

BAROCKBERICHTE

11/12



Paul Troger: „Er ätzte auch zuweilen malerisch in Kupfer.“ Zum Stellenwert seiner Druckgraphik

Es ist eine Tatsache, die sich in der Literatur leicht nachprüfen läßt, daß dem Fach der Zeichnung in der Barockzeit in Österreich eine relativ geringe Wertigkeit gegenüber der monumentalen Produktion etwa der Fresko- oder Altarblattmalerei zukommt¹. Andererseits steht diese Abwertung in geradezu krassem Gegensatz zu dem, was Künstler – Maler wie Bildhauer – und Kunstschriftsteller immer wieder gefordert haben, daß nämlich – ganz allgemein – die Zeichnung das erste sei, was der angehende Schüler der Kunst zu lernen habe, auch sei die Zeichnung die „Mutterkunst“ für den Architekten: Wie könnte er sonst seine Visierungen, die gezeichneten Modelle, die ephemere Kunst – *castra doloris*, Triumphbögen, Heilige Gräber, Theaterprospekte, Feuerwerksarchitektur –, die im Barock so wichtig waren, verwirklicht haben. Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Bereits Roger de Piles², der im 18. Jahrhundert als Kunstschriftsteller immer wieder aufgelegt wurde, schreibt den Standardsatz, daß der junge Schüler mit der Zeichnung den Anfang machen müsse, und es gelte frei nach Michelangelo, den Zirkel in den Augen und nicht in den Händen zu haben. Der österreichische Kunsttheoretiker Franz Christoph Scheyb widmete in „Orestrio“ (1774)³ der „Schule der Zeichnung“ ein eigenes Kapitel, in welchem ebenso die Wertigkeit des Zeichnenlernens vor der Ölmalerei festgeschrieben wurde. Durch Jakob Schmutzer, Franz Edmund Weirotter und vollends durch die Gründung der Kupferstecherakademie in Wien (1766–1772)⁴ gewann die Zeichnung und in der Folge die merkantilistische Auswertung des Stiches vor allem für Buchillustrationen und das Thesenblatt spät aber doch, verglichen etwa mit Augsburg, Paris oder London, den ihr zustehenden Stellenwert: Die Förderung aus wirtschaftlichen Erwägungen erfolgte im Auftrag des Hofes vor allem durch den Protektor der kaiserlichen Akademie, Wenzel Fürst Kaunitz, der die hochentwickelte Stichtechnik der Franzosen bewunderte. Schmutzer drückte die Priorität des Zeichnens – und in der Folge des Stehens – so aus: „Da das Zeichnen die Seele von allen Künsten, ja von den wichtigsten Handwerken ist, wolle er eine Schule [die Kupferstecherakademie] begründen.“⁵ Für Kremser-Schmidt war es dann eine Selbstverständlichkeit, daß der angehende Schüler der Kunst, Franz Österreicher, vor der Ausübung der Malerei „gut in der Zeichnung sein müsse“. Weiter heißt es: „Den ohne der Zeichnung ist nicht möglich in der Malerey fort zu kumen.“⁶ Sosehr der Disegno in alter akademischer Tradition als Vehikel der großen Manier galt, so sehr war er in der Wissen-

schaft – dann auch der Kunstgeschichte – zu meist vergessen worden: auch bei Paul Troger, dessen Zeichnungen und vollends die Kupferstiche stets eine stiefmütterliche Behandlung erfahren mußten.

Das erste, worauf innerhalb der Produktion der Graphik bei Paul Troger hingewiesen wurde, sind seine „Ruinen-Landschaften“, die bereits 1779 in Fueßlis „Allgemeinen Künstlerlexikon“ erwähnt werden. Daß sie im Zeitalter der Empfindsamkeit Beachtung fanden, nimmt nicht weiter wunder, haben sie doch etwas mit dem Charme der Schriften eines Salomon Gessner (1730–1788) gemein, der zu jener Zeit erschienen war und begierig gelesen wurde⁷. Im Jahr 1802 berichtete Michel Huber im „Catalogue raisonné du Cabinet de Feu Monsieur Winckler“: „Les eaux fortes de cet Artiste [Paul Troger] sont en haute estime.“⁸ G. K. Nagler verzeichnete 1849 in seinem „Neuen allgemeinen Künstler-Lexicon“ 23 eigenhändige Radierungen, was auf eine erhöhte Wertschätzung der Stichproduktion bei Paul Troger schließen läßt⁹. Wurzbach wies in seinem „Biographischen Lexikon“ (1883)¹⁰ darauf hin, daß Troger auch mit Geschick die Radierfeder führte, und unterschied zwischen eigenhändigen Blättern und solchen, die nach Trogers Bildern gestochen wurden. Erst H. Leporini verfolgte in dem bemerkenswerten Aufsatz „Österreichische Malerradierer des 18. Jahrhunderts“ (1921)¹¹ die Tradition der Kupferstichkunst in Österreich und stellte fest, daß eine eigene Schule in Wien bis zur Etablierung der Kupferstecherakademie Schmutzers fehlte, andererseits auf diesem Gebiet durch Arbeiten des sonst als Bildhauer und Elfenbeinschnitzer tätigen Ignaz Bendl, durch solche von Troger, Maulbertsch und Kremser-Schmidt beachtliche Leistungen vorliegen, die über Castiglione den Bogen zu Tiepolo spannten. Auch Leporini hatten es bei Paul Troger die melancholischen, oft von übermütigen Satyrnzenen belebten Landschaftsphantasien angetan, in welche malerisch gruppierte antike Ruinen eingestreut sind. Der erste Monograph Paul Trogers, Roman Jacobs¹², gestand Troger zu, auf dem Gebiet der Graphik einen bedeutenden Platz einzunehmen: Die Federzeichnung sei wie bei den besten italienischen Zeitgenossen seine Domäne. Die feste Strichlage aus parallelen Linien, kreuzweisen Schraffierungen bei zarten und reichen Übergängen mit weichen Falten ohne starke Schatten sei seine Stärke. Im Thieme-Beckerschen Künstlerlexikon bezeichnete ihn Josef Ringler¹³ als „vollendeten Zeichner“ und stellte eine Verwandtschaft mit Tiepolos „Scherzi“ fest, worin er mit Otto Benesch übereinstimme.

Anmerkungen 1–23:

- (1) Zu nennen sind folgende Arbeiten: K. Garzarolli-Thurnlackh, *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Zürich – Wien – Leipzig 1928; G. Aurenhammer, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Wien 1958; K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1980; H. Schmidhuber, *Handzeichnung, in: Die Kunst des Barock in Österreich* (Hg. G. Brucher), Salzburg 1994, S. 369.
- (2) R. v. Piles, *Einleitung in die Malerey*, Leipzig 1760, S. 100.
- (3) F. Ch. v. Scheyb, *Orestrio / von den drey Künsten der Zeichnung*, Wien 1774, S. 385.
- (4) W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, S. 29.
- (5) Wagner (zit. Anm. 4), S. 29.
- (6) R. Feuchtmüller, *Der Kremser-Schmidt*, Innsbruck 1989, Dok. auf S. 595.
- (7) S. Gessner, *Schriften*, 2 Bde., Zürich 1810.
- (8) *Kat. der Ausst. Paul Troger und die österreichische Barockkunst*, Stift Altenburg, Mai bis Okt. 1963, S. 147, 172.
- (9) *Kat. Altenburg* (zit. Anm. 8).
- (10) C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexicon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1883, 5. Teil, S. 227.
- (11) H. Leporini, *Österreichische Malerradierer des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Bildenden Künste*, IV. Jg., 1921, S. 102 ff.
- (12) R. Jacobs, *Paul Troger*, Wien 1930, S. 144.
- (13) J. Ringler, *Stichwort Troger*, Thieme-Bekker, 33. Bd., 1939, S. 415.
- (14) H. Hochenegg, *Die Tiroler Kupferstecher*, Innsbruck 1963, S. 139.
- (15) *Kat. Altenburg* (zit. Anm. 8), S. 37 (E. Egg, *Paul Troger – Leben und Werk*), S. 147 (E. Knab, *Zeichnungen und Druckgraphik*), S. 172 (ders., *Kat. der Radierungen und Kupferstiche*).
- (16) E. Knab, *Über den Zeichenstil und einige Zeichnungen Paul Trogers*, in: *Albertina-Studien*, I. Jg., 1963, Hft. 1, S. 21.
- (17) *Kat. Altenburg* (zit. Anm. 8).
- (18) K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1980, Abb. 10–16, S. 11.
- (19) W. Aschenbrenner – G. Schweighofer, *Paul Troger*, Salzburg 1965, S. 153.
- (20) Aschenbrenner (zit. Anm. 19), S. 229.
- (21) Aschenbrenner (zit. Anm. 19), S. 224, Dok. 162.
- (22) Aschenbrenner (zit. Anm. 19), S. 57.
- (23) *Kat. der Ausst. Georg Raphael Donner und Bratislava*, Slowakische Nationalgalerie 1992/93 (M. Pözl-Milikova u. a.), S. 16.

Abb. rechts: Paul Troger, David mit dem Haupt des Goliath. Radierung und Kupferstich; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 1.



Parallel zu Hans Hocheneggs „Die Tiroler Kupferstecher“ (1963)¹⁴, der auf die Frühdatierung der Stichproduktion bei Paul Troger aufmerksam machte, erschien der Katalog der Paul-Troger-Ausstellung, Stift Altenburg 1963¹⁵, in welchem Eckhart Knab zu Recht feststellte, daß Paul Troger der erste Künstler des österreichischen Hochbarock war, für welchen Zeichnen und Stechen mehr als bloße Vorarbeit für Ölbilder und Fresken bedeutete. Im Gegensatz zur formverschmelzenden und malerischen Art eines Asam, Rottmayr oder Gran pflegte Troger als Zeichner den „strengen graphischen Stil“, so resümierte Knab in den „Albertina-Studien“ im selben Jahr über den Zeichenstil Paul Trogers¹⁶. Seine graphische, oft kalligraphische Strichführung sei fest und durchaus eigen, nur ein Teil der Zeichnungen hänge mit seinen Gemälden zusammen, was darauf hindeute, daß es bei ihm eine

„freie Produktion“ an Graphik gäbe. Erstmals überwiegt bei Knab die positive Einschätzung der Graphik gegenüber der Zeichnung, was festzuhalten ist: „Am bedeutendsten sind die Ruinenstudien und Phantasien, die in guten Abdrucken die Zeichnungen an Einfühlung und Stimmung noch übertreffen“¹⁷. Als vorläufig letzte Wissenschaftlerin hat sich nach Christl Wolfs Dissertation über Trogers Zeichnungen und Graphiken, Wien 1971, Klara Garas in dem verdienstvollen Werk „Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts“ (1980)¹⁸ mit Trogers graphischem Schaffen beschäftigt, die ihm konzidiert, der hervorragendste Graphiker des österreichischen Spätbarock zu sein. Das Zeichnen sei ihm ein selbständiges autochthones Mittel neben dem malerischen Schaffen. Die Monographie von Wanda Aschenbrenner und Gregor Schweighofer (1965)¹⁹ brachte zwar einen Katalog der

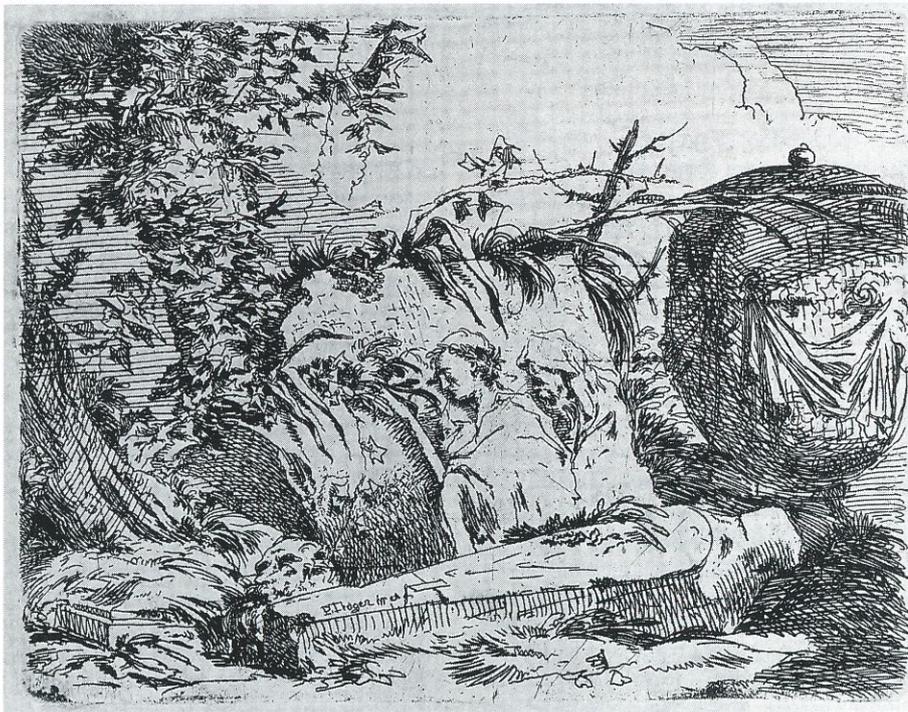
Zeichnungen und der Druckgraphik von und nach Paul Troger bei, ist aber jenseits der Materialerfassung wenig brauchbar, da die Werke weder chronologisch noch sinnmäßig geordnet sind.

Kommt man auf den „Nekrolog“ zurück²⁰, in dem wahrscheinlich von Paul Trogers Freund aus alten Jugendtagen, Martin v. Meytens, festgestellt wurde: „Unser Künstler ätzete auch zuweilen einige seiner Stücke malerisch in Kupfer, von denen verschiedene in den Händen der Liebhaber sind“, kann man ermessen, wie vielseitig Troger war. Er entspricht voll dem Bild des barocken Virtuosen, wie sie etwa Matthias Steinl, Mathias Rauchmiller, Balthasar Permoser und Georg Raphael Donner in der Plastik waren, die neben der Zeichnung die Elfenbeinschnitzerei, aber auch Architektur und Malerei gleichermaßen abdeckten. Auch Paul Troger verstand sich in Sachen der Architektur, was für



Abb. oben: Paul Troger, Landschaft mit Esel und Ochse. Radierung; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 15.

Abb. unten: Paul Troger, Ruinenlandschaft. Radierung; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 15.



Seitenstetten und Brixen bezeugt ist, ebenso wie in solchen der Bildhauerei. Es wird berichtet, daß seine Figuren als Muster ihrer Art aufbewahrt würden (Nekrolog). Daß ihn die Zeitgenossen auch tatsächlich als „virtuosus“ bezeichnet haben, belegt eine Stelle im Diarium des Hofrates Leopold Peißer v. Peissenau anlässlich der Freskierung des Brixner Domes.

Es erhebt sich die Frage, ob Paul Troger wie weitere österreichische Künstler wie etwa Maulbertsch und Kremser-Schmidt eine private Sammlung von Zeichnungen und Stichen besessen hat, die als Vorbild für die eigene graphische Produktion gelten konnte. Und tatsächlich finden wir in der Verlassenschaft des Jahres 1762²¹ neben einem silbernen Degen als Zeichen seiner Würde, neben Gliedermännern sowie Statuen aus Gips 750 Akademiezeichnungen, die seinen Fleiß belegen bzw. den seiner Schule, vier Landschaften von Brand, zwei von Schinnagl und 37 Kupferstiche. Davon stammten solche von Raffael, von Pietro da Cortona, von Piazzetta, der immerhin in Venedig sein Lehrer war, und von Sandrart. Daneben ist von Hunderten von anderen Kupferstichen die Rede. Deutlich läßt sich daraus ablesen, daß Troger wie viele weitere Künstler des Hochbarock einen Fundus bzw. eine Vorlagensammlung besaß, die er je nach Belieben benützte. Ein 1786 gedrucktes „Verzeichnis von alten und seltenen Kupferstichen“, das den Bleistiftvermerk „Collection des Malers Troger“ trägt, welches sich in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste befindet, zählt möglicherweise jenen Bestand von Hunderten von anderen Kupferstichen auf, die nach dem Tod Trogers als wertlos empfunden nicht einmal aufgelistet worden waren²².

In der Folge sollen die Bereiche zur Sprache kommen, in denen Paul Troger als Stecher tätig war. Neben dem Porträt sind die Hirtenidylle, die religiöse Historie – hier ist hauptsächlich von Stichen nach religiösen Gemälden die Rede – und das Andachtsbild zu nennen. Erhalten hat sich vor allem ein Brustbild seines Freundes Georg Raphael Donner im Stich, das in letzter Zeit deshalb an Aktualität dazugewonnen hat, weil das zugehörige Ölbild nicht nur in Privatbesitz aufgetaucht ist, sondern auch von der Städtischen Galerie in Bratislava angekauft wurde²³. Da sich Paul Troger und Georg Raphael Donner in der Salzburger Zeit anfreundeten, muß das Porträt Donners um 1728 vor dem Abgang beider nach Wien entstanden sein. Da Jakob Schmutzer, der als Stecher des Porträts ausgewiesen ist, erst 1733 geboren wurde, kann angenommen werden, daß das gestochene Porträt nicht vor Mitte der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts – sozusagen im nachhinein post mortem des Bildhauers – entstanden ist: wohl als Hommage von Matthäus Donner an seinen berühmten Bruder, wie wir annehmen können.

Bei dem Stich handelte es sich vor dem Auftauchen des Ölbildes um die einzig existie-



Abb. rechts oben: Paul Troger, *Ruinenslandschaft mit Esel und Hund*. Radierung; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 17.

rende authentische Darstellung eines Porträts von Georg Raphael Donner. Von Schlager (1853) und Ilg (1893) in ihren Werken über Donner als Frontispiz verwendet²⁴, war das Porträt Jakob Schmutzers nach Paul Troger auch die Vorlage für die Büste von Josef Beyer, die anlässlich der Donnerausstellung 1893 entstanden war, und für das Denkmal von R. Kauffungen auf dem Schwarzenbergplatz (1906). Ähnlich ideal dargestellt ist Donner auch im Fresko von Julius Viktor Berger im Kunsthistorischen Museum in Wien. Immer schon wurde der melancholische Charakter des Dargestellten hervorgehoben bzw. seine Leiderfahrung, die sich im Gesicht zeige. Daß das Porträt so sehr im Sinne eines Psychogramms interpretiert wurde, mag damit zusammenhängen, daß sich nur wenige persönliche Dokumente über Donner erhalten haben. Das überlieferte Ablehnen von Zopf

und Perücke mag im Sinne neuer bürgerlicher Freiheit erscheinen, wie sie schrittweise erst voll und ganz im 19. Jahrhundert erobert wurde. Das „Biedermeierliche“ im Porträt ist aber ausschließlich aus der Privatheit desselben abgeleitet, nicht so sehr dem Typus inhärent, was der Vergleich mit Paul Trogers „Selbstporträt“ (Tiroler Landesmuseum) beweist, das weit höfischer wirkt. Daß Georg Raphael Donner das Ziselieren in der Hand hält, weist dem Porträt eine zusätzliche Dimension zu: die des Berufsstandesporträts. Die Büste, über welche Donner gebeugt ist, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der „Ybbs“ des Mehlmarktbrunnens (allerdings ist das verwendete Material offensichtlich Stein). Jedenfalls erweist sich so die Langlebigkeit einmal erfundener Formulierungen, die stets verbessert wurden und auf den Mehlmarktbrunnen zuführen.²⁵



Anmerkungen 24–44:

- (24) J. E. Schlager, *Georg Raphael Donner*, Wien 1853; A. Ilg, *G. R. Donner, Gedenkschrift zum 200. Jahrestage der Geburt des grossen österr. Bildhauers*, herausgegeben von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Wien 1893.
- (25) *Kat. der Ausst. G. R. Donner 1693–1741*, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere, Wien, Juni–Sept. 1993, S. 226 (Kat. 1), 228 (Kat. 2).
- (26) *Kat. Donner*, Wien (zit. Anm. 25), S. 233 (Kat. 4).
- (27) *Kat. der Ausst. Maria Theresia und ihre Zeit*, Schloß Schönbrunn 1980, S. 373.
- (28) *Kat. Donner*, Wien (zit. Anm. 25), S. 231 (Kat. 3).
- (29) *Jacobs* (zit. Anm. 12), S. 146.
- (30) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 299.

- (31) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 297.
- (32) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 302.
- (33) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 300.
- (34) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 301.
- (35) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 298.
- (36) *Kat. Donner* (zit. Anm. 25), *Kat.* 170–173.
- (37) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 294.
- (38) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 291.
- (39) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 292.
- (40) *Ähnlich nobel in der Darstellung des verhaltenen Leides ist „Der tote Christus von Engeln betrauert“ in der Elisabethinenkirche in Bratislava.*
- (41) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 304.
- (42) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 286.
- (43) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 283, 284.
- (44) *Aschenbrenner* (zit. Anm. 19), G. 285.

Matthäus Donner, der elf Jahre jüngere Bruder Georg Raphaels, war wie Sebastian, der jüngste der Brüder, Medailleur: Als solcher ist er in einem gestochenen Porträt auch dargestellt, das „P. Troger del.“ bezeichnet ist²⁶. Das hochovale Medaillon mit seinem Bildnis steht auf einem Sockel, bez. „Math. Donner“, der seinerseits wiederum spezifische Werkzeuge sowie Medaillen trägt. Interessant ist, daß Matthäus Donner nicht als Hofkünstler erscheint, der er später war, sondern als werdender Medailleur. Nimmt man an, daß er etwa als 20jähriger dargestellt ist, dann ist die Vorlage für die Radierung um oder etwas nach 1724 entstanden (also etwa zur gleichen Zeit wie das Pendant in der Salzburger Zeit, spätestens zu Beginn von Trogers Wiener Zeit). Eine offensichtlich spätere Rahmung durch den Stecher – auch Georg Raphaels Bildnis wurde vom Stecher spezifisch nachbehandelt bzw. dezidiert gerahmt – entfremdet das Porträt mehr als das Pendant von der Vorlage Paul Trogers. Nicht so sehr der Porträtierte selbst, der mit dem offenen Hemdkragen und der modischen Kappe etwas Keck-Burschenhaftes hat, sondern die Verankerung dieses im Bildviereck – wie das Medaillon aufgehängt erscheint – verweist auf das aufgeklärte Berufsstandesporträt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Bezeichnung des Blattes zu entnehmen ist, daß es von Christian Gottlieb Geysler nach Troger gestochen wurde. Da Geysler, der ein Schüler Oesers war und wohl über diesen mit Donner bekannt wurde, erst 1742 in Görlitz geboren wurde, ist anzunehmen, daß der Stich um 1770 entstanden ist, womit die protoklassizistische Rahmung des Porträts übereinstimmt. Bezügliche Porträts sind im Maria-Theresien-Katalog (1980)²⁷ abgebildet: Vgl. Clemens Kohl (1754–1807), der in einem ähnlichen Schema Johann Michael Cosmas Denis gestaltet hat – auch hier ist das Oval und die charakteristische Schrifttafel gegeben. Ähnlich erscheint J. E. Mansfelds Kupferstich von Johann Thomas v. Trattner, der nach einem Gemälde von Joseph Hickl (1781) entstand.

Als weiteres wohl „verstecktes Porträt“ muß die Radierung „David mit dem Haupt des Goliath“ (Abb. auf Seite 403) genannt werden, die eigenhändig gestochen und „P. Troger fe.“ bezeichnet ist.²⁸ Länger schon wurde vermutet, daß es sich bei dem Profilporträt um eines von Georg Raphael Donner handeln könnte. Der Verdacht verdichtete sich seit dem Auftauchen von Trogers Donner-Porträt in Öl, das dieselbe gerade Nase mit der akzentuierten Nasenwurzel zeigt wie die ausgeprägte Ober- und Unterlippe. Die Haarpracht ist deutlich üppiger, was allerdings auf eine gewisse Schönöngung in der Radierung zurückgeführt werden könnte. Der Griff in das Haupthaar des Goliath, den man im Sinne der Bildhauerei als roh behauene Figur deuten könnte, ist ebenso brutal, wie im Porträt en face die Betrachtung der Frauenbüste von rührender Sorgfalt getragen ist.



Abb. oben: Paul Troger, *Seifenblasender Putto mit antiken Funden*. Radierung und Kupferstich; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 14.

Eine eigene Gruppe bilden jene Blätter, in denen Kinder und Hirten in antiker Ruinenlandschaft erscheinen und mit den Trümmern der Vergangenheit melancholisch spielen. Es fällt einem dazu als Parallele in der Literatur Andreas Gryphius und seine Weltweisheit, im Gedicht formuliert, ein, wo es heißt: „Du siehst / wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden. / Was diser heute baut / reist jener morgen ein: / Wo itzund Städte stehn / wird eine Wisen seyn / Auff der ein Schäfers-Kind wird spilen mit den Herden.“ Bald schon hat man diese Ruinenlandschaften, die wohl allesamt während Trögers römischem Aufenthalt entstanden sind – sie sind 1721–1724 datiert –, als seine bedeutendste und eigenständigste Leistung auf dem Gebiet des Radier-Fachs erkannt, wie ausgeführt wurde. So kannte schon Fueßli (1779) seine Ruinenradierungen, Leporini (1921) lobte seine melancholisch gestimmten Landschaftsphantasien, während Jacobs (1930) seine „Apo-

theose der Pallas Athene“ wie folgt beschrieb: „Ein Puttenschwarm umringt mit eifrigem Wesen die auf einem Altartorso stehende Büste der Pallas. Während die einen mit Laubgewinden dasselbe umkränzen, gießen andere Weihrauch in die qualmende Opferpfanne. Hier hat sich einer einen Helm übers Haupt gestülpt, dessen Visierlücken ein anderer mit seinen Händen zudeckt. Einige spielen mit einem Fauntorso, andere zeichnen mit Tafel und Stift ausgerüstet. Im Spiel des Lichtes und Helldunkels formen sich die prallen Kinderkörper. Die Kleinen freuen sich ihres idyllischen Daseins [. . .].“²⁹ Die Verwandtschaft mit den „Scherzi“ Tiepolos liegt auf der Hand und wurde wiederholt festgestellt. Zeigt das Blatt mit Pallas Athene noch eine Verbrämung mit Bildungsgut – auf dem Stein vor dem Altar erscheint Chronos, der Gott der Zeit, vor Athena stehen Sanduhr und Ruhmestrompete –, so bringen die weiteren eine Trümmerswelt ohne Gott.

Abb. links auf Seite 406: Paul Troger, *Römischer Hirtenknabe mit Stab*. Radierung; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 15.



Eine „Ruinenlandschaft“³⁰ (Abb. auf Seite 404) führt neben einem skulptierten Relief eine umgeworfene Herme neben einem „Kopf des Sokrates“ (?) vor, weiters eine Prunkvase, während die üppige südländische Vegetation mit Efeu alles zuzudecken sucht. „Ein seifenblasender Putto“³¹ (Abb. auf Seite 407) über dem kahlen Schädel eines Rindes ist als ausgesprochenes „Vanitas-Motiv“ zu deuten. „Ein rastender Esel und ein gackender Hund“³² (Abb. auf Seite 405) in einer Ruinenlandschaft, in der eine antike Rüstung neben einer Nike mit Siegeskranz und einer Prunkvase mit Schlangemotiv aufgestellt wurde, erinnert wiederum deutlich an Tiepolo, der auch deftigem Humor nicht aus dem Wege geht, ebenso das elegisch-bukolische Blatt mit „Esel, Ochse und Schaf“³³ (Abb. auf Seite 404) mit Trag-

zeug, das die mittägliche Ruhe der Campagna di Roma zu atmen scheint. Dieses Blatt und ein weiteres mit „Schafen und Hirtenknaben“³⁴ erinnern an die Stelle im Nekrolog, wo es heißt: Troger ging nach Rom, „wo eine gleiche Liebe zur Kunst zwischen ihm und Herrn v. Meitens, jetzigen k. k. Academie-Directorn, die genaueste Freundschaft stiftete. Sie studierten mit so unverdrossenem Fleiße nach den in der Gegend von Rom befindlichen Antiken, daß sie sich oft ganze Tage mit Wasser und Brod behalfen, um ihre Uebungen ununterbrochen fortsetzen zu können“. Ein weiteres Blatt weist einen „Römischen Hirtenknaben mit Krummstab“³⁵ (Abb. auf Seite 406) auf, der wie Piazzettas ländliche Modelle dumpf und seinsvergessen vor sich hin brütet. Pate für all diese Blätter stand offensichtlich die ba-

rocke Schäferliteratur, die Martin Opitz seit 1630 mit der Schrift „Schäfferey von der Nimfen Hercinie“ aus antiken Wurzeln eines Theokrit und Vergil begründet hat. Der Schäferroman bildete den Gegensatz zum heroisch-galanten Roman und beschwor wie Paul Troger die Abgeschiedenheit der Schäferlei. Wiese – Hütte – Herde – Wälder – Schäfer und Schäferin bilden die Themen bei Harsdörffer und Hofmann v. Hoffmannswaldau, wobei Stadt und Adelsstolz verachtet wurden. Von Paul Troger wurde der Traum vom edlen Landleben in die „Welt des Kindes“ hineingetragen, das in seiner Unschuld noch nichts vom Laster und der Ungeduld der Erwachsenen weiß. Hierin ist Paul Troger Georg Raphael Donner ähnlich, der innerhalb des Konzeptes des Mehlmarktbrunnens unterhalb der thronenden Providentia die Donau durch „Kinder“, „Kindlen“ genannt, symbolisiert, ein Gedanke, der vergleichbare Wurzeln zu haben scheint³⁶.

Nur wenige Blätter gehören dem Umkreis der religiösen Historie an, in dem Paul Trogers Hauptleistung im Bereich des monumentalen Freskos und Tafelbildes zu suchen ist. Das mag wohl damit zusammenhängen, daß er für die Radierung je später desto weniger Zeit erübrigen konnte, da ihn die monumentale Produktion völlig absorbierte. „Cosmas und Damian“³⁷ (Det.-Abb. links) zeigt in Reinkultur ein völlig ausgearbeitetes Blatt, das wohl nach einem verschollenen Original – eventuell einem Altarblatt – entstanden ist. Wie ein Kranker über die Stiege herangeschleppt wird, ein weiterer mit Turban seine Medizin erhält, einem am Lager der Puls gemessen wird und ein weiterer aus einer zentralen Halle mit Krücken herantritt, ist Paul Troger in seiner reifen Höhe der sonoren Wucht der religiösen Historie. „Maria mit dem Leichnam Christi“³⁸ weist hinter einer angeschnittenen Repoussoirfigur den kompliziert hingegossenen Leichnam Christi auf, der in seiner Kühnheit an Georg Raphael Donners Figur Christi der Gurker Pietà gemahnt. Eine „Mater dolorosa“³⁹ läßt ein stummes Drama abrollen. Während im Vordergrund Leidenswerkzeuge angeordnet sind – mit Kelch, Dornenkrone und Rohr –, umringen die Putti die kraftlos ermattete Mutter. Sie selbst hält apathisch die Hände im Schoß, die Finger anspannungslos nach oben gedreht. Um das Gesicht läuft eine Kopfbedeckung, die nach unten im Oval auf der Brust mehrfach geschichtet abrundet. Den Putti wurden je verschiedene „Tätigkeiten“ zugewiesen: Der unterste bei den Leidenswerkzeugen hat konzentriert-resignierend die Hände ineinander verschränkt, während ein zweiter mit treu-unverständigem Augenschlag die Madonna stützt. Der dritte weist einen Kreuzesnagel vor und ist der einzige Energische der Runde, während zwei weitere die Hände vor Gesicht und Augen halten und weinen – so als wollten sie das Geschehen nicht zur Kenntnis nehmen⁴⁰.

Abb. rechts: Paul Troger, Hl. Joseph mit Kind. Radierung und Kupferstich, I. Zustand; Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 3.



Eine „Immaculata mit Jesuskind, das mit einer Lanze die Schlange tötet“⁴¹, macht den Abschluß der Reihe, ist spät, nämlich 1756 datiert und wurde von Johann Caspar Schwab (geb. 1727 in Wien) gestochen: Er war ein Schüler des berühmten Johann Georg Wille in Paris. Die „Vorlage“, das ausgeführte Ölbild, befindet sich, ehemals im Besitz der Schotten in Wien, heute in Niederösterreich in Platt bei Zellerndorf (um 1740, Aschenbrenner, S. 103), womit also der Stich fünfzehn Jahre nach Herstellung des Bildes entstanden ist: Vielleicht ist er als späte Würdigung aufzufassen, die dem Rektor der kaiserlichen Akademie in Wien zukam. Die Signatur: „Paul Troger Caes. Reg: Acad: Rector inv.: et pinx.“ ließe dies vermuten.

Eine letzte Gruppe stellen die Andachtsbilder dar, die wohl auch an den Beginn von Trogers Laufbahn zu stellen sind. So ist die Radierung „Ruhe auf der Flucht“⁴² 1721 datiert: Troger war mithin 23 Jahre alt und auf seiner Wanderschaft in Italien. Innig ist die Verbindung zwischen Mutter und Kind, während Josef brillant abgeschattet zurückgenommen wurde. In zwei weiteren Blättern⁴³

ist der Zärtlichkeitstypus noch intensiviert, indem der fürsorgliche Josef eine größere Rolle spielt bzw. die Mutter die Wange an jene des Kindes legt. Voll ausgebildet ist bereits das System der Parallel- und Kreuzschaffen für die Dunkelwerte sowie jenes der Punktierung für die Helligkeiten: Man beachte das fast träumerische Gesicht der Mutter im hellstrahlenden Licht. Ein „Josef mit Kind“⁴⁴ (Abb. oben) bringt denselben gutmütigen Bauernschädel mit Bart vor der antiken Ruinenlandschaft, andererseits wie die Brixener Madonna-Kind-Darstellung in der Brixener bischöflichen Burg, von 1720, die roh gezimmerte Krippe mit dem spitzen Stroh: Das Kind greift tolpatschig in das Gesicht des Josef, während er es mit den starren verarbeiteten Bauernhänden behutsam hält.

Einmal noch sei der „Nekrolog“ zitiert, wo es abschließend heißt: „Unser Troger hat die Ehre gehabt, von vielen aus Begierde nach einer leichten und geschwinden Manier, nachgehmt zu werden. Aber nur wenige wolten es diesem aufrichtigen Manne glauben, wenn er ihnen sagete, daß ihm seine leichte Manier die meiste Mühe gekostet hätte [. . .].“⁴⁵

Abb. links auf Seite 408: Paul Troger, Detail aus der Radierung „Cosmas und Damian“, Wien, Albertina, Inv.-Nr. Ö. K. fol. 61.