 2011, S. 45.

²⁷² Hojer 2011, S. 45.

²⁷³ Vgl. Hojer 2011, S. 46-52.

etwa die Ausstattung des Marmorsaals von Klosterneuburg, dessen ikonographisches Programm der Künstler selbst entwarf, sofern es die Apotheose des Hauses Österreich betrifft. Auch Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte genossen eine italienische Ausbildung und waren im Kreis Grans bei den Auftraggebern und Mäzenen sehr gefragt. Gran zählte zu jenen Schülern Solimenas, die sich wohl am intensivsten mit dessen Gestaltrepertoire auseinandergesetzt haben.²⁷⁴ Vor allem in seinen Fresken im Palais Schwarzenberg, im Schloss Eckartsau und zuletzt im Deckengemälde des Rathauses von Brünn hat Gran Solimenas Kompositionsschema angewandt. Es ist offensichtlich, dass sich Gran an Solimenas Motiven und Figurenrepertoire immer wieder bediente. Solimenas Figur der Aurora findet sich beispielsweise im Bozzetto für das Fresko im Palais Daun bei Gran sowohl in der „Allegorie des Tagesanbruchs“ im Palais Schwarzenberg, sowie im Festsaal fresco des Schlosses Friedau wieder. Die Figur wiederholt sich im Eckartsauer Fresko in der Figur der Fama. Gran wendet Solimenas monumentale Figuren mit ihren wirbelnden Draperien immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen.

Nun zu den Werken Solimenas, die Gran beeinflusst haben könnten. In den Werkstätten war es üblich, dass die Schüler Ölskizzen ihrer Lehrer kopierten. Auch Gran wird während seines Aufenthalts in der Werkstatt Solimenas dessen Skizzenbücher studiert haben.

Neben der bereits ausführlich behandelten Darstellung „Diana und Endymion“ ist ein Gemälde Solimenas mit der Darstellung des „Traums Jakobs“, für welches der Künstler dieselbe Formel benutzte, für Gran von Bedeutung (**Abb. 88**). Das Bild entstand vermutlich um 1710.²⁷⁵ Hier war Solimena in seiner klassischen Phase, die Anklänge der *Arcadia* Bewegung sind nicht zu übersehen. Die Figur des Endymion wurde hier einfach als Jakob übernommen, auch die beiden Hunde in der unteren linken Bildhälfte stimmen überein. Speziell für das Eckartsauer Fresko ist auch Solimenas „Dido und Aeneas“ von 1710 relevant (**Abb. 89**). Hier könnte Gran die männliche Rückenfigur in der linken unteren Bildhälfte studiert haben und später unter anderem im Eckartsauer Fresko als Vorbild für die männliche Rückenfigur verwendet haben, die den Hirsch festhält, in der Szene der „Opferung der Iphigenie“, an der untern Längsseite (**Abb. 53**). Auch für die Diana-Venatrix-Gruppe und für die Figur des Ganymed könnte Solimenas Rückenfigur

²⁷⁴ Prohaska 1993, S. 84.

²⁷⁵ Cassani 1993, S. 222.

ein Vorbild gewesen sein. Eine weitere Figur im Gemälde Solimenas, hierbei handelt es sich um eine Sklavin, befindet sich links neben dem Rückenakt und trägt eine Schüssel mit Schmuck und Herrscherinsignien herbei. Diese hat einige Ähnlichkeiten mit der Assistenzfigur der Opferungsszene (Iphigenie), die im Eckartsauer Fresko Opfergaben herbeiträgt (**Abb. 53**). Bei Solimenas Gemälde „Das Martyrium der Giustiniani auf Chios“ handelt es sich um einen Modello für das Deckengemälde des Palazzo Ducale in Genua, das Solimena im Auftrag der Familie Giustiniani ausführte.²⁷⁶ Die Deckenbilder wurden bei einem Brand 1777 zerstört und sind uns lediglich durch Modelli und Zeichnungen überliefert (**Abb. 90**).²⁷⁷ In der Komposition wirkt die Architektur neben den Figuren, die überladen wirken, prominent und monumental. Ein goldener Baldachin mit goldener Draperie befindet sich pompös über einem osmanisch gekleidetem Herrscher und dessen Gefolge. Gran könnte die in der Mitte fliegend spielenden Putten studiert haben. In Bezug zum Eckartsauer Fresko ist besonders die blau gekleidete Engelsfigur in der oberen Bildhälfte von Relevanz. Sowohl die Windung der Draperie, wie die Körperhaltung, als auch die bunten Flügel wurden wohl auf Jupiter übertragen (**Abb. 16**). Auch die in Solimenas Gemälde auf einer Stufe sitzende männliche Figur in der rechten unteren Bildhälfte könnte Gran als Inspiration gedient haben, ähnliche Haltungen finden wir wieder im Eckartsauer Fresko in der Diana-Venatrix Gruppe (**Abb. 21**). Ein weiteres Gemälde Solimenas, könnte Gran für sein Eckartsauer Fresko beeinflusst haben, nämlich das Bild „Gundaker Graf Althann überreicht Kaiser Karl VI. das Inventar der Kaiserlichen Gemäldegalerie“. Das sich in Wien im Kunsthistorischen Museum befindende Gemälde zeigt also den kaiserlichen Generalbaudirektor Gundaker Graf Althann, der Kaiser Karl VI. das Inventar der Gemäldegalerie überreicht. In diesem Gemälde Solimenas ist für das Eckartsauer Deckengemälde Grans, welches nur vier Jahre später entstand, die in der oberen Bildhälfte schwebende Engelsfigur von Bedeutung (**Abb. 85**). Bis auf die goldene, sich im Wind bauschende Draperie ist sie nackt dargestellt, in der linken Hand hält sie einen goldenen Stab. Hier sind sowohl in der Ausführung der Eckartsauer Luna-Figur (**Abb. 31**), aus der „Luna und Endymion“ Gruppe, als auch bei der Fama (**Abb. 12**) Analogien zu Solimenas Engelsfigur bemerkbar.

²⁷⁶ Cassani 1993, S. 232.

²⁷⁷ Cassani 1993, S. 232.

13.2 Venezianische Einflüsse

Daniel Grans letzte Station während seines Italienaufenthalts war also Venedig. Zu dieser Zeit, in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts, waren in Venedig besonders Sebastiano Ricci, Giannantonio Pellegrini, Giambattista Piazzetta, Giambattista Tiepolo und Pietro Longhi Maler von führender Bedeutung. Die Quellen belegen, dass sich Gran eine Zeit lang in Sebastiano Riccis Werkstatt aufhielt und bei ihm studierte. Es ist offensichtlich, dass er sich später, was seine Kompositionen und Figuren anbelangt, in erster Linie an Solimena orientierte. Was jedoch die Farbgebung in einigen seiner Arbeiten betrifft, darunter das Fresko in Schloss Eckartsau, so ist diese eindeutig venezianischen Ursprungs. Riccis direkten Einfluss auf Gran kann man an dem Beispiel seiner Fresken im Palazzo Marucelli in Florenz veranschaulichen (**Abb. 10**). Hier lassen sich, wie schon im Kapitel 7 ausführlich besprochen, vor allem in der Figur des Saturn in Grans Eckartsauer Fresko einige Analogien zu Riccis Deckenbild mit der Darstellung „Apotheose des Herkules“ feststellen. Inspiriert wurde Gran vor allem von den illusionistischen Wolkenkonstellationen und der weichen venezianischen Lichtführung. Besonders die Figur des Merkur bei Ricci hat Daniel Gran offensichtlich fasziniert und beschäftigt (**Abb. 15**). Grans Saturn ist eindeutig auf diese Figur zurückzuführen. Weiterentwickelt hat Ricci diese Figur im Deckenbild mit der „Bestrafung Amors durch Anteros“ im selben Palast und zwar in der Figur des Amor (**Abb. 91**). Vergleicht man Riccis Amor mit Grans Eckartsauer Saturn, so stimmen die beiden in ihrer schrägen Körperhaltung überein. Auch die rote Draperie windet sich ähnlich im Wind. Weiter hat sich Gran an den Grisailfiguren Riccis im Palazzo Marucelli orientiert. Gran nimmt Elemente daraus in sein Formenrepertoire auf, und wendet diese Motive wiederholt an. Hiermit sind nun viele Beispiele genannt, an denen ersichtlich ist, dass Gran durch seine Studienzeit bei Ricci dessen Stil im Eckartsauer Fresko verwendete und verarbeitete.

13.3 Römische Einflüsse

Der römische Maler, der am meisten Einfluss auf Gran hatte, dürfte zweifellos Carlo Maratta gewesen sein. Da Maratta bereits 1713 in Rom verstarb, konnte Gran nicht persönlich bei ihm gelernt haben. Dass Gran ihn während seines Aufenthaltes in Rom ausführlich studierte, wird unter anderem gerade im Eckartsauer Deckengemälde sichtbar. Stellt man Marattas Ölbild „Selbstporträt mit dem Marchese Pallavicini“ (Il Tempio della

Virtù) dem Eckartsauer Apoll zum Vergleich gegenüber, kann man sofort offensichtliche Analogien feststellen (**Abb. 92/Abb. 17**). Gran hat vermutlich nicht nur die rechte erhobene Hand des Apolls bei Maratta abgeschaut, sondern auch die Darstellungsweise der Draperie und die Körperhaltung an sich. Stellt man ein weiteres Ölgemälde Marattas, welches nach 1701 entstand, mit einer Darstellung der Flora, den weiblichen Gestalten des Eckartsauer Freskos gegenüber, so wird sofort klar, dass sich Gran in der Detailgestaltung der Gesichter, des Gewandes und der Haare an Marattas Frauendarstellungen orientierte (**Abb. 93**). Vergleicht man beispielsweise die Nymphe mit dem Dreizack bei Gran mit Marattas Flora, so stimmen die Haare sowie auch die Farben des Gewandes überein (**Abb. 41**). Ein großer Unterschied besteht natürlich darin, dass Gran die Figuren fast nackt darstellte. Ein weiteres Ölbild Marattas kann hier zum Vergleich angeführt werden: „Kleopatra löst die Perle auf“. Es handelt sich um ein Ölbild, das Maratta in den Jahren zwischen 1693 und 1695 für Francesco Montioni ausführte (**Abb. 94**). Vergleicht man dieses Ölgemälde Marattas mit Grans Diana, so werden zwar auf den ersten Blick keine übernommenen Details sichtbar, man kann jedoch am Gesichtsausdruck der Figuren deutlich erkennen, dass Gran diese Bilder studiert haben muss (**Abb. 68**). Einige Ölbilder Marattas scheinen fast eine Voraussetzung für Grans Stilentwicklung zu bilden, die erst nach seinem Italienaufenthalt ihren Höhepunkt erreichen sollte.

14. Schlussbetrachtung – Daniel Grans Stellung in der österreichischen Freskenmalerei des 18. Jahrhunderts und sein Einfluss auf die Nachfolger

Gran zählte zweifelsohne zu den wichtigsten und einflussreichsten Malern des österreichischen Spätbarock. Er war in erster Linie für den hohen Adel tätig und arbeitete hier sehr erfolgreich. Selbstverständlich gab es eine ganze Reihe von Künstlern, die sich seine Werke zum Vorbild nahmen. In der Literatur werden als Grans Nachfolger Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch und Bartololomeo Altomonte genannt, sowie eine Gruppe weniger bekannter Maler, wie Ferdinand Astorffer, Carl Aigen, Friedrich Angst, Ferdinand Maurer und Martin Grassinger.²⁷⁸ Der Maler, der sich wohl am intensivsten mit dem Oeuvre Grans auseinandersetzte, war der 1724 in Langenargen am Bodensee

²⁷⁸ Vgl. Kronbichler et al. 2007, S. 66-81.

geborene Franz Anton Maulbertsch. Er war gut 30 Jahre jünger als Gran und gehörte somit schon der nächsten Generation an. Maulbertsch kannte Grans Werk offenbar so gut, dass er 1769 mit der Restaurierung von dessen Kuppelfresko in der Wiener Hofbibliothek beauftragt wurde.²⁷⁹ Er scheint sich schon früher intensiv mit Grans Werken auseinandergesetzt zu haben. Das beweist eine Ölkopie Maulbertschs nach Grans 1945 zerstörtem Deckenbild im Palais Schwarzenberg, welche Matsche in die 1760er Jahre datiert (**Abb. 95**).²⁸⁰

Dass Maulbertsch direkt von Grans Eckartsauer Deckenfresko beeinflusst wurde, ist offensichtlich. Vermutlich hat er selbst das Deckenbild intensiv studiert. Ein Detailausschnitt aus Maulbertschs Ebenfurter Fresko mit „Diana und Aktäon“ kann hier zum Vergleich angeführt werden (**Abb. 96**). In dieser Diana-Darstellung Maulbertschs kommt die Dynamik und Bewegtheit der Figuren besonders gut zur Geltung. Was bei Maulbertsch auffällig ist, ist die Verwendung floraler Motive, die er auch von Gran entlehnt haben könnte. In der Forschung wird bemerkt, dass sich Maulbertsch vor allem in seinem Fresko im Festsaal von Halbturm auf Gran bezieht. Hier ergibt sich meinen Beobachtungen zufolge ein direkter Bezug der Morgengöttin Maulbertschs, zu Grans Eckartsauer Figur der Primavera an der Architekturalustrade (**Abb. 97/Abb. 55**). Nicht nur die Haltungen der Figuren stehen in direktem Bezug zueinander, auch die Gesichter zeigen auffällige Ähnlichkeiten. An diesem Beispiel kommt der enge Bezug Maulbertschs zu Gran besonders gut zur Geltung. Auch die Figur des Saturn im Halbturner Fresko steht mit dem Saturn des Eckartsauer Deckenbildes in unmittelbarem Zusammenhang. Die Figuren ähneln sich zwar nicht in ihrer Bewegung, die Gestaltung der großen, blau-weiß-grünen Flügel jedoch hat Maulbertsch offensichtlich bei Gran studiert (**Abb. 16**).

Auch der aus Südtirol stammende Barockmaler Paul Troger hat sich wohl an Daniel Gran und seinem Eckartsauer Fresko orientiert. Wie Daniel Gran verbrachte auch Troger einen Teil seiner Studienzeit in Italien. Besonders an den Deckenfresken Trogers im Stift Altenburg und im Stift Göttweig wird dieser Bezug deutlich. Die Deckenbilder im Stift Altenburg führte Troger um 1736 aus. Das Deckenbild „Harmonie zwischen Religion und Wissenschaft“ in der Kaiserstiege von Stift Altenburg mag hier als Vergleich dienen (**Abb. 98**). Es ist wohl davon auszugehen, dass Paul Troger das Deckenbild Grans im

²⁷⁹ Matsche 1998, S. 203.

²⁸⁰ Matsche 1998, S. 208.

Eckartsauer Jagdschloss vor der Freskenausstattung des Stifts Altenburgs studiert hat. Troger übernimmt zwar keine ganzen Bewegungen und Figuren, er ließ sich aber sicherlich inspirieren. In der Architekturbalustrade des Altenburger Freskos finden sich ähnliche florale Motive wie im Eckartsauer Deckenbild. Auch in Trogers Fresko im Marmorsaal von Stift Altenburg werden einige Analogien zu dem Eckartsauer Fresko deutlich (**Abb. 99**). Insbesondere die Gestaltung der im Wind wehenden Draperien Grans scheinen Troger inspiriert zu haben. Im Zentrum ist Apoll auf seinem Sonnenwagen fahrend dargestellt. Auch bei den Figuren an der Balustrade scheint sich Troger an Grans Eckartsauer Randfiguren wie der Primavera orientiert zu haben. Weiter kann an dieser Stelle Trogers um 1739 entstandenes Fresko im Stiegenhaus des Stiftes Göttweig zum Vergleich angeführt werden (**Abb. 100**). Hier hat sich Troger nicht nur an Grans Figurenkonzepten orientiert (Fama), die sie beide bei Solimena studierten, er hat auch die Anspielung auf Sternzeichen aus Grans Fresko entnommen, nämlich das Sternbild der Waage (**Abb. 56/Abb. 101**). Schon Gran gab seinen Putten im Eckartsauer Fresko Schmetterlingsflügel bzw. muschelförmige Flügel, auch an solchen Gestaltungsmotiven hat sich Troger ein Beispiel genommen. Hier muss aber betont werden, dass es nicht immer eindeutig ist, was nun Troger von Gran abgeschaut hat, denn es könnte genauso umgekehrt gewesen sein, denn bei beiden Malern tauchen solche Motive schon früher auf.

Offensichtlich hatte Grans Eckartsauer Deckenbild einen direkten Einfluss auf seine Nachfolger. Grans Deckenbild im Festsaal von Schloss Eckartsau hat bisher in der Forschung nur geringe Aufmerksamkeit gefunden. Doch handelt es sich bei diesem monumentalen qualitativ hochwertigen Kunstwerk zweifellos um eines der wichtigsten Werke der österreichischen Freskomalerei des Spätbarock. Ich habe mich in der vorliegenden Arbeit bemüht, das Fresko mit seinem ikonographisch komplexen Programm zu beschreiben, Vergleiche anzustellen, es einzuordnen und zu analysieren. Das Deckenfresko Grans im Jagdschloss Eckartsau ist aus der österreichischen Kunstgeschichte nicht wegzudenken und übt bis heute auf den Betrachter großen Eindruck aus. In ihm steckt eine enorme Vielseitigkeit und Komplexität, die dem Betrachter erst bei längerem eingehendem Studium bewusst werden kann. Hier wird verständlich, dass es sich beim Künstler offensichtlich um einen belesenen Maler handelte. In jedem Detail dieses Werkes steckt eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten. Es entstand in einer Zeit des wirtschaftlichen Wohlstandes

und spiegelt die Repräsentationsfreudigkeit seines Auftraggebers Graf Kinsky wieder. Ich habe versucht, die Auftragslage stets zu berücksichtigen, und bin zu dem Schluss gekommen, dass es sich bei diesem ausgeprägt monumentalen Fresko Daniel Grans um ein Werk handelt, welches auf der einen Seite den Sinn hat, dem Betrachter das Talent des Künstlers und dessen Leistung vorzuführen, denn bei Daniel Gran handelte es sich um den wohl wichtigsten Wiener Freskomaler des 18. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite geht es um die Repräsentation eines einflussreichen Auftraggebers, der sich durch die Ausstattung seines Jagdschlusses in erster Linie hohes Ansehen beim Adel und beim Kaiser verschaffen wollte. Den Anlass für Erwerb und Umbau des Schlosses gab vermutlich die Hochzeit des Grafen Kinsky. Das hohe Ansehen Grans führte also dazu, dass dieser mit dem Auftrag, das barockisierte Jagdschloss Eckartsau im Festsaal mit einem Deckenbild zu krönen, betraut wurde. Das ikonographische Programm wurde vermutlich vom Auftraggeber gewählt, das komplexe Konzept stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit vom Künstler selbst. Das Fresko spiegelt die Studienzeit des Künstlers in Italien wieder, es zeigt, wie vielseitig die Inspirationsquellen des Künstlers gewesen sind. Gran blieb seinem Stil konstant treu.

Es handelt es sich kurz gesagt um ein Jagdschlösserfresko, das seine Lage in einem Barockpark widerspiegelt. Es bleibt ein illusionistisches Kunstwerk, das dem Betrachter das Gefühl eines idealisierten arkadischen Paradieses vermittelt. Gran arbeitete bei der Ausführung des Freskos von Schloss Eckartsau mit einer enormen Genauigkeit und Präzision. Es handelt sich um ein monumentales Kunstwerk, das ohne Zweifel zu den qualitativ hochwertigsten Deckenfresken des österreichischen Barock zählt.

Anhang

I. Literaturverzeichnis

Baum 1980

Elfriede Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien 1980.

Beetz 1930

Wilhelm Beetz, Daniel Gran. Ein österreichischer Maler des Barock. In: Bergland XII. Jahrgang 1930 Nummer 7, Innsbruck 1930, S. 21-30.

Brauneis 1981

Walter Brauneis, Die Schlösser im Marchfeld, St. Pölten-Wien 1981.

Bushart 1964

Bruno Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Künste 3.F.Bd.15. München 1964, S. 145-176.

Dachs 2003

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis, Wien 2003.

Daniels 1976

Jeffery Daniels, Sebastiano Ricci, Wayland 1976.

Derschau 1922

Joachim von Derschau, Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei. Heidelberg 1922.

Dvorak 1919

Max Dvorak, Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1919 (Österr. Kunstbücher, abgedruckt in: Max Dvorak, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929).

Füssli 1763

Johann Rudolf Füssli, Allgemeines Künstler-Lexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider, etc. etc., Zürich 1763.

Garzarolli-Thurnlackh 1949

Karl Garzarolli-Thurnlackh, Österreichische Barockmalerei, Wien 1949.

Hagedorn 1762

Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Teil. Leipzig 1762.

Heinz 1979

Günther Heinz, Vorlesung aus dem Sommersemester 1979. Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1979.

Hojer 2009

Anette Hojer, Francesco Solimena 1657-1747. Malerfürst und Unternehmer, München 2011.

Ilg 1886

Albert Ilg, Plafond- und Wanddecorationen des XVI. bis XIX. Jahrhunderts : Chromolithographien nach Entwürfen und Aufnahmen hervorragender österreichischer Architekten, Wien 1886.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Neapel 1993

Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Neapel (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Neapel 1993), Neapel 1993.

Kallimachus/Ahlwardt 1794

Christian Wilhelm Ahlwardt, Kallimachos Hymnen und Epigramme, Berlin 1794.

Knab 1977

Eckart Knab, Daniel Gran, Wien-München 1977.

Knab/Gutkas 1957

Eckart Knab/Karl Gutkas, 1694-1757, Gedächtnisausstellung Wien (Albertina) 1957
(Bearbeitet von Eckart Knab, Biographie von Karl Gutkas).

Kronbichler 2007

Johann Kronbichler, Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 - 1757;
Sonderausstellung 2007, St. Pölten 2007.

Lorenz/Stockhammer 2001

Hellmut Lorenz/ Andrea Stockhammer, Palais Daun-Kinsky. Wien Freyung, Wien 2001.

Matsche 1998

Franz Matsche, Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus
im österreichischen Spätbarock, in: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel; die
Malerfamilie Keller, hg. v. Andreas Tacke, München-Berlin 1998, S. 203-214.

Mrázek 1947

Wilhelm Mrázek, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in
Wien und in den beiden Herzogtümern ober und unter der Enns. Ein Beitrag zur
Ikonologie der barocken Malerei. Ungedruckte Dissertation, Wien 1947.

Mrázek 1960

Wilhelm Mrázek, Barocke Deckenmalerei, Bad Vöslau 1960

Ovid/Albrecht 1981

Michael von Albrecht, Ovid Metamorphosen, München 1981.

Poeschel 2007

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonografie, Darmstadt 2007.

Ranke-Graves 1970

Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Hamburg 1960.

Rill 1992

Bernd Rill, Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht, Graz 1992.

Schemper-Sparholz 2004

Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711 – 1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI. Wien 2004.

Schuster 1993

Rainer Schuster, Diana Triumphans. Anmerkungen zur Barockisierung des Schlosses Eckartsau im Marchfeld unter Franz Ferdinand Graf Kinsky, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg.:47. Nr. 1/2, 1993, S. 52-65.

Schwarz 1932

Kurt Ludwig Schwarz, Daniel Gran, Unveröffentlichte Dissertation, Wien 1932.

Siegmeth 1952

Lucia Siegmeth, Das Verhältnis von Malerei und Architektur, Bild und Rahmung in der Deckenmalerei des österreichischen Barock, Unveröffentlichte Dissertation, Wien 1952.

Strobl 1950

Alice Strobl, Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Gran und ihrer Gestaltung. Unveröffentlichte Dissertation, Wien 1950.

Tacke 1998

Andreas Tacke, Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 - 1904), München 1998.

Vergil/Hertzberg 1997

Publius Vergilius Maro, Aeneis. 3. und 4. Buch, Stuttgart 1997 (Übersetzung: W. Hertzberg).

Wescher 1960

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

Zacharias 1960

Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien 1960.

Zykan 1951

Josef Zykan, Die Restaurierungen von Fresken Daniel Grans in Eckartsau, St. Pölten und Hetzendorf, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, V. Jg (1951), Heft 5-6, S. 112-119, Wien 1951.

II. Abbildungen



Abb. 1: Daniel Gran, Aufnahme Dianas in den Olymp, 1732, Deckenfresko im Schloss Eckartsau.



Abb. 2: Daniel Gran, Aufnahme Dianas in den Olymp, 1732, Öl auf Leinwand, 76 x 110 cm, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4178.



Abb. 3: Georg Werle, Diana im olympischen Götterhimmel, 1715, Deckenfresko im Jagdschloss Ohrada bei Frauenberg (Hluboka).



Abb. 4: Georg Matthäus Vischer, Ansicht des Schlosses Eckartsau von 1672, Stich aus der Topographie von Niederösterreich.



Abb. 5: Veit Hrdlicka, der heilige Leonard als Fürbitter für Ort und Herrschaft in Eckartsau, Detail, 1762, Altarbild der Kirche in Eckartsau.



Abb. 6: Das Kinskywappen (links) in Allianz mit Pallfywappen (rechts) im Tympanon des Gitterportals an der Westfassade des Schlosses Eckartsau.



Abb. 7: Nicolò Bambini, Apotheose des Aeneas, 1690er Jahre, Deckenfresko in der Villa Perocco, Vascon di Carbonera.

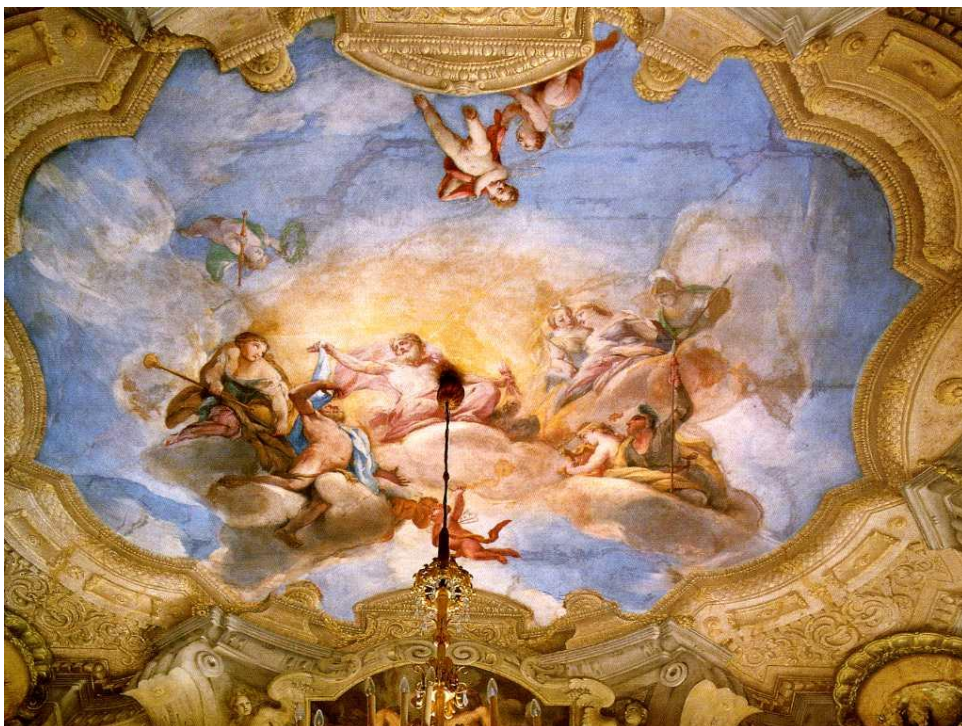


Abb. 8: Andrea Lanzani, Hercules wird von Jupiter die Unsterblichkeit verliehen, um 1700, Deckenfresko im Audienzzimmer des Winterpalais des Prinzen Eugen.



Abb. 9: Louis Dorigny oder Andrea Lanzani, Triumph des Apoll, um 1700, Stiegenhaus des Winterpalais des Prinzen Eugen.



Abb. 10: Sebastiano Ricci, Apotheose des Herkules, 1706/07, Deckenfresko im Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.



Abb. 11: Sebastiano Ricci, Kardinaltugend „Iustitia“, um 1706/07, Wandmalerei im Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.



Abb. 12: Daniel Gran, Detail der Fama, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 13: Sebastiano Ricci, Detail aus Apotheose des Herkules, 1706/07, Deckenfresko im Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.

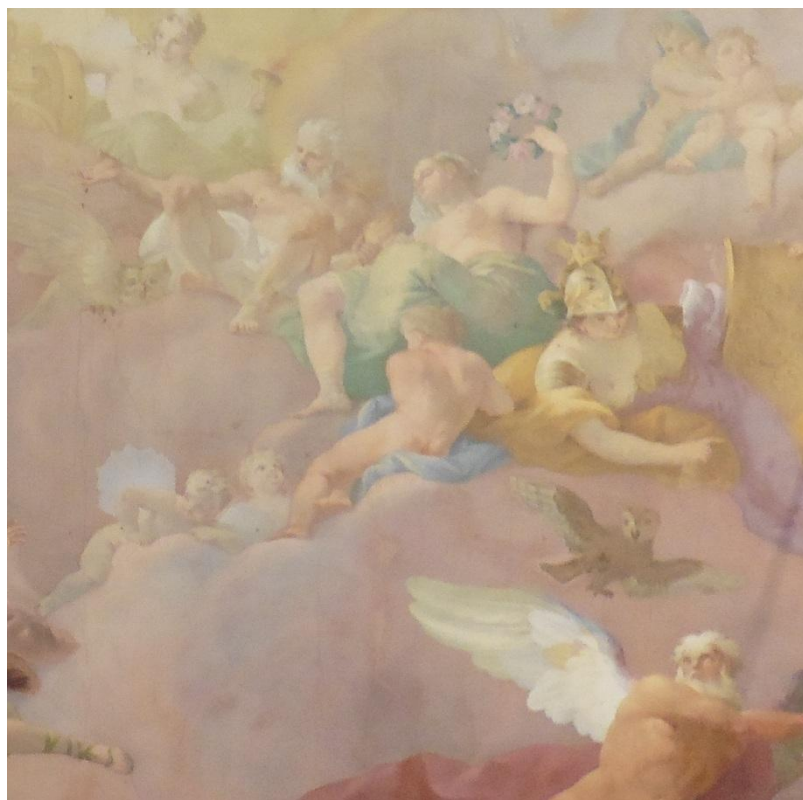


Abb. 14: Daniel Gran, Detail Ganymed, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 15: Sebastiano Ricci, Detail des Merkus aus dem Fresko „Apotheose des Herkules“, 1706/07, Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.



Abb. 16: Daniel Gran, Detail des Saturn, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 17: Daniel Gran, Detail Diana und Apoll, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 18: Sebastiano Ricci, Detail des Herkules aus dem Deckenfresko im Palazzo Marucelli-Fenzi, 1706/06, Florenz.



Abb. 19: Sebastiano Ricci, Die Jugend zwischen Tugend und Laster, 1706/07, Deckenfresko im Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.



Abb. 20: Georg Werle, Diana und Kallisto bei der Eberjagd, um 1715, Deckenfresko im Jagdschloss Ohrada bei Frauenberg (Hluboka).



Abb. 21: Daniel Gran, Detail Diana bei der Jagd, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 22: Martino Altomonte. Apotheose des Prinzen Eugen, 1716, Marmorsaal des Unteren Belvedere in Wien.



Abb. 23: Carlo Innocenzo Carlone, Verherrlichung des Tagesanbruchs, 1722, Deckenfresko im Oberen Belvedere in Wien.



Abb. 24: Daniel Gran, Phaeton fordert von Apoll das Lenken des Sonnenwagens, um 1720, Öl auf Leinwand, Stiftsgalerie Seitenstetten.



Abb. 25: Daniel Gran, Apollo und die Jahreszeiten, um 1730, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

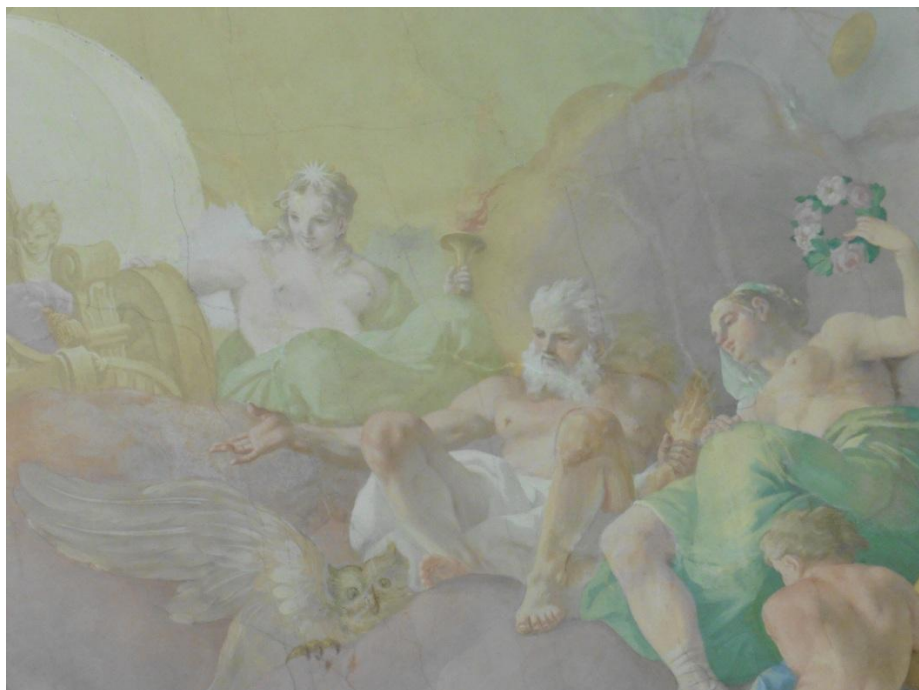


Abb. 26: Daniel Gran, Detail des Jupiter, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 27: Daniel Gran, Allegorie des Tagesanbruchs, um 1723, Entwurfsskizze für das 1945 zerstörte Deckenfresko des Kuppelsaals im Palais Schwarzenberg.



Abb. 28: Daniel Gran, Dianadarstellungen in den Kompartimenten der Apsis der Kuppel, 1723 (1945 weitgehend zerstört), Palais Schwarzenberg.



Abb. 29: Daniel Gran, Apoll mit Tugenden und Lastern, um 1726 (1945 weitgehend zerstört), Deckenfresko in der Marmorgalerie des Palais Schwarzenberg.



Abb. 30: Daniel Gran, Aurora mit dem Sonnenwagen, 1726 Lünettenfresko im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek.



Abb. 31: Daniel Gran, Detail Luna und Endymion, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 32.: Daniel Gran, Diana-Luna, 1726, Grisaille-Malerei an der Wand der Wiener Hofbibliothek.



Abb. 33: Daniel Gran, Maria mit dem Kind und Heiligen auf Wolken thronend, Ölskizze, um 1730, Belvedere Wien.



Abb. 34: Daniel Gran, Luna und Endymion (Z 28), Entwurfsskizze, um 1730/32, Bleigriffel, Albertina Wien.



Abb. 35: Francesco Solimena, Luna und Endymion, Öl auf Leinwand, 1705-1710, Walker Art Gallery, Liverpool.



Abb. 36: Daniel Gran, Faun mit Früchtekorb (Z 30), Entwurfsskizze, um 1730/32, Niederösterreichisches Landesmuseum.



Abb. 37: Daniel Gran, gefesselter Faun, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 38: Daniel Gran, Faun mit Panflöte, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.

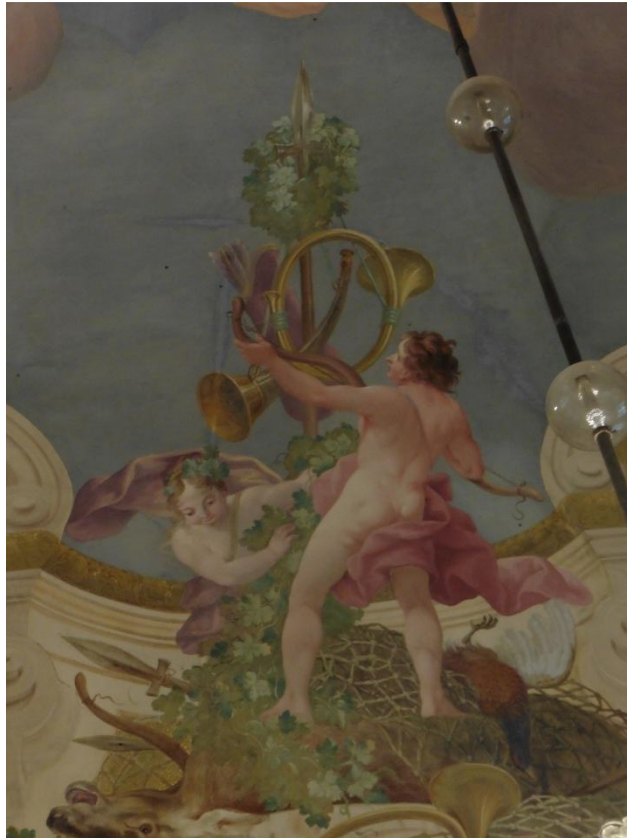


Abb. 39: Daniel Gran, ein Genius schmückt Jagdtrophäen, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 40: Daniel Gran, Zwei Genien (Z 31), Entwurfsskizze, 1730/32, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



Abb. 41: Daniel Gran, Kallisto und Assistenzfigur, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 42: Daniel Gran, Geflügelter Genius (Z 29), 1730/32, Entwurfsskizze, Niederösterreichisches Landesmuseum.



Abb. 43: Einblick in den Festsaal des Schlosses Eckartsau.



Abb. 44: François Roettiers, Supraportengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau, um 1730, Öl auf Leinwand.



Abb. 45: François Roettiers, Supraportengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau, um 1730, Öl auf Leinwand.

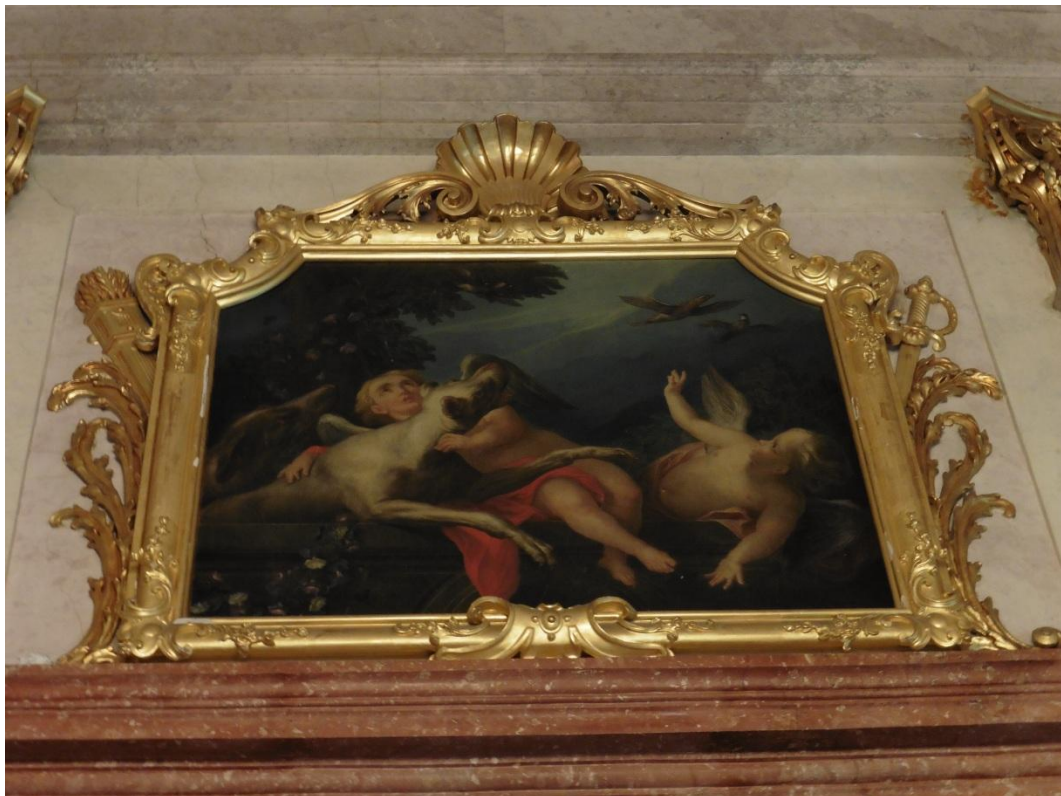


Abb. 46: François Roettiers, Supraportengemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau, um 1730, Öl auf Leinwand.



Abb. 47: Daniel Gran, Jupiter, 1732, Detail aus Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.

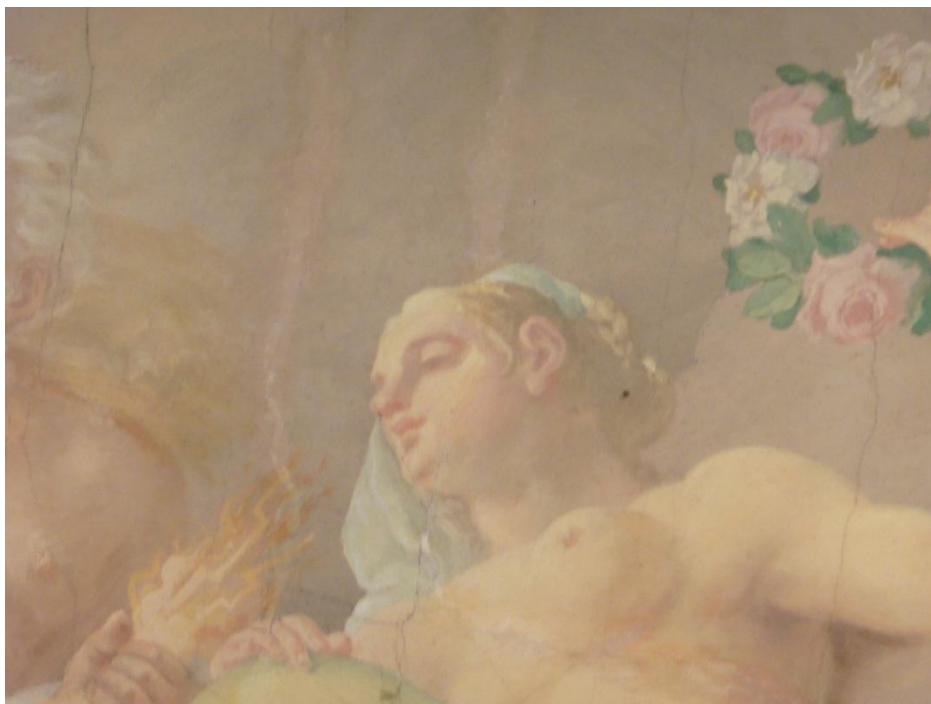


Abb. 48: Daniel Gran, Juno, 1732, Detail aus Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 49: François Roettiers? Kaiser Karl VI. in böhmischem Ornat (Detail), um 1732, Ölgemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 50: François Roettiers? Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (Detail), um 1732, Ölgemälde im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 51: Michael Rottmayr, Opferung Iphigeniens, Öl auf Leinwand, um 1690, Österreichische Galerie im Belvedere, Wien (Inv. Nr. 4242), seit 1781 in der kaiserlichen Galerie nachweisbar.



Abb. 52: Francesco Solimena, Die Bitte des Phateton (Detail Primavera), 1715/16, Öl auf Leinwand, Národní Galerie / Nationalgalerie, Prag.



Abb. 53: Daniel Gran, Opferung Iphigeniens, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 54: Martino Altomonte, Luna und Endymion, um 1716, Unteres Belvedere, Wien.

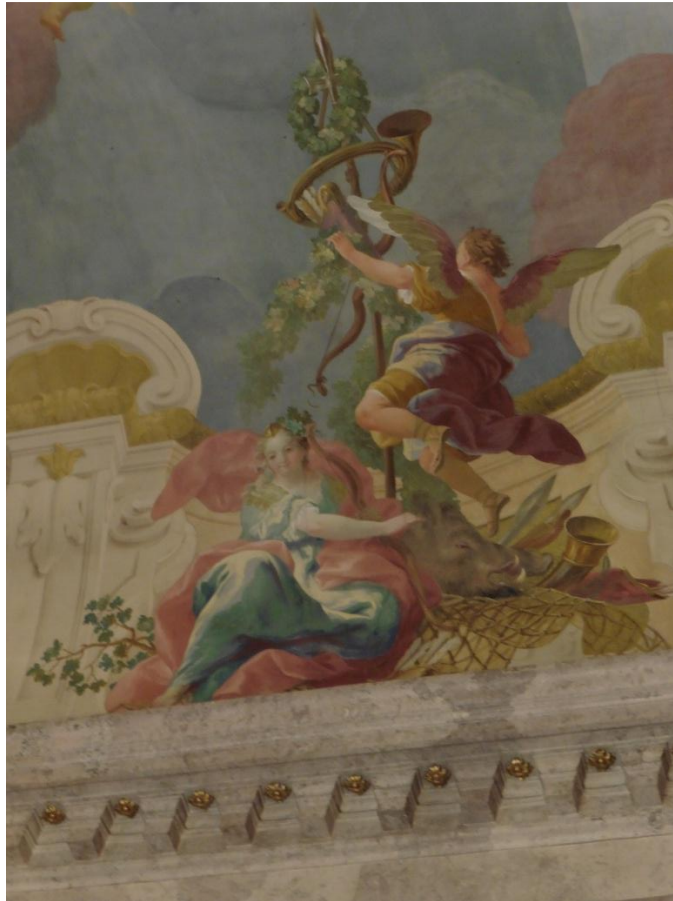


Abb. 55: Daniel Gran, Flora und Genius schmücken Jagdtrophäen, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 56: Daniel Gran, Sternzeichen Waage, 1732, Detail aus Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 57: Daniel Gran, Zwillinge, Detail, 1732, Detail aus Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 58: Daniel Gran, Schütze mit Löwen, 1732, Detail aus Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 59: Daniel Gran, Faun, Detail, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 60: Daniel Gran, Detail, Putto, 1732, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 61: Werkstatt Peter Paul Rubens, Diana entdeckt die Schwangerschaft der Nympe Callisto, 1636/38, Dorotheum Wien.



Abb. 62: Jean-Marc Nattier, Madame de Pompadour als Diana, 1746, Montreal, Musée des Beaux-Arts / Museum of Fine Arts, Montreal.



Abb. 63: Luca Giordano, Die Jagd der Diana, um 1687, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 64: Nicolas Poussin, Diana und Endymion (Detail), um 1628, Detroit Institute of Arts.



Abb. 65: Lorenzo Mattielli, Atalante, um 1731, Vestibül des Schlosses Eckartsau.



Abb. 66: Lorenzo Mattielli, Meleager, um 1731, Vestibül des Schlosses Eckartsau.

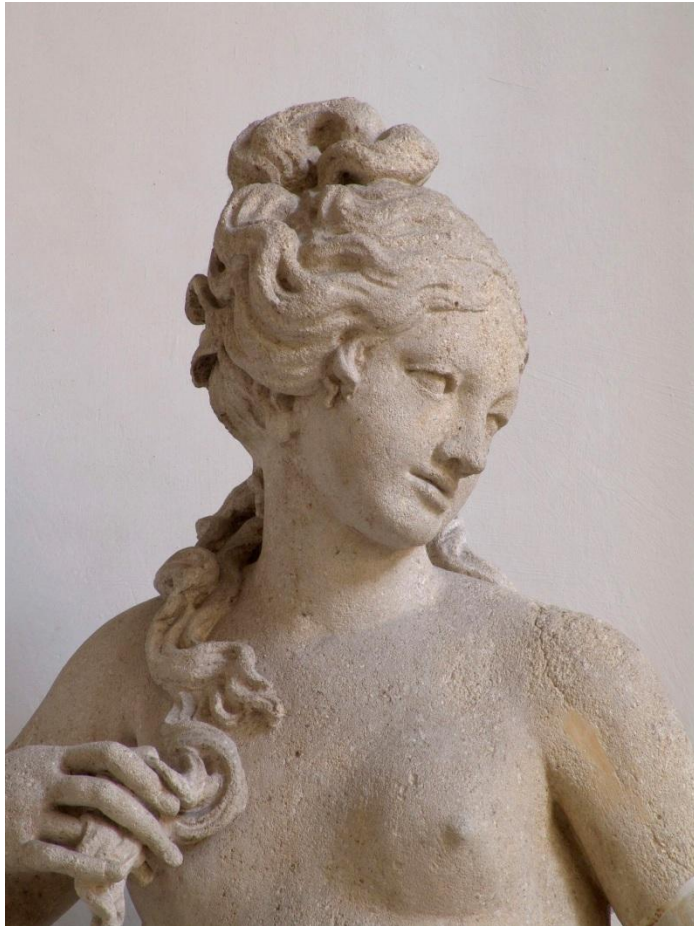


Abb. 67: Lorenzo Mattielli, Atalante (Detail), um 1731, Vestibül des Schlosses Eckartsau.

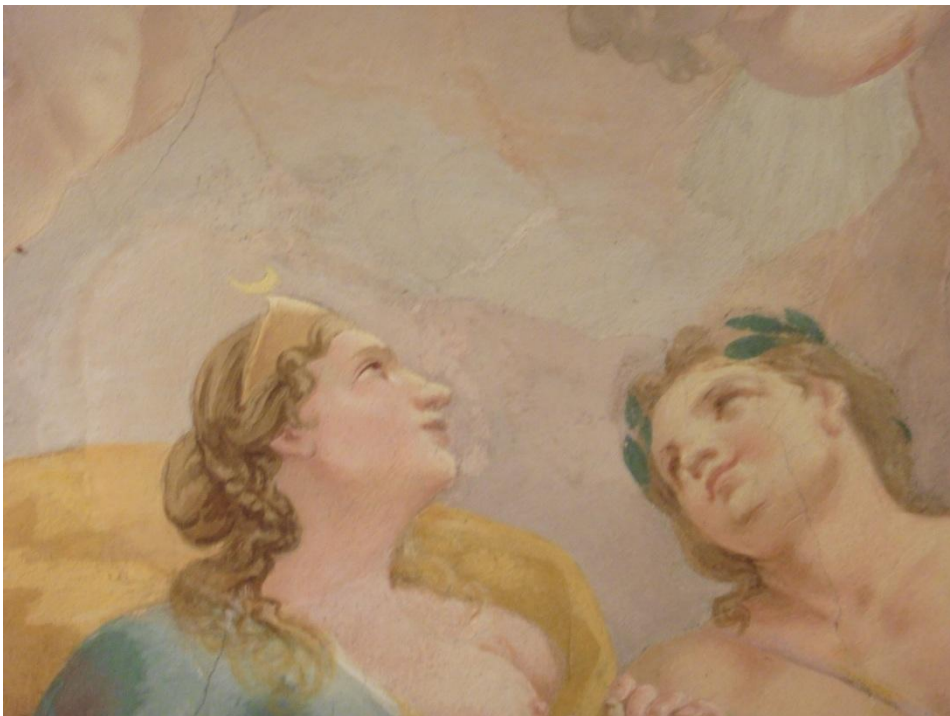


Abb 68: Daniel Gran, Diana und Apoll (Detail), 1732. Deckenfresko im Festasaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 69: Lorenzo Matielli, Laterne mit Kind, um 1731, Vestibül des Schlosses Eckartsau.



Abb. 70: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stiegenhaus im Schloss Eckartsau, um 1731.



Abb. 71: Lorenzo Mattioli, Apoll und Daphne, um 1731, Festsaal von Schloss Eckartsau.

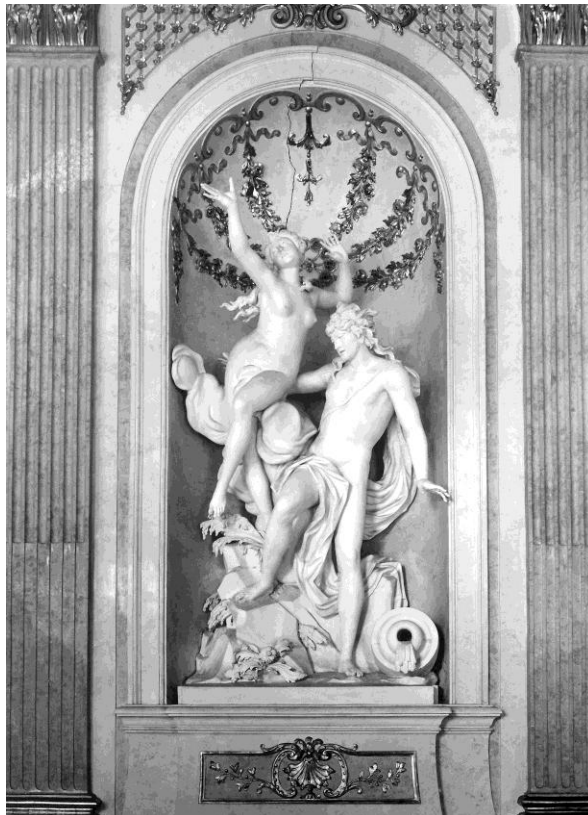


Abb. 72: Lorenzo Mattioli, Alpheus und Arethusa, um 1731, Festsaal von Schloss Eckartsau.



Abb. 73: Lorenzo Matielli, Diana über den Hirschen Aktäon triumphierend, um 1730-32, Skulptur des Mittelrisaltits an der Westfassade von Schloss Eckartsau.



Abb. 74: Lorenzo Matielli, Diana über den Hirschen Aktäon triumphierend – darunter das Kinskywappen, um 1730-32, Skulptur des Mittelrisaltits an der Westfassade von Schloss Eckartsau.



Abb. 75: Lorenzo Matielli, Giebelskulpturen an der Westfassade, 1730-32, Schloss Eckartsau.



Abb. 76: Lorenzo Matielli, rechte Giebelskulptur – Putto mit Hirsch, 1730-32, Schloss Eckartsau.



Abb. 77: Lorenzo Matielli, Kinskywappen in Koalition mit dem Palfywappen im Lünnettengitter des Westportals, 1730-32, Schloss Eckartsau.



Abb. 78: Daniel Gran, Mährens Reichtum und Macht, Obere Hälfte des großen Deckenfreskos, um 1735, altes Landhaus zu Brünn (heutiges Rathaus).



Abb. 79: Daniel Gran, Mährens Reichtum und Macht, Untere Hälfte des großen Deckenfreskos, um 1735, altes Landhaus zu Brünn (heutiges Rathaus).



Abb. 80: Daniel Gran, Das gute Regiment, kleines Deckenfresko, um 1735, altes Landhaus zu Brünn (heutiges Rathaus).



Abb. 81: Daniel Gran, Allegorie auf die glückliche Regierung Mährens, um 1734, Ölskizze, Österreichische Galerie im Schloss Belvedere, Wien.



Abb. 82: Daniel Gran, Apoll und Allegorie des Tagesanbruchs, Detail, um 1755, Deckenfresko im Schloss Fridau.



Abb. 83: Daniel Seiter, Diana und Endymion, Aurora und Hesperus, um 1695, Deckengemälde in der Camera del Duca, Palazzo Reale, Turin.



Abb. 84: Carlo Innocenzo Carlone, Apotheose des Wirich Philipp Lorenz Graf Daun als siegreicher Kriegsheld und Förderer der Künste, 1716-1718, Deckenfresko im Stiegenhaus des Palais Daun-Kinsky in Wien.



Abb. 85: Francesco Solimena, Gundaker Graf Althann überreicht Kaiser Karl VI. das Inventar der kaiserlichen Gemäldegalerie, Öl auf Leinwand, 1728, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 86: Carlo Innocenzo Carlone, Detail aus Apotheose des Wirich Philipp Lorenz Graf Daun als siegreicher Kriegsheld und Förderer der Künste, 1716-1718, Deckenfresko im Stiegenhaus des Palais Daun-Kinsky in Wien.



Abb. 87: Carlo Innocenzo Carlone, Göttersammlung, 1716-18, Deckenfresko im Palais Daun-Kinsky in Wien.



Abb. 88: Francesco Solimena, Der Traum Jakobs, Öl auf Leinwand, um 1710, Sammlung Sanseverino, Neapel.



Abb. 89: Francesco Solimena, Dido empfängt Amor und Aeneas mit den Zügen von Julio-Ascanio, Öl auf Leinwand, um 1710, National Gallery, London.



Abb. 90: Francesco Solimena, Das Martyrium der Giustiniani auf Chios, Öl auf Leinwand, um 1710, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.



Abb. 91: Sebastiano Ricci, die Bestrafung Amors durch Anteros, Leinwandbild im Palazzo Marucelli-Fenzi, 1706, Florenz.



Abb. 92: Carlo Maratta, Il Tempio della Virtù, Öl auf Leinwand, 1692-1700, Stourhead (National Trust) Hoare Collection, Wiltshire.



Abb. 93: Carlo Maratta, Flora, Öl auf Leinwand, 1701, Aufbewahrungsort unbekannt.

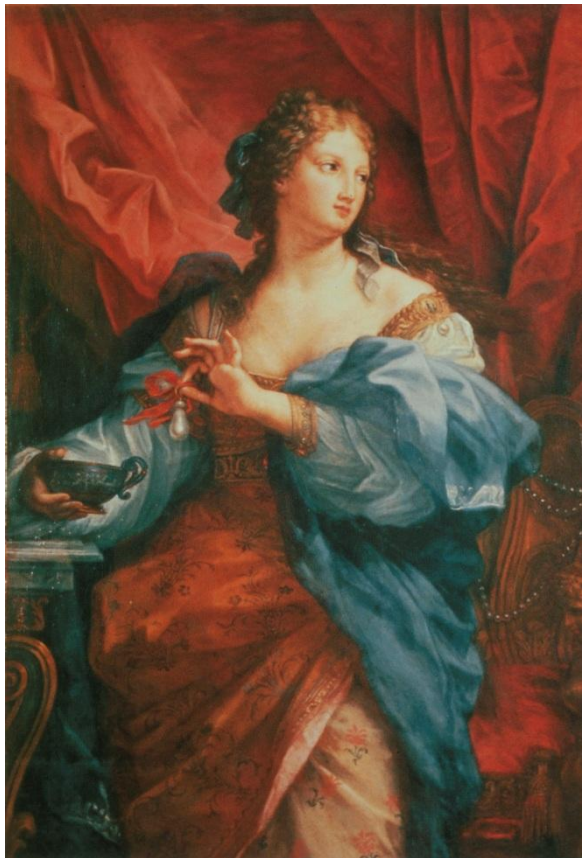


Abb. 94: Carlo Maratta, Kleopatra löst die Perle auf, Öl auf Leinwand, 1693 – 1695, Museo Palazzo Venezia, Rom



Abb. 95: Ölkopie Maulbertschs nach Grans Fresko im Palais Schwarzenberg um 1770, Szépművészeti Múzeum (Museum der schönen Künste), Budapest.



Abb. 96: Franz Anton Maulbertsch, Diana und Aktäon (Detail), um 1754, Fresko im Turmzimmer von Schloss Ebenfurt.

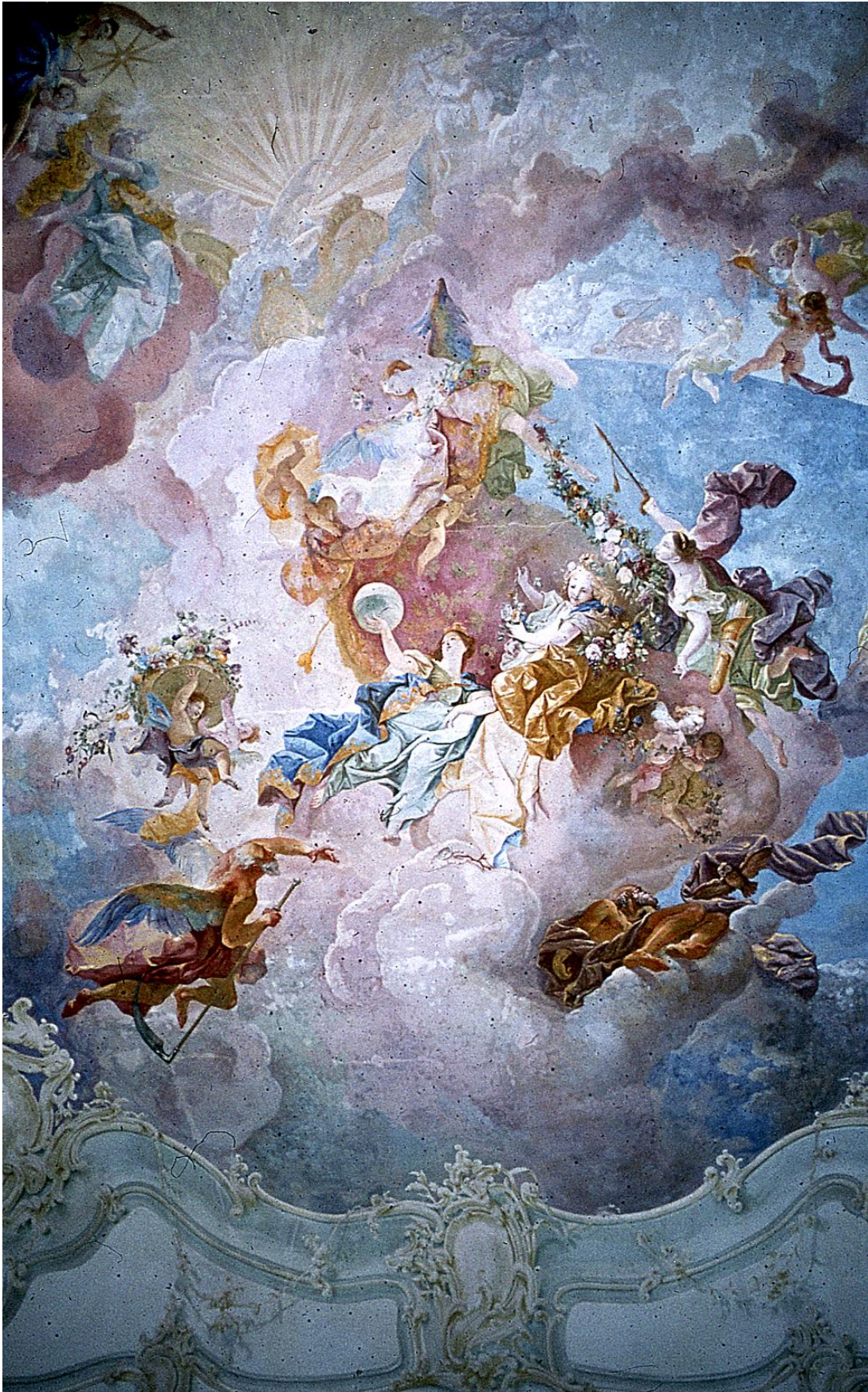


Abb. 97: Franz Anton Maulbertsch, Allegorie des Sonnenaufgangs, 1765, Deckenfresko im Festsaal von Schloss Halbturn.



Abb. 98: Paul Troger, Harmonie zwischen Religion und Wissenschaft, 1738, Deckenfresko über der Kaiserstiege von Stift Altenburg.



Abb. 99: Paul Troger, Allegorie auf den Sonnenaufgang, um 1736, Deckenfresko im Marmorsaal im Stift Altenburg.



Abb. 100: Paul Troger, Kaiser Karl VI. als Phöbus Apollo und die Musen, 1739, Deckenfresko in der Kaiserstiege im Stift Göttweig.



Abb. 101: Paul Troger, Detail des Sternbildes Waage, 1739, Detail aus dem Deckenfresko in der Kaiserstiege im Stift Göttweig.



Abb. 102: Daniel Gran und sein Schüler Thomas Friedrich Gedon, nach 1739, Die Verklärung des heiligen Hippolyt mit Heiligen und Propheten, mittleres Langhausfresko im Dom zu St. Pölten.



Abb. 103: Selbstbildnis Daniel Grans, um 1727 – 1730, Herzogenburg, Augustiner Chorherrenstift, Niederösterreich.

III. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 2: Belvedere Wien, Inventarnummer: 4178.

Abb. 3: Johann Kronbichler (Hg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran*, St. Pölten 2007, S. 24, Abb.8.

Abb. 4: Bildarchiv der österreichischen Nationalbibliothek.

Abb. 5: Kirche Eckartsau (Originalaufnahme)

Abb. 6: Kaiserliches Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 7: Rainer Schuster (Hg.), *Diana Triumphans. Anmerkungen zur Barockisierung des Schlosses Eckartsau im Marchfeld unter Franz Ferdinand Graf Kinsky*, in:

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg.:47. Nr. ½, 1993, S. 52-65, Abb. 79.

Abb. 8: Richard Kurdiovsky (Hg.), *Das Winterpalais des Prinzen Eugen*, Wien 2001 (UNIDAM).

Abb. 9: Richard Kurdiovsky (Hg.), *Das Winterpalais des Prinzen Eugen*, Wien 2001 (UNIDAM).

Abb. 10: Steffi Roettgen (Hg.), *Wandmalerei in Italien 5: Barock und Aufklärung 1600 - 1800*, Hirmer Verlag München 2007, Tafel 157.

Abb. 11: Steffi Roettgen (Hg.), *Wandmalerei in Italien 5: Barock und Aufklärung 1600 - 1800*, Hirmer Verlag München 2007, Tafel 156.

Abb. 12: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 13: Steffi Roettgen (Hg.), *Wandmalerei in Italien 5: Barock und Aufklärung 1600 - 1800*, Hirmer Verlag München 2007, Tafel 157.

Abb. 14: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 15: Steffi Roettgen (Hg.), *Wandmalerei in Italien 5: Barock und Aufklärung 1600 - 1800*, Hirmer Verlag München 2007, Tafel 157.

Abb. 16: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 18: Steffi Roettgen (Hg.), *Wandmalerei in Italien 5: Barock und Aufklärung 1600 - 1800*, Hirmer Verlag München 2007, Tafel 157.

Abb. 19: Steffi Roettgen (Hg.), *Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800*, Hirmer München 2007, Tafel 159, S.343.

Abb. 20: 3: Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran, St. Pölten 2007, S. 25, Abb.10.

Abb. 21: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 22: Toman, Rolf (Hg.), Wien Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 109.

Abb. 23: Toman, Rolf (Hg.), Wien Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 111.

Abb. 24: Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 - 1757, Kat. Ausst., St. Pölten 2007, S. 93.

Abb. 25: Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 - 1757, Kat. Ausst., St. Pölten 2007, S. 109.

Abb. 26: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 27: Hellmut Lorenz (Hg), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV. Barock, Wien 1999, S. 119.

Abb. 28: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 6.

Abb. 29: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 23.

Abb. 30: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 28.

Abb. 31: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 32: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 31.

Abb. 33: Belvedere Wien, Inventarnummer: 1483.

Abb. 34: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 80.

Abb. 35: Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Neapel 1993, Abb. 43, S. 218.

Abb. 36: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 79.

Abb. 37: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 38: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 39: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 40: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 82.

Abb. 41: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 42: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 83.

Abb. 43: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 44: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 45: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 46: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 47: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 48: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 49: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 50: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 51: Garzarolli-Thurnlackh (Hg.), Österreichische Barockmalerei, Wien 1949 , Abb. 1.

Abb. 52: Annette Hojer (Hg.), Francesco Solimena. 1657 - 1747. Malerfürst und Unternehmer (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 31), München 2011, 155, Taf. 9b.

Abb. 53: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 54: Elfriede Baum (Hg.), Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien 1980, Abb. 5a.

Abb. 55: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 56: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 57: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 58: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 59: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 60: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 61: Kat. Verst. Dorotheum, Alte Meister, I. Teil, Wien 6.10.2009, S. 207.

Abb. 62: X. Salomon (Hg.): Madame de Pompadour und die Künste, München 2002, S. 110.

Abb. 63: Stéphane Loire (Hg.), Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre, Paris 2006, S. 171.

Abb. 64: Christopher Wright (Hg.), Poussin. Paintings. A catalogue raisonné, London 2007, S. 86-87.

Abb. 65: Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.

Abb. 66: Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.

Abb. 67: Jakub Sito, Warschau, UNIDAM.

Abb. 68: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 69: Jakub Sito, Warschau, UNIDAM.

Abb. 70: Josef Wlha Wien, UNIDAM.

Abb. 71: Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, Karl Pani, UNIDAM.

Abb. 72: Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, Karl Pani, UNIDAM.

Abb. 73: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 74: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

Abb. 75: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).

- Abb. 76: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).
- Abb. 77: Jagdschloss Eckartsau (Originalaufnahme).
- Abb. 78: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 85.
- Abb. 79: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 86.
- Abb. 80: Eckart Knab (Hg.), Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 91.
- Abb. 81: Silvia Cassani (Hg.), Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Kat. Ausst., Wien/Neapel 1993/1994, S. 301.
- Abb. 82: Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694 - 1757, Kat. Ausst., St. Pölten 2007, S. 65.
- Abb. 83: Steffi Roettgen (Hg.), Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, S.44.
- Abb. 84: Klinga Blaschke Wien, UNIDAM.
- Abb. 85: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.
- Abb. 86: Klinga Blaschke Wien, UNIDAM.
- Abb. 87: Lorenz/Stockhammer (Hg.), Palais Daun-Kinsky. Wien Freyung, Wien 2001, S. 36-37, Abb. 152.
- Abb. 88: Johann Kräftner (Hg.), Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach, Wien 2006, S. 97.
- Abb. 89: Nicola Spinosa (Hg.), Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli, Kat. Ausst. Neapel, Museo di Capodimonte, Certosa e Museo di San Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Pignatelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale, (Begleitheft), Neapel 2009, S. 26.
- Abb. 90: Thomas J. Loughman (Hg.), Fierce Reality. Italian Masters from Seventeenth Century Naples, Kat. Ausst. Phoenix Art Museum, Mailand 2006, S. 137.
- Abb. 91: Steffi Roettgen (Hg.), Wandmalerei in Italien 5: Barock und Aufklärung 1600 - 1800, Hirmer Verlag München 2007, S. 334
- Abb. 92: Rudolph Stella (Hg.), Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo, Rom 1995, S. 1.
- Abb. 93: Rudolph Stella (Hg.), Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo, Rom 1995, S. 101.
- Abb. 94: Rudolph, Stella (Hg.), Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo, Rom 1995, S. 102.

Abb. 95: Andreas Tacke (Hg.), Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 - 1904), München 1998, S. 209, Abb. 5.

Abb. 96: Andreas Gamerith, Institut für Kunstgeschichte (Mai 2008), UNIDAM.

Abb. 97: Österreichische Kunstgeschichte, Band IV, Barock, S. 371.

Abb. 98: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Friedrich Polleroß, UNIDAM.

Abb. 99: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, René Steyer, UNIDAM.

Abb. 100: Alberto Fernandez Fernandez, 2007, UNIDAM.

Abb. 101: Alberto Fernandez Fernandez, 2007, UNIDAM.

Abb.102: Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran, St. Pölten 2007, S. 70, Abb. 73.

Abb. 103: Johann Kronbichler (Hg.), Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran, St. Pölten 2007, S. 92. Abb. 1.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir (alice.hundsdorfer@gmail.com).

IV. Zusammenfassung

Thema der vorliegenden Arbeit ist das Deckenfresko im Festsaal von Schloss Eckartsau des österreichischen Barockmalers Daniel Gran. Im Fokus steht der Entstehungsprozess des Kunstwerks, weshalb anfangs die Vorstudien (Ölskizze und Zeichnungen) zum Werk besprochen werden. Im Laufe der Arbeit geht es um die Ausarbeitung stilistischer Zusammenhänge des Freskos mit italienischen Vorbildern. Hier stehen in erster Linie der neapolitanische Maler Francesco Solimena und der venezianische Künstler Sebastiano Ricci, bei denen Daniel Gran während seines Italienaufenthalts lernte, im Vordergrund. Das Eckartsauer Deckengemälde entstand nach Grans Italienreise und ist deswegen von italienischen Einflüssen geprägt, die für die gesamte künstlerische Weiterentwicklung des Künstlers von großer Bedeutung sein sollten. Gran war unter seinen Zeitgenossen und Auftraggebern hoch angesehen, er galt als einer der gebildetsten Maler seiner Zeit. Weil Fürst Schwarzenberg das Talent des jungen Künstlers erkannt hatte unterstützte er ihn finanziell und seine Ausbildung in Italien ermöglichte ihm, seinen Stil zu ergänzen und zu verfeinern. Gran war als Maler vor allem für den böhmischen und österreichischen Adel tätig. Zu seinen zahlreichen Mäzenen zählte auch Ferdinand Graf Kinsky, der anlässlich seiner Hochzeit mit der ungarischen Gräfin Pallfy das mittelalterliche Wasserschloss Eckartsau im niederösterreichischen Marchfeld zu einem barocken Jagdschloss umbauen ließ. Zur Barockisierung des Gebäudes wurden die angesehensten Künstler herangezogen. Für die Architektur waren unter anderen Joseph Emanuel Fischer von Erlach d. J. und Johann Lucas von Hildebrandt verantwortlich. Als Bildhauer wurde der aus Vicenza stammende Bildhauer Lorenzo Mattielli tätig. Er führte sowohl Skulpturen für die Westfassade des Schlosses, als auch für das Vestibül und den Festsaal aus. Für die malerische Ausstattung übernahmen der Wiener Maler Daniel Gran und der flämische Künstler François Roettiers die Verantwortung. Das Fresko im Festsaal des Schlosses zeigt die Aufnahme der Göttin Diana in den olympischen Götterhimmel. Im gesamten barocken Schloss sind Anspielungen auf die Göttin Diana vorhanden, die im Festsaal unter enger Zusammenarbeit von Mattielli und Gran zu einem Höhepunkt der Repräsentationskunst zu Ehren des Grafen Kinsky geführt werden. Der Künstler Daniel Gran hat hier ein monumentales Deckenbild geschaffen, das auch alle Aufmerksamkeit auf sein Talent und sein Können lenken sollte. Es geht dabei auch um eine Anspielung des Künstlers auf sich selbst, der mit dem Kunstwerk die Aufmerksamkeit auf sich ziehen

wollte und sich und seiner Handschrift selbst damit ein Denkmal gesetzt hat. Auch für Grans Nachfolger, den Barockmaler Franz Anton Maulbertsch, war das Eckartsauer Deckenbild von großer Bedeutung. Maulbertsch schien Gran zum Vorbild genommen zu haben, denn er übernahm die Figur der Primavera aus Grans Eckartsauer Fresko, um sie in neuem Zusammenhang in seinem Fresko im Festsaal von Schloss Halbturn wiederzugeben. Grans Bedeutung erschließt sich aus der Verbindung von Formensprache, venezianischer Licht- und Farbgestaltung mit einem Anspruch, nach den literarischen Vorstellungen der *Accademia dell’Arcadia* eine eigene freie Malweise mit den geforderten Repräsentationspflichten der Auftraggeber in Einklang zu bringen.

V. Abstract

The topic of this thesis is Daniel Gran's ceiling fresco in the festival room of Schloss Eckartsau. The focus lies on the origins of this fresco, namely on preliminary sketches and drawings. Stilistical connections with Italian precursors of Gran are established. Famous baroque artists like the Neapolitan Francesco Solimena and the Venetian painter Sebastiano Ricci, both teachers of Daniel Gran during his residence in Italy, are shown to be his main influences. The fresco of Schloss Eckartsau originates from the time after Gran's Italian journey and is hugely influenced by it.

In Austria Daniel Gran was held in high esteems and was seen as the most educated painter of his times. Gran was mainly working for Bohemian and Austrian nobility. Prince Schwarzenberg and Count Kinsky were two of his patrons, the latter was the owner of the – at that time – water castle Eckartsau. Count Kinsky hired the most renowned architects and artists to redesign Schloss Eckartsau. Joseph Emanuel Fischer von Erlach and Johann Lucas von Hildebrandt were the architects responsible for the baroque reconstruction of the castle. The Vicenzan sculptor Lorenzo Matielli was working on the sculptural aspects of the facade and the interior, while the Flemish painter François Roettiers and the Viennese Daniel Gran were in charge of all pictorial aspects.

VI. Lebenslauf

Alice Hundsorfer

Geboren am 23. Mai 1989 in Wien, Österreich

Ausbildung:

1995 – 1999: Volksschule Pfeilgasse 1080 Wien

1999 – 2003: Europäische Mittelschule Neustiftgasse 1070 Wien

2003 – 2007: Bundesoberstufenrealgymnasium Landstraße (BORG3) 1030 Wien

Juni 2007: AHS Matura

2008 – 2015: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2012: Studienabschluss Bachelor of Arts in Kunstgeschichte an der Universität Wien

Mein wissenschaftlicher Schwerpunkt liegt vor allem in der österreichischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts.

Berufliche Erfahrungen:

Mai 2009 - August 2010: Aufsicht im Museum moderner Kunst (MUMOK) in Wien

Juli 2012 - Oktober 2012: Kassierin und Kundenberaterin im Schloss Belvedere Wien

Sprachkenntnisse:

Englisch: sehr gute Englischkenntnisse

Französisch: Französischkenntnisse in Wort und Schrift

Chinesisch: A1 Phase 2