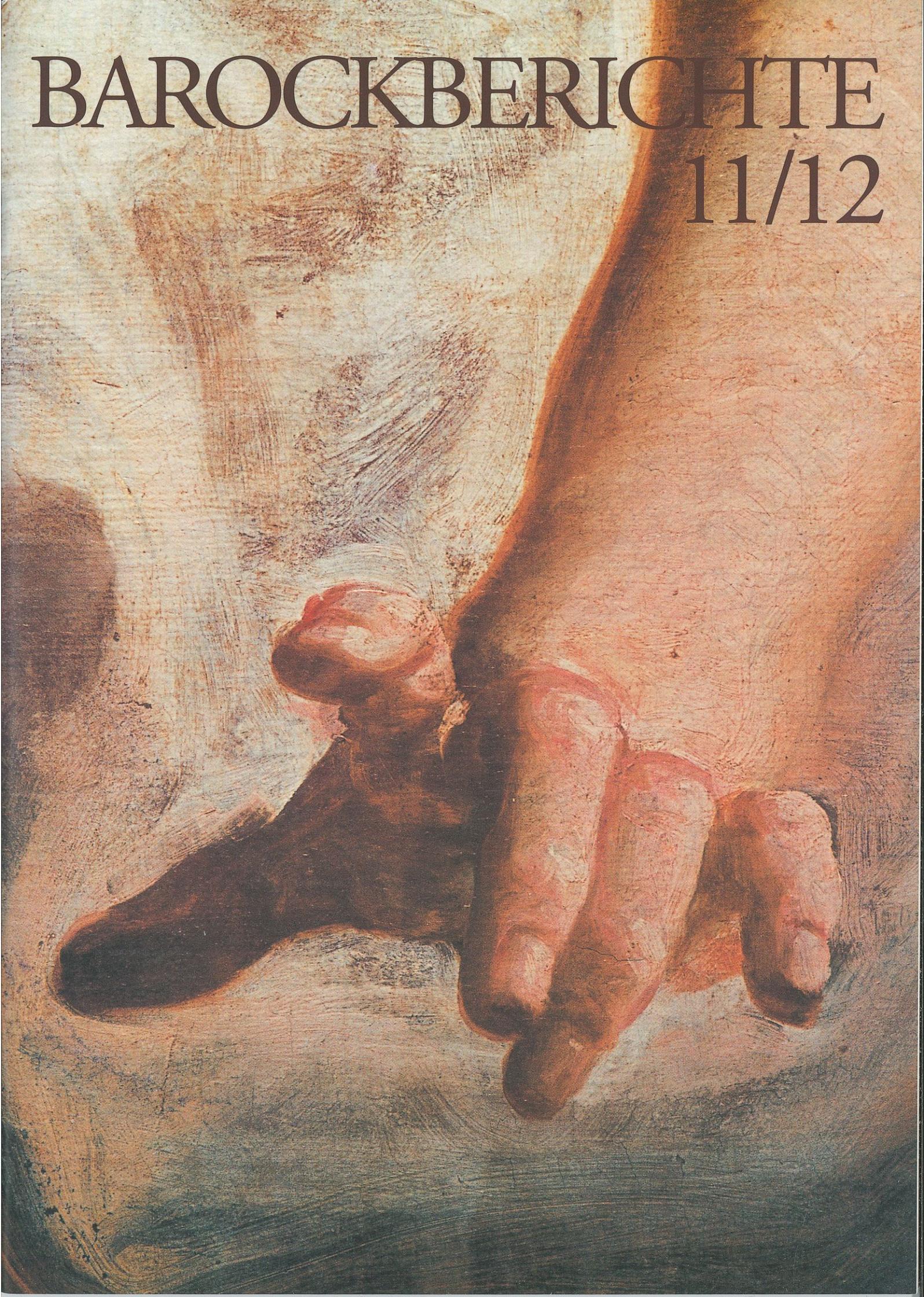


BAROCKBERICHTE

11/12



Die künstlerische Entwicklung Christoph Unterbergers anhand der Bildkomposition „Madonna und Heilige“

Christoph Unterberger wurde am 27. Mai 1732 in Cavalese geboren und gehört mit Michelangelo und Franz Sebald zu einer der bedeutendsten Malerfamilien aus dem Trentino des 18. Jahrhunderts¹. Während seine beiden Onkel – Michelangelo in Passau und Wien und Franz Sebald im Südtiroler Raum – Bedeutung erlangten, ist sein Wirkungsfeld vor allem der Kirchenstaat des Settecento. Bereits mit 26 Jahren ließ sich Christoph in Rom als einem der damaligen Kunstzentren nieder und lebte dort bis zu seinem Tod im Jahr 1798. Seine Entwicklung von einem Künstler spätbarocker Prägung zu einem Vertreter des Frühklassizismus im Italien des ausgehenden 18. Jahrhunderts soll hier anhand des Kompositionsschemas der „Madonna mit Heiligen“ aufgezeigt werden. Dieses Sujet findet sich kontinuierlich im Œuvre unseres Malers und gibt ein Schema vor, anhand dessen Variationen Einflüsse und stilistische Änderungen deutlich sichtbar werden.

Seine erste künstlerische Ausbildung hat Christoph Unterberger ältesten Berichten zufolge bei Franz Sebald in Brixen erhalten². Als *Terminus ante quem* für seine Übersiedlung nach Wien und den Beginn seines Studiums an der Akademie gilt das Jahr 1753³. Dort orientierte sich Christoph am beruhigten, „klassizistischen“ Stil seines Onkels Michelangelo, der damals das Rektorat innehatte, und nicht an der dynamischen, psychologisierenden Malweise des zeitgleich agierenden Paul Troger. Ein Vergleich eines frühen Werkes Christophs mit Michelangelos Gemälde *Der hl. Antonius verehrt die Madonna mit dem Jesuskind*⁴ von 1744 (Abb. auf Seite 393) macht dies deutlich.

Christophs Bild *Der hl. Johannes Nepomuk empfängt von der Madonna den Sternenkranz*⁵, datiert 1757, ist das früheste uns bekannte Werk, in dem sich der Künstler mit dem Kompositionsschema „Madonna und Heilige“ beschäftigt. Augenscheinlich ist hier die Übernahme des Figurenrepertoires Michelangelos, namentlich der Madonna⁶, des stehenden Jesuskindes mit dem deutlich herausgearbeiteten Stand- und Spielbein und des Engels jeweils links im Bild mit den ausgespannten Flügeln. Parallel dazu wird eine Nachahmung der Köpfe sichtbar, bei den Putti, aber auch bei den Hauptfiguren, deren Gesichter ihre besondere Charakteristik in der Betonung der Augen- und Stirnpartie haben. Bei der Behandlung der Gewänder mit den in sich Volumina bildenden Faltenwürfen zeigt sich Christoph ebenso von Michelangelo beeinflusst wie in der Verteilung der Farben: wenige Bunttöne, das Rot-Blau der Madonna, das dunklere Grün

der Draperie dominieren das sehr helle, weiß abgetönte Kolorit der restlichen Figuren und des Hintergrunds und schaffen damit eine Beruhigung und Vereinheitlichung des Bildaufbaus. Insgesamt geht der Farbeindruck bei Christoph jedoch in eine kühlere bläulich-weiße Richtung, während bei Michelangelo graubraune Nuancen überwiegen. In der Komposition zeigt sich eine Orientierung an dem im Antoniusbild vorgestellten Schema der Diagonale, die von dem Heiligen bildeinwärts über die Madonnengruppe zur Säule rechts außen führt. Allerdings erreicht Christoph eine Beruhigung der Komposition innewohnenden Dynamik, indem er die Nebenfiguren auf das inhaltlich Notwendigste reduziert, die Madonnengruppe links mit einer zweiten Säule rahmt und die Szene nach oben mit einer Draperie abschließt, was wiederum eine Veränderung in der Lichtführung bedingt. Ist die Komposition im Antoniusbild nach oben hin in barocker Manier „aufgerissen“ und eine Lichtquelle außerhalb des Bildes erkennbar, von der aus das Licht in einem Kegel die Figuren streift und damit bewegte Hell-Dunkel-Akzente setzt, so werden die Figuren im Nepomukbild von einer nicht genau bestimmbar Quelle links in weitaus größeren Partien beleuchtet und damit eine Dynamisierung der Komposition durch die Lichtführung vermieden.

In der Raumaufteilung scheint sich Christoph auf den ersten Blick seinen Onkel zum Vorbild zu nehmen. Perspektivisch gezeichnete Bodenfliesen evozieren hier ebenso eine vordergründige Raumtiefe. Dann aber verzichtet Christoph auf die Staffelung der Bildfiguren zugunsten der Isolation der einzelnen Gestalten und vermeidet so ein Eindringen in den Bildraum. Interessant ist, wie mit den Raumschichten gespielt wird: Aufgrund der Position des hl. Johannes Nepomuk und seiner Drehung aus dem Bild heraus müßte die Madonnengruppe auf dem Altar weit hinter ihm stehen, der Blickkontakt zum Jesuskind spiegelt aber vor, sie befänden sich auf der gleichen Bildebene. Zugleich hält der Engel, in der Staffelung hinter der Madonna, den Sternenkranz direkt über das Haupt des Heiligen. Die Bruchstellen, an denen dieses „Vexierspiel“ offensichtlich würde, also hinter dem Kopf des hl. Johannes Nepomuk und über dem Putto, werden durch Wolken kaschiert und lassen uns so im unklaren über die räumliche Situation. Auch die Stellung der Figuren im Bildgefüge ergibt sich nicht aus ihrer Position im Bildraum, sondern durch Blicke und Gestik. Der daraus entstehende Eindruck ist der einer flachen Bühne, auf der sich die Protagonisten bewegen.

Anmerkungen:

- (1) Cavalese. Archivio Parrocchiale. *Registro dei nati 1730–1769*, c. 29. Zitiert bei Elvio Mich. – *Introduzione ai disegni di Cristoforo Unterberger*. In: *Festschrift Nicolò Rasmo*. Bozen 1986, S. 379.
- (2) Joseph Anton von Riccabona. *Nachrichten von einigen bildenden Künstlern, die geborne Fleimser waren*. In: *Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol*. 1807. Bd. III, S. 114; Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines Künstlerlexikon*. Bd. 19, 1849, S. 247.
- (3) 1753 gewann Christoph Unterberger einen ersten Preis der Akademie für ein Bild „Tobias heilt seinen blinden Vater mit Fischgalle“ (Anton Weinkopf. *Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste*. Wien 1783, S. 100). Das Bild ist vermutlich beim Brand des Depots 1945 verlorengegangen.
- (4) Wien, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Leihgabe aus dem Stephansdom; ÖLLwd., 235 × 192 cm, bez. und dat. (1744).
- (5) Wien, Österreichisches Barockmuseum im Unteren Belvedere, Inv. 2173; ÖLLwd., 147 × 78 cm, bez. und dat. (Christ. Unterberger pinx. 1757). – Vor der Aufdeckung der Signatur wurde das Bild sogar Michelangelo Unterberger zugeschrieben (Elfriede Baum. *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*. Wien 1980, S. 726).
- (6) Eine noch genauere Übereinstimmung der Madonnenfiguren findet sich auf einem Fahnenblatt Michelangelos mit der Übertragung der Casa Santa nach Loreto um 1740, wenngleich seitenverkehrt. – Wien, Historisches Museum, Inv. 9960; Abb. bei Johann Kronbichler. *Michael Angelo Unterberger (1695–1758)*. In: *Michael Angelo Unterberger in seiner Wiener Zeit*. Hrsg. Archiv der Akademie der bildenden Künste. Wien 1992, Abb. 4.
- (7) Nagler, a. a. O., S. 247; Riccabona, S. 115.
- (8) Elvio Mich. *La collezione settecentesca di pittura al Castello del Buonconsiglio: la scuola di Fiemme e altre tele di ambiente veronese e austriaco*. In: *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*. Hrsg. Laura Dal Prà. *Ausstellungskatalog. Castello del Buonconsiglio*. Trento 1995, S. 271.
- (9) Archivio del Vicariato, Rom. *Stato d'anime der Pfarre S. Lorenzo in Lucina von 1758*. Zitiert bei Steffi Röttgen. *Anton Raphael Mengs*. Diss. Bonn 1974. Bd. 1, S. CXI, Anm. 101.
- (10) Archivio Storico dell'Accademia di San Luca. *Libro dei Decreti*. Vol. 53, S. 20^o.
- (11) Neben dem noch zu besprechenden Bild für Innichen seien hier besonders erwähnt die *Verklärung Christi* (1767) und das *Martyrium der hl. Agnes* (1773) für den Brixener Dom und die *Seitenaltäre in Neustift bei Brixen* (1770/71) mit dem sel. Hartmann und dem hl. Augustinus.

Abb. rechts: Christoph Unterberger, *Die Madonna mit den hl. Franziskus und Leopold*. 1764, Innichen, Franziskanerkirche.

Um 1756/57 verläßt Christoph Unterberger Wien, um sich nach einem kurzen Aufenthalt in Venedig für einige Zeit in Verona niederzulassen. Seine frühen Biographen berichten, daß er dort Schüler von Giambettino Cignaroli war⁷, über dessen Vermittlung er sich mit dem Kolorit und der atmosphärischen Malweise der Venezianer ebenso wie mit der Komposition und dem Figurenstil des Bologneser Barock auseinandersetzt. Danach befindet er sich für einige Wochen in seinem Geburtsort Cavalese, wo er einige Bilder malt, die seine Beschäftigung mit dem Veroneser Umfeld, vor allem mit dem Werk Antonio Balestras, dokumentieren⁸. Im Frühjahr 1758 läßt sich Unterberger in Rom nieder⁹. In der Zeit vor seiner Aufnahme in die Accademia di San Luca im Oktober 1772¹⁰ und der dadurch erlangten Reputation, die ihm in der Folge Aufträge in und um Rom sicherte, beschäftigt sich Unterberger vor allem mit Altarblättern für Südtirol¹¹ und für Faentiner Kirchen¹². Eines der frühesten in Rom entstandenen Gemälde ist die Darstellung der *hl. Monika mit einem Heiligen vor der Madonna* in S. Agostino in Rom, um 1762 zu datieren¹³. Die pathetische Haltung der Heiligenfiguren, ihre überdeutliche Gestik, der nach oben gerichtete, sehnsuchtsvolle Blick zeigen deutliche Reminiszenzen an den hl. Johannes Nepomuk, ebenso der Abschluß der Szene mit Hilfe einer von Putti gehaltenen Draperie. Andererseits zeigen sich klare Veränderungen, in erster Linie in der Körperhaftigkeit der Figuren: trugen diese vorher bauschige, dinghafte Gewänder, so fallen die Stoffe nun leichter und zeichnen Körperpartien sanft nach. Auch die Köpfe, namentlich der Madonna und der Putti, sind zierlicher und zarter geworden, haben aber zugleich an Individualität verloren.

Ein Vergleich mit der *Pala dei Gesuiti* von Giambettino Cignaroli¹⁴ zeigt den bestimmenden Einfluß seines Veroneser Lehrers auf diesen Stilwandel Unterbergers. So läßt sich nicht nur der geänderte Gesichtstypus der Madonna und der Putti von Cignaroli herleiten, die ganze Madonnengruppe, speziell aber die Figur des Jesuskindes stellt eine direkte Übernahme von der *Pala dei Gesuiti* dar. Eine deutliche Orientierung am Vorbild zeigt sich auch in der Komposition, wobei die Anordnung der Figuren in der geschlossenen, in sich ruhenden Rautenform einer Entdynamisierung des Gesamteindrucks zugute kommt.

Rückgriffe auf Anregungen Cignarolis finden sich auch in dem kurz nach dem Bild für S. Agostino entstandenen Altarblatt für die Chiesa dell'Ospedale S. Giovanni di Dio wieder. Dieses erste für Faenza gemalte Werk



Unterbergers wird um 1763 datiert und zeigt die *Madonna mit den hl. Johannes von Gott und Jakobus d. Ä.*¹⁵ Augenfällig ist neben den wieder an Cignaroli orientierten lieblich-kindlichen Gesichtern der Putti und der Madonna erneut die Übernahme einer ganzen Figurengruppe, in diesem Fall die des hl. Ignatius mit dem ihm attribuierten Engel in der Gestalt des hl. Johannes von Gott und des Putto mit dem Granatapfel. Wichtig für Unterberger ist auch die Art, wie Cignaroli

Wolkenformationen im Bildaufbau einsetzt. Im Vergleich zu Michelangelo Unterbergers Antoniusbild haben die Wolken der *Pala dei Gesuiti* nicht die kompakte, Volumen suggerierende Materialität, die Architekturelementen im Bild gleichwertig gegenübersteht, sie dienen hier als Folie, mit der die einzelnen Figuren hinterlegt werden, um eine Raumwirkung im Bild durch eine Staffellung nach hinten zu vermeiden. Was er schon im Nepomukbild von 1757 angedeutet, aber noch

nicht befriedigend gelöst hat, entwickelt Unterberger über Vermittlung Cignarolis im Spitalsbild von Faenza weiter und erreicht ein Verschmelzen der Raumschichten durch den gezielten Einsatz dieser „Wolkenfolien“. Er verstärkt die flächenhafte Bildwirkung im Vergleich zu Cignaroli noch, indem er auch im oberen Teil der Szene bewußt auf Architektur und Draperien verzichtet und einen Bildabschluß nur durch die schemenhafter werdende Engelsgloriole erreicht. Selbst der Ausblick auf den Spitalsbau von Faenza¹⁶ rechts unten in der Darstellung hat durch den einheitlichen Farbeinsatz und die schwachen Schatten keinen tieferäumlichen Zug, sondern wirkt als Bild hinter dem Bild.

Ein 1764 datiertes Altarblatt mit der *Madonna mit den hl. Franziskus und Leopold*¹⁷ in Innichen (Abb. auf Seite 395) nimmt frühere Einflüsse Michelangelo Unterbergers fragmentarisch wieder auf, so den auf Tiefenwirkung zielenden Vordergrund der Szene mit der Stufe, die stärkere räumliche Verschränkung durch Staffelung der Figuren, die Materialität der Wolken. Es zeigen sich aber auch Anklänge an Vorbilder in der römischen Kunst, besonders an Corrado Giaquinto¹⁸, von dem Christoph speziell das Motiv der Engelsgloriole mit der Taube im Zentrum übernimmt. Im Figurenstil und dem Faltenwurf der Gewänder lassen sich Parallelen zur Darstellung mit der Madonna und dem hl. Johannes von Gott finden. Insgesamt wirkt das Bild durch die offene Komposition und die Vielzahl an Nebenfiguren aber weitaus bewegter als frühere Werke, trotz der statischen Gestik der Hauptpersonen. Diese Retrospektion im Bildaufbau, der für Christoph sonst gänzlich untypische Horror vacui, auch der Rückgriff auf den gegenreformatorischen Madonnenotypus der Immaculata könnten vielleicht im Zusammenhang mit dem Auftraggeber stehen¹⁹. Immerhin hat das Bild – auch durch die Ikonographie bedingt – einen weitaus repräsentativeren Charakter als andere zeitgleiche Werke Unterbergers²⁰ und ist stilistisch in diese Entwicklungsreihe daher schwer einzuordnen.

Die 70er und frühen 80er Jahre sehen Christoph Unterberger vor allem als Restaurator und als Dekorations- und Grotteskenmaler. Die Dekoration der Camera dei Papiri in der Vatikanischen Bibliothek (1772–1773)²¹, für die ihn Anton Raphael Mengs zugezogen hatte, sichert ihm in der Folge Aufträge des Vatikan in Rom und Umgebung. Er arbeitet im neugegründeten Museo Pio-Clementino, aber auch im Quirinalspalast und im Sommersitz von Castel Gandolfo²². Für die Zarin Katharina II. kopiert er die Loggien Raffaels in Enkaustik auf Leinwand²³, und er erhält Aufträge für die Ausstattung römischer Adelsitze²⁴.

Altarblätter entstehen in dieser Zeit nur wenige²⁵. Dabei zeigt sich jedoch verstärkt Unterbergers Beschäftigung mit seinem römischen Umfeld, zum einen mit Künstlern der Maratta-Schule wie Agostino Masucci und

Stefano Pozzo oder ihnen nahestehenden wie Sebastiano Conca, zum andern mit der Malerei des Emilianischen Seicento eines Reni, Domenichino oder Guercino bzw. in der Bologneser Nachfolge stehender römischer Künstler der ersten Hälfte des Settecento wie Marco Benefial oder Gaetano Lapis.

Die Amalgamierung – wie ich es bezeichnen möchte – der künstlerischen Möglichkeiten zu einem als „frühklassizistisch“ zu bezeichnenden Stil demonstriert eine *Addolorata* von 1774–1780 (Abb. auf Seite 397)²⁶. Obwohl dieses Bild nicht im eigentlichen dem Kompositionsschema der Madonna mit Heiligen zuzuordnen ist, erwähne ich es in diesem Zusammenhang doch, da es zum einen durchaus vergleichbar ist, zum andern die geänderten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten Unterbergers sehr anschaulich zeigt. Während in der Figur der Madonna Vorbilder Renis verarbeitet werden²⁷ und die dramatischen Wolkenformationen und Landschaftsausblicke Bilder Guercinos rezipieren²⁸, ist die symmetrische Konzeption der Szene mit dem Kreuz als Mittelachse eher akademischen Modellen des römischen Seicento verpflichtet. Im Kolorit sind Anklänge an Maler der 1. Hälfte des 18. Jhs., Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto oder Pompeo Batoni²⁹, und auch Reminiszenzen an den glatten, reintonigen Farbauftrag Gaetano Lapis³⁰ zu finden. Interessant ist nun, wie Unterberger all diese Anregungen aufgreift und zu einem ihm eigenen Stil verarbeitet, in dem auch „barocke“ Kunstgriffe wie in Untersicht gegebene Figuren und stark beleuchtete bzw. verschattete Partien zu einem klassisch beruhigten Bildeindruck verschmelzen.

Anmerkungen:

(12) Es handelt sich dabei neben dem weiter unten beschriebenen Werk noch um die *Heimsuchung und Taufe Christi* (um 1764) und den *hl. Domenikus von den Engeln geführt* (um 1770) in *S. Andrea dei Domenicani*, das *Fahnenblatt mit der Übertragung der Casa Santa von Loreto* (um 1767–1770) in *S. Agostino*, die *Bilder für die Kapelle der Villa Rasponi in Russi*, heute im *Seminario Vescovile von Faenza* (um 1770) und die *Predigt des hl. Antonius von Padua* (um 1777) in der *Chiesa del Suffragio* sowie ein *Fahnenbild der Confraternità della B. V. delle Grazie mit einer Schutzmantelmadonna und Petrus im Kerker im Dom von Faenza* (um 1780). (Antonio Corbara. *Appunti Veneti per Faenza* [II]. In: *Arte Veneta*. IV [1950], S. 274–281; ders. *Altre opere di Cristoforo Unterberger in Romagna*. In: *Arte Veneta*. XXIII [1969], S. 243–245).

(13) Ebenfalls als ein Werk Giovanni Gottardis geltend (vgl. Golfieri 1975, a. a. O.), wurde schon von Susanne Guicciardi-Peterreit aufgrund der Ähnlichkeiten mit den frühen Faentiner Bildern die Autorschaft Christoph Unterbergers vermutet (Susanne Guicciardi-Peterreit. *Das Casino Borghese. Dekoration und Inhalt*. Diss. Wien 1983, S. 394).

(14) Früher *Vicenza*, S. Ignazio, heute *Museo Civico*; Öllw., um 1752/53; Abb. in: Giuliano Briganti (Hrsg.). *La pittura in Italia. Il Settecento*, S. 157, Abb. 219.

(15) *Faenza, Chiesa dell'Ospedale S. Giovanni di Dio*; Öllw., 450 × 260 cm, um 1763.

(16) *Daß es sich um eine Vedute des Spitalsbaus handelt, zeigt ein Vergleich mit den Architekturplänen, publiziert bei Ennio Golfieri. La fabbrica dell'Ospedale Nuovo. In: L'Ospedale per gli Infermi nella Faenza del Settecento. Hrsg. v. Antonio Ferlini. Faenza 1982, S. 33–44, Abb. 1–5.*

(17) *Innichen, Franziskanerkirche*; Öllw., bez. und dat. (Christus Unterberger fecit Roma An.1764).

(18) Vgl. die *Verkündigung in der Chiesa dell'Annunciata von Todi (Perugia)* oder das *Hochaltarblatt für die Trinità degli Spagnoli in Rom mit der Hl. Dreifaltigkeit von 1752/53*. Abb. in: Giuliano Briganti, a. a. O., S. 353, Abb. 493, und S. 413, Abb. 586.

(19) *Das Bild wurde vom damaligen Stiftspropst der Franziskaner, Johann Karl Graf Rekkordin, für 400 fl. in Auftrag gegeben. Ob Unterberger sich dabei an besondere Auflagen zu halten hatte, ist aber nicht bekannt. (Für diesen Hinweis bin ich Pater Siegfried Volgger zu Dank verpflichtet.)*

(20) *Zu dieser Werkgruppe gehört noch eine Darstellung der Madonna mit dem hl. Jakobus, heute im Seminario Vescovile von Faenza, die ebenfalls von Corbara als Werk Unterbergers erkannt worden ist und die ich nach 1767 datieren möchte (Corbara 1969, a. a. O., S. 244; Abb. in der folgenden Nummer XXIV, Fig. 268-2).*

(21) Olivier Michel. *Peintres Autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle (II)*. In: *Römische Historische Mitteilungen*. 14 (1972), S. 175–197; Steffi Röttgen. *Das Papyruskabinett von Mengs in der Biblioteca Vaticana*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. 3. F. Bd. XXXI. 1980, S. 189–246.

(22) Michel, a. a. O.

(23) *Diario Ordinario d'Ungheria (Cracas)*. Nr. 456. 15. Mai 1779, S. 7–8; *Memorie per le Belle Arti*. Bd. 4. Juni 1788, S. 151–152.

(24) Steffi Röttgen. *Antonio Cavallucci: un pittore Romano fra tradizione e innovazione*. In: *Bollettino d'arte*. LVI (1976) Nr. 3–4, S. 193–212.

(25) Neben den *Faentiner Werken*, s. o., entstehen einige *Bozzetti*, heute in der *Pinacoteca von Montefortino* (hl. Sebastian, um 1776, *Geißelung Christi und Christus am Ölberg* um 1782), und die *Einsetzung der Eucharistie im Dom von Jesi* (1782).

(26) *Cles, Franziskanerkirche, Cappella di Sant'Antonio di Padova*; Öllw., 222 × 140 cm, zwischen 1774 und 1780; ein *Bozzetto* dazu findet sich in der *Pinacoteca von Montefortino*, Öllw., 47 × 29 cm, dazu ist ein *Pendant* gleichen Themas, von dem jedoch kein ausgeführtes Gemälde bekannt ist.

(27) Vgl. die *Figur der Madonna in Renis Himmelfahrt Mariens in S. Ambrogio, Genua*, bzw. den *Kopf seiner hl. Margarethe im West-*



Abb. rechts: Christoph Unterberger, *Madonna Addolorata*. 1774/80, Cles, Franziskanerkirche.



Abb. links: Christoph Unterberger, *Der hl. Ubaldus als Fürsprecher der Waisen*. 1777, Jesi, Orfanatrofio femminile.

fälischen Landesmuseum von Münster, Abb. in: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausstellungskatalog. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1988, S. 25 u. 121.

(28) Vgl. Guercinos *Madonna mit Heiligen in der Pfarrkirche von Renazzo di Cento*, die *Madonna della Ghiara in der Pinacoteca Civica von Cento* oder z. B. die *Kimmerische Sibylle in der Credito Emiliano von Reggio Emilia*, Abb. in: Giovanni Francesco Barbieri il Guercino 1591–1666. Ausstellungskatalog. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1991, S. 129, 153 u. 257.

(29) Vgl. Elvio Mich. *Cristoforo Unterberger*. In: Beni Culturali nel Trentino. Interventi dal 1979 al 1983. Dipinti su tela: restauri. Ausstellungskatalog. Castello del Buonconsiglio. Trento 1983, S. 166.

(30) *Jesi, Orfanatrofio femminile (Waisenhäuser)*; Öllwd., bez. und dat. (1777); der Bozzetto dazu findet sich wieder in der *Pinacoteca von Montefortino*; Öllwd. 46 × 29 cm.

(31) Vgl. Kurt Gerstenberg. *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs (Siebenundzwanzigstes Hallisches Winckelmannsprogramm)*. Halle/Saale 1929, S. 26 f.

(32) *Rom, Villa Borghese, Sala di Ercole, Decken- und vier Seitenbilder*; Öllwd., 1784–1786; vgl. Anm. 27.

(33) *Spoletto (1787), Subiaco (1788), eine Vorlage für ein Mosaik in der Basilica von Loreto (1790), Gallese (1790), Rom, S. Nicolò da Tolentino (1790)*.

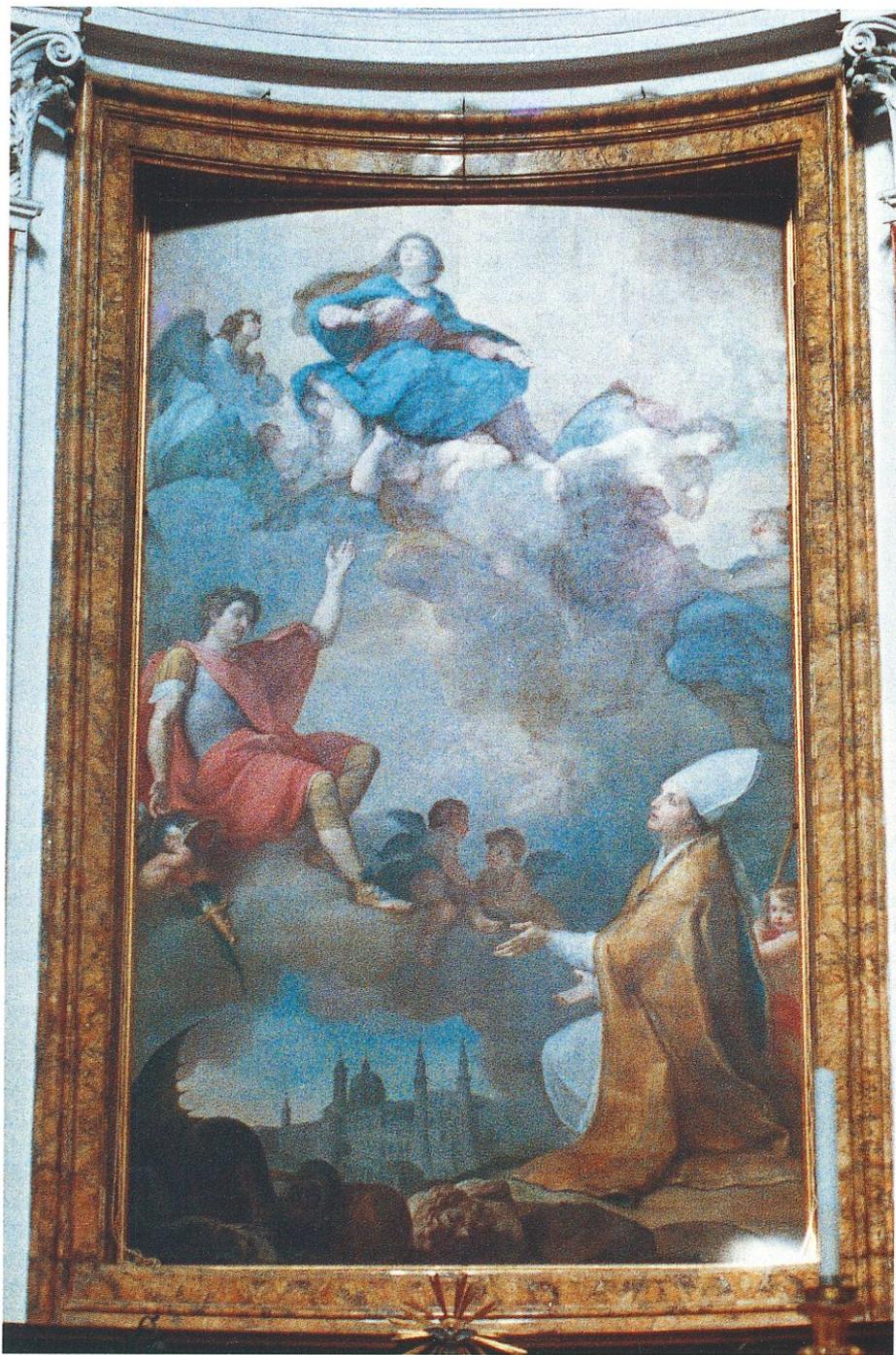
(34) *Oberbozen (1794), Rovereto (1795), Cavalese (ab 1796, von seinem Sohn Giuseppe nach seinem Tod vollendet)*.

(35) Gerstenberg, a. a. O., S. 26 u. 28.

(36) *Ebd.*, S. 27 u. S. 18 f.

Mit 1777 datiert ist Unterbergers Bild *Der hl. Ubaldus als Fürsprecher der Waisen* (Abb. auf Seite 397)³⁰. Auf den ersten Blick fällt die Dominanz und Plastizität der Protagonisten der Szene³¹ ins Auge. Durch die Farbgebung sind die Hauptfiguren besonders herausgehoben, der Heilige durch den metallischen Glanz seines eher messing- als goldfarbenen Ornaments, die Madonna im satten Blau und Rosa ihres Kleides, die ein nur schwaches Gegengewicht finden in den einheitlichen blauen Gewändern der Waisen und dem Blaugrün der Draperie bei den Putti links oben. Im Bildaufbau wiederholt sich dieses Schema: Die Hauptfiguren füllen die linke untere bzw. rechte obere Bildzone aus, wodurch sich ein dominierender breiter diagonalen Streifen von links unten nach rechts oben ergibt, der auch durch die Lichtführung von links unten noch unterstrichen wird und in den anderen beiden Ecken durch die eher verschatteten Putti und die Gruppe der Waisen nur schwach kontrapunktiert wird. Gerade letztere verdient unsere Aufmerksamkeit: Durch die geringe Größe dieser Waisenmädchen im Bild könnte sich ein perspektivischer Tiefenzug ergeben, den Unterberger aber abfängt, indem er die Gruppe auf einen räumlich klar definierten Fliesenboden setzt. Er nimmt hier eher eine Verzerrung des Maßstabes in Kauf, die an spätmittelalterliche Stifterdarstellungen erinnert, als die Flächenhaftigkeit des Bildes aufzugeben. Das wird auch durch die Position der Mitra verdeutlicht, die uns den Ausblick auf den Bildhintergrund versperrt und zur Konstruktion jener Bühnenhaftigkeit des Bildraumes beiträgt, die wir in Unterbergers

Werken mittlerweile als typisch erkennen können und die den Forderungen der frühen Klassizisten nach Betonung der Einzelfigur und einfach-deutlicher Darstellung in der Art von Reliefs ohne jegliche malerische, impressionistische Anschauung nachkommt³¹. In den letzten zehn Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit, nach Abschluß der Arbeiten im Museo Pio-Clementino und der Dekoration eines Saales der Villa Borghese mit den Taten und der Apotheose des Herkules³², die als eines seiner Hauptwerke gilt, widmet sich Unterberger wieder vermehrt der Altarbildmalerei. Es entstehen vor allem Werke für Kirchen im päpstlichen Herrschaftsgebiet³³ und in Südtirol und Trentino³⁴. In unserem Zusammenhang von Bedeutung sind das Hochaltarblatt von 1786 im Dom von Macerata, *Der hl. Julianus bittet bei der Madonna für die Stadt*, und das im Dom von Urbino mit der *Madonna, dem hl. Crescentian von Città di Castello und dem sel. Bischof Mainard von Urbino*, datiert 1794 (Abb. auf Seite 398). Offensichtlich sind die Ähnlichkeiten der beiden Bilder sowohl in der Komposition als auch im Erzählstil und im geänderten Figurenrepertoire. Gleichgeblieben ist die Betonung der Hauptfiguren durch Verwendung von Buntfarben und mit Hilfe der Lichtführung, wohingegen die Engel und Putti durch die hellere, fast ins Weiß gehende Farbigeit bzw. dadurch, daß sie stärker im Schatten liegen, optisch in den Hintergrund treten. Waren die Hauptfiguren in den Bildern von Cles und besonders Jesi jedoch sehr monumental aufgefaßt und füllten ihre jeweiligen Bildzonen fast zur Gänze aus, so sind die Protagonisten des Bildinhalts hier



im Verhältnis kleiner und zudem an den Rand des Bildgefüges gerückt. Ephemische Engelsgestalten, die an Mengssche Figuren erinnern, überbrücken die Leerräume der großen Bildformate und tragen dazu bei, zyklische bzw. ellipsoide Kompositionsschemata aufzubauen, welche die von den Hauptfiguren dominierte Diagonale in den früheren Bildern ablösen. Deutlich ist nun auch eine Trennung in einen „himmlischen“ und einen „irdischen“ Bezirk, wobei in der oberen „himmlischen“ Zone ein Bildraum nicht mehr existiert, sondern alle Raumschichten in einer Bildfläche verschmolzen sind. Im unteren Bildteil ist durch den nicht abge-

lenkten Blick auf den Hintergrund mit der Vedute wohl ein tiefenräumlicher Zug gegeben, der aber die „Raumlosigkeit“ des oberen Bereichs nicht aufzuheben vermag. So stehen die Figuren zueinander nicht in einer räumlichen Beziehung, sondern werden durch Blicke und Gestik im Bildaufbau zusammengehalten.

Beide Bilder haben einen narrativen Charakter, der sie als zu dem Ort gehörig identifiziert, für den sie gemalt sind. Das Altarblatt von Macerata zeigt uns den hl. Julianus als Vermittler zwischen Christus und der Stadt. Interessant dabei ist, daß im Zentrum des Bildes an der hellsten und hervorgehoben-

sten Stelle die Hand des Heiligen plaziert ist. Nun bewahrt Macerata als einen seiner wichtigsten Domschätze das Armreliquiar des hl. Julianus, und das Bild verdeutlicht den Anspruch Maceratas, der Segen Gottes, hier des Christuskindes, möge sich durch diese Reliquie, hier symbolisiert in der Hand des Heiligen, über die Stadt ausgießen. Ähnlich in Urbino. Erzählt wird die Geschichte des Bischofs Mainard, unter dem die Reliquien des hl. Creszentianus im Jahre 1068 von Città di Castello nach Urbino gebracht worden waren. Seitdem gilt Creszentianus als Patron Urbinos. Er wird im Bild durch den von ihm getöteten Drachen und das umgestürzte Götzenbild attribuiert, das seinerseits auf Città di Castello verweist, wo Creszentianus unter Diokletian das Martyrium erlitten haben soll, nachdem er einen heidnischen Tempel zerstört hatte.

Die Entwicklung Christoph Unterbergers nimmt über den hier aufgezeigten Zeitraum von vierzig Jahren einen kontinuierlichen Verlauf. Zuerst der Ausdruck seiner Figuren: In den frühen, noch an Michelangelo Unterberger erinnernden Bildern tragen sie die bauschigen, luftigen Gewänder des Spätbarock und sind durch markante Gesichtszüge charakterisiert. Nach und nach wandeln sich diese Züge zu klassischen, typisierenden Gesichtern, es treten auch die in sich schon dem Klassizismus verhafteten ephemerischen Engelsgestalten auf, und auch die Figuren als Ganzes sind, besonders in den Altarblättern um 1780, weitaus plastischer und monumentaler dargestellt. Hinzu kommt die Behandlung des Bildraumes, der immer mehr zu einer reliefartigen Bildfläche wird, bei der Unterberger auf einen illusionistischen Tiefenzug weitestgehend verzichtet.

Ich möchte nun noch einmal auf Kurt Gerstenberg zurückkommen und an seine Charakteristik des von Johann Joachim Wickelmanns Forderungen geprägten Frühklassizismus erinnern. Er hebt drei dichotome Begriffspaare als besonders signifikant heraus: die Isolierung der Figur zugunsten der Vollkommenheit der Einzelgestalt, die Forderung nach einfach-deutlicher Darstellung zusammen mit der Ablehnung malerisch-impressionistischer Anschauung und zuletzt die Ausschaltung des Individuellen bis hin zur idealisierenden Gestaltung³⁵.

Darüber hinaus erwähnt Gerstenberg als weitere Spezifika der frühklassizistischen Malerei noch die ruhige Ausgeglichenheit der Farben im Bild und das Oval als bestimmendes Kompositionsschema³⁶. Legt man diese Kriterien einer Betrachtung der Werke Unterbergers, wie wir sie oben gesehen haben, zugrunde, so kann man mit Recht behaupten, daß seine künstlerische Entwicklung zwar von einem Spätbarock österreichisch-venezianischer Prägung ihren Ausgang nimmt, er aber in seinem reifen Werk als einer der Vertreter einer frühklassizistischen Altarbildmalerei im Rom des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu bezeichnen ist.