

Friedrich B. Polleroß:

EINE UNBEKANNTE ÖLSKIZZE VON DANIEL GRAN

In der etwas ungünstig präsentierten und von der Kunstwissenschaft zu wenig beachteten Galerie des Benediktinerstiftes Seitenstetten¹ befindet sich ein Ölgemälde, das aus zwei Gründen unser Interesse beanspruchen kann. Einerseits wurde es bisher falsch zugeschrieben und interpretiert, andererseits vermittelt es einen guten Einblick in die Arbeitsweise eines barocken Ateliers.

Der 97 x 154 cm große Entwurf für ein Deckenfresko (Abb. 62, in Farbe) wurde erstmals 1930 von Romanus Jacobs als Werk Paul Trogers publiziert: *Aus demselben Jahr (1735) datiert eine prächtige Farbskizze zu einem Deckenbild in ursprünglicher Frische der Konzeption, allerdings in den Schatten nachgedunkelt, Apoll, der unübertroffene Sänger, thront von seinen Musen umgeben hoch auf seinem Wolkenparnaß. Lebhaft sich tummelnde Putten, neckische Faune bilden mit Giganten die lebendig wechselnde Folie*². Dieser Zuschreibung und Interpretation folgten 1939 Ringler³, 1955 Ortmayr und Decker⁴ und schließlich auch die Verfasserin der Troger-Monographie, Wanda Aschenbrenner⁵ – anscheinend aber ohne Kenntnis des Originals. Denn schon der erste Blick auf die Ölskizze läßt Zweifel an diesen Aussagen aufkommen.

Wir sehen zwar tatsächlich links oben Apollo mit der Leier auf den Wolken thronen (Abb. 63), aber nicht in seiner Funktion als Musagetes – er wird nur von zwei Musen begleitet – sondern als Phoebus, also als Herr über Tages- und Jahreszeiten. Der Sonnengott verkörpert den seit Ripa verbindlichen Typus des nackten, blonden Jünglings: *Il sole si donnera rappresentare con figura di giouanetto ardito, ignudo (...) Et per la giouanezza volsero significare la virtu del Sole produttore sempre, in vigore del suo calore, di cose nuove et belle*⁶. Die vier Jahreszeiten, die schon bei Ovid den Thron des Sonnengottes umgeben⁷, werden nicht durch Allegorien, sondern durch mythologische Gottheiten personifiziert: Zu Füßen des Phoebus ist Ceres *in Gestalt einer Matron zu sehen, die mit Kränzen aus Ähren geziert*⁸ und



62 Daniel Gran (?), Apollo und die Jahreszeiten. Seitenstetten (Niederösterreich), Stiftsgalerie

in der rechten Hand eine Sichel hält, als Sinnbild des Sommers und der Erntezeit (Abb. 70).

Die vor ihr schwebende Flora (Abb. 67), *welche mit einem munteren Wesen erscheint, hat ein Körblein voll Blumen selbiger Zeit unter ihrem Arm [und so] den Frühling vorbildet*⁹. Rechts von Ceres sitzt ein nackter Jüngling mit Blätterkranz in Begleitung eines Knaben und zweier Satyrn; es ist Bacchus (Abb. 73) als Vertreter des Herbstes¹⁰. Den Winter symbolisiert ein sich vor Kälte krümmender Greis (Saturn) und ein Putto mit einem Gefäß voll Schneeflocken im Schatten hinter dem Gott des Weines.

Der geflügelte Jüngling unterhalb der Frühlingsgöttin kann wohl als deren Gatte Zephyr gedeutet werden, der die vier Winde und damit die vier Himmelsrichtungen vertritt. Der Quarternarordnung entsprechend wurden auch die Elemente in Form von Allusionen miteinbezogen: die schwebende Flora spielt auf die Luft an, die Ähren der Göttin des Ackerbaues symbolisieren die Erde, die Flammenschale des Satyrn bedeutet das Feuer und der Schneeregen des Winters repräsentiert das Element Wasser¹¹.

Hinter den Wolkenmassen bricht das Licht des neuen Tages hervor, und die Horen, die *der Sonnen Pferde warten, darumb daß sie aus dem Lauff der Sonnen entstehen, oder vielmehr abgemessen und unterschieden werden*, führen bereits den Sonnenwagen herbei. Die beiden Musen weisen Apollo schon auf seine Pflicht hin, *auf seinem güldenen mit vier Pferden bespannten Wagen den Umlauf der Welt zu verrichten, und der finsternen Nacht die Decke abzunehmen*¹². Auch der Morgenstern Lucifer mit der Fackel und Aurora in weißem Kleid schweben bereits hernieder, um vor dem Sonnenwagen den Tagesanbruch anzukünden (Abb. 78).

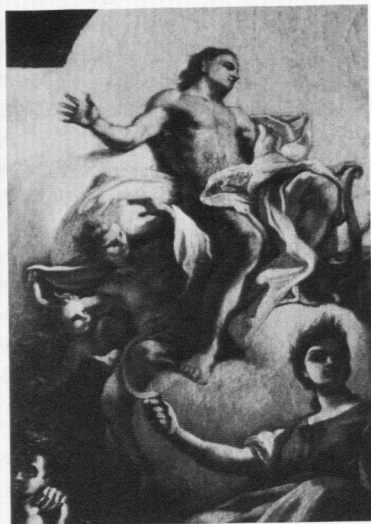
Die den Metamorphosen des Ovid entnommene Erzählung vom Sonnenwagen tritt allerdings zurück gegenüber der Apotheose der Sonne als Symbol und Garant allen Lebens auf der Erde, als Licht- und Wärmequelle, als Herr über Tages- und Jahreszeiten. Aufgrund dieser für die Menschen so wichtigen Wirkung und Bedeutung wurde bereits in der Antike *Apollo oder die Sonne, das größte aller erschaffenen Objecten, und überdies das vornehmste aller sämtlichen, wegen ihrer Eigenschaft unter den vernunftlosen Geschöpfen, als ein Vater*

*der vier Zeiten von den Heiden angemercket*¹³. Durch die Hinweise auf Geist (Musen) und Materie (Elemente), Raum (Himmelsrichtungen) und Zeit (Jahreszeiten) wird die Darstellung zu einer Allegorie Apollos als Beherrscher des Kosmos, oder wie es Sandrart formulierte, als *Herz des Himmels, der Welt Seele und Licht*. Deshalb ist der Sonnengott auch *rings umgeben mit dem Zodiaco oder Tierkreise, als unter dem die Planeten sich bewegen*. In diesem Zusammenhang darf man die Leier Apollos ebenfalls nicht nur als Sinnbild der Musik und ganz allgemein der geistigen Beschäftigung interpretieren, sondern sie *deutet die allerlieblichste Harmonie und Zusammenstimmung an, welche die Himmel machen, und anbey in der Bewegung die schönste Ordnung halten, als welche die Sonne verursacht*¹⁴.

Apollo und andere mythologische Lichtgottheiten waren von der Mitte der zwanziger Jahre bis ins dritte Viertel des Jahrhunderts das bevorzugte Thema der profanen Festräume und der für weltliche Belange bestimmten Repräsentationsräume klösterlicher Anlagen¹⁵. Fresken des Sonnengottes mit den Jahreszeiten¹⁶ schufen beispielsweise Carlo Carlone im Schloß Hetzendorf¹⁷, Paul Troger im Marmorsaal des Stiftes Altenburg¹⁸ sowie ein unbekannter Maler im Schloß Ober-St. Veit. Darstellungen der Jahreszeiten durch antike Gottheiten findet man u. a. auf einem Gemälde Willmanns¹⁹, in einem Deckenbild Bartolomeo Altomontes nach einem Entwurf von Gran im Schloß Rosenau²⁰ sowie auf Bozzetti von Tiepolo²¹, Altomonte²² und Winck²³.

Ebenso eigenwillig wie die Deutung der Seitenstettner Ölskizze durch Jacobs erscheint auch dessen Zuschreibung an Paul Troger. Obwohl einige Bozzetti dieses Meisters aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, z. B. für das Hochaltarbild der Stiftskirche in Altenburg²⁴ sowie für die Fresken in der Zwettler Stiftsbibliothek²⁵, aufgrund der sorgfältigen Ausführung und schönen Figurentypen ähnlich wirken, spricht einiges gegen die Autorschaft dieses Solimena-Schülers. Denn der Tiroler schuf meist weitaus weniger elegante Körper, derbere Gesichter, deren Einzelheiten vielfach nur angedeutet sind, und bevorzugte einen flotten Pinselstrich ohne genaue Zeichnung. Außerdem sind die Kontraste zwischen dem weißgrünen Teint der weiblichen und dem rotbraunen Inkarnat der männlichen Figuren seiner Bilder

63 Daniel Gran (?), Apollo. Detail aus
Abb. 62



64 Francesco Solimena, Christus. Neapel,
S. Domenico Maggiore, Deckenfresko
(Detail)



65 Daniel Gran, Christus. Breitenfurth
(Niederösterreich), ehem. Schloßkirche,
Kuppelfresko (Detail)



66 Daniel Gran, Christus. Klagenfurt,
Dom, Aufsatz des Hochaltars (Detail)



67 Daniel Gran (?), Flora. Detail aus Abb. 62



68 Daniel Gran, Aurora. Allegorie auf den Tagesanbruch (Detail). Wien, Österreichische Galerie



69 Daniel Gran, Flora. Schloß Friedau (Niederösterreich), Deckenfresko (Detail)

stärker. Die Faltenbildung unterscheidet sich ebenfalls von jener Trogers, dessen Gewänder großteiligere Falten mit schärferen Graten aufweisen²⁶.

Die Ölskizze der Stiftsgalerie erinnert jedoch an die Werke eines anderen Solimena-Schülers, des Hofmalers Daniel Gran, und ein Vergleich mit dessen Werken bestätigt diese Zuschreibung.

Der eigentliche Bildraum wird durch einen hellbraunen Streifen in Form der stuckierten Rahmung des auszuführenden Freskos begrenzt. Diese Gestaltungsweise wendete Gran auch beim Bozzetto für Hetzendorf²⁷ an, während der charakteristische Typus der Rahmung mit den ausgesparten Ecken mit jener des Freskos seines Lehrers Solimena in San Domenico Maggiore in Neapel²⁸ übereinstimmt.

Die im Verhältnis zur Bildfläche zahlreichen Figuren auf den Wolkenmassen sind in einer schmalen Raumbühne angeordnet. Das von Gran bevorzugte Prinzip der „idealen Ebene“²⁹ wird jedoch durch

die Untersicht einiger Figuren und den Himmelsausblick mit den perspektivisch verkleinerten Gestalten sowie die etwas unklare Komposition durchbrochen. Das illusionistische Mittel der Rahmenüberschneidung, das Gran bei Solimena und Ricci kennenlernen konnte, setzte er ebenfalls mehrmals ein³⁰.

Als Kompositionsprinzip läßt sich eine Anordnung der Figuren in Diagonalachsen erkennen, die an Grans *diagonal-rautenförmige Kompositionsformen in der Art Solimenas* (Knab) erinnert. Am ehesten vergleichbar sind diesbezüglich die Ölskizzen zum Fresko des Brünner Landhauses (um 1734), die ebenfalls eine Tendenz zur etwas verunklarenden Vielfigurigkeit zeigen³¹.

Möglicherweise resultiert die nicht ganz überzeugende Komposition mit Schwergewicht in der linken Bildhälfte³² aus der Zusammenstellung von Figuren, die man auch in anderen Werken Grans oder seines Lehrers findet. Diese Verwendung von vorgeformten Typen bildet überhaupt das Charakteristikum des Seitenstettner Modells.

So ist die ikonographische, nicht aber kompositionelle Hauptfigur des Sonnengottes eine Variation des Christus von Solimenas Fresko in San Domenico (Abb. 64). Neben der genauen Wiederholung der Falten³³ übernahm Gran auch gleich die beiden Engel zu Füßen des Thronenden. Er kopierte den Christus-Typus seines Lehrers auch im Kuppelfresko in Breitenfurth (Abb. 65; 1730–32; mit Engel, aber geänderter Draperie) im Altarfresko in Modes (1746) sowie bei der Dreifaltigkeitsgruppe des Klagenfurter Hochaltars (Abb. 66; 1752). Die Kopfform des Sonnengottes, die vom Vorbild abweicht, entdeckt man hingegen wieder auf dem Bozzetto für das Fresko der Nationalbibliothek im Museum Carolino Augusteum³⁴.

Der Gesichtstypus und der Gestus der beiden Frauen neben Apollo entspricht genau jenem zweier allegorischer Gestalten in der Entwurfszeichnung für das Langhausfresko auf dem Sonntagberg (Abb. 71; um 1740)³⁵. Das Gesicht der rechten Muse stimmt außerdem mit dem des Engels zur Linken von Gottvater im Schizzo (um 1738) für das Presbyteriumfresko dieser Wallfahrtskirche überein³⁶. Die kompositionelle Hauptfigur der Flora (Abb. 67) bildet eine Variation der Aurora aus der Ölskizze für das Kuppelfresko im Palais Schwarzenberg (Abb. 68; um 1723). Den Blumenkorb und die



70 Daniel Gran (?), Ceres und die Musen, Detail aus Abb. 62

Putten finden wir bei der Frühlingsgöttin des Deckenfreskos im Schloß Friedau (Abb. 69) wieder (1755)³⁷.

Die markante Figur des Bacchus (Abb. 73) erkennt man im Adam einer Entwurfszeichnung für das Fresko in Breitenfurth (Abb. 75); der Typus stammt aber wahrscheinlich aus dem Repertoire seines Lehrers. Man vergleiche etwa den nackten Jüngling im „Massaker der Giustiniani in Scio“ im Museum Capodimonte in Neapel (Abb. 74)³⁹. Ebenfalls in einer Entwurfszeichnung vorbereitet war auch die Allegorie des Winters (Abb. 72) mit dem frierenden Mann und dem Putto mit dem Schneegefäß⁴⁰.

Im Fresko des Schlosses Hetzendorf verwendete Gran später wieder einen ähnlichen Typus für die Darstellung des Windes, und die Rückenfigur der blumenstreuenden Flora dieses Werkes bildet eine

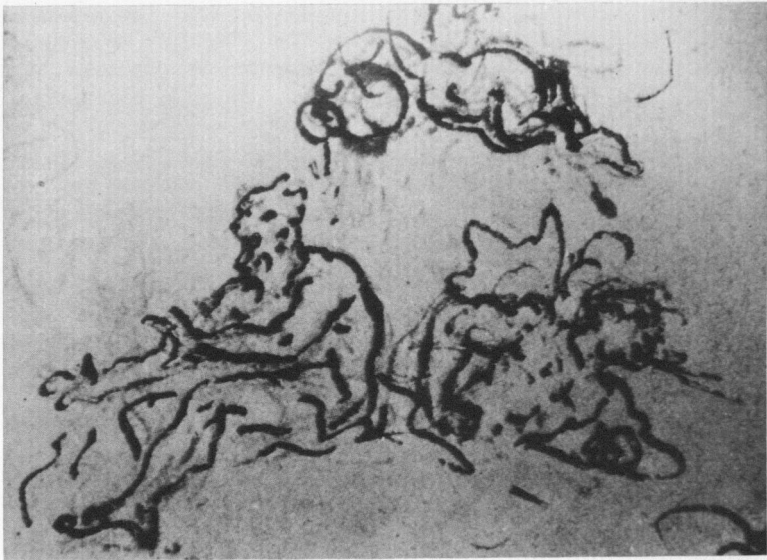


71 Daniel Gran, Allegorie. Entwurf für das Langhausfresko der Wallfahrtskirche Sonntagberg (Detail). St. Pölten, Städtisches Museum

seitenverkehrte Replik der Hore, die die Pferde führt, im Seitenstetter Modell (Abb. 78).

Der Gestalt des Lucifer und der Aurora entsprechen zwei allegorische Figuren im Bozzetto für das Brünner Fresko (Abb. 77) in der Akademiegalerie⁴¹. Von Solimenas schon mehrmals genanntem Fresko in San Domenico läßt sich der Rückenakt (Abb. 76) des Satyrn ableiten, der ebenfalls einige Parallelen im Werk Grans aufweist. Derselben Quelle entstammt auch die Figur der Hore mit den ausgestreckten Armen über dem Pferdegespann (Abb. 79).

Ins Oeuvre des Hofmalers fügen sich außerdem die Horen mit den ausgefranzten Flügeln sowie den zu einem Knoten frisierten Haaren, und die Darstellung des Tierkreises ist ein ebenfalls von ihm in weltlichen Allegorien gern verwendetes Motiv⁴².



72 Daniel Gran, Allegorie des Winters. Wien, Graphische Sammlung Albertina

Dieses wohl selbst für barocke Verhältnisse überraschende Pasticcio bietet uns einen interessanten Einblick in die Arbeitsweise der dekorativen Monumentalmalerei des 18. Jahrhunderts. Denn bei einer derartigen Aufgabe war es ebenso selbstverständlich, daß gelungene Figuren aus eigenen Werken wiederholt, wie *auch Motive alter, berühmter Deckengemälde hineinverwoben wurden*⁴³.

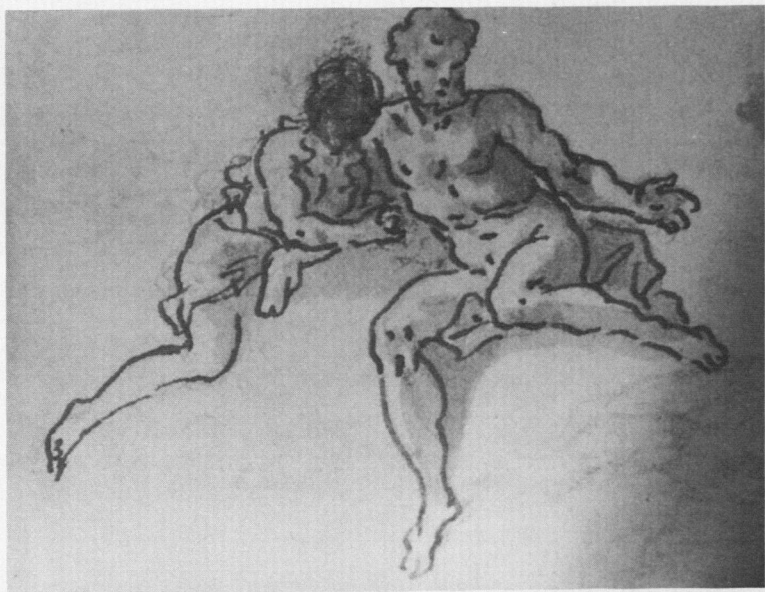
Der Theoretiker Gerard de Lairese (1641–1711) widmete dieser Technik daher in seinem „Großen Mahler-Buch“ ein eigenes Kapitel. Er empfiehlt, daß *nachdem der Umriß gemacht ist, man so denn nachsiehet, was große Meister bey dieser Sach gedacht und getan haben, wie sie ihre Objecte gewählet, und mit was für Beywercken sie es ausgezieret haben; welches euch neue, gute und feste Gedanken erwecken wird; (...) Vor allen bedienet euch mehrentheils eurer selbst*



73 Daniel Gran (?), Bacchus. Detail aus Abb. 62



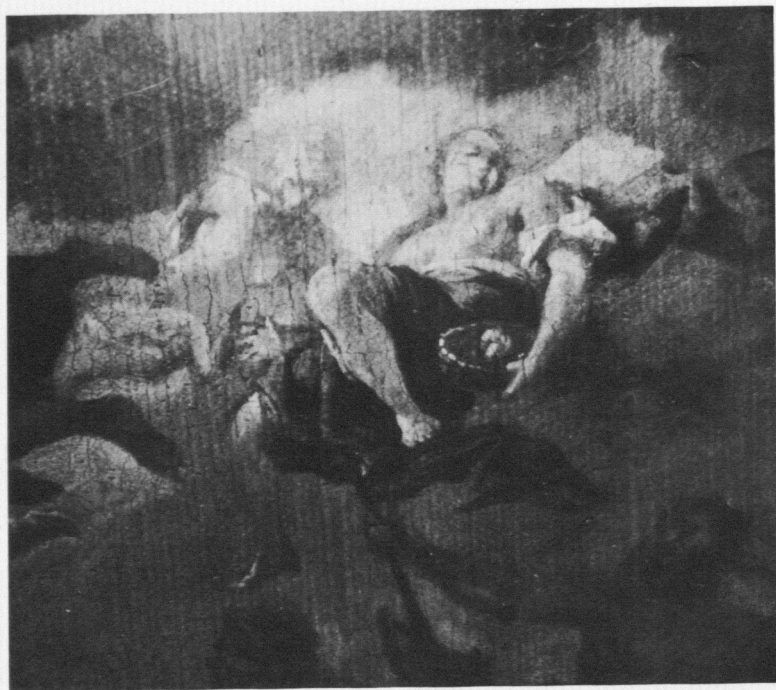
74 Francesco Solimena, Massaker der Giustiniani in Scio (Detail). Neapel, Museo Capodimonte



75 Daniel Gran, Adam und Eva. Studie zum Fresko der Schloßkirche Breitenfurth. Wien, Graphische Sammlung Albertina



76 Francesco Solimena, Deckenfresko in San Domenico Maggiore, Neapel
Detail



77 Daniel Gran, Allegorische Figur. Entwurf für das Deckenfresko des Ständischen Landhauses Brünn. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

verfertigten Academien-Bilder, und vornehmlich dieser, welche von euch ganz allein und nicht öffentlich zugleich von anderen nachgezeichnet worden⁴⁴. Von manchen Künstlern wurde diese Vorgangsweise jedoch übertrieben, was Lairese als Torheit kritisierte: Es schleichen in wenigen Theilen der Kunst mehrere Mißbräuche ein, als in der Anwendung schöner Kupfer-Stücke und Einfällen berühmter Meister. Denn viele gewöhnen sich so fest hieran, daß sie selten etwas thun, welches sie nicht ganz aus anderer Kupfer-Stücken oder Zeich-



78 Daniel Gran (?), Aurora, Lucifer, Horen. Detail aus Abb. 62



79 Francesco Solimena, Engel. Neapel, S. Domenico Maggiore, Deckenfresko, Detail (Kopie von Andrea Renzi, Salzburg, Landesmuseum Carolino Augusteum)

nungen entlehnet. So bald sie nur etwas anfangen wollen, es seyen Historien, Sinnbilder oder Fabeln, holen sie es stück- und fetzenweis aus einigen, wühlen alle ihre Kupferstücke, Zeichnungen und gesammelte Academien-Figuren überhaupts durch, nehmen aus diesen einen Arm, aus jenen ein Bein, hier ein Gesicht, und dort ein Kleid, und aus anderen den Leib, und stümpfern also ihre ganze Ordonnanz zusammen.

Die Ursache für diese Arbeitsweise liegt zunächst wohl im Werkstattbetrieb der vielbeschäftigten Monumentalmaler, die die Verwendung bewährter Motive begünstigte. So stellt etwa Francesco Solimenas Gemälde „Abschied Rebeccas vom Elternhaus“ in der Stiftsgalerie Seitenstetten eine – wahrscheinlich von Mitarbeitern aus-

geführte – Variation der Bilder gleichen Themas in der Harrach-schen Gemäldegalerie sowie in Ajaccio dar⁴⁵. Durch die Ausbildung bei diesem neapolitanischen Meister, der seine Schüler vorwiegend nach eigenen Skizzen kopieren ließ⁴⁶, wurde diese Methode an die Freskanten der Wiener Schule vermittelt. Und der Solimena-Schüler Troger war zweifellos *ein Virtuose auch in dem Sinn, daß er mit fertigen Elementen arbeitete und Teile seiner Kompositionen ungescheut neu verwendete*⁴⁷. Sein Mitarbeiter Johann Jakob Zeiller zitierte ebenfalls häufig aus seinem Notizblock, so daß in einer Dissertation über ihn *die ikonographisch-motivkundliche Herleitung des Figuren-repertoires* wiederholt für Zuschreibungen und Datierungen herangezogen werden konnte⁴⁸.

Vielfach dürfte jedoch auch der Bildungs- oder Repräsentationsanspruch der Auftraggeber die Ursache für die Wiederholung eigener⁴⁹ oder die Kopie berühmter älterer Figuren gewesen sein. Viele Maler hatten daher auch ein gewisses „Repertoire“ an solchen Motiven⁵⁰. Eines dieser ganz besonders geschätzten „Repertoiremotive“ scheint der Christus-Typus in Solimenas Fresko in San Domenico Maggiore in Neapel gewesen zu sein. Denn er wurde nicht nur von Gran mehrmals kopiert, sondern auch von Carlo Carlone, u. a. in der Dreifaltigkeitskirche in Paura sowie in Bergamo⁵¹, von Bartolomeo Altomonte in Spital am Pyhrn⁵² und in der Linzer Elisabethinenkirche, von Troger in Maria Dreieichen⁵³, sowie vom Troger-Schüler Zeiller⁵⁴ und wahrscheinlich auch von Franz Anton Maulbertsch in der Wiener Piaristenkirche⁵⁵ zitiert. Carlone, Altomonte und Zeiller übernahmen auch einige Engelsfiguren.

Daniel Gran, der wie Troger über eine eigene umfangreiche Kupferstichsammlung verfügte, legte ebenfalls Wert auf eine mögliche Ausnützung seiner figürlichen und kompositionellen Erfindungen. Die Zitate aus den Werken Solimenas erklären sich aus der Schulung in dessen Werkstatt, und insbesondere das Fresko in San Domenico inspirierte den Hofmaler mehrmals⁵⁶. Die *Ökonomie Grans in der Figurenerfindung* (Baum) beweist vor allem seine Darstellung „Maria mit Kind und Heiligen“ in der Österreichischen Galerie, die aus einer „Allegorie auf das Studium der irdischen Dinge“ in der Nationalbibliothek hervorging, indem die allegorischen Figuren durch Aus-

tausch der Attribute in Heilige verwandelt wurden⁵⁷. Stilistisch wirken die Figuren des Seitenstettner Modells durch ihre Schönformigkeit, und nur bei manchen fällt eine gewisse Gedrungenheit auf. Sie sind klar durchmodelliert, und ihre plastische Gestaltung wird durch die kräftigen Licht-Schatten-Effekte unterstrichen (Abb. 70). Diese für den Stil Solimenas charakteristische Lichtführung wendete Gran fast nie in dieser extremen Form an. Die größten Parallelen bestehen diesbezüglich zu den Ölskizzen für die Altarbilder der Schwarzspanier- und der Karlskirche (um 1736)⁵⁸.

Grans Bozzetti der dreißiger und vierziger Jahre – man vergleiche besonders den ebenfalls in Seitenstetten erhaltenen Entwurf für das Presbyteriumsfresko in Sonntagberg – entspricht außerdem die sorgfältige Malweise und genaue Zeichnung der Figuren. Im Unterschied zu den Skizzen für Eckartsau und Brünn im Barockmuseum der Österreichischen Galerie gibt es auch keine unvollendeten Stellen. Das Kolorit der Ölskizze in der Stiftsgalerie fügt sich ebenfalls ins Werk des Wiener Hofmalers. Der für Gran kennzeichnende Farbakkord Rot-Grün wurde ebenso wie bei den Entwürfen für die Fresken im Palais Schwarzenberg, in der Nationalbibliothek, im Brünner Landhaus, im Schloß Rosenau⁵⁹ und in Hetzendorf für das Gewand der Frauenfigur im Zentrum des Bildes herangezogen. Die Kombination von goldgelben und hellblauen sowie graublauen und hellgrünen seidig wirkenden Stoffen (Ceres, Musen) entspricht ebenfalls den Gewohnheiten des Hofmalers und findet sich z. B. bei den allegorischen Figuren zu beiden Seiten der Pyramide im Zentrum der Bozzetti für das Brünner Fresko. Diese um 1734 entstandenen Skizzen zeigen außerdem eine ähnliche Dominanz gelbbrauner Töne sowie dieselbe Gestaltung der plastischen Wolken, die nach unten zu immer dunkler werden.

Aufgrund dieser stilistischen Vergleiche möchte ich den bisher Troger zugeschriebenen Freskenentwurf in Seitenstetten dem Werk Daniel Grans zuordnen, der hier jedoch besonders stark unter dem Einfluß seines Lehrers Solimena stehend erscheint. Knab wies darauf hin, daß die Erinnerung an die Ausbildung in Neapel vor allem in der Mitte der dreißiger Jahre dominierend wurde. Dies gilt sowohl für Kompositionsschemata, motivliche Anregungen als auch für den

Figurenstil und das Kolorit⁶⁰. Die stilistische Analyse der Ölskizze verriet nicht nur vielfache Anregungen durch Solimena, sondern auch die größten Parallelen zu den Werken Grans zwischen 1734 und 1736. Daher erscheint eine Datierung des Modells der Seitenstettner Galerie in diese Schaffensperiode, in der der Einfluß Solimenas vorherrschend war, sinnvoll.

Diese Annahme könnte m. E. auch durch einige historische Fakten gestützt werden. Das Gemälde zählt wohl zum ursprünglichen Bestand der Galerie des Stiftes Seitenstetten, mit dem Daniel Gran seit 1736 wegen der Ausmalung der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg in Beziehung stand. Und der seit 1734 regierende adelige Abt Paul de Vitsch sorgte nicht nur für die Ausstattung des Stiftsgebäudes und der Wallfahrtskirche, sondern auch für die Erweiterung der Stiftsgalerie. Diese enthält daher neben der Vertragsskizze für das Presbyteriumsfresko in Sonntagberg auch Modelle für die von Gran 1736 gemalten Altarbilder der Schwarzspanier- und der Karlskirche, denn solche bildmäßig ausgeführte Ölskizzen, die zunächst in Italien weit verbreitet⁶¹ und von den Solimena-Schülern auch nördlich der Alpen heimisch gemacht wurden, zählten damals zu beliebten Sammelobjekten für weltliche und geistliche Galerien⁶².

Der Verkauf dieser Entwurfsskizzen als autonome Kleinbilder bildete deshalb eine *wichtige Einnahmequelle der Freskanten*⁶³, die Gran, der 1735 aus dem Dienst der Familie Schwarzenberg geschieden war, gerade damals besonders gelegen gewesen sein mag⁶⁴. Und die vollständige Ausführung, die sorgfältige Malweise sowie das relativ große Format lassen wohl den Schluß zu, daß das Modell der Stiftsgalerie schon von Anfang an für eine Sekundärverwendung als Galeriestück konzipiert war.

Aufgrund der Häufung von mehrmals verwendeten Motiven könnte das Gemälde zu jenen Ölskizzen gehört haben, die als „Forminventar“ für den Künstler dienten, als *eine Sammlung seiner eigenen Form-erfindungen, aus der er immer wieder geschöpft – bis zur mechanischen Selbstwiederholung*⁶⁵.

Wahrscheinlicher erscheint jedoch die Verwendung als Vertragsentwurf für ein nicht ausgeführtes oder nicht erhaltenes Fresko für den Grafen Kaunitz, dessen Auftrag Gran 1736 zugunsten des Sonntag-

berges ablehnte⁶⁶, oder für den Abt von Seitenstetten. Das mythologische Thema würde man zwar eher einer adeligen Residenz zuordnen, aber gerade in Benediktinerklöstern waren solche Darstellungen rein paganen Charakters damals „auffallend“ häufig⁶⁷. Und in der für unsere Überlegungen in Frage kommenden Zeit wurde ja tatsächlich mit der Freskierung der Repräsentationsräume des Stiftes begonnen. Es wäre daher durchaus denkbar, daß Daniel Gran mit der Anfertigung eines Entwurfes für ein Deckenfresko, in der Bibliothek⁶⁸, im Stiegenhaus⁶⁹ oder im Festsaal⁷⁰ beauftragt wurde, während Paul Troger an der Ausmalung des Marmorsaales arbeitete.

ANMERKUNGEN

- 1 Für die freundliche Unterstützung sei den Herren KR Dr. P. Benedikt Wagner und Fr. Laurentius Resch herzlich gedankt.
- 2 Romanus Jacobs, Paul Troger (= Veröffentlichungen der österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst I), Wien 1930, 120, Abb. 122.
- 3 Josef Ringler, Paul Troger, in: Ulrich Thieme – Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 33. Bd., Leipzig 1939, 418.
- 4 P. Petrus Ortmayr – P. Aegid Decker, Das Benediktinerstift Seitenstetten – Ein Gang durch seine Geschichte, Wels 1955, 260.
- 5 Wanda Aschenbrenner – P. Gregor Schweighofer, Paul Troger – Leben und Werk, Salzburg 1965, 97.
- 6 Cesare Ripa, Iconologia, with an introduction by E. Mandowsky, Hildesheim – New York 1970, 51 f.
- 7 Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, hrsg. von Hermann Breitenbach, Zürich 1958, II/25 ff.
- 8 Joachim von Sandrart, Iconologia Deorum oder Abbildung der Götter, Nürnberg 1680, I/79. – Ripa l. c. 474.
- 9 Gerard de Lairese, Großes Mahler-Buch, 1. Teil, Nürnberg 1728, II/77.
- 10 Ripa l. c. 475; Lairese l. c. 77.
- 11 Zur Interpretation barocker Fresken vgl. Wilhelm Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse, 228. Bd., 3. Abhandlung), Wien 1953.
- 12 Sandrart l. c. I/119, Erklärung zur Platte E.
- 13 Lairese l. c. II/143.
- 14 Sandrart l. c. I/21, Erklärung zur Platte E.
- 15 Wilhelm Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und in den beiden Erzherzogtümern ober und unter der Enns, Phil. Diss. Wien 1947, 183.
- 16 Dieses über die Erzählung vom Sonnenwagen hinausgehende Thema wurde seit der ersten Hälfte des 16. Jhdts. häufig dargestellt: Antje Heissmeyer, Apoll und der Apollonkult seit der Renaissance, Phil. Diss. Tübingen 1967, 27 ff.
- 17 Klara Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Milano 1967, Abb. 4 ff.
- 18 Friedrich B. Polleroß, Paul Trogers Phoebus-Apoll-Fresko im Marmorsaal des Stiftes Altenburg, Aufnahmearbeit in das KHI der Universität Wien, Wien 1979; Gregor Schweighofer – Gerhard Seebach – Hanna Egger – Gerhart Egger, Stift Altenburg und seine Kunstschatze, St. Pölten – Wien 1981.
- 19 A. Pigler, Barockthemen – Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2. Bd., Budapest 1974², 518.
- 20 Kurt Rossacher, Visionen des Barock – Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher, Ausstellungskatalog Salzburg 1966, 64 f. (Abb.).
- 21 Margarethe Poch-Kalous – Heribert Hutter, Katalog der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien 1972, 82, Abb. 31.
- 22 Edmund Blechinger, Katalog der Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, Salzburg 1980⁴, 37 f., Tafel 97.

- 23 K. Rossacher, Visionen des Barock I. c. 184–187: die beiden Bozzetti mit Ceres und Bacchus waren wahrscheinlich Entwürfe für ein Deckenfresko.
- 24 Manfred Koller, Beiträge zum Werk Paul Trogers, in: ÖZKD 1971, 34 ff., Stift Altenburg I. c., Abb.
- 25 Aschenbrenner, Troger I. c., Abb. 17 (Kampf und Sieg des Herkules christianus). – Rupert Feuchtmüller u. a., Paul Troger und die österr. Barockkunst, Ausstellungskatalog, Wien 1963, Abb. 39 (Die göttliche Weisheit umgeben von Tugenden).
- 26 Vgl. z. B. das um 1730–35 entstandene Bozzetto der Auferstehung im Salzburger Barockmuseum: Kurt Rossacher, Image und Imagination – Oil Sketches of the Baroque, Collection Kurt Rossacher, Ausstellungskatalog Salzburg 1968 (Farbabb.).
- 27 Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien–München 1977, Tafel 9.
- 28 Ferdinando Bologna, Francesco Solimena, Napoli 1958, Abb. 148.
- 29 Max Dvorak, Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien (= Österr. Kunstbücher 1/2), Wien o. J.
- 30 Z. B. bei den Fresken in der Nationalbibliothek, in Sonntagberg sowie in Hetzendorf (Knab I. c. Abb. 33, 47, 137, 196 f.)
- 31 Ebenda, Abb. Tafel 6, Abb. 90.
- 32 Eine solche linkslastige Komposition wäre besonders geeignet für ein Deckenfresko in einem Stiegenhaus mit zweiläufiger Treppe, wenn der linke Lauf vom Erdgeschoß zu einem Podest, der rechte von dort in entgegengesetzter Richtung zum ersten Stockwerk führt.
- 33 Diese Genauigkeit spricht für die Kenntnis des Originals, da sowohl die Kopie von Andrea Renzi im Salzburger Landesmuseum (Hans Tietze, Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg [= ÖKT XVI], Wien 1919, 165, Fig. 211) als auch der Stich von Martini (Knab I. c. Fig. 53) diese Details nicht richtig wiedergeben.
- 34 Knab I. c. Abb. 76, 179, 239 (vgl. dazu auch die Zeichnung Abb. 238 und 46).
- 35 Zeichnung im Stadtmuseum St. Pölten: Knab I. c. Abb. 140.
- 36 Ebenda, Abb. 114.
- 37 Ebenda, Tafel 1, Abb. 240.
- 38 Ebenda, Abb. 73 f.
- 39 Bologna, Solimena I. c. Abb. 150.
- 40 Knab, I. c. Abb. 9: Zeichnung in der Albertina.
- 41 Ebenda, Tafel 6. Die Anregung für diese herabschwebende Figur könnte sowohl von der Allegorie des Windes in der Sonnenwagen-Darstellung von Rubens (Alfred Rosenberg, P. P. Rubens, Stuttgart–Leipzig 1905, Abb. 170) als auch von einer allegorischen Figur des Freskos von Sebastiano Ricci in der Bibliothek des Seminars in Venedig (Jeffery Daniels, Sebastiano Ricci, Sussex 1976, Fig. 330) ausgegangen sein.
- 42 Knab, I. c. Abb. 9–11; Seite 44 f. (z. B. in den Fresken im Palais Schwarzenberg, in Brünn, in Rosenau und Friedau).
- 43 Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien–München 1965, 33.
- 44 Lairesse, I. c. II/56 f.
- 45 Bologna, Solimena, I. c. 247, Abb. 149; Günter Heinz, Katalog der Gräfllich Harrach'schen Gemäldegalerie, Wien 1960, 70, Abb. 11.
- 46 Bruno Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. XV, 1964, 166.

- 47 Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn (= ÖKT V), Wien 1911, LX.
- 48 Franz Matsche, Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller, Phil. Diss. Marburg an der Lahn 1970, 7.
- 49 Z. B. wiederholte Troger auf Wunsch der Auftraggeber ganze Fresken: „Die wunderbare Brotvermehrung“ von Hradisch (1731) 1738 in Geras (beides Prämonstratenser-Chorherrnstifte) und „Die Harmonie zwischen Glaube und Wissenschaft“ von Seitenstetten (1735) drei Jahre später in Altenburg (beides Benediktinerklöster).
- 50 Günther Heinz, Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich, 2. Teil, Vorlesung aus dem Sommersemester 1979 an der Universität Wien, Skriptum hg. von Bernd Euler u. a., Wien 1979, 82 f.
So forderte der Auftraggeber z. B. von Tobias Pock einen „Franziskus, wie er ihn in Italien unterschiedlich gesehen“ (Walter Pillich, Ein unbekanntes Altarblatt von Tobias Pock, in: Wiener Geschichtsblätter 1947, 38).
- 51 Garas, Carlone, l. c. Abb. 11, 53, 75.
- 52 Die Ausführung im Fresko in Spital wurde jedoch gegenüber der Entwurfszeichnung verändert: Karl Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Zürich–Wien–Leipzig 1928, Abb. 34. – Justus Schmidt, Die Linzer Kirchen (= Österreichische Kunsttopographie XXXVI), Wien 1964, Abb. 100.
- 53 Aschenbrenner, Troger, l. c. Farbtafel XIII; wahrscheinlich gestaltete Troger auch schon den Christus des Kuppelfreskos der Salzburger Kajetanerkirche in Anlehnung an Solimena (1728): ebenda, Abb. 2.
- 54 Entwurf für ein Kuppelfresko im Salzburger Barockmuseum: Rossacher, Visionen des Barock, l. c. 129 f. (Abb.).
- 55 Robert Waissenberger u. a., Franz Anton Maulbertsch, Ausstellungskatalog, Wien–München 1974, Farbtafel III. Das Fresko entstand im selben Jahr wie jenes von Troger in Maria Dreieichen (1752).
- 56 Knab, l. c. 48.
- 57 Elfriede Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, 1. Bd., Wien–München 1980, 198 f. (Abb.).
- 58 Knab, l. c. 85 ff., Abb. 97 ff. Ein Modell der „Almosenspende der hl. Elisabeth“ galt früher sogar als Werk Solimenas (Bushart, l. c. 165 f.).
- 59 Farbabildung bei Rossacher, Visionen des Barock, l. c. 60 f.
- 60 Knab, l. c. 20, 80 ff.; Baum, l. c. 202.
- 61 Edward Maser; Introduction on the Nature and Significance of the eighteenth Century Oil Sketch, in: Image and Imagination – Oil Sketches of the Baroque, Collection Kurt Rossacher, Ausstellungskatalog, Salzburg 1968.
- 62 Bushart, l. c. 164 ff.
- 63 Franz Wagner, Salzburger Barockmuseum – Europäische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Entwürfen der Künstler (Sammlung Rossacher), Salzburg 1973, 21.
- 64 Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß gerade von den um 1736 entstandenen Modellen zahlreiche Repliken angefertigt wurden.
- 65 Kurt Woisetschläger, Die barocke Ölskizze, in: Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz (= Joannea I), Wien–München 1961, 9–11.

- 66 Knab, l. c. 21, 89.
- 67 Mrazek, Dissertation, l. c. 184.
- 68 Die Bibliothek wurde 1740/41 von Paul Troger mit der „Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten“ geziert. Es wäre aber möglich, daß für diesen Raum – wie für die Bibliothek des Benediktinerstiftes Admont – zunächst ein Fresko mit dem profanen Apollo-Thema geplant war.
- 69 Das Treppenhaus erhielt 1744 ein Fresko von Bartolomeo Altomonte mit dem „Triumph des hl. Benedikt“. Aber gerade in Stiegenhäusern wurde das Apollo-Thema am häufigsten verwendet, z. B. in den geistlichen Residenzen Pommersfelden, Würzburg, Meersburg und Göttweig (Helmut Zagermann, Studien zur Ikonologie des barocken Treppenhauses in Deutschland und Österreich, Phil. Diss. Tübingen 1978, 39). Die plastischen Darstellungen der vier Jahreszeiten in Wandnischen des Treppenhauses würden ebenfalls sehr gut zur Ikonographie des Sonnengottes passen.
- 70 Der Festsaal über der Einfahrt des Stiftes in der Westfront könnte in Analogie zu dem ebenfalls von Munggenast erbauten und 1736 von Troger mit einem Apollo-Fresko geschmückten Festsaal des Benediktinerstiftes Altenburg auch als Standort eines solchen Deckengemäldes in Frage kommen. – Jacobs (siehe Anm. 2) bezeichnete das Gemälde auch als „Skizze zur Kaisersaaldecke“.