

DEUTSCHE UND SKANDINAVISCHER MALEREI

Das 18. Jahrhundert hat in Deutschland keinen Maler hervorgebracht, der wie Watteau oder Tiepolo einen Höhepunkt der europäischen Kunst darstellen oder sich mit einer Begabung vom Range Elsheimers im 17. Jahrhundert messen könnte. Die bedeutendsten deutschen Galerien des 18. Jahrhunderts zeigen, daß bereits damals die zeitgenössischen französischen und italienischen Meister den einheimischen vorgezogen wurden. Als 1751 Treppenhaus und Kaisersaal der Würzburger Residenz mit Deckenfresken ausgeschmückt werden sollten, erhielt nicht der bewährte Johann Zick den Auftrag, sondern Tiepolo wurde für diese wichtige Aufgabe berufen. Dennoch kann gegenüber dem 17. Jahrhundert ein Aufschwung der Malerei in Deutschland festgestellt werden, dessen Ursache vor allem in den gesteigerten Bedürfnissen der Auftraggeber, der katholischen Kirche und der zahlreichen Fürsten, zu suchen ist. So gaben vor allem die geistlichen und weltlichen Machtzentren der Kunstlandschaft des deutschsprachigen Raumes ihr an Unterschieden reiches Gepräge.

Die Zersplitterung der politischen Macht und der Mangel an Tradition verhinderten die Bildung von Kunstmetropolen, die es mit Städten wie Paris, Venedig oder London hätten aufnehmen können. Dafür bewirkte die Vielzahl der fürstlichen Residenzen und mächtigen Klöster mit ihrem wetteifernden Streben nach Repräsentation durch die Künste deren Verbreitung über das ganze Land und eine Mobilisierung aller verfügbaren Talente. Mitunter konnte eine einzige starke künstlerische Begabung die Malerei in einer Stadt von einem niedrigen auf ein beachtliches Niveau heben und damit weit mehr bewirken, als ihr in einer Kunstmetropole möglich gewesen wäre. Das Wirken Johann Heinrich Tischbeins in Kassel und Antoine Pesnes in Berlin sind Beispiele für derartige kolonialisatorische Taten.

Um die Leistung der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts gerecht zu bewerten, muß die Qualität der Produktion und ihre breite Wirkung in Rechnung gestellt werden. Auf dem schwer zu überschauen-

den Gebiet erweisen sich als die beiden wichtigsten Arbeitsbereiche die Freskomalerei, die in Österreich und in Süddeutschland zur Entfaltung kam, und die Porträtmalerei, die besonders an allen bedeutenden Höfen gepflegt wurde, jedoch stärker im Norden als im Süden. Das selbständige Tafelbild dagegen, soweit es Landschaften, Stilleben und Genreszenen darstellte, zeigt schon durch eine auffallende Tendenz zum kleinen Format und durch Anlehnung an Motive und Bildformen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Bescheidenheit im Anspruch. Erst gegen Ende des Jahrhunderts setzt eine neue Blüte der Landschaftsmalerei ein, deren wichtigste Vertreter Johann Christian Brand in Wien, der Schweizer Caspar Wolf, der Pfälzer Ferdinand Kobell und der in Berlin geschulte, später in Neapel wirkende Jacob Philipp Hackert waren.

Die Leistungen der Monumentalmalerei, obschon nicht ohne italienische Anregungen denkbar, sind der am meisten eigenständige Beitrag Deutschlands zur Malerei des 18. Jahrhunderts. Weil die Aufgabe der vorwiegend kirchlichen Monumentalmalerei darin bestand, das Volk anzusprechen, konnten sich in dieser Gattung und in der kirchlichen Kunst überhaupt volkstümliche und die in den Wesensunterschieden der deutschen Stämme begründeten Stileigentümlichkeiten deutlicher ausprägen als in der höfischen Kunst, die durch ihre Orientierung an den führenden Kunstzentren Europas einen mehr internationalen Stil bevorzugte. Die Unterschiede, die sich damit zwischen norddeutscher, vorwiegend protestantischer, und süddeutsch-österreichischer, hauptsächlich katholischer Kunst abzeichnen, klaffen weiter auseinander als beispielsweise die zwischen der Malerei in Paris und Venedig zur gleichen Zeit.

Eine Gemeinsamkeit zwischen dem höfischen Porträt und der Monumentalmalerei besteht jedoch darin, daß bei beiden die künstlerische Freiheit durch die Zweckbestimmung stark eingeschränkt war. So kann die Entwicklung der Monumentalmalerei in Österreich und Deutschland nicht unabhängig von der Geschichte der Architektur betrachtet werden, wenn auch im Verlauf dieser Entwicklung die Malerei in immer stärkerem Maße die Gesamtwirkung sowohl der kirchlichen wie der profanen Innenräume bestimmte. Je intensiver das Ziel erstrebt wurde, die Innenräume zu einem Verstand und Sinne überwältigenden Ensemble von Formen und Farben zu gestalten, um so mehr war man darauf angewiesen, sich der Malerei zu bedienen, die einerseits dekorative Funktionen bis hin zur Bemalung von Architekturteilen, Altären oder Beichtstühlen übernahm, andererseits in Komposition und Farbgebung einem ornamentalen Empfinden breiten Raum gab.

Mit Johann Michael Rottmayr war um 1700 in den Ländern der habsburgischen Monarchie ein erster Höhepunkt in der Entwicklung des spätbarocken Freskos erreicht. Rottmayr, der im autonomen Tafelbild in gleicher Weise wie im Fresko seinen Ausdruck fand, hat als erster 1704–06 in der Matthiaskirche in Breslau die Deckenmalerei über den Rahmen eines einzelnen Gewölbefeldes hinweggreifen lassen und damit einen entscheidenden Schritt zur Überspielung des architektonischen Gerüsts durch die Dekoration getan. Seit Rottmayr wird es zum Merkmal der österreichischen Deckenfresken, zum Unterschied von den süddeutschen, daß die gemalte Architektur als Rahmen auf den Ansatz der Gewölbe beschränkt bleibt und lediglich eine illusionistische Fortsetzung der gebauten Architektur ist, jedoch nicht im Bild selbst mit ihr konkurriert.

Daniel Gran und Paul Troger waren in der ersten Jahrhunderthälfte die wichtigsten Vertreter der Monumentalmalerei in Österreich; beide sind in Italien geschult. Während Gran durch seine Verstandesbegabung eine tektonische Bildordnung beibehielt, die dem Geist der Régence-Zeit verwandt blieb, wurde Troger durch sein starkes malerisches, mit einer hohen koloristischen Begabung verbundenes Temperament und seine mehr die Sinne ansprechende Ausdrucksfähigkeit der eigentliche Initiator der Malerei des Rokoko in Österreich. Die Wirkung, die von ihm ausging, war stark. Zu seinen zahlreichen Schülern gehören Johann Wenzel Bergl, Martin Knoller, Johann Lukas Kracker, Franz Anton Leydensdorf, Josef Ignaz Mildorfer, Franz Sigrist und Johann Jakob Zeiller.

Die großen Leistungen der österreichischen Malerei, die in die Regierungszeit Karls VI. fallen, waren durch den Machtaufschwung Österreichs nach den Türkenkriegen gefördert worden. Die 1692 gegrün-

dete Wiener Akademie bildete ein Zentrum, von dem aus sich die künstlerische Aktivität – hauptsächlich in Niederösterreich – ausbreitete. Der eigentliche künstlerische Erbe Trogers und die führende Künstlerpersönlichkeit in der zweiten Jahrhunderthälfte war der aus der Bodenseegegend stammende Franz Anton Maulpertsch. Sein außerordentlich fruchtbares Schaffen reicht bis in die Epoche des Klassizismus hinein, mit dem er sich in seinem Spätwerk auseinandersetzte. Im Sinne des Rokoko wurde die Tektonik der Bildkomposition zugunsten einer atmosphärischen Auflockerung aufgegeben und damit der Farbe und dem Hell-Dunkel die Steigerung des Ausdrucks bis zum Ekstatischen ermöglicht. Die Tendenz der Zeit, das Sinnliche als Ausdruck des Übersinnlichen darzustellen und die Grenzen zwischen Realem und Irrealem mit dem Ziel zu verwischen, beim Betrachter einen Zustand rauschhafter religiöser Begeisterung zu erzeugen, kulminiert im Werk Maulpertschs. Bedeutende Maler wie Mildorfer, Sigrist, Palko und auch der Kremerserschmidt, neben Maulpertsch der hervorragendste österreichische Maler der zweiten Jahrhunderthälfte, konnten sich seinem Einfluß nicht entziehen. Durch Maulpertsch gelangte auch die Ölskizze, die nicht nur als Vorarbeit für Fresken oder Altarbilder diente, sondern als selbständiges Kunstwerk gesammelt und vielfach auch vom Künstler selbst in Repliken vervielfältigt wurde, zu höchster Vollendung. Das Handschriftliche, Subjektive und Spontane in der Skizze wurde zum Ausdrucksmittel für seelische Erlebnisse und entsprach damit der gesteigerten Sensibilität des späten Rokoko. Diese Entwicklung erfuhr mit dem Aufkommen des Klassizismus eine jähe Wendung. Der aus Heilbronn stammende Heinrich Friedrich Füger, der in seinen Skizzen noch am deutlichsten die Herkunft aus dem Rokoko erkennen läßt, der Spontanität seiner Handschrift jedoch etwas Routiniert-Elegantes verlieh, bewirkte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts mit seinen Porträts und Historien gemälden in Wien den Durchbruch zum neuen Stil. Der Rationalismus der Aufklärung bekämpfte die mehr triebhafte Geistigkeit des Rokoko und führte damit auch das Ende der auf Vermischung von Schein und Wirklichkeit zielenden Freskomalerei herbei.

In Süddeutschland bildeten Augsburg und München die wichtigsten Kunstzentren, deren Ausstrahlung bis zum Main, zum Rhein, in die Schweiz, nach Tirol und nach Böhmen reichte. In München war es der kurfürstliche Hof, der die Künstler anzog. Die Brüder Karls VII., Albert, der 1742–45 auch die Kaiserwürde bekleidete, und besonders Clemens August, Kurfürst und Erzbischof von Köln, vergrößerten als geistliche Fürsten die Macht der Wittelsbacher und damit den Einflußbereich des bayerischen Rokoko. Für vornehme Aufgaben berief man auch italienische Künstler, so Jacopo Amigoni und Carlo Carlone. Mit Cosmas Damian Asam wurde die Entwicklung der süddeutschen Freskomalerei etwas später als in Österreich zu ihrem ersten Höhepunkt geführt. Zugleich Architekt und Maler, wußte er die gemalte Architektur zusammen mit der figürlichen Szenerie in ein dramatisches Spannungsverhältnis zur gebauten Architektur zu setzen. Hierin lag seine anregende Leistung, nicht so sehr in den Vorzügen der Komposition, der Zeichnung und des Kolorits. Als Maler von Altarbildern ist er älteren, weniger bekannten Münchener Malern wie Johann Andreas Wolf oder Franz de Neve unterlegen. Asams ausgeprägter Sinn für bühnenartige Effekte entsprach dem volkstümlichen Kunstempfinden in Bayern. Nirgendwo in Deutschland ist die Grenze zwischen Volkskunst und der für eine geistige Elite geschaffenen Kunst so fließend wie in der bayerischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Das bedeutete eine weitgehende Unabhängigkeit von Regeln und einen weiten Spielraum für die Phantasie, die sich in den Deckenfresken der Nachfolger Asams von den Gesetzmäßigkeiten der gebauten Architektur mehr und mehr befreite und sich in einer erstaunlichen Vielfalt äußerte. So konnte Johann Baptist Zimmermann in seinen Deckengemälden landschaftlichen Motiven einen breiten Raum geben. Darin folgte ihm später der auch in Tafelbildern hervorragende Thomas Christian Winck, der die Unwirklichkeit einer auf die Decke projizierten Landschaft mit einem Realismus in der Darstellung der Figuren kontrastierte. Der volkstümlich-naive Zug der Malerei in Bayern und das weitgehende Fehlen einer rationalen Komponente sowie eines Geschichtsbewußtseins ist gewiß eine Ursache für ihren raschen Niedergang in der Zeit der Aufklärung.

Die freie Reichsstadt Augsburg mit zwei Kunstakademien bot durch umfangreichen Export von Kunstwerken, besonders Goldschmiedearbeiten und Kupferstichen, vielen Künstlern eine Existenzgrundlage. Augsburg war auch durch die in Deutschland einzigartige Kontinuität einer Kunstblüte seit dem Mittelalter ein natürlicher Nährboden für die Malerei, wenn auch die Stadt selbst im 18. Jahrhundert keine bedeutenden Aufgaben zu vergeben hatte. Aufgeschlossenheit gegenüber der Kunst Italiens gehörte seit dem 16. Jahrhundert zur Tradition der Augsburger Malerei und bewirkte im 18. Jahrhundert das Aufleben von Elementen des italienischen Manierismus – Elastizität der Figuren und eine ornamental aufgefaßte Kompositionsweise – bei den führenden Künstlern Johann Georg Bergmüller und Matthäus Günther auch ohne den Besuch Italiens. Bergmüller, 1730–62 katholischer Direktor der reichsstädtischen Akademie, stellte als Lehrer vieler Maler, darunter Gottfried Bernhard Götz, Johann Evangelist Holzer und vielleicht auch Johann Wolfgang Baumgartner, einen Zusammenhang der Augsburgerischen Schule her. Auch Matthäus Günther, sein Nachfolger an der Akademie, war als Lehrer bedeutend.

Neben den Städten Augsburg und München waren besonders das Bodenseegebiet und das Allgäu wichtige Kunstlandschaften. Franz Joseph Spiegler und Johann Zick sind ihre bedeutendsten Freskantenn. Der Sohn des letzteren, Januarius Zick, ist durch sein Interesse für Rembrandt, Poussin, Mengs und Greuze, also für historische Anregungen und moderne, in Rom und Paris erwachende Richtungen, das Beispiel eines Malers, der sich mit dem Klassizismus auseinandersetzte, folglich das Tafelbild pflegte und in seinen späten Fresken zu einem vergleichsweise rationalistischen Illusionismus gelangte.

Die Themenwelt der süddeutschen und österreichischen Monumentalmalerei ist vielfach spröde. Oft mußten komplizierte theologische oder politische Gedankengänge oder historische Ereignisse, für die es keine vorbereiteten Bildformen gab, veranschaulicht werden. Das führte manchmal zu einem erzwungenen Zusammenhalt eines abstrakten Inhalts und einer an die Sinne appellierenden Form von berauschender Vielfalt. Bei den Altarbildern, neben den Fresken der wichtigsten Aufgabe für die Maler, die durch die geringere Figurenzahl eher eine Verinnerlichung des Ausdrucks gestatteten, überwogen Schilderungen von Heiligenlegenden. Die Darstellung des Seelischen mußte sich daher weitgehend auf außergewöhnliche Situationen beschränken. Eine differenziertere Psychologie, die die wirkliche Natur des Menschen widerspiegelte, konnte sich unter diesen Voraussetzungen kaum entwickeln. Nur die hervorragendsten Vertreter der süddeutschen und österreichischen Rokokomalerei versuchten, diese Schranken zu durchbrechen.

Die Bildnismalerei war im 18. Jahrhundert in Deutschland diejenige Gattung, die nach Überwindung der Schemata des Repräsentationsporträts humane Inhalte am tiefsten erfaßte. Die Weitung des Bewußtseins und der Gewinn an Freiheit in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren Niederschlag in der Historienmalerei – am deutlichsten repräsentiert durch Anton Raphael Mengs – nicht unbedingt als ein Fortschritt erscheint, brachte im Porträt Leistungen hervor, deren Wirkung bis weit in das 19. Jahrhundert hineinreichte. In der ersten Jahrhunderthälfte war Johann Kupecký der überragende Porträtist, in der zweiten führte Anton Graff die Entwicklung zu ihrem Höhepunkt. Die Porträtmalerei zeigt im frühen 18. Jahrhundert an den wichtigsten deutschen Residenzen starke Parallelen, da die Vorbildlichkeit des französischen Hofes die Veranlassung zur Berufung französischer Porträtisten gab, die sich mehr oder weniger eng an Hyacinthe Rigauds oder Nicolas de Largillierres Stil anlehnten. Nach Wien wurde Jacques van Schuppen berufen, für den Münchner und den Bonner Hof war Joseph Vivien tätig. Pierre Gaudréau wirkte in Mannheim, Antoine Pesne in Berlin und Louis Silvestre in Dresden. Da das Porträt mehr die Aufgabe hatte, zu repräsentieren, als die Individualität zu offenbaren, wurde auf brillant gemalte Gewänder, auf Attribute und unpersönliche Gesten größerer Wert als auf eine einfühlsame Wiedergabe des Gesichtsausdrucks gelegt. Die Bildnisschemata der Franzosen wurden von deutschen Malern nachgeahmt. Im zweiten Drittel des Jahrhunderts lockerte sich die zeremonielle Strenge des Porträts, besonders in Damenbildnissen. Damit wurde eine Bereicherung der Porträttypen, eine persönlichere Beziehung des Dargestellten zum Betrachter und eine freiere malerische Behandlung ermöglicht.

In Wien avancierte der aus Schweden stammende, in Holland, England, Frankreich und Italien ausgebildete Martin van Meytens zum führenden Hofmaler. Sein Studiengang gab seinem Stil eine internationale Note, die auch seinen Landsmann Georg Desmarées, den bedeutendsten Hofporträtisten der Wittelsbacher, auszeichnet. In der Pfalz folgte auf Pierre Gaudréau der in Kopenhagen geborene Johann Georg Ziesenis, der später in Hannover wirkte. Er pflegte seit der Mitte des Jahrhunderts als eine Neuerung neben lebensgroßen Bildnissen auch kleinformatige genrehafte Fürstenporträts, die die Einzelheiten des Interieurs nicht mehr als repräsentative Attribute, sondern als auf persönliche Eigenarten verweisende Gegenstände einsetzte. So gelangte er in seinen Bildnissen zu einem Ausgleich von Repräsentation und humaner Verbindlichkeit. In Kassel wirkte Johann Heinrich Tischbein, das bedeutendste Mitglied einer talentierten Künstlerfamilie. Unter dem Einfluß des französischen Rokoko bildete er einen Stil aus, in dem geistiger Ausdruck und Brillanz der Stoffmalerei sich vereinen und höfische und bürgerliche Porträtformen sich angleichen. Eine bedeutende Rolle für die norddeutsche Porträtmalerei spielte Hamburg. Aus der niederländisch geprägten Kunsttradition der Hansestadt ging Balthasar Denner hervor, der auch englische Einflüsse aufnahm und zum begehrtesten Porträtisten der norddeutschen Höfe in der ersten Jahrhunderthälfte wurde. Der Hamburger Johann Rundt arbeitete für den Hof in Detmold.

Berlin wurde seit dem Regierungsantritt Friedrichs d. Gr. durch das Wirken Antoine Pesnes als fruchtbarer Porträtist wie als Lehrer das wichtigste Zentrum für die Malerei in Norddeutschland. Sein spontaner malerischer Stil legte die Grundlage zu dem kultivierten Realismus, der in der Berliner Malerei seitdem auch in anderen Bildgattungen dominierte. Daniel Chodowiecki war als Stecher und Maler von Genrebildern der Exponent einer bürgerlich nüchternen Kunst. Die Porträtisten Joachim Martin Falbe und Christian Friedrich Reinhold Lisiewski – in der Lebhaftigkeit seiner Ausdrucksgestaltung ein Vorläufer Anton Graffs – sowie dessen zwei Schwestern Anna Rosina de Gasc und Anna Dorothea Therbusch nahmen von Pesne ihren Ausgang und arbeiteten außer in Berlin in Dessau, Zerbst und Braunschweig. Georg David Matthieu ging von Berlin nach Ludwigslust.

Das Schaffen Graffs übergreift im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die lokalen Schulen Deutschlands. Aus Winterthur stammend, studierte er in Augsburg und ging schließlich nach Dresden, hielt jedoch auch enge Verbindung zu Berlin. Während die im Klassizismus am höchsten bewertete Gattung des Historienbildes sich weitgehend der Literatur und dem begrifflichen Denken unterordnete, konnte Graff als Porträtist die geistige Kraft vieler seiner bedeutenden Zeitgenossen unmittelbar in Malerei ausdrücken.

Entwickelte sich das Porträt in Norddeutschland zur dominierenden Gattung der Malerei, so gilt das für die skandinavischen Länder in noch höherem Maße. Der vorherrschende Einfluß der Niederländer und der hamburgischen Malerei im 17. Jahrhundert – David Klöcker, gen. Ehrenstrahl, und David von Krafft stammten aus Hamburg – wurde auch in Schweden und Dänemark im 18. Jahrhundert durch zunehmende Orientierung an der französischen Kunst abgelöst, wobei die Beziehungen in der zweiten Jahrhunderthälfte am engsten sind. Dies äußert sich in Schweden vor allem darin, daß Alexander Roslin, Gustaf Lundberg, Lorenz Pasch d. J., Per Krafft d. Ä. und Adolf Ulric Wertmüller längere Zeit in Paris lebten und stark vom Vorbild La Tours und seiner Nachfolger angeregt sind.

Die dänischen Porträtisten schließen sich weniger in der gesamten Stilhaltung als in der Übernahme von Bildnistypen an französische Maler an. Kopenhagen hat eine durch manieristische Erregtheit gekennzeichnete Spielart des Rokoko hervorgebracht, deren beste Vertreter Carl Gustaf Pilo, seit 1772 schwedischer Hofmaler, Vigilius Erichsen und Peter Als waren. Jens Juel, dem führenden Kopenhagener Porträtisten am Ende des Jahrhunderts, gelang die Vertiefung im Psychologischen. Er gab auch – zusammen mit Erik Pauelsen – der Landschaftsmalerei einen neuen Anstoß und trug ebenso wie der Historienmaler Nicolai Abraham Abilgaard dazu bei, daß die dänische Kunst des frühen 19. Jahrhunderts eine hervorragende Stellung innerhalb der europäischen Kunst einnehmen konnte.

Helmut Börsch-Supan

DANIEL GRAN, geboren 1694 in Wien, gestorben 1757 in St. Pölten. Nach seiner Lehre bei Pancraz Ferg und Gregor Werle trat Gran 1715 in die Dienste des Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg. Während eines Aufenthalts in Italien, 1719-20, war er Schüler von Sebastiano Ricci und Francesco Solimena, die ihn nachhaltig beeinflussten. Seit seiner Rückkehr war er dann vorwiegend im Auftrag verschiedener österreichischer Klöster tätig, beriet die Äbte bei ihren künstlerischen Unternehmungen und lieferte auch Programme für Fresken anderer Künstler. Das Rektorat der Wiener Akademie lehnte er 1751 ab. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in St. Pölten. Sein Hauptwerk ist, neben seinen Deckenfresken im Palais Schwarzenberg zu Wien (1724) und in Schloß Eckartsau bei Wien, die Ausmalung der Decke in der Wiener Hofbibliothek (1730).

Lit.: K. L. Schwarz, Daniel Gran, Wien 1937. – E. Knab, WJbK. 15, 1953, S. 145ff. – E. Knab, Daniel Gran, 1694-1757, Gedächtnisausstellung, Kat. Albertina, Wien 1957.

394 *Apollo empfiehlt Diana den Göttern des Olympos*. Deckenfresko, Schloß Eckartsau bei Wien, Hauptsaal, um 1732. – Auf der linken Seite des Freskos geleitet Apollo seine Schwester Diana, gefolgt von Putten mit Attributen der Jagd. Im Zentrum steht der Wagen vor der Mondscheibe, mit dem Diana als Göttin der Nacht den Himmel befährt. Rechts unterhalb des Wagens sitzen Venus, Jupiter, Juno und Minerva. Darüber sind die Tierkreiszeichen Waage, Schütze und Löwe zu erkennen. Fama mit ihrer Trompete entschwebte wie der (hier nicht sichtbare) Chronos mit seiner Sense. Über der Mauerbrüstung, die den Himmel einfaßt, sind andere Szenen aus dem Diana-Mythos dargestellt. Die Komposition zeichnet sich trotz der Vielfalt der Figuren durch eine klare Organisation aus. Die Mitte ist betont. Die Figuren sind teils in Reihen angeordnet, teils durch Symmetrien oder parallele Bewegungen miteinander verknüpft. Beleuchtete vor schattigen Partien und schattige vor beleuchteten wechseln regelmäßig. Für eine der Szenen, Diana und Endymion, befindet sich eine vorbereitende Zeichnung in der Albertina. Eine Ölskizze für die gesamte Decke besitzt die Österreichische Galerie in Wien.

Lit.: M. Goering, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jhs. Von den Manieristen bis zum Klassizismus, Berlin 1940, S. 23.

PAUL TROGER, geboren 1698 in Welsberg, Pustertal, gestorben 1762 in Wien. Seine Ausbildung erhielt Troger bei G. Alberti in Cavalese und vermutlich von 1717 bis 1721 in Venedig, wo er von Piazzetta, S. Ricci und G. B. Pittoni beeinflusst wurde. Nach kurzem Aufenthalt in Tirol (1722/23) ging er für drei Jahre nach Rom, Neapel und Bologna. 1726 kehrte er endgültig nach Österreich zurück und arbeitete zunächst in Gurk und Salzburg und ab 1728 in Wien, von wo aus er zahlreiche Aufträge hauptsächlich für niederösterreichische Klöster, aber auch in Mähren und Ungarn ausführte. Für diese kirchlichen Auftraggeber schuf er vorwiegend Deckenfresken monumentalen Ausmaßes, daneben aber auch Altarbilder. Zu seinem umfangreichen malerischen

Œuvre treten neben Zeichnungen auch Radierungen und Stiche; sein graphisches Werk ist von G. B. Tiepolo beeinflusst. Zusammen mit Gran ist Troger der bedeutendste österreichische Maler der ersten Jahrhunderthälfte, der durch seine zahlreichen Schüler – darunter J. J. Zeiller, F. Sigris, M. Knoller, Chr. Unterberger und J. Bergl – auch auf die spätere Entwicklung nachhaltig Einfluß nahm.

Lit.: R. Feuchtmüller, Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskat. Stift Altenburg, Wien 1963. – W. Aschenbrenner und G. Schweighofer, Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965.

LIX *Apotheose Karls VI. als Beschützer der Wissenschaften und Künste*. Deckenmalerei, Göttweig, Benediktinerstift, Kaiserstiege, 1739. – Am 3. II. 1738 wurde Troger für die Ausführung des Freskos verpflichtet. Nach dem von Abt Gottfried Bessel verfaßten Programm ist der Sonnenaufgang mit mythologischen Figuren dargestellt und mit einer politischen Allegorie verbunden, wobei die Gleichsetzung Karls VI. mit der Sonne die Verherrlichung Ludwigs XIV. von Frankreich als Sonnenkönig nachahmt. Im Zentrum der Komposition fährt der Kaiser im Sternzeichen der Waage als Apollo im Sonnenwagen, Aurora, Fama und dem österreichischen Adler folgend, der gemeinsam mit Athena weiter unten die Vögel der Nacht und die Mächte der Finsternis vertreibt. Hinter dem Kaiser erscheinen Personifikationen der Künste und Wissenschaften sowie Chronos, der die Taten des Kaisers in ein Buch einschreibt. Eine vorbereitende Ölskizze befindet sich in Londoner Privatbesitz, eine Zeichnung der linken Hälfte des Freskos in der Albertina, Wien. Die Komposition verbindet eine durch die Sonne zentrierte und damit statische Anlage mit einer Dynamik in den Bewegungsmotiven, die durch die Lichtführung gesteigert ist.

Lit.: Tintelnot, Freskomalerei, S. 96.

COSMAS DAMIAN ASAM, Biographie siehe Seite 196.

395 *Die Vision des hl. Benedikt*. Deckenfresko, Weingarten, Klosterkirche, 1719. – Das Fresko füllt das zentrale Langhausjoch der 1715-19 neu erbauten Kirche des Benediktinerklosters. Zum erstenmal sind hier in Süddeutschland die Gewölbefelder dem Maler vollständig zur Entwicklung einer konsequent illusionistischen Malerei zur Verfügung gestellt. Asam hat die Form der Pfeiler, Kämpfer und Gurtbogen der Kirche in seinem Fresko wiederholt, so daß sich über dem realen Raum als ein zweites Geschoß ein idealer Raum erhebt, der sich zum Himmel öffnet. Das Thema ist der von Papst Gregor d. Gr. erzählten Lebensbeschreibung des hl. Benedikt entnommen. Der Heilige, im Zentrum der Komposition zwischen seinen Schülern Maurus und Placidus, erblickt die Herrlichkeit Gottes in Gestalt einer feurigen Kugel. Etwas tiefer rechts erscheint die heilige Scholastika, die Schwester Benedikts. Bei den beiden Päpsten gegenüber handelt es sich vermutlich um Gregor d. Gr. und Gregor VII., der Abt hinter ihnen ist wahrscheinlich Sebastian Hyller, der Bauherr der neuen Kirche. Von oben herab schweben zwei

Engel, von denen der eine zwei Amulette, eine Zacharias-medaille zur Abwehr der Pest und ein Benediktuskreuz, emporhält, während der andere einen Feuerstrahl gegen die Mächte des Bösen schleudert, die über den Gurtbogen in den Abgrund zu stürzen scheinen; links eine Hexe, in der Mitte Satan mit der Frau Welt und rechts die Pest. Die Gestalt im Benediktinergewand mit dem Ölzweig, die die Sphäre des Himmels und der gemalten Architektur kompositorisch verklammert, symbolisiert Pax, den Wahlspruch der Benediktiner.

JOHANN EVANGELIST HOLZER, geboren 1709 in Burgeis, Südtirol, gestorben 1740 auf Schloß Clemenswerth bei Hannover. Nach seiner Ausbildung in Tirol, in Straubing und zuletzt in Augsburg bei Bergmüller wurde Holzer 1737 fürstbischöflicher Hofmaler in Eichstätt. Sein Œuvre ist weitgehend zerstört, und von den Fassadenmalereien ist nichts mehr erhalten. Das Hauptwerk des Künstlers, die Fresken für die abgerissene Klosterkirche in Münsterschwarzach, sind nur mehr in Entwürfen überliefert. Er hat auch vereinzelt Porträts gemalt.

Lit.: E. Neustätter, Johann Evangelist Holzer, Diss. München 1933.

396 *Die Wundertaten des hl. Antonius*. Deckenfresko, Wallfahrtskirche St. Anton bei Partenkirchen, 1739. – Das Fresko schmückt die elliptische Kuppel über dem relativ niedrigen Langhaus der kleinen Wallfahrtskirche. Über dem Gesims erhebt sich die gemalte offene Säulenloggia, deren Gebälk mehr expressiv-ornamental als im Sinne einer illusionistischen Steinarchitektur gebildet ist. In der Kuppel darüber, durch deren Mittelöffnung das Christkind auf der Weltkugel hereinschwebt, kniet auf Wolken der hl. Antonius. Ein Engel unter ihm hält ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift »Si queris miracula« (Wenn Du Wunder suchst). Die Wundertaten des Heiligen sind durch die realistischen Gestalten in der Loggia nach dem Text des Antoniusoffiziums angedeutet. Lit.: Tintelnot, Freskomalerei, S. 146.

MATTHÄUS GÜNTHER, geboren 1705 in Tritschengreith am Hohenpeißenberg, gestorben 1788 in Haid bei Wessobrunn. Günther war Schüler und Gehilfe von C. D. Asam. Er entwickelte dessen konsequenten Illusionismus nicht weiter, sondern faßte den gemalten Raum als mit der Architektur konkurrierende Wirklichkeit auf. Seit 1732 in Augsburg ansässig, wurde er 1762 als Nachfolger Bergmüllers katholischer Direktor der Stadtakademie. Sein umfangreiches Œuvre als Freskant und Maler von Altarblättern ist über ganz Bayern verteilt, bis hin nach Mainfranken und Tirol.

Lit.: H. Gundersheimer, Matthäus Günther, Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jhs., Augsburg 1930.

397 *Judith und Holofernes*. Deckenfresko, sign. »Matthae Gündter pingebat Ao 1745«, Wilten bei Innsbruck, Pfarrkirche. – Das in der westlichen Langhauskuppel der Kirche gemalte Fresko zeigt Judith mit dem Kopf des assyrischen

Feldhauptmanns Holofernes als Vorläuferin Marias, die hier als apokalyptisches Weib erscheint und der sich um die Erdkugel windenden Schlange den Kopf zertritt. In der gleichen Achse, in der Judith und Maria angeordnet sind, steht unter dem Fresko die Inschrift »Ipsa conteret caput tuum« (Sie selbst wird deinen Kopf zertriten), die sich auf Eva als weitere Präfiguration Marias bezieht. Unterhalb Judiths steht die Inschrift »Non Permisit Me Dominus Ancillam Suam Conquinari Judith 13:20« (Der Herr läßt nicht zu, daß seine Magd geschändet wird). Links ist das Zelt mit dem enthaupteten Holofernes dargestellt. Der gemalte Raum mit der Außenansicht der Stadtmauer von Jerusalem ist als eine ideale Welt dem realen Innenraum der Kirche entgegengestellt. Die Perspektive der Kuppel ist als eine heilsgeschichtliche Perspektive sowohl räumlich als auch zeitlich verstanden.

Lit.: Tintelnot, Freskomalerei, S. 159ff.

THOMAS CHRISTIAN WINCK, geboren 1738 in Eichstätt, gestorben 1797 in München. Nach einer Lehre als Schuhmacher war Winck fünf Jahre Schüler des Faßmalers A. Scheidler in Eggenfelden. 1758 war er in Augsburg und Freising und anschließend in München als Gehilfe des Hofmalers M. Kaufmann tätig. Er wirkte als Theatermaler und entwarf seit 1767 auch Gobelins für die kurfürstliche Manufaktur. 1769 wurde er Hofmaler. Neben Fresken und Altarblättern malte er auch kleinformatige Tafelbilder, in denen sein aus der Handzeichnung entwickelter skizzenhafter Malstil vorwiegend zur Geltung kommt.

Lit.: A. Feulner, Christian Winck (1738–1797), Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern, München 1912.

398 *Moses zeigt die eiserne Schlange*. Deckenfresko, Loh, Niederbayern, Wallfahrtskirche Heilig Kreuz, 1768. – Die zerklüftete karge Landschaft entwickelt sich in dem passigen Rahmen so, daß ein Raumtrichter entsteht, der durch die strahlenförmige Komposition ein Gerüst erhält. Das vegetabile Lineament des Stucks ist in der Form den Bäumen im Bild verwandt. Indem Winck die erdgebundene Szene an eine Decke projiziert und die horizontale Perspektive in die vertikale Richtung wendet, macht er die überirdische Bedeutung des Geschehens sinnfällig. Zugleich sind die realistischen Motive in den leidenden Gestalten stark ausgeprägt. Lit.: Tintelnot, Freskomalerei, S. 134.

JOHANN JAKOB ZEILLER, geboren 1708 in Reutte, Tirol, gestorben dort 1783. Mitglied einer bedeutenden Malerfamilie, ging Zeiller vermutlich 1724 nach der Ausbildung bei seinem Vater Paul Zeiller nach Italien, wo er zunächst in Rom bei S. Conca und dann in Neapel bei Solimena arbeitete. 1735 kam er nach Wien, besuchte dort die Akademie und schloß sich besonders P. Troger an. Er führte Fresken und Altarbilder in Bayern, Österreich und angeblich auch in Ungarn aus. Seit 1756 lebte er wieder in seiner Heimat. Lit.: P. Fischer, Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk, München 1964.

399 *Die Glorie des hl. Benedikt*. Öl auf Lwd. 1,35 × 1,99 m, um 1750. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. – Die Abtei- und Wallfahrtskirche der Benediktiner in Ettal erhielt beim Wiederaufbau nach einem Brand 1744 eine neue Ausstattung. Die Kuppel von 25 m Spannweite wurde mit einem 1752 vollendeten Fresko von Zeiller geschmückt, das die Heiligen des Benediktinerordens in der Anbetung der Dreifaltigkeit darstellt und 413 Figuren enthält. Das Nürnberger Bild zeigt das über dem Chor befindliche Drittel der Kuppel und ist vermutlich mit einer der von J. G. Meusel 1794 erwähnten »drey ungeheuren Skizzen« für das Fresko identisch. Gegenüber dem Fresko ist im Entwurf, der ursprünglich oval war und zum Rechteck vergrößert wurde, der Abstand der Figuren zur Attikazone vergrößert, einige Figuren sind verändert, und das Kolorit ist bunter. In der Mitte ist unter Christus und Gottvater der hl. Benedikt dargestellt, dem ein Engel den Glorienschein verleiht. Links bringen Engel das aus der Werkstatt G. Pisanos stammende und von König Ludwig dem Bayern gestiftete Gnadenbild von Ettal herab. Zur Rechten Benedikts sitzen Bischöfe, zur Linken Päpste und Kardinäle, die aus dem Benediktinerorden hervorgegangen sind.
Lit.: Europ. Rokoko, Nr. 231.

ANTON RAPHAEL MENGES, geboren 1728 in Aussig, gestorben 1779 in Rom. Vom Vater, dem Maler Ismael Menges, wurde Anton Raphael bereits im Kindesalter mit Strenge zum Künstlerberuf wurde. 1741–44 hielt er sich erstmals in Rom auf, um Raffael und die Antiken zu studieren. Nach Dresden zurückgekehrt, wurde er 1746 Hofmaler Augusts III. von Sachsen. In die Jahre 1747–49 fällt ein zweiter Rom-Aufenthalt. 1752 verließ der Künstler Dresden endgültig und ging wieder nach Rom. 1760 wurde er zum Hofmaler Karls III. von Spanien ernannt und reiste 1761 nach Madrid ab. Seine Tätigkeit in Spanien, wo er gleichzeitig mit Tiepolo im königlichen Palast in Madrid malte, wurde 1770–74 durch einen erneuten Aufenthalt in Italien unterbrochen. 1777 kehrte er nach Rom zurück. Ausgehend von Porträts und Historienbildern im Stil des reifen, italienisch beeinflussten Rokoko gelangte Menges durch das Studium der Antike und der italienischen Hochrenaissance zu einem akademischen, von ihm auch theoretisch untermauerten Klassizismus, der bei den Zeitgenossen höchste Anerkennung fand.
Lit.: Biographie des Ritters Anton Raphael Menges von Bianconi, in: Anton Raphael Menges' sämtliche hinterlassenen Schriften, Bd. 2, Bonn 1843/44, S. 166ff. – D. Honisch, Anton Raphael Menges und die Bildform des Frühklassizismus, Recklinghausen 1965.

400 *Johannes der Täufer predigt in der Wüste*. Öl auf Lwd. 2,08 × 1,53 m, um 1774. Leningrad, Staatliche Eremitage. – Das wahrscheinlich in Spanien gemalte Bild ist die Wiederholung eines für den Conde des Rivadaria gemalten Exemplars und wurde vor 1783 in Barcelona für Katharina II. von Rußland erworben. Das neue Pathos der Einfachheit und des moralischen Anspruchs der Kunst ließ Menges auf die sonst

übliche Darstellung der Zuhörer verzichten und machte den Betrachter zum Zuhörer. Die Malerei gerät dadurch in die Nachbarschaft der Skulptur. Die suggestive Wirkung, die in der Fixierung des transitorischen Momentes liegt, verbindet das Bild jedoch noch mit der barocken Tradition; der Kopftypus des Johannes von ist Poussin entlehnt.

FRANZ ANTON MAULPERTSCH, geboren 1724 in Langenargen am Bodensee, gestorben 1796 in Wien. Maulpertsch kam fünfzehnjährig nach Wien und wurde Schüler Peter van Roys, später J. van Schuppens an der Akademie, die ihn 1759 als Mitglied aufnahm. Er schuf zahlreiche Fresken, hauptsächlich in Niederösterreich und Ungarn, ferner Altarbilder, daneben auch Staffeleigemälde und Radierungen. Seine Ölskizzen haben hohen künstlerischen Eigenwert, da seine Neigung zu ekstatischem Ausdruck im spontanen Entwurf das entsprechende Medium fand. Der Stil Maulpertschs hat sich aus Einflüssen von bayerischen, österreichischen und italienischen Malern (Holzer, Günther, Troger, Bazzani und Pittoni) und auch durch Anregungen Rembrandts geformt. Maulpertsch hat weniger neue Entwicklungen eingeleitet als bereits entwickelte Gestaltungsmöglichkeiten für einen vertieften Ausdruck benutzt. Farbe und Zeichnung erreichten dabei einen hohen Grad von Abstraktheit, die als Mittel zur Aussage seelischer Bewegung diente. In seiner Spätzeit verschmilzt die Dramatik seiner Handschrift mit modernen klassizistischen Zügen.

Lit.: O. Benesch, StädelJb. 3/4, 1924, S. 107. – K. Garas, Franz Anton Maulpertsch · 1724–1796, Wien 1960.

LX *Der hl. Stephan erhält die ungarische Krone*. Öl auf Lwd. 67,6 × 37,5 cm, um 1754. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. – Das Bild ist der Entwurf für ein unbekanntes Altarblatt, das offenbar für eine ungarische Kirche geschaffen oder geplant worden ist. Stephan I., der Heilige, geboren um 975, führte das Christentum in Ungarn ein. 1001 ließ er sich mit der von Papst Silvester II. gesandten Krone, der Stephanskrone, zum König krönen. Der für die Geschichte Ungarns bedeutsame Vorgang ist hier zur Legende erhoben, indem ein Engel die Krone von oben herab bringt und ein anderer den Reichsapfel hält. Die Szene ist durch Architekturformen des Rokoko und die stilistisch übereinstimmende Kleidung des Heiligen in die zeitgenössische Gegenwart projiziert, zugleich aber auch ins Irreale und Theatralische übergeführt.

Lit.: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, Kat., Augsburg 1970, S. 134f.

JOHANN CHRISTIAN BRAND, geboren 1722 in Wien, gestorben dort 1795. Als Sohn des Landschaftsmalers Christian Hilfgott Brand war Johann Christian zunächst dessen Schüler. Seit 1740 studierte er an der Wiener Akademie, deren Mitglied er 1769 wurde, 1771 erhielt er die Professur. Ausgehend von komponierten, niederländisch beeinflussten Landschaften gelangte er zu einer unmittelbaren Wiedergabe der

Natur, wobei er zumeist einfache Motive mit großer Frische gestaltete. Für die Landschaftsmalerei in Österreich leitete er eine Entwicklung ein, die im 19. Jahrhundert im Werk F. G. Waldmüllers kulminierte.

Lit.: H. Aurenhammer, MittGalÖst. 3, 1959, S. 14.

401 *Donau-Auen*. Aquarell, 30 × 38,5 cm, um 1790. Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum. – Brand sucht auf dem unvollendeten Blatt die Wirkung des lichterfüllten Landschaftsraumes einzufangen und verzichtet auf Staffage, Künstlichkeit der Komposition und interessante Motive, um sein Naturerlebnis rein wiederzugeben. Bei aller Unmittelbarkeit der Wiedergabe hat die Komposition mit der rechts vom Baum im Vordergrund bis hin zu den Büschen in der Ferne verlaufenden Raumdiagonalen ihre Vorläufer in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Die Vorzeichnung des grazilen Astwerkes der Bäume verrät noch das ornamentale Empfinden des Rokoko. Die spontane, zu vielen Variationen des Farbauftrags geeignete Aquarelltechnik wird für die Differenzierung der stofflichen Qualitäten von Luft, Wasser, Sand und Laub genutzt.

MARTIN JOHANN SCHMIDT, GEN. KREMSERSCHMIDT, geboren 1718 in Grafenwörth bei Krems, gestorben 1801 in Stein a. d. Donau. Schmidt war zunächst Schüler seines Vaters, des Bildhauers Johann Schmidt. Um 1746 ist er in Venedig nachweisbar. Nach seiner Rückkehr ließ er sich in Stein nieder, 1768 wurde er zum Mitglied der Wiener Akademie ernannt. Sein umfangreiches Œuvre enthält außer Tafelbildern auch Fresken und Kupferstiche. Neben religiösen Motiven malte er auch Porträts und mythologische Szenen.

Lit.: K. Garzarolli-Thurnlackh, Das graphische Werk Martin Johann Schmidts, Wien 1924. – F. Dworschak u. a., Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt »Der Kremser Schmidt« · 1718–1801, Wien 1955.

402 *Venus versucht Mars zu besänftigen*. Öl auf Lwd. 52,2 × 61,7 cm, 1792. Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie. – Schmidt geht bei seiner Komposition von Rubens' berühmtem Spätwerk »Die Folgen des Krieges« in den Uffizien aus. Auch die Malweise erinnert an das Vorbild. Schmidt weitet gegenüber Rubens den Raum und bereichert das Bild durch Figuren und landschaftliche Motive, die das Elend des Krieges breiter schildern. In der linken Bildhälfte wird das Unglück dargestellt, das der Krieg über die Familien bringt, rechts wird der Niedergang der Künste und des Handels als Folge des Krieges veranschaulicht. Die Furien ziehen Mars vorwärts, während Venus ihn zurückzuhalten sucht. Der moralische, wohl durch die Französische Revolution veranlaßte Appell, den Schmidt hier vorträgt, steht im Einklang mit der Aufklärung.

JANUARIUS ZICK, geboren 1730 in München, gestorben 1797 in Ehrenbreitstein. Zunächst Schüler seines Vaters Johann Zick, bildete sich Januarius 1757 in Paris und danach

angeblich in Rom bei Mengs. Um 1760 wurde er zum Hofmaler des Kurfürsten von Trier ernannt, seit 1762 lebte er in Ehrenbreitstein. Sein Werk umfaßt Fresken und Tafelbilder. In seinen Fresken wird die irrealen Räumlichkeit des süddeutschen Rokoko mehr und mehr zu rational komponierten Szenen verändert. Im Tafelbild ist Zick hauptsächlich durch holländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts, besonders Rembrandt, und französische des 17. und 18. Jahrhunderts angeregt. Er bevorzugte volkstümlich genrehafte Motive.

Lit.: A. Feulner, Die Zick, Deutsche Maler des 18. Jhs., München 1920. – O. Metzger, WRJb. 28, 1966, S. 283 ff.

403 *Die Anbetung der Hirten*. Öl auf Lwd. 0,89 × 1,26 m, um 1760. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. – Das Gemälde stellt das Gegenstück zu einer »Darstellung Christi im Tempel« dar. In der lockeren Handschrift durchaus noch dem Rokoko verbunden, trägt die Komposition deutliche klassizistische Züge. Die Rechtwinklichkeit der einfachen Architektur schreibt die Anordnung der Figuren vor, die eine Gruppe von großer Geschlossenheit bilden. In den Köpfen ist eine idealisierende Gleichförmigkeit zu bemerken. Erzählende Details sind nur sparsam eingesetzt. Auch in der Beleuchtung ist auf die realistischen Effekte des künstlichen Lichts zugunsten einer ordnenden Funktion verzichtet, wobei das Wesentliche hervorgehoben ist und die Ganzheit der Form erhalten bleibt.

JOHANN GEORG ZIESENIS, geboren 1716 in Kopenhagen, gestorben 1776 in Hannover. Der fast ausschließlich als Porträtist tätige Maler ging nach einer Lehrzeit bei seinem Vater um 1740 nach Deutschland. Er lebte zunächst in Frankfurt und war vermutlich schon seit 1742 für den Mannheimer Hof tätig. 1757 wurde er zum Hofmaler in Zweibrücken, 1760 zum Hofmaler König Georgs II. in Hannover ernannt, von wo er mehrere Reisen an benachbarte Höfe unternahm, um Porträtaufträge auszuführen. Ziesenis schuf sowohl kleinformatige Porträts mit genrehaften Zügen, die die Dargestellten in ihrem Milieu zeigen, wie auch lebensgroße Bildnisse, die Haltung und Gestik des barocken Repräsentationsporträts in eine natürlichere Ausdrucksweise übersetzen.

Lit.: Hannoversches Rokoko, Johann Friedrich, Johann Georg und Elisabeth Ziesenis, Ausstellungskat., Hannover 1937, S. 26.

404 *Karl Philipp Theodor, Kurfürst von der Pfalz*. Öl auf Lwd. 46 × 31,8 cm, sign. (auf der Rückseite) »Carolus Theodorus Elector Palatinus. J. G. Ziesenis pinxit 1757«. München, Bayerisches Nationalmuseum. – Für das Einzelporträt eines Souveräns im Negligé, umgeben von den Gegenständen seiner Liebhabereien, ist in der Ölmalerei kein Vorbild von vergleichbarer Intimität bekannt. Bildnisse von ähnlicher Erzählfreudigkeit gibt es jedoch in der Miniaturmalerei, zu der das Gemälde schon durch sein relativ kleines Format in Beziehung steht. Der Vorhang und die zeigende rechte Hand sind Relikte des barocken Repräsentationsporträts, von dem

sich die Darstellung im übrigen weit entfernt. Dennoch sind die Gegenstände, die den Kurfürsten umgeben, Uhr, Tintenfaß, Schachspiel, Bücher, Noten und Musikinstrumente, nur Attribute, die ein neues Bild vom aufgeklärten absolutistischen und gebildeten Fürsten veranschaulichen sollen, ohne jedoch in einer echten Beziehung zum Porträtierten zu stehen. Das Bildnis über der Tür stellt des Kurfürsten Gemahlin Elisabeth Auguste dar, wogegen in dem Pendant das Porträt Karl Theodors erscheint.

Lit.: H. Börsch-Supan, *Höfische Bildnisse des Spätbarock*, Ausstellungskat., Berlin 1966, Nr. 83.

CARL GUSTAV PILO, geboren 1712 oder 1713 in Rustuna, Södermanland, gestorben 1792 in Stockholm. Nach Abschluß seines Studiums an der Stockholmer Akademie bereiste Pilo 1724–36 Deutschland und Österreich. Anschließend war er in Schonen und seit etwa 1740 in Kopenhagen tätig, wo er 1745 Hofmaler, 1748 Professor an der alten und 1754 an der neuen Akademie wurde, die ihn 1771 zu ihrem Direktor wählte. 1772 mußte er Kopenhagen verlassen und lebte seitdem in Nyköping. 1773 wurde er Ehrenmitglied und 1777 Direktor der Stockholmer Akademie. Sein ekstatisch bewegter Stil, der in der Spätzeit ruhiger wurde, ist für die Tendenz des skandinavischen Rokoko bezeichnend.

Lit.: O. Sirén, *Carl Gustav Pilo och hans förhållande till den samtida porträttkonsten i Sverige och Danmark*, Stockholm 1902.

LXI *Friedrich V., König von Dänemark*. Öl auf Lwd. 1,48 × 1,14 m, 1751. Hillerod, Schloß Frederiksborg, Nationalhistorische Museum. – Das oft wiederholte Bildnis folgte einem Kompositionsschema Rigauds, löst jedoch im Sinne des Rokoko die plastische Schärfe und stoffliche Prägnanz des Vorbilds zugunsten einer ornamentalen, dramatischen Bewegtheit auf, die auch die Physiognomie erfaßt. Die Profilstellung des Körpers, die wie eine Barriere wirkende Armhaltung und die hochmütige Kopfwendung schaffen eine Distanz zum Betrachter und drücken die Macht des Souveräns aus, die jedoch durch die Eigengesetzlichkeit der beschwingten Form einen scheinhaft unwirklichen Charakter erhält.

CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH, geboren 1712 in Weimar, gestorben 1774 in Dresden. Als frühreifem Talent kam Dietrich bereits zwölfjährig in die Lehre von Alexander Thiele in Dresden. 1733 trat er in den Dienst Augusts des Starken und erhielt 1734 Urlaub für eine Reise nach Holland. Um 1737 arbeitete er in Braunschweig. Nach seiner Rückkehr nach Dresden, 1741, wurde der Künstler von August III. zum Hofmaler ernannt. 1743–44 hielt er sich in Italien auf, 1764 wurde er Professor an der Dresdner Akademie. Sein Ruhm bei den Zeitgenossen gründete sich auf der Virtuosität, mit der er die Manier geschätzter Künstler der Vergangenheit imitierte. Dietrich ahmte besonders N. Berchem, C. Poelenburg, Rembrandt und Watteau nach, ohne jedoch

eine eigene Auffassung völlig zu verleugnen. In dieser später heftig kritisierten Eigenart äußert sich ein historisches Interesse, das sich auch bei anderen Künstlern des 18. Jahrhunderts, z. B. Fragonard, in ähnlicher Form findet.

Lit.: *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Hrsg. C. H. von Heineken, Leipzig 1768–71, S. 127 ff.

405 *Liebespaar mit Schafen und Ziege*. Öl auf Holz, 45 × 34,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. – Eine Dame, die durch den mit Federn geschmückten Strohhut und den am Boden liegenden Hirtenstab als Schäferin gekennzeichnet ist, drückt einem vor ihr knienden und sehnsüchtig aufblickenden Jüngling als Zeichen ihrer Gunst einen Blumenkranz ins Haar. Im Gegensatz zu dieser idyllischen Szene steht die dramatisch aufgefaßte Brunnengruppe mit dem Hirtengott Pan, der die Nymphe Syrinx verfolgt, während Amoretten sie bei ihrer Flucht behindern. Der willigen Liebhaberin hier ist die widerstrebende Nymphe dort gegenübergestellt. Dieser Kontrast ist auch durch die Malweise betont. Die Pinselschrift der Brunnengruppe, die an Boucher erinnert, ist flüssig und spontan, wogegen das Liebespaar in einer glatten und eleganten, Lancret verwandten Manier gemalt ist.

ANTON GRAFF, geboren 1736 in Winterthur, gestorben 1813 in Dresden. Graff kam 1756 nach Augsburg zu Johann J. Haid und ging 1757 nach Ansbach zu dem Porträtmaler L. Schneider. Nach 1759 arbeitete er wieder in Augsburg, später auch in Regensburg, Winterthur und Zürich, vor allem von G. Desmarées beeinflusst, bis er 1766 nach Dresden berufen wurde. Hier wirkte er, von einigen Reisen nach Leipzig und Berlin abgesehen, bis zu seinem Tod fast ausschließlich als Maler höfischer und bürgerlicher Porträts. Graff hat den schematischen, von La Tour eingeführten Ausdruck von Intelligenz und Charme im Bildnis des späten Rokoko durch eine überzeugende Wiedergabe individueller seelischer und intellektueller Qualitäten in der Physiognomie überwunden, wodurch er zum bevorzugten Bildnismaler der geistigen Elite Deutschlands wurde.

Lit.: J. Vogel, *Anton Graff*, Leipzig 1898. – O. Waser, *Anton Graff · 1736–1813*, Frauenfeld 1926. – E. Berckenhagen, *Anton Graff, Leben und Werk*, Berlin 1967.

406 *Heinrich XIV., Prinz Reuß*. Öl auf Lwd. 1,50 × 1 m, sign. (auf der Rückseite) »Anton Graff pinx. 1789«. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. – Der vierzigjährige Prinz, österreichischer Generalfeldmarschall und Gesandter in Berlin, ist ohne Abzeichen seines Ranges und Amtes als Persönlichkeit dargestellt, die sich dem Betrachter in ihrem natürlichen Wesen darstellen will. Daher ist eine Landschaft als stimmungshafter Resonanzraum für die Figur gewählt, deren Gelassenheit auch durch das Motiv des Aufstützens auf einen Spazierstock betont wird. Graff läßt den Ausdruck von Würde, den auch die großzügige Komposition betont, allein auf der menschlichen Qualität beruhen. Die Auffassung des Bildnisses, vor allem

auch in der Einbeziehung der Landschaft, ist englischen Porträts verwandt.

GEORG DESMARÉES, geboren 1697 in Österby, Schweden, gestorben 1776 in München. Durch seine Mutter war Desmarées mit der Malerfamilie Meytens verwandt. Nach seiner Lehrzeit bei M. van Meytens d. Ä. in Stockholm ging er 1724 über Amsterdam nach Nürnberg. Von 1725 bis 1728 empfing er in Italien, vor allem in Venedig durch Piazzetta, wichtige Anregungen für seinen malerischen und farbenreichen Stil. Seit 1730 war er Hofmaler in München. 1745–49 und 1752–54 arbeitete er für Clemens August von Köln in Bonn. Desmarées' Stil als Porträtist ist eine Synthese von Typen des barocken Repräsentationsbildnisses französischer Herkunft und formalen Mitteln hauptsächlich des italienischen und deutschen Rokoko.

Lit.: R. Paulus, *Der Bildnismaler George de Marées*, München 1913. – K. Hernmark, *Georg Desmarées, Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland*, Uppsala 1935.

LXII *Clemens August, Kurfürst und Erzbischof von Köln*. Öl auf Lwd. 2,38 × 1,71 m, sign. »G Desmarées pinxit 1746«, wandfest montiert. Brühl, Schloß Augustusburg. – Der aus dem Haus Wittelsbach stammende Kurfürst (1700–61), zugleich auch Fürstbischof von Münster, Paderborn, Hildesheim und Osnabrück und Hochmeister des Deutschen Ordens, war der mächtigste Kirchenfürst seiner Zeit in Deutschland. Das Bildnis entspricht dem von Rigaud geschaffenen Typus des Herrscherporträts. Das unmittelbare Vorbild ist jedoch vermutlich das 1728 gemalte Paradebildnis Ludwigs XV. von Jean Baptiste Van Loo. Die auf irrationalen Vorstellungen begründete Macht des absolutistischen Souveräns wird durch eine wirklichkeitsferne Inszenierung illustriert. Elemente eines Schloßinterieurs und einer landschaftlichen Umgebung sind gemischt. Die Bewegung der Draperien folgt unerklärlichen Gesetzen. Blick und befehlende Geste des Erzbischofs weisen als Demonstration seiner Machtfülle in verschiedene Richtungen. Eine Wiederholung des Bildes befindet sich in Schloß Ludwigsburg.

Lit.: W. Holzhausen, *Kurkölnische Hofmaler des 18. Jhs.*, Köln 1957, S. 23f.

BALTHASAR DENNER, geboren 1685 in Hamburg, gestorben 1749 in Rostock. Nach einer Lehrzeit in Altona bei dem Niederländer F. von Amama und in Danzig wurde er 1707 Schüler der Berliner Akademie. Seit ungefähr 1709 erwarb sich Denner seinen ersten Ruhm durch Arbeiten für den Herzog Christian August von Holstein-Gottorp. Danach war er in mehreren norddeutschen Städten sowie in England und Holland tätig: 1720, 1729 und 1747 in Braunschweig und Wolfenbüttel, 1730 in Berlin, 1728, 1730 und 1740–47 in Hamburg, 1721–27 in England, 1736–40 in Amsterdam und die beiden letzten Jahre seines Lebens in Rostock. Denner wurde von den Zeitgenossen wegen seiner Sorgfalt im Detail geschätzt und hoch bezahlt. Er war hauptsächlich Porträtist, malte

aber auch genrehafte Figuren und vereinzelt Stilleben. Der Einfluß des Rokoko zeigt sich bei ihm in der späteren Zeit in einer samtartig weichen Oberfläche und zartem Kolorit.

407a *Die Kuchenfrau*. Öl auf Lwd. 83,4 × 64 cm, sign. »B. Denner 1715«. Hamburg, Kunsthalle. – In der Erhebung volkstümlich-genrehafter Motive zur denkmalartigen Wirkung des Porträts knüpft Denner an die Tradition der niederländischen Caravaggio-Nachfolger an. Er gibt dem Motiv jedoch durch Züge des höfischen Porträts französischer Prägung, wie den nach vorn weisenden Arm, den nach rückwärts wehenden Rock und den zur Seite geneigten Kopf, ein neues Pathos. Dem eindringlich beobachteten Kopf liegt zweifellos eine Naturstudie zugrunde. Das Bild ist dennoch wahrscheinlich nicht als Porträt, sondern als Genrestück gemeint.

Lit.: G. Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko*, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 105.

GEORG DAVID MATTHIEU, geboren 1737 in Berlin, gestorben 1778 in Ludwigslust. Matthieu war der Sohn und Schüler des Berliner Porträtmalers David Matthieu. Außerdem wurde er von seiner Stiefmutter und Tante A. R. Lisiewska, später verheiratete de Gasc, unterrichtet. 1762 reiste er gemeinsam mit Ph. Hackert nach Stralsund, wo er Mitglieder des schwedischen Adels und die englische Königin Charlotte, eine geborene Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, porträtierte. Seit etwa 1764 war er als Porträtmaler am Schweriner Hof in Ludwigslust tätig. A. Roslin übte einen starken Einfluß auf ihn aus.

Lit.: E. Steinmann und H. Witte, *Georg David Matthieu, Ein deutscher Maler des Rokoko · 1737–1778*, Leipzig 1911.

407b *Die Frau des Kammerrats Johann Ulrich Giese*. Öl auf Lwd. 1,42 × 1,06 m, um 1763. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. – Johann Ulrich Giese, der auf einem Gegenstück dargestellt ist, war ein vermögender Stralsunder Bürger, der 1757 in seiner Heimatstadt eine Fayence-Fabrik gründete und Hiddensee zu seinen Besitzungen zählte. Seine Gemahlin (1733–96) war unter dem Namen »Königin von Hiddensee« bekannt und beliebt. Die Vase auf dem Kamin ist ein Hinweis auf die Fayence-Produktion. Durch die Einzelheiten des Interieurs, wie das weiße Atlaskleid mit den blauen Schleifen und das Notenblatt in den Händen, werden Reichtum und künstlerische Bildung zur Schau gestellt. Der ansprechende Gesichtsausdruck sucht zugleich eine Kommunikation mit dem Betrachter. Kostüm, Kissen und rechte Hand hat Matthieu in dem halbfigurigen Bildnis der Margarethe von Blixen von 1763 in Näsbyholm, Schweden, wiederholt; aus dem gleichen Jahr stammt sein Pastellporträt der Frau Giese im Stralsunder Museum.

JOHANN HEINRICH TISCHBEIN, geboren 1722 in Haina, gestorben 1789 in Kassel. Tischbein war 1736–41 in Kassel Schüler bei einem Tapetenmaler Zimmermann und bei J. G. Freese. 1741–42 arbeitete er in Laubach bei seinem Bruder

Johann Valentin. Entscheidende Anregungen erhielt er 1744 bis 1748 in Paris bei C. Van Loo und 1749 bei Piazzetta in Venedig. 1753 wurde er zum Hofmaler des Landgrafen Wilhelms VIII. von Hessen, 1776 zum »dirigirenden« Professor der Kunstakademie in Kassel ernannt. Sein Stil, der zunächst eine Synthese aus Elementen des französischen und des italienischen Rokoko ist, weist in der Spätzeit klassizistische Züge auf. Neben Bildnissen malte er auch Historienbilder und vereinzelt Landschaften.

Lit.: H. Bahlmann, Johann Heinrich Tischbein, Straßburg 1911. – Johann Heinrich Tischbein d. Ältere, 1722–1789, Ausstellungskat., Kassel 1964.

408 *Marianne Pernette Tischbein*. Öl auf Lwd. 85 × 69 cm, sign. (auf der Rückseite) »JHT Pinx 1762«. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. – Die Dargestellte, eine geb. Robert und die zweite Frau des Malers, sitzt in einem seidenen Umhang mit Kapuze hinter der Brüstung einer Theaterloge und hält in der linken Hand ein Textbuch. Durch dieses Arrangement wird das Bildnis in eine lebendige Situation eingefügt, die den Betrachter noch mit einbezieht. Ein gesellschaftlicher Rang wird – auch durch die Kleidung – zur Schau gestellt, jedoch dem Ausdruck von liebenswürdiger Verbindlichkeit untergeordnet. Dieser persönliche Zug ist nicht nur dadurch bedingt, daß die Dargestellte die Gattin des Malers ist, sondern ist ein Stilmerkmal Tischbeins, das ihn von französischen Vorbildern unterscheidet. Eine schwächere Variante im Gegensinn besitzt das Kunstmuseum in Bern.

FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN, geboren 1750 in Maasricht, gestorben 1812 in Heidelberg. Der Künstler war Schüler seines Vaters Johann Valentin Tischbein, später auch seines Onkels Johann Heinrich Tischbein in Kassel. 1772 ging er nach Paris, 1777 von dort nach Rom, wo sich unter Anregung von H. F. Füger, Mengs und englischen Porträtisten sein empfindsamer Porträtstil entwickelte. 1780 wurde er als Hofmaler nach Arolsen, 1795 nach Dessau berufen, außerdem war er auch in Holland tätig. Seit 1800 leitete er die Akademie in Leipzig. Durch seine Fähigkeit, Eleganz, Würde und Wärme des Ausdrucks zu verbinden, wurde er einer der beliebtesten Bildnismaler in Deutschland.

Lit.: A. Stoll, Der Maler Joh. Friedrich August Tischbein und seine Familie, Stuttgart 1923.

409 *Sophie Tischbein mit ihren Töchtern*. Öl auf Lwd. 113 × 81,5 cm, sign. »Tischbein p. 1796«. Leipzig, Museum der bildenden Künste. – Die sechsunddreißigjährige Gattin des Malers sitzt aufrecht und zugleich in gelöster Haltung in einem Sessel, während sich ihre beiden Töchter, die dreizehnjährige Caroline, die später Malerin wurde, und die etwa achtjährige Elisabeth, an sie schmiegen. Das Gefühl gegenseitiger Zuneigung, das auch den Betrachter – gemeint ist hier vor allem der Maler selbst – mit einbezieht, ist das eigentliche Motiv des Bildes, zu dessen Gunsten der Maler auf eine detailliertere Darstellung des Interieurs oder einer reicheren Kleidung verzichtet. Nur Vorhang und Sessel

sind als Requisiten des Repräsentationsporträts geblieben. Der nahezu symmetrische Umriß der Gruppe bezeichnet die Zusammengehörigkeit der Figuren, deren Gesichter in klaren Verhältnissen zueinander geordnet sind.

GEORG WENZESLAUS VON KNOBELSDORFF, Biographie siehe Seite 207f.

410 *Parklandschaft mit Liebespaar*. Öl auf Lwd. 80 × 65 cm, sign. »V. K. 1744«. Berlin, Schloß Charlottenburg. – Die Staffage des Bildes stammt von Antoine Pesne. Die Anregung Watteaus, dessen Werke Friedrich d. Gr. mit Leidenschaft sammelte und den Knobelsdorff, wie Zeichnungen beweisen, eifrig studierte, ist im Sujet und in der Malweise deutlich. Die Darstellung eines Grenzbezirkes zwischen Park und Landschaft, zwischen reglementierter und frei wachsender Natur kennzeichnet den geistigen Gehalt des Bildes, das als Landschaft dennoch ganz auf menschliche Empfindung bezogen ist. Im Unterschied zu Watteau, der die Gegensätze in einer idealen Sphäre ausgleicht, sucht Knobelsdorff sie auf einer konkreten Ebene zu vereinigen. Die Staffage ist in die Natur eingebettet; ihr Größenverhältnis zu den Bäumen entspricht der Realität. Die suggestive Wirkung der Natur wird durch die ordnende Komposition kaum abgeschwächt.

CASPAR WOLF, geboren 1735 in Muri, Kanton Aargau, gestorben 1798 in Mannheim. Nach seiner Lehre bei J. J. A. Lentz in Konstanz war Wolf 1769 in Basel und anschließend bis 1771 in Paris bei Louthembourg und in London tätig. Danach arbeitete er in Augsburg, München und Passau. 1773–78 malte er für den Berner Verleger A. Wagner eine Folge von 170 Alpenlandschaften, für die er Hochgebirgstouren unternahm, als Radierungsvorlagen. Nach 1780 lebte er als Wandermaler im Rheinland. Außer Landschaften schuf er auch Stilleben und Altarblätter. Wolf ist der bedeutendste Vertreter der Schweizer Landschaftsmalerei des späten 18. Jahrhunderts, die das Naturgefühl der Vorromantik stark beeinflusste und Ausdruck der verbreiteten Begeisterung der Zeit für die Schweiz ist.

Lit.: L. Fromer-Imobersteg, Die Schweizer Landschaftsmalerei des 18.–19. Jhs., Basel 1945.

LXIII *Der Geltenbachfall im Winter*. Öl auf Lwd. 82 × 54 cm, sign. »C. Wolf«. Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart. – Der Geltenbachfall liegt nördlich von Sion in der Schweiz. Die bizarre, kurvenreiche Komposition des Gemäldes zeigt noch deutlich die Vorliebe des Rokoko für eine Auffassung geologischer Formationen als Ornament. Dem entspricht auch die Unwirklichkeit des vom Maler eingenommenen Standpunktes. Das Bildornament ist jedoch von einer an Louthembourg und Vernet erinnernden Dramatik erfüllt, die die Großartigkeit der Gebirgswelt ausdrückt.

DANIEL CHODOWIECKI, geboren 1726 in Danzig, gestorben 1801 in Berlin. Chodowiecki kam als Siebzehnjähriger nach Berlin und war zunächst Kaufmann. Er begann seine

künstlerische Laufbahn als Emaillemaler; bei B. Rode studierte er Aktzeichnen. 1764 wurde er Mitglied, 1797 Direktor der Berliner Akademie, an deren Neuorganisation 1786 er wesentlichen Anteil hatte. Das druckgraphische Werk, das 978 Platten – viele davon mit mehreren Szenen – umfaßt, entstand seit 1758. Daneben schuf er Zeichnungen und Ölbilder. Sein Ruhm bei den Zeitgenossen gründete sich auf die Buchillustrationen. In seinen frühen Arbeiten schloß sich Chodowiecki, die künstlerischen Beziehungen Berlins zu Frankreich nutzend, eng an französische Vorbilder an. Eine scharfe Beobachtungsgabe befähigte ihn jedoch, aus diesen Anregungen eine eigene bürgerlich-realistische und zugleich typisch berlinische Stilvariante zu entwickeln.

Lit.: L. von Kaemmerer, Chodowiecki, Bielefeld 1897.

411a *Die Kinderstube*. Radierung, 19,4 × 21,7 cm, 1764. – Die sitzende Frau mit dem Kind an der Brust ist Chodowieckis Frau Jeanne mit der ältesten Tochter Susette, die später Malerin wurde. (Auf einem zweiten Zustand des Blattes hat sich auch der Künstler selbst dargestellt; er erscheint dort im Hintergrund, über die Schulter zurückblickend.) Die aus mehreren Studien nach der Natur zusammengesetzte Radierung zeigt bei den einzelnen Figuren verschiedene Grade der Ausführung und wirkt wie eine Musterkarte der zeichnerischen Möglichkeiten des Künstlers. Um die Beherrschung der Technik zu betonen, ist auf eine einheitliche Raumillusion verzichtet. Dennoch ist eine innere Beziehung zwischen den Figuren vorhanden. Die Veröffentlichung eines derartigen Studienblattes ist ein Zeichen von Selbstbewußtsein. Vielleicht beabsichtigte Chodowiecki, sich mit vergleichbaren Studienblättern Rembrandts zu messen. Die dem Familienleben entnommenen Motive des Blattes kommen in Variationen immer wieder in seinem Werk vor.

Lit.: W. Engelmann, Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche, Leipzig 1857, Nr. 24.

HEINRICH FRIEDRICH FÜGER, geboren 1751 in Heilbronn, gestorben 1818 in Wien. Nach Versuchen in der Miniaturmalerei als frühreifes Talent und nach Studien bei N. Guibal in Stuttgart wandte sich Füger zunächst 1768 einem juristischen Studium zu, um sich dann jedoch wieder der Miniaturmalerei zu widmen, mit der er rasch zu Ruhm gelangte. Er lernte bei A. F. Oeser in Leipzig, kehrte 1774 über Stuttgart nach Heilbronn zurück und ging dann nach Wien. 1776 erhielt der Künstler ein Stipendium für einen Aufenthalt in Rom, von wo er 1783 nach Wien zurückkehrte. Dort leitete er die Akademie bis zu seinem Rücktritt 1806. Außer Miniaturen malte er in Öl Porträts und Historienbilder, beeinflusst von englischen Porträtisten, Mengs, P. Batoni und anderen klassizistischen Künstlern, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts in Rom zusammenfanden. Die Bildnisminiatur mit ihrer im 18. Jahrhundert geschätzten Möglichkeit, Intimität mit gesellschaftlicher Repräsentation zu verbinden, erreichte in Deutschland mit Füger ihre Blüte.

Lit.: F. Laban, Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist, Berlin 1905. – A. Stix, H. F. Füger, Wien 1925.

411b *Der Künstler und sein Bruder Gottlieb Christian*. Wasserfarben auf Elfenbein, 10,5 × 13,5 cm, um 1774. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie. – Gottlieb Christian Füger war Klaviervirtuose. Die beiden Brüder repräsentieren in dem Bildnis die Malerei und die Musik. In der bewußten Lässigkeit und in der hier mehr träumerischen, dort mehr affektierten Hinwendung zum Betrachter ist die Absicht zu erkennen, weniger den Charakter als das Talent zur Schau zu stellen. Mit seiner überlegten Komposition kann das Doppelporträt auch Fügers Fähigkeiten als Historienmaler andeuten.

Lit.: G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Bd. 2, Leipzig 1914, Nr. 715.

ANTOINE PESNE, geboren 1683 in Paris, gestorben 1757 in Berlin. Nach einer Lehrzeit bei seinem Vater und Charles de la Fosse ging Pesne 1705 nach Italien. In Venedig, wo er sich vor allem aufhielt, trat er in Beziehung zu A. Celesti, an dessen Gemälde das warme Kolorit der Frühwerke erinnert. 1710 wurde er von Friedrich I., König von Preußen, als Hofmaler nach Berlin berufen, wo er bis zu seinem Tod hauptsächlich als Porträtmaler, unter Friedrich d. Gr. jedoch auch als Schöpfer von Wand- und Deckenbildern in den friederizianischen Schlössern wirkte. 1718 arbeitete er in Dresden, 1723–24 in London und Paris, wo er 1720 Mitglied der Akademie geworden war. Pesne ist der bedeutendste Maler des 18. Jahrhunderts in Berlin. Kaum ein einheimischer Künstler konnte sich seinem Einfluß entziehen. Er soll 46 Schüler gehabt haben.

Lit.: E. Berckenhagen, P. du Colombier, G. Kühn und G. Poensgen, Antoine Pesne, Berlin 1958.

412a *Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen und Oranien*. Öl auf Lwd. 1,40 × 1,10 m. Berlin, Schloß Charlottenburg. – Der Prinz, Sohn Friedrich Wilhelms I. und der Königin Sophie Dorothea, mit dem Band des Schwarzen Adler-Ordens über der Schulter, starb bereits 1711 im Alter von elf Monaten. Es handelt sich also um das Bildnis eines Säuglings, der in Haltung und Gesichtsausdruck eine in Wirklichkeit noch nicht entwickelte Persönlichkeit zur Schau stellt. Der Typus des Porträts ist von englischen Vorbildern – vermutlich von G. Kneller – abgeleitet. Der livrierte Mohrenknabe mit dem Schirm ist ein Requisit des barocken höfischen Porträts, das ebenso wie der Wagen den Rang des Dargestellten betont. Die Blumen und Früchte sowie das Eichhörnchen sind Attribute, die die kindliche Natürlichkeit und Frische unterstreichen, zugleich aber auch ein Vanitasstilleben darstellen. Die Trommel links weist auf die zukünftige Bestimmung des Prinzen als Soldat hin. Eine wohl für den Auftraggeber, vermutlich die Königin Sophie Dorothea, bestimmte Entwurfskizze in Öl befindet sich ebenfalls im Schloß Charlottenburg. Wahrscheinlich aufgrund dieses Gemäldes fertigte der Wachsbossierer Wilhelm Kolm nach dem Tod des Prinzen eine Wachsfigur (ehem. Schloß Monbijou, Berlin).

Lit.: H. Börsch-Supan, Höfische Bildnisse des Spätbarock, Ausstellungskat., Berlin 1966, Nr. 47.

LORENZ PASCH D. J., geboren 1733 in Stockholm, gestorben dort 1805. Nach einer Ausbildung bei seinem Vater setzte Pasch seine Studien seit 1752 in Kopenhagen bei C. G. Pilo und an der dortigen Akademie, 1757–64 in Paris bei J. B. Pierre, J. B. H. Deshayes, Boucher und an der Académie Royale fort. Von 1764 bis 1766 bereiste er Flandern, Holland und Deutschland. Seit 1766 war der Künstler in Stockholm tätig, wo er 1773 Professor und 1793 nach Pilos Tod Direktor der Akademie wurde. Unter Gustav III. war er der angesehenste Bildnismaler Schwedens.

Lit.: S. Strömbom, *Porträttmålaren Lorens Pasch d. y.* Stockholm 1915.

412b *Tanzende Kinder*. Öl auf Lwd. 1,71 × 1,27 m, um 1770. Stockholm, Nationalmuseum. – Bei den dargestellten Kindern auf dem Gemälde handelt es sich um Porträts, die jedoch nicht identifiziert sind. Die Myrtenzweige in der Hand des Knaben lassen vermuten, daß ein Brautpaar gemeint ist. Das aus der Gattung der Fêtes galantes entwickelte Motiv des Tanzes verbindet das Paar, beläßt dem Mädchen jedoch die Freiheit einer Beziehung zum Betrachter. Der Gesichtsausdruck des Mädchens, der in dem lächelnden Mund und den großen Augen Witz und Liebenswürdigkeit vereinigt, folgt einer von La Tour eingeführten Mode des Damenporträts.

ALEXANDER ROSLIN, geboren 1718 in Malmö, gestorben 1793 in Paris. Roslin war 1736–39 Schüler von G. E. Schröder in Stockholm. Nach längerem Aufenthalt in Göteborg und Schonen wurde er um 1745 an den Bayreuther Hof berufen, wo er besonders als Pastellmaler großes Ansehen genoß. Im

Anschluß an eine Italienreise 1747–51 war Roslin seit 1752 in Paris tätig, wo er bereits 1753 Mitglied der Akademie wurde. 1774 kehrte er für kurze Zeit nach Stockholm zurück, um im folgenden Jahr nach Petersburg und von dort über Warschau nach Wien zu gehen. Seit 1779 lebte der Künstler wieder in Paris. Roslin, der fast ausschließlich Porträts malte, wurde zu seiner Zeit hauptsächlich wegen der virtuosens Wieder-
gabe kostbarer Stoffe in seinen Gemälden geschätzt. Der reife Stil des Künstlers ist von der französischen Malerei vor allem von La Tour und J. B. Peronneau beeinflusst. Eine unverkennbare Distanziertheit seiner Modelle, die Roslin von seinen Vorbildern unterscheidet, mag jedoch als besonderes Merkmal seiner Nationalität gelten.

Lit.: G. W. Lundberg, *Roslin, Liv och Verk*, Malmö 1957.

413 *Jean Rudolphe Perronnet mit seiner Frau*. Öl auf Lwd. 1,60 × 2,04 m, sign. »Alex. Roslin le Suédois 1759«. Göteborg, Konstmuseum. – Perronnet (1708–94) war Architekt und Ingenieur, worauf das Architekturmodell und der Zirkel des Gemäldes hindeuten. Die Korallen, Muscheln und Schneckenhäuser in der Schublade auf dem Schoß der Frau weisen auf Gestaltungen der Natur hin, die der Architektur vergleichbar sind. Sie veranschaulichen die Tendenz des Rokoko zu einem Ausgleich zwischen Architektur- und Naturformen. Das hohe gesellschaftliche Prestige des Künstlers ist durch reiche Kleidung, kostbare Möbel, Stoffe und eine chinesische Porzellanvase zum Ausdruck gebracht. Eine innere Beziehung zwischen den Dargestellten besteht kaum. Das Doppelbildnis ist die Addition zweier Einzelporträts. Eine Ölskizze zu dem Bildnis befindet sich in französischem Privatbesitz.

Helmut Börsch-Supan



394. Daniel Gran: Apollo empfiehlt Diana den Göttern des Olympos, Deckenfresko, Schloß Eckartsau bei Wien, um 1732



LIX. Paul Troger: Apotheose Karls VI. als Beschützer der Wissenschaften und Künste, Deckenmalerei, 1739; Göttweig



395. Cosmas Damian Asam: Die Vision des hl. Benedikt, Deckenfresko, Weingarten, Klosterkirche, 1719



396. Johann Evangelist Holzner: Die Wunderthaten des hl. Antonius, Deckenfresko, Wallfahrtskirche St. Anton bei Partenkirchen, 1739



397. Matthias Günther: Judith und Holofernes, Deckenfresko, Wilten bei Immsbruck, Pfarrkirche, 1745



398. Thomas Christian Winckelmann: Moses schlägt die eiserne Schlange, Deckenfresko, Loh, Niederbayern, Wallfahrtskirche Heilig Kreuz, 1768



399. Johann Jakob Zeiller: Die Glorie des hl. Benedikt, um 1750; Nürnberg



400. Anton Raphael Mengs: Johannes der Täufer predigt in der Wüste, um 1774; Leningrad



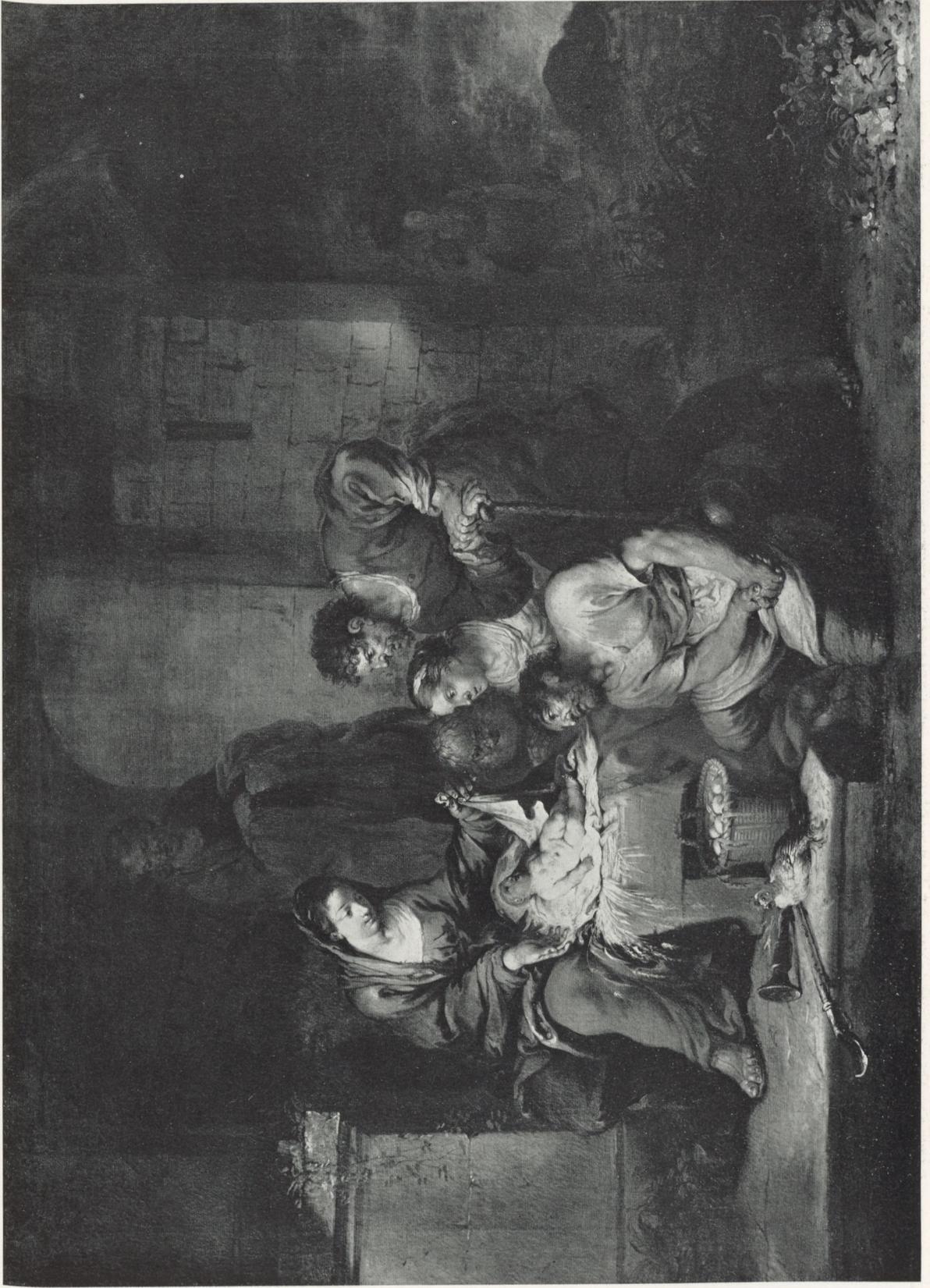
LX. Franz Anton Maulpertsch: Der hl. Stephan erhält die ungarische Krone, um 1754; Augsburg



401. Johann Christian Brand: Donau-Auen, um 1790; Wien



402. Martin Johann Schmidt, gen. Kremers Schmidt: Venus versucht Mars zu besänftigen, 1792; Graz



403. Januarius Zick: Die Anbetung der Hirten, um 1760; Frankfurt a. M.



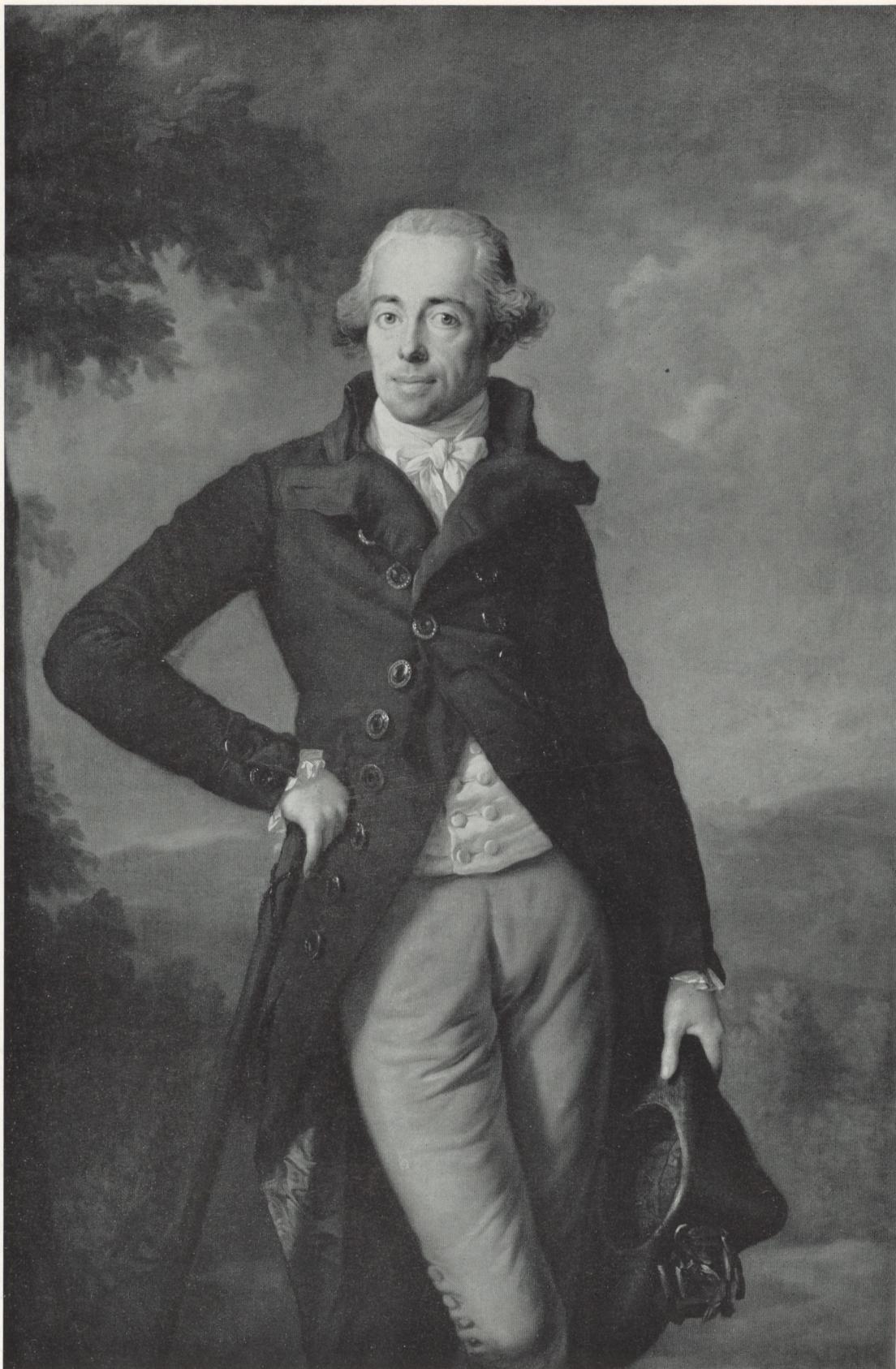
404. Johann Georg Ziesenis: Karl Philipp Theodor, Kurfürst von der Pfalz, 1757; München



LXI. Carl Gustav Pilo: Friedrich V., König von Dänemark, 1751; Hillerød



405. Christian Wilhelm Ernst Dietrich: *Liebespaar mit Schafen und Ziege*; Dresden



406. Anton Graff: Heinrich XIV., Prinz Reuß, 1789; Berlin



LXII. Georg Desmarées: Clemens August, Kurfürst und Erzbischof von Köln, 1746; Brühl



407a. Balthasar Denner: Die Kuchenfrau, 1715; Hamburg. – 407b. Georg David Matthieu: Die Frau des Kammerrats Johann Ulrich Giese, um 1763; Berlin



408. Johann Heinrich Tischbein: Marianne Pernette Tischbein, 1762; Kassel



409. Friedrich August Tischbein: Sophie Tischbein mit ihren Töchtern, 1796; Leipzig



410. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Parklandschaft mit Liebespaar, 1744; Berlin



LXIII. Caspar Wolf: *Der Geltenbachfall im Winter; Winterthur*



411a. Daniel Chodowiecki: Die Kinderstube, 1764

411b. Heinrich Friedrich Füger: Der Künstler und sein Bruder Gottlieb Christian, um 1774; Berlin



412a. Antoine Pesne: Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen und Oranien; Berlin. - 412b. Loreng Pasch d. J.: Tanzende Kinder, um 1770; Stockholm



413. Alexander Roslin: Jean Rudolphe Perromet mit seiner Frau, 1759; Göteborg