

BAROCKBERICHTE

22/23





Christian Hecht

Komposition und Kolorit in den frühen Altarbildern Johann Michael Rottmayrs*

Unter den großen süddeutsch-österreichischen Barockmalern nimmt Johann Michael Rottmayr eine herausragende Stellung ein. Es war ihm auf dem Gipfelpunkt seines Ruhms vergönnt, als kongenialer¹ Freskant zahlreiche Bauten Johann Bernhard Fischers von Erlach, wie z. B. die Wiener Karlskirche, auszustatten. Nicht weniger bedeutend sind Rottmayrs Fresken in der Salzburger Residenz, in der Breslauer Jesuitenkirche oder im Schloß zu Pommersfelden. Neben diesen Werken, die den großen geographischen Rahmen seiner Tätigkeit abstecken, schuf Rottmayr eine geradezu unglaublich große Zahl von Altarblättern, z. B. für den Passauer Dom und für St. Stephan in Wien. Rottmayrs staunenerregende künstlerische Leistungen führten dazu, daß Kaiser Leopold 1704 ihn in den Adelsstand erhob².

Die große Bedeutung, die Rottmayrs Schaffen zukommt, verdankt sich keineswegs nur einer Fügung äußerer Umstände, sie ist vielmehr vor allem die Folge seiner spezifischen Malweise, die offenbar bereits für die Zeitgenossen mit den herausragendsten architektonischen Leistungen des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts harmonisierte. Es erhebt sich somit die Frage, wieso die Kunst Rottmayrs den Anforderungen entsprach, die die Malerei im Zusammenhang des sogenannten „Gesamtkunstwerks“³ zu übernehmen hatte. Formal gesehen läßt sich

diese Frage leicht beantworten, Rottmayr entsprach der kunsttheoretischen Forderung nach der „unità“⁴. Wie Filippo Baldinucci (1625–1697) 1682 in seiner vielzitierten Lebensbeschreibung Berninis gesagt hatte, sei Bernini der erste gewesen, der „versucht habe, die Architektur mit der Skulptur und der Malerei dergestalt zu vereinen, daß aus allen ein schönes Zusammengesetztes (bel composto)“ entstünde⁵. Baldinucci formuliert hier ein Prinzip, das sich in dieser oder ähnlicher Weise auch bei anderen Schriftstellern findet. So schrieb z. B. der Maler und Kunsttheoretiker Gérard de Laïresse (1640–1711) 1707 in seinem berühmten Handbuch „Het groote schilderboek“: „Allgemeine Beobachtung in Bemalung der Plafonds oder Decken [. . .]: Die vornehmste Wahrnehmung in dieser Übung ist eigentlich, daß die Bau Kunst unzertrennt bleibe und ihre Eigenschaften und Regularitäten sauber beysammen erhalten werden [. . .]. Daher denn so Acht darauf gegeben werden soll, daß die Conception des Mahlers, des Bau-Meisters seine nicht verstören oder vernichtigen, sondern daß die einen und die andern also mit einander vereinigt werden [. . .], also daß eines mit dem andern einerley Körper scheine [. . .].“⁶ Diese Aussagen sind jedoch zu allgemein, als daß nicht noch genauer bestimmt werden müßte, welche tatsächliche Entsprechung sie im Werk eines Künstlers

wie Rottmayr hatten; denn daß die Zeitgenossen der Meinung waren, daß sein Schaffen diesem Prinzip gemäß war, ist angesichts der Auftragslage bereits offenkundig, es wird aber auch durch verschiedene schriftliche Äußerungen bestätigt. So schrieb z. B. Kurfürst Lothar Franz von Schönborn 1718 an seinen Neffen, den Reichsvizekanzler Friedrich Karl, daß sich der Festsaal von Pommersfelden erst *nach* der Freskierung durch Rottmayr „über die maßen schön präsentiret“⁷.

Angesichts dieser Fragestellung bietet es sich an, den Ausgangspunkt der künstlerischen Entwicklung Rottmayrs genauer zu betrachten, zumal einige seiner frühesten Werke in der letzten Zeit auf Veranlassung des Kunstreferats der Erzdiözese München und Freising restauriert worden sind.

Johann Michael Rottmayr wurde in Laufen an der Salzach geboren und kurz danach am 11. November 1654 in der dortigen Stiftskirche getauft⁸. Laufen gehörte seit dem 13. Jahrhundert zum Erzstift Salzburg⁹. Salzburg hatte unter dem Dreißigjährigen Krieg weniger gelitten als andere deutsche Länder, so daß hier die Kunstproduktion nach dem großen Krieg früher als andernorts zu neuer Blüte gelangte. Johann Michaels Mutter, Margarethe Magdalena, war die Tochter des Laufener Faßmalers Kaspar Zehentner¹⁰, und führte nach dessen Tod im Jahre 1662 die Werk-

Abb. rechts: Johann Michael Rottmayr, „Die schützende Hand des Hl. Rupert über einem Salzschiß auf der Salzach“, Detail aus dem auf Seite 285 abgebildeten Gemälde des Rupertusaltars der Schiffleutebruderschaft in der Stadtpfarrkirche Laufen. (Die Farbdias zu diesem Beitrag wurden, wenn nicht anders vermerkt, vom Kunstreferat der Erzdiözese München-Freising zur Verfügung gestellt.)

Abb. links: Johann Michael Rottmayr, der obere Teil des Gemäldes des Rupertusaltars in Laufen mit den hll. Ursula, Apollonia, Barbara, Katharina und Margaretha.

* Vortrag, gehalten am 30. März 1998 im Rahmen der Vortragsreihe „Barocke Altarbilder“ des Vereins für christliche Kunst e. V., München.

statt selbständig weiter¹¹. Der junge Johann Michael dürfte also von seiner Mutter ins Malerhandwerk eingeführt worden sein. Eine Ausbildung, die über die Faßmalerei hinausging, kann er von ihr allerdings nicht erhalten haben. Wie auch immer die Anfänge von Rottmayrs Bildungsgang gewesen sind, er selbst muß schon bald erkannt haben, daß seine engere Heimat ihm nur wenige Anregungen bieten konnte. Wie selbstverständlich mutet daher seine Entscheidung an, nach Italien zu gehen, um dort seine eigentliche Studienzeit zu beginnen. Rottmayr entschied sich für Venedig, um dort in die Werkstatt Johann Carl Loths (1632–1698)¹² einzutreten. Bereits die Zeitgenossen erkannten, welch große Bedeutung diese Ausbildung für den Werdegang Rottmayrs hatte. In dem von dem Notar Adam Franz Guetratter verfaßten „Epitaphia“, einer Sammlung von Grabinschriften „In der Stiffkirche BM:V: und Creizgang zu Lauffen“, findet sich auch ein lateinisches Trauergedicht auf den Tod Rottmayrs. Der Text, den Guetratter nach dem Vorbild der berühmten Grabinschrift Vergils formulierte, beginnt mit den Zeilen: „Lauffen me genuit, aluitque Venetia lustru quippe meus Carl Loth arte Magister erat.“ („Laufen hat mich gezeugt, zehn Jahre ernährte mich Venedig, [wo] freilich Karl Loth mein Meister in der Kunst war.“)¹³

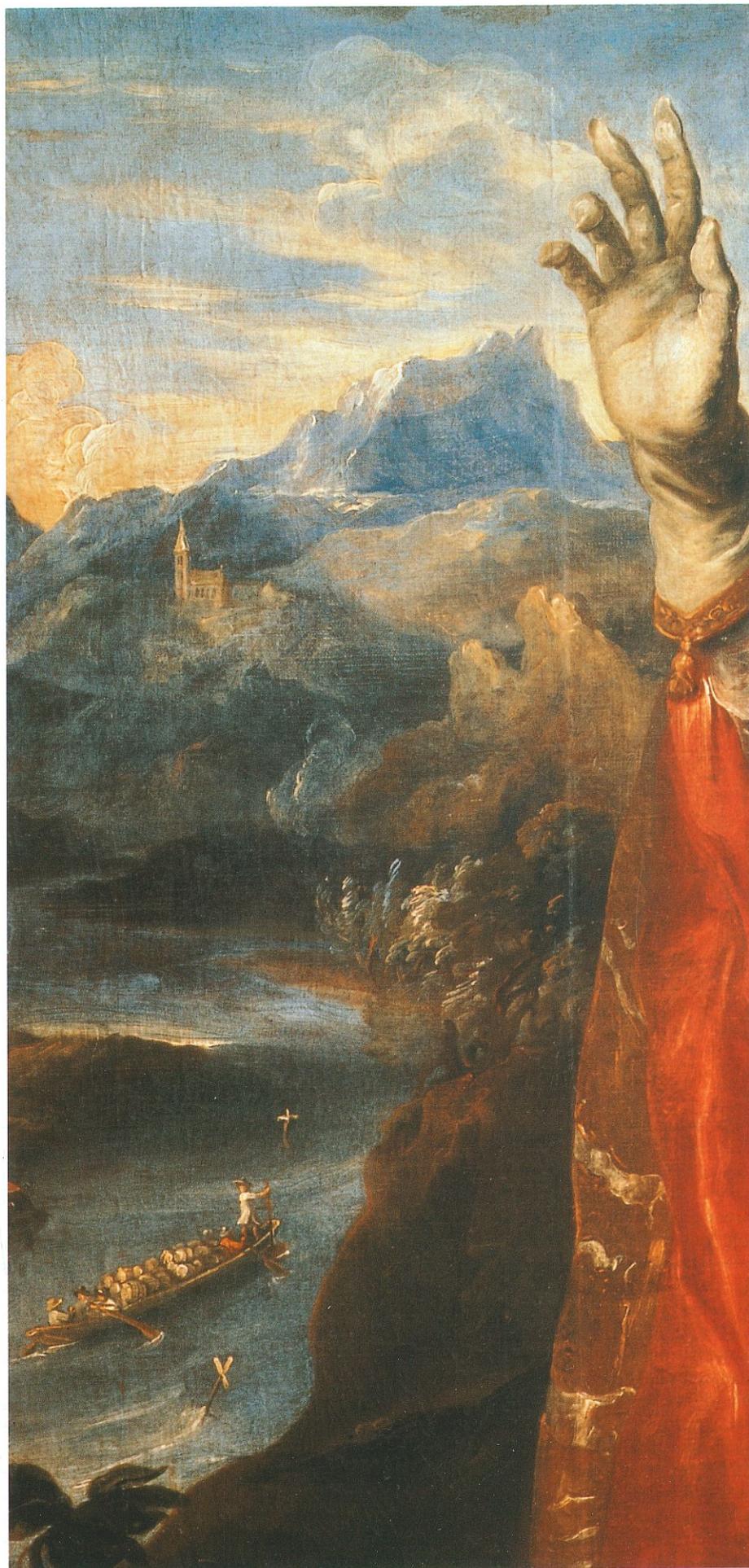




Abb. 1: Johann Michael Rottmayr: Der hl. Florian. 1688 (Abtsdorf bei Laufen, Filiationkirche).

Aller Wahrscheinlichkeit nach kehrte Rottmayr im Jahre 1687 nach Laufen zurück. Zu den ersten Aufträgen, die er danach bekam, gehört ein 1688 gemaltes Altarblatt¹⁴, das heute den Hauptaltar der Filiationkirche St. Jakob Major in Abtsdorf bei Laufen schmückt. Die Darstellung zeigt den hl. Florian (Abb. 1). Das Werk läßt schon eine recht pastose Malweise erkennen, die bereits freier erscheint als die seines Lehrers. Doch ist die Komposition im Gegensatz zum Kolorit und zum erfrischenden Farbauftrag nicht sehr befriedigend. Schon die unteretzte Gestalt des Heiligen kann nicht recht überzeugen – auch wenn sie vor dem Original weit weniger ins Auge fällt als auf Reproduktionen. Vor allem aber irritiert die durchaus als ungeschickt zu bezeichnende Perspektive. Der hl. Florian schüttet nämlich den Inhalt seines Wasserschaffs direkt neben sich aus, trifft aber das

weit im Hintergrund dargestellte brennende Gebäude. Der Grund für diesen Bildaufbau ist offenbar, daß Rottmayr den Heiligen von den Flammen unbehelligt im Vordergrund agieren lassen will. Eine überzeugende Lösung für dieses Problem hat der Maler erst später gefunden, wie sein 1721 entstandenes Altarbild¹⁵ für die Wallfahrtskirche Maria Büchel bei Salzburg zeigt. Trotz mancher Ungeschicklichkeiten ist Rottmayr mit dem Abtsdorfer Bild dennoch ein beachtliches Kunstwerk geglückt, denn die ausdrucksvolle Physiognomie des Heiligen hebt sich deutlich von der üblichen schematisierenden Malweise vieler seiner Zeitgenossen ab.

Im selben Jahr wie das Abtsdorfer Altarblatt entstand für die Annakapelle der 1892 abgebrochenen alten Fridolfinger Pfarrkirche ein Gemälde, das die Mutter Anna, die Jungfrau Maria sowie den hl. Sebastian zeigt (Abb. 2)¹⁶.

Es handelt sich vermutlich um eine private Stiftung des Pfarrers Simon Strauß, denn die Rechnungen des Pfarrarchivs von Fridolfing enthalten keinen Hinweis auf das Bild. Obwohl man schon länger Rottmayr als Urheber¹⁷ dieses Werkes vermutete, konnte es erst 1963, als man die Signatur und die höchst wichtige Datierung: „Johann Michael Rottmayr fecit 1688“¹⁸ entdeckte, eindeutig als seine Arbeit bestimmt werden. Auch dieses frühe Werk läßt die spätere Meisterschaft nur erahnen, noch nicht erkennen. Die etwas zeichnerische Gesamtauffassung und die betonte statuenhaft plastische Wirkung der drei Figuren deuten durchaus noch nicht auf die in jeder Hinsicht malerischeren Werke der Folgezeit. Man könnte sogar vermuten, daß Rottmayr sich hier nicht die Freiheit des lebendigen Farbauftrags erlaube, die das frühere Abtsdorfer Bild auszeichnet, sondern daß er überraschenderweise einen viel ruhigeren und glatteren Modus der Malerei verwende. Dieser Eindruck ist jedoch vor allem dem heutigen Zustand des Bildes zuzuschreiben, das nicht mehr alle Qualitäten der Malerei Rottmayrs erkennen läßt. Nur noch wenige Partien zeigen den ursprünglich sehr pastosen Farbauftrag, der sich z. B. noch am rechten Arm Mariens oder auch bei der kleinen Landschaftspartie des Hintergrundes erhalten zu haben scheint. Im einzelnen sind es, wie zu erwarten, Vorbilder von Loth, auf die Rottmayr zurückgreift. Dessen Gemälde „Abraham und die drei Engel“ bietet sich als nächster Vergleich an, wie bereits Erich Hubala gesehen hat¹⁹, denn hier erscheinen ganz ähnliche Gesichtsbildungen und vor allem ist die Gruppierung der Gestalten deutlich von Loth abhängig, der aber seine Figuren viel lockerer anordnet. Rottmayr bleibt erstaunlicherweise viel schlichter, so daß fast ein geradezu klassisierender Eindruck entsteht, der dadurch noch betont wird, daß das Bild aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes auf seinen kompositorischen Kern reduziert ist. Trotz der fast unscheinbaren Gestalt des für ein Altarblatt relativ kleinen Werkes (ca. 190 cm × 140 cm) besitzt es dennoch schon deutliche Hinweise auf Rottmayrs reifen Stil. Es ist vor allem das bemerkenswerte Kolorit, das in dieser Hinsicht von Interesse ist. Es beruht auf dem Grundakkord von Braun und Rot. Hinzu kommt das leuchtende Weiß, das das Gewand Mariens betont und sie zum optischen Zentrum des Bildes werden läßt. Sehr geschickt setzt Rottmayr im Hintergrund einen hellen blauen Akzent, der sehr zur farblichen Lebendigkeit des Altarblattes beiträgt, der aber auch dazu dient, den unteren Bereich des Bildes und den hier zu sehenden natürlichen Himmel vom oben einbrechenden überirdischen Licht zu unterscheiden, das Rottmayr mit den üblichen goldenen Strahlen wiedergibt. Nicht übergangen werden darf auch die Ikonographie des kleinen Bildes. Die Auswahl der Heiligen erklärt sich daraus, daß es als Altarblatt für einen in einer Nebenkapelle

aufgestellten Altar der Fridolfinger Bruderschaft der hll. Anna und Sebastian²⁰ entstand²¹. Erst diese inhaltlichen Vorgaben lassen verständlich werden, wie sinnvoll Rottmayrs Kompositionsweise ist, die wesentlich darauf beruht, um eine Zentralfigur mehrere Trabantenfiguren anzuordnen.

Obwohl man hätte erwarten dürfen, daß die gesamte Komposition auf die hl. Anna und den hl. Sebastian ausgerichtet worden wäre, denn sie sind die Patrone der Bruderschaft, konzentriert Rottmayr sein Bild ganz auf die kindliche Maria, die er schon durch das Kolorit hervorhebt. Vor allem aber richtet er die volle Aufmerksamkeit der beiden anderen Heiligen auf Maria, so daß sich auch das Interesse des Betrachters auf sie konzentriert. Die inhaltliche Begründung für diese Bildfindung ist, daß die hl. Anna als Mutter und als Erzieherin Mariens dargestellt wird. Dieser alte Bildgedanke konnte entstehen, da der hl. Anna im Mittelalter eine kleine Maria, die meist das Jesuskind bei sich hat, in attributhafter Weise beigegeben wurde²². Eine solche unnatürliche Darstellungsform war innerhalb der realistischen Malweise, wie sie sich auch in Deutschland spätestens seit Dürer durchgesetzt hatte, nicht mehr denkbar. Die kleine attributhafte Maria wird daher wirklich zu einem Kind, dem sich die hl. Anna als erziehende Mutter zuwendet. Ganz natürlich kann Rottmayr also zeigen, daß sich die Heilige auf ihre Tochter konzentriert. Das Buch, das Maria in der Hand hält, erinnert daran, daß die hl. Anna als Lehrerin Mariens verstanden wird. Dieser kleinen Szene stellt Rottmayr den hl. Sebastian gegenüber, der ebenfalls seine ganze Aufmerksamkeit auf Maria richtet. Rottmayr zeigt ihn in Verehrung Mariens und schafft so eine Verbindung zu den beiden anderen Figuren. Die Haltung, die Rottmayr seinem Sebastian gab, findet sich auch bei seinem Lehrer Loth, der auf diese Weise einen Hirten zeigt, der vor der Krippe kniet²³. Trotz der eher unscheinbaren Malweise erweist sich damit dennoch, daß das kleine Gemälde in der Tradition des großen venezianischen Altarblattes steht. Rottmayr versteht es dabei, die traditionelle Darstellungsweise, die letztlich aus der „sacra conversazione“ erwachsen ist, der Aufgabe des Bruderschaftsbildes anzupassen, indem er durch leichtverständliche Gestik und deutliche Blickbeziehungen den hl. Sebastian vor Maria als Fürbitter auftreten läßt. Das geschieht auf eine Weise, wie sie sich seit langem eingebürgert hatte, wenn ein Stifter z. B. der Gnade Mariens empfohlen werden sollte. Mit seiner Linken, deren Zeigefinger deutlich ausgestreckt ist, scheint der Heilige direkt auf die Betrachter zu deuten, als die man sich in erster Linie die Mitglieder der Bruderschaft vorstellen darf. Die fürbittende Ansprache Sebastians unterstützend, weist die hl. Anna ihre Tochter auf den vor ihr knienden Heiligen hin. Maria aber, die bereits die Absichten der beiden verstanden hat, blickt aus dem Bild heraus. Sie ist die



Abb. 2: J. M. Rottmayr: Die hl. Mutter Anna mit Maria und dem hl. Sebastian. 1688 (Fridolfing, Pfarrkirche)

einzig der drei Gestalten, die Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Bereits bei diesem frühen Werk wird also die große Bedeutung erkennbar, die Rottmayr in allen seinen Schaffensphasen dem Betrachterbezug zuteil werden läßt.

Diese gestufte Fürbitte erinnert an Darstellungen der sogenannten „Heilsteppe“ bzw. der Interzessionsbilder²⁴, die sich ihrerseits aus den Bildformeln des Weltgerichts und des Gnadenstuhles entwickelt haben. Dabei ist es jedoch Gottvater, an den sich letztlich die Bitte um Heilsgewährung richtet. Das Rottmayrsche Bild ist aber noch nicht auf dieser höchsten Ebene angelangt. Eine übliche Formel höchst sinnvoll einsetzend, läßt der Maler daher im oberen Bereich seines Gemäldes das göttliche Glorienlicht einbrechen, um anzuzeigen, daß der fürbittende Vermittlungszusammenhang noch nicht bei

Gott als seinem letzten Adressaten angelangt ist. Vor diesem Hintergrund erweist sich die auf den ersten Blick recht einfache Darstellung als durchaus komplex. Im Falle des Fridolfinger Bruderschaftsbildes stellte sich Rottmayr die Aufgabe, ein Altarbild als Devotionsbild²⁵ zu schaffen, d. h. ein Bild, das im eigentlichen religiösen Sinne verehrt werden kann. Dem Unterschied zwischen Devotionsbild und dekorativem Bild entspricht meist – keinesfalls aber grundsätzlich²⁶ – eine mehr szenisch bzw. eine eher statisch aufgefaßte Darstellungsweise. Der offensichtliche Betrachterbezug, der durch ausdrückliche Blicke und hinweisende Gesten hergestellt wird, ist nun vor allem ein Charakteristikum szenischer Kompositionen. Die Aufgabe, die sich Rottmayr in Fridolfing stellte, war gewissermaßen eine Zwischenform, denn dieses Altarblatt sollte zweifellos auch der per-

sönlichen Andacht der Bruderschaftsmitglieder dienen. Ganz selbstverständlich paßt sich Rottmayr diesen differierenden Aufgaben an. Er verzichtet darauf, die hl. Anna und den hl. Sebastian einfach parataktisch nebeneinander anzuordnen, so daß es ihm gelingt, eine erstaunliche, der Aufgabe sehr gut angemessene Mischform zu schaffen, die die Mitte zwischen einer statischen und einer mehr szenische Bildauffassung hält. Das Thema des Bildes könnte daher durchaus folgendermaßen formuliert werden: Die hl. Anna und der hl. Sebastian bitten die Gottesmutter Maria, bei ihrem Sohn für die Mitglieder der Fridolfinger Anna-und-Sebastians-Bruderschaft Fürsprache zu halten.

Schon bald nach der Fertigstellung dieses Bildes erarbeitet sich Rottmayr langsam den für ihn typischen Stil, indem er sich vor allem an Peter Paul Rubens schulte. Es hat fast den Anschein, als wären erst durch diesen zweiten Impuls die Anregungen, die er in Venedig bekommen hatte, wirklich fruchtbar geworden. Bereits mit seiner 1689 entstandenen „Passauer Beweinung“, die heute der Bayerischen Staatsgemäldesammlung gehört, hatte er einen ersten Schritt in diese Richtung getan. Die entscheidende Phase für diese Entwicklung zu einer bemerkenswerten Souveränität der Komposition lag jedoch in den frühen 90er Jahren des 17. Jahrhunderts, nachdem sich Rottmayr 1690 in Salzburg niedergelassen hatte²⁷. Hier hatte er bereits 1689 mit den Deckenfresken²⁸ im Carabinierisaaal der Residenz seinen ersten wirklich großen Auftrag erhalten. Diese bedeutende Aufgabe, die angesichts des gewaltigen Raumes wirklich eine monumentale Lösung erforderte, konnte Rottmayr nur unter Rückgriff auf die zeitgenössische römische Malerei lösen. Es ist vor allem Pietro da Cortona, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, denn Rottmayr schließt sich z. T. sehr eng an diesen Hauptmeister des römischen Barock an. So geht z. B. die Venus, die im Salzburger Carabinierisaaal über der Schmelde des Vulkan schwebt, direkt auf Pietro da Cortonas Figur der Divina Providentia im Salone des Palazzo Barberini (vollendet 1639) zurück²⁹. Auch wenn sich bis jetzt noch kein eindeutiger Beweis für einen Romaufenthalt Rottmayrs hat erbringen lassen, so wird man doch angesichts der langen Zeit, die der Maler in Italien verbrachte, davon ausgehen können, daß er die großen Werke der römischen Malerei am Ort ihrer Entstehung eingehend studiert hat, denn die Verwendung von Kompositionsprinzipien und die Ähnlichkeit der Palette werden nicht wie etwa die Übernahme von Einzelmotiven auf die Kenntnis von Reproduktionsstichen oder auf nur indirekte Einflüsse zurückgehen. Bemerkenswerterweise sind es auch weniger diese einzelnen Bildmotive als die kompositorischen und koloristischen Grundprinzipien, deren Aneignung für Rottmayr wichtig ist. Wie die italienischen Künstler des Hochbarock, an erster Stelle muß hier Pietro

da Cortona genannt werden, versucht auch er, ein Bild nicht mehr aus einzelnen Versatzstücken additiv zusammensetzen, sondern eine vereinheitlichende Komposition aus zusammenhängenden, einander begründenden und bedingenden Elementen zu schaffen. Wie es bei Pietro da Cortona zu erkennen war und wie es auch der italienischen Kunsttheorie entsprach, konnte eine solche erwünschte „unità“ vor allem dadurch erreicht werden, daß der Künstler sich auf eine Handlung konzentriert, die alle Figuren der Darstellung tatsächlich zu einer Aktion zusammenfaßt, d. h. jede Person nimmt agierend oder reagierend an einem einzigen Geschehen teil, und selbst Figuren, die nicht auf den Handlungszusammenhang bezogen zu sein scheinen, dürfen das nur sein, um gerade durch diesen Gegensatz die Einheitlichkeit des übrigen zu betonen. Der Begriff der Einheit muß dabei jedoch sehr vorsichtig verwendet werden, denn den Zeitgenossen war bereits bewußt, daß auch die „varietas“ ihre Rechte hatte. Einer der bedeutendsten süddeutsch-österreichischen Barockkomponisten, Georg Muffat, stellte 1695 sein „Florilegium primum“ ausdrücklich unter ein entsprechendes Motto: „Gleichwie aber Pflanzten und Blumen Vielfältigkeit der Gärten erste Anlockung ist [. . .], so habet erachtet, daß zu Euer Hoch-Fürst[lichen] Gnaden unterthänigst-gebührender Bedienung, nicht *einerley* (Hervorhebung d. Verf.), sondern *verschiedener* (Hervorhebung d. Verf.) Nationen best zusammengesuchte Art sich geziemen würde [. . .]“³⁰. Muffat fährt dann aber fort, daß er aus der Verbindung von französischer, deutscher und italienischer Musik eine „Zusammenstimmung“ hervorbringen wolle. Der Text des Komponisten läßt erkennen, daß sich auch die gewünschte Vielfalt einem vereinheitlichenden Prinzip unterzuordnen habe. Ebenso gelingt es auch Rottmayr, der ähnlich wie Muffat heterogene Anregungen aus verschiedenen Ländern verarbeitete, mehrere handelnde Figuren durch eine Grundbewegung vereinheitlichend einander zuzuordnen. Was in Fridolfing im kleinen Maßstab schon zu erkennen ist, wendet Rottmayr bei den Fresken der Salzburger Residenz, die in nächster zeitlicher Nähe zu diesem Bild entstanden sind, in gesteigerter Weise an, wenn er große vielfigurige Kompositionen schafft, die dennoch aufgrund einer gestaffelten Subordination der Einheitlichkeit Genüge tun. Die Klarheit der inhaltlichen und formalen Bezüge, die Rottmayr immer herstellt, ist ein besonderes Kennzeichen seiner Malweise. Wenn daher Adam Franz Guettrater in seinem Trauergedicht auf Rottmayrs Tod schreibt: „Die Malerei bleibt mehr im menschlichen Geist haften und bestehen als die Bücher der Autoren und die gelehrte Sprache“³¹, so verwendet er zwar einen alten Topos³², stellt aber damit eine Eigenschaft der Bilder Rottmayrs, nämlich ihre einprägsamen Bildformulierungen, deutlich heraus.

Nach den großen Erfolgen, die Rottmayr mit den ersten seiner Salzburger Residenzfresken erzielt hatte, häuften sich die Aufträge. 1691 hatte er für die Stiftskirche seines Heimatortes Laufen das Altarblatt des Seitenaltars der Schiffergilde zu malen (Abb. 3)³³. Gefordert war eine Darstellung des hl. Rupert, der in Laufen als Patron des Erzbistums Salzburg und der Salzschiifahrt verehrt wurde. Diese Aufgabe war keineswegs unbedeutend, denn die Schiffergilde war nicht etwa Vereinigung von einfachen Salzhändlern, es handelte sich vielmehr um die sogenannten Erbausfergen³⁴, die am Ende des 17. Jahrhunderts mit dem Salzhandel nur insofern zu tun hatten, als daß sie aufgrund ihrer ererbten Privilegien sehr beachtliche Einkünfte aus ihm bezogen. Das einträgliche Amt war im Laufe der Zeit auf die Mitglieder von nur vier Familien beschränkt worden, die seit 1531 alle zum Adel des Erzbistums Salzburgs zählten³⁵. Zur Zeit Rottmayrs waren es: Virgil Rudolf Emmeran und Johann Franz Gold von Lampolding; Johann Caspar, Adam Franz und Joseph Anton von Guettrater; Johann Paris Perger von Emslieb; Franz Volpert, Christoph Balthasar und Johann Vital von Camerloher³⁶. Gemeinschaftlich stifteten sie das Altarblatt, das sie bei Rottmayr in Auftrag gaben.

Die Aufgabe, die sich dem Maler hier stellte, läßt sich am ehesten mit dem Fridolfinger Gemälde vergleichen. Wieder hatte Rottmayr ein als Devotionsbild zu verstehendes Altarblatt zu schaffen, wieder lockert er die statische Grundidee des Bildes durch die Einführung kleinerer szenischer Elemente auf. Vor allem aber belegt das Laufener Werk, über welche herausragenden koloristischen Fähigkeiten er verfügte. Nicht zuletzt deshalb nimmt es in seinem Werk eine wichtige Stellung ein.

Das Gemälde zeigt im unteren Teil den hl. Rupert. Der erste Bischof von Salzburg trägt reiche Pontifikalkleidung. Auf seinem prunkvollen Pluviale sind drei Kirchenväter zu erkennen, der vierte ist verdeckt, da der Heilige seinen Mantel zurückgeschlagen hat. Gut sichtbar ist auf der rechten Schulter der hl. Gregor, der an seiner Tiara zu erkennen ist. Auf der linken Schulter befindet sich der hl. Augustinus, der ein flammendes Herz in der Hand hält. Seine hervorgehobene Darstellung ist besonders sinnvoll, da die Lebensform der Laufer Kanoniker auf die Augustinerregel zurückging. Unter ihm ist der hl. Hieronymus zu erkennen, der gerade in einem großen Buch liest. In der linken Hand hält der hl. Rupert einen barocken Hirtenstab, die rechte hat er erhoben, um einen jungen, nur halbbeleideten Mann zu segnen, der am rechten Bildrand kniet und dem Heiligen sein traditionelles Attribut, ein Salzfaß, darzubringen scheint. Links im Hintergrund sieht man die Salzach, auf der gerade ein Salzschiif durch die gefährlichen Fluten steuert. In einer am Ende des 17. Jahrhunderts fast schon unüblich direkten Weise hat Rottmayr das Haupt des hl. Rupert mit



Abb. 3: Johann Michael Rottmayr: Der hl. Rupert. 1691 (Laufen, Stiftskirche, am Altar der Schifflerbruderschaft).

einem strahlenden Heiligenschein hinterfangen. Die Bedeutung dieses Motivs besteht einerseits natürlich darin, die Heiligkeit Ruperts zu kennzeichnen, andererseits trägt es aber auch dazu bei, das zweigeteilte Altarblatt zu einer kompositorischen Einheit werden zu lassen, denn der helle Lichtglanz stellt eine Beziehung zu der im oberen Bild Drittel leuchtenden Glorie dar. Hier stellt Rottmayr fünf weibliche Heilige dar, die an ihren Attributen als die hll. Ursula (Pfeil), Apollonia (Zange mit einem herausgerissenen Zahn), Barbara (eucharistischer Kelch und Schwert), Katharina (Rad und Schwert) sowie Margareta (Kreuz und Drache) zu erkennen sind. Obwohl das Thema des Altarblatts es nicht erfordern würde, macht Rottmayr den fast in den Scheitelpunkt des halbrunden Bildabschlusses gerückten eucharistischen Kelch mit der strahlend weißen Hostie, das Attribut der hl. Katharina, zum Zentrum der gesamten Gruppe. Die Blicke und Gesten der fünf Heiligen sind auf ihn ausgerichtet. Da die segnende Hand des hl. Rupert nach oben weist und der Salzfaßträger ebenfalls seinen Blick erhebt, wird auch der untere Hauptteil des Bildes auf die eucharistische Darstellung im oberen Drittel bezogen. Gesten und Blicke stellen also auch auf diesem Gemälde die erwünschte Einheitlichkeit her.

Weiterhin ist beachtenswert, daß Rottmayr die Wappen der vier Erbausfergenfamilien auf einer kleinen Mauer rechts neben dem hl. Rupert in einer sehr betonten Weise anbrachte. Diese stolz hervorgehobenen Wappen zeigen, wie wenig einflußreich die gegenreformatorische Bildtheologie war, denn einer ihrer wichtigsten Vertreter, der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti, war der Meinung³⁷, daß diese weltlichen Zeichen aus dem Sakralbereich zu verdrängen seien³⁸. Die verbindliche lateinische Ausgabe seines zuerst 1582 in Bologna³⁹ in italienischer Sprache erschienenen Traktats wurde 1594 in Ingolstadt⁴⁰ veröffentlicht. Dieses Detail zeigt bereits, daß es nur wenig hilfreich wäre, zur Erklärung der konkreten Bildgestaltung theologische Abhandlungen aus dem Zeitalter der Gegenreformation heranzuziehen. Die konkrete Bildform wurde kaum durch theologisch-theoretische Vorgaben beeinflußt, sie verdankt sich neben den althergebrachten Konventionen und den konkreten Wünschen der Auftraggeber vor allem den überragenden künstlerischen Fähigkeiten Rottmayrs.

Betrachtet man nun den Malduktus des Rupertusbildes, so zeigt sich, daß Rottmayr eine malerischere Gesamterscheinung anstrebt, die über das, was er in Abtsdorf und Fridolfing geleistet hatte, noch hinausgeht. Dennoch sind manche Eigenheiten dieser ersten Stilstufe noch gut zu erkennen, so zeigen etwa die porzellanartigen Gesichter der fünf weiblichen Heiligen im oberen Teil des Bildes, daß Rottmayr die geradezu feinmalerische Durchbildung einzelner Figuren immer noch pfl egt. Vor allem aber erinnert die sta-

tuenhafte Erscheinung des hl. Rupert, dessen Körperlichkeit unter seiner virtuos gemalten Pontifikalkleidung fast verschwindet, an die Figurenbildung in Fridolfing, und auch dem Träger der Salzkufe fehlt bei aller anatomischer Korrektheit eine intensive Ausformung des Bewegungsmotivs, wie sie Rottmayr anderen seiner Figuren zuteil werden ließ. Nur die in komplizierten Drehungen gezeigten weiblichen Heiligen lassen erkennen, über welche Fähigkeiten der Maler bereits damals verfügte.

Rottmayr begann sich in der Zeit der Entstehung des Rupertusbildes aus dem engeren Umkreis Loths zu lösen, d. h. er schöpfte nur mehr wenig aus dessen Figurenvorrat, statt dessen bediente er sich aus dem gesamten Repertoire der neueren italienischen Kunst, deren Möglichkeiten er in einem immer stärkeren Maße für sich nutzbar machte. Die Aufgabe, einen einzelnen Heiligen in den Mittelpunkt eines großformatigen Altarblatts zu stellen, verweist dabei auf Kompositionen, wie sie z. B. von Guido Reni bei seiner Darstellung des hl. Andrea Corsini⁴¹ verwendet wurden. Im Gegensatz zu Reni, der sich ganz und gar auf den Heiligen konzentrierte, entwickelt Rottmayr, indem er den Salzfaßträger einführt, eine kleine Handlung. Der hl. Rupert segnet den jungen Mann und den ganzen Salzhandel, der sich in der Flußszene im Hintergrund gewissermaßen unter der Segenshand des Heiligen abspielt. Die Einführung dieses Handlungselements erlaubt es Rottmayr, den Heiligen in einer leichten, aber komplizierten Bewegung zu zeigen. Während er den Körper leicht nach rechts dreht, wendet der Bischof seinen Kopf nach links, um auf den vor ihm knienden jungen Mann zu blicken. Trotz dieses Bewegungsmotivs bleibt der Heilige noch etwas steif, die Stärke der Darstellung liegt vielmehr in der sehr charaktervollen Durchbildung des Gesichts. Interessanter als die Figurenbildung des Altarblattes ist das lebendige Kolorit. Auf diesem Gebiet zeigt sich Rottmayr bereits auf dem Höhepunkt seiner Fähigkeiten. Die von ihm bevorzugten Farbtöne Blau, Rot und Gold beherrschen das Bild, das aufgrund dieses kräftigen Farbakkords einen höchst prächtigen Eindruck vermittelt. Hinzu kommt, wie schon in Fridolfing, das leuchtende Weiß von Dalmatik und Albe des heiligen Bischofs. Mit diesen hellen Tönen kontrastiert das machtvoll hervorbrechende Rot des Pluvialfutters. Diese Farbfläche trägt dazu bei, das Kolorit des Gemäldes so zu verlebendigen, daß auf diese Weise alle kleinen kompositorischen Schwächen in den Hintergrund treten. Die malerische Meisterschaft Rottmayrs zeigt sich fast noch deutlicher bei der Berglandschaft des Hintergrundes. Hier wird die venezianische Schulung des Malers offensichtlich, denn der kursorische Farbauftrag, die blau-violetten Töne, die mit gelblichen und weißen Lichtern gehöh't sind, sind nicht denkbar ohne die großen Errungenschaften, die seit Tizian und vor allem seit

Tintoretto die Malerei Venedigs bestimmten. Diese höchst malerischen, pastos aufgetragenen Partien kontrastieren in bemerkenswerter Weise mit den betont glatt ausgeführten weiblichen Heiligen im oberen Teil des Bildes. Hier beansprucht die koloristische Wirkung ganz eindeutig weniger Aufmerksamkeit als die feine Ausführung der Gestalten und ihrer komplizierten Bewegungsmotive. Es zeigt sich hier, daß Rottmayr, wie viele seiner Zeitgenossen, über verschiedene malerische „modi“ verfügte, die er je nach Bildaufgabe anzuwenden mußte⁴². Die Tatsache, daß er den Hintergrund kursorischer anlegte als die weiblichen Heiligen, ist dabei weniger interessant als der Umstand, daß der hl. Rupert selbst durchaus nicht feinmalerisch wiedergegeben wurde, sondern fast in derselben Weise wie die ihn umgebende Landschaft gezeitigt wurde, besonders sein Brokatmantel, der doch Anlaß zu einer detailreichen Schilderung des kostbaren Gewebes geboten hätte, wird statt dessen von Rottmayr genutzt, um mit markanten Pinselzügen malerische Effekte zu erzielen. In der Salzburger Tradition, die bis ins 17. Jahrhundert die betont glatte Art des späten Manierismus bevorzugt hatte, war diese Nobilitierung der freien malerischen Darstellungsweise eine Neuerung, durch die die Kunst des Erzbistums Anschluß an die gesamteuropäische Entwicklung erlangte.

Der Vergleich mit Andreas Wolffs (1652–1716) um 1688 gemalten Rupertusaltar in der Münchner Frauenkirche⁴³ läßt die koloristischen Neuerungen Rottmayrs deutlich werden. Wolff zeigt, wie der hl. Rupert der Gottesmutter das Gnadenbild von Altötting darbringt⁴⁴. Wolff steht ganz in der Tradition der Hell-Dunkel-Malerei, wobei die von ihm verwendeten, meist gebrochenen unbunten Farbtöne kaum einen Eigenwert besitzen. Rottmayr geht den umgekehrten Weg, indem er den Lokalfarben eine bildbeherrschende Stellung einräumt, während er den scharfen Gegensatz zwischen Licht und Schatten meidet. Diese neue Farbigkeit ist umso bemerkenswerter, da sie kaum in Zusammenhang mit Rottmayrs Ausbildung bei Loth stehen kann, die bis dahin für das Schaffen des Laufeners richtungweisend war. Als Beleg für die schnelle Wandlung Rottmayrs sei auf die beiden frühen, um 1688 entstandenen Gemälde der Verkündigung⁴⁵ im Refektorium des Salzburger Franziskanerklosters verwiesen. Die erdig-rote Grundstimmung dieser Bilder geht noch völlig auf Johann Carl Loth zurück. Im Vergleich dazu erscheint das spätere Kolorit Rottmayrs viel lebendiger und prachtvoller. Da der jüngere der beiden Maler sehr ruhige Farbakkorde benutzte, die der auch im Bereich des Kolorits geforderten Einheitlichkeit, d. h. in diesem Falle der Farbharmonie, entsprachen, stand er in dieser Hinsicht ganz in Einklang mit den Idealen des Hochbarock, wie sie sich seit Rubens ausgebildet hatten. Dank der koloristischen Schulung durch Pietro da Corto-

na und die in dieser Hinsicht traditionell berühmten Venezianer, von denen Rottmayr sich vielleicht sogar mehr beeinflussen ließ als von Loth, hatte er die Möglichkeit, mit den besten Malern Italiens in ernsthafte Konkurrenz zu treten.

Die koloristischen Änderungen, d. h. vor allem die bei vielen Malern zu beobachtende Aufhellung der Palette, dürften nicht zuletzt dadurch angeregt worden sein, daß die immer üblicher werdenden Marmor- bzw. Stuckmarmoraltäre mit dieser neuen Farbigkeit wesentlich besser zusammenstimmten als die bis dahin sehr gebräuchlichen schwarzen goldverzierten Holzaltäre. Diese moderneren, farblich viel variableren Altäre harmonierten nun ihrerseits eher mit den großflächigen Deckenfresken, die anstelle des Stuckdekors den Kirchenraum zu bestimmen begannen. Der Grund für diese sehr tiefgehenden Änderungen in der farblichen Grundstimmung des Kirchenraums darf wohl auch im Streben nach immer umfassenderen gestalterischen Einheiten gesucht werden. Die alte, betont kontrastreiche, gewissermaßen manieristische Entgegenstellung von dunklen Altären und hellem Stuck konnte dieser Tendenz nicht mehr entsprechen. Bekanntermaßen wird dem hellen und kräftig durchgebildeten Stuck, wie ihn z. B. die Carlone⁴⁶ pflegten, immer seltener eine dominierende Stellung eingeräumt, es ist statt dessen das Deckenfresko, das immer größere Bereiche des Kirchenraums beherrscht. Die inhaltlichen und formalen Anforderungen, die an ein Deckenfresko gestellt werden mußten, das fast grundsätzlich den Blick in den Himmel eröffnet und dabei zu meist eine Lichterscheinung darstellt, erforderten nun aber unbedingt eine helle Palette. Gerade auf dem Gebiet des Freskos entwickelte sich Rottmayr zu einem der führenden Künstler seiner Zeit, so daß es nicht ausbleiben konnte, daß die allgemeine Tendenz der führenden Freskomalerei sich auch in seinen Leinwandbildern widerspiegelte, denn diese sollten mit Stuckmarmoraltären und hellfarbigen Fresken eine gestalterische Einheit bilden können.

In dieser Hinsicht dürften Rottmayrs von 1693 bis 1695 gemalten Altarblätter für vier der insgesamt zehn Seitenaltäre des Passauer Domes besonders bezeichnend sein. Dem Maler wurde schon durch den Umfang des Auftrags eine besondere Stellung zuteil, da er anders als die anderen Künstler nicht nur mit einem, sondern mit vier Seitenaltarbildern beauftragt wurde⁴⁷. Bereits diese Tatsache scheint darauf zu verweisen, daß Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg, der Auftraggeber der Seitenaltäre, erkannt hatte, daß das epochal neue Ausstattungskonzept des Passauer Domes, der im Bereich des Stucks, der Freskierung und des Altarbaues neue Wege beschritt, auch entsprechend moderne Altargemälde erforderte. Das bedeutete vor allem, daß diese Bilder eine helle und leuchtende Farbigkeit besitzen mußten. Diese Aufwer-

tung der Farbe läßt sich auch bei anderen Bauten erkennen. So entschied sich Berthold Dietmayr, der Abt von Melk, 1701 bewußt gegen eine damals schon altertümliche Stuckausstattung und ließ statt dessen einen Innenraum schaffen, der von der Farbe, nicht zuletzt von Johann Michael Rottmayrs Fresken, beherrscht wird.

Das moderne Kolorit und die Fähigkeit Rottmayrs, seine Werke in moderne Bauten einzustimmen, haben zweifellos wesentlich dazu beigetragen, seinen außerordentlichen Erfolg zu begründen.

Die Auftraggeberschaft hat Rottmayrs male- rische Fähigkeiten schon bald zu schätzen ge- wußt, denn am Beginn der neunziger Jahre häuften sich die Aufträge, die ihm zuteil wurden. 1691 und 1692 schuf er die beiden bedeutenden Gemälde für den Hochaltar der Benediktinerstiftskirche von Michaelbeuren⁴⁸. Der Umstand, daß Johann Martin Schaumberger diese Bilder nicht rechtzeitig ausführen konnte, gab Rottmayr die glückliche Gelegenheit, mit einer grandiosen Aufer- stehungsdarstellung sein nun erreichtes Kön- nen zu zeigen. Obwohl Rottmayr weiterhin zahlreiche Figuren direkt von Loth über- nimmt, wird dennoch bzw. gerade deshalb deutlich, daß Rottmayr aus dem Schatten seines Lehrers bereits herausgetreten ist. Der jüngere Maler ordnet seine Figuren wesent- lich komplizierter an und bringt sie vor allem effektvoller zur Geltung als Loth, von dessen großem Auferstehungsbild für den Dom von Trient⁴⁹ sowohl der Auferstandene als auch der Grabesengel sowie die beiden Soldaten am unteren Bildrand, z. T. in spiegelbildli- cher Umkehrung, entlehnt sind. Gerade die nach vorn gekippte Aktfigur des Wächters läßt erkennen, daß Rottmayr, der hier ein Lieblingsmotiv Loths abwandelt, eine verbes- serte Neuauflage der Komposition seines Lehrers schaffen wollte, denn die Drehung des Körpers ist auf dem Michaelbeurener Bild erheblich komplexer und die Verkür- zung ist entsprechend schwieriger als auf Loths Darstellung in Trient. Derartige Über- nahmen von Bilderfindungen waren bekann- termaßen ein übliches Verfahren, das keines- wegs als Diebstahl geistigen Eigentums ge- ächtet worden wäre. Und so kann man auch Loths auferstehenden Christus seinerseits in eine längere Ahnen- und Verwandtenreihe einordnen, zu der z. B. Pietro da Cortonas Christus vom Auferstehungsbild für die Fa- milie Colonna⁵⁰ gehört. Da bei derartigen Anleihen die Vorlagen gern spiegelbildlich umgekehrt wurden, könnte auf diese Weise die ungewöhnliche Haltung Christi entstan- den sein, der sowohl bei Loth als auch bei Rottmayr die Linke zu einem segnenden Ge- stus erhoben hat, während er mit der rechten Hand die Siegesfahne hält.

Der gestalterische Durchbruch, den Rott- mayr erreichte, wird aber erst deutlich, wenn man die Differenz in der Komposition be- achtet, denn im Gegensatz zu Loth, der seine Figuren einer Dreieckskomposition paratak-



Abb. oben: Johann Michael Rottmayr, „Auferstehung Christi“; Öl/Lw., 80 × 49,5 cm. Trient, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 1965 (Foto: Studio Lambda, Trient).

tisch einschreibt, schafft Rottmayr ein einheitliches System, in dem alle anderen Figuren dem auferstehenden Christus untergeordnet sind; daher verlieren auch dem Michaelbeurener Gemälde die Grabwächter ihre große Bedeutung, die sie bei Loth hatten, und der Engel, der auf die drei herannahenden Marien ausgerichtet ist, die im Hintergrund nahen, erhält eine hervorgehobene Stellung, die seiner Bedeutung angemessen ist. Wie bei dem kleinen Fridolfinger Bruderschaftsbild ordnet Rottmayr also auch auf dem Auferstehungsbild Begleitfiguren um eine Zentralfigur. Während bei Pietro da Cortona, der regelrechte Figurencluster verwendet, jedoch die Bedeutung mancher Nebenfigur nur in ihrer Funktion zur Gesamtkomposition besteht, beläßt Rottmayr vorerst noch den meisten seiner Gestalten ihren Eigenwert.

Es ist aber nicht nur das großformatige Auferstehungsbild, sondern auch das kleinere Oberbild mit der Darstellung des Erzengels Michael, das die künstlerische Fortentwicklung des Malers zeigt. Dieses Thema, das in einer langen Traditionsreihe steht, wurde von Rottmayr oft gestaltet, allerdings verarbeitete er in diesem Falle noch eine Bildformulierung von Loth⁵¹. Beim Auferstehungsbild ist es die Frage der Komposition, die besonders interessant scheint, beim hl. Michael wird hingegen vor allem die große Bedeutung des Kolorits erkennbar. Es ist der Akkord aus hell leuchtendem Blau und kräftigem Rot, dem dabei die entscheidende Rolle zukommt. Sowohl diese koloristischen Eigenschaften als auch die von Rottmayr verwendeten kompositorischen Grundstrukturen verweisen auf



den Meister, dessen Einfluß sich Rottmayr immer mehr aussetzte. Die gesamte Rottmayrforschung ist sich seit langem darüber im klaren, daß es Peter Paul Rubens (1577–1640) war, der für die weitere Entwicklung des Laufeners entscheidend war. Wohl keinem anderen Barockmaler war ein ähnlich großer Einfluß beschieden wie Rubens. Dennoch war es nicht selbstverständlich⁵², daß sich Rottmayr auf ihn berief, hätte er sich doch auch stärker an neuere italienische Strömungen anschließen können. Dabei waren es nicht einzelne Figuren, sondern wiederum die Grundprinzipien der Bilderfindung, die Rottmayr an Rubens interessierten. Sehr deutlich wird das z. B. bei Rottmayrs Jüngstem Gericht von 1691⁵³, das ohne Rubens' Gemälde desselben Themas nicht denkbar wäre. Bei Rottmayrs Bild wird exemplarisch deutlich, wie sehr es dem Maler darauf ankommt, eine vereinheitlichende Darstellungsweise zu erreichen, d. h. wie sehr er sich bemüht, alle Bildteile einem alles beherrschenden Bildgedanken einzuordnen, in diesem Fall der bildbestimmenden Kreisbewegung, die bei Rottmayr sogar wesentlich deutlicher konturiert ist als bei Rubens. Die Prinzipien, nach denen Rottmayr verfährt, sind zu diesem Zeitpunkt bereits festgelegt, seine Malweise, die zumeist noch sehr detailreich und genau ist, wird in der Folge noch weitere Modi hinzugewinnen, über die er in der Folgezeit problemlos verfügen wird. Bereits wenige Jahre später ist er in Hinblick auf seine malerisch-koloristischen Fähigkeiten auf einem Höhepunkt angelangt, wie ein weiteres der kürzlich restaurierten Gemälde Rottmayrs eindrucksvoll belegt. Es ist das Al-

tarblatt (Abb. 4) in der Kapelle der Burg von Tittmoning. Im Auftrag des Salzburger Erzbischofs Johann Ernst Reichsgrafen von Thun, den Rottmayr auch portraitierte⁵⁴, malte er 1697 den Sieg des Erzengels Michael über den Satan⁵⁵. Dieses bedeutende Werk steht in der langen Reihe neuzeitlicher Michaelsdarstellungen, die bei Raffael (1518) beginnt, über Rubens (1623) und Guido Reni (1635) zu Rottmayrs Tittmoninger Bild führt. Noch deutlicher als bei den Übernahmen von seinem Lehrer Loth erweist sich hier die Adaption von – in diesem Falle höchst berühmten – Vorbildern als eine bewußte Teilhabe an der großen künstlerischen Tradition, für die sie stehen. Für einen „gelehrten Maler“ – und als solcher muß sich Rottmayr zweifellos verstanden haben – gehörte es zur üblichen Vorgehensweise, seine eigenen Concelli als Weiterentwicklungen großer Vorbilder zu „konzipieren“.

Wie bei den vorausgegangenen Werken gelingt es Rottmayr wiederum, sein Werk als eine kompositorische Einheit anzulegen, womit er sich übrigens mehr an Raffael als an Guido Reni orientiert. Eine einzige Bewegung durchzieht das gesamte Bild. Dieser einen Bewegung von oben nach unten, der sich gar kein Widerstand entgegenstemmen kann, entspricht das Kolorit, das einen Übergang von den hellen goldenen Tönen im Bereich des Himmels zum Dunkelrot der Hölle wiedergibt. Der Erzengel selbst ist dabei durch leuchtendes Blau hervorgehoben.

Während Rottmayr sich hier bereits auf dem Höhepunkt seiner malerischen Gestaltungskraft zeigt, die er bis ans Ende seines Lebens nicht mehr einbüßte, konnte ihn die Anbringung seines Altarblattes vermutlich nur wenig befriedigen. Zwar besitzt der Tittmoninger Altar zwei bemerkenswerte Engel von Michael Bernhard Mändl (1660–1711), die architektonische Gestaltung ist aber alles andere als gelungen. Bereits die Grundkonzeption des Altars bleibt ganz unbestimmt, da er nicht als Ädikula ausgebildet wird. Auch die Einzelformen können nicht überzeugen, so wird der Gemälderahmen im oberen Bereich von den seitlichen Gesimsen überschritten, zudem scheint das große mittlere Gesims zu mächtig zu sein, und die seitlichen Voluten greifen zu weit aus. Es drängt sich daher der Eindruck auf, daß der Altar aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt wurde, die ursprünglich nicht zusammengehörten. Dieser Verdacht wird dadurch noch erhärtet, daß die Plinthen der beiden Engelsfiguren nachträglich abgearbeitet werden mußten, damit sie auf den viel zu knapp bemessenen Konsolen überhaupt Platz finden konnten.

Dieser Umstand soll an dieser Stelle nur erwähnt werden, um auf eine Schwierigkeit hinzuweisen, die mit dem Wunsch nach der Schaffung eines „Gesamtkunstwerkes“ einherging. Konnten sich (zumindest nördlich der Alpen) bis ins späte 17. Jahrhundert Malerei und Plastik zwar innerhalb eines vorgegebenen architektonischen Rahmens aber

doch relativ unabhängig entfalten, verlangte das Konzept des Gesamtkunstwerkes nach einer übergeordneten Planung, die meist schon deshalb erforderlich war, weil Architektur und Ausstattung einheitlich innerhalb eines überschaubaren Zeitraums geschaffen wurden. Es unterliegt keinem Zweifel, daß es die Architektur als Rahmensystem war, die dabei den bildenden Künsten den Platz anwies. In diesem Sinne hatte, wie erwähnt, bereits Gérard de Lairese geschrieben: „Daher denn so Acht darauf gegeben werden soll, daß die Conception des Mahlers, des Bau-Meisters seine nicht verstören oder vernichten [. . .]“⁵⁶. Während größere Gebäude, die einen beträchtlichen Planungsaufwand erforderten, letztlich immer die Tätigkeit eines Architekten erforderten, hat Rottmayr mehrfach⁵⁷ die Retabel selbst entworfen. In dieser Hinsicht besonders interessant sind die 1695 entstandenen, aber nicht ausgeführten Entwürfe für den Hochaltar der Pfarrkirche von Palling, die sich heute im Münchner Erzbischöflichen Ordinariatsarchiv und in italienischem Privatbesitz (Abb. 5, 6) befinden. Erhalten haben sich zwei leicht differierende Entwürfe⁵⁸ für Altarblatt und Auszugsbild sowie eine sehr genaue Zeichnung des Altarretabels. Zwei Jahre vor dem Tittmoninger Bild hatte Rottmayr also bereits versucht, die Einheit von Altararchitektur und Bild zu verwirklichen. Die Umsetzung seiner Planung war ihm jedoch nicht vergönnt. Aber die Entwürfe lassen klar erkennen, daß sein Altarblatt, das eine große Komposition in der Nachfolge von Rubens' Augustinermadonna geworden wäre, über die moderne, aber recht schmale Architektur dominiert hätte. Letztlich wird der moderne Ädikulaaltar zu einem bloßen Gemälde Rahmen, über den Rottmayr sogar den Handlungszusammenhang seines Altarblattes ausgreifen läßt. Eine besondere Bedeutung wäre dabei den beiden Plastiken zugekommen, die links und recht neben den gedrehten Säulen ihren Platz gefunden hätten. Im Gegensatz zu vielen anderen derartiger Statuen erscheinen die des Pallinger Entwurfs nicht als einfache Begleitfiguren in der Tradition der spätgotischen Schreinvächter, auch präsentieren sie das Bild nicht, wie es, einem üblichen Schema folgend, Mändls Engel in Tittmoning tun werden, statt dessen nehmen die hll. Petrus und Paulus, um die es sich hier handelt, selbst als Zuschauer am überirdischen Geschehens des Altarblattes teil. Wie die gemalten Heiligen, die alle auf Maria schauen, sind auch die beiden Statuen in eine einheitliche Bewegung einbezogen. Die von Rottmayr angestrebte Vereinheitlichung hat damit einen gattungsübergreifenden Grad erreicht, wie er für den Hochbarock typisch ist.

Rottmayr belegt mit dem Pallinger Entwurf bereits am Beginn seiner Laufbahn, daß ihm die Erfordernisse eines Gesamtkunstwerkes bzw. Gesamtbildwerkes⁵⁹ selbstverständlich sind, denn es gelingt ihm mühelos eine gattungsübergreifende Gestaltung. Doch die

Abb. links: Johann Michael Rottmayr,
„Der hl. Michael“; Öl/Lw., 70,7 ×
38,5 cm. Salzburger Barockmuseum,
Inv.-Nr. 0026 (Foto: Museum).



Abb. 4 (rechts): Johann Michael Rott-
mayr: Der Erzengel Michael. 1697,
Öl/Lw., 285 × 149 cm (Tittmoning,
Burgkapelle).

Bedeutung des Entwurfs ist nicht nur in diesem einen Aspekt begründet. Für das geplante Pallinger Altarblatt konzipierte Rottmayr einen intensiven Betrachterbezug, der sich hier wie auch bei anderen Bildern darin ausdrückt, daß seine Gestalten durch Blicke und Gesten den Betrachter auffordern, am Bildgeschehen Anteil zu nehmen. Im Bild selbst aber wird diese Bewegung weitergeführt, indem sich einige der dargestellten Personen nun gegenseitig auf den angestrebten Zielpunkt, das Glorienlicht, hinweisen. Für den heutigen Betrachter mag Rottmayrs Werk daher insgesamt als sehr theatralisch erscheinen. Im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert wird man jedoch diese Merkmale als Kennzeichen des hohen Stils empfunden haben. Dieser „stile grande“⁶⁰ war natürlich für sakrale Bildaufgaben höchst angemessen. Er spricht sich bei Rottmayr nicht nur in der Wahl der Themen aus, sondern auch in der Übernahme von vorbildhaften Bildformulierungen bedeutender Maler, unter denen neben Rubens die Italiener an erster Stelle stehen.

Die künstlerische Eigenart Rottmayrs, der sich sowohl auf den Pallinger Entwürfen als auch in Tittmoning auf einem ersten gestalterischen Höhepunkt zeigt, harmonisierte, wie gerade diese Werke exemplarisch verdeutlichen können, mit manchen Bestrebungen des österreichischen Hochbarocks, der ebenfalls aus italienischen Anregungen zu einem eigenen „stile grande“ gelangt war, der im Kirchenbau und der kaiserlichen bzw. auf den Kaiser bezogenen Repräsentation zur vollsten Geltung kommen konnte. Diese architektonische Richtung, die untrennbar mit dem Namen Johann Bernhard Fischers von Erlach verbunden ist, besitzt zahlreiche Parallelen zu Rottmayrs Malerei, da auch sie anstelle einer parataktischen Gestaltungsweise zu einer unterordnenden vereinheitlichenden Architekturauffassung gelangt war, wie vor allem die Verwendung von zentralisierenden Bauformen zeigt. Mehr noch als von diesen strukturellen Ähnlichkeiten mögen die Zeitgenossen von Rottmayrs stupenden theatralischen Kompositionen und von seiner frischen Palette angezogen worden sein, denn gerade letztere erlaubte es, die Malerei dem Prinzip des Gesamtbildwerkes einzuordnen, wie das Beispiel des farbigen, emotional sehr beeindruckenden Innenraumes der Stiftskirche von Melk bis heute empfinden läßt. Wie so häufig waren es italienische Vorbilder, die sich auch auf diesem Gebiet anregend auswirkten, denn südlich der Alpen hatte die Wand- und Deckenmalerei seit Andrea Mantegna und Correggio eine völlig andere Entwicklung genommen, so daß sie im 17. Jahrhundert zu einer Leitform der Kirchausstattung werden konnte. Das Beispiel von Pietro da Cortonas Fresko im Mittelschiff von S. Maria in Vallicella (1664–1665) belegt dies. Im Norden hatte man bis dahin den Gegensatz von weißem Stuck, dessen Helligkeit durch farbige Hinterlegungen oft noch unterstrichen wurde, und schwarz-goldenen

Altären geschätzt. Mit der Einführung der bei Pietro da Cortona schon völlig ausgebildeten jochübergreifenden Freskierung war diese Weise der Innenraumgestaltung überholt, so daß sich die Verwendung marmorner und stuckmarmorner Altäre als eine folgerichtige Erscheinung erweist, die nun ihrerseits ein neues Kolorit der Altarblätter verlangte. Erst zu diesem Zeitpunkt, als die Architektur – und sei sie auch oft weiß oder doch hell geblieben – als farbig verstanden wurde, konnte es zu einem gattungsübergreifenden Zusammenspiel von Architektur, Plastik und Malerei kommen, wodurch das Gesamtkunstwerk bzw. Gesamtbildwerk erst seine große emotionale Kraft erhielt. Letztlich war es also der Übergang vom „Stuck-“ zum „Freskenbarock“, der Rottmayrs Erfolg ermöglichte, denn sein malerischer Stil und sein Kolorit entsprachen diesem Modernisierungsschub in einer idealen Weise, ja sie mögen ihn sogar beschleunigt haben. Den Zeitgenossen ist jedenfalls der Aufstieg, die Leistung und der Erfolg Rottmayrs – „derer R[ömisch] K[aiserlichen] M[ajestäten] Leopoldi: I: Iosephi: I: et Caroli: VI: beriemtest gewester Hof Maler“⁶¹ – sogar vor dem Hintergrund zahlreicher anderer Künstlernobilitierungen als besonders bemerkenswert erschienen. Stolz läßt Guettratter in seinem Trauergedicht den toten Rottmayr selbst sprechen: „Det Galenus opes, det Justinianus honores / Pensillo Xeuxis donat utrumque mihi.“ („Mag Galenus [d. h. die Medizin] Reichtum geben, mag Justinian [d. h. die Jurisprudenz] Ehren geben, / durch seinen Pinsel gibt mir Xeuxis beides.“)⁶²

Anmerkungen:

Dem Kunstreferat der Erzdiözese München und Freising sei an dieser Stelle herzlich für die Bereitstellung der Abbildungsvorlagen gedankt.

(1) Hans Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Wien, München 1956, S. 75: „Rottmayrs Malereien [...] entsprechen Fischers Architektur am meisten [...]“

(2) Erich Hubala: *Johann Michael Rottmayr*. Wien, München 1981, S. 32, 108–109 (Dokumente Nr. 86 und 88).

(3) Bernd Euler-Rolle: *Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich. Idealer Begriff und historische Prozesse*. In: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes* 2 (1985), S. 55–61. – Ders.: *Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis*. In: Götz Pochat und Brigitte Wagner (Hrsg.): *Barock: regional – international* (= *zugl. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25). Graz 1993, S. 365–374. – Hans Günter Golinski: *Die Idee des ‚barocken Gesamtkunstwerks‘*. In: Hans M. Schmidt (Hrsg.): *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock* (= *Kunst und Altertum am Rhein* 128). *Kat. Ausst. Bonn. Köln, Bonn* 1989, S. (25–) 54. – *Als Alternative für den Begriff des Ge-*

samtkunstwerkes bietet sich der des Gesamtbildwerkes an, der von Bernhard Rupprecht vorgeschlagen worden ist. – Bernhard Rupprecht: *Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam*. In: Bruno Bushart u. d. (Hrsg.): *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk. Kat. Ausst. Aldersbach. München* 1986, S. 11–27, hier S. 11. – Ders.: *Die Benediktinerkirche in Wahlstatt. Kunstwerk und Monument*. In: Ulrich Schmielewski (Hrsg.): *Wahlstatt 1241. Beiträge zur Mongolenschlacht bei Liegnitz und zu ihren Nachwirkungen* (= *Beiträge zur Liegnitzer Geschichte* 21). Würzburg 1991, S. 205–233, hier S. 212.

(4) Vgl. z. B.: Gregorio Comanini: *Il Figino ovvero del fine della Pittura*. Mantua 1591, S. 200: „Corrispondente à questa unità di favola poetica l'unità del l'invenzione del buon Pittore, il quale non dipinge dentro una tavola diverse attioni, ma una sola: non essendo men disdicevole, che piu soggetti siveggano dipinti in un quadro, che si vedesser due huomini sotto uno istesso mantello. Come adunque il Poeta rappresenta nella sua tragedia una sola attione d'un solo, alla quale attione servono tutti gli interlocutori di detto Poema; così parimente il savio Pittore figura nella sua tavola una sola attione, alla quale come à fine rimirano tutte l'imagini, che ivi dal suo pennello formate sono.“ Vgl. bes.: Luigi Grassi und Mario Pepe: *Dizionario dei termini artistici*. Turin 1994, S. 1019–1020.

(5) „... che abbia tentato di unire l'Architettura con Scultura, e la Pittura in tal modo, che di tutte facesse un bel composto . . .“. – Filippo Baldinucci: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*. Florenz 1682, S. 67 (Ed. A. Rtegl. Wien 1912, S. 234). – Vgl. Friedrich Pollerof: *Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte. Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur*. In: Ders. (Hrsg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition* (= *Frühneuzeit-Studien* 4). Wien, Köln, Weimar 1995, S. 59–128, hier S. 85.

(6) Gérard de Lairesse: *Großes Mahler-Buch*. Nürnberg 1730, S. 157–161. – An anderer Stelle hatte Lairesse bereits geschrieben: „Ich sage demnach, daß es nicht genug seye, daß ein Mahler seine eigene Arbeit versorge, und in ein- oder anderes Gemach ein Stück machet, welches ihm gut düncket [. . .]; nein gantz und gar nicht: sondern er muß auch Acht geben, ob dasselbe mit der Natur und Eigenschafft des Ortes über ein kömmt, und sich wohl dahin schicket. Um aber hierinnen sicher zu geben, muß er mit der Bau-Kunst zu Rathe gehen, und niemahlen wider diesselbe anstossen [. . .].“ – Ders.: *Großes Mahler-Buch*. Nürnberg 1730, S. 73. – Beispielhaft sei außerdem auf Joachim von Sandrart verwiesen, dessen „Teutsche Academie“ in gewisser Weise auf dieser (gestuften) Einheit der Künste beruht, wie bereits das Titelkupfer zum ersten Band darstellen will. – Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste*. Bd. 1. Nürnberg 1675, Titelkupfer.

(7) Brief von Kurfürst Lothar Franz von Schönborn an den Reichsvizekanzler Friedrich

Karl von Schönborn vom 25. Dezember 1725. Abgedr. bei: Max H. von Freeden (Bearb.): *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*. 1. Teil. 2. Halbbd. (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte. VIII. Reihe. Quellen zur Fränkischen Kunstgeschichte I). Würzburg 1955, S. 483–484, hier S. 483 (Nr. 596).

(8) Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 11 (Dokument Nr. 11).

(9) Vgl. Peter Kolb: *Zur Geschichte der Stadt Laufzen an der Salzach. Die wirtschaftliche Entwicklung einer landständischen Handels- und Gewerbestadt vom frühen 16. bis zum späten 19. Jahrhundert*. Phil. Diss. München 1986, S. 16–23.

(10) Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 12.

(11) Eine Reihe von Aufträgen, die sie ausführte, ist bekannt. So hat sie z. B. Faßarbeiten und andere kleinere Arbeiten für die Wallfahrtskirche Maria Bühel bei Salzburg geschaffen. – Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 13 (Dokumente Nr. 7; 13–15; 17; 19–21; 23; 26 und 28).

(12) Ebd., S. 16–29. – Vgl. zu Loth: Bernt von Hagen: Art. „Johann Carl Loth [Carlotto]“. In: Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. Bd. 19. London, New York 1996, S. 706–707. – Gerhard Ewald: *Johann Carl Loth. 1632–1698*. Amsterdam 1965.

(13) Adam Franz Guettrater: *Epitaphia*. In der Stifftkirche BM:V: und Creizgang zu Laufzen [. . .]. beg. 1725 (Salzburg, Landesarchiv, Handschrift Nr. 131). – Vgl. Rudolf Guby: *Der Maler Johann Michael Rottmayr (1654–1730)*. In: *Die ostbairischen Grenzmarken* 14 (1925), S. 1–11, 33–42, hier S. 42. – Frau Dr. Roswitha Preiß vom Landesarchiv Salzburg sei an dieser Stelle herzlich für ihre Unterstützung gedankt.

(14) Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 177 (G 1).

(15) Ebd., S. 193 (G 67).

(16) Ebd., S. 20, S. 184 (G 30).

(17) Ebd., S. 184 (G 30) und S. 20.

(18) Ebd., S. 184 (G 30).

(19) Ebd.

(20) Diese Bruderschaft ist seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts nachweisbar, ihre oberhirtliche Errichtung datiert allerdings erst aus dem Jahr 1719. – Anton Meyer und Georg Westermayer: *Statistische Beschreibung des Erzbisthums München – Freising*. Bd. 3, Regensburg 1884, S. 384. – Die Bruderschaft hat noch andere künstlerisch bedeutende Stiftungen getätigt, so ist die barocke Kanzel von ihr bezahlt worden, und auch der ehemalige Hochaltar könnte von ihr gestiftet worden sein. – Vgl. Roswitha Preiß: *Johann Georg Itzfeldner. Ein Bildhauer des Salzburger Rokoko in Bayern*. Weissenhorn 1983, S. 44, 155 (Kat.-Nr. 67), S. 172 (Quellen Nr. 28 u. 28a).

(21) Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 184 (G 30), S. 20.

(22) Vgl. Annemarie Brückner: *Von mittelalterlicher Bildertheologie. Zu zwei Skulpturen der Anna Selbdritt in Würzburg*. In: *Ingolfer*

Abb. rechts: *Tittmoning an der Salzach (Oberbayern), Altar der Schlosskapelle*.



Bauer (Red.): *Frömmigkeit. Formen, Geschichte, Verhalten, Zeugnisse* (= Forschungshefte 13. = FS Lenz Krisz-Rettenbeck). München 1993, S. 81–88.

(23) Ewald, Johann Carl Loth (wie Anm. 12), S. 71 (Nr. 137a, Tafel 47). Da das Werk nicht datiert ist, läßt sich nur schwer sagen, ob es wirklich vor dem Fridolfinger Gemälde entstanden ist. Da aber Loth wie die meisten seiner Zeitgenossen immer wieder auf dieselben Figurenerfindungen zurückgriff, spielt die Frage nach der Entstehungszeit in diesem Zusammenhang nur eine untergeordnete Rolle.

(24) Vgl. Dieter Koepplin: Art. „Interzession“. In: *LCI*, Bd. 2, Sp. 346–352. – Vgl. z. B. einen vor 1519 entstandenen Altar des Ulmer Malers Martin Schaffner, der sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Inv.-Nr. Gm 1103/04) befindet. – Vgl. Gerhard Bott (Hrsg.): *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*. Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Frankfurt/M. 1983, Nr. 42, S. 46.

(25) Die umfangreiche Diskussion um den Begriff des Andachtsbildes, der hier nicht benutzt werden soll, da er mit speziellen Darstellungsformen (z. B. Vesperbilder) verbunden wurde, kann an dieser Stelle nicht referiert werden. Verf. erlaubt sich daher zu verweisen auf: Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*. Berlin 1997, bes. S. 62–63.

(26) Es sei in diesem Zusammenhang z. B. auf das Verkündigungsbild in Ss. Annunziata in

Florenz verwiesen, das als Gnadenbild verehrt wird.

(27) Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 22.

(28) Ebd., S. 134–135 (F 3).

(29) Die Figur Pietro da Cortonas läßt sich ihrerseits von Raffaels Sybille in S. Maria della Pace in Rom ableiten. Ein engerer Zusammenhang mit den thematisch ähnlichen Bildern Pietro da Cortonas in der Galleria des Palazzo Doria-Pamphilj an der Piazza Navona ist nicht zu erkennen.

(30) Zit. n. Paul Naredi-Rainer: *Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Joseph Fux – Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock*. In: *Pochat/Wagner, Barock: regional – international* (wie Anm. 3), S. 275–290, hier S. 281. – Vgl. auch Polleroß (wie Anm. 5), S. 32.

(31) „Plus pictura manet remanetque in menti reposita. / quam libri auctorum linguaque docta potest.“ – Guettrater, *Epitaphia* (wie Anm. 13).

(32) Vgl. z. B. Robert Bellarmin: „Homo quidquid cognoscit sive sensu, sive intellectu, per imagines cognoscit“ („Was der Mensch durch Sinne oder Verstand erkennt, erkennt er durch Bilder.“). – Zit. nach Valeria de Laurentiis: *Immagini ed arte in Bellarmino*. In: *Bellarmino e la Controriforma. Atti del Simposio Internazionale di Studi*. Sora 15–18 ottobre 1986. A cura di Romeo de Maio, u. a. Sora 1990, S. 579–608, hier S. 597.

(33) Hubala, Rottmayr (wie Anm. 2), S. 27, 191 (G 58).

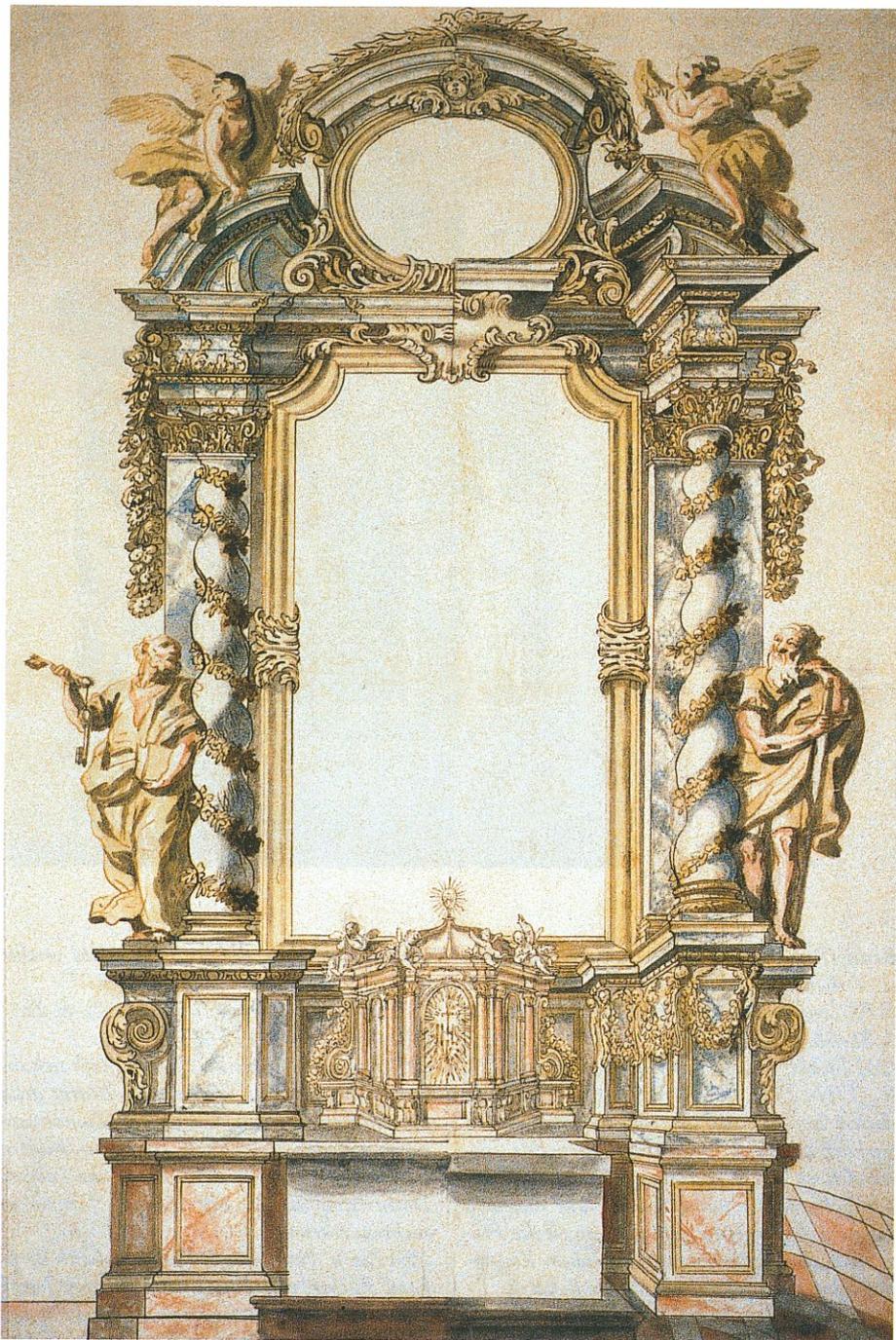


Abb. 5 (rechts): Johann Michael Rottmayr: Entwurf für das Hochaltarblatt der Pfarrkirche von Palling. 1695 (München, Erzbischöfliches Ordinariatsarchiv).

Abb. 6 (oben): Johann Michael Rottmayr: Entwurf für die Architektur des Hochaltars der Pfarrkirche von Palling. 1695 (München, Erzbischöfliches Ordinariatsarchiv).

(34) Vgl. Fritz Koller: Die Ausfergenurkunde des Jahres 1531. In: *Das Salzfaß N.F. 14* (1980), S. 1–19. – Ders.: Die Salzachschiiffahrt bis zum 16. Jahrhundert. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 123* (1983), S. 1–110. – Kolb (wie Anm. 9), S. 118–120.

(35) F. Koller, *Ausfergenurkunde* (wie Anm. 34), S. 76.

(36) Walter Brugger: *Johann Michael Rottmayr* (= *Kleine Pannonia-Reihe* 136). Freilassing 1989, S. 12.

(37) Gabriele Paleotti: *De imaginibus sacris et profanis libri quinque . . .* Ingolstadt 1594, Lib. II, Cap. XLVII–XLVIII, S. 351–362.

(38) Kardinal Paleotti selbst hat auf seinen prachtvollen Pontifikalhandschuhen, die vermutlich 1588 als Geschenk an den Salzburger Erzbischof Wolf Dietrich gelangten, zwar seinen Namen stecken lassen, auf die Anbringung seines Wappens verzichtete er aber. – Ulrike Engelsberger und Franz Wagner (Red.): *Wolf Dietrich von Raitenau*. Kat. Ausst. Salzburg 1987, Kat.-Nr. 479, S. 489–490.

(39) Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bologna 1582 (Nachdruck: *Sala Bolognese* 1990; abgedr. bei: Paola Barocchi, Hrsg.: *Trattati d'arte del Cinquecento*. Bd. 2. Bari 1961, S. 117–509).

(40) Paleotti, *De imaginibus* (wie Anm. 37).

(41) Bologna, *Pinacoteca Nazionale*.

(42) Manfred Koller: *Johann Michael Rottmayrs Stellung in der Geschichte der barocken Maltechnik*. In: Hubala, *Rottmayr* (wie Anm. 2), S. 265–275, hier S. 270.

(43) Vgl. Ulrike Götz: *Der Rupertusaltar von Andreas Wolff um 1690. Ein gemalter Disput über das marianische Gnadenbild*. In: *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*. Bd. 2: *Kunstgeschichte*, hrsg. von Hans Ramisch. München 1994, S. 253–262.

(44) Vgl. zum Thema der Darstellung auch Jakob Baldes Gedicht: „*De veneranda Icona B. V. et Sacratio Oetingano*“ (*Liber Epodon. Ode VI.*; Ed. München 1729, Bd. 1, S. 273–274).

(45) Hubala, *Rottmayr* (wie Anm. 2), S. 208 (G 128 a und b).

(46) Vgl. Ursula Berndt: *Giovanni Battista Carlone und seine Werkstatt*. Diss. phil. Passau (in Vorbereitung). – Frau Berndt sei an dieser Stelle für die seit langem währende freundliche Zusammenarbeit herzlichst gedankt.

(47) Selbst der renommierte Wolff wurde nicht öfter herangezogen, was in seinem Fall allerdings auch mit den hohen Preisen, die er als bayerischer Hofmaler verlangen konnte, zusammenhing. Andererseits scheinen Geldfragen für die Innenaustattung des Passauer Domes nicht die letztlich entscheidende Rolle gespielt zu haben, wie die sehr teure Architektur der Seitenaltäre Giovanni Battista Carlones beweist. – Vgl. Ursula Berndt: *Die Seitenaltäre*. In: Karl Möseneder: *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Passau 1995, S. 239–345.

(48) Hubala, *Rottmayr* (wie Anm. 2), bes. S. 27–28, 195 (G 77a und G 77b).

(49) Ewald: *Johann Carl Loth* (wie Anm. 12), S. 82, Nr. 219 (entstanden 1685/87).

(50) Eduard A. Safarik (Hrsg.): *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma*. Dipinti. Rom 1981. Kat.-Nr. 143, S. 104–105. – Jörg Martin Merz: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom* (= *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 8). Tübingen 1991, S. 47–48.

(51) Der hl. Michael geht auf den Engel zurück, der auf Loths 1677/78 entstandenem Gemälde „*Das Martyrium des hl. Gerhard*“ dem sterbenden Heiligen die Siegespalme reicht. Es existieren zwei Varianten, die sich in S. Giustina in Padua und im Musée des Beaux-Arts in Straßburg befinden. – Ewald, *Johann Carl Loth* (wie Anm. 12), Nr. 261 und 262, S. 88–89, Taf. 27, 28. Sehr verwandt ist auch der hl. Michael auf Loths Schutzengelbild (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), das jedoch erst 1691 entstand. – Ewald, *Johann Carl Loth* (wie Anm. 12), Nr. 338, S. 98, Taf. 44. – Als einen wichtigen Ausgangspunkt dieser Bildformulierungen könnte man die Minerva aus Pie-

tro da Cortonas Deckenfresko im Salone des Palazzo Barberini ansehen.

(52) M. Koller, *Rottmayrs Stellung* (wie Anm. 42), S. 270. Koller hebt hier den Einfluß von Rubens auch in technischer Hinsicht hervor.

(53) Ebd. – Hubala, *Rottmayr* (wie Anm. 2), S. 189 (G 48).

(54) Ebd., S. 212–213 (G 145).

(55) Ebd., S. 217–218 (G 168).

(56) Gérard de Lairese (wie Anm. 6), S. 157–161.

(57) Hubala, *Rottmayr* (wie Anm. 2), S. 244–245 (Z 45: Entwurf für die Retabelarchitektur des Hochaltars in der Schloßkirche zu Schönbrunn mit eingezeichnetem Gemälde).

(58) Ebd., S. 253 (Z 103a und b). – Erich Hubala und Peter von Bomhard: J. M. Rottmayrs Entwurf von 1695 für Palling. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1967, S. 44–75 (= Peter von Bomhard: *Rottmayrs Entwurf und der ausgeführte Altar*. In: ebd., S. 44–61, und Erich Hubala: *Stilanalyse von Rottmayrs Entwurf*, S. 62–75).

(59) Rupprecht, *Asam* (wie Anm. 3), S. 11. – Ders., *Wahlstatt* (wie Anm. 3), S. 212.

(60) Höchst bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die bekannte, von Bellori überlieferte Aussage Poussins: „La maniera magnifica in quattro cose consiste, nella materia, ovvero argomento, nel concetto, nella struttura, nello stile. La prima cose che come, fondamento di tutte l'altre si richiede, è che la materia, et il soggetto sia grande, come sarebbono le battaglie, le attoni herochie, e le cose divine; ma essendo grande la materia, intorno à cui si va affaticando il Pittore, il primo avvertimento sia che dalle minutie a tutto suo potere si allontanati, per non contravenire al decoro dell'istoria, trascorrendo con frettoloso pennello le cose magnifiche, e grandi per trascurarsi nelle vulgari, e leggieri.“ – Giovanni Pietro Bellori: *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni*. Rom 1672 (Nachdr. Sala Bolgonese 1977), S. 461. – Zum Vergleich sei noch auf eine spätere Aussage verwiesen: „Die [...] großen Meister, welche die Regeln des großen Stils aus der schönen italiänischen Natur geschöpft haben, nehmen uns ein, sowohl wenn sie schöne als wenn sie schreckliche Gegenstände ausführen.“ – Johann Wolfgang von Goethe: *Philipp Hackert. Nachträge. Über Landschaftsmahlerei*. Abgedruckt in: *Weimarer Ausgabe. I. Abteilung*, Bd. 46. Weimar 1891, S. 371. – Jakob Philipp Hackert: *Kunstioretische Fragmente*, hrsg. von Gisela Maul. In: *Norbert Miller u. a.: Lehrreiche Nähe – Goethe und Hackert*. München, Wien 1997, S. 106–122, hier S. 115.

(61) Sog. *Rottmayrsches Epitaph*, Salzburg, St. Peter (Abb. bei Hubala, *Rottmayr*, wie Anm. 2, Abb. 364).

(62) *Guetratter, Epitaphia* (wie Anm. 13).

Anschrift des Verfassers:

Dr. Christian Hecht
Institut für Kunstgeschichte
der Universität Erlangen – Nürnberg
Schloßgarten 1 – Orangerie
D-91054 Erlangen

