

BAROCKBERICHTE

11/12





Manfred Koller

Zur maltechnischen Lehre an der Wiener Kunstakademie im 18. Jahrhundert

Nach den bekannten Quellen zur Geschichte der Kunstakademien seit ihren Anfängen zur Zeit der Spätrenaissance in Florenz und Rom¹ konzentrierte sich der uns überlieferte Studienbetrieb vor allem auf formale (Disegno, Proportion, Ausdruck) und wissenschaftliche Inhalte (Geometrie, Anatomie, Mythologie) als wesentliche Kriterien für die Ausbildung der Künstler „ex fundamento“ und nicht „durch eine bloße Practique“². Mit diesem Urteil haben im Jahre 1750 in Wien 24 Mitglieder der kaiserlichen Akademie – darunter in vorderster Reihe Michelangelo Unterberger und Paul Troger – gegen die Bestellung des Vergolders und Dekorationsmalers Ferdinand Astorffer zum Unterdirektor der Akademie im letzten Direktionsjahr Jakob von Schuppens protestiert.

Das Eigenverständnis der „Akademiker“ betonte seit jeher ihre höhere Bildung als entscheidenden Unterschied zu den handwerklich gebundenen Künstlern. Damit unter spielte man bewusst, im Interesse eigener Standespolitik, die große Rolle, welche die tradierte Erfahrung und Praxis vor allem für

die technische Ausbildung der Maler und mehr noch der Freskantens bis ans Ende der Barockepoche gespielt haben³. Dementsprechend fließen die zeitgenössischen Quellen über den material- und technikbezogenen Lernprozeß auf dem Weg zur virtuosen Malerpraxis auffallend spärlich. Zeitgleich zur Entstehung der ersten Akademien häufen sich aber Schriften, die neben Kunsttheorie auch eingehende maltechnische Informationen publizieren (Vasari 1550 und 1565, Lomazzo 1584, Armenini 1587, van Mander 1604)⁴. Im eigentlichen Akademieunterricht spielte jedoch bis ins 19. Jh. der maltechnische Unterricht keine faßbare Rolle, und auch die dafür nötigen Einrichtungen sind nicht nachzuweisen. Nach den bildlichen Darstellungen gehören im 18. Jh. zu einer Akademie Räume für die zeichnerischen Anfangsgründe von graphischen Vorlagen zu Gipsmodellen und Statuen (auch Gliedermann), ferner für geometrisch-perspektivische und anatomische Studien und besonders für das Aktzeichnen nach dem lebenden (meist männlichen) Modell (Berlin 1697,

Wien nach 1726, Abb. auf Seite 401)⁵. Eine Sammlung meist kleinformatiger Preis- und Aufnahmestücke der Professoren und Mitglieder wurde im Ratsaal aufbewahrt. Auch die überlieferten Büchervorräte dienten vornehmlich zur theoretischen und formalen Instruktion. Nach Weinkopf befanden sich 1783 in der Wiener Akademie an älteren Werken Ovids Metamorphosen, J. W. Baur's Ikonographie (Augsburg 1670), Vitruvius Britannicus, Dürers Proportion und Meßkunst, Stichwerke über Raffaels Stanzen und die Reliefs der Trajanssäule (von Bartoli), ferner solche nach Rubens' Galerie im Palais Luxembourg (Paris 1710), schließlich Werke Jean le Pautres, David Teniers Antwerpner Theatrum Pictorum, Lairesse's Zeichenkunst, J. B. Fischers Historische Architektur und Ferdinando Bibienas Architectura Civilis von 1711⁶. Ähnlich ist die im Stift Stams bewahrte Bibliothek des Knollerschülers Joseph Schöpf ausgerichtet⁷. Kunsttechnische Bücher setzen in deutscher Sprache im 16. Jh. mit den verschiedenen Kunstbüchlein ein und werden im 17. und 18. Jh. vor allem von



Nürnberger Verlegern dominiert (Kunst- und Werck-Schul, Kunst-Pforte)⁸. Die verbreitetste deutsche Materialsammlung war Johann Melchior Crökers „wohl anführender Maler“ (Frankfurt – Leipzig 1719), dessen zweite Auflage (Jena 1721) sich in der Bibliothek von Stift Göttweig befindet⁹.

Gegen Mitte des 18. Jh.s dominieren französische Autoren, die relativ bald auch in deutschen Übersetzungen auf den Markt gekommen sind (Pernety: Paris 1757, deutsche Ausgabe Berlin 1764, Watin: Paris 1753, deutsche Ausgabe Leipzig 1779)¹⁰.

Technologie als Wissenschaft ist – wie die Kunstgeschichte – ein spätes Kind der Aufklärung. Sie wurde vom Göttinger Professor Johannes Beckmann 1772 erstmals als solche definiert: „Technologie ist die Wissenschaft, welche die Verarbeitung der Naturalien oder die Kenntniß der Handwerke lehrt. Anstatt daß in den Werkstellen nur eingewiesen wird, wie man zur Verfertigung der Waaren die Gewohnheiten des Meisters befolgen soll, giebt die Technologie, in systematischer Ordnung, gründliche Anleitung, wie man zu eben diesem Endzwecke, aus wahren Grundsätzen und zuverlässigen Erfahrungen, die Mittel finden, und die bey der Verarbeitung vorkommenden Erscheinungen erklären und nutzen soll“¹¹. Noch hundert Jahre später beauftragt sich der Gründer der Wiener technologischen Sammlungen und Ausbildungsstätten, Wilhelm Exner, bei einem Jubiläumsvortrag im Wiener Museum für angewandte Kunst auf diesen Pionier und Vorläufer¹².

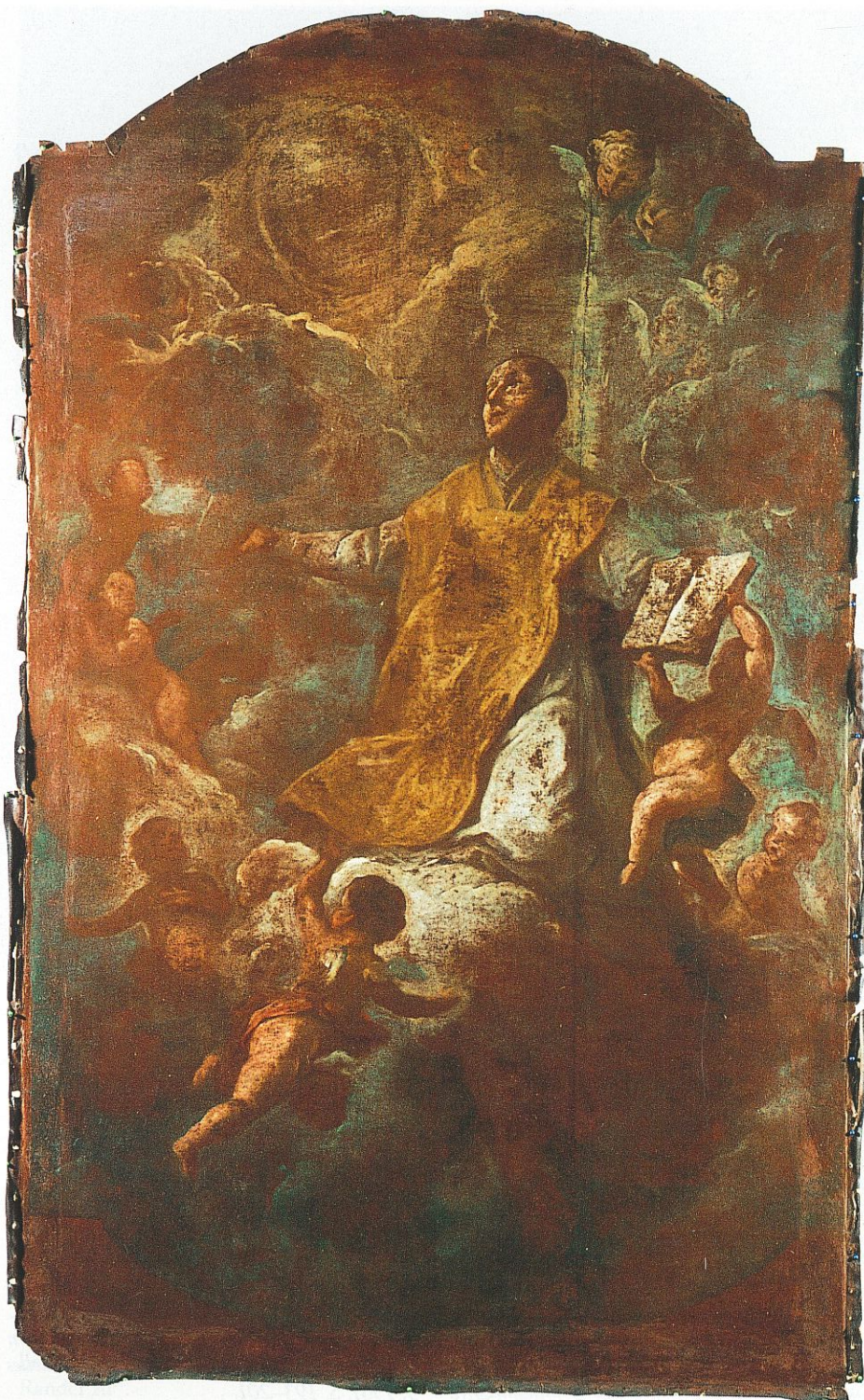
Aus diesen Prämissen und den zeitgenössischen Darstellungen von Malerateliers, wie denjenigen von J. H. Schönfeld (Graz, um 1650) und M. Sweerts (Amsterdam, um 1650), folgt, daß die praktische Einführung in die Maltechniken wie seit alters auch in den Malerwerkstätten des 17. und 18. Jh.s noch als empirisches Wissen direkt vom Meister zum Schüler weitergegeben worden ist. Materialproduktion und -handel von Künstlerwerkstoffen wären angesichts mancher feststellbarer Fehler, aber auch überraschend moderner Anwendungen ein interessantes wirtschaftsgeschichtliches Forschungsfeld im Rahmen des die erste Hälfte des 18. Jh.s dominierenden Merkantilismus¹³. Anhand von rezenten Analysen konnten dazu vor allem für das Leitzpigment Blau einige Daten gewonnen werden (das Smalteblau der Freskanten wie Troger kam wahrscheinlich aus Sachsen, das 1704 erfundene Berlinerblau wurde bereits 1716 im Stift Melk verrechnet)¹⁴.

Zur Beurteilung der maltechnischen Entwicklung bleibt, neben vereinzelt archivarischen Nachweisen, vor allem das Studium der erhaltenen Werke, das freilich oft durch äußere Umstände erschwert ist. So sind etwa die technisch genauso wie die Malschicht wichtigen Gemälderückseiten (mit Spannrähmen, Grundrierrändern, Nagelungen etc.) bei Museumsbildern häufig verändert, bei Kirchenbildern meist schwer zugänglich.

Abb. rechts: Martino Altomonte, Apotheose eines Jesuitenheiligen (?), vor 1744, Herzogenburg, Stiftskapelle (Rückseite des Altarbildes „Verkündigung an Maria“): „maniera sbazzata“ und „maniera lavata“.

Abb. unten: Detail aus der rechts nebenstehenden Abbildung.

Abb. links auf Seite 418: Martino Altomonte, hl. Augustinus, 1730; Retz, NÖ., Augustinerkirche (nach Restaurierung): „maniera finita“.



Hinsichtlich der Studien der technischen Entstehung von Gemälden ist daher die authentische Bewahrung auch aller nicht unmittelbar sichtbaren Teile zum Prinzip der Restaurierung geworden, das leider immer noch manchmal mißachtet wird. Freilich muß man auch bereits ältere, oftmals zeitgenössische Veränderungen beachten, da nicht wenige Barockmaler auch restauratorisch tätig gewesen sind – ein auch kunstgeschichtlich noch zu wenig beachtetes Phänomen¹⁵.

Anmerkungen 1–4:

(1) N. Revsner, *Academies past and present*, Cambridge 1940; P. O. Rave, *Akademie*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. I*, Stuttgart 1937, Sp. 243 ff.

(2) F. Gutsch, *Michelangelo Unterberger in den Akten der Akademie*, in: J. Kronbichler, A. Sammer, F. Gutsch, *Michelangelo Unterberger in seiner Wiener Zeit*, Wien 1992, S. 73.

(3) Vgl. M. Koller, *Die Wandmalereitechniken der Neuzeit*, in: *Reclams Handbuch der künst-*

lerischen Techniken Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 213 ff., und *Genie und Handwerk/Barockberichte 2*, Salzburg 1990. – *Die derzeitige Restaurierung von Rottmayrs Erstlingsfresko von 1689 im Carabinierisaaal der Salzburger Residenz bestätigte mit vielen technischen Unsicherheiten das damalige „learning by doing“.* (4) Siehe J. v. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924; E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und der Folgezeit*, München 1901.

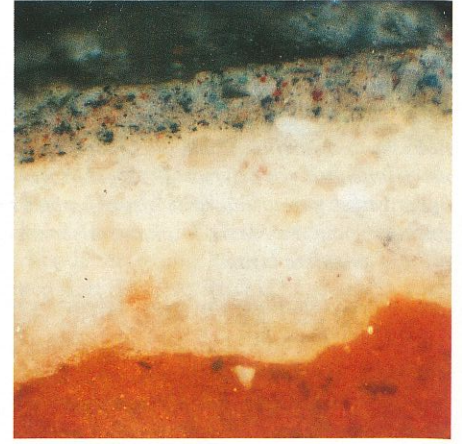
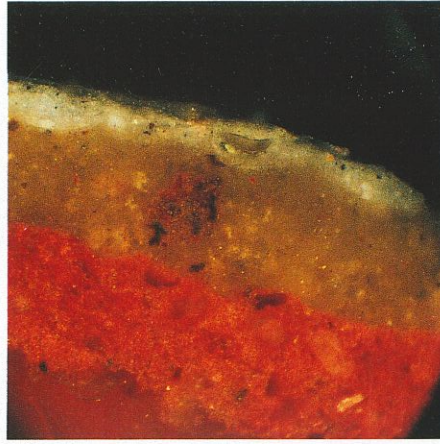
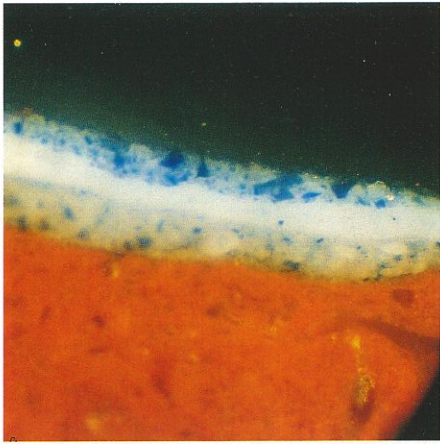


Abb. oben: Entwicklung der farbigen Leinwandgrundierung im 18. Jh.: (links:) Joh. Michael Rottmayr, *Urania und Klio*, um 1710; Rotgrund, lapislazuliblaue Draperie; (Mitte:) Caspar Franz Sambach, *Pietà*, 1780 (vgl. Abb. Seite 421); Rotgrund, lederfarbener Grund, Grisaillemalerei; (rechts:) Vinzenz Fischer, *Auferstehung*, 1799; Rotgrund, Bleiweiß/Kreidegrund, graublauer Hintergrund.

Anmerkungen 5–24:

- (5) D. Müller, *Die bildlichen Darstellungen der Kunstakademien im 17. und 18. Jh. als Zeugnisse ihrer geschichtlichen Entwicklung, ihrer Theorie und Praxis*, ungedruckte Diss., Technische Universität München 1978.
- (6) A. Weinkopf, *Beschreibung der Königl. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1783, S. 41 ff.
- (7) A. Hammer, *Joseph Schöpf 1745–1822*, in: *Zeitschrift des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum* 2. F., H. 51, Innsbruck 1908, S. 182 ff.
- (8) U. Schießl, *Die deutschsprachige Literatur zu Werkstätten und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950*, Worms 1989, Nr. 21 ff.
- (9) J. M. Cröker, *Der wohl anführende Maler*, Frankfurt – Leipzig 1719, Nachdruck der Ausg. Jena 1736, hg. U. Schießl, Mittenwald 1982 (Schießl gibt als 2. Auflage Jena 1729 an, ebd. S. XVII).
- (10) F. Wartin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur etc.* Paris 1755; A. Pernety, *Dictionnaire portatif du peintre*, Paris 1757. Ferner Ann Massing, *Painting Materials and Techniques: Towards a Bibliography of the French Literature before 1800*, in: *Die Kunst und ihre Erhaltung*, Festschrift für R. E. Straub, Worms 1990, S. 57–96 (154 Titel).
- (11) J. Beckmann, *Anleitung zur Technologie etc.*, Göttingen 1777, zit. nach Schießl (wie Anm. 8), S. 22.
- (12) W. F. Exner, *Johann Beckmann, Begründer der technologischen Wissenschaft*, Wien 1878.
- (13) G. Otruba, *Erfindung technischer Transfer und Innovation in Manufaktur und Bergbau in Österreich*, in: U. Troitzsch (Hg.),

Abb. auf Seite 421 innen: Caspar Franz Sambach, *Pietà*, 1780, Grisaille (während Freilegung), Stift Melk.

Wolfenbütteler Forschungen Bd. 14, Wolfenbüttel 1981, S. 80.

(14) M. Koller, *Die Farbe Blau in der Barockkunst Österreichs*, in: M. Schreiner (Hg.), *Naturwissenschaft in der Kunst (Festschrift Mairinger)*, Wien 1995, S. 61, Farbtafel VII/1.

(15) M. Koller, *Barocke Altarbilder in Mitteleuropa: Technik – Schäden – Konservierung*, in: A. Adelman u. a., *Der Altar des 18. Jh./ Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg* Bd. 5, München 1978, S. 212 ff.

(16) M. Koller, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Akademiegründer*, Innsbruck 1993, Qu. 367/8.

(17) Koller (wie Anm. 14) und H. Paschinger, H. Richard, *Blaupigmente der Renaissance und der Barockzeit in Österreich*, ebenda.

(18) M. Koller, *Die Techniken der Staffeilmalerei der Neuzeit*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 338 ff.

(19) Koller (wie Anm. 15), *Farbbabb.* 21–25. H. Aurenhammer, *Martino Altomonte*, Wien 1965, S. 155, Kat. 243.

(20) Koller (wie Anm. 18), S. 380. Siehe H. Vey, *Anthonis van Dyck über Maltechnik*, in: *Bull. Musées Royaux de Beaux-Arts Bruxelles* 9, 1961, S. 193–201.

(21) Siehe J. Kronbichler, *Ausst.-Kat. Michelangelo Unterberger*, Salzburg 1995, Abb. 49, 64, 143, 151.

(22) *Die Auswertung von über 100 Grundierungsanalysen zu Gemälderestaurierungen des Bundesdenkmalamtes in Wien aus den letzten 20 Jahren ist in Arbeit. – Alle sonst genannten Analysedaten stammen vom naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdenkmalamtes*, Wien, Dr. H. Paschinger, Dr. H. Richard.

(23) Koller (wie Anm. 18), S. 352. – Siehe M. Kirby-Talley, K. Groen, *Thomas Bardwell and his practice of painting*, in: *Studies in Conservation* 20 (1975), S. 44–108.

(24) Kronbichler (wie Anm. 21), S. 256, D 21.

Abb. auf Seite 421 außen: *Allegorie der Malerei*, Ausschnitt aus *Jacob van Schuppens auf Seite 417 abgebildetem Deckenbild*.

Die Akademie Peter Strudels

Der seit 1688 in Wien von Peter Strudel eingerichtete Lehrbetrieb war bis zuletzt, trotz aller offiziellen Titel und Ankündigungen, mit seinem Privatatelier als Hofmaler (seit 1689) identisch. Er brachte 1692 die erste Auswahl von Antikenabgüssen aus Rom nach Wien als Studienbehelfe, wie sie schon Michiel Sweerts Atelierbild zeigt und auch 1696 für die Berliner Akademie belegt sind. Die abendliche Aktzeichnung war öffentlich, die Schüler waren bei der Ausführung seiner Werke wohl als Helfer beteiligt, kopierten diese nach Bedarf und hatten auch Gelegenheit, zerrissene Gemälde des Kaiserhofes zu restaurieren¹⁶.

Strudel selbst hatte die Fa-presto-Technik venezianischer Prägung mit Ölfarben auf rot-ocker grundierter Normalleinwand auf bis zu 2 m² durchschnittliche Tagesleistung perfektioniert. Als vorzüglicher Kolorist setzt er – ähnlich wie J. M. Rottmayr – auch ungewöhnliche Pigmente wie Vivianit (Blaueisenstein) für Blautöne ein. Dieses diente ihm z. B. bei der Hochzeitsallegorie für K. Joseph I. und Maria Amalie von 1698/99 für die Wiener Hofburg als billigere Untermalung für ultramarinblaue Draperien, während Rottmayr in seinem von G. Heinz entdeckten Deckenbild mit *Urania und Klio* um 1710 (jetzt Wien I, eh. Palais Harrach) diese beiden Blaupigmente einander zum Kontrast gegenüberstellt, aber die geringere Beständigkeit des Vivianit offenbar nicht kennt¹⁷. Die Vorliebe für stabilere Körperleinwände bei Kirchen- oder Deckenbildern werden beide Maler aus ihrer Lehrzeit bei Lott in Venedig übernommen haben. Fraglich bleibt, ob sie auch in Wien oder Salzburg diese Malgewebe von dort bezogen haben¹⁸. Wie viele andere italienisch geprägte Neuankömmlinge fand auch Martino Altomonte in der Kaiserresidenz zunächst beim Hofmaler



Peter Strudel eine erste Anlaufstelle (1709 als „Gehilf“ in der Akademie). Bei einem seiner unfertig gebliebenen Altarbilder, das auf der Rückseite der 1744 für die Prälaturkapelle von Stift Herzogenburg, NÖ, gemalten Verkündigung entdeckt werden konnte¹⁹ (Abb. auf Seite 419), läßt sich der seit dem Seicento von Venedig bis Antwerpen grundlegend ähnliche dreistufige Bildaufbau hochbarocker Ölmalerei gut nachvollziehen. Auf die farbige (rote oder graue) Grundierung folgt die Unterzeichnung (mit weißer Kreide oder dunklem Pinsel), darauf kommt die Untermauerung und schließlich die Schlußmodellierung. In der Diktion der Werkstattanweisungen von Dycks lautet dieser Aufbau: maniera lavata – maniera sbazzata – maniera finita (Abb. auf Seite 418)²⁰. Neben diesen stufenweisen „Manieren“ bediente sich die Schnellmalerei natürlich auch der Malerei „alla prima“, also direkten Farbauftrags ohne Schichtenaufbau. Auf die je nach Auftrag und Akzeptanz des Bestellers mehr oder weniger intensiven Schlußkorrekturen beziehen sich noch die bei Pernety so genannten Arbeitsgänge des „Accordirens“ und „Retouchirens“, wie sie in Großwerkstätten (z. B. bei P.

P. Rubens) perfektioniert waren. Auf diese Weise hat auch Bartolomeo Altomonte 1753 das oben genannte Verkündigungsbild seines fünf Jahre zuvor gestorbenen Vaters modernisiert. Virtuose Ölmalerei haben aber auch bewußt diese drei Malweisen unverbunden nebeneinander stehen gelassen, etwa häufig die „maniera finita“ nur für die Hauptfigur, die „sbazzata“ und die „lavata“ in Abstufungen für die Nebenfiguren und gegen Hintergrund und Ränder zu²¹.

Die wesentliche, optisch-farbliche Voraussetzung für die maltechnische Ökonomie des abgestuften Non-finito bildet die über die Malerei Venedigs seit dem frühen 16. Jh. für Leinwandbilder eingeführte farbige Grundierung. Im Laufe des 18. Jh.s wandelt sich diese (Abb. auf Seite 420) vom kräftigen Rotocker (bei Strudel, Rottmayr, Altomonte) zum Rotbraun (Gran, van Schuppen, Unterberger, Troger). Nach 1750 hat man zunehmend diese Rotockergründe (oft fälschlich als Bolusgründe bezeichnet) mit einer zweiten, gelb- bis braunockerfarbigen (nach 1780 oft hellgrauen) Grundierung überzogen, was einen Geschmackswandel zur Aufhellung be-

deutet (z. B. Spätwerk Maulbertsch, J. M. Schmidt, C. F. Sambach u. a.)²². Dieser auch für die englischen Maler dieser Zeit (z. B. Gainsborough) besonders typische Gelbockergrund wird in den Quellenschriften als „gegerbte Lederfarb“ bezeichnet²³. Zweifarbige Malgründe werfen stets auch das Problem bereits vorgründert eingekaufter Leinwand (deren Rotgrund dann z. B. mit einer lederfarbenen oder grauen Impimitur nach Bedarf verändert werden konnte) oder eigener Werkstattengrundierung auf, wie sie für Michelangelo Unterberger belegt ist. Dieser hat dem Prälaten von Hradisch bei Olmütz als Zeitaufwand allein für die Grundierarbeit drei Wochen angegeben (was auf langsam trocknende Ölgrundierung schließen läßt)²⁴. Größere Bilder auf teuren Kupferplatten, wie sie Rottmayr oder M. Altomonte nicht selten schufen, zeigen am perfektesten erhaltenen Farbauftrag und lassen im Vergleich erahnen, wieviel an Brillanz der Pinselarbeit bei der Alterung von Leinwandbildern verlorengeht²⁵. Im Wiener Akademiebetrieb des Spätbarock bleiben Metallplatten dem kleineren Format der Spezialisten vorbehalten (z. B. F. C. Janneck, C. Platzer).



Abb. links: Michael Angelo Unterberger, ehemaliges Fahnenbild aus der Pfarrkirche St. Kathrein im Burgenland (vor Restaurierung); Ölmalerei auf weinrotem Damastgewebe.

Abb. rechts: Paul Troger, Christus fordert Petrus und Andreas zum Wunderbaren Fischzug auf. Um 1730, ehem. Stiftskirche St. Andrä an der Traisen (nach Restaurierung); deutlich im Gegensatz zu den vom Rahmen geschützten Rändern die sonst starke Ausbleichung der Blau- und Rottöne.

Ölmalerei auf der Wand war im 17. und 18. Jh. weit verbreitet. Sie wird kunsthistorisch häufig mißachtet und mit der Freskomalerei in einen Topf geworfen²⁶. Dabei verrät das um 1700 typische Nebeneinander von Fresko-, Ölwand- und Öleinwandbild auch im Technischen barocke Gestaltungsvielfalt, so bei J. M. Rottmayr (Salzburger Residenz 1708), J. G. Schmidt (Wien, St. Peter 1715), J. W. Halbax (Kaiserzimmer von Stift St. Florian, OÖ). Bewußt auf Ölwandmalerei beschränkte man sich für Bilderzimmer und Gemäldegalerien (A. Lanzani, Wien 1, Herrengasse 9, oder B. Altomonte, eh. Bilderzimmer von Stift St. Florian, OÖ, 1727).

Die Akademie unter Jakob van Schuppen

Genauere Erforschung würde van Schuppens Ausmalung des Festsales (Eroicasaal) im Wiener Palais Dietrichstein-Lobkowitz (ursprünglich Althan!) um 1720 verdienen²⁷. Denn hier hat der 1716, zwei Jahre nach Peter Strudels Tod, aus Paris nach Wien gekommene, ab 1726 die Akademie wiederbelebende Maler mit den dargestellten sieben freien Künsten in der für Pariser Wandmale-

rei typischen Marouflagetechnik²⁸ eine programmatische Allegorie auf das akademische Künstlertum geschaffen (Abb. auf Seite 417). Seine französischen Maltechniken, die Marouflage und der graue Malgrund (siehe das Staffeleibild in der Allegorie der Malerei), haben sich jedoch zu seinen Lebzeiten gegen die in Wien dominierende italienische Tradition nicht durchsetzen können.

Der Akademie fernstehende Maler wie Daniel Gran, aber auch Troger, Unterberger und der junge Maulbertsch, setzten maltechnisch die italienische Richtung fort. Die Verwendung nicht lichtechter Pigmente wie Indigoblau oder Rotlacke mit heute starker Bleichwirkung durch Troger (z. B. Christus geht auf dem See, St. Andrä an der Traisen, NÖ, um 1730, Abb. auf Seite 423) oder Bartolome Altomonte (Vita Communis, Sommerrefektorium Stift St. Florian, OÖ, 1732) kann auf mangelndem Materialwissen, aber auch auf schlampiger Sparsamkeit beruhen. Altomonte hat sein Florianer Bild noch selbst mit beständigem Preußischblau retuschiert, während Paul Troger in Wulzeshofen 1739 nur mehr dieses damals modernste Blaupigment verwendet²⁹.

Anmerkungen 25–29:

(25) Koller (wie Anm. 18), S. 343 f., ferner M. Koller, Rottmayr malt auf Metall, in: *Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, S. 111–119.

(26) Koller/Reclam Bd. 2 (wie Anm. 2), S. 213 ff. – Im Gegensatz zu den Angaben zu den Beschreibungen in R. Feuchtmüller (Hg.), *Die Welt des Barock, Ausst.-Kat. St. Florian 1986*, Bd. 2, befindet sich in den Kaiserzimmern des dortigen Augustiner-Chorherrenstiftes keine einzige Freskomalerei.

(27) Siehe W. G. Rizzi, *Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien. Zur Planung und Baugeschichte des Hauses*, in: *Cortina 8*, hg. O. Pausch, Wien 1991, S. 14, und P. Schreiden, *Jacques van Schuppen (1690–1751)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXV*, 1982, S. 42 ff., Abb. 28–34, Abb. 131 (Plafondbilder des Cabinet des Beaux-Arts in Paris von Perrault).

(28) Marouflage = an die Wand geklebte Öl-/Leinwandmalerei, vgl. Koller/Reclam 2 (wie Anm. 3), S. 281, 340. – Die Veröffentlichung der Untersuchungen zur jüngsten Restaurierung im Jahre 1990 ist in Vorbereitung.

(29) Koller (wie Anm. 14), Farbtafel IV/15.





Abb. links: Michael Angelo Unterberger, Detail aus dem Altarbild „Maria vom Siege“, 1753, in der Pfarrkirche Herrnbauergarten im Burgenland (nach Restaurierung): Die Hauptfigur in der „maniera finita“.

Abb. rechts: Michael Angelo Unterberger, Detail aus dem auf Seite 387 abgebildeten ehemaligen Hochaltarbild der Wiener Michaelerkirche (nach Restaurierung): Nebenfigur mit teilweise belassener „maniera sbazzata“.

Anmerkungen 30–39:

(30) Koller (wie Anm. 15), S. 204 ff., Abb. 33. Zum Gemälde vgl. Kronbichler (wie Anm. 21), G 107, Abb. 26.

(31) Kronbichler (wie Anm. 21), G 31, Abb. 146, 219.

(32) Ebenda G 113, Abb. 74.

(33) Restauriert 1976 durch die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes, Mag. Hermine Hausner (W 6162).

(34) Restauriert 1994 durch Mag. Brigitte Lux, Klosterneuburg – im letzten Dehio wird das Bild als Trogerschule bezeichnet. – Franz Messner war Tiroler Porträtmaler und wurde 1767 Akademiemitglied in Wien, vgl. W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 422.

(35) Restauriert 1972 durch die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien, Eugen Ilten (W 5500).

(36) Koller (wie Anm. 18), S. 389 f. – Genauere Bindemittelanaysen (wie z. B. in der National Gallery, London) können in Österreich mangels spezialisierter Labors derzeit noch nicht durchgeführt werden. Für die rembrandteske Malweise des Kremser Schmidt ist die Verwendung des schnell trocknenden, aber stark nachdunkelnden Mohnöls brieflich überliefert: R. Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt 1718–1801, Innsbruck 1989, S. 194.

(37) Koller (wie Anm. 15), S. 198.

(38) Vgl. E. Hüttinger, Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985.

(39) Feuchtmüller (wie Anm. 36), S. 190.

Die Akademie unter Unterberger und Mijten
Wie schon die sorgfältige künstlerische Bildvorbereitung von Strich- und Federzeichnungen, über hell/dunkel lavierte Verzeichnungen und mehrfache Ölskizzen bis zum Modello dokumentiert, ist Michelangelo Unterberger um hohe Perfektion in der Ausführung seiner Arbeiten bemüht gewesen. Dies wird auch an den faßbaren Details seiner Arbeitstechnik deutlich. So besteht die Leinwand seines programmatischen Hochaltarbildes von 1751 für die Wiener Hofkirche St. Michael aus einem einzigen, in 4 m Breite

gewebten Stück – wohl einer aufwendigen Sonderanfertigung. Der zerlegbare Spanrahmen dieses Bildes ist mit einem eingelegten Holztafelwerk zur Rückseite hin klimatisch bestens abgesichert³⁰. Seine Fahnenbilder auf purpurrotem, schwach grundiertem Damastgewebe in St. Kathrein, Bgld., sind außergewöhnlich gut erhalten (Abb. auf Seite 422) und waren offenbar als Prozessionsfahnen wenig strapaziert³¹. An Details aus dem Wiener Michaelsbild (Abb. auf Seite 425) und dem Maria-vom-Siege-Bild aus Herrnbauergarten³² (Abb. auf Seite 424) läßt

sich Unterbergers Sicherheit und Routine im Einsatz der genannten Manieren barocker Ölmalerei erkennen. Das Spiel von spontaner Offenheit zu perfekter Ausmalung wird gekonnt eingesetzt. Freilich muß dabei die altersbedingte Transparenz von Ölfarben (ungewolltes „Nachdunkeln“ oder „Absaufen“ nur dünn aufgelegter Farbpartien) stets mit ins Kalkül gezogen werden. Während die Ölbilder Trogers und M. Unterbergers am Rotockergrund festhalten, geht die jüngere Generation wie C. F. Sambach zur schon genannten Aufhellung über, selbst

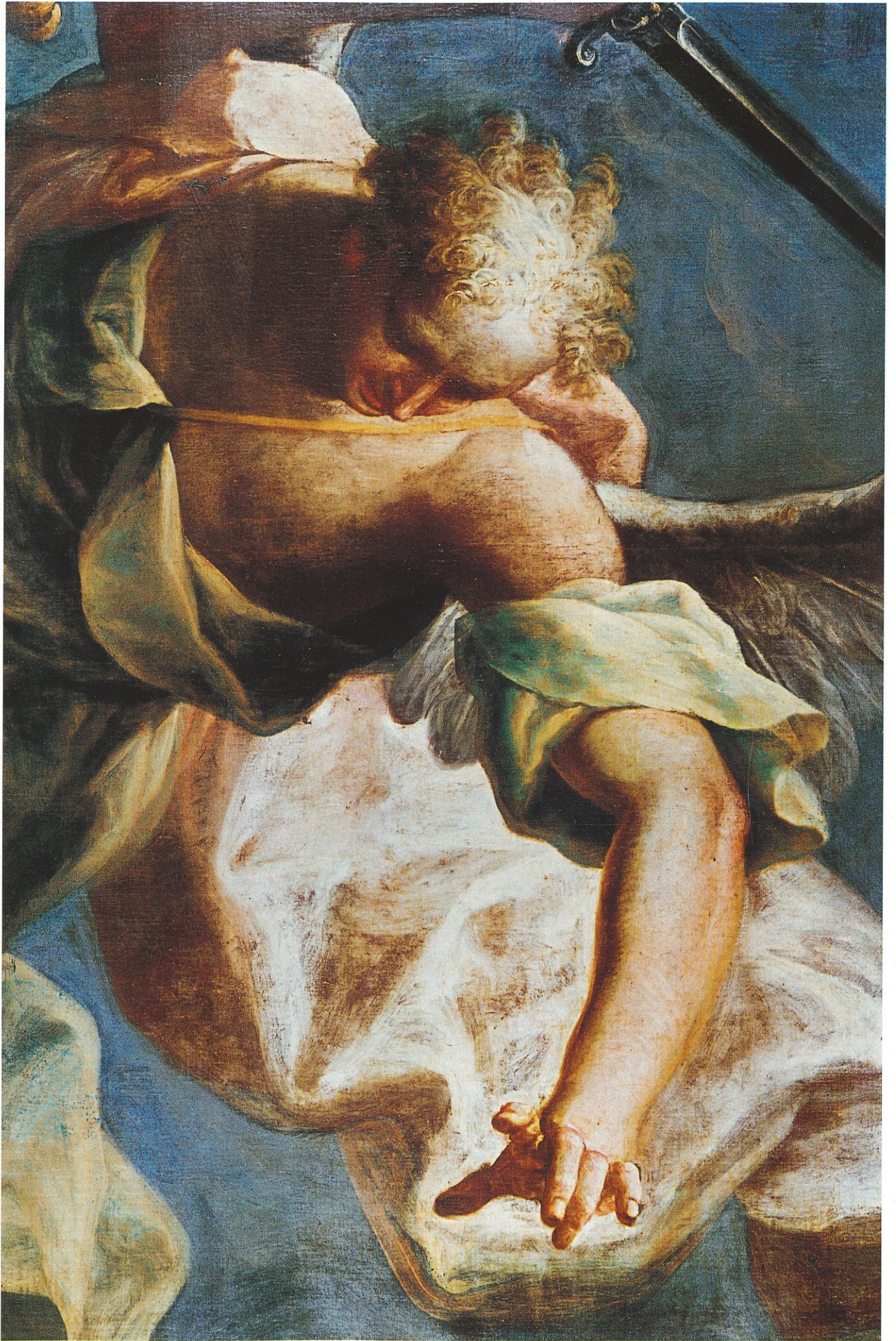




Abb. oben: Franz Messner, Hl. Ägidius, Altarbild in der Pfarrkirche Stegersbach im Burgenland (nach Restaurierung).

Abb. rechts auf Seite 427: Giuseppe Bottani, Allegorie auf die Kunstakademie zu Mantua, 1771, Stift Lilienfeld (nach Restaurierung).

wenn der farbige Untergrund optisch keinen Sinn ergibt. Sambachs Grisaille der Kreuzigung von 1780 (Abb. auf Seite 421) in der Prälatur von Stift Melk, NÖ, ist über Rot- und Gelbockergrundierung in öliger Tempera mit Bleiweiß, Schwarz und Rotockerzusatz gemalt³³. Auch periphere Werke wie das Ägidiusbild der Pfarrkirche von Stegersbach, Bgld., signiert F. Messner fecit³⁴ (Abb. auf Seite 426), oder die Allegorie auf die 1769 durch Maria Theresia neubelebte („revocavit“) Malerakademie zu Mantua, ein Werk ihres ersten Direktors Giuseppe Bottani von 1771 im Stift Lilienfeld, NÖ³⁵ (Abb. auf Seite 427), verharren mit ihren braunroten Gründen in der geschilderten Tradition. Diese wandelt sich erst im Spätwerk von Maulbertsch und bei den Akademikern der Rektorate des späten Mijtsens und Fügers nach der neuen klassizistischen Mode zu plattig glatten Grundierungen in Hellgrau über Rotocker (J. B. Lampi, H. Maurer, V. Fischer, A. Kauffmann, H. Füger). In der Folge kehrt – zeitgleich zum stilgeschichtlichen Rückbezug der Nazarener auf die Meister der Frührenaissance – auch die Maltechnik wieder zu den weißen Gründen zurück, die sie auf der Suche nach neuen optischen Erfahrungen seit dem späten Quattrocento aufgegeben hatte³⁶.

Abschließend sei noch die Frage nach Ort und Aussehen der Malerwerkstätten gestellt, in denen Altar- oder Deckenbilder von 4 bis 8 m Länge produziert werden konnten, einschließlich der für Transporte unvermeidlichen Spann- und Rollvorgänge (maximale Bildbreiten bis 5 m). Denn die Bilder der Akademieprofessoren entstanden in der Regel in Wien auf zerlegbaren Blindrahmen. Sie wurden gerollt an ihren Bestimmungsort gebracht und dort (von Gehilfen?) wieder aufgespannt und frühestens nach einem Jahr Trockenzeit gefirnist³⁷. Nachdem wir davon ausgehen können, daß auch Großformate in aufrechter Bildstellung gemalt worden sind, dann war für M. Unterbergers Hochaltarstück für die Wiener Michaelerkirche ein fast 8 m hoher Raum mit entsprechenden Fenstern vorhanden.

An Malerhäusern des Barock³⁸ ist in Österreich nur mehr das Wohnhaus des Kremser Schmidt in Stein, Steiner Landstraße 122, erhalten³⁹. Doch weder im Haus noch im Garten dahinter findet sich Platz zur Herstellung großer Leinwandgemälde mit lichten hohen Räumen für ausreichende Arbeits- und Betrachterdistanz. Auch hätte die enge steile Treppe keinen Transport von schweren sperrigen Rollen oder Spannrahmen zugelassen. So müssen daher etwa die rund je 30 m² großen Altarbilder Schmidts für die Wallfahrtskirche am Sonntagberg, NÖ, andernorts entstanden sein. Vielleicht werden künftig in Österreich Künstlerhäuser im Vergleich zu Musikergedenkstätten weniger stiefmütterlich behandelt, wenn die Fachkunstgeschichte auch den Arbeitsumständen ihrer Protagonisten mehr Interesse schenkt.





Fig. sinistra: Giulio Quaglio, La caduta dei giganti; decorazione del soffitto, Udine, palazzo Strassoldo (1692).



Fig. sinistra: Giulio Quaglio, Decorazione del salone; Udine, palazzo Strassoldo (1692).

Fig. al pag. 429, sinistra: Giulio Quaglio, Il Sacrificio di Noè; Salisburgo, castello di Klesheim (1709).

Fig. al pag. 429, destra: Giulio Quaglio, La battaglia tra Romani e Sabini; Udine, palazzo Antonini (1698).