

16/17

BAROCKBERICHTE

Stephan Schenck zeichnet nach Paul Troger – Zu einigen Zeichnungen aus Trogers italienischer Frühzeit

Nach einer ersten Lehre bei dem Maler Giuseppe Alberti in Cavalese im Fleimstal kam Paul Troger um 1721/22 – ausgestattet mit einem Stipendium des Fürstbischofs von Gurk, Jakob Maximilian Graf von Thun und Hohenstein (1681–1741) – „nach venedig zu H. Grafen Giovanelli“, wie sein früher Biograph Anton Roschmann noch zu Lebzeiten des Künstlers schrieb¹. Troger „käme sodann nach Rom und Neap 2 Jahre und ½ zu Bologna ...“². Während seines Aufenthaltes in Italien, der vermutlich bis zum Jahresbeginn 1725 dauerte, kopierte Troger vornehmlich in römischen Kirchen nach Meistern wie Carlo Maratta³, Giovanni Battista Gaulli⁴, Sebastiano Conca⁵ und Lodovico Carracci⁶, schuf aber auch den größten Teil seines druckgraphischen Œuvres während dieser Zeit. In der kunsthistorischen Forschung erst wieder jüngst beachtet⁷, fanden die Radierungen von Troger neben seinem malerischen Werk schon bei den Zeitgenossen und im Zeitalter der Empfindsamkeit Erwähnung. „Er radirte Landschaften, die mit Thieren, zerfallnen Gebäuden, u.s.w. staffirt sind“, wußte Johann Rudolf Fuessli in seinem „Künstlerlexicon“ zu berichten⁸. Es waren jene melancholisch gestimmten, teilweise von Putten belebten Landschaftsphantasien, in die – malerisch gruppiert – urwüchsige Bäume und antike Ruinen eingestreut wurden, die sich damals allgemeiner Wertschätzung erfreuten. Sie alle bekunden Trogers Interesse an der römischen Antike und ihren Zeugnissen, die er im Sinne einer gefühlsbestimmten Naturromantik für bildwürdig erachtet. Diese offensichtlich für den Verkauf geschaffenen Radierungen entstanden vollkommen unabhängig von Gemälden, wurden aber in zahlreichen Studien zeichnerisch vorbereitet⁹. In deren Mittelpunkt stehen die Darstellungen knorriger, urwüchsiger Bäume, die zum Teil antike Architekturen in ihrem ruinös überkommenen Zustand überwuchern und darin den Triumph der Natur über das vom Menschen Geschaffene symbolisieren. Wucherndes Buschwerk, Bäume und Gesträuch, die von den antiken Bauwerken Besitz ergreifen, signalisieren den Verfall und die beginnende Vereinnahmung durch die Natur. Um eine solche Studie handelt es sich auch bei Trogers bildhaft ausgeführter Zeichnung mit einem gestürzten Baum und Delphinbrunnen in der Albertina¹⁰, die ich im folgenden in den Mittelpunkt meiner Ausführungen stellen möchte (Abb. 1). Noch vor der Rückkehr 1725 nach Österreich in Italien entstanden, lassen Thematik und der graphische Duktus der Darstellung eine Orientierung an eigenen Radierungen der Frühzeit erkennen. In seinen frühen Ra-

dierungen hatte Troger mittels Modellierung durch Parallelschraffen und Kreuzlagen starke Hell-Dunkel-Kontraste erzeugt. Diesem Stil ist auch die Studie mit gestürztem Baum und Delphinbrunnen verpflichtet, die gleichermaßen durch Virtuosität der Wiedergabe und bildmäßige Gestaltung besticht. Es liegt nahe, die Zeichnung im Zusammenhang mit den Radierungen zu sehen. Troger modelliert mit feinen Parallelschraffen die in ihrem Kontur klar gegebenen Bäume plastisch heraus; die starken Hell-Dunkel-Kontraste geben dem Blatt räumliche Tiefe und Lebendigkeit. Die belaubten Äste erscheinen durch lange und kurze, einander fortsetzende und öfters in Rundungen endende Striche wie im Wind bewegt. Die auseinanderstrebenden, knorrigen Bäume beherrschen und durchmessen den gesamten Bildraum der Komposition, die im Hintergrund den Blick auf antike Architekturen freigibt. Neben die Monumentalisierung der Natur tritt das architektonische Element. Die Pyramide und die verfallende Säulenkolonnade stehen als Totenmonumente im Hintergrund der Darstellung, in deren Vordergrund der urwüchsige, rechts stehende Baum das Leben, der entwurzelte Baum den Tod symbolisiert. Auch der verwilderte Brunnen mit dem Delphin und dem Putto steht für dieselbe Vanitas-Thematik. Die ganze Szene ist von einer melancholischen Stimmung erfüllt, die das Geschehen gleichsam unreal entückt. Als ein Bild ehemals menschlicher Größe beschwört Troger einen Ort, zu dem die menschliche Kultur schon seit längerem keinen Zugang mehr hat. Der Verfall der Ruinen, der Übergang des vom Menschen Erbauten zurück zur Natur wurde im 18. Jahrhundert unter den Vorzeichen der entstehenden Naturphilosophie als Prozeß begriffen, der neue, unvollendete Werke schafft¹¹. „[...] hinter dem Verfall des Menschenwerkes [verbarg sich] die höhere Macht der Zeit und [...] Gottes. Das Pittoreske der von Natur überwucherten Ruinen kann deshalb als positiv empfunden werden, weil die Entwicklung mit dem Weltenplan übereinstimmt und die Natur die Mutter des Lebens ist.“¹² In dem kunstreich-kulissenhaften Arrangement von Natur und Ruinen sowie dem capriccioartigen Charakter der Darstellung wird der beginnende Verfall also nicht negativ, sondern positiv, im Sinne einer ästhetischen Wertschätzung begriffen. Der Betrachter sollte sich an dem pittoresken Anblick erfreuen¹³. Die Zeichnung fügt sich in eine ganze Reihe ähnlicher Studien, in denen gestürzte Bäume und antike Architekturfragmente eine besondere Rolle spielen, die Troger zu eindrucks-

vollen Zeugen einer vergangenen Zeit gestaltet. Von Interesse ist in unserem Zusammenhang einmal die Darstellung einer Pyramide, deren Vorbild in der berühmten Cestius-Pyramide in Rom vermutet werden darf¹⁴ (Abb. 2). Auf diesem Blatt erscheint die Pyramide im Zusammenhang mit einer Säulenkolonnade wie auf der Skizze mit dem gestürzten Baum, nur in umgekehrter Anordnung. Auch hier ist die Pyramide, die in ihrer ruinösen, von Gräsern und Pflanzen überwucherten Erscheinung der Zeit übergeben ist, ein Symbol für die allgemeine Vergänglichkeit. Andererseits gruppiert Troger immer wieder abgestorbene Baumstämme in verschiedenster Weise¹⁵ (Abb. 3), die zumeist aufgrund unmittelbarer Naturanschauung entstanden sind. Knorrige, entwurzelte Stämme liegen dort neben noch aufrecht stehenden, aber bereits abgestorbenen Bäumen, die Troger in virtuos hingeworfenen Strichlagen erfaßt. Diese beiden Themen, antike Ruinen und entwurzelte Bäume, hat Troger in der Studie mit dem gestürzten Baum zu einem sinnreichen Capriccio vereinigt. Die Kombination von Ruinen und Natur, das Pittoreske des Verfalls¹⁶ hat Troger an der Antike fasziniert. Der Antike hat er sich während seines römischen Aufenthaltes immer wieder zugewendet. Davon berichtet auch der Nekrolog auf Troger im „Wienerischen Diarium“ vom 24. November 1762, den wohl der damalige Akademiedirektor Martin von Meytens verfaßt hat: „Er [Troger] gieng zuerst nach Venedig, und von da nach Rom, wo eine gleiche Lieb zur Kunst zwischen ihm und Herrn v. Meitens, jetzigem k. k. Academie-Directorn die genaueste Freundschaft stiftete. Sie studierten mit so unverdrossem Fleise nach den in der Gegend von Rom befindlichen Antiken, daß sie sich oft ganze Täg nur mit Wasser und Brod behalfen, um ihre Übungen ununterbrochen fortsetzen zu können.“¹⁷ Dokumentieren diese Studien also Trogers Interesse an der Antike, so ist ihr Entstehen dennoch nur vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Kunstgeschehens in Italien verständlich. Trotz der dokumentierten Schulung Trogers an römischen Meistern haben Eckhart Knab und Christl Wolf in mehreren Studien für die zeichnerische Durchformung seines Stils besonders den Einfluß norditalienischer Künstler wie Donato Creti, Pietro Testa, Marco Ricci und Benedetto Castiglione hervorgehoben¹⁸. Gerade Cretis verfeinerter und graphischer Stil, der sich am reinsten in einer Serie von bildhaft ausgeführten Zeichnungen zu mythologischen Landschaften zeigt¹⁹, und die oft von Satyrn bewohnten, in der Tradition der Pastorallandschaften



Abb. 1: Paul Troger, Baumstudie mit Pyramide und Delphinbrunnen; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27032 (D. 2063a).

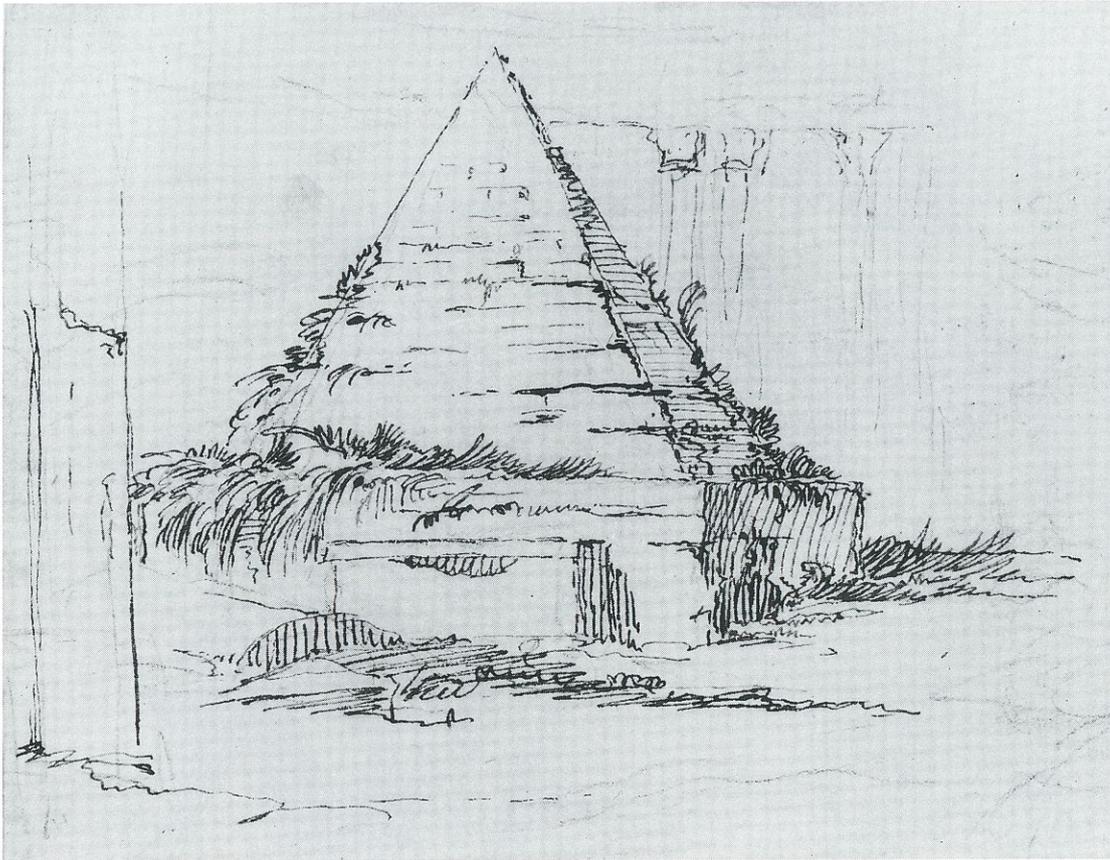


Abb. 2 (links): Paul Troger, Pyramide; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25677 (D. 2063).

Abb. 3 (rechts): Paul Troger, Entwurzelte Bäume; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25680 (D. 2086).

stehenden Blätter Castigliones müssen auf Troger großen Eindruck gemacht haben. Sie alle erkannten in den Ruinen der römischen Antike Zeugen einer längst vergangenen Zeit.

In Italien erreichte die Ruinenfaszination in den Jahren nach 1700 einen ersten Höhepunkt. Das Ruinencapriccio, der „capriccio classico“, wurde zu einer der angesehensten Bildgattungen. In ihr vermischen sich Realität und Phantasie, werden großartige Ruinen als Zeugen römischer Grandezza aufgerufen, erfährt die Geschichte ihre Legitimation und Relativierung durch die Zeit. „Roma quanta fuit ipsa ruina docet“, liest man bereits im 16. Jahrhundert auf einer der römischen Zeichnungen Marten van Heemskercks²⁰. In der Folgezeit waren es vor allem Niederländer, die bei ihren Besuchen in Rom die Spuren römischer Grandezza im Prozeß des Zerfalls studierten, das Thema allerdings nie zu einer eigenen Kunstgattung ausgebildet haben²¹. Erst im beginnenden 18. Jahrhundert hat sich der Wandel vollzogen, der das Ruinencapriccio den anderen Kunstgattungen gleichrangig zur Seite stellt²². Maler wie Pannini, Locatelli, van Bloemen oder Ricci haben in der pittoresken Kombination von Ruinen und Natur dem „capriccio classico“ zu internationalem Rang verholfen.

Auch Troger dürfte in seinen Studien antiker Ruinen, die der Kraft der Natur ausgeliefert sind, vom zeitgenössischen Kunstgeschehen in Italien beeinflusst sein. Sein Blatt mit dem

gestürzten Baum und Delphinbrunnen hat Knab als eine „Phantasiekomposition im Geiste Panninis“ bezeichnet²³. Tatsächlich läßt die Darstellung der Pyramide und der Säulenkolonnade im Hintergrund eine Entstehung des Blattes in Rom möglich erscheinen, doch kennt der in Rom tätige Emilianer keine derart dominierende Rolle des monumentalisierten Naturobjekts. Es bildet bei ihm allenfalls die Staffage für seine theatralischen Ruinenlandschaften, die zumeist nur den überdimensionierten Rahmen für religiöse oder mythologische Historiendarstellungen abgeben. Die Szenen werden in ein antik-ruinöses Ambiente verlegt, in dem sich vielerlei Personen aufhalten. Architektur und Figuren sind bei ihm die Hauptbildträger, während er der Naturdarstellung nur bescheidenen Raum zugesteht. Der Effekt des Seltsamen und Musealen überwiegt in seinen Bilderfindungen, in denen römische Monumente und Natur als Teile eines künstlerischen Arrangements zu verstehen sind.

Trogers Blatt dagegen ist nicht nur von einer südländisch anmutenden Atmosphäre erfüllt, sondern darüber hinaus von einer durchsichtigen Leichtigkeit, die man eher mit Norditalien und Venedig verbindet. Dort war zu Beginn des 18. Jahrhunderts das führende Haupt der Landschaftsmaler Marco Ricci, der Neffe des berühmten Figurenmalers Sebastiano. Unter dem Einfluß von Salvator Rosa und Alessandro Magnasco hatte sich Marco Ricci in feinen, stimmungsvollen

Landschaftsbildern der Terraferma und den heimatlichen Bergen um Belluno zugewandt.

Vor allem in seinen Landschaftsradierungen bilden oftmals den Mittelpunkt der Komposition urwüchsige und verwachsene Bäume, aber auch abgestorbene und gestürzte Stämme²⁴, die den Baumgruppen Trogers ähneln. Wie Troger fängt Ricci in fein aufeinander abgestimmten Strichlagen atmosphärische Erscheinungen ein, werden die Baumstämme zu Objekten unmittelbarer Naturanschauung. Neben der Landschaftsmalerei wandte sich Marco Ricci auch der Darstellung antiker Ruinen zu, die durch Zerfall und Vegetation der Natur anverwandelt erscheinen²⁵. Ricci, der während seines Aufenthaltes in England auch Bühnenbilder entwarf, gibt seinen „Capricci classici“ den Rang von Kulissen, in denen sich Phantasie und Realität vermischen. Gegenüber Panninis wohlgesetzter Didaktik, welche die Vergänglichkeit alles Bestehenden ins Bewußtsein ruft, schafft Ricci in seinen Capricci ein malerisches Ambiente, das zur freien Improvisation neigt. Aus den Überresten der Antike, die er mit großer Genauigkeit aufnahm, wurde eine „romantische“ Gegenwart, in der sich Menschen und Tiere wie selbstverständlich aufhalten. Diese Aura ist auch einem bildhaft ausgearbeiteten Capriccio mit antiken Ruinen, einer Pyramide und figürlicher Staffage eigen²⁶, auf dem wie auf Trogers Blatt Pyramide und Säulenkolonnade frei, ohne topo-



graphischen Bezug miteinander vereint sind (Abb. 4). Die Beliebtheit dieses Sujets erweist auch ein Skizzenblatt in Dresden, das möglicherweise im Umfeld von Troger entstanden ist (Abb. 5)²⁷. Die flüchtige und lockere Art der Skizzierung lassen eine Entstehung direkt vor der Natur vermuten, doch steht einer solchen Annahme das bewußte und gewählte Arrangement der Bildgegenstände entgegen. Im Gegensatz zum Blatt von Troger werden hier in seitlich umgekehrter Anordnung die Pyramide und die Säulenkolonnade zusammen mit einer Vase und Bäumen zu einem antikischen Ensemble gruppiert, das rechts im Vordergrund durch einen Baum und im Hintergrund durch eine Kirche mit aufragender Tambourkuppel ergänzt wird. In dem Blatt spannt sich der Bogen vom Gestern zum Heute, das in der römischen Barockkirche am rechten Bildrand symbolisiert wird; vom Gegenwärtigen zum Vergangenen, das in dem antikischen Ensemble sprechenden Ausdruck findet. Im Vordergrund des Bildes steht aber die Antike, was darauf hinweist, daß die Gegenwart auf den in der Antike geschaffenen Grundlagen fußt. In dieser Aussage erhält das Dresdner Blatt zwar eine andere inhaltliche Richtung als Trogers Studie, doch beiden Blättern gemeinsam ist der geistreiche Entwurf, der Natur und ruinöse Antike nebeneinander gruppiert.

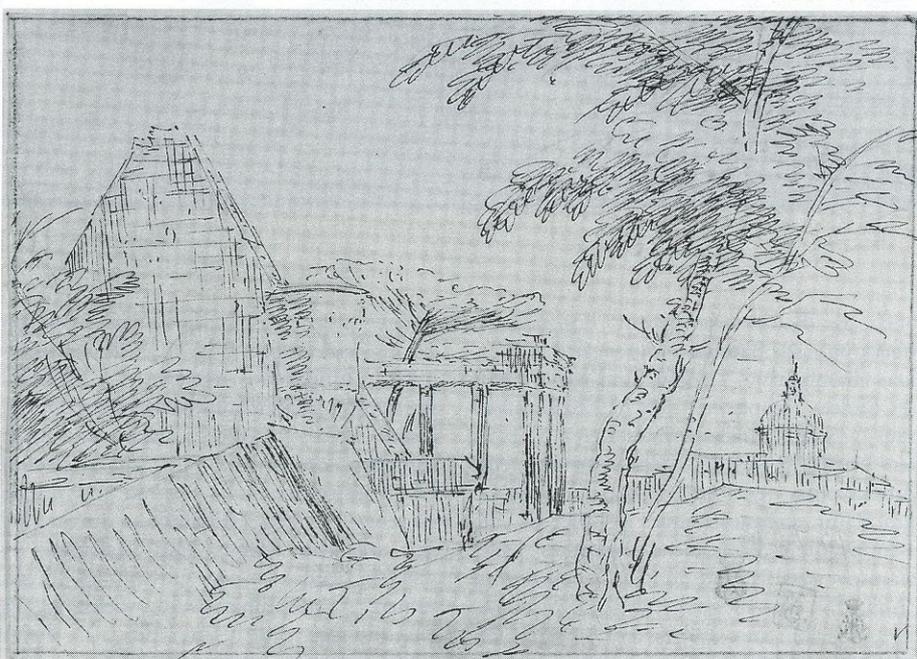
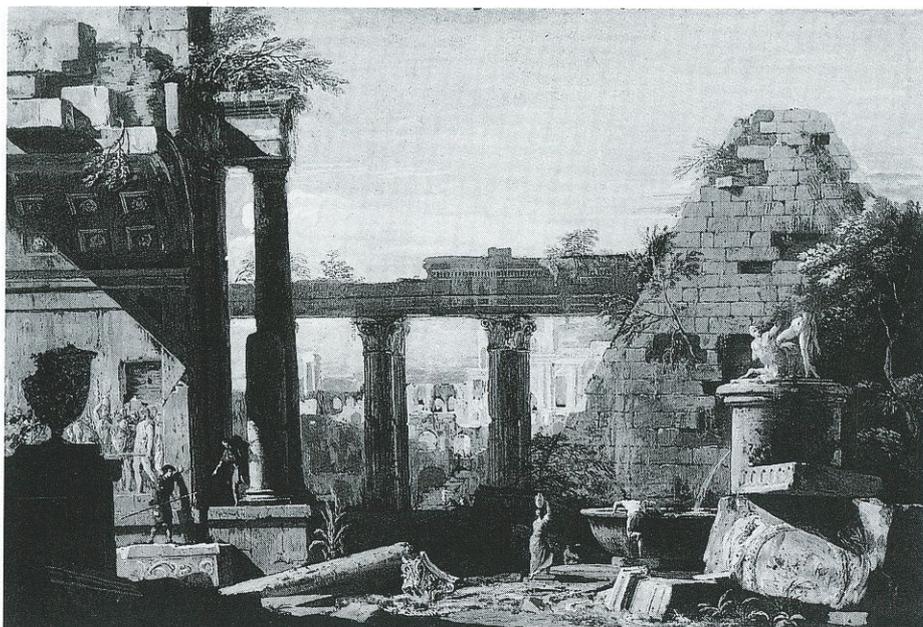
Ein verbreiteter Topos besonders in der norditalienisch-venezianischen Kunst ist

auch das Baumstamm-Motiv, das sich als überkreuzende Baumstämme speziell in Werken Giambattista Tiepolos und seines Kreises findet. Tiepolo hat sich in Zeichnungen und Druckgraphik mehrmals diesem reizvollen Thema gewidmet²⁸. Ein besonders eindrucksvolles, den unmittelbaren Zugriff auf die Natur verdeutlichendes Beispiel ist eine Baumstudie in Köln, die allgemein als „venezianisch, wohl 18. Jahrhundert“ geführt wird (Abb. 6)²⁹. Das möglicherweise dem jungen Tiepolo, auf jeden Fall in den Umkreis des Meisters gehörende Blatt³⁰ verrät in seiner dramatischen Erfassung der Natur ein kraftvoll zupackendes Temperament, das auf die reiche zeichnerische Instrumentierung des Blattes viel Mühe verwandt hat. In die Rötzeichnerung hat der Künstler teilweise laviert, teilweise mit Deckweiß und weißer Kreide gehöhlt, so daß ein lebhaftes Spiel von Licht und Schatten entsteht. Der fast schroffe Zugriff auf die Natur veranschaulicht nicht nur die Urwüchsigkeit des stehenden und des gestürzten Baumes, sondern symbolisiert darin auch ganz allgemein Vergehen und Wachsen in der Natur. Während der stehende Baum sich mit fedrigem Astwerk in die Höhe schwingt, ist der gestürzte Baum abgesägt, haben sich Moos und Flechten bereits seines kräftigen Stammes bemächtigt. Obwohl von Trogers eher melancholischer Sicht weit entfernt, ist die bildgemäße Anlage und die inhaltliche Aussage des Blattes mit dem des Österreicherers vergleichbar. Beiden Zeich-

nungen gemeinsam ist die ähnliche Komposition – auf Trogers Blatt sind die Bäume allerdings umgekehrt angeordnet –, aber auch die sensible Beobachtungsgabe angesichts der Natur. Beide Künstler zeichnen ein ausgesprochen lebensvolles Bild, das – bedingt durch unterschiedliche Technik und Temperament – bei Troger leichter und durchsichtiger, auf dem Kölner Blatt kraftvoller erscheint. Darüber hinaus gibt es auch im einzelnen Anknüpfungspunkte, denn beiden Zeichnungen gemeinsam sind z. B. die fächerartig herabhängenden Zweige.

Das oben Gesagte läßt erkennen, daß Trogers Blatt, obwohl es antik-römische Architektur abbildet, nicht in Rom entstanden sein dürfte, sondern maßgeblich von norditalienisch-venezianischen Künstlern beeinflusst ist. In Rom hat Troger nach einzelnen antiken Ruinen gezeichnet, doch erst in Norditalien ist ihm die Synthese von antiken Ruinen und Natur zu einem sinnreichen Capriccio gelungen.

Abgesehen davon, daß die genannten Zeichnungen Trogers überaus qualitätvolle und originelle Zeugnisse des „capriccio classico“ sind, erlangen sie darüber hinaus eine besondere Bedeutung, weil sie offensichtlich Studienzwecken dienten und hierfür von anderen Zeichnern kopiert wurden. Wie wir sehen werden, läßt sich daran anschließend die Kenntnis weiterer Zeichnungen aus Trogers römischer Frühzeit gewinnen, die allerdings nur als Kopien überliefert sind.



Der Klebeband „Disegni Architectur de Steph. Schenck, Tom. II“

Die Staatliche Graphische Sammlung München verwahrt einen Klebeband mit verschiedenen Bühnen- und Theaterdekorationsestwürfen der Familie Galli-Bibiena, vermutlich vornehmlich von dem bis 1748 in Mannheim tätigen Alessandro (1687–1748) und dem in Wien am kaiserlichen Hofe als Theateringenieur angestellten Giuseppe (1696–1756)³¹. Neben den Zeichnungen der Galli-Bibiena, deren Anteil im einzelnen nicht leicht zu scheiden ist, enthält der Band auch viele eigenhändige Theaterdekorationsestwürfe von Stephan Schenck, der bis zu seinem Tod 1758 Nachfolger des 1748 verstorbenen Alessandro Galli-Bibiena als Theater-

dekorateur am Kurpfälzischen Hof in Mannheim war³². Weitere Informationen über Schenck sind spärlich. Er stammt offensichtlich aus Wien und gehörte schon länger zur Entourage des Alessandro, in dessen Kreis er bereits zu Beginn der 40er Jahre am Mannheimer Hof auftauchte. Dort wurde Schenck 1742 unter Bibiena als Kabinettsmaler genannt, 1743 zu Theaterarbeiten herangezogen und angestellt³³. Seit dem 23. April 1744 war Schenck als Hof- und Theatermaler bei einem Jahresgehalt von 400 Gulden unter Bibiena für Kurfürst Carl Theodor in Mannheim und Schwetzingen tätig³⁴. Neben seinem Aufgabengebiet als Dekorationsmaler für Festlichkeiten am Hofe war Schenck vor allem als „Theatralmaler“ mit Erneuerungsarbeiten im Innenraum des Theaters in

Schwetzingen beschäftigt, das Bibiena 1746 wahrscheinlich als einen provisorischen Bau errichtet hatte. Schenck hat dort „das große Proscenio von Architectur inventirt gezeichnet und gemahlt auch alle abgängige Latterale und Souffitten und andere nothwendigkeiten zu vollkommener herstellung des Theatri angeordnet und besorgt“, wie es in einer Abrechnung vom 7. Oktober 1748 der drei Hofmaler Joseph Anton Baumann, Philipp Hieronymus Brinckmann und Schenck heißt³⁵. Das Theater Bibienas wich schon 1752 einem Neubau nach den Plänen des kurfürstlichen Oberbaudirektors Nicolas de Pigage, an dessen Innenausstattung Schenck offensichtlich den Hauptanteil hatte, da er für seine Dekorationsarbeiten 4471 fl. 23 xr. erhielt³⁶. Auftretende Unregelmäßigkeiten bei der Besoldung ließen die drei Hofmaler beim Kurfürsten vorstellig werden, worauf Schenck nach Intervention des Freiherrn von Vieregg, der Schenck als ein „tüchtiges subjectum“ bezeichnete, am 6. Februar 1749 der Titel eines „Theatral-architectoris“ mit einer Gehaltszulage von 400 Gulden verliehen wurde³⁷. Neben seiner Funktion als Theatermaler, in der Schenck 1755 anlässlich einer Änderung im französischen Komödienhaus zu Mannheim für ausgeführte Malereien 200 Gulden forderte³⁸, war er auch als Maler an der übrigen Ausstattung des Mannheimer Schlosses beteiligt. Für ein Deckengemälde „in das churfürstliche kleine Vorzimmer, auf Tuch mit Öhlfarben gemahlt“, berechnete Schenck 1756 318 fl.³⁹ und noch 1758 hat er zwei Supraporten für das Audienzzimmer gemalt.⁴⁰

Trotz der relativ zahlreichen archivalischen Belege können wir uns von dem Hofmaler Schenck heute keine rechte Vorstellung mehr machen, doch hat er eine Reihe von Zeichnungen hinterlassen, die in dem Münchner Band vereinigt sind. Auf dem noch aus dem 18. Jahrhundert stammenden Einband sind die Blätter als „Disegni Architectur de Steph. Schenck, Tom. II“ bezeichnet. Noch zu Zeiten Kurfürst Carl Theodors dürfte der Klebeband in Mannheim zusammengestellt worden sein, denn der Einband trägt das kurpfälzische Wappen.

Carl Theodor gab den Büchern seiner Bibliothek ein Supralibros mit dem von einem Lorbeerkrantz umrahmten kurfürstlichen Wappen, das neben dem Band Schencks auch zwei Klebebände mit Zeichnungen des Jacopo Palma il Giovane und heute aufgelöste Bände mit Architekturzeichnungen sowie das in drei Bänden zusammengestellte Studienmaterial des Alessandro Galli-Bibiena tragen. In der Zeit zwischen 1758, dem Todesjahr Stephan Schencks, und 1777, dem Jahr der Erlangung der bayerischen Kurwürde, dürfte der Klebeband zusammengestellt worden sein. Er gehört damit zu dem ursprünglichen Bestand des Zeichnungs- und Kupferstichkabinetts, das Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz 1758 in dem durch Nicolas de Pigage neuerbauten

Abb. 4 (links oben): Marco Ricci, Capriccio mit antiken Ruinen, Pyramide und Staffage; Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 3337.

Abb. 5 (links unten): Paul Troger (?), Landschaftsstudie aus Italien; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1963-1443.



Abb. 6 (rechts): Giovanni Battista Tiepolo (?), Baumstudie; Wallraf-Richartz-Museum Köln, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1955/21.

Ostflügel des Mannheimer Schlosses einrichten ließ.

Das älteste Inventar der Graphischen Sammlung⁴¹, das der Direktor des Kupferstichkabinetts Mathias Schmidt und der Galerieinspektor Johann Georg von Dillis in den Jahren 1802/04 zusammenstellten, verzeichnet unter der Rubrik „Nachtrag von Einbänden“ unter Nr. 16: „Steph: Schenck. Ein Einband mit Architectur Zeichnungen tom I. mit 108 Zeichnungen“ und „Idem. Tom II mit 193 Zeichnungen“. Dieser zweite Band und der ehemals vorhandene erste Band wurden mit dem übrigen Mannheimer Bestand Ende des 18. Jahrhunderts nach München verbracht, wo der erste Band aufgelöst wurde, der zweite aber bis heute mit allerdings nur noch 189 Zeichnungen existiert. Alle Zeichnungen tra-

gen einen eigens für die Inventarisierung von 1802/04 angefertigten, 6 mm hohen und 4 mm breiten Trockenstempel⁴², der unter dem Kurhut in dreigeteiltem ovalen Schild oben den aufsteigenden Löwen und Rauten, in der Mitte darunter den Reichsapfel zeigt.

Auf einer durchschnittlichen Blattgröße von 53,3 × 34,8 cm sind die außerhalb des Bildfeldes einzeln nummerierten Zeichnungen nachträglich auf handgeschöpftes, gelb getöntes Büttenpapier aufgezogen worden. Die Zeichnungen erhielten nun eine etwa einen halben bis einen Zentimeter breite, grau getuschte Rahmung, die eine dünne braune Rahmenleiste einfaßt (Abb. 7). Daß die Rahmung nachträglich aufgebracht wurde, ist daran erkennbar, daß sie oftmals die eigentliche Zeichnung an deren Rändern überdeckt.

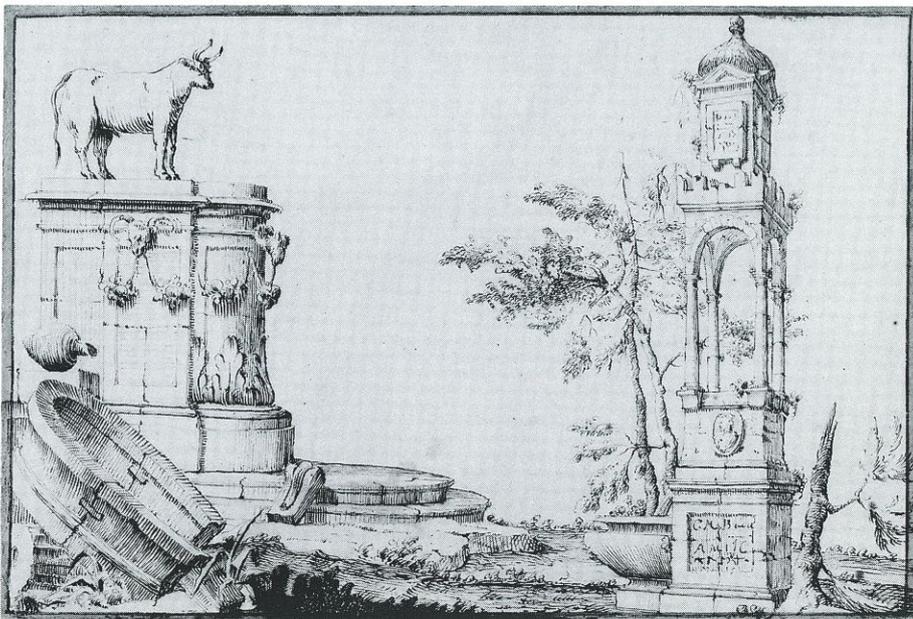


Abb. 7 (rechts): Stephan Schenck, *Ruinen-capriccio mit Sarkophag*, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 25.

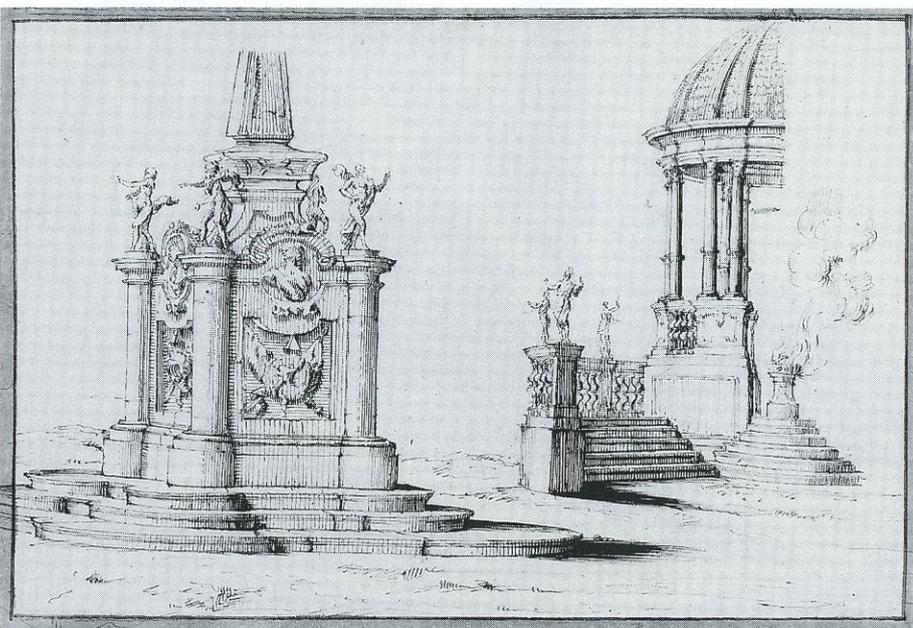


Abb. 8 (links): Stephan Schenck, *Studie mit Sockel und Grabmal*, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 21.

Abb. 9: Stephan Schenck, *Studie mit Rundtempel und Denkmal*, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 22.

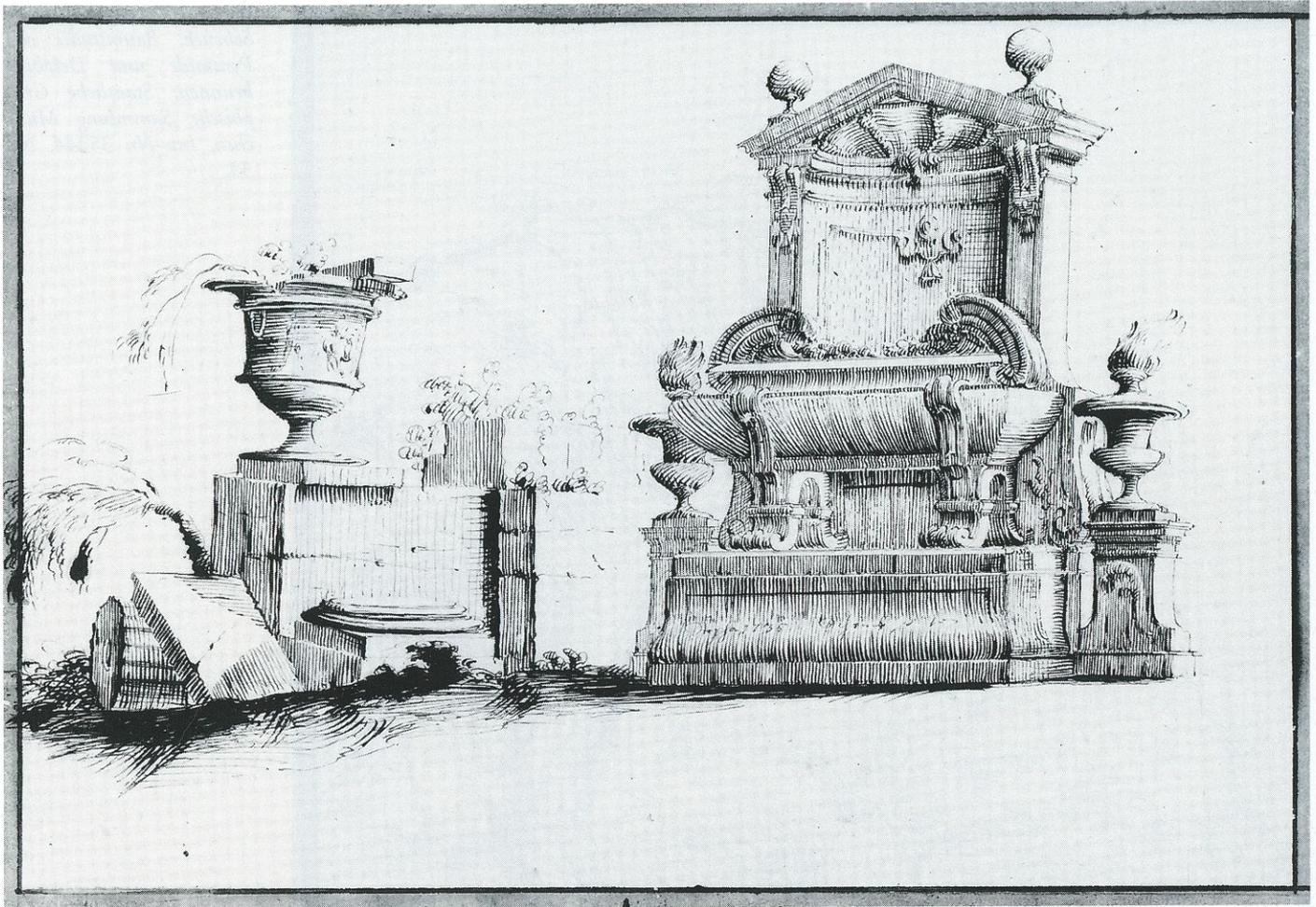
Stephan Schenck kopiert nach Paul Troger

Neben den Entwürfen für Theaterdekorationen enthält der Klebeband eine Reihe capriccioartiger Studien von der Hand Schencks, die ruinöse antike Architekturen in italienischer Landschaft zum Thema haben. In ihrer Spontanität achten sie nicht auf eine zeichnerische Durcharbeitung, welche den Theaterentwürfen eigen ist. Vielmehr steht die unmittelbare Sicht einer vergangenen Zeit, die Vergegenwärtigung einer sehnsüchtigen Stimmung im Sinne des alten „Et in arcadia ego“-Topos im Vordergrund.

Eine einzige dieser Zeichnungen, das sorgfältig ausgearbeitete Ruinen-capriccio mit aufwendiger Sarkophagarchitektur, hat Schenck signiert (Abb. 7). Das Blatt ist im Sarko-

phagsockel mit „Stephan 1735 Schenck“ bezeichnet.⁴³ Die pasticcioartige Komposition besteht aus zwei Teilen: Links gruppiert Schenck mit Pflanzen bewachsene Postamentreste, auf denen ein prächtiger antiker Vasenkrater steht, eine danebenstehende Säulenbasis und eine liegende Säulentrommel zu einem Ensemble. Dahinter symbolisiert ein zartes Bäumchen die Vereinnahmung durch die Natur. Rechts erscheint eine lastende Sarkophagarchitektur in schwelenden Formen, die von Flammvasen auf hohen Postamenten flankiert wird. Der eigentliche Sarkophag steht auf dem gesonderten Sockel, während die eingensicherte Rückwand als strenge Adikulaarchitektur inszeniert ist. Indem der Sarkophag die Allusion an eine aufwendige Grabmalsarchitektur wachruft,

ist die gesamte Darstellung als eine Vergänglichkeitsstudie im Sinne der „Memento mori“ oder „Vanitas“-Thematik zu verstehen. Das Blatt lässt Schencks charakteristische Zeichenweise klar zutage treten. In den Umrisskontur, für dessen architektonische Glieder Schenck das Lineal als Hilfsmittel verwendet, wird mit zumeist einfachen Parallelschraffuren die Binnenstruktur einbeschrieben. Durch den unterschiedlichen Andruck der Feder erlangt Schenck ab- und anschwelende Linien, die den einzelnen Bildteilen ihre Plastizität und räumliche Tiefe verleihen. Mal mehr, mal weniger dicht überzieht der Zeichner die Flächen mit seinem Liniengerüst, das für jedes Profil und jede Voute neu angesetzt wird. Die an der Sarkophagarchitektur etwas schematisch gesetzten Linien er-



scheinen in dem Ruinenensemble links auffällig freier und leichter. Wo nötig, greift Schenck auch mal zu Kreuzschraffuren, nicht nur um der plastischen Gestaltung Nachdruck zu verleihen, sondern auch um das Spiel von Licht und Schatten sichtbar zu machen. So werden auf der Bodenlinie die einzelnen Striche zu einem dichten Netz zusammengeschlossen und teilweise ganz mit Tinte ausgefüllt. In ähnlicher Weise hat Schenck eine Reihe anderer Studien gestaltet, die um das gleiche Thema kreisen⁴⁴ (Abb. 8 und 9). Von diesen gleichwohl etwas schematisch ausgeführten Studien unterscheiden sich vier Zeichnungen Schencks, die sich in ihrer zeichnerischen Durchbildung von den anderen Blättern abheben. Es handelt sich hier um Darstellungen von antiken Ruinen und Bäumen, bei denen ein großzügigerer und kräftigerer Linienduktus auffällt. Die vier Blätter sind durchwegs mit brauner Feder über flüchtiger Bleistiftzeichnung vorgetragen und bilden eine Gruppe von nahezu einheitlichem Format; sie alle messen etwa 330 × 220 mm. Alle vier Blätter sind so bildhaft durchkomponiert, daß sie als eigenständige, als „autonome“ Zeichnungen gelten können. Es handelt sich dabei einmal um die Kopie nach Trogers Zeichnung mit gestürztem

Baum und Delphinbrunnen (Abb. 1 und 10) sowie um drei weitere Blätter, auf die später einzugehen sein wird.

Auf seinem Blatt mit dem gestürzten Baum und dem Delphinbrunnen⁴⁵ entwirft Schenck mit schnell hingeworfenen, immer wieder ansetzenden Strichlagen, mit feinen Parallelschraffen und Kreuzlagen ein stimmungsvolles Bild, das sich der leichten und lockeren Zeichenweise Trogers anzunähern sucht. Gegenüber Trogers virtuos hingeworfener, die ganze Fragilität des Themas ausdrückender Studie (Abb. 1) erweist sich Schencks Zeichnung, obwohl nicht ungekonnt, allerdings klar als Kopie. Troger deutet mit immer wieder ansetzenden Strichen den Kontur nur an und schafft darin eine flirrende, eine vom Wind verwischte, unwirklich anmutende Atmosphäre. Während man bei Troger in dem feinen, fedrigen Lineament die leise Bewegung der Blätter und den sanften Wind zu verspüren meint, ist bei Schenck die Szene vergleichsweise erstarrt. Bei der Binnenzeichnung bedient sich Schenck wie bei seinen anderen Zeichnungen einfacher Parallel- und Kreuzschraffuren, die mal feiner, mal kräftiger gesetzt werden. Dazu kommen perspektivische Unklarheiten, welche die Darstellung gegenüber Tro-

gers Blatt als relativ flächig erscheinen lassen. Der gestürzte Baum ist bei Troger weiter herabgesackt, so daß er in seiner ganzen Länge den Bildraum durchmißt und erst kurz vor der Pyramide zum Liegen kommt; bei Schenck dagegen bildet der Baum mit seinem aufgefächerten Astwerk eine die Pyramide abschottende Folie. Auch der Putto mit dem Delphin verbleibt in der Fläche; von der raumgreifenden Geste des Kopfvorneigens auf der Vorlage ist in Schencks Zeichnung nur mehr wenig zu spüren. Obwohl das Bemühen Schencks sichtbar ist, eine genaue Kopie zu liefern, läßt er als späterer Theatralingenieur in der klareren Angabe der korinthischen Kapitelle gegenüber Troger seine architektonische Gesinnung erkennen und „verbessert“ die Zeichnung in seinem Sinne. Auffällig ist zudem, daß Schenck gegenüber Trogers Darstellung die Bodenlinie weiter herunterrückt und so die abgeschnitten wirkenden Fels- und Wurzelformationen der Vorlage vermeidet. Nun stellt man beim Vergleich der Formate fest, daß sie in der Breite zwar identisch sind, in der Höhe dagegen auffallend differieren. Beide Blätter haben eine Breite von 216 mm; während aber Schencks Zeichnung in der Höhe 324 mm mißt, beträgt diejenige der Troger-Zeichnung



Abb. 10 (links): Stephan Schenck, Baumstudie mit Pyramide und Delphinbrunnen; Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 35.

Abb. 11 (rechts): Unbekannter Kopist, Baumstudie mit Pyramide und Delphinbrunnen; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27033.

lediglich 280 mm. Diese Beobachtungen legen die Vermutung nahe, daß Trogers Vorlage nicht nur die gleichen Breitenmaße, sondern ursprünglich in etwa auch dieselben Höhenmaße aufwies. Dies besagt, daß Schenck das Blatt Trogers im Verhältnis 1:1 kopiert hat. Be-

stätigt wird diese Annahme durch die Gegenüberstellung mit einer weiteren Kopie in der Albertina mit den Maßen 305 × 221 mm (Abb 11)⁴⁶. Auch auf dieser Zeichnung, in der Karl Garzarolli-Thurnlackh eine Kopie Franz Sigrists erkennen wollte⁴⁷, ist die Bodenlinie

so weit heruntergerückt, daß sich ein der Schenck-Kopie vergleichbares Bild ergibt. Der Kopist des Albertina-Blattes orientiert sich bis in einzelne Strichlagen an der Troger-Zeichnung und hält sich auch in der Verteilung der Bildgegenstände auf der Bildfläche



an diese. Mit großer Genauigkeit werden die Umrisslinien im Sinne Trogers wiedergegeben, wie auch das Bemühen sichtbar ist, die südländisch anmutende Atmosphäre einzufangen. Demgegenüber behandelt Schenck das Thema freier und weniger akribisch. Sei-

ne mit dickerer Feder und kräftigerem Ausdruck vorgetragene Variante erweist sich gegenüber den beiden anderen Blättern in der Angabe der einzelnen Strichlagen als schematischer, aber auch weniger ausgearbeitet. Die Kopie Schencks läßt jene Feinheit und

Durchsichtigkeit vermissen, welche den beiden anderen Blättern eigen ist. Darin erweist sich Schenck als das eigenwilligere und unruhigere Temperament.

Ein zweites Blatt von Schenck aus der Münchner Sammlung zeigt einen doppel-



Abb. 12 (links): Stephan Schenck, Römischer Brunnen; Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 39.

Abb. 13 (rechts): Unbekannter Kopist, Römischer Brunnen; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 36054 (D. 2062a).

schaligen Fontänenbrunnen mit antiker Steinwanne auf zweistufigem Podest, vor dem eine Baumgruppe mit gestürztem Baumstumpf steht⁴⁸ (Abb. 12). Der Duktus der nun breiteren Feder ist bestimmter und weniger zögerlich, allein im oberen Bereich

erscheint das Laubwerk der Bäume nur angedeutet. Schenck greift verstärkt zu Kreuzlagen, um die Baumstämme in ihrer Urwüchsigkeit zu charakterisieren. Obwohl er sich um die stimmungsvolle Darstellung der atmosphärischen Erscheinung bemüht, er-

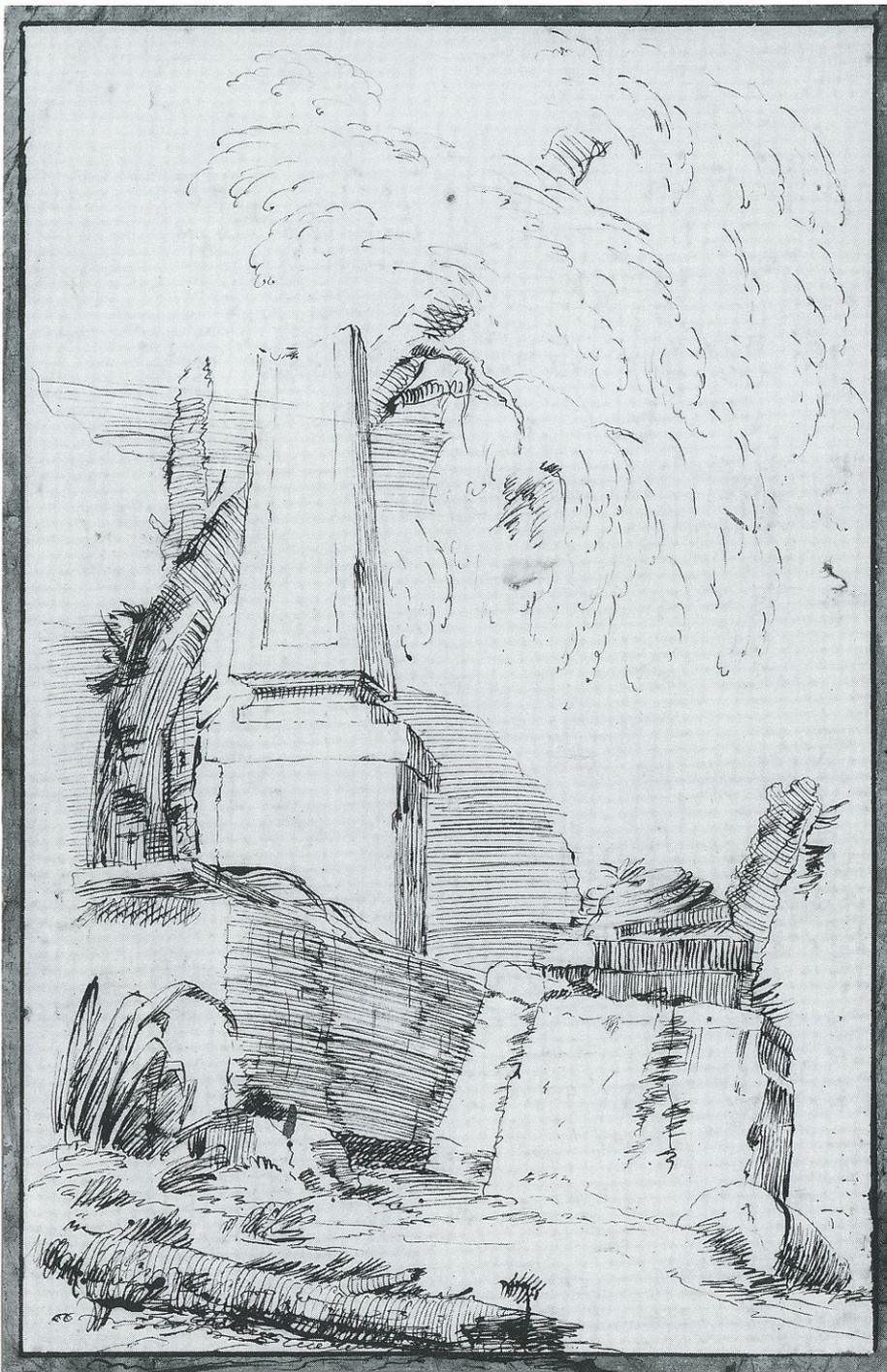
reicht er aber auch hier nicht Trogers fein abgestimmte und sensible Interpretation des vergleichbaren Themas (Abb. 1). Gegenüber dessen lebendiger Beobachtung faßt Schenck das Thema zeichnerisch ungleich statischer und gefestigter auf. Dies verdeutlicht wieder-



um eine andere Kopie desselben Sujets in der Albertina. Das stark stockfleckige Blatt mit einem „Römischen Brunnen“ (Abb. 13), in der Albertina Troger zugeordnet⁹⁹, fand in der bisherigen Literatur als originale Troger-Zeichnung zu Recht keine Berücksichtigung.

Dennoch vermag das Blatt zu erhellen, daß sich der Kopist die Zeichenweise Trogers ungleich stärker zu eigen macht als Schenck. Gegenüber dem feineren und durchsichtigeren, allerdings in den Architekturteilen etwas schematischen Lineament der Albertina-Ko-

pie behandelt Schenck wie schon auf dem Blatt mit dem Delphinbrunnen das Thema freier und weniger ausgearbeitet. Seine mit schneller Feder hingeworfene Studie verbleibt ungleich stärker im Skizzenhaften als das Blatt der Albertina. Dies verdeutlichen



auch einige Abweichungen im Detail wie die Stellung des nach links weisenden Baumstumpfes und der darunterliegenden Steinplatte. Wenig ist auch von dem Bemühen zu spüren, eine südländisch anmutende Atmosphäre einzufangen, um die sich der Kopist des Albertina-Blattes bemüht. Während auf diesem Blatt das Laubwerk und das im Brunnen emporsprudelnde Wasser durchsichtige Leichtigkeit ausdrücken, interessiert Schenck eine solche atmosphärische Auflockerung wenig. In der Ausführung weniger sorgfältig, ist Schencks Duktus gleichzeitig aber bestimmter und weniger zögerlich als das Albertina-Blatt. Zwischen beiden Blättern zeigt

sich bei gleichem Sujet eine zeichentechnische Differenz, die bereits im Falle der beiden Kopien nach Trogers „Delphinbrunnen“ festgestellt werden konnte. Während Schenck auch das Thema „Römischer Brunnen“ freier behandelt, versucht der Zeichner des Albertina-Blattes sich deutlicher der Zeichenweise Trogers anzunähern. Dies läßt auf eine gemeinsame Troger-Vorlage schließen, obwohl eine solche bisher nicht bekannt ist. Unfertig präsentiert sich eine Zeichnung Schencks, die einen zerstörten Obelisken mit davorliegenden Architekturresten und einem Baumpaar zeigt, das nicht zu Ende gezeichnet ist⁵⁰ (Abb. 14). Mit spitzer Feder werden

die Konturen fein umrissen, während die Binnenzeichnung in großzügig-fahigen Strichen angegeben ist; das Laubwerk des einen Baumes bleibt nur angedeutet, vom zweiten ist nur der Stamm wiedergegeben. Im Œuvre Trogers finden sich ähnlich charakterisierte Studien, die gegenüber dem Blatt mit dem gestürzten Baum auch eine andere Stillhaltung vertreten (Abb. 15). Auf der Zeichnung mit abgestorbenen Baumstämmen und daneben liegender Säulenbasis⁵¹ umreißt Troger ebenfalls mit spitzer Feder den Kontur mit klar durchgezogenen Strichen, die kaum einmal abgesetzt werden. Die Binnenzeichnung wird wie bei Schenck zumeist als Parallelschraffur gesetzt; nur vereinzelt greift Troger zu Kreuzlagen. Die zeichentechnische Verwandtschaft beider Blätter fällt auf, ebenso wie die auffällig ins Bild gerückte Säulenbasis und das luftige Laubwerk der Bäume. So ist zu vermuten, daß Schenck ein ähnlich ausgeführtes Blatt von Troger als Vorlage diente. Schencks spontaneres und unruhigeres Temperament verdeutlicht auch eine vierte Studie aus der Münchner Sammlung (Abb 16). Die Darstellung einer Baumformation vor antiken Grabmälern und einer Portikusarchitektur im Hintergrund⁵² bedient sich derselben Bildobjekte wie Trogers Studie mit dem gestürzten Baum, ohne allerdings deren Leichtigkeit zu erreichen. Schencks Bemühen um ein bildgerechtes Ausfüllen des Blattes ist hier am deutlichsten, doch macht dieses Vorhaben einen „horror vacui“ spürbar. Die urwüchsigen Baumstämme durchmessen den Bildraum in alle Richtungen, während die nach allen Seiten sprießenden Äste in ihrem Wachstum kaum zu bändigen sind. Mit schmissiger Feder virtuos hingeworfen, lassen die einzelnen Strichlagen die rastlose Hast des Schaffens erkennen. Der verstärkte Gebrauch von Parallelschraffen und Kreuzlagen, die ineinander übergehen, aber auch die kräftige, im Strich überlappende Angabe des Laubwerks lassen wiederum jene Transparenz vermissen, die Trogers Blatt mit dem gestürzten Baum auszeichnet. Überzeugender als in seiner Kopie nach Trogers Studie gelingt Schenck hier dagegen die Perspektive, deren Räumlichkeit in der Abfolge von Bäumen, Grabmälern und Portikus klar nachvollziehbar ist.

Der Nachweis zweier Kopien nach dem „Delphinbrunnen“ von Troger (Abb. 1), die gleiche Thematik und die nahezu identischen Formate der übrigen Zeichnungen von Schenck werfen die Frage auf, ob es sich bei den drei anderen Studien von Schenck entweder ebenfalls um Kopien nach Vorlagen von Troger handelt, oder ob Schenck hier im Sinne des Troger-Sujets das Capriccio-Thema „Ruine – Brunnen – Baumgruppe“ eigenständig variiert hat. Vordergründig mag für letztere Vermutung das Fehlen von Troger-Vorlagen für die drei angesprochenen Blätter sprechen, doch wird die Annahme solcher Vorlagen durch den Nachweis wahrscheinlicher, daß neben Schencks Blatt mit

Abb. 14 (links): Stephan Schenck, Studie mit Baum und Obelisk; Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 37.



Abb. 15 (rechts): Paul Troger, Baumstämme mit Ruinen; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27034 (D. 2057d).

einem römischen Brunnen ein weiteres mit gleichem Sujet in der Albertina existiert (Abb. 12 und 13). Der Zeichner dieses Blattes nähert sich dem Zeichenstil Trogers so deutlich, daß es nur auf ein Original Trogers zurückgehen kann. Damit ist aber auch für das gleiche Sujet Schencks eine Vorlage Trogers gesichert. Auch für das dritte Schenck-Blatt mit dem Obelisk (Abb. 14) erscheint es jetzt plausibel, eine Vorlage Trogers anzunehmen. Es ist das einzige Mal, daß Schenck auf den zarten Zeichenstil Trogers eingeht, und mehr als in seinen anderen Studien versucht, sich dem transparenten und unfertigen Charakter ähnlicher Troger-Blätter anzu-

nähern. Es kann daher als gesichert gelten, daß auch dieses Blatt von Schenck ursprünglich auf ein unbekanntes Troger-Original zurückgeht. Einzig für das vierte Schenck-Blatt (Abb. 16) bleibt die Vermutung unsicher, auch hier müsse es eine Troger-Vorlage gegeben haben. Aufgrund des vergleichbaren Themas – auch hier stehen sich eine wuchtige Baumgruppe und antike Architekturreste gegenüber – kann aus dem Nachweis von Troger-Vorlagen für die ersten drei Blätter auch für diese Studie auf eine solche geschlossen werden. Verschwiegen werden soll an dieser Stelle allerdings nicht, daß auf diesem Blatt gegenüber den anderen ein stark

verändertes räumliches Zueinander von Natur und Architektur festzustellen ist. Zudem ist die Baumgruppe nun vollkommen bildbeherrschend, so daß es sich hier auch um eine eigene Bildphantasie Schencks im Sinne der Troger-Capricci handeln könnte. Die Vermutung, daß es sich auch bei diesem Blatt um eine Kopie nach einer Troger-Vorlage handelt, ist allerdings nicht grundsätzlich auszuschließen, muß aber noch vorerst offen bleiben.

Trogers Blätter, von denen wir jetzt durch die Kopien Schencks eine Vorstellung gewinnen können, gehören offensichtlich zu einer in Italien entstandenen Serie von Ruinencapricci

ci. Mit den Kopien Schencks und anderer wird über die bekannten Blätter hinaus aber nicht nur Trogers Interesse an der Antike während seines römischen Aufenthaltes dokumentiert, sondern es schließen sich daran auch einige Fragen nach der Vermittlung seines Werks an andere Künstler bzw. seinem Verhältnis zur „K. K. Academie der Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst“ in Wien an.

Paul Troger und die Wiener Akademie

Von Troger existieren zahlreiche Zeichnungen und Ölskizzen, die Ideen und Inventionen zu geplanten oder ausgeführten Werken festhalten. Diese Studien dienten ihm gleichsam als Ideenvorrat, aus dem er ein Leben lang schöpfen konnte. Für die These, er hätte diese stets eifersüchtig vor fremden Augen verborgen, wird gerne jener Brief Trogers herangezogen, den dieser im Juli 1747 an die Dombaukommission in Brixen sandte, die vor Vertragsabschluß mit dem Maler seine Entwürfe für die dortigen Domfresken angefordert hatte⁵³. Troger hatte sich jedoch geweigert, vor Vertragsabschluß einen Entwurf zu liefern, da er fürchtete, dieser könnte gegen ihn konkurrierenden Malern gezeigt werden: „Schizzo zaige er khainen, ehe und bevor er nit die Parolla und Gewissheith habe. Dan sonsten mechte sein Schizzo andern Mahlern vorgezaiget und er beiseits gesözet werden“⁵⁴. Diese nur von dem Brixener Hofrat Leopold Peisser – einem Troger wenig geneigten Mitglied der Dombaukommission – überlieferte Äußerung wird in unserem Zusammenhang allerdings überschätzt. Davon abgesehen, daß zu diesem Zeitpunkt Troger noch gar keinen „Schizzo“ angefertigt hatte⁵⁵, sagt die Briefstelle nichts darüber aus, ob Troger tatsächlich seine Zeichnungen und Skizzen allgemein vor fremden Augen verborgen hat. Der nicht gezeigte „Schizzo“ bezieht sich hier ganz konkret auf den geplanten Vertragsabschluß zu den Brixener Domfresken, ist also Teil eines komplizierten und langwierigen künstlerischen Prozesses, in den Troger natürlich gar nicht oder nur wenigen vorher Einblick gewährt hat. Innerhalb dieses Prozesses scheint sogar seinen Werkstattmitgliedern der Zugang zu den Inventionen des Meisters nicht ohne weiteres möglich gewesen zu sein⁵⁶.

Trotzdem sind zahlreiche Beispiele bekannt, wo nach Zeichnungen Trogers kopiert wurde. Betka Matsche-von Wicht etwa verweist bei einem Franz Sigris fälschlich zugeschriebenen Blatt mit der „Ruhe auf der Flucht“ auf die erhaltene Vorlage von der Hand Trogers, die auch anderen Künstlern als Vorbild gedient hat (Abb. 17)⁵⁷. Das auf dem Obelisken 1754 datierte Troger-Blatt⁵⁸ schließt an Vorzeichnungen für eigene Radierungen an und geht in seiner duftigen Atmosphäre und der zarten Strichführung von venezianischen Malerradierern aus. In seiner ungewöhnlich malerischen Ausformulierung gehört das Blatt zu jenen bildmäÙig durchgestalteten Federzeichnungen, die Troger offensichtlich

für Akademieschüler zum Kopieren angefertigt hat⁵⁹.

Weitere Beispiele, auch für den Bereich der Ölskizze, lieÙen sich anschließen, doch handelt es sich hierbei immer um Vorlagen für seine Schüler, die Troger im Rahmen seiner Professorentätigkeit seit 1751 an der Akademie schuf. Gregor Schweighofer schloÙ seinerzeit eine zeitlich frühere Verbindung von Troger zur Akademie aus. Einzig die Nennung Trogers als „Peintre“ der „classe premiere“ in einer 1745 erstellten Liste der „Academiciens“, die dem Hofmarschall präsentiert wurde, erwähnt Schweighofer⁶⁰. Die Liste gibt allerdings keinen Aufschluß darüber, ob es sich um bereits ernannte oder noch zu ernennende Akademiemitglieder handelt. Erst Franz Matsche hat darauf hingewiesen, daß Troger bereits 1742 als Zeichnender im Namensregister der Akademie auftaucht⁶¹. Dort ist er im „9. Alphabet von 1. Jan. bis letzten [Decem]bris“ auf Seite 229 als „Troger, Paulus, aus Tyroll geb.: Histori-Mahler: z. [zeichnet, Anm. des Autors] 26. [Novem]b[r]is“ aufgeführt. Noch früher, nämlich 1730, wird er in einem vom Akademie-Sekretär Leopold Adam Wasserberg zusammengestellten Nachtragsalphabet zum Namensregister als „nach dem Modell, [1]730“ Zeichnender geführt⁶². Aus diesen Eintragungen ist zu schließen, daß ähnlich wie Michael Angelo Unterberger⁶³ oder Johann Jacob Zeiller⁶⁴ auch Troger die Zeichenklasse der Akademie besucht hat, weil sie der einzige Ort war, wo das Zeichnen nach dem Modell möglich war.

Aufschlußreich ist nun, daß auch Schenck an der Akademie eingeschrieben war, allerdings lange bevor Troger dort Professor wurde. 1738 beteiligte er sich am Wettbewerb der Architekturklasse, doch wurde wegen zu geringer Teilnehmerzahl keine Prämie vergeben⁶⁵. Spätestens seit 1735 dürfte Schenck den Übungen der Architekturklasse beige-wohnt haben⁶⁶. Doch bereits vorher verzeichnet das oben erwähnte Nachtragsalphabet, das „anderte Alphabet von anno 1730 bis 1. Octobris 1733“, zwei Seiten vor der Nennung Trogers „Schenck, Stephanus, von Wien, Maler“ als an der Akademie anwesend⁶⁷. Weitere Eintragungen in den Schülerverzeichnissen fehlen. Schenck dürfte also mit Troger nur in diesem Zeitraum von 1730 bis 1733 in Kontakt getreten sein, weil die Anwesenheit beider an der Akademie nur für diese Zeit dokumentiert ist. Es ist daher wahrscheinlich, daß Schenck während eben dieser Zeit seine Kopien nach den frühen Vorlagen Trogers angefertigt hat.

Wie das geschehen ist, muß allerdings vorerst unklar bleiben. Die Akademie von Schuppens, die seit 1726 im Graf Sterneggischen Haus in der Kärntner Straße, ab 1731 im Visendischen Haus auf der Tuchlauben residierte⁶⁸, war in den dreißiger Jahren sicher keine akademisch organisierte Institution und auch keine Ausbildungsstätte im heutigen Sinne. Ziel war offensichtlich nicht die Her-

anbildung des Nachwuchses von den Anfängen künstlerischer Tätigkeit, vielmehr verstand sich die Akademie bis zum in die frühen siebziger Jahre dauernden Direktorat Martin van Meytens als eine Art Meisterschule für bereits ausgebildete Künstler. Dies wird auch daraus ersichtlich, daß Schenck im Eingangsprotokoll als „Maler“ bezeichnet wird, er also im traditionellen Werkstattbetrieb schon eine Ausbildung genossen haben dürfte. Schenck dürfte ähnlich wie Troger oder die genannten Unterberger und Zeiller die Akademie besucht haben, weil sie die Möglichkeit bot, nach dem Modell oder nach Antiken zu zeichnen. Ob dabei Troger bereits als Lehrender auftrat oder seine italienischen Skizzenbücher etwa in der Akademie zum Kopieren ausgelegt hat, wissen wir nicht.

Festzuhalten bleibt jedoch, daß die des öfteren geäußerte These, nach Zeichnungen von Troger sei einzig im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Akademie seit 1751 kopiert worden⁶⁹, nicht mehr haltbar ist. Daß dies bereits zu Beginn der dreißiger Jahre an der Akademie möglich war, belegen die hier vorgestellten Kopien Schencks. Sie verweisen ebenso wie die frühen Kontakte Trogers zur Akademie auf die Bedeutung, die er der Zeichnung und der kopierenden Studie im Rahmen des künstlerischen Schaffensprozesses beimaß⁷⁰. Troger war bei den Künstlern für seine „leichte Manier“ hoch angesehen, weshalb viele seinem lebendigen Strich nach-eiferten, wovon auch der Nekrolog auf Troger Zeugnis ablegt: „Unser Troger hat die Ehre gehabt, von vielen aus Begierde nach einer leichten und geschwinden Manier, nachgeahmt zu werden.“⁷¹ Schencks Kopien beweisen Trogers Vorbildlichkeit bereits zu diesem frühen Zeitpunkt und vermögen seinen nicht hoch genug zu veranschlagenden Einfluß auch auf Künstler zu erhellen, die zwar nie zu seinem direkten Schülerkreis zählten oder seiner Werkstatt angehörten, doch über die Akademie mit seiner Kunst in Berührung kamen.⁷² Troger hat „in seinen Zeichnungen und Radierungen nicht nur im alten Sinn ‚exemplar‘ für Motive und Kompositionen geliefert, sondern Vorbilder, aus denen man eine Manier, eine Methode des Komponierens und Malens ersehen und selbst weiter ausbilden konnte“⁷³.

Anmerkungen:

(1) Anton Roschmann: *Tyrolis pictoria et statuariva oder Von denen berühmten Tyrolischen Mahlern und Bildhauern gesammelte Nachrichten, Handschrift Dip. 1031 und 1032, Innsbruck, Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, 2 Manuskriptbände, Bd. I 1742, Bd. II 1755; zitiert nach Wanda Aschenbrenner/Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 26.*



Abb. 16: Stephan Schenck, Baumstudie mit antiker Architektur; Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 35344, Nr. 41.

- (2) Ebd.; zitiert nach Aschenbrenner (wie Anm. 1), S. 26.
- (3) Wien, Akademie der bildenden Künste, Feder mit Bister über Bleigriffel, 193 × 125 mm, Inv.-Nr. 4333, aus einem der italienischen Skizzenbücher; nach Marattas Altarblatt „Disput über die Immaculata“ in der Capella Cibo in Santa Maria del Popolo.
- (4) Budapest, Museum der Schönen Künste, Feder mit Tinte über Bleigriffel, 195 × 130 mm, Inv.-Nr. 870; nach Gaullis Pendentiffresco in Il Gesù „Moses zeigt Josua die Gesetzstafeln“.
- (5) St. Petersburg, Eremitage, Bleistift und Feder, 253 × 373 mm, Inv.-Nr. 38173; nach Concas heute in Dresden befindlichem Ölgemälde „Die Heiligen Drei Könige bei Herodes“.
- (6) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Steinkreide, 265 × 194 mm, Inv.-Nr. 27014, D. 2074a; nach Carraccis „Heiliger Rochus“ in San Giacomo Maggiore zu Bologna.
- (7) Michael Krapf: Paul Troger: „Er ätzte auch zuweilen malerisch in Kupfer.“ Zum Stellenwert seiner Druckgraphik, in: Barockberichte 11/12. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1995, S. 402 ff.
- (8) Johann Rudolf Fuessli: Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stablschneider, . . ., Zürich 1779, S. 660.
- (9) Dabei hat sich keine direkte Vorlage für eine Radierung erhalten, doch zahlreiche Studien, die sich mit Themen aus dem Bereich der Druckgraphik beschäftigen. Vgl. die Apotheose der Pallas Athene (Aschenbrenner, wie Anm. 1, Nr. Z 14 und D 295) oder seine Zeichnungen nach antiken Ruinen (Nr. Z 162, Z 165, Z 166 und D 297, D 299). Siehe auch seine Studien von Schafen (Nr. Z 159) und Mauleseln (Nr. Z 168), die ähnlich in seinen Radierungen wiederkehren (Nr. D 300, D 301, D 302).
- (10) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Baumstudie mit Pyramide und Delfinbrunnen, Feder in brauner Tinte, 280 × 216 mm, Inv.-Nr. 27032 (D. 2063a). Siehe auch Romanus Jacob: Paul Troger, Wien 1930, S. 154, Nr. 37. – Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausst.-Kat. Stift Altenburg, Wien 1963, S. 155, Nr. 112. – Aschenbrenner (wie Anm. 1), S. 150, Nr. 256. – Christl Wolf: Paul Troger. Zeichnungen und Druckgraphik, phil. Diss., Wien 1971, S. 43. – Peter Prange: Österreichische Handzeichnungen des Barock aus der Sammlung Artaria, in: Barockberichte 4, Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1991, S. 141.
- (11) Klaus Conrad: Das Problem der Vorgestaltung, in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, München 1959, S. 35 ff.
- (12) Brigitte Buberl: Ruinen als Bausteine einer religiösen Bildungslandschaft, in: Brigitte Buberl (Hrsg.): Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, München 1994, S. 64.
- (13) Spätestens seit den Schriften Baldinucci war „pittresco“ nicht mehr allein auf die offene, skizzenhafte Malweise der Venezianer zu beziehen, sondern auch allgemeiner auf die Komposition oder die einzelne Linie. Anhand des Vergleichs zwischen Graphiken Jacques Callots und Stefano della Bellas stellt Baldinucci Callots reine, klare Linie („pulito“) der unrubigen („pittresco“, „confusetto“) della Bellas gegenüber. Gleichzeitig konnte auch eine Komposition „pittresco“ sein, ohne daß diese einen pittoresken Duktus aufweisen mußte. Für Passeri war „pittresco“ das Synonym für eine besonders kunst- und geistreiche Komposition, aber auch für die künstlerische Freiheit, Reales und Irreales miteinander zu vermischen. Salvator Rosa hielt Passeri für den Hauptmeister des pittoresken Sujets und Stils. Vgl. hierzu Philip Sohm: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy, Cambridge 1991, S. 183 ff. und S. 191 ff. Beide Aspekte treffen auch auf Troger zu: Sowohl seine unruhige Linienführung als auch seine Komposition entsprechen dem Topos des Pittoresken.
- (14) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Pyramide, Steinkreide, Feder in Braun, 93 × 114 mm, Inv.-Nr. 25677 (D. 2063); Provenienz Legat Dr. Kutschera-Woborsky.
- (15) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Entwurzelte Bäume, Feder, 212 × 338 mm, Inv.-Nr. 25680 (D. 2086); Provenienz Legat Dr. Kutschera-Woborsky.
- (16) Erst die beginnende Vereinnahmung durch die Natur machte die Ruinen zu einem pittoresken Sujet; vgl. hierzu Ingrid G. Daemmrich: The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 30, 1972, S. 449 ff.
- (17) Zitiert nach Aschenbrenner (wie Anm. 1), S. 229.
- (18) Eckhart Knab: Über den Zeichenstil und einige Zeichnungen Paul Trogers, in: Albertina-Studien 1, Heft 1, 1963, S. 21 ff. und Heft 2, 1963, S. 80 ff. und Wolf (wie Anm. 10), S. 43 ff.
- (19) So z. B. „Stehender Apoll in einer Flusslandschaft“ (Sammlung Armand Hammer, Washington), „Schlafende Diana in Landschaft“ (Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 40425), „Landschaft mit Venus, Putto und Satyr“ (Venedig, Fondazione Cini, Corpus Gernsheim 70703) oder „Badende in einer Waldlandschaft“ (New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, Inv.-Nr. 1971.58).
- (20) Berlin, Kupferstichkabinett, Feder in Braun, fol. 85^r und 87^r. Siehe auch Christian Hülsen/Hermann Egger: Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, Berlin 1913–1916 (1975), S. 47.
- (21) Buberl (wie Anm. 12), S. 61 f.
- (22) Zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für diesen Wandel siehe ebd., S. 62 ff.
- (23) Paul Troger und die österreichische Barockkunst (wie Anm. 10), S. 155, Nr. 112.
- (24) Beispielhaft hierfür Dario Succi: Catalogo ragionato delle acqueforti di Marco Ricci, in: Dario Succi/Annalia Delneri: Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento, Milano 1993, S. 300 ff., Nr. 3, 6, 16, 18, 20.
- (25) Ebd., Nr. 24, 25 und 28.
- (26) Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Gouache auf Ziegenleder, 315 × 467 mm, Inv.-Nr. 3337. Zur Gouache zuletzt Augusto Rave, in: Ekkehard Mai (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, Ausst.-Kat. Köln – Zürich – Wien 1996/97, S. 251, Nr. 72.
- (27) Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Feder in Braun, 150 × 214 mm, Inv.-Nr. C 1963–1443. Dort Troger zugeschrieben.
- (28) Unter den gezeichneten Baumstudien seien seine Zeichnungen in Triest, Museo Civico di Storia e Arte, hervorgehoben; vgl. Giorgio Vigni: Disegni del Tiepolo, Triest 1972, S. 63 f., Nr. 60–70 und Abb. 60–70. In der Druckgraphik hat sich Tiepolo vor allem in seinen „Scherzi di Fantasia“ dem Thema gewidmet: Frontispiz und „Due astrologhi ed un ragazzo“, vgl. Aldo Rizzi: The etchings of the Tiepolos, London 1971, S. 34, Nr. 4 und Abb. 4 sowie S. 58, Nr. 16 und Abb. 16.
- (29) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Rötel, braun laviert, geböhrt mit Deckweiß und weißer Kreide, 390 × 279 mm, Inv.-Nr. 1955/21. Zur Zeichnung zuletzt Uwe Westfeling in: Tiepolo und die Zeichnungskunst Venedigs im 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Stuttgart – Köln 1996/97, S. 224, Nr. 88.
- (30) Raffaello Causa hat das Blatt Tiepolo, Antonio Morassi dagegen Giovanni Benedetto Castiglione zugeschrieben; beide Zuschreibungen in der Objektkartei des Wallraf-Richartz-Museums vermerkt.
- (31) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344.
- (32) Alexandra Glanz: Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748). Inventore delle Scene und Premier Architecteur am Kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung, bearbeitet von Harald Zielske, Berlin 1991, S. 13.
- (33) Karl Freund: Hoftheaterarchitekten und =Maler der Kurpfalz, in: Mannheimer Geschichtsblätter. Monatsschrift für die Geschichte, Altertums- und Volkskunde Mannheims und der Pfalz XXIV, 1923, S. 156.
- (34) Leopold Göller: Beiträge zur Lebens- und Familiengeschichte kurpfälzischer Künstler und Kunsthandwerker im 18. Jahrhundert, in: Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz 14, Heft 1 und 2, 1928, S. 26.
- (35) Wiltrud Heber: Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen, Worms 1986, S. 365.
- (36) Ebd., S. 370.
- (37) Göller (wie Anm. 34), S. 17.
- (38) Ebd., S. 18.

(39) Heber (wie Anm. 35), S. 185.

(40) Hans Huth: *Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim*, 2 Bde., München 1982, Bd. 1, S. 345.

(41) „Catalogus deren bey dem Churfürstlichen Mannheimer Kupferstich und Zeichnungen-Cabinet befindlichen Zeichnungen.“

(42) Frits Lugt: *Les Marques de Collection de dessins & d'estampes*, Amsterdam 1921, Nr. 2723; fortan zitiert als Lugt.

(43) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344, Nr. 25, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 211 × 301 mm.

(44) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344, Nr. 21, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 210 × 330 mm; und Nr. 22, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 210 × 308 mm.

(45) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344, Nr. 35, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 328 × 214 mm.

(46) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Artaria-Kassette, Baumstudie mit Pyramide und Delphinbrunnen, Feder in Tusche, 305 × 221 mm, Inv.-Nr. 27033.

(47) Handschriftlicher Vermerk Garzarolli-Thurnlackhs.

(48) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344, Nr. 39, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 322 × 217 mm.

(49) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Römischer Brunnen, Feder in brauner Tinte, 338 × 226 mm, Inv.-Nr. 36054 (D. 2062a, handschriftlicher Nachtrag).

(50) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344, Nr. 37, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 338 × 219 mm.

(51) Wien, Graphische Sammlung Albertina, Ruinenbildnis, Feder mit Bister, 284 × 195 mm, Inv.-Nr. 27034 (D. 2057d); Provenienz Lanna (Lugt 2773), Artaria (Lugt 34a).

(52) München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35344, Nr. 41, braune Feder über Bleistiftvorzeichnung, 328 × 209 mm.

(53) Franz Matsche: *Der Freskomaler Johann Jacob Zeiller (1708–1783)*, Diss. Phil. Marburg 1970, S. 67; siehe auch Betka Matsche-von Wicht: *Franz Sigrist 1717–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts*, Weissenhorn 1977, S. 28 f.

(54) Zitiert nach Josef Weingartner: *Der Umbau des Brixner Domes im XVIII. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes des österreichischen Staatsdenkmalamtes*, XIV, 1920, S. 106. Wie recht Troger daran tat, zeigt sich auch in den Bemühungen Leopold Peissers, Matthäus Günther für die Freskierung ins Spiel zu bringen; siehe ebd., S. 107.

(55) In seinem Gutachten zum Brixener Dom vom 6. April hatte er die Skizzen für den Winter 1747/48 angekündigt, und noch bei Vertragsabschluss am 23. März 1748 lag kein „Skizzo“ vor, denn diesen präsentierte Troger erst am 9. Juli. Vgl. hierzu auch Michael Krapf: *Paul Troger: Sein „Heiliger Cassian“ für den Dom zu Brixen. Der Bozzetto im Rahmen der Allerheiligen-Darstellung*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 28, 1984, S. 12 ff.



Abb. 17: Paul Troger, *Ruhe auf der Flucht*; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3909.

(56) Siehe hierzu auch Matsche (wie Anm. 53), S. 67.

(57) Matsche-von Wicht (wie Anm. 53), S. 31 und S. 232, Nr. XXVII. Drei weitere Kopien befinden sich im Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (Inv.-Nr. T. 677, T. 682, T. 685), eine im Mährischen Landesmuseum in Brünn und eine in den Stiftsammlungen von Einsiedeln.

(58) Wien, Graphische Sammlung Albertina, *Ruhe auf der Flucht*, Feder, 350 × 213 mm, Inv.-Nr. 3909.

(59) Matsche-von Wicht (wie Anm. 53), S. 29. Siehe auch Karl Garzarolli-Thurnlackh: *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Wien 1928, S. 50.

(60) „Liste des Academiciens présentée au Maréchal de Cour le 22 fevrier“, *Bibliothek der*

Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten, Fasc. 1 (1742–1769), fol. 15 und 16. Siehe Aschenbrenner (wie Anm. 1), S. 48 und S. 217, Dok. 89; dort mit falscher Jahreszahl. Vgl. auch Ferdinand Gutschl: Michael Angelo Unterberger in den Akten der Akademie, in: Johann Kronbichler/Alfred Sammer/Ferdinand Gutschl: Michael Angelo Unterberger in seiner Wiener Zeit, Wien 1992, S. 69.

(61) Matsche (wie Anm. 53), S. 49 und S. 496, Anm. 124.

(62) Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste; „Andertes Alphabet von Anno 1730 bis 1. Octobris 1733“ zum „Nahmen-Register Aller deren, Welche die von Ihro Röm: Kai: und Kön: Kath: Mai: Carolo Sexto Anno 1725 aufgerichtete, Anno 1726 den 20 Aprilis aber das erste Mahl eröffnete Freye Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst frequentirt haben: Zusam getragen Von Leopold Adam Wasserberg, der Academie Secretario, und 1740. angefangen“ (fortan zitiert als Schülerprotokolle, Bd. 1a), S. 61. Vgl. auch Matsche (wie Anm. 53), S. 496, Anm. 124.

(63) 1742 nimmt Michael Angelo Unterberger an den Lehrveranstaltungen „nach dem Modell“ teil; Schülerprotokolle, Bd. 1a, S. 230. Siehe auch Gutschl (wie Anm. 60), S. 56 und Johann Kronbichler: Michael Angelo Unterberger 1695–1758, Salzburg 1995, S. 28 und S. 250, Dokument 6.

(64) Matsche (wie Anm. 53), S. 48 f.

(65) Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste; in dem „Protocollum der jenigen Academischen Scholaren, welche sich in der Kai: König: Hof=Academie der Mahler=Bildhauer= und Baukunst um die aus Allerhöchsten Kai: König: Gnaden aufgesetzte Praemia beworben haben: denen sie auch Anno 1731 den 11^{ten} Novembris das erste mal ausgetheilet worden“, wird „Stephanus Schenkmaier“ neben Johannes Steinbrech als Teilnehmer am Architekturwettbewerb aufgelistet, doch „seynd die Preise für dieses mal verschoben worden, weil die Zahl zum Certiren zu wenig war“. Eine Verwechslung mit einem Künstler namens Schenkmaier erscheint ausgeschlossen, da das Schülerprotokoll der folgenden Jahre einen Künstler dieses Namens nicht verzeichnet, und er auch im Gesamtverzeichnis der Schüler 1726–1900 nicht auftaucht.

(66) Sein 1735 datiertes Capriccio mit Sarkophagarchitektur (Abb. 7) und seine anderen Zeichnungen ähnlichen Themas (Abb. 8 und 9), die aus stilistischen Erwägungen in dieselbe Zeit zu datieren sind, dürften mit Übungen der Architekturklasse zusammenhängen. Das „Protocollum“ (wie Anm. 65) überliefert für 1735 als Preisaufgabe in der Architektur „Ein an der Mauer stehender Brunnen“, für 1736 und 1742 einen „Freystehenden Brunnen“ und für 1744 „Ein freystehender Altar mit einem Baldaquin und gewundenen Säulen“. Auch wenn Schencks Zeichnungen nicht unmittelbar auf die genannten Preisaufgaben zu beziehen sind, so weisen deren Themen und Schencks Zeichnungen doch weitgehende inhaltliche Übereinstimmungen auf, die es wahrscheinlich erschei-

nen lassen, daß auch diese Zeichnungen an der Akademie entstanden sind.

(67) Schülerprotokolle, Bd. 1a, S. 59. Vgl. auch Herbert August Mansfeld: Die Matrikel der Akademie der bildenden Künste in Wien 1726–1739, in: Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete 15, 1938, S. 121.

(68) Zur Akademie unter dem Direktorat Jakob van Schuppens siehe Walter Wagner: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 21 ff., und Pierre Schreiden: Jacques van Schuppen 1669–1751, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXV, 1982, S. 17 ff.

(69) Matsche-von Wicht (wie Anm. 53), S. 29.

(70) Trogers Kontakte zur Akademie seit den frühen dreißiger Jahren lassen auch die Frage, weshalb 1751 zum ersten Rektor der Akademie Michael Angelo Unterberger und nicht Troger gewählt wurde, in einem anderen Licht erscheinen. Schweighofer (Aschenbrenner, wie Anm. 1), S. 50, hatte seinerzeit die Frage dahingehend beantwortet, daß Unterberger bereits seit seiner Ankunft 1737 in Wien mit der Akademie in Verbindung stand und den praktischen Betrieb kannte, weshalb man ihn vorgezogen hätte. Daß dies auch auf Troger zutrifft, erhellen seine Eintragungen in den erwähnten Akademieakten und Schencks Kopien.

(71) Zitiert nach Aschenbrenner (wie Anm. 1), S. 229.

(72) Dies dürfte z. B. auch für den Bildhauer Jacob Schletterer gelten, der 1731, 1732 und 1735 an den Wettbewerben der Akademie in der Klasse „Sculptura“ teilnahm. Seine Zeichnung mit Maria als Helferin der Christen (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz 4067, 34), die Schletterer als Vorlage zu einem Sandsteinrelief in Zwettl diente, kopiert bis in einzelne Strichlagen eine Zeichnung gleichen Themas von Troger (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 862). Die jüngst von Ingeborg Schemper-Sparholz: Der Bildhauer Jacob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hrsg.): Barock regional – international, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25, 1993, S. 234 f., vertretene These, Troger habe auch Entwürfe und Ideen für Bildhauerarbeiten geliefert, scheint unter dem aufgezeigten Aspekt nicht haltbar. Schletterer dürfte ebenso wie Schenck während seiner Akademiezeit nach Zeichnungen Trogers kopiert und diese später für seine eigenen Bildhauerarbeiten adaptiert haben, ohne daß ein konkreter Entwurf Trogers für ein Relief vorgelegen haben muß.

(73) Erich Hubala: Malerei, in: Karl M. Swoboda (Hrsg.): Barock in Böhmen, München 1964, S. 222.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Peter Prange
Burghausener Straße 4
D-80634 München