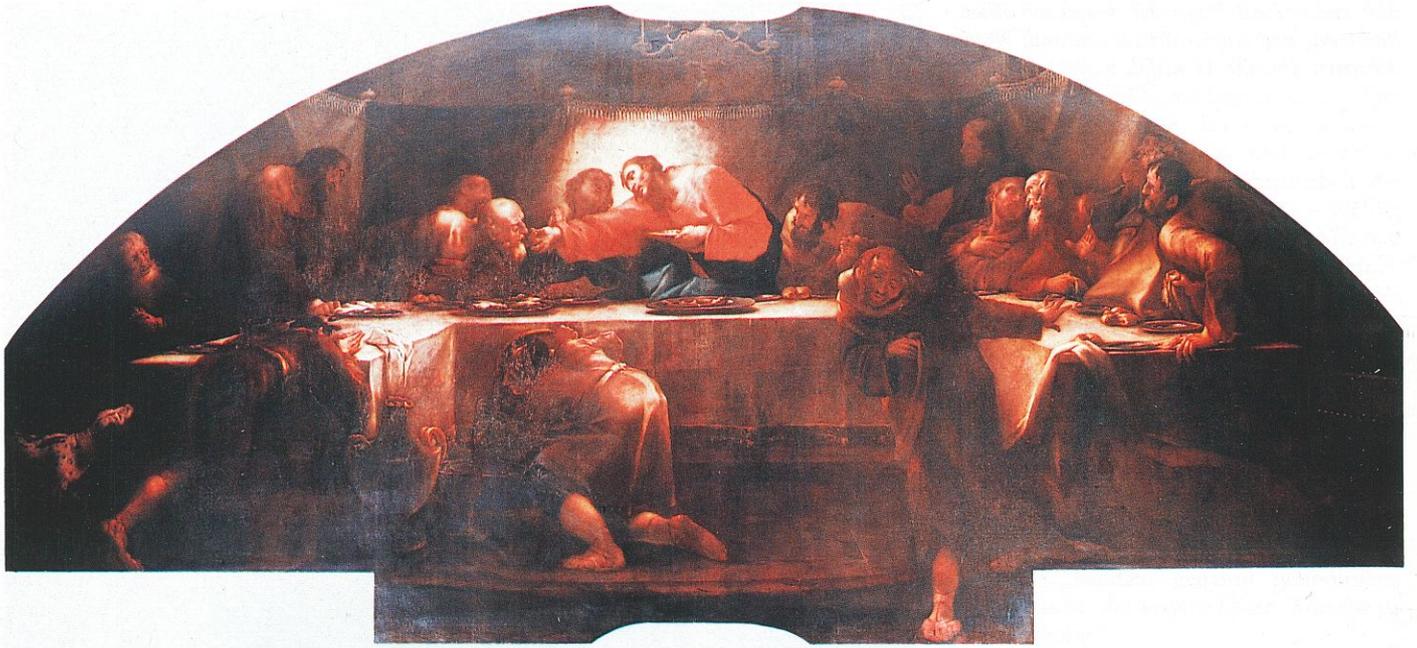


BAROCKBERICHTE

11/12





Johann Apfelthaler

Der Wandel des Menschenbildes in Malerei und Graphik bei Paul Troger

Im Katalog zur Ausstellung „Goya. Das Zeitalter der Revolutionen“ (Hamburg 1981) wird umfassend deutlich gemacht, daß um 1800 und in den Jahren vorher und nachher mit sehr großer Energie und intensiver Umsetzung in der künstlerischen Produktion die Sicht des Menschen einer tiefgreifenden Revision unterzogen worden ist.

Alle Komponenten der *conditio humana*, sowohl in der Natur selbst gelegen als auch in gesellschaftlichen Erscheinungsformen, die den Menschen bestimmend umgeben und bergen, werden einer scharf analysierenden Aufarbeitung unterzogen – im Bild und im Wort. Das „Sprachmaterial“ (Goya p 21), aus dem Goya schöpfen wird: auch in der österreichischen Malerei ist ein Teil dazu geliefert worden. Ein solcher „Beiträger“ dürfte auch Paul Troger gewesen sein – jedenfalls ist er in der österreichischen Kunst ein geschichtsmächtiger Faktor der Zeit vor 1800.

Schon im Urteil der Zeitgenossen über ihn wurde unbedingte Anerkennung seiner Genialität und seiner Leistungen als Maler im Fresko und in Ölbildern ausgesprochen; hervorgehoben wurde auch sein Bemühen um seine Schüler an der Akademie in Wien, deren Lehrer und Rektor er einige Zeit gewesen war. Wie kein anderer österreichischer Maler der Zeit hatte er sich um die Bildung der Schüler bemüht.

In den Urteilen taucht aber auch der Hinweis auf gewisse Untiefen – so würden wir wohl heute sagen – im Œuvre Trogers auf. Untiefen, die man umso deutlicher festzustellen glaubte, als das Hauptwerk sich in gewissermaßen normalen barocken Bahnen

und Formvorstellungen bewegte; außerdem begann an der Wiener Akademie die Kunstrichtung des Klassizismus Fuß zu fassen, sie stieß jedenfalls auf großes Verständnis. Im Nekrolog von 1762 (24. November) im Wiener Diarium findet die Beurteilungssituation ihren treffenden Niederschlag (Aschenbrenner 229–230). Unter anderem wird auf die Verwandtschaft mit Solimena und Piazzetta verwiesen, andererseits wird auch das versteckte Zugeständnis gemacht (der Verfasser des Nekrologs ist durchaus überzeugt von der epochalen Stellung und Wirkungs Trogers), daß „gezwungene Wendungen der Glieder – von Schülern – nachgemacht wurden, man aber nicht das Wahre, Gelassene und Gute in seinen Schilderungen erfaßt habe“. Ja, der unbekannt Verfasser muß wohl oder übel zugestehen, daß Troger eben auch Fehler gemacht habe – wenn auch wenige, denn „er war einer der besten Maler, die wir jemals besessen haben“. Wenn vom „Wahren und Gelassenen“ hier gesprochen worden ist, so wird sicher bereits die klassizistische Ästhetik in diesem Urteil mitgespielt haben.

In seiner Besprechung der Troger-Ausstellung 1962 in Innsbruck führt Bruno Bushart eine Notiz an, in der vom Schüler Trogers Johann Jakob Zeiller berichtet wird, der seinen Meister vor gewissen Gefahren zu bewahren suchte: „Durch Freundschaft und Vorstellungen hielt Zeiller, der ein äußerst großer Feind von unehrbaren, ärgerlichen Zeichnungen und Gemälden war, jenen (= Troger) davon ab und brachte ihn in stärkere Übung in hl. Historienmalereyen, weil er sonst angefangen hätte, gefährliche Bilder zu zeichnen

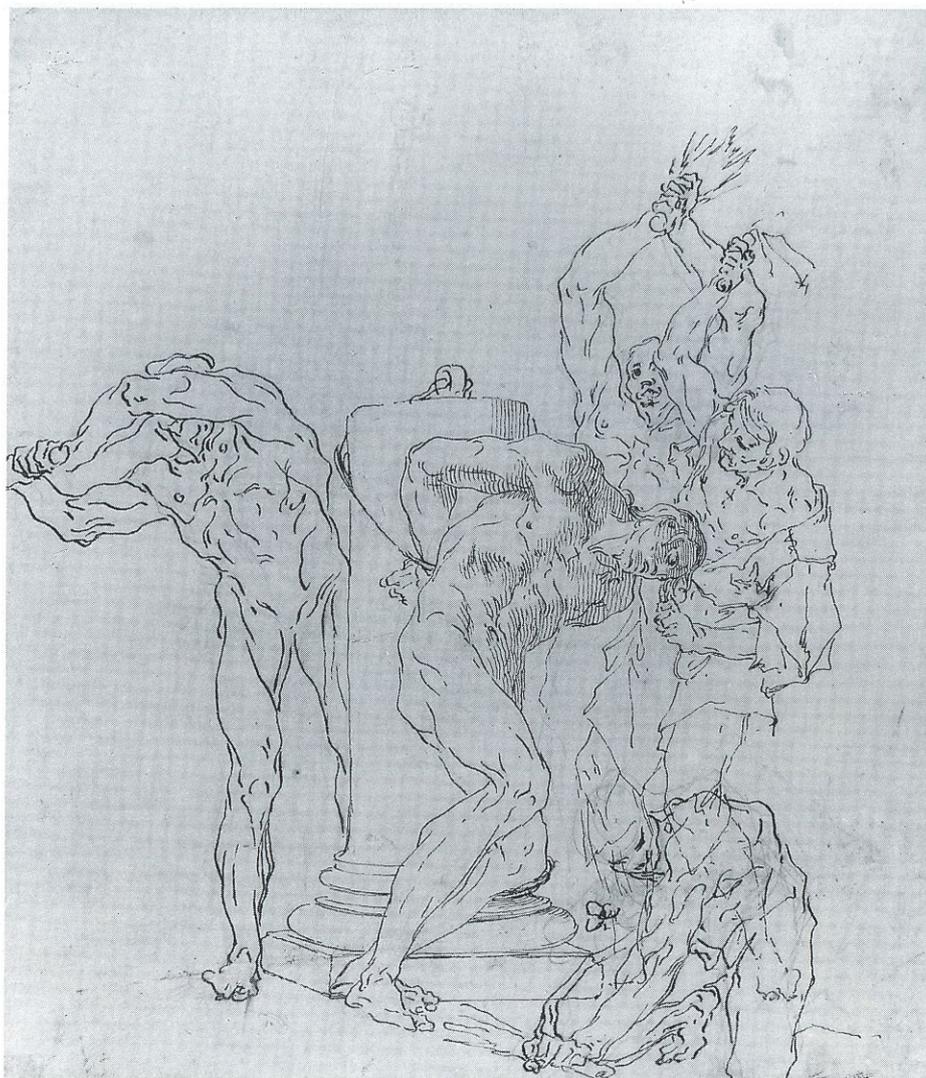
und darin so erfinderisch war, daß Zeiller oft gedacht, der höllische Geist führe ihm die Hand dabey“: Troger hat demnach zum Entsetzen Zeillers und wahrscheinlich auch zum Staunen mancher Zeitgenossen solche „höllisch“ inspirierten Werke geschaffen, die vom allgemeinen Zeitdurchschnitt der Kunstauffassung offenbar sehr stark abgewichen waren (es entsteht allerdings die Frage, ob der Begriff „höllisch“ formal zu verstehen ist oder ob sich eine inhaltliche Aussage damit verbunden hat, in der anschließenden Diskussion zum Vortrag wurde auf diesen Punkt hingewiesen).

Wenn wir nun versuchen wollen, diese damals schon wahrgenommene Problematik zu umreißen, so kann wegen der Kürze der Zeit vieles nicht berührt werden, z. B. ob Troger nicht auch Einflüsse verarbeitet hat, die in diesem Aspekt seines Œuvres weisen, und in welchem Maße, man kann hier an Bernini denken, an Pordenone und Goltzius, aber auch an die Zeitgenossen Michael Willmann oder Alessandro Magnasco. Weiters müßte eine Gegenüberstellung zum jeweiligen zeitlichen sonstigen Werk Trogers angestellt werden, aber auch zu Bildern seiner unmittelbaren Kollegen im Wiener und im weiteren süddeutschen Raum, natürlich wären auch Blicke zu Maulbertsch, zu Mildorfer und zum Kremser Schmidt unbedingt notwendig. Besonders interessant schienen Kenntnisse zur Rezeption diesbezüglicher Werke bei den Auftraggebern, ja vielleicht sogar darüber, wieweit die Auftraggeber selbst in solchen Sichten Einfluß genommen haben. Nicht leicht zu beantwortende Fragen.

Abb. auf Seite 410:
Paul Troger, Abend-
mahl; Zwettl, Zi-
sterzienserabtei, Re-
fektorium.



Abb. rechts: Paul
Troger, Martyrium
des hl. Sebastian;
Graz, Alte Galerie
am Landesmuseum
Joanneum, Inv.-Nr.
886.



Man muß nun vorausschicken, daß es nur einige Werke sind, die man insofern unter dem Aspekt des Titels des Referates zusammenfassen kann, als Troger aus dem barocken Kanon ausbricht und zweifellos Grenzen barocker Menschheit überschreitet.

1745 ist das ehemalige Hochaltarbild der Pfarrkirche in Baden bei Wien datiert (Abb. auf Seite 415). Für das Bild – Steinigung des Stephanus – hat Troger zwei Entwürfe gemacht. Der wahrscheinlich erste befindet sich im Grazer Joanneum (Abb. auf Seite 414) und ist im Vergleich zur Ausführung eher konventionell, ja geradezu undramatisch, keinesfalls geschah eine auch nur annähernde Ausschöpfung der körperlichen Anstrengungen von seiten der Schergen, hingewiesen sei auf den rechten Schergen und den linken im Vordergrund, relativ kraftlos agieren sie (es entsteht hier allerdings die Frage, ob die Skizze als eigenhändig anzusprechen ist).

Die zweite Ölskizze – im Nö. Landesmuseum in Wien (Abb. auf Seite 414) – ging geradewegs zur tatsächlichen Ausführung und hat nun eine radikale Änderung vollzogen. Jeder der Schergen wurde einmal für sich isoliert, bekam einen größeren Aktionsraum.

Die Komposition ist umso packender geworden, da sich nun um Stephanus wie um einen Brennpunkt die Aktivitäten konzentrieren, konzentrierend darauf hinarbeiten müssen. Die Isolation ist insofern nötig geworden, als sich in den drei Männern (hier besonders bemerkbar) eine geradezu titanische Kraft zusammenballt. In der endgültigen Ausführung im Altarbild – dieser Umstand verdient besondere Beachtung – wird die Massigkeit der Schergen überdeutlich formuliert, zugleich aber wird die in der Masse aktivierte und höchst aktive innere Antriebskraft spürbar, sie ist unmittelbar vor dem Ausbruch. Die Modellierung geschieht durch Troger aufgrund der Auffassung, daß aus diesen Komponenten heraus eigenständige „Gebilde“ in Aktion sind. Der linke, halb knieende Mann etwa demonstriert, daß nicht eine nachvollziehbare, aus körperlichen Gesetzen folgende Anatomie gezeigt werden soll, sondern einzig gerichtete Masse; der rechts stehende wiederum hat – dies ist besonders zu bemerken – in seiner hochgestreckten Haltung „seinen Kopf verloren“, gerade noch ein dunkler Haarteil ist sichtbar. Trotz des Verlustes des Kopfes ist die Figur in

der Zielrichtung ihrer Kraftanstrengung völlig glaubwürdig – bedarf es da noch einer weiteren physisch-psychischen Individualität? Die Modellierung des Körpers von den Füßen bis zum weit vorgebauten Brustkorb vermag diesen Verlust völlig auszugleichen. Es ist ein Torso, dessen Existenzberechtigung aus seiner Masse und der Zielrichtung seiner Beweglichkeit logisch evident geworden ist.

Ein Blick auf ungefähr gleichzeitige Federzeichnungen zeigt, daß Troger sehr wohl einen athletischen Menschen im Einsatz seiner Kräfte darzustellen weiß (Geißelung Christi im Ferdinandeum in Innsbruck) (Abb. auf Seite 412). Solche Gestalten wurden im Schulbetrieb der Wiener Akademie quasi gelehrt, letztlich in einer aus der Antike herrührenden Sicht des Körpers, der von geistig-seelischen Kräften ausgewogen beherrscht wird.

Auch zum Badner Bild haben sich zwei Federzeichnungen erhalten, der rechte Scherge wieder macht die unmittelbare Auffassungs- und Gestaltungsnahe zur Ausführung einsichtig. Im Vergleich wird auch klar, daß es der Einsatz der Farbe war, der Troger die Freiheit gab, solch „neue Wesen“ zu schaffen, die aus der klassischen Tradition heraustreten.

Er definiert bildmäßig Gewalt als etwas, das die Ausdruckspotenzen des Körpers über das Maß hinaus verformt. Das kopflose Agieren nimmt der Gewaltsamkeit nichts an Zielrichtung, nichts an Brutalität. Stephanus selbst kann gleichsam als Lehrstück der im Nekrolog betonten „Gelassenheit“ verstanden werden.

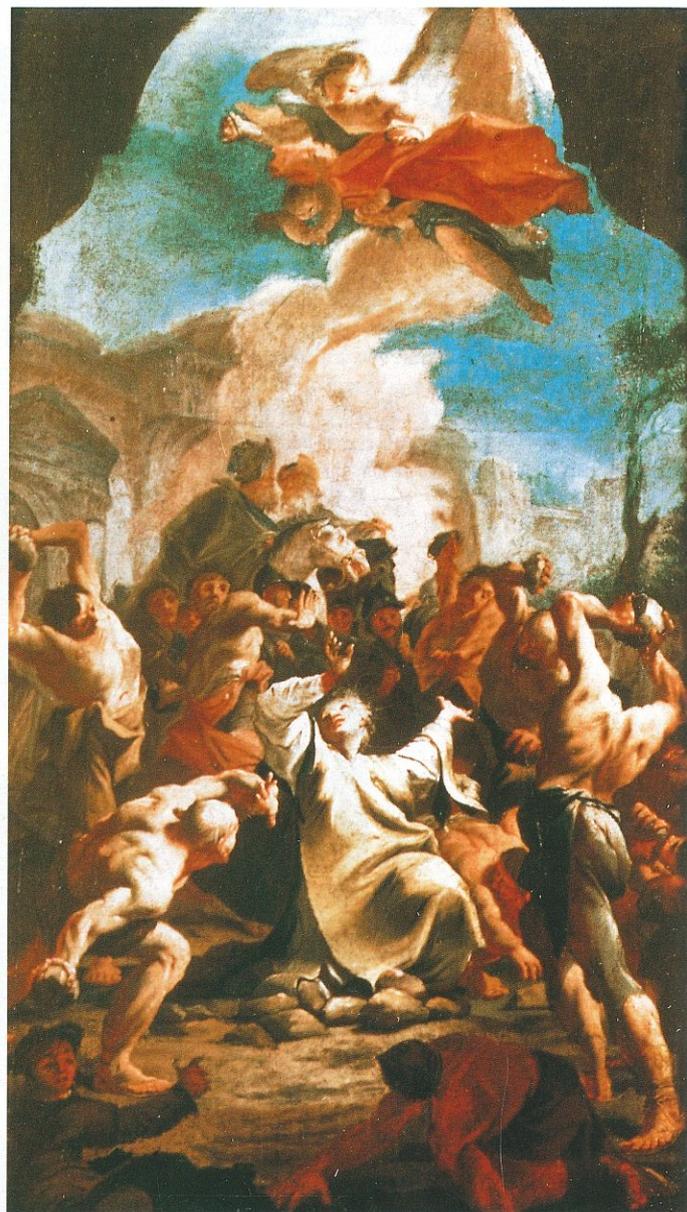
Der Verlust der Form kann auch eintreten, wenn der betroffene Mensch Gewalt von außen ausgeliefert wird, also nicht selbst Gewalt produziert. Zwei Beispiele seien dafür genannt: das eine – wahrscheinlich wieder ein Entwurf – befindet sich im Grazer Joanneum: eine Marter des Sebastian (Abb. auf Seite 411).

An den Bogenschützen können wir ähnliche Beobachtungen anstellen wie beim Badner Bild: farblich dunkel gehaltene, aufquellende Körper. Man könnte nun einwenden, daß eine Ölskizze eben größere, großzügige Gestaltungsfreiheit erlaubt: in der Durchbildung des Rumpfes und der Arme jedoch im besonderen sehen wir das gleiche Vorgehen wie in Baden. Nun zum Opfer der Prozedur: Der Leib des Sebastian wird nicht durch die Pfeile verletzt oder aufgerissen, die Schergen sind erst im Begriff, ihre Massigkeit zur Aktion zu sammeln und zu konzentrieren. Der Leib des Heiligen wird – sehr bezeichnend – durch das Anbinden „außer Form gebracht“. Kraß wird der Umstand erkennbar im Verücken des Kopfes und in dem vertikal nach oben gezerrten Arm mit der anschließend über Maß gewölbten Partie des Brustkorbes, dazu kommt noch die fahle Farbe des Fleisches. Die Deformation durch brutale Gewalt, die aber schon vor dem Geschehen im Bild sich ereignete, ist eingetreten, Deformation heißt zugleich Überformation.

Abb. auf Seite 412: Paul Troger, Geißelung Christi; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. T 683.



Abb. rechts: Paul Troger, Der hl. Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfeld; Wien, Schottenstift (ehemaliges Hochaltarbild der Wiener Ulrichskirche).



Beinahe konvex auf Steinstückchen ausgebreitet erscheint dem Betrachter der hl. Kassian in der Ölskizze für ein Seitenaltarbild im Briener Dom (um 1753). Wieder ist ein Mensch ausgespannt worden, der rechte Arm hängt straff nach unten, der Kopf ist aus der normalen Lage am Rumpf verschoben, das Aufrichten betont, wie sehr der Organismus aus den Fugen gekommen ist. Troger ging nicht soweit, daß er den leiblichen Umfang zerstört hätte – es boten sich auch keine entsprechenden Martyrien zur Darstellung an, er beläßt die Grenzen, aus der inneren Dramatik her erfahren sie eine Formung jenseits der normalen Formerfahrung.

1748/49 schuf Troger im Auftrag von Abt Rainer Kollmann fünf Lünettenbilder für das Refektorium des Stiftes Zwettl, das Programm gab der Abt. Aus der Bildfolge nehmen wir das Abendmahl (Abb. auf Seite 410): Christus reicht einem Apostel nach

links das Brot, während auf der rechten Seite Judas aus der Gemeinschaft sich entfernen will.

Wir sprechen von beiden Personen in der aktiven Form des Zeitworts, ist sie entsprechend? Viel eher: beide werden in den Raum, der ihre Aufgabe enthält, hineingetrieben. Christus und Judas kommen aus einem gemeinsamen Zentrum – was eigentlich kein Zentrum ist. Betrachtet man die Art der Bewegung beider, so kann man eine Verbindung sehen: schwer nachvollziehbar wird der Raum und das Ziel der Bewegung schraubenförmig gewonnen, dieser Umstand ist umso deutlicher, als die übrigen Teilnehmer am Mahle vor allem reagierend behandelt werden.

Nun ist es ja auch tatsächlich so, daß Christus und Judas jeweils eine Aufgabe zu erfüllen hatten: Austeilung des Brotes als Fixierung des Andenkens und Beginn des Verra-

tes, d. h. Veranlassung der Passion. Troger hat das Faktum nun insofern in seiner Version berücksichtigt bzw. gestaltet, als er Christus und Judas als Getriebene darstellt. Die Antriebskraft ist so tiefgreifend, daß Verformungen bewußt intendiert worden sind. Man beachte das Verhältnis von Arm, Schulter und Kopf Christi ebenso wie die höchst komplizierte Verkrümmung Judae (was ja schon öfter gesehen worden ist).

Die psychische Pointierung im Gesicht ist logische Folge der Torsion und damit glaubwürdig im Zusammenhang gestaltet.

Wir können hier einen Ansatz der „Kritik“ sehen, dem Wortsinn nach eine distanzierende Musterung, Prüfung des barocken „Sprachmaterials“. Troger formte eine religiöse Extremsituation, und die Extremsituation wird in seinen Augen dann glaubwürdig, wenn die Formgrenzen des Körpers mit samt dessen Organik ignoriert werden.

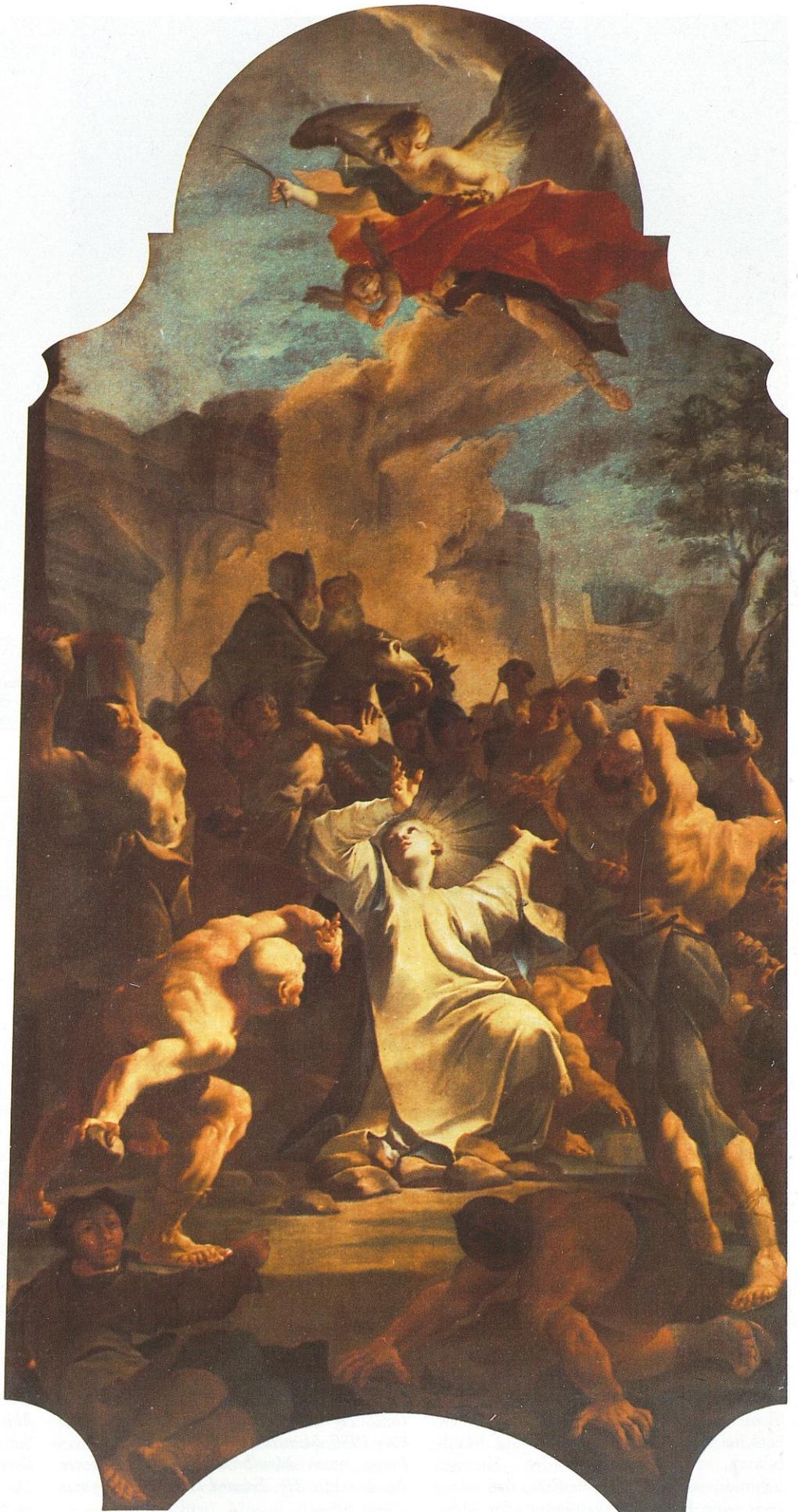


Abb. auf Seite 414 außen: Paul Troger, Die Steinigung des hl. Stephanus; Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 211.

Abb. auf Seite 414 innen: Paul Troger, Die Steinigung des hl. Stephanus; Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1085.

Abb. rechts: Paul Troger, Die Steinigung des hl. Stephanus; Baden bei Wien, Pfarrkirche.



Abb. links: Detail aus dem auf Seite 410 abgebildeten Abendmahlsbild Paul Trogers im Refektorium der Zisterzienserabtei Zwettl.

„Kritik“ kann man auch feststellen im späten Altarbild für die Ulrichskirche in Wien (heute im Schottenstift, um 1750) (Abb. auf Seite 413). Eine Kaskade von Gesten wurde bemüht, die heruntergeht von den Strahlen der Trinität – und trotzdem: nur mit Zögern, grämlich, freudlos, höchst bedenklich nimmt der Heilige den himmlischen Impetus entgegen; die Frage ist berechtigt, ob er ihn bis in die Tiefe des Bildes, wo die Schlacht bereits voll im Gange ist, weitertragen wird. Der zögernde Zweifel des Heiligen scheint im Dialog der Pferde ein Echo gefunden zu haben, und dazu paßt auch die sehr merkwürdige Verdrehung des Ritters im rechten Vordergrund.

Zum Abschluß die Radierung „David mit dem Haupt des Goliath“ (Abb. auf Seite 403), deren Datierung ungewiß ist. Die Würde im Kopf des toten Gegners, der sonst kein Zeichen einer Verwundung trägt, und die offensichtliche Frage – sollen wir dazufügen zweifelnde? –, die sich in der Physiognomie Davids zeigt, der scheinbar nicht triumphieren will, sondern vielmehr Distanz zu seiner blutigen Mission anzudeuten scheint. Persönliche Lernprozesse, Erfahrungen und Sichten waren für die angeführten Beispiele entscheidend, blicken wir aber auf Maulbertsch, Mildorfer und den Kremser Schmidt, so wird doch bewußt, daß allgemein eine Krise im Verständnis des Men-

schen eingetreten war, daß man meinte, dem problematischen Menschenbild nur mehr gerecht werden zu können, wenn man aus gewissen Formtraditionen ausbrach, die „façon voilée“ wurde fallweise zerstört.

Nicht allzu viele Jahre später wird dann Goya radikal den Menschen, und zwar den Menschen jeder sozialen Schicht, demaskieren.

Literatur:

Bushart, Bruno, *Die Paul-Troger-Ausstellung in Innsbruck 1962*. In: *Kunstchronik* 15, 1962, 345–350.

Woisetschläger, Kurt, *Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz*. Wien, München 1961 (Joannea. 1.).

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

Europa 1789. Aufklärung. Verklärung. Verfall. Hg. Werner Hofmann. Katalog Ausstellung Hamburg 1989, Köln 1989.

Paul Troger. *Der Maler des österr. Barock*. Katalog Ausstellung Innsbruck 1962, Innsbruck 1962.

Goya. *Das Zeitalter der Revolutionen. 1789–1830*. Hg. Werner Hofmann. Katalog Hamburg 1980, München 1980.

Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil. Hg. Eduard Hindelang, Signaringen 1994.

Abb. rechts oben auf Seite 417: Jacob van Schuppen, *Decke im Festsaal des Wiener Palais Dietrichstein-Lobkowitz, 1720–1723*, mit Darstellung der Sieben freien Künste in Marouflagetechnik (nach Restaurierung 1990).