

BAROCK- BERICHTE 20/21



Bemerkungen zu drei Altarblattentwürfen von Tobias Pock

Vermutlich im Jahr 1640, spätestens Anfang 1641, erhielt der in Konstanz gebürtige Tobias Pock durch Vermittlung seines älteren Bruders, dem Bildhauer Johann Jacob Pock, vom Wiener Fürstbischof Philipp Friedrich von Breuner einen Auftrag von weitreichender kirchenpolitischer Bedeutung. Sein Altarblatt mit der Darstellung des Stephanus-Martyriums sollte den von seinem Bruder errichteten Hochaltar im Wiener Stephansdom schmücken.

Bereits 1928 warf Anselm Weißenhofer in seinem Aufsatz über die „Wiener Altarbilder des siebzehnten Jahrhunderts“ die Frage auf, „was den Wiener Bischof bestimmte, gerade das Meister-Brüderpaar aus Konstanz zur Ausführung seines großen Auftrags zu berufen“.¹

Diese immer noch aktuelle Frage, die in der jüngeren Forschungsliteratur zu Pock mit einem Mangel an einheimischer Konkurrenz beantwortet wurde², beinhaltet indirekt eine weitaus größere Problematik, die die Erforschung des Œuvres von Pock seit je erschwert hat. Es betrifft die vollständig im dunkeln liegenden Jugend- und Ausbildungsjahre des Künstlers. Informationen über seinen Lebensweg setzen bislang erst mit der Tätigkeit in Wien im Jahr 1640/41 ein. Zu diesem Zeitpunkt war Tobias Pock immerhin 30 Jahre alt.³

In den nun folgenden vier Jahrzehnten bis zu seinem Tod 1683 erhielt er nicht nur die bedeutendsten Aufträge für Wiener Kirchen und Stifte, sondern die Altarblattproduktion der Pockschen Werkstatt weitete sich ebenso auf das Erzherzogtum Österreich sowie die habsburgischen Kronlande aus. Auch als Pock in den Jahren nach 1667 mit mehr als 40 in Wien ansässigen Malern konkurrieren mußte – diese Zahl geht aus einem Schreiben der Wiener Malerzunft an den städtischen Rat hervor⁴ – wurde ihm weiterhin eine Fülle von Aufträgen übergeben, wie die Altarblätter in der Wiener Dominikaner-, der Serviten- oder der Ursulinenkirche bezeugen.

Dieser hohen Anzahl an Altarbildern steht ein eher bescheidenes, in sich sehr homogenes Werk an zeichnerischen Arbeiten gegenüber. Nach momentanem Kenntnisstand läßt sich die Autorenschaft Pocks bei 20 Zeichnungen, die – abgesehen von einer Ausnahme⁵ – sämtlich mit der Feder ausgeführt wurden, zweifelsfrei ermitteln.⁶ Alle Blätter sind thematisch der religiösen Historie verpflichtet und wurden in der Regel als detaillierte Kompositionsentwürfe angefertigt mit bereits vollständig festgelegtem Bildaufbau. Erfreulicherweise tragen 12 der 20 Zeichnungen nicht nur die eigenhändige Signatur Pocks, sondern auch eine entsprechende Datierung, so daß das chronologische Gerüst

des malerischen Œuvres ein zusätzliches Korrektiv durch den Zeichnungsbestand erhält.⁷ Aus diesem Konvolut sollen im folgenden drei Zeichnungen näher betrachtet werden.

Die früheste überlieferte und gleichzeitig bekannteste Zeichnung von Tobias Pock gibt den Entwurf für das bereits erwähnte Hochaltargemälde von St. Stephan wieder – aufbewahrt im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien (Abb. 1).⁸ Die Zeichnung konzentriert sich in ihrer sehr präzisen Ausführung auf die Darstellung von drei unterschiedlichen Figurengruppen: Im Vordergrund wird der hl. Stephanus von den steinwerfenden Schergen umringt mit dem jungen Saulus am linken Bildrand, in der mittleren Bildebene tritt eine Reitergruppe in orientalischer Tracht mit der Halbmondstandarte auf, und der obere Bildabschnitt zeigt die Vision der göttlichen Erscheinung mit einer größeren Anzahl von Putten.⁹ Auffällig an der graphischen Behandlung dieser in Braun lavierten Federzeichnung sind folgende Elemente: Erstens umreißt Pock mit einer fast geschlossenen und äußerst regelmäßigen Linie die Konturen der einzelnen Figuren, die sich aus langgezogenen Federstrichen aufbaut und teilweise durch breitere Pinselstriche akzentuiert wird. Sorgfältig und ausführlich im Detail gestaltet Pock die Haare, die Mimik und die Gewänder. Ansonsten bleibt die Binnenzeichnung mit vereinzelt Parallelschraffuren äußerst sparsam. Ihre Plastizität erhalten die kraftvollen Figuren erst durch die sehr malerisch eingesetzte Lavierung und Aquarellierung in Blau und Rotbraun. Hierin liegt eine zusätzliche Besonderheit des Blatts, denn der Gebrauch des farbigen Aquarellpinsels war zwar bei flämischen und italienischen Künstlern der Zeit durchaus gängig, stellt aber eine Rarität unter den deutschen Handzeichnungen im 17. Jahrhundert dar. Da Pock den kompositorischen Aufbau für sein Figurenprogramm aus zwei Altarbildern oberitalienischer Provenienz kompilierte, nämlich einerseits aus dem Stephanusmartyrium des Genuesen Giulio Benso¹⁰ und andererseits aus dem gleichnamigen Gemälde des Lombarden Daniele Cresspi¹¹, liegt die Vermutung nahe, daß er die Anregung für die koloristische Ausarbeitung während seiner Studienzeit in Italien erhalten hatte.¹²

Über die Frage nach der ursprünglichen Zweckbestimmung der von Tobias Pock eigenhändig signierten Zeichnung kann heute nur noch spekuliert werden. Daß es sich bei dem Blatt um die endgültige Vertrags- oder Belegzeichnung für den Auftraggeber beziehungsweise die Domverwaltung handelte, scheint aufgrund des zwar sorgfältigen, aber unvollendeten Ausführungszustands un-

wahrscheinlich. Vielmehr ist anzunehmen, daß Tobias Pock die Zeichnung zunächst für seinen Bruder Johann Jacob anfertigte, der die Oberaufsicht über den Altarbau innehatte. Begründet wird diese Annahme durch folgende Faktoren: Zum einen belegt eine zeitgenössische Aufschrift auf der Rückseite des Blattes mit den Worten „Abriß zu denn gemalden stuckh zu S. Steffan hoh aldarchor. Von mein bruder Maller“, daß sich die Zeichnung im Besitz von Johann Jacob Pock befunden haben muß. Zum anderen ist bemerkenswert, daß die Entwurfszeichnung 715 × 396 mm mißt und damit genau den Maßstab 1 : 10 im Verhältnis zum Altarbild besitzt. Die außergewöhnliche Größe des Blatts könnte dafür sprechen, daß die Kompositionszeichnung als Vorlage in den Gesamtaltaentwurf eingefügt oder eingeklebt werden sollte.¹³ Unter Weglassung des später auf dem Altarbild ausgeführten Architektur- und Landschaftsprospekts gibt der Entwurf von Tobias Pock bewußt nur das Figurenrepertoire wieder, um einen Gesamteindruck von dem vollständigen Figurenprogramm der Altaranlage, das bedeutet von den geplanten Marmorskulpturen Johann Jacob Pocks und den gemalten Figuren, zu erhalten.¹⁴ Anschließend diente Tobias Pock die Zeichnung wahrscheinlich als Grundlage für die Übertragung der Figuren ins große Altarblattformat, da die zeichnerische Ausformulierung des Figurenbestands exakt mit derjenigen im großen Ölgemälde übereinstimmt.¹⁵

Unmittelbar nach Beendigung der Arbeit für den Fürstbischof Philipp Friedrich von Breuner gingen zahlreiche Altarblattaufträge, beispielsweise von den Barnabiten der Wiener Michaelerkirche, den Kartäusern in Mauerbach (Niederösterreich) und den Benediktinern in Marienberg (Vinschgau), in der Werkstatt von Tobias Pock ein. Ab ca. 1648 gehörten die Benediktiner des Schottenstifts in Wien für mehrere Jahre zu den großen Förderern seiner Arbeiten. Der Abt des Stifts, Anton Spindler von Hofegg (1642–1648), hatte 1643 mit dem Abriß der alten romanischen Schottenkirche begonnen.¹⁶ Enorm hohe Baukosten waren der Grund dafür, daß bei der Konsekration der Kirche im Mai 1648 das Innere des Gebäudes zunächst keine barocke Ausstattung besaß.¹⁷ Deshalb hatte bereits der Abt als Hausherr in einem Brief vom 8. März 1648 die Sebastianibruderschaft ermahnt, die Ausschmückung des ihr zugeordneten Raums im südlichen Querschiff zu beschleunigen.¹⁸ Nach den späteren Zeichnungen des Stiftsmeisters Joseph Schäfer erteilte die Bruderschaft allerdings erst 1655 Tobias Pock den Auftrag, das Altarblatt samt Aufsatzbild ihres Schutzpatrons zu ma-



Abb. 1: Tobias Pock, „Martyrium des hl. Stephanus“, Entwurf für das Hochaltarbild von St. Stephan in Wien; Feder in Braun, laviert, aquarelliert, 719 x 397 mm. Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 12.852.

len.¹⁹ Glücklicherweise haben sich zu dem Altargemälde gleich zwei nahezu identische Entwurfszeichnungen erhalten, wovon allerdings nur ein Blatt die eigenhändige Signatur und Datierung 1649 trägt. Das nicht bezeichnete Blatt aus der Albertina, eine graulierte Federzeichnung in Schwarzbraun mit Weißhöhungen auf bläulichem Papier, ist seit der Publikation von Gertrude Aurenhammer bekannt (Abb. 2).²⁰ Die zweite, leicht verkleinerte Zeichnung im Besitz der Art Gallery of Ontario (Toronto) besitzt dieselbe technische Ausführung auf cremefarbenem Papier.²¹ Obwohl von Thomas DaCosta Kaufmann 1982 publiziert, wurde sie bislang nur unzureichend zur Kenntnis genommen.²² Mit Hilfe dieses Blattes kann nun auch die Entstehungszeit für das Altarbild auf die Jahre 1649/50 präzisiert werden.²³

Im Vergleich zur Zeichnung von 1640/41 (Abb. 1) hat sich der Zeichenstil Pocks in einigen Punkten gewandelt: Am auffälligsten ist, daß der Zeichenduktus nicht mehr so akkurat, sondern sehr viel lebhafter und flüssiger wirkt. Ein aus mal langen, mal kurzen, manchmal stockenden Schwüngen aufgebauter Federstrich beschreibt nun den Umriss der Figuren. Die reicher gewordene Binnenzeichnung bedient sich Parallelschraffuren, Kreuzlagen sowie einer eher kleinteiligen Strichelung, die stellenweise leicht kräuselig wirkt. Die kräftige Lavierung im Vordergrund sowie um den hl. Sebastian herum wird durch die größere Flächen bedeckende Weißhöhung optisch gesteigert. Ihr gezielter Einsatz gibt die Hell-Dunkel-Tonalität des auszuführenden Altarbildes wieder und gehört von nun an zu einem immer wiederkehrenden Gestaltungsprinzip der Pockschen Blätter. Als Kontrast hierzu scheint die figürliche Darstellung im Hintergrund zu zerfließen, so zart ist sie angedeutet. Darüber hinaus werden Gesichter, Haare, Hände und Füße, aber auch pflanzliche Motive nur noch mit wenigen flüchtigen Strichen markiert. Ihre optische Ausformung erhalten sie durch die pointiert eingesetzte Lavierung.

Höchstwahrscheinlich war die unsignierte Zeichnung als Replik für die Werkstatt bestimmt, nach der das Altarbild ausgeführt werden sollte, während das zweite Blatt als Bestellerzeichnung der Sebastianibruderschaft übergeben wurde. Diese nahm einige kleinere Änderungsvorschläge vor, wie die Zeichnung im Vergleich zur Ausführung beweist: Zum einen nimmt der hl. Sebastian einen höheren Standpunkt ein und richtet seinen Blick erhobenen Hauptes auf das himmlische Geschehen. Entsprechend der gegenreformatorischen Idee soll der vom Ausdruck leidenschaftlicher Ekstase gezeichnete Sebastian sein Martyrium als Auszeichnung oder Triumph auffassen. Zum anderen wird der Landschaftsdarstellung mehr Platz eingeräumt – ein charakteristisches Merkmal Pockscher Altarbilder. Drittens gruppiert der Maler die Reitergruppe so um, daß der Hauptmann zu Pferd in orientalischer Tracht

als Antipode des Heiligen vollständig sichtbar wird.

Neben den Benediktinern pflegte Tobias Pock über Jahrzehnte hinweg mit der Ordensgemeinschaft der Kapuziner eine besonders enge berufliche Beziehung. Für die sogenannte Kaiserkapelle der Wiener Kapuzinerkirche hatte er 1659 vier, heute nur noch archivalisch nachweisbare Heiligenbilder gemalt.²⁴ Eine wesentliche Vermittlerrolle bei der Vergabe von zahlreichen Aufträgen für die Ordenskirchen in Oberösterreich, Böhmen und Mähren spielte der Wiener Kapuzinerprovinzial P. Michael Angelus von Deggendorf. Er bestellte die Gemälde aber nicht nur für seinen eigenen Orden bei Tobias Pock, sondern der Pater empfahl den Maler auch weiter, wie ein Briefwechsel zwischen dem Provinzial und dem Statthalter der Deutschordensherrschaft Freudenthal, Johann Caspar von Ampringen, beweist.²⁵ Bevor Pock endgültig die Weisung erhielt, für den neuen Hochaltar der Pfarrkirche von Freudenthal zwei Leinwandbilder zu malen²⁶, entwickelten die beiden Geistlichen zunächst ausführlich in einer größeren Anzahl von Briefen ihre Vorstellungen über Themenwahl, Kosten und Lieferungstermin der Altarbilder. Seinem Schreiben vom 29. Januar 1659 legte der Kapuzinerprovinzial schließlich die Vorzeichnung von Pock für das geplante Projekt bei (Abb. 3). Heute stellt dieses signierte und mit 1659 datierte Blatt die einzige bildliche Vorlage zum Hauptaltarbild dar, weil der Hochaltar der ehemaligen Freudenthaler Pfarrkirche (Bruntál, ČR) im November 1764 einem Brand zum Opfer fiel.²⁷ Zentrales Bildthema ist die Beweinung Christi, die sich wie eine Bühnenszenierung unmittelbar vor dem Betrachter ausbreitet. Unter dem Kreuz liegt der Leichnam, von Maria gestützt, die zum Himmel aufblickt, wo drei Putten mit den Marterwerkzeugen Christi erscheinen. Trauernd sind der Gottesmutter Johannes d. Ev. und Maria Magdalena zur Seite gestellt, während im Hintergrund mit feinen Strichen die Grablegung Christi flüchtig skizziert wird. Gegenüber den beiden bereits besprochenen Zeichnungen läßt sich eine leicht eckige Kontur aus langgezogenen Federstrichen sowie eine Längung der figürlichen Proportionen feststellen. Pock erreicht dadurch eine expressivere Ausgestaltung der Gewandfiguren, die durch den pyramidalen Aufbau der Figuren noch gesteigert wird. Statt der leicht ornamental-verschnörkelten wirkenden Linienzüge (vgl. Abb. 2) verwendet er hier eher kräftige Parallelschraffuren in den Schattenpartien und laviert den Hintergrund großflächig in unterschiedlichen Braunabstufungen, so daß dem Schwung der Federführung seine begrenzende Wirkung genommen ist. Neben der Stephanus-Steinigung (Abb. 1) ist dieses Blatt ein weiteres Beispiel für eine farbig aquarellierte Zeichnung in Pocks Werk. Die Verwendung der Farbtöne Blau, Rot, Grün und Braun für die Gewänder der Hauptfiguren

ging teilweise auf den konkreten Wunsch des Auftraggebers zurück. Johann Caspar von Ampringen forderte nämlich, „daß die Gottesmutter ‚gar anmutig‘, wenn möglich ‚halb ohnmächtig‘ und mit ‚blauer Kleidung‘ gemalt werde“.²⁸

Abschließend sei bemerkt, daß die Entstehung der Zeichnungen Pocks – wie die drei vorgestellten Blätter beweisen sollen – untrennbar mit der Produktion seiner Altarbilder in Verbindung stand. Folgende Merkmale kennzeichnen die graphische Behandlung der Blätter: Mittels Konturen in Feder, die im Laufe der Zeit immer flüssiger werden, differenzierten Lavierungen und Weißhöhungen erzielt Pock ein Erscheinungsbild von ausgesprochen großer Detailgenauigkeit. Weder Skizzenhaftes noch korrigierendes Eingreifen ist zu beobachten. Entsprechend markieren seine Zeichnungen in der Regel ein weit fortgeschrittenes oder finales Stadium innerhalb des Entwurfsprozesses. Da der numerische Umfang der Arbeiten in Öl bei weitem den des zeichnerischen Œuvres übersteigt, Pock aber seine Aufträge zunächst routinemäßig mit der Feder vorbereitete, bleibt zu hoffen, daß zukünftig die eine oder andere Zeichnung wieder zutage gefördert wird.

Abb. 2 (rechts): Tobias Pock, „Martyrium des hl. Sebastian“, Entwurf für das Altarbild des südlichen Querhausaltars der Wiener Schottenkirche; Feder in Braun, weiß gehöht, auf bläulichem Papier, 397 × 250 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 27.238.

Anmerkungen:

(1) A. Weissenhofer, *Wiener Altarbilder des siebzehnten Jahrhunderts: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* 21 (1928) S. 189–217, S. 192.

(2) Siehe hierzu zuletzt: M. Krapf, *Plastik: Die Kunst des Barock in Österreich*, hg. v. G. Brucher, Salzburg 1994, S. 131; G. Brucher, *Staffeleimalerei: Die Kunst des Barock in Österreich*, hg. v. G. Brucher, Salzburg 1994, S. 306–307.

(3) *Eine Monographie samt Werkkatalog ist von der Verfasserin als Dissertation an der Universität Stuttgart in Vorbereitung. Hier soll auch der Frage nach Herkunft und künstlerischer Ausbildung ausführlich nachgegangen werden.*

(4) *Wiener Stadt- und Landesarchiv, H. A. Akt 5/1676, fol. 18r.*



(5) Es handelt sich hierbei um eine in Rötöl ausgeführte Freundschaftszeichnung mit der Darstellung des „hl. Lukas“. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Rötöl, weiß gehöht auf Papier, 190 × 298 mm. Bezeichnet mit einer Widmung links unten: „Zur freindlicher gedechtnus Tobiaß Pockh Maller in wienn 1663.“ Inu.-Nr. Ha II 85. K. Garzarolli-Thurnlackh, *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Wien 1928, S. 27–28, Abb. 1; G. Aurenhammer, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich* (Studien zur österreichischen Kunstgeschichte) Wien 1958, S. 56, 137, L 8.

(6) Von einer Zeichnung ist nur eine fotografische Aufnahme bekannt. Sie gilt bereits seit G. Aurenhammer, a. a. O. (Anm. 5) S. 137, L 11, Abb. 49, als verschollen und befand sich ehemals im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien.

(7) Darüber hinaus sind zwei Blätter lediglich mit dem vollständigen Namenszug Pocks versehen, ein weiteres Blatt nur mit der Angabe des Entstehungsjahres, drei Zeichnungen besitzen keinerlei Bezeichnung, und auf einem Blatt findet sich das Monogramm samt Datierung. Eine nachträgliche, nicht eigenhändige Signatur des Künstlers trägt die Federzeichnung „Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers“ in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Inu.-Nr. 34647). Von G. Aurenhammer, a. a. O., S. 138, L 13 irrtümlicherweise als „Judith“ bezeichnet.

(8) Inu.-Nr. 12.852. Siehe hierzu zuletzt: Ausst.-Kat. Wien 1997/98, *Meisterzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts* (aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien), hg. v. E. Pokorny, Wien 1997, S. 22, Kat. Nr. 8, mit weiterführender Literatur.

(9) Als Entstehungsjahr der Zeichnung wurden bereits von G. Aurenhammer, a. a. O. S. 54, 133, die Jahre 1640/41 vorgeschlagen. Sie erkannte als erste die Vorbildfunktion der Pockschen Komposition für das 1642 entstandene Altargemälde gleichen Themas von Georg Bachmann in der Eggenburger Pfarrkirche (NÖ.).

(10) So übertrug Pock aus dem Benso-Gemälde, das er wohl von Konstanz aus durch Vermittlung des Benediktinerpaters Gabriel Bucelin in dessen Sammlung kennengelernt hatte, die Rückenfigur des rechten Steinewerfers fast identisch in seinen Entwurf. Vgl. zum Gemälde von Benso: G. Spahr, *Die Basilika Weingarten* (Bodensee-Bibliothek Bd. 19), Sigmaringen 1974, S. 112, Abb. 75; Ausst.-Kat. Frankfurt 1992, *Kunst in der Republik Genua 1528–1815*, S. 108, Kat. Nr. 43, Tafel 46.

(11) Die Stephanusfigur und die links hinter dem Heiligen stehende Figur (mit einem nach oben gestreckten Arm) adaptierte Pock aus Crespis Altarbild. Abb in: Mus.-Kat. Milano 1989, *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535–1796*, S. 204–206, Abb. 112.

(12) Vgl. Anm. 3.

(13) Johann Jacob Pock mußte laut Vertrag vom 1. März 1641 vor Beginn der eigentlichen

Bauarbeiten einen Altarentwurf herstellen. Allerdings gilt seine Altarzeichnung als verschollen. Diözesanarchiv Wien, Kontrakt vom 1. März 1641 zwischen Philipp Friedrich von Breuner und Johann Jacob Pock. Publiziert wurde der Vertrag bereits in: H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St.-Stephans-Domes in Wien* (Österreichische Kunsttopographie Bd. 23) Wien 1931, S. 57–59. Kleberückstände sind heute auf dem oben bogenförmig zugeschnittenen Blatt nicht mehr sichtbar.

(14) Zu den Skulpturen von Johann Jacob Pock siehe: M. Krappf, *Plastik: Die Kunst des Barock in Österreich*, hg. v. G. Brucher, Salzburg 1994, S. 131, Abb. 74.

(15) Im Altarbild veränderte Pock lediglich einige Details der Binnenzeichnung. So trägt der hl. Stephanus in der Ausführung eine Dalmatika, die dem Ornat des Fürstbischofs glich. Ausst.-Kat. Wien 1997, *850 Jahre St. Stephan*. Symbol und Mitte in Wien, S. 218, Kat. Nr. 4. 36. 1. Weiterhin wurde das jugendliche Gesicht des jungen Saulus gegen einen Kopftyp mittleren Alters eingetauscht, und die Anzahl der Figuren, die die Reitergruppe bildet, wurde erhöht.

(16) In den Jahren 1638 bis 1641 war bereits das Presbyterium neu erbaut worden.

(17) A. Hübl, *Baugeschichte des Stiftes Schotten in Wien* (Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien Bd. 46) Wien 1914, S. 67.

(18) C. Wolfsgruber, *Die Correspondenz des Schottenabtes Anton Spindler von Hofegg*, Wien 1893, S. 142 f.

(19) *Schottenarchiv, Inventarium der Kirchen und Sakristey-Geräthe der Stifts- und Pfarrkirche U. L. Frau zu den Schotten in Wien 1817*, S. 830. Offenbar auf dieser Grundlage wurde das Altarblatt bisher in die Jahre um 1655 datiert. Vgl. zuletzt: F. Czeike, *Schottenkirche: Historisches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 1997, S. 138. A. Weissenhofer, a. a. O. S. 194, datiert den Marien- und Sebastiansaltar von Pock in die Jahre 1651 bis 1655. Gemäß den Vorstellungen seiner Auftraggeber gibt Pock in seinem Entwurf nicht die zentrale Szene des Martyriums wieder, sondern dessen Vorbereitung – kompositorisch vergleichbar mit zwei Gemälden von Antonis van Dyck (heute in der Alten Pinakothek München, Inu.-Nrn. 371 und 607). E. Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, I, Mailand 1980, S. 93, 103–104, Nrn. 117, 262.

(20) Inu.-Nr. 27.238; 397 × 250 mm. G. Aurenhammer, a. a. O. S. 55, 134–135, L 3, Abb. 42.

(21) Inu.-Nr. 70/145; 389 × 250 mm.

(22) T. DaCosta Kaufmann, *Holy Roman Empire 1540–1680. A Selection from North American Collections*, Princeton 1982, S. 192, Abb. 75. S. Appuhn-Radike machte die Verfasserin dankenswerterweise auf die Zeichnung aufmerksam.

(23) Das Auftragsdatum 1649 erscheint auch deshalb glaubwürdig, weil in diesem Jahr tatsächlich ein Streit zwischen der Bruderschaft und der Kirchenführung unter Abt Petrus Hei-

ster (1649–1662) beigelegt werden konnte und der Konfraternität nun an einer raschen Errichtung eines neuen Andachtsortes für ihre ca. 1000 Mitglieder gelegen war. A. Hübl, *Die Bruderschaften an der Schottenkirche in Wien* (Sonderabdruck), Wien 1917, S. 8.

(24) Es handelte sich hierbei um folgende Gemälde: hl. Joseph, hl. Johannes d. T., hl. Anna, hl. Elisabeth. Sie gingen wohl verloren, als die Kapelle in den Jahren 1749–1751 grundlegend umgestaltet wurde. Vgl.: C. Wolfsgruber, *Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien*, Wien 1887, S. 14, 19–20.

(25) Siehe hierzu die Auszüge bei: W. Pillich, *Ein unbekanntes Altarblatt von Tobias Pock: Wiener Geschichtsblätter* 62 (1947) S. 37–40.

(26) Das Hochaltarblatt samt Aufsatzgemälde mit der Darstellung des hl. Franziskus in Betrachtung des Kreuzifixes.

(27) Die Zeichnung befindet sich im Besitz des Zentralarchivs des Deutschen Ordens, Wien, Abt. Mei. 225/1. Ohne Inu.-Nr.; 315 × 200 mm. Vgl. auch: G. Aurenhammer, a. a. O. S. 55–56, 136, L 6.

(28) W. Pillich, a. a. O. S. 38.

Abb. 3 (rechts): Tobias Pock, „Beweinung Christi“, Entwurf für das 1764 durch Brand zerstörte Hochaltarbild der Pfarrkirche in Freudenthal (Bruntál, ČR); Feder, 315 × 200 mm. Wien, Zentralarchiv des Deutschen Ordens, Inu.-Nr. Abt. Mei 225.

Anschrift der Verfasserin:

Astrid Scherp M. A.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Meiserstraße 19
D-80333 München

