

Monika Dachs-Nickel und Andreas Gamerith

Die Sammlung Arnold im Stift Altenburg

– Bestandskatalog der Gemälde

Hg. Stift Altenburg im Studienverlag Innsbruck, Wien Bozen 2018, Zürich-Berlin 2014, S.424 m. zahlreichen Abbildungen, ISBN-10: 3706554178; ISBN-13: 978-3706554176, € 39,00.

(Rezension)

Im Oktober des vergangenen Jahres 2018 ist der interessante Bestandskatalog der Sammlung Arnold im Stift Altenburg erschienen vornehmlich verfasst von der Wiener Kunstgeschichtsprofessorin Monika Dachs-Nickel (im folgenden: MDN) und dem österreichischen Kunsthistoriker Andreas Gamerith (im folgenden: AG), aber auch mit Beiträgen des Sammlerehepaares Konrad und Herta Arnold und von Tobias Nickel.

Diese vom Innsbrucker Juristen und verhinderten Musiker Konrad Arnold und seiner Frau, der Kunsthistorikerin Herta Arnold, vor ca. 50 Jahren eigentlich ziemlich planlos, einfach nach Gusto begonnene und dann zunehmend intensivierete Sammlung entsprechend den gewachsenen finanziellen Möglichkeiten erhielt zuletzt durch den Erwerb der besten Stücke des (neobarocken?) Kirchenmalers Wolfram Köberl in den letzten Jahren eine ungemeine Aufwertung, sodass sie mit anderen ebenfalls von privater Seite (Sammlungen Rossacher oder Reuschel) wie der Katalog zeigt, gut mithalten kann. Der Schwerpunkt der 215 Nummern liegt auf dem heimatlichen Tirol vom Barock ab etwa 1700 bis weit ins 19., ja 20. Jahrhundert.

Für die beiden Hauptbearbeiter war es eine grosse und sicher zeitaufwendige und herausfordernde Aufgabe alle Werke ikonograph-ikonolog-isch und kennerschaftlich zu erfassen, die sie sich wenn auch unterschiedlich in Diktion und Intention teilten. Von Andreas Gamerith, dem ehemaligen Schüler und Mitarbeiter von Monika Dachs-Nickel, stammt auch ein grösserer, überblickshafter interessanter Beitrag „Zur Freskomalerei in Österreich“, im 2017 erschienenen Ausst. Kat. „Maria Theresia und die Kunst“ mit leider

sehr kleinen Abbildungen. Zu den von ihm dort als IV, 10 u. 13 bearbeiteten Texten zweier Maulbertsch-Skizzen darf der Rezensent auf seine [Überlegungen von 2009](#) verweisen.

Zu Beginn des Buches finden sich einige kleinere Aufsätze. Dass die Sammlung an und in das Stift Altenburg kam und nicht etwa dem Innsbrucker Tiroler Landesmuseum einverleibt wurde, wird vom einleitenden Altenburger Abt Thomas Renner OSB mehr als göttliche Fügung denn als Zufall („**Zufall oder Fügung?**“) betrachtet. Auf jeden Fall bewahrt das Benediktinerstift nun wie manch andere Abtei schon im 18. Jahrhundert eine überschaubare quasi öffentliche Gemäldesammlung, die sicher einige Besucher anlocken wird.

Die weiteren knappen sinnvoll einleitenden Aufsatztitel lauten: **„Von der Musik zur bildenden Kunst“ – Zur Entstehung der Sammlung von Konrad Arnold**, **„Erfüllt von Freude und Dankbarkeit“** von Konrad und Herta Arnold; **„Dank des Stiftes Altenburg“** von Prior Michael Hüttl OSB und zuletzt **„Mit Gespür und Leidenschaft – Charakterisierung und Würdigung der Sammlung“** von Monika Dachs-Nickel und **„Quam bene conveniunt“ – Die Sammlung Arnold und Stift Altenburg** von Andreas Gamerith.

Im zentralen Aufsatz von Monika Dachs-Nickel werden die erste Begegnung mit der Sammlung Arnold im Jahre 2010 über eine in zahlreichen Wiederholungen existierendes Gemälde „Enthauptung Johannes des Täufers (Nr.80) aus dem Wiener Akademie- bzw. Maulbertsch-Umkreis, zeitweilig als Dauerleihgabe im Museum Langenargen (?) und der Anstoss zu dem ab 2015 unternommenen Gesamtkatalog der 215 Gemälde geschildert. Der Schwerpunkt liege auf der Tiroler sakralen Malerei, bei deren grossem Spektrum allerdings weniger auf den sonst so bevorzugten Barockskizzen. Der Erwerb sei aus den verschiedensten Quellen erfolgt. Bedeutende Stücke seien 2017 durch den Grossteil der Sammlung Wolfram Köberls hinzugekommen und die Sammlung halte jetzt auch qualitativ einen Vergleich mit den bekannten Sammlungen Rossacher in Salzburg, Reuschel in München, Belvedere in Wien, Joanneum in Graz, Ferdinandeum in Innsbruck, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg stand. Überdies werde auch immer alles gezeigt [in einer Art Sankt-Petersburger-Hängung] und nicht nur die „Highlights“. Zu den Glanzstücken oder den Top 30 zähle die Tiroler Gruppe (teilweise Tiroler Antiklassik) um Michelangelo und Franz Sebald Unterberger, Joseph Ignaz Milldorfer, Johann Jakob Zeiller, Martin Knoller, Josef Haller, Josef Arnold d.Ä.; eine süddeutsche Gruppe (Bayern, Schweiz, Elsss, Schwaben) sei mit Johann Wolfgang Baumgartner, Cosmas Damian

Asam (Nr.2), Matthäus Günther (Nr.50), Franz Joseph Spiegler (Nr.120), Johann Heiss, Thomas Christian Wink und Januarius Zick vertreten, welche letzterer angeblich Rom besucht habe und mit der Malerei Süddeutschlands assoziiert werden könne. – Zum Wiener Kreis würden gezählt: Johann Michael Rottmayr, Daniel Gran, Paul Troger, Franz Anton [Franz Karl?] Palko, Johann Wenzel Bergl, Franz Sigrist – also der Wiener Akademieumkreis – aber auch Gesellschaftsmaler wie Christian Janneck und Joseph Platzer. Martin Johann Schmidt, der Kremers Schmidt, wird von ihr dabei als eher konservativ-spätbarock eingeschätzt. Aus der Kunstlandschaft Italien werden die Familie Carlone (Oberitalien (Nr.14), Bologna (Nr.14), Francesco Solimena, Francesco de Mura (Nr.96) angeführt. Vermisst werden von der Autorin allerdings Namen wie Johann Evangelist Holzer, Gottfried Bernhard Göz, Martino Altomonte, Daniel Gran, Franz Joseph Leicher, Joseph Winterhalter.

Zum Aufbau des Kataloges wird eine alphabetische Reihenfolge in einer Jahrhunderteinteilung (aber nicht nach Stil oder Chronologie) und mit Einzel- bzw. Doppelseite je nach Bedeutung und abbildungsmässiger Dokumentation angekündigt. Der Katalog mit seinen vielen Neuzuschreibungen sei mehr Neuland und kein Endprodukt. Sein Ziel sei es die Barockforschung voranzutreiben, die jeweiligen Künstlerœuvre zu bereichern. Im abschliessenden Dank wird der hilfreiche Gastautor Tobias Nickel (Künstlerviten und Computertechnik) besonders erwähnt.

Andreas Gameriths dreiseitiger knapper Beitrag möchte die Sammlung Arnold mit dem Stift Altenburg harmonisieren. Vielleicht weil ihr ausser dem Tiroler Zentrum kein klarer Grundgedanke innewohnt, kommen dem Autor dabei Gedanken wie „gelebte“ oder „geliebte Anarchie“ „amour fou“ und neuer „volle(r) Akkord“ im Sammlungskontext. Eine grosse Schwierigkeit bestehe auch dadurch, dass abgesehen von der wandfesten Bildergalerie oder Wandmalerei von einem alten Bilderbestand so gut wie nichts erhalten oder bekannt ist, weder vom Umfang noch von der Hängung oder dem Aussehen her. Altenburg zählte sicher nicht zu den Abteien mit repräsentativen Bildersammlungen. Das gewählte Zitat des Abtes Rupert Ness widerspricht der vorgebrachten These, dass erst nach 1750 „geistliche Stücke“ unter ästhetischen Gesichtspunkten gesehen wurden. Dass die Äbte des 18. Jahrhunderts mit der jetzigen Stiftung Arnold einverstanden wären, steht wohl ausser Frage. Der Legitimationsversuch des Autors durch Verbindungen mit einzelnen Künstlern ist eigentlich nicht nötig. Die „Rückkehr der Tiroler“ Troger und Zeiller, die im Kloster umfangreich v.a. unter Abt Placidus Much tätig waren, ist als „Rückkehr der

Wiener“ also als Blick auf das kulturelle politische Zentrum Wien zu verstehen. Leider gibt es keine Bildbeispiele zu den gängigen Wiener Akademisten von der Altenburger Sala terrena („Sigrist?“) oder von dem Chinesenzimmer („J.W.Bergl“) oder vom Künstlerkollektiv unter der möglichen Anleitung durch „Franz Karl (?) Palko“. Die Arnold-Sammlung ist für Altenburg also weniger ein Surrogat denn im Ergebnis eine Ergänzung, eine Bereicherung.

Katalog:

Maler des 17. und 18. Jahrhunderts

Der Katalog beginnt mit „**Maler des 17. und 18. Jahrhunderts**“ und mit Bartolomeo Altomontes „**Lesender Madonna**“ um 1756 (Nr.1), die MDN als eigenhändige, variierende, andachtsbildmässige Teilwiederholung des Hochaltarbildes der Linzer Minoritenkirche ansieht aus der Zeit der Altaraufmachung von 1755 und möglicherweise ebenfalls für die Linzer Minoriten. Bedauerlicherweise hat die Galerie Füßl & Jakob in München nichts weiteres über die Herkunft verraten. Auffällig sind die Veränderungen in der rechten Hand und in der Physiognomie der Maria. Leider ist auch das Linzer Hochaltarbild nicht zur Gänze abgebildet (bei Birigitte Heinzl, B. Altomonte, Wien 1964, Abb.28, dort auch der venezianische Einfluss u.a. Pittonis).

Sehr mutig ist es von AG eine auf Holz gemalte Ölskizze (Nr.2) mit einer „**Apostelkommunion**“ angeblich einst der (ganze) „Stolz“ von Wolfram Köberl und für Cosmas Damian Asam ein „absolutes Unikum“ diesem Maler direkt unterzuschieben. Auch der ikonographisch-konfessionelle Vergleich mit Carlo Carlones Altarbild in der Schlosskapelle von Ludwigsburg 1716 bringt wenig. Besser wäre es gewesen neben dem Abendmahlfresko in Einsiedeln auf das Altarbild in Michelfeld (1720/21) oder das spätere Fresko in Osterhofen (1731/32) zu verweisen und es allenfalls einem Asam-Umkreis von 1720 (Einfluss G.B. Gaulli?) zuzuordnen und die Suche nach der ‚wahren‘ Hand etwas offen zu lassen. Dem Bild fehlt eine zeichnerisch-figürliche und kompositionelle Entschiedenheit.

Spezialisten dürften bei den beiden Hinterglasbildern (Nr.3 u. 4), einem volkstümlichen

„**Sieben-Zufluchten**“-Andachtsbild (Nr.5) oder einer Grisaille-Tempera „**Tancredi und Clorinda**“ (Nr.6) die Urheber aus dem Augsburger Umfeld namhaft machen können.

Bei einer anonymen Kopie auf Kupfer des „**Verkündigungsengels**“ (Nr.7) nach F. Barrocci aus der Sammlung Wolfram Köberl nimmt MDN an, dass es sich um einen gewollten Ausschnitt (ca. 30 x 20cm) mit Anschnitt der Hand Marias und des Landschaftsfensterblickes handelt. Der Rezensent kann sich aber eine Kopie des ganzen Bildes auf einer ursprünglich ca. 50 x 30cm grossen Kupferplatte ganz gut vorstellen. Ein nachträglicher Beschnitt ist im 17. u. 18. Jahrhundert sicher kein Problem gewesen.

Als Nr.8 erscheint „**Hl. Paulinus von Nola**“, eine der Entwurfsskizzen von Johann Wolfgang Baumgartner für die bebilderte „Tägliche Erbauung eines wahren Christen“ von 1754/55 nach dem Heiligenkalender. MDN wundert sich über die Verkleinerung vor der Stichausführung durch Johann Friedrich Rein. Der Stecher scheint eine Pause von Baumgartners Entwurf entweder frei oder eher mit dem 1603 erfundenen Pantographen seitengleich übertragen zu haben. Die Schrift wurde seitenverkehrt gestochen. Ausserdem fragt sie sich, warum ein farbiger Entwurf vorgelegen hat und beantwortet dies im Sinne von Bruno Bushart mit einem gewonnenen Autonomie- und Ausstellungs-Waren-Charakter, was allerdings auch bei einer Grisaille zuträfe. Nach Ansicht des Rezensenten dürfte aber auch mindestens der grössere räumlich-farbsymbolische Informationsgehalt einer Farbskizze (vgl. den Übergang von der S/W- zur Farbfotografie) für den Stecher mitgespielt haben. Der Stecher hatte allerdings das Problem Farb- in Hell-Dunkel-Werte adäquat zu übersetzen.

Wieder aus der Sammlung Köberl stammt ein Aquarell/Gouache (Nr.9) mit exotischen neuindischen Motiven, das MDN sicher zu Recht (vgl. v.a. die karikaturhafte Löwenphysiognomie) dem Maulbertsch-Freund Johann Wenzel Bergl zuschreibt und als Präsentationsblatt (nicht Entwurfsblatt für Tapeten o.ä.?) ansieht, das auf seine überlebenden Kinder (v.a. Sohn Anton) überging. Zumindest dieses und ein weiteres in der Albertina scheinen nicht „aufgebraucht“ worden oder verloren gegangen zu sein. Am Ende des Rokoko (1760/70) scheint es nochmals nach Ignaz Heinitz von Heintzental eine exotische Welle im Wiener Kunstleben gegeben zu haben.

Erneut eine Herkunft aus der Sammlung Köberl besitzt die „**Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane**“ (Nr.10), die AG vorsichtig dem Bergmüller-Umkreis um 1730 anzunähern versucht. Eigentlich nur die Christusfigur erinnert an den Augsburger

zentralen Meister. Der Bearbeiter meint wenig überzeugend hier auch noch eine Vorlage für einen Kupferstich sehen zu können.

Bei einer ebenso bescheidenen „**Marienkronung**“ (Nr.11) tippt AG gleichfalls auf den Bergmüller-Umkreis, wobei eher der allgemeine Zeitstil um 1720 verantwortlich sein dürfte.

Erstaunlich, dass noch 1783 ein Monogrammist MK einen Schabestich nach J.G. Bergmüller von 1737 weitgehend stilistisch unverändert (Nr.12) übernommen hat. Da MDN den Tiroler und Knoller-Mitarbeiter Michael Köck stilistisch ausschliesst, bleibt der Urheber MK wieder offen.

Wieder aus dem Köberl-Besitz stammt die von AG ikonographisch genau bestimmte Skizze für ein querrechteckiges, aber unruhig gerahmtes (illusionistisches) Deckenbild „**Tod der Dido**“ (Nr.13). Der Bearbeiter vermutet einen böhmischen Maler wie Michael Wenzel Halbax und um 1700 für diese wie bei der Berenike ‚haarige Geschichte‘ des Dido-Todes. Das v.a. durch den Treppenunterbau und durch Gewölbeandeutung stark untersichtige Gemälde besitzt durch den fast frontalansichtigen Scheiterhaufen zumindest bei längerer Betrachtung eine interne Störung, die Halbax wohl so nicht gemacht hätte. Nun finden sich die drei Dienerinnen (Fig.1) auf einem Leinwandfragment (Fig.2) in Schloss Syrgenstein wieder, das 1963 von Bruno Bushart Franz Joseph Spiegler zugewiesen wurde, worin ihm Raimund Kolb in seiner Spiegler-Roman-Monographie von 1991 und auf 1739 datierend folgte, was aber von Michaela Neubert in ihrer Spiegler-



Fig.1: „Tod der Dido“ (Detail von Nr.13). Abb.: aus Katalog S.43.



Fig.2: FJ.Spiegler: „Tod der Dido?“, um 1740. Fragment eines Deckenbildes, Schloss Syrgenstein/Lkr. Lindau. Foto: Foto Hütter, Tettang.

Monographie von 2007 energisch abgelehnt wurde. Bei dieser Sachlage fragt sich der Rezensent, ob die Skizze vielleicht nicht erst um 1770 (die Datierung um 1700 ist schon

figürlich sehr unwahrscheinlich) von der Hand des Sohnes des Spiegler-Mitarbeiters Johann Georg Messmer, Franz Anton Messmer (1747-1827), entstanden sein könnte.

Auch die nächste Nr.14 „**Madonna mit Kind**“ stammt aus dem Besitz von Wolfram Köberl und wird von AG versuchsweise mit Andrea Lanzani in Verbindung gebracht und durch die Andachtsstimmung begründet. Der Rezensent sieht allerdings kaum Verbindungen zu Bologna und dem Sentimentalismus eines Guido Reni. Eine gewisse Nähe zum Mailänder Maratta-Schüler Andrea Lanzani mag zutreffen.

Die nächste Nr.15 „**Südländische Ruinenlandschaft mit Figuren**“ wird von MDN nach der Signatur „Chr. Brand fec.“ mit einem Fragezeichen dem älteren Christian Hilfgott Brandt zugewiesen wegen der Grösse der Figuren wie des fehlenden Hollandismus. Ein Frühwerk des Sohnes Christian Brand zieht sie nicht in Betracht.

Die für den Rezensenten grössten Überraschungen innerhalb der Sammlung Arnold sind die Nr.16: „**Die himmlische Liebe stutzt Amor (die irdische Liebe) die Flügel**“ und Nr.17: „**Kreuzigungsallegorie mit Adam und Eva**“, beide von dem Maulbertsch-Schüler Andreas Brugger. Während Nr.16 aus einer Wiener Privatsammlung 2001 über das Dorotheum erworben wurde, stammt Nr.17 aus Kunsthandel Axel Weiland, Friedberg/Bayern ohne genaues Erwerbungsdatum. Der ikonographischen Lesung von Nr.16 durch MDN lässt sich kaum etwas hinzufügen. Der wohl als spätere Zutat wieder wegrestaurierte züchtige Zopf (jetzt eher erotische Schulterpartie) unterstreicht sogar etwas die moralische Intention dieser visionären Inszenierung (Vorhang) von beständiger Tugend (vgl. Säule mit Basis) gegenüber dem Umherflattern von Pfeil und Amor, dessen entspannter Bogen keine Schnell- und Zielkraft mehr besitzt. Der Rezensent fragt sich, wer der Adressat oder besser der Auftraggeber dieses sicher erst nach Bruggers Rückkehr aus Wien um 1765 entstandenen Bildes gewesen sein könnte: die Gönner Franz Xaver Graf von Montfort-Tettnang und seine Gemahlin Sophia Theresia von Limburg-Styrum (1740-1769)?, der Abt Anselm II von Salem (1765/66) oder der Fürstbischof Franz Konrad von Rodt von Konstanz/Meersburg (1767/68)?. Wie gelangte das anscheinend erst von MDN als Brugger erkannte Bild nach Wien (durch den Bruder und Zimmermaler Anton Brugger um 1789 wohl kaum)?. Der sonstige Nachlass wurde bei Bruggers Tod 1812 vom Neffen Alois vernichtet. Das Gemälde ist jedenfalls eines der ganz seltenen profan-allegorischen Kabinettpilder von Bruggers eindeutiger Hand. Ob Brugger die Maulbertsch-Radierung „Hauptmann von Kaparnaum“ besessen hat, ist unbekannt. Er hatte sich sicher mental wie faktisch ein Figurenrepertoire unter

Maulbertsch zwischen 1755 und 1765 angelegt und internalisiert.

Die Nr.17 „**Kreuzigungsallegorie**“ ist die einzige erhaltene Skizze Bruggers zu einem Fresko. Wie sie in den Besitz des genannten Restaurators bei Augsburg gelangt war, wird leider nicht mitgeteilt. Aus Kloster Salem selbst dürfte sie nicht stammen. Die Bearbeiterin arbeitet die Unterschiede zur späteren Ausführung im Sinne einer „stärkeren Hinwendung zu historischer Plausibilität“ [klassizistische Klarheit, Einfachheit?] heraus. Diese vorliegende ‚Brunaille‘ wirkt fast eher als Entwurf für eine Druckgrafik denn für das doch viel lichtere Fresko in der Verena-Nische des Salemer Münsters. Durch die grössere Bodenfläche wird eine grössere Distanz bewirkt. Der Rezensent war überrascht um 1774 (nach den Fresken in der Pfk. Sulmingen und kurz vor der Stiftskirche Buchau) eine solche körperliche Längung, ja Entkörperlichung hier anzutreffen, sodass er auch an eine Wiederholung durch Bruggers damaligen unbekanntes Skolaren aus Werenwaag anzunehmen versucht war (und immer noch ist).

Der venezianisch lichte Entwurf für ein unbekanntes Deckenbild (Nr.18) wird von AG wohl zu Recht dem Venezianer Giambattista Canal zugeschrieben.

Noch eindeutiger richtig liegt er wohl bei der Wandbildskizze für die Ludwigsburger Ahnengalerie aus der Sammlung Köberl „**Ingenium und Astronomie** (mit Fernrohr)“ (Nr.19) mit Carlo Carlone und seiner Fa-Presto-Abbeviatur. Ob man diese Selbst-Stilisierung als „der Maler selbst (...) im Akt des Malens zum Individuum (werdend)“ ausdrücken soll, ist nicht nur eine Stilfrage.

Das ausgeführte, querformatige grosse Halbfigurenbild „**Lot und seine Töchter**“ (Nr.20) weist AG plausibel dem bolognesischen Umkreis von Carlo Cignani zu und erwähnt eine anscheinend nicht ursprüngliche und schädliche Brustfreilegung bei einer Restaurierung um 1970.

Leider konnte AG für eines der qualitativsten Werke der Sammlung Arnold „**Jupiter und Semele**“ (Nr.21) in einer römisch-barockklassizistischen Auffassung nur eine Nachfolge von Pietro Berrettoni da Cortona vorschlagen. Die dazugehörige Ovid-Stelle mit dem vergifteten Rat der Juno an die sterbliche Semele: „Det tibi complexus suaque ante insignia sumat“ könnte man vielleicht noch etwas genauer, deutlicher, wörtlicher übersetzen: „Möge er Dir (seine) Umarmungen schenken und (vor allem) möge er seine vormalige (eigentliche, ursprüngliche) Zeichen, Gestalt (Blitz, Donner u.ä.) annehmen“.

Die Nr.22 – ein Altarbildentwurf? - ist eigentlich eher als die „**Glorie der Hl. Barbara denn**

als Nothelferin der Sterbenden“ anzusehen. AG meint, dass ohne die direkte Darstellung des Martyriums die Vorstellungen des Konzils von Trient schon wie im Sinne der Aufklärung bewusst missachtet wären. Ausser dem Blick zu den teilweise nackten menschlichen Gestalten oder einem Bitt- (der Rechten) bzw. Schutz-Gestus (der Linken) spricht eigentlich nichts für die Fürbitte: der stark an die Ölbergszene erinnernde (Hostien-)Kelch wird ihr attributiv nur gereicht, sie hält ihn noch nicht spendend in der Hand. An der Seite befinden sich die anderen Attribute das Schwert und die Palme (oder Feder?) des Martyriums. Oben wird die Heiligen-Märtyrerkrone über den Kopf gehalten. Das eigentlich Problem ist aber die Datierung 1709 und die Zuweisung an Georg Degler (1637-nach 1709?) von dem wohl auch aus Mangel an sonstiger Information hinten keine Künstlervita zu finden ist. Auch im neuen Künstlerlexikon ist nur von einem bayrischen Hofminiaturmaler Georg Degler aus Weilheim die Rede, dessen Tochter Maria Libia (1687-1719) den Wolff-Mitarbeiter Johann Degler (1666-1729), Sohn eines 1685 in München verstorbenen Malers Georg (1637-1685?) aus Villnöß, geheiratet hatte. Leider ist die rückseitige Bezeichnung, gelesen als „Georg Degler 1709“ nicht mitabgebildet. Wenn AG dann richtigerweise feststellt, dass stilistisch die „Malerei der 1750er Jahre“ vorweggenommen zu sein scheint und er von „ruppig“, „ausdrucksstark“ [eher: bildhauerisch-bozzettohaft] spricht, wäre es das Einfachste eine spätere Übermalung der Mitte des 18. Jahrhunderts anzunehmen und hier den Urheber zu suchen. Irgendein Spezialist (Kenner) wird ihn schon herausfinden. Die Figur-Bildung-Auffassung entspricht auf alle Fälle nicht der Zeit um 1700.

Die liebe Not, die die Kunstgeschichte mit provinzieller Kunst hat, dokumentiert MDN mit der fast miniaturhaften **„Marienkrönung“** (Nr.23) auf Holz von um 1620(?). Der ästhetische Genuss hält sich für den Rezensenten in Grenzen.

Als Nr.24 wird von MDN ein (beschnittenes?) hochovales, französisch beeinflusstes Knabenbildnis, wohl Teil einer Familiengalerie angesprochen, das mit einer Künstlersignatur „Richard pinx 1734“, dem Namen des Dargestellten „Joh. Friedrich Hyeronimus Pollisch“ und den genauen Lebensdaten (1728-1734) versehen ist. Der mit Hund, Handhaltung, Perücke und Bekleidung fast adelig Dargestellte gehört dem gehobenen, patrizischen Bürgertum an. Der seltene Name Hieronymus taucht bei einem von der Bearbeiterin erwähnten Frankfurter Verleger des 17. Jahrhunderts (1662) auf. Die angesprochene Verortung im Rhein-Main-Gebiet (Frankfurt, Schweinfurt) dürfte zutreffen, während die Bearbeiterin bei dem Maler etwas vorschnell passte. So findet sich im alten

ThB ein Historien- und Bildnismaler Richard (Ernst, Eugen?), der zwischen 1720 und 1735 z.B. 1728 in Neuwied nachweisbar ist.

Bei der Nr.25 „**Ermordung des Hl. Wenzel**“ mit dem Signaturrest „Diet..y“ nimmt MDN nach genauer ikonographischer Analyse an, dass der Dresdner Galerieinspektor Christian Wilhelm Ernst Dietrich (genannt Dietricy) (1712-1774) eine Ölskizze von Franz Karl Palko für dessen Altargemälde von 1745/46 in Trebon/Tschechien) nach der 1749 erfolgten Übersiedelung nach Dresden gesehen habe (haben müsse). Da die farbliche Übereinstimmung nach unserer Auffassung nicht so gross ist, hätte auch eine Zeichnung für diese doch freie Variation ausgereicht.

Es ist bedauerlich, dass das von MDN sorgfältig herausgearbeitete Pendant-Denken nur noch in der fotografischen Gegenüberstellung der „**Idealen Landschaft**“ um 1690/1700 (Nr.26) erlebbar ist. Gut erkennbar ist auch die angesprochene Amalgamisierung von nördlich-holländischer und italienisch-südländischer idealer Landschaftsauffassung. Über die Herkunft aus einem herrschaftlichen Haus war anscheinend nichts weiteres mehr zu erfahren.

Nicht nur wegen der Kleinheit sind die folgenden „**Landschaftspendants**“ (Nr.27 u.28) einer mehr zögerlich-strichelnden, zeichnerisch eher dilettantischen Hand (Franz de Paula Ferg-Umkreis) von MDN zugeordnet.

In die Rubrik ‚Motivdiebstähle‘ durch volkstümliche namenlose Maler gehören die Nr.29 „**Verzückung des Hl. Antonius**“ bzw. Nr. 30 „**Hl. Cäcilie**“ am verzeichneten Orgelmanual.

Der fundierten Analyse von MDN zu Ulrich Glantschnigg, dem Bozener Maler, und seinem bezeichneten und datierten Andachtsbild „**Hl. Joseph mit dem Jesuskind**“ (Nr.31) lässt sich wenig hinzufügen oder kritisieren. Vielleicht ist der nazarenische Anflug besonders bei dem Joseph auch auf spätere Übermalungen zurückführen. Das Schablonenhafte, Zusammengesetzte in den meisten Gemälden Glantschniggs lässt sich auch hier gut feststellen.

Die „**Sebastianspflege**“ (Nr.32) bleibt bei AG eine anonyme Nachahmung nach einem Gemälde bzw. einer seitenverkehrt gestochenen Zeichnung von Gottfried Bernhard Göz. Spekulationen über Widerspiegelung „eines neuen [medizinisch-karitativen] aufgeklärten Menschenbildes“ sind überflüssig.

Die Zuweisung einer „**Landschaft mit Hirtenpaar**“ (Nr.33) an den schon 1747 mit 19

Jahren verstorbenen Sohn Johann Georg Grasmaiers durch MDN beruht auf einer angeblich auf der Rückseite bezeichneten weiteren Landschaft in Priv. Bes., Innsbruck, die leider nicht mit abgebildet wurde (vgl. J. Kronbichler, J.G.Grasmaier, Bozen 2010, S.188, B199).

Vom Vater J.G. Grasmaier und aus dem Besitz von Wolfram Köberl stammt eine „**HI. Margaretha**“ (Nr.34), die MDN im Text mit 1730/31datiert (möglicherweise Auszugsbild für Stift Wilten) fälschlicherweise als um 1750 erscheint: Den recht ruinösen Zustand vor der Restaurierung zeigt J.Kronbichler, J.G. Grasmaier 2010, S.161 B 45.

Grasmaier ist in der Sammlung Arnold mit zwölf Werken samt zwei Nachahmern am besten vertreten. „**Joseph mit Kind**“ (Nr.35,36) sogar zweimal – vgl. den Josephskult im Habsburgerreich nach 1675 (Landespatron) – und im Vergleich mit Glantschniggs Nr.31 interessant. Die Nr.36 mit ihrem Gegenstück Nr.37 „**Unterweisung Mariens**“ stammt aus Köberl-Besitz. Eine „**Maria Magdalena in der Einöde**“ (Nr.38) ist signiert und datiert (1732) wie ein eindringlicher „**HI. Antonius mit dem Jesuskind**“ (Nr.39) aus dem Jahre 1733. Neben den nahsichtigen voluminös-plastischen Figuren (wie z.B. bei Michelangelo und Franz Sebald Unterberger) finden sich auch einige Landschaften wie ein seltener „**HI. Gerlach in Anbetung des Kreuzes**“ (Nr.40; bez. u. dat. 1733) aus Stift Wilten ehemals im Besitz von Wolfram Köberl, eine „**Landschaft mit Flussgott und Quellnymphe**“, um 1738/40 (Nr.42; auch von Kronbichler zugeschrieben) oder eine 1749 datierte und signierte „**Landschaft mit Ziegen**“ (Nr.45), wobei MDN die mehr dekorative Tätigkeit als Hofmaler in Donaueschingen (allerdings schon 1721-23) als Mitursache anführt. Die Nr.41 „**Sacra Conversazione**“, um 1735/36 zeigt ein Beispiel der für Grasmair typischen Bildentwicklung über eine Öl-Grisaille-Skizze. Die schon bei J. Kronbichler 2010, S.136, B 109 angeführte spätere Um- bzw. Ersetzung durch Johann Mitterwurzer in Rotlan bei Villanders mit Bergbauhintergrund erklärt sich allenfalls durch das (fast) identische Figurenpersonal. Neben einer späten bezeichneten und datierten „**Maria Magdalena**“ (Nr.44) in eher antikischer thronender verkünstelter(?) Position findet sich noch ein mythologisches Stück „**Aeolus und Vulkan**“ (Nr.43) (rückseitig bez. und dat. 1745 angeblich in Kopie wegen Doublierung?). Erst MDN erkannte richtigerweise, dass der geflügelte Bärtige mit Krone und Kommandostab nicht Zeus oder Jupiter sondern der Höhlen bewohnende Aeolus, der Herrscher der Winde, der Luft und Entfacher des Schmiedefeuers (Blasebalg) sein muss. Der kindlich-jugendliche Begleitwind darf den in antiker Denker-Ruhepose am Amboss sitzenden Gott der (Waffen-) Schmiede Vulcanus

oder Hephaistos motivierend anblasen. Nur die Rauchwolke aber nicht das Feuer ist in der Höhle(-nwerkstatt) zu sehen. Format wie Nummerierung aber bei unterschiedlicher Datierung lassen MDN wie schon Kronbichler an eine Elementendarstellung denken: hier wohl Feuer und Luft. Bei einem nicht abgebildeten, 1742 datierten Bild wohl Wasser und Erde.

MDN versucht Nr.46 „**Hl. Georg tötet den Drachen**“ 1730/50 und eine „**Verkündigung an Maria**“ nach 1726 (Nr.47) dem Grasmair-Umkreis zuzuordnen. Bei ersterem ist weder eine Verwandtschaft mit dem Hochaltarblatt der Innsbrucker Landhauskapelle von 1730 oder in der Pfk. Sterzing um 1730/35 noch überhaupt im Figürlichen zu erkennen. Das andere Gemälde ist zweifelsohne von Grasmairs Erfindung und Wiederholungen abhängig. Die Autorin kann sich weder für Johann Michael (1720-1759) noch Johann Joseph Leopold Strickner (1744-1826) und der Rezensent kaum für eine Entstehung nach 1750 erwärmen. Am originellsten ist die etwas rokokohafte Puttengruppe im oberen Hintergrund.

Ein seltenes Thema „**Wahl des Matthias zum Apostel**“ wird in Nr.48 geschildert. Die Beschreibung von AG v.a. zu den physischen und geistigen ‚Erleuchtungen‘ wirkt erhellend. Seine Spekulationen über mögliche Funktionen des Bildes gehen trotz Fragezeichen zu weit. Leider gibt es wegen der möglichen Zuschreibung an Philipp Jakob Greil (1729-1787) keine Vergleichsabbildungen z.B. von dessen „Jüngstes Gericht“ in St. Laurentius in Tösens (sondern nur einen Verweis auf Josef Ringler, Die Barocke Tafelmalerei in Tirol 1973, II, Abb.134 „Glorie d. Hl. Laurentius“, HAB Tösens).

Dem Begleittext von MDN zu Nr.49 „**Landschaft mit Figurenstaffage**“ (abgebildet in Originalgröße!) von Norbert Joseph Grund (1717-1767) – sicher ein ‚Highlight‘ der Sammlung – ist nichts hinzuzufügen.

Es ist etwas bedauerlich, dass die Nr.50 „**Begegnung zwischen Aeneas und König Euander**“ 1756/57 als Entwurf angeblich Approbationsstück für das im 2. WK zerstörte bzw. jetzt rekonstruierte Deckenfresko in der Aeneasgalerie des Stuttgarter Neuen Schlosses nicht mehr nach Stuttgart gelangt ist wie die dazugehörige(n) Entwurfszeichnung(en). MDN sieht weitgehend den Erkenntnissen von Johannes Zahlten (1984) und Josef Straßer (2004) folgend die Augsburger Ölskizze als Replik, Ricordo; das Kontraktmodell sei wie die vorausgehende Federskizze in besser ausstellbare und verkaufbare Einzelszenen zerschnitten: also gleichsam eine ‚sekundäre Autonomie‘. Da die Fragmente alle im französischen Kunsthandel auftauchten, scheint der Gesamtentwurf

nach Frankreich aus dem herzoglich-württembergischen Bereich gelangt zu sein, wo sie allerdings nie inventarisiert war. Man darf also etwas spekulieren unter Beachtung der historischen Situation. Günthers Kontraktmodell gelangte wohl nie als qualitatives künstlerisches autonomes Produkt in die herzogliche Bildersammlung, sondern verblieb auch als Arbeitsmodell im Baubüro des seit 1752 alles dirigierenden Oberbaudirektors Pierre Louis Philippe de la Guèpière (1715-1773), der Günther sicher die frühklassizistische Scheinarchitekturrahmung vorgab. Ob Guèpière, der wie Pierre Michel d'Ixnard seine Tätigkeit im Druck dokumentiert sehen wollte, den Modello 1768 bei seinem Abschied nach Frankreich im Gepäck hatte, bleibt natürlich Vermutung. Nach dem Brand von 1762, bei dem die kleineren (Probe-?) Stücke Günthers von 1754 (Musiksaal und Porzellankabinett), 1759 Bibliothek teilweise vernichtet worden waren, blieb das Neue Schloss lange Zeit bis 1775 auch wegen der Residenzverlegung nach Ludwigsburg in einem ruinösen Zustand. Es ist kaum anzunehmen, dass der jüngere, nur als Ölmaler aufgetretene Konkurrent Nicolas Guibal, der das noch repräsentativere Treppenhaus („Das Glück Württembergs“, Öl auf Putz?) 1757/58 ausgestaltete, grosses Interesse hatte Günthers Modello zu bewahren. Bei Guibal genügte übrigens eine am 25.12.1757 approbierte lavierte Zeichnung für die Auftragserteilung. Es ist für den Rezensenten irgendwie immer noch ein Rätsel, wie der nie von römisch-antiker Klassizität im Figürlichen durchdrungene Matthäus Günther nach der Italienreise Herzog Carl Eugens (1752/53) 1753/54 von diesem für den Musiksaal (12.3.1754 900 fl.-) und das Porzellankabinett engagiert wurde quasi parallel zum Augustinerkloster Indersdorf. Bei der Konkurrenz um die Ausmalung des Brixener Domes wird 1747 von dem „ohnvergleichlich verbessert und qualifiziert gemacht(en) ... Pemsel“ Günthers gesprochen, ohne dass damit eine Weiterbildung z.B. in Italien verbunden gewesen wäre. Es bleibt eigentlich nur der Erwerb des Nachlasses von Johann Evangelist Holzer im Jahre 1740. Man muss sich allerdings noch fragen, welche Alternativen Carl Eugen und zu welchen Kosten gehabt hätte.

Die nächste Nr.51 benennt MDN als „**Heilige Dreifaltigkeit mit Heiligen**“. Es ist aber eher eine Variante der ‚Sieben Zufluchten‘ oder eines ‚Armen Seelen‘-Bildes. Die drei Erzengel Michael (Schuld), Gabriel (Lilie) und Raphael (Seelen im Fegefeuer) agieren im Auftrag der thronenden Dreifaltigkeit begleitet von Schutzheiligen wie von MDN geschildert. Es verwundert, dass sich ein einfacher Pilger mit einer Bittschrift schon so weit oben in der Hierarchie bewegt. Es müsste ein Heiliger sein. Die Bearbeiterin hält sich

v.a. an den von Maulbertsch übernommenen ‚Florian‘, den der Maler wegen der (allerdings auch kanonischen) Farbigkeit sogar im Original in St. Pölten gesehen haben könnte. Bei dem von MDN vorgeschlagenen Maler Joseph Haller wäre bei seinem Augsburg-Aufenthalt ein Kontakt mit Franz Sigrist denkbar, obwohl keine Einflüsse bemerkbar sind. Für MDN ist dieses Gemälde der „tatsächliche Beweis“ von Hallers Aufenthalt in Österreich. Für den Rezensenten ist der Vergleich mit anderen, gesicherten Werken Hallers für die Zuschreibung nicht sehr zwingend auch im Hinblick auf die Nr.52. Das verlorene Maulbertsch-Fresko ist leider nicht genau datierbar, um einen ‚terminus ante quem non‘ zu bekommen. Die dem Rezensenten bekannten Werke Hallers sehen doch etwas anders aus.

Um 1765 (wie der Stich nach dem Pöltener Maulbertsch) wird von MDN die Nr.52 datiert „**Marienkrönung**“ als Teil eines ehemals 15-teiligen Rosenkranzes (drei weitere im Joanneum Graz). Joseph Haller sicher wegen der eigenartig flüssigen, schillernden Malweise und kristallinen Helligkeit. Die Bearbeiterin des zur Sammlung Köberl gehörigen plastisch-malerischen Werkes im Rocaille Rahmen nennt jetzt auch die wahre Herkunft: Rabenstein, Kuratiekirche.

Der Text zu Nr.53 „**Madonna mit Kind**“ 2.H. 18. Jh. ist in einer Koproduktion von AG und MDN entstanden und legt auf die Abkehr von Typologien zu einer „emotionalen Aufgeladenheit“, was sich auch in den zitierten Worten Sammlerehepaars äussert: „der verlorene Blick des das Kreuzesmartyrium ahnenden Jesuskindes“. Vielleicht kann man in dieser Hinsicht auf die an Mond-Sonnenfinsternis erinnernde eigenartige Nimben-Aura verweisen. Neben dem Umkreis des Piazzetta-Schülers Philipp Haller wird auch Johann Joseph Karl Henrici als Urheber vermutet. Von Piazzetta ist allerdings keine Spur zu sehen.

Bei der bezeichneten und datierten Nr.54 „**Hagar in der Wüste**“ haben wir glücklicherweise den Künstler Josef Hauber (1766-1834) und das Entstehungsdatum 1789. AGs Text schießt teilweise poetisch befeuert auf Einzelheiten wie den beleuchteten, recht zierlichen Fuss der sonst eher antikischen Heroine, bei der auch „die barocke Dynamik der Körper [Falten?] ... einer empfindsamen ‚Bewegung der Gemüter‘ gewichen (sei)“.

Ein weiterer, späterer (bez. u. dat. 1797) Josef Hauber „**Glorie der Maria Immaculata**“ (Nr.55) wird von AG als „galant“ empfindsam, unvital zum Ende des Barock als „ästhetisches Niemandsland“ charakterisiert. Für den Rezensenten ist aber das barocke

Erbe unübersehbar, auch in dem sogar um 1820 vermuteten bezeichneten „**Christus am Kreuz**“ (Nr.56) mit seinem immer noch caravaggiesk-barocken Hell-Dunkel, den AG als „anonymisierten Männerakt“ ohne Leidensaspekt doch etwas missversteht.

Bei der signierten, „sprechend-erzählenden“ „**Allegorie der Fünf Sinne**“ von Johann Heiss (1640 nicht 1649 – 1704) stellt AG eine „pedantische Deutungswut“ etwas in Frage. Allerdings lässt sich eine teilweise moralisierend-witzige Schicht der Sinne ‚malam in partem‘ ab-heraus- bzw. hinein-lesen. Leider ist die eher thematisch angelegte Heiss-Monografie von Peter Königfeld aus dem Jahre 2001 für die Bestimmung der Entstehungszeit nicht gerade hilfreich, aber die von AG angegebene Datierung um 1690 dürfte zutreffen.

Die folgenden vier Nummern von Johann Josef Karl Henrici (1737-1823) zugewiesenen Gemälden hat wieder MDN übernommen. Die „**Madonna mit dem schlafenden Jesuskind**“ (Nr.58) 1770er Jahre vermittelt den Eindruck einer empfindsamen Reni-Nachfolge. Das „**Letzte Abendmahl**“ ebenfalls 1770er Jahre wird nach Meinung des Rezensenten und im direkten Vergleich zu sehr in Abhängigkeit von Martin Knollers Entwurf für Kloster Neresheim gesehen. Die „**Glorie des Hl. Jakobus**“ um 1780 (Nr.60) ein Entwurf für ein unbekanntes Altargemälde zeigt eher Einflüsse der Wiener Malerei (J. Zimbal?). Bei der letzten „**Madonna überreicht den Rosenkranz an Dominikus**“ (Nr.61) um 1760 aus der Sammlung Köberl herrscht eine andere, hier wolkige unbestimmte Auffassung bei Annahme von italienischen Prototypen, sodass das Fragezeichen von MDN sicher zu Recht gesetzt ist.

Auch bei Nr.62 „**Gerard van Swieten?**“ um 1770 hätte MDN mit Joseph Hickel als Urheber ebenfalls ein Fragezeichen anbringen können, wenn man z.B. das Swieten-Bildnis von Franz Xaver Messerschmidt heranzieht, ist auch die Identifizierung nicht überzeugend. Die viel zu kleinen Hände sind für einen eigenhändigen Hickel viel zu schwach.

Bei der Nr.63 aus der Köberl-Sammlung „**Vision des hl. Johannes auf Patmos**“ muss man z.B. den genannten Ausst-Kat. „Barock in Innsbruck“, 1980, S.125 m. Abbildungen Nr.345 heranziehen, um das qualitativ viel stärkere Vorbild (Vorlage) von Michael Waldmann d.J. vergleichen zu können. Die vermissten zwölf Sterne sind bei genauer Beobachtung im gemalten Sonnenlicht noch erkennbar. Das Gemälde des bescheidenen Schweizer Malers Johann Georg Hüttinger d.J. ist glücklicherweise bezeichnet und 1742 datiert.

Die beiden nächsten kleinen Gemälde in verschiedenem Format und von unterschiedlicher Herkunft „**Ruhe auf der Flucht**“ (Nr.64), „**Geburt Christi**“ (Nr.65) werden von AG zwei verschiedenen italienischen Malern der Zeit um 1650 gegeben. V.a. bei Ersterem berührt die naive „unbekümmerte Ausdruckskraft“ und lässt ihn an eine Künstlerin (?) denken. Beim Zweiten erkennt AG zu Recht eine qualitätssteigernde Verwendung einer kompositionellen Vorlage.

Die unbezeichnete Nr.66 „**Hl. Michael stürzt Luzifer**“ wird Joseph Jais (1716-1763) von AG zugewiesen, was ohne Vergleichsbeispiele nicht überprüft werden kann, auch nicht der Hinweis auf eine potentielle Druckgrafik-Vorlage (Baglione 1602) für den Luzifer. Die Jais-Charakteristik von Heinrich Hammer im ThB 17/18, S.347: mit „bizarre(m) Pathos dem frühen Rokoko (zugehörig)“, lässt sich nur nicht richtig nachempfinden.

Ein kleines, nicht skizzenhaft ausgeführtes Gemälde „**Drei Marien am Grabe**“ (Nr.67) ist mit FCJ ligiert signiert, was MDN mit Franz Christoph Janneck auflöst. Das von ihr angeführte Vergleichsbeispiel einer signierten und 1741 datierten „Kreuzigung“ soll figürlich damit übereinstimmen. Die vergleichsweise monumentale Figurenauffassung findet sich sonst nicht bei dem durch seine vielfigurigen und schmuckartig-feinmalerischen Gesellschaftsszenen bekannten Maler. Als Vorlage meint die Autorin einen um 1673 entstandenen Stich nach Annibale Carracci ausmachen zu können, allerdings in freier Verarbeitung (z.B. Hinzufügung der Soldateska). Für den Rezensenten dürfte auch Flämisches Pate gestanden haben wie z.B. bei Franz Wagenschön.

Mit Anton Kirchebner (1702-1779) kommt wieder ein Tiroler Provinzmalers in drei Gemälden zu Bild und Wort. Nr.68 „**Glorie der Hl. Dreifaltigkeit**“ aus der Sammlung Köberl, um 1760, eine Skizze wohl für ein unbekanntes Chordeckenfresko mit der übertragenen Signatur „Antoni Khirchöbner“ wird von dem Sammlerehepaar Arnold und AG wegen „schlichter Naivität ... Volkstümlichkeit“ hervorgehoben.

Ein unsignierter „**Josephs Tod**“ (Nr.69) wird von AG in dieselbe Zeit gesetzt und Kirchebner „mit einiger Wahrscheinlichkeit“ zugeschrieben auch wegen eines themengleichen, aber nicht abgebildeten Seitenaltargemäldes in der Pfk. Axams. AG nennt wohl Troger und Carlo Maratta, aber auch im Schwäbischen Bereich findet sich ähnliches. Dem Sohn Franz Xaver Kirchebner (1736-1815) (Nr.70) gehört eine „**Hl Ursula**“ aus der Zeit um 1780 im Vergleich mit leider nicht abgebildeten Fresken in Gröden, St. Ulrich. Eine Ausführung als Seitenaltarblatt ist anscheinend unbekannt. Der Rezensent fühlt sich wenigstens nach den Fotos auch etwas an die Nr.70 (Henrici)

erinnert.

Das von MDN vorgestellte ‚Gesamtkunstwerk‘ (Klosterarbeit, Seide?, Tirol?) eines holzgerahmten Ölbildchens „**Hi. Teresa von Avila**“ würde der Rezensent wegen der bandelwerkartigen Stickerei um 1730/40 ansetzen wollen.

Aus der hochkarätigen Köberl-Sammlung stellt AG den querovalen Deckenbildentwurf „**Hochzeit von Herkules und Hebe**“ (Nr.72) von Martin Knoller für das Sommerschlafzimmer im Palazzo Reale in Mailand vor. Die Skizze zu dem Winterschlafzimmer „**Aurora intempestiva**“ (Der zur Unzeit anbrechende Morgen) 1777/78 (Nr.73) hat eine andere Provenienz und auch andere Masse. Der Inhalt wird nach dem erhaltenen Konzept von AG korrekt wiedergegeben – nur hätte er sich vielleicht auch bei seiner Einschätzung der Maulbertsch-Skizze erinnern können. Der Bearbeiter wundert sich über die Anpassung an den Klassizismus kurz nach den „Fresken in bester Barockmanier“ in Neresheim. Der Rezensent würde hier eher von Mischungen barocker und klassizistischer Elemente sprechen. AG benützt die zweite Skizze mit der Aurora mehr dazu (spätere) Äusserungen Knollers zu kommentieren. Bruno Busharts Idee der Autonomie des Skizzenbildes könnte auch in dem in Anm.2 wiedergegebenen Knoller-Zitat: „... studiert und ausgeführt ... anstatt Scizi ... bilder“ eine Bestätigung finden, wenn es eigentlich nicht das Gegenteil aussagen würde: nicht das Skizzenhafte wird als Bildhaft angesehen. Das andere Zitat Knollers vom 29.03.1796 wiederholt nur die klassisch-akademische Doktrin, dass die Farbe nur das Auge vergnügt/reizt, während doch eigentlich das Grosse (Idee) die Seele bewegen solle. Der dritte Spruch Knollers in Anm.7 zeigt nur die Konkurrenzsituation zu den viel teureren italienischen Künstlern. Der Rezensent kann im vorliegenden ‚Skizzenbild‘ keine bürgerlichen Elemente und „wohltuende Abrechnung mit den fiebrigen Phantasien des feudalen Barock“ erkennen. Für ihn stehen beide Skizzen in barockklassizistischer Tradition.

Bei dem aus der Sammlung Köberl stammenden ovalen Brustbildnis vom „**Herz Mariens**“ um 1790/1800 (Nr.74) kommt AG nach sentimentalem Kitsch auf Winckelmanns ‚edle Einfachheit und stille Grösse‘ und pädagogische Sittenbilder fast wie die literarischen Heroinnen zuvor und in höherer (zeichnerisch-) malerischer Qualität als im Barock und letztlich wieder auf das das ideologisch verlogene Bürgerliche [im Realismus?]. Vor allem im letzteren kann der Rezensent ihm nicht folgen. Für ihn steht Knoller hier in der empfindsamen Nachfolge von Ludwig Stern, Bartolomé Esteban Murillo, Carlo Dolci u.a. also des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Nr.75 „**Martyrium des Hl. Laurentius**“ wird von dem Sammlerehepaar Arnold und AG gemeinschaftlich um 1800 datiert und Knoller mit Fragezeichen zugeschrieben v.a. wegen Beschriftungen auf der Rückseite, die von einem Lorenz Martin Knoller und einem ehemaligen Sammler Alois von Lemmen erzählen, wobei der erste Vorname Laurentius nicht in den Knoller-Monographien von Edgar Baumgartl auftaucht. Die vorgebrachten Beziehungen zu Joseph Schöpf (Wattens 1810) sind nicht überzeugend, zumal wenn noch spekuliert wird, ob das Gemälde als Vorbereitung des Freskos in Wattens gedient habe. Das vorliegende Gemälde steht in der Nachfolge berühmter Laurentius-Marter-Darstellungen seit Daniel Seiter, S. Maria del Populo (vgl. Matthias Kunze, Daniel Seiter, 2000, S.98 G 50/51 seitenverkehrt). In der Knoller-Monographie von 2004 erwähnt Edgar Baumgartl diesen für ihn damals verschollenen „Hl. Laurentius“ auf Seite 313 und zweifelt aber die Autorschaft nicht an. Um wie gewünscht an der Zuschreibungsdiskussion sich zu beteiligen möchte der Rezensent seine Schwierigkeiten dieses Werk um 1800 im eigenhändigen Œuvre Knollers unterzubringen, abschliessend bekräftigen.

Vom Schüler und Mitarbeiter Knollers Michael Köck diskutiert MDN eine „**Persische Sibylle**“ (nach Guercino) (Nr.76), die auf der dublierten Rückseite „M.Köck/1780“ beschriftet sein soll. Die Autorin vergleicht diese Köck-Kopie mit einer 1775/1780 entstandenen Kopie Felice Granis allerdings ohne entsprechendes Bildmaterial. Um Köck vielleicht doch noch als Kopist der Grani-Kopie zu ermöglichen, wird ein Lesefehler 1780 statt 1786 fragend hier ins Spiel gebracht. Wenn doch 1780 zutreffen sollte, muss man dem damals 20jährigen Köck eine hohe zeichnerische und malerische Könnerschaft zubilligen schon vor seiner Romreise 1784 und noch unter den Augen Knollers.

Provinzielles Niveau verraten die Pendants „**Anbetung der Hirten**“ und „**Anbetung der Könige**“ (Nr.77 u.78), wovon ersteres auf der dublierten Rückseite mit „Joseph Liebherr / pinxit“ bezeichnet sein soll. Der Schwiegersohn von Balthasar Renn soll nach MDN von Renn wie von Grasmair beeinflusst gewesen sein. Die Komposition geht sicher auf graphische Vorlagen zurück, fraglich ob auf wie vorgeschlagen Justus Sadeler oder Venezianer (vgl. die Stutzerfigur des Melchior).

Eine dem Besitz von Wolfram Köberl entstammende interessante unbezeichnete Ölskizze „**Anbetung der Hirten**“ (Nr.79) für ein ovales, bislang unbekanntes Deckengemälde (eher im Langhaus) wird von AG wegen der Anlage mit dem Entwurf für das Deckenbild von Joseph Mages für das Oratorium Säckinggen 1765 in Verbindung gebracht und ebenfalls in diese Zeit datiert. Daneben bringt er auch die bekannte, allgemeine u.v.a. klassizistische

Kritik von Bartolomeo Altomonte und Georg Heinrich Werner 1781. Allerdings ist hier an der Decke ein Schachtausblick mit einem darüber befindlichen hypäthralen Kuppelunterbau noch halbwegs rational, so sind auch im späteren Sinne ein archäologischer Realismus wie bei Januarius Zick oder Anton Wintergerst angebracht und eine Datierung um 1770 denkbar. Eine wieder ganz andere panoramaartige Komposition findet sich von Joseph Mages in Oberschönenfeld 1768 (Entwurf in der Augsburger Barockgalerie). Ein Vergleich des Augsburger Bozzettos für Säckingen 1765 spricht figuralphysiognomisch nicht für einen eigenhändigen Mages.

Von Franz Anton Maulbertsch selbst besitzt wie gesagt die Sammlung Arnold nichts, sodass der schon zu Beginn genannten **„Enthauptung Johannes des Täufers“** um 1750/52 (Nr.80) eine grössere Bedeutung zufällt. Die Autorin hatte 1998 in den ‚Salzburger Barockberichten‘ 16/17 alle bekannten fünf Wiederholungen (drei kleine und zwei grosse) zusammengestellt. Sie geht auch jetzt davon aus, dass das verlorene(?) Urbild von Maulbertsch selbst stammt, da die Kopien die „gleiche Stilstufe“ wie das 1998 wieder aufgetauchte Preisbild Maulbertschs verraten würden. Dem kann der Rezensent nicht folgen, da er von der Voluminosität der Figuren darin völlig überrascht war, also diese nicht den manierten Typus von F.Carl Palkos Frühwerken um 1745 zeigen. Das in manch anderen Variationen dieses Themas angesprochene erotische postmortale Dialogverhältnis ist v.a. durch das abgewandte Haupt des Johannes doch stark reduziert.

Zu den qualitativ ansprechenden Malern gehört Christoph Anton Mayr (um 1720-1771) mit seinem **„Drachenkampf des Hl. Georg“** um 1760 (Nr.81), zu dessen Beschreibung und Analyse von MDN kaum etwas hinzugefügt werden kann.

Beim nächsten Bild aus Köberl-Besitz **„Enthauptung einer Frau“** um 1760/70 (Nr.82) ist weder das genaue Thema (wohl: Barbara) noch die genaue Malerhand für Konrad Arnold und MDN (und uns) klar.

Die **„Enthauptung des Hl. Paulus“** (Nr.83), um 1770 wird von MDN als Nachfolge von Christoph Anton Mayr wegen dessen motivgleichem Deckenfresko in der Pfk. Söll (1768) erachtet ohne Vergleichsabbildung allerdings nicht richtig nachvollziehbar. Auf jeden Fall ist eine schwächere Hand am bzw. im Werk.

Eine kleine **„Beweinung Christi“** (Nr.84) wird von MDN als allseitig beschnittenes Original gegenüber einer unbeschnittenen, aber auch so etwas grösseren Kopie (Verbleib unbekannt) angesehen und als Frühwerk Joseph Iganz Milldorfers bald nach seinem

Wechsel nach Wien betrachtet. Für den Rezensenten ist das etwas teigige Voluminöse weniger ein Erbe des Vaters Michael Ignaz Milldorfer sondern eher des Umkreises von Michelangelo Unterberger. Die kontrastreichere, kantigere, früher J.W. Bergl zugeschriebene Kopie zeigt stärker den Einfluss der Wiener Schule um Troger.

Die nächste, ganz deutlich als Altarbildentwurf gekennzeichnete Skizze „**Pietà**“ (Nr.85) aus dem Besitz Wolfram Köberls bringt MDN mit dem bekannten 1742 datierten und signierten ehemaligen Altarbild (jetzt im Heimatmuseum Telfs) vergleichend zusammen. Wenn wir einen vorausgehenden Entwurf vor uns haben, mutet es seltsam an, dass Milldorfer hier die expressive Dramatik des Altarbildes wieder zurücknehmen wollte, um ein konservativeres, wohl auch besser verkäufliches, sekundär autonomes Skizzenbild als neue Lösung zu schaffen. Für den Rezensenten scheint es, dass Milldorfer die Maria dem Johannes von Nr.84 angeähnelte hätte. Um den von MDN postulierten Einfluss von Michael Ignaz Milldorfer bei Nr.84 zu widerlegen, kommentiert sie eine mit „MIM“ bezeichnete, ikonographisch seltene „**Glorie der Hl. Barbara**“ terrestrisch unten mit dem Martyrium auf Kupfer aus dem 1. Drittel des 18. Jahrhunderts. Die Autorin bringt einige Vergleichsbeispiele allerdings ohne bildlichen Direktnachvollzug und meint eine Datierung vor der den Vater beeinflussenden Zusammenarbeit bzw. der Rückwirkung des Sohnes nach 1738 annehmen zu können.

Die beiden Pendants von „**Stadtgründung von Karthago und Troia**“ (Nr.87 a u.b), letzteres mit „Joseph Moelk pinxit 1759“ signiert und datiert, werden von MDN ausführlich ikonographisch analysiert und mit Mölks Aufenthalt in München 1759 in Verbindung gebracht. Für die Wittelsbacher war der Aeneas-Mythos und die Referenz darauf sehr wichtig. Der von Maulbertsch wegen seiner runden Köpfe kritisierte Molk, Konkurrent auch für den Riesensaal in der Innsbrucker Hofburg, hatte seine Frühphase nach der Wiener Akademieausbildung und dem Tod des Asamschülers Josef Firtmair im Vorderösterreichischen (Rottenburg, Ehingen, Günzburg). MDN schreibt Molk auch einen „**Erzengel Michael stürzt Luzifer**“ (Nr.88) zu und datiert um 1766 und eine klassizistische „**Sebastianspflege**“ (Nr.89) 1770/80 etwas später, beide wohl zu recht. Der Molk-Artikel im neuen AKL 88, 130/131 wurde von der Autorin als Kennerin verfasst.

Die nächsten sechs Bilder (Nr.90-95) stammen von der Schwazer Künstlerin Maria Anna Moser (1758-1838), so eine bezeichnete und 1785 datierte „**Maria Immaculata**“, eine sicher konventionelle aber ansprechende und gekonnte frühklassizistische Malerei. Die kleinen ovalen unsignierten Pendants „**Hl. Joseph mit dem Jesuskind**“ und „**Hl. Anna**

lehrt Maria“ (Nr.91a u. b) aus der Sammlung Köberl werden von MDN stilistisch der Maria Anna Moser zugeschrieben. Sie sind aber mit ihren kugeligen Schädelformen um einiges schwächer.

Eine „**HI. Ursula**“ um 1807 sei wegen einer nicht abgebildeten „HI. Katharina“ in Reith/Alpbachtal ohne „Zweifel“ der Moserin zuzuschreiben. Ebenfalls aus der Sammlung Köberl stammt noch eine spätere ovale „**Unterweisung Mariens**“ (Nr.94) und wird von MDN wohl zu recht Maria Anna Moser zugeschrieben und im 1821 datiert.

Einen qualitativen Abstieg verrät ein „**Martyrium eines unbekanntem Bischofs**“ (Nr.95), das von AG ikonographisch mit dem Henkerlohn ausführlich gedeutet wird. Die Komposition folgt sicher einer Vorlage.

Ein qualitativ interessantes Bild „**Schutzengel mit Kind und HI. Paschals Baylon verehren die Eucharistie und das Gnadenbild vom ,Guten Rath**“ (Nr.96) wird von AG sowohl stilistisch (neapolitanisches Rokoko) wie ikonographisch gut beleuchtet. Ihm fällt auch auf, dass „barocke“ Farbflecken (wie auch der Figurenkontur) dieses Gemälde kennzeichnen, sodass sein Urteil auf „Mura-Umkreis“ fällt: mit Recht.

Das folgende dunkeltonige „**Urteil des Paris**“ ist glücklicherweise signiert und datiert: „Murer / 1706 (?)“. AGs Kommentar befasst sich nicht mit dem Malstil des Nürnberger Malers, sondern mit dem Inhalt u.v.a. mit der Vielzahl der Äpfel, wovon Paris nicht einen der Venus gibt oder gegeben hat, sondern einer ihm von ihr gegeben wird. AG bleibt aber nicht beim ‚Liebesapfel‘ (Lebensapfel, die Goldenen der Venus unter Obhut der Hesperiden), sondern kommt auf den Sündenfall (Adam und Eva). Eva/Venus in der Schöpferrolle mache den Menschen erst zum Mann. Für den Rezensenten dürfte eher die verjüngende Lebenskraft der Liebe (ewige Liebe) gemeint sein.

Eine wohl oben und unten stark beschnittene, ehemals quadratische, jetzt querovale Skizze für ein Deckenbild wird von AG als „**Allegorie des Sonnenaufgangs**“ (Nr.98) um 1710 betitelt und dem Florentiner Giovanni Battista Ranieri del Pace (1681-1738) im Vergleich mit einem „Triumph der Aurora“ in der Sammlung Rossacher zugeschrieben. Bei der ikonographischen Detailanalyse ist AG nicht immer zu folgen. Es handelt sich nicht um den Sonnenaufgang, sondern Helios fährt im Sonnenwagen und im vollen Licht d.h. am Tag. Die drei liegenden Schwestern (?) sind nicht die vertriebene Nacht, sondern eher die grazienartigen Horen der Jahres-Tages-Zeiten, des Wetters u.ä.. Auch der herkulische „Morgenstern/Phosphorus/Luzifer“ streckt dem Helios nicht sinnlos seine viel schwächere

brennende Fackel entgegen. Es dürfte sich eher um Prometheus handeln, der seinen Stab an den Rädern des Sonnenwagens entzündet, um den Menschen das Feuer, den Geist oder die Kultur zu bringen, wozu ihm die Minerva behilflich war. Die mittlere schwebende Figur dürfte Flora oder eine Fruchtbarkeitsgöttin sein, zu der die beiden Zephyrn mit den Blumenkörben gehören. AG versucht weiter die Skizze nach ihren Vorläufern wie ihre Nachwirkung zu untersuchen mit wenig Überzeugungskraft z.B. Bezugnahme J.L.Kracker. Eine Ausführung ist bis dato nicht bekannt.

Ein einst sogar als Januarius Zick gehandeltes grösseres Kabinettbild „**Die Darbringung im Tempel**“ (Nr.99) wird von MDN Franz Karl Palko und seiner Werkstatt um 1745 zugeschrieben auch wegen einer kleinen mittlerweile nur noch in der Abbildung greifbaren Kopie. Interessant und nur teilweise verwunderlich ist, dass die Autorin einen Stich des Barockklassizisten Carlo Maratta als Ausgangspunkt für eine Variation des Wiener Akademiestiles um 1745 ausmachen kann. Der mit Maulbertsch gleichaltrige Palko wird als der Reifere, Gebende gekennzeichnet, um aber auch bei einigen Figuren einen Einfluss Maulbertschs festzustellen, sodass eine Zusammenarbeit beider, ja eine Mitgliedschaft Maulbertschs in der Palko-Werkstatt von ihr erwogen wird. Das bleibt eine Idealversuchskonstruktion, da Maulbertsch eigenständige Arbeiten zwischen 1745 und vor 1749 lieferte. Eine künstlerische Nähe und ein Austausch haben sicherlich bestanden.

Zu dem feinmalerisch-schmuckhaft-reich aufgefassten Ölgemälde auf Kupfer „**Hochzeit von Theseus und Phädra**“, um 1735/39 (Nr.100) von Johann Georg Platzer und dem Text von MDN lässt sich kaum etwas hinzufügen.

Bei dem August Querfurt zugeschriebenen „**Prinz Eugen bei der Schlacht um Belgrad 1717**“ (Nr.101) Mitte 18. Jahrhunderts lässt sich die Bearbeiterin MDN länger über die lokale und historische Treue dieses recht kleinen Schlachtengemäldes (wohl Vorskizze?) aus, das Künstlerische kommt etwas zu kurz. Die qualitativ hochwertige Skizze bewegt sich zwischen Martino Altomonte und dem jüngeren Brand. Eine kleine, reduzierte „**Reiterschlacht**“ (Nr.102) weist sie dem August-Querfurt-Umkreis zu.

Eine „**Versuchung Christi**“ (Nr.103) in einer Waldlandschaft wird von MDN Ignaz Victorin Raab mit Fragezeichen zugeschrieben und in die 1760er Jahre datiert. Die (farbliche) Integration der Staffage-Figuren findet der Rezensent nicht sehr geglückt.

Die „**Hi. Maria Magdalena als Büsserin**“ (Nr.104) wird von MDN Johann Michael Rottmayr zugeschrieben und um 1704/06 datiert v.a. im Vergleich mit dem Hochaltarblatt

der Schlosskapelle Schönbrunn, das aber viel opulenter einhergeht. Näher kommt ihm das ebenfalls angeführte, 1706 datierte Gemälde ‚Cephalus und Procris‘.

Die Sammlung Arnold besitzt auch den Entwurf für ein Deckenbild in Öl für die Salzburger Residenz **„Alexander zähmt den Boucephalos“** (Nr.105). Die beiden Abbildungen machen die geringen Abweichungen bei der etwas zeitverzögert erfolgten Ausführung 1714 deutlich. Der über Boucephalos und Alexander gehaltene Schild der Fortitudo könnte ja fast als Schattenspendung für den sensiblen Boucephalos gedeutet werden. Ansonsten ist den Worten von MDN kaum etwas hinzuzufügen.

Aus der Sammlung Köberl stammt eine Ölskizze auf Papier **„Vision des Hl. Benedikt“** (Nr.106), die MDN dem Umkreis von Rottmayr zuweisen und um 1720/25 datieren möchte. Von Erich Hubala wurde sie allerdings in seiner Monographie ausgeschieden. Die Vision der Erde im Lichte Gottes ist sonst anders dargestellt.

Glücklicherweise ist der Entwurf für ein Altarblatt **„Madonna mit Engeln verehrt“** (Nr.107) mit Schilcher 1800 signiert und datiert, sodass MDN diesen dem unscheinbaren Maler sicher zuordnen kann.

Vom allseits bekannten und fruchtbaren österreichischen Maler Martin Johann Schmidt gen. Kremerschmidt besitzt die Sammlung Arnold wenigstens eine Ölskizze für ein Altarblatt **„Michael stürzt Luzifer“** (Nr.108) um 1787/90 so unverkennbar im Stil, dass es jedem Bearbeiter keine Schwierigkeiten bereitet. MDN befasst sich mit der biblisch-literarischen Quelle und der Gestaltung und den zahlreichen Variationen dieses Themas durch Kremerschmidt. Über seinen spezifischen fleckigen, auch Rembrandt verarbeitenden Stil wird weiters nichts gesagt.

Von Joseph Schöpf, dem Knoller-Schüler und Rom-Stipendiaten war schon in Nr.75 die Rede. Jetzt schreibt ihm MDN ein qualitativ hochstehendes Hausaltargemälde **„Hl. Familie“** (Nr.109) und um 1793/95 zu mit Blick auf ein 1793 datiertes und signiertes leider nicht abgebildetes Gemälde in der Pfk. Oberbozen.

Nicht nur in Tirol findet sich bei einem Sakralmaler um 1800 diese Mischung von Barock, Klassizismus und empfindsamem Vor-Nazarenertum. Dem bislang vermeintlichen Schüler besser Kopisten Josef Arnold d.Ä. sind die Nr.188-202 gewidmet. Viel barocker zeigt sich ein signierter und datierter (1798) Joseph Schöpf bei einem **„Hl. Joseph mit Jesuskind“** (Nr.110), was MDN als Auftraggeber bedingte „barocke Rückbesinnung“ interpretiert.

Ein Entwurf für ein Deckenbild **„Hl. Laurentius vor Kaiser Valerian“** (Nr.111) wird von

MDN nach einer ikonographischen Analyse Schöpf zugeschrieben, indem eine Entwurfsfederskizze und die Ausführung in der alten Pfk. von Wattens nachgewiesen werden. So „elaboriert“ findet der Rezensent die etwas vage gehaltene Ölskizze auf Papier allerdings nicht. Durch die Kerker ähnliche Substruktion erhält dieser frontalansichtige Quadro riportato doch noch einen gewissen Untersichtscharakter. In der Skizze findet sich der konstruktive Schwerpunkt noch tiefer gelegt.

Aus Wolfram Köberls Besitz stammt eine Kopie eines Altarbildes um das berühmte Innsbrucker Maria-Hilf-Bild herum **„Hilf. Jakobus und Alexius präsentieren das Altarbild“** (Nr.112). Leider werden das 1788 ausgeführte Altarblatt noch die eigenhändige Skizze zum Vergleich von MDN mitabgebildet und von ihr nur erwähnt.

Ein interessantes, ja fast skurriles (Teil-?) Gemälde ist die **„Krönung Mariens und Engelssturz“** (Nr.113), das AG im Vergleich mit dem nicht abgebildeten Hochaltarbild der Innsbrucker Maria-Hilf-Kirche Johann Paul Schor zuschreiben will. Man erkennt hier aber keine direkten Verbindungsmöglichkeiten zu G.L. Bernini oder Pietro da Cortona, mit denen Schor in Rom zusammengearbeitet hat. Ein eher sitzend schwebender Michael in der Bildmitte wehrt rechts eine dunkle Mächtegruppe ab. Der Regenbogen, auf dem diesmal ein Engel sitzt, ist ein Friedenszeichen (Versöhnung mit der Menschheit) über/hinter dem die Krönung einer lichtvollen Maria erfolgt.

Die Ölskizze **„Heilung des blinden Tobias“** (Nr.114) wurde schon von Betka Matschev von Wicht in ihrer Franz-Sigrist-Monographie von 1977 diesem Maler im Zusammenhang mit dem Akademiewettbewerb von 1753 behandelt. AG betont noch einmal den Probecharakter für die im Belvedere, Wien befindliche Ausführung. Gegenüber der Skizzenhaftigkeit der Probe sei hier eine Angleichung an Paul Troger, den damaligen Assessor und eine Anknüpfung an Franz Carl Palko erfolgt. Auf jeden Fall dient als Ausgang eine offiziell gestellte Aktpose. In Anm.5 möchte AG die von Edgar Baumgartl 2004 akzeptierte Zuschreibung des Rezensenten von 1990 eines mit ähnlicher Pose, den vorgeschriebenen Massen als ausgeführtes Preisstück ausgestattetes Gemälde an den zweiten Preisträger Martin Knoller doch eher wieder an Troger um 1735 zurückverweisen.

Die 1977 als Milldorfer und als erstes Stück der Sammlung Arnold erworbene **„Auferstehung Christi“** (Nr.115) wird von AG jetzt Franz Sigrist zugeschrieben und um 1780 datiert. Diese Zuweisung dieses „explizite(n Kunstwerk(es)“ hält der Rezensent nicht ganz so überzeugend v.a. durch/im herangezogenen Vergleich eines „Joseph umarmt Benjamin“ im Zeppelinmuseum Friedrichshafen, das eindeutig die Merkmale Sigrists trägt.

Eine reizvolle „**Phantastische Berglandschaft**“ (Nr.116) ist mit J: Go: Singer 1780“ rückseitig bezeichnet. MDN erwähnt noch zwei weitere Landschaften leider ohne Abbildung dieses fast unbekanntes Malers in Wilten, der erwiesenermassen 1744 bei Michael Ignaz Milldorfer gelernt hat.

Eindeutig Bezüge zur Werkstatt Francesco Solimenas würde der Rezensent im Gegensatz zu AG bei der „**Heiligen Familie**“ (Nr.117), 1695 nicht behaupten wollen, zumal noch bei dem schlechten Erhaltungszustand und dem nachfolgenden ansprechenden Gemälde „**Verkündigung**“ (Nr.118) ebenfalls um 1695 einst im Besitz von Wolfram Köberl. AG erkennt darin nicht einen eigenhändigen Entwurf für ein 1695 datiertes Gemälde in Santa Maria Donalbina, Neapel, sondern eine (allerdings gute) Werkstattkopie. Die Bemerkungen zur Farbigkeit mit dem Übergang zu der von Francesco Mura (vgl. Nr.96) sind zutreffend.

Bei dem schwächeren „**Noli me tangere**“ um 1730 (Nr.119) ebenfalls der Solimena-Werkstatt von AG zugewiesen, wird vom Bearbeiter der Wandel in der Bewertung der Ölskizze im Verlaufe des 18. Jahrhunderts (Stichwort: Autonomie) oftmals mehr als Replik, Ricordo denn als Entwurf zu verstehen angeführt. Von der bekannten nachgewiesenen Ausführung in San Canciano Venedig gibt es leider keine Vergleichsabbildung. AG weist noch auf die Wiederholung (nach Stich?) von Einzelelementen wie kleiner Putto bei Daniel Gran hin.

Eine der interessantesten Skizzen in der Sammlung Arnold stammt wieder aus dem Besitz Wolfram Köberls, nämlich die „**Himmelfahrt Mariens**“ (Nr.120) um 1752-54 als Entwurf für das Chorfresko St. Fridolin in Säcking. AG bedient etwas das von der Kunstwissenschaft vernachlässigte oder verkannte Genie in der Provinz. Die Vorbildlichkeit Spieglers für Maulbertsch lässt sich leider historisch nicht verifizieren. Weiters spricht AG die Übertragungsprobleme des Expressiven in der Skizze ins Grossformat an, wobei er das ausgeführte Werk in Säcking als „vierschrötig“ und „Routinearbeit“ ansieht ohne die örtlichen und historischen Bedingungen zu berücksichtigen. Den elliptischen Lichtwirbel Spieglers vergleicht er mit dem des Hieronymus Bosch; dem ornamentalen Drang Spieglers (unter Einfluss Johann Michael Feuchtmayrs) möchte er Trogers „ergriffenes Schweigen“ gegenüberstellen. Ganz deutlich ist der Einfluss von Spieglers Malerei auf den Kirchenmaler Köberl im 20. Jahrhundert festzustellen.

Von dem zeitweiligen schwäbischen Konkurrenten Jacob Carl Stauder stammt ein

bezeichneter und datierter „**Tod des Hl. Franz Xaver**“, 1749 (Nr.121), zu dem MDN die bekannte Geschichte des Jesuiten Franz Xaver erläuternd erzählt. Weiter erwähnt sie den konservativen, altertümlichen Stil (z.B. im Deckenbild der Pozzo-Nachfolge), den problematischen Charakter Stauders, die Wahrscheinlichkeit eines Auftrages der Luzerner Jesuiten wie bei einer mit der Gottesmutter vermehrten Variante jetzt in der Abtei Wettingen-Mehrerau.

Zu dem v.a. wegen seiner genrehaften Elemente auffallenden Gemälde „**Hl. Joseph nimmt Fürbitten entgegen**“ (Nr.122) 1770 erwähnt MDN innerhalb ihrer detaillierten Bildbeschreibung, dass seit 1772 Joseph (unter Joseph II) auch zum Landespatron Tirols wurde. Als Anregung erwähnt sie ein Gemälde von Cyrill Oberberger von 1736/37. Neben Matthäus Günthers Skizze in der Barockgalerie Augsburg könnte man auch den Schmutzer-Stich nach einer Maulbertsch- oder Sambach-Vorlage allerdings mit dem Hl. Johann Nepomuk als Fürsprecher anführen. Strickner als Urheber des Werkes wird nicht weiter erwähnt.

Das nächste Gemälde im historischen Rahmen „**Madonna mit Jesuskind und Johannesknabe**“ (Nr.123) ist wenigstens rückseitig mit J. Strickner bezeichnet und 1778 datiert, aber unschwer mit dem Vorangegangenen zusammenzubringen. MDN gibt v.a. eine Analyse der Form und der Motive.

Die von Konrad Arnold und MDN gemeinsam beschriebene und erklärte Skizze „**Martyrium des Hl. Thomas**“ (Nr.124) zeigt im oberen himmlisch-göttlichen Bereich Hände, Füße mit den Wundmalen, sowie das brennende Herz, an das die Hand des zweifelnden Thomas rührt. Vielleicht war diese Skizze für einen Herz-Jesu-Bruderschaftsaltar bestimmt. Die Zuweisung an Strickner und die Datierung werden nicht weiter ausgeführt.

Das nächste Gemälde „**Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis**“ (Nr.125) ist rückseitig monogrammiert (JLS) und 1790 datiert. MDN gibt eine schlüssige Deutung und nennt auch einige Vergleichsbeispiele. Der Rezensent würde das Gemälde eher als „Verheissung von Mariä (Geburt)“ betiteln, da die Eltern von Maria Joachim und Anna noch mit Gebet und Opfer (Tauben) mit der leeren Krippe auf ihre späte Empfängnis und Geburt hoffen.

Die beiden skizzenhaften Gemälde „**Putti mit Fontaine**“ (Nr.126) und „**Putti mit Rocaille**“ (Nr.127) werden von MDN einem anonymen Maler aus Süddeutschland und um

die Mitte des 18. Jahrhunderts gegeben. Für den Rezensenten scheinen sie noch eine Nebenbedeutung wie die ‚Elemente‘ zu haben, links: Wasser und Feuer, rechts: Luft und Erde?. Interessant ist auch die integrierte Sonnenuhr. Beide dürften auch in einen Gesamtzusammenhang wie z.B. Möbeldekoration gestanden haben. Abgesehen von dem französischen Ursprüngen spekuliert die Autorin nicht über den möglichen Urheber (Umkreis J.W. Baumgartner?).

Ebenfalls nur kunstlandschaftlich verortet ist eine „**Verkündigung**“ um 1750 (Nr.128), die AG v.a. wegen des Engels Gabriel mit Spiegler etwas verbinden möchte, während Konrad Arnold den Lüftlmaler von Oberammergau Franz Seraph Zwink vorschlägt. Dem Rezensenten kommt die künstlerische Hand nicht unbekannt vor, allerdings möchte er nur nach dieser kleinen Abbildung nicht sein Bildmaterial zeitaufwendig durchforsten.

Ähnliches gilt für eine „**Himmelfahrt Mariens**“ (Nr.129), um 1780 (eher um 1750), wie auch MDN andeutet.

Bei der „**Auffindung des Moses**“ (Nr.130) um 1750, die MDN inhaltlich/motivisch genau beschreibt, hätte man gewünscht zu erfahren, warum hier süddeutsch vorgeschlagen wird.

Als Pendant zu einem kleinen „**Christus als Salvator**“, 1760er Jahre?, auf Weissblech (Nr.131) erscheint eine „**Maria Immaculata**“ (Nr.132). Beide Gemälde sollen zu einer Serie gehört haben, die teilweise mit FLH (Franz Ludwig Hermann?) monogrammiert bezeichnet gewesen sein soll. Nach einer Überprüfung konnte MDN keine überzeugende Bezüge herstellen, bleibt aber wegen der Figürlichkeit bei einer süddeutschen Herkunft. Vielleicht sollte auch noch eine Abklärung mit dem jüngeren Bruder Franz Joseph Hermann in Kempten erfolgen.

Süddeutsch oder Tirolisch lokalisiert MDN die zusammengehörigen Gemälde „**Anbetung der Hirten**“ (Nr.133) und „**Anbetung der hl. drei Könige**“ (Nr.134). Erstere sieht sie in Abhängigkeit von Thomas Christian Wink. Beide Arbeiten sind aber recht hart, kontrastreich gearbeitet.

Bei der Nr.135 „**Allerheiligen**“, um 1740 bestimmt AG die einzelnen Heiligen (14, allerdings nicht die Nothelfer) aber nicht den Urheber (nur versuchsweise: Anton Zoller), einen eher bescheidenen Maler.

Ein Tiroler Maler wird von MDN bei einem „**Hl. Paschalis Baylon vor der Erscheinung der Eucharistie**“ (Nr.136) Ende 18.Jh. zugeschrieben, wobei sie auch an den frühen Joseph Schöpf [aber nicht Ende d.18.Jhs.] denkt.

Teil einer Apothekeneinrichtung vermutet MDN bei einem Porträt der beiden berühmten Ärzte und Heiligen „**Cosmas und Damian**“, 1.H. d. 18.Jhs. (Nr.137) ohne einen Maler nennen zu können (Tiroler Maler?).

Troger bzw. seinem Umkreis werden die kommenden sechs Gemälde (Nr.138-143) zugewiesen. Mit der „**Auferweckung des Lazarus**“ (Nr.138) als Paul Troger und Frühwerk um 1732 weckt AG die schlafenden kunsthistorischen Wachhunde. Bei Johann Kronbichler und in seiner jüngsten Troger-Monographie 2012 gibt es wohl die verwandten Zeichnungen Z 127 u. 129 aber nicht diese Skizzen. AG lässt sich mehr darüber aus, dass Troger kein Erzähler, ja ein Grübler sei und eher über die Händesprache komme. Diese Skizze würde eine Lücke schliessen (quasi als Lückenbüsser?) um 1732 also vom Frühwerk zur reifen Wiener Phase. Das Gemälde sei nicht für Franz Carl Palko gesichert, aber auch nicht für Troger, auch wenn es überdeutlich Trogersche Typen bringt. Die schwächere skizzenhafte Variante in der Reuschel-Sammlung München wird dem Troger-Umkreis gegeben und um 1750 datiert, was stilistisch sicher eher zutreffen dürfte. Nach Pavel Preiss, Frantisek Karel Palko 1999,S.291 soll die Variante der Reuschel-Sammlung den Vermerk Anton Zoller getragen haben. Die Zuschreibungsdiskussion ist von AG damit nicht beendet worden.

Grössere Übereinkunft für Troger vermittelt die Skizze für ein Deckenstück „**Glorie des Hl. Hippolyt**“ um 1739 (Nr.139). Die Ausführung erfolgte durch den Gran-Mitarbeiter Thomas Friedrich Gedon. Die Märtyrer-Palme zusammen mit den brennenden Herzen in der Hand des Augustinus veranlasst AG darüber zu spekulieren, dass Troger aus eigenem Antrieb diesen Entwurf vorgelegt hätte. Die (schwache) Ausführung durch Gedon kann man eigentlich nicht als Plagiat dieser Skizze interpretieren.

Dem Troger-Umkreis und um 1750 weist AG einen „**Christus am Ölberg**“ (Nr.140) zu. Er führt das-Troger-Original-Bild in St. Peter, Salzburg, eine Variante in Stift Altenburg an, um die Entwicklung vom Nahsichtigen zur hochformatigen Erweiterung bis zum taghellen Landschaftlich-Distanzierten samt Distelgewächs in dem Bild der Sammlung Arnold zu zeigen. Wir hätten noch gerne gewusst, wer wohl aus dem Wiener Akademieumkreis für das „frohgemute Rokoko mit einer gehörigen Portion Lokalkolorit“ namhaft gemacht werden kann (Zimbal, Greippel?).

Bei der schlecht erhaltenen „**Hl. Dreifaltigkeit**“ um 1750 (Nr.141) konstatiert AG Paul-Troger-Elemente im Vergleich mit Trogers Trinitätsgemälde. Die Rückenfigur des Engels mit dem Kreuz kommt dem Rezensenten nicht unbekannt vor. AG meint ein bislang

unbekanntes Troger-Vorbild „weit vor 1738“ annehmen zu können.

Eindeutig auf Troger geht zurück ein **„Tod des Hl. Joseph“**, um 1750 (Nr.142), nämlich auf das 1741 entstandene, bekannte Seitenaltarbild einst in St. Niklas, Wien, jetzt Platt bei Zillerndorf. AG bemüht noch den Wegfall Gott Vaters im vorliegenden Bild.

Die Sammlung Arnold verfügt mit der Skizze **„Auferstehung von Christus als Sieger über Sünde, Tod und Teufel“** (Nr.143) nach 1740 ebenfalls über eine der vielen Kopien nicht nach der kreisrunden, schon 1784 zerstörten Ausführung in der Friedhofskapelle St. Niklas, Wien durch Paul Troger um 1740. Warum diese Komposition (auch in dem die Schrägsicht wiedergebenden Bozzetto, besser Ricordo) zu einem Musterbild („modello idealo“ nach Rossacher) geworden war, kann AG hier auch nicht wirklich klären. Sie bot auf jeden Fall Gelegenheit zu (untersichtigen) akademischen Akten. AG meint durch eine biblisch-allegorisch-illustrative Kombination hätte sich etwas Innovatives ergeben. Aber verfügt nicht jedes anspruchsvolle sakrale Werk über diese Komponenten? Wegen des schlechten Erhaltungszustandes wagt AG keine qualitative Wertung und schon gar keine Händezuweisung, obwohl in der schwachen Figurenauffassung eine sicher mässige Künstlerpersönlichkeit erahnbar wird. Bei Kronbichler 2012, 403 bei Gg70 ist von einer Bezeichnung: „M. Mader f. 17X5“ (Matthias Mader aus Steinach, 1740- nach 1786) die Rede. Die Massangaben weichen allerdings bei den beiden Bildern in Innsbrucker Priv.Bes. (Gg69) bzw. in der Sammlung Arnold (Gg70) voneinander ab. Im Innsbrucker Barockkatalog 1980, S. 188/89 ist diese Mader-Skizze abgebildet.

Die im Innsbrucker Museum Ferdinandeum vorhandene Skizze wird von Kronbichler als eigenhändig angesehen. Die buntere, farbigere Salzburger Variante wird von Kronbichler wie von AG ebenfalls als eigenhändige Wiederholung/Replik erachtet. Der Rezensent steht hier einer Eigenhändigkeit sehr skeptisch entgegen. Der Knoller-Entwurf in Neresheim wirkt durch den horizontalen Rand wie ein normalsichtiges Tafelbild. Der in Anm.5 angesprochene zeichnerische Entwurf auch in Ovalform ist für Troger auch sehr umstritten.

Das nächste Gemälde **„Noli me tangere oder Allegorie auf den Frühling“** (N.144) um 1750 wird von dem Autorentrio (Sammlerehepaar Arnold und AG) wie gehabt dem Bozener Stadtmaler Mattias Twinger (1692-1762) zugeschrieben. Vergleichsbeispiele finden sich anscheinend in einem Bozener Ausstellungskatalog von 2004, die auch die Vielseitigkeit Twingers dokumentieren könnten. Der bürgerlich-zünftische Aspekt kommt im vorliegenden Gemälde nicht zum Ausdruck (eher höfische Gartenanlage). Twinger war

Italien erfahren und so überrascht es nicht, dass er (auch über einen Stich?) in dem jetzt breit angelegten Format Francesco Solimena's „Noli me tangere“ übernimmt. Die Autoren meinen, dass Twinger das Original bzw. eine farbige Replik gesehen haben muss wegen der Übernahme der Farbigkeit bei der Maria Magdalena, während der Maler beim Rosa-Gewand er das astrale Weiss durch ein lebendigeres Lachsrosa eigentlich unbekümmert ändert. Eine Allegorie des Frühlings (eher schon des Paradiesgartens) darin zu sehen, hält der Rezensent für zu weit hergeholt.

Es folgen fünf Gemälde des in seiner Handschrift bzw. Figurenauffassung leicht oder unverkennbaren Franz Sebald Unterberger (1706-1776) (Nr.145-149). Für die inspirierte „**Hl. Cäcilie am Orgelpositiv**“ (Nr.145) hat AG synästhetisch musikalisch eine „sonore Grösse“ und für eine „**Hl. Margaretha mit dem Drachen**“ (Nr.146) beide um 1750 mehr kulinarisch „spritziges Kleinformat“ übrig. Im ersten Falle sieht er paragonistisch fast einen Triumph der Töne der Malerei über diejenige der Musik dargestellt. Nun ist F.S. Unterberger wohl kein Terborch, aber die Seidenstoffe der höfisch aufgefassten Cäcilie wirken malerisch sehr überzeugend. Das in der Konvention (vgl. Nr.30) stehende (Andachts-)Bild für ein Kloster folgt den Worten: „Cantantibus organis (latente organo) Caecilia virgo in corde soli Deo canta(ba)t dicens: Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar“ also weltlich, sinnliche und geistige Musik/Zwiegespräch mit Gott. Die angeschlagene Note h kann vielleicht das Wort ‚Heilig‘ bedeuten. Auf die von ihr gerade gewendeten Noten verliert sie keinen Blick.

Bei der „Margarethe mit dem Drachen“, die ihm beim Abrichten das Kreuzesstöckchen hinhält, weist AG auf den Unterhaltungswert vor der gleichfalls hervorragend gemalten Landschaftskulisse hin und bemüht sogar Anton Tschechows selektionierend-focusierenden Handtubus. Der Putto mit Märtyrerkronen und -Palmen fliegt mal gerade so vorbei.

Ebenso sinnlich emphatisch geht AG an eine „**Betende Madonna**“ (Nr.147), ebenfalls um 1750 datiert, heran. Während das Vorangehende etwas Altdeutsches oder Frühbarock-Schmuckhaft-Erzählerisches an sich hat, wirkt dieses kleine Hell-Dunkel-Gemälde stärker italienisch venezianisch angehaucht. Eine weitere noch kleinere „**Betende (und lesende) Madonna**“ (Nr.148) auf Kupfer ist lichter, heller – nach AG: rokoko-pittonihaft – gehalten: „venezianische(r) Noblesse ins handfeste Tirolische“.

Der ovale „**Schutzengel**“, ebenfalls um 1750 (Nr.149) aus dem Besitz von Wolfram Köberl wird von diesem v.a. in der Farbwahl und Malweise mit denen anderer Künstler v.a.

des Bruders verglichen. Auch AGs Text befasst sich hauptsächlich mit dem Unterschied zum akademisch konventionelleren Bruder Michelangelo Unterberger z.B. im „sprudelnden Plauderton“ Franz Sebalds und in der ausgeprägteren malerischen Bravour auch in der Gewandbehandlung. Das Grössenverhältnis von Schutzengel und Kind würde der Rezensent nicht so kritisieren, da wie bei dem mitabgebildeten Bild des Bruders das kleine schwache Kind gegenüber dem grossen starken Engel zur Geltung kommen soll. Ein wichtiger nicht angesprochener Unterschied der Schutzengel der beiden Brüder ist der moralisch belehrende, auf Gott verweisende Zug mit dem artigen braven Kind bei Franz Sebald gegenüber dem spontan Schutz suchenden Kind bei dem umarmenden empfangenden, schützenden Engel.

Ebenfalls etwas pauschal wird ein relativ kleiner, halbrund geschlossener, wohl als Altarbildentwurf anzusehender „**Hl. Johannes Nepomuk im Gebet**“ (Nr.150) von AG um 1750 und stilistisch wohl ohne Widerrede Michelangelo Unterberger zugeordnet. AG sieht trotz des Brückensturzes im Hintergrund nicht den tragischen Grundton wie bei Paul Troger. Treffend erkennt er den rahmenden visionären, höhlenartigen, für den Wiener Akademiestil stehenden, voyeuristischen Repousoireffekt. Hauptaussage sei die Versunkenheit im Gebet, die Gottesliebe. Den verschatteten Globus, wie das aufgeschlagene, fast weggeworfene Buch interpretiert AG als Zeichen der Wissenschaft und Bildung, der Rezensent eher als Zeichen des Verzichtes auf weltliches Wissen und Ehren für den wie Christus am Ölberg betenden, die Vision des Martyriums empfangenden, die priesterliche Kreuzstola küssenden Nepomuk in Stiftsherrentracht, dem Wahrer des Beichtgeheimnisses. Der Putto zum Betrachter mit dem doppelten Schweigegestus des nicht Störens wie des Schweigens des Nepomuk. AG versucht noch kaum zutreffend kultur-religionsgeschichtlich die beginnende Kritik der Aufklärung an der Beichtpraxis mitunterzubringen. Ob das Gemälde eine Idealität von priesterlicher Seelsorge, „Empfindsamkeit des religiösen Gefühls“ verbunden mit „reiner kindlicher Freude“ ausstrahle, ist doch wohl subjektive Ansichtssache.

Die Nr.151 „**Verherrlichung Kaiser Josephs II als Schutzherr der Künste**“ ist wohl nicht signiert, aber stilistisch eindeutig – wie geschehen – Franz Xaver Wagenschön zuzuweisen, allerdings fraglich ob mit der Datierung 1785. AG erwähnt einleitend die suchende Abwendung vom Barock zum Klassizismus durch Hinwendung zum Barockklassizismus des 18. Jahrhunderts. Statt jetzt bei dem Eklektiker Wagenschön und diesem Bild figürlich auf Flamen wie Rubens zu verweisen meint AG kompositionell die

1781 nach Wien gekommene „Rosenkranzspende“ von Caravaggio als Vorbild anführen zu können, was im direkten Vergleich den Rezensenten nicht wirklich überzeugt. Der in Rüstung mit goldenem Vlies, mit kaiserlich (?) imperialen Mantel, mit Szepter thronende Joseph II (aber ohne Kaiserkrone) vor der Säule der Beständigkeit blickt nicht zur Klugheit als Herrschertugend, sondern schaut zukunftssträchtig, visionär, ‚weitsichtig‘ in die Ferne vorbei. Die Göttliche Vorsicht mit dem vollen Füllhorn (Herrschergabe, gute Aussichten) und die Fama mit der Ruhmestrompete und -krone sind richtig gesehen. Mit einem Verweisgestus der Linken (nicht „gestikulierend“) weist er auf Minerva, Pallas Athena mit Speer und Gorgonenschild, die die unterworfenen Feinde oder Gefahren mit den Fersen tritt. AG erkennt darin Neid (= alte nackte Frau mit Brüsten) und Ignoranz (= männlicher Nackter mit Eselsohren). Unter dem eifrigen Knäblein mit Buch mit dem an-leitenden Greis, das den Wissensdurst [der Akademiestudenten] anzeigen soll, liegt aber eine Palette mit Pinsel, sodass hier eher an die gelehrte oder zu lehrende Malerei gedacht werden muss. Der ältere Mann mit der Venusfigur ist demnach die Bildhauerei, die Dame mit Zirkel und Winkel ist natürlich die Zeichenkunst (und Architektur?). Ob der Mann mit der Trompete vor dem Adler? oder eher dem seine Jungen belebenden Pelikan und dem Pyramiden-Wahrzeichen noch die Musik mitandeuten soll, ist unklar. Im Vergleich zu der vor 1772 entstandenen Maulbertsch-Glorifikation von Kaiser Joseph II im antiken, numismatischen Profilbildnis wirkt hier Joseph II sehr jugendlich, sicher nicht wie im Jahre 1785. Der Rezensent könnte sich eine Entstehung um 1770 zur Zeit von Wagenschöns Aufnahme in die Akademie oder von den Akademiereformen 1772 eher vorstellen. Am 22.11.1769 gab Wagenschön ein Bild mit dem Titel „Studium und Fortgang der K.K. Academie“ ab, vielleicht sogar dieses?.

Wolfram Köberl lag sicher richtig, als er seine „**Taufe Jesu im Jordan**“ (Nr.152) Caspar Waldmann zu und um 1700 einordnete. Ob man wie AG den ihn an Luigi Garzi erinnernden männlichen Rückenakt als „schön“ bezeichnen soll, ist wohl Ansichtssache.

Beim Gemälde „**Christus heilt einen Blinden am Teich Schiloach**“ (Nr.153) um 1750 kann AG vornehmlich die zugrundeliegenden literarisch-biblischen Quellen benennen, aber keinen Künstler. Die Bezüge zum Wiener Akademiestil um 1750 (z.B. Franz Carl Palko) kann der Rezensent kaum (allenfalls bei der Christusfigur) teilen. Das Gemälde ist zu pellegriniartig fleckhaft und unbestimmt und nicht nur im figürlichen von bescheidener Qualität.

Während in der von MDN mitabgebildeten graphischen Vorlage nach Annibale Carracci

wie üblich nur ein Engel 1225 in Riete dem blinden Franziskus oder 1226 zum Tode tröstend aufspielt, ist es in dem farblich franziskanisch zurückhaltenden Entwurf für eine Altarblatt „**Verzückung des Hl. Franziskus**“ um 1750/60 (Nr.154) ein ganzes Vokal- bzw. Instrumental-Putten-Konzert, wobei diese wie in einer wolkigen Sprach- oder Klangblase in der Höhle schweben. Auf der Suche nach Urheber dieser ansprechenden Skizze kommt MDN auf den Schmelztiegel der Wiener Akademie, wobei sie Namen wie Michelangelo Unterberger und Caspar Sambach nennt. Letzteren würde der Rezensent ausschliessen. Die Autorin hat aber sicher den besten Überblick und ein umfassende Bildmaterial zum Vergleich, um den Urheber namhaft machen zu können.

Die „**Kreuzigungsszene**“ um 1750 (Nr.155) kann MDN leider „auch keiner konkreten Künstlerpersönlichkeit zuordnen“. Bei etwas ungewöhnlicher Position bzw. Sicht der Kreuze ist im Vordergrund der reuige und im Hintergrund abgewandt der andere Schächer sinnigerweise wiedergegeben. Die Autorin nennt ein Strudel-Bild in Klosterneuburg 1692 als Vorbild. Die von Troger abhängige, vielkopierte Kreuzigungslösung weicht davon erheblich ab.

Grösseres Interesse erzeugt das folgende Bild „**Martyrium des Hl. Vitus**“ nach 1750 (Nr.156). Hier hat ein wegen der Übermalung nicht oder nur sehr schwer auszumachender Maler das Altarbild in der Pfk. Ober St.Veit, Wien kopiert und mehr ins Kabinettbildformat gebracht. MDN berichtet, dass die Vorlage 1750 datiert sei und von einem Augustinermönch Agostino à San Luca signiert sei, der aber bislang unerforscht und auch sonst nicht bekannt sei. Während die östlichen Altäre des zentralen Mittelschiffs dieser 1742 bis 1745 vom Wiener Erzbischof Sigismund Graf Kollonitsch (+1751) wiedererrichteten Kirche mit Blättern von Gaetano à Rosa ausgestattet wurden, ist an den westlichen Pfeileraltären die „Anna lehrt Maria“ von Franz Anton Tschungko (Schunko) 1747 angebracht, nach Dehio Wien 1996, 171-173. Der Rezensent hält nach wie vor seine 1994 gemachte Feststellung wegen der Vorbildfunktion für Maulbertsch ein Gemälde des 1744 mit dem zweiten Preis der Wiener Akademie in der Malerei ausgezeichneten Maler Schunko zu erkennen aufrecht, auch dass das Gemälde nur von einem bekannten Maler wie Schunko stammen kann, dem von Hans Rudolf Füssli neben Mildorfer genannten Vertreter einer damals modernen Manier.

Bei den Pendants „**Tod des Marcus Antonius**“ (Nr.157) und „**Tod der Kleopatra**“ (Nr.158) 1760er Jahre gibt MDN die entsprechende ikonographische Analyse. Ob die Anordnung ursprünglich auch andersherum angedacht gewesen war (die beiden

Hauptakteure würden sich dann zuneigen), ist natürlich etwas müssig. Während bei den unsignierten Bildern Josef Straßer und Gode Krämer den älteren Bruder Johann Chrysostomus Wink vermuten, versucht MDN stilistisch eine Zuschreibung an Thomas Christian Wink. Für den Rezensenten wirken beide Gemälde wie eine Kooperation der beiden Brüder. Einzelne Figuren wie der Turbanträger kommen auch im Wiener Maulbertsch-Umkreis vor. Überhaupt interessant ist die Frage wie v.a. Thomas Christian Wink aber auch Johann Wolfgang Baumgärtner um 1760 mit der Wiener Malerei in Kontakt gekommen sind – über Franz Sigrist, Johann Esaias Nilson, Johann Gottfried Haid, u.a.?

Das nächste Gemälde auf Kupfer „**HI. Hieronymus als Fürsprecher**“ bezeichnet und 1763 datiert (Nr.159) wirkt fast wie ein Kremers Schmidt und ist thematisch so selten, dass es auch als „Allegorie auf die Kreuzesnachfolge Christi“ mit Fragezeichen gedeutet wurde. Aber MDN konnte durch Totenkopf, Posaune (und Stein?) und Kardinalspupurmantel (?) Hieronymus namhaft machen. Stilistisch versucht sie die Handschrift Winks nachzuweisen. Es ergeben sich aber Unterschiede zu den beiden Vorangegangenen v.a. in der Proportion der Figuren. Die erwähnte mögliche Vorlage, gestochen nach Antonio Zanchi, wurde leider nicht mitabgebildet.

Die Nr.160 „**Der Kirchenvater und Antihäretiker Augustinus**“ ist ebenfalls signiert und 1776 datiert und fällt wegen seines ungewohnten Formates auf (vielleicht zur Integration in ein Möbel?). Man spürten den beruhigenden Einfluss des Klassizismus.

Ein „**Ecce homo**“, um 1760 (Nr.161) ist dagegen nicht signiert oder datiert und kann von MDN nicht zwischen Christian Thomas und Johann Chrysostomus Wink unterschieden werden. In der Anm.1 vermisst die Autorin wie wir alle eine grundlegende Händescheidung in der neuen Wink-Dissertation von 2012 von Christine Hutter. Auch die angesprochene Zusammenarbeit der beiden Brüder bleibt letztlich unklar.

Das letzte Gemälde der Wink-Reihe „**Die Grablegung Christi**“ (Nr.162) ist ebenfalls unbezeichnet und wird von MDN nur mit Fragezeichen Christian Thomas Wink zugeschrieben. Die Zuweisung würde der Rezensent mittragen allerdings nur bei einer zeitlichen Nähe zu Nr.159, also 1760er Jahre.

Die Nr.163 „**Madonna des Magnificat**“ ist rückseitig als Wolker 1759 ausgezeichnet und wegen des aufgeschlagenen Buches mit dem Magnificat so zu betiteln (das „salutavi“ ist in „salutari“ = dem Retter, Heilsbringer zu ändern). MDN teilt nur wenig über den ehemaligen

Bergmüller-Schüler und -Mitarbeiter mit, der v.a. im Fresko seinen ehemaligen Meister übertrifft. Die augsburgische Bergmüller-Nachfolge ist im Gesicht und an den Händen nicht zu übersehen.

Vor einer Reihe von neun Bildern aus der Werkstatt der Zeiller (Nr.165-173) kommt eine unbezeichnete „**Pietà**“ (Nr.164), um 1730 die seit längerem dem Salzburger Maler Jacob Zanussi (1679-1742) zugewiesen wird. MDN meint u.a., dass Zanussi vor 1727/28 sich an Martino Altomonte und Johann Michael Rottmayr (oder eher J. K. von Resfeld, Peter von Strudel?) sich orientiert habe, nach 1728 erwiesenermassen an Paul Troger. So soll der bekannte und viel verwendete Stich nach Paul Troger von Einfluss gewesen sein. Unserer Ansicht nach eher allgemeiner Art, sodass es schwierig ist, das von Kronbichler vorgeschlagene Vor-Troger-Datum um 1725 abzulehnen. Die Maria entspricht einer Frau am leeren Grabe der „Himmelfahrt Mariens“ in der Pfk. Gmünd von 1722.

Das „**Martyrium der Hl. Martha**“ nach Corrado Giaquinto schreibt MDN mit Fragezeichen Franz Anton Zeiller zu und legt es in die Zeit von dessen Aufenthalt bei Giaquinto in Rom 1742/44. Das dieses Motiv samt Gegenstück im Fresko in der Klosterkirche Ottobeuren verwendet wurde und dazu noch als Tafelbild(er) dort existiert, spricht MDN von einer möglichen, aber eher problematischen Eigenwiederholung des von zahlreichen Malern (u.a. J.M. Baader, Barockgalerie Augsburg 1745/49) benutzten Motivs. Die Monographin von 1978, Irmgard Plankensteiner, spricht sich 1998 für Franz Anton Zeiller aus. Der Rezensent kann kaum etwas von der späteren Handschrift Franz Anton Zeillers entdecken aber auch nichts, was Reminiszenzen an Augsburg (J.E.Holzer, G.B.Göz) zeigen würde.

Ohne Fragezeichen weist AG die „**Predigt eines Hl. Serviten**“ wohl Entwurf für ein Deckenbild wegen der etwas fluchtenden Architektur Franz Anton Zeiller zu und legt sie in die Zeit um 1755. Nicht nur durch schlechte Erhaltung ist das Gemälde von einer so schwachen Hand einschliesslich bei der Rückenaktfigur, dass AG wunderlicherweise überhaupt Franz Anton Zeiller Schüler/Mitarbeiter von Holzer, Göz, Giaquinto in Erwägung zieht.

Das folgende Gemälde „**Madonna mit Kind und [schmusender] Johannesknabe**“ (Nr.167) soll nach AG von Franz Anton Zeiller stammen und einem Urbild aus dem Maratta-Umfeld (z.B. Ignaz Stern, Wien Belvedere) verpflichtet sein. Am Gesichtsschnitt der ‚Maria lactans‘ mag man an Zeiller denken, aber es ist für den Rezensenten sehr unwahrscheinlich, dass Franz Anton Zeiller in dieser Ottobeurer Zeit so auch in der Kopie (mit Schamtüchlein) gemalt haben soll.

Auch ein Blick auf das nächste, von MDN um 1761/65 fast zeitgleich angesetzte Gemälde „**Hi. Johannes Nepomuk**“ (Nr.168) hätte genügt. Das aus dem Besitz von Wolfram Köberl stammende Bild ist ein Capriccio im Augsburger Stil und nach Augsburger Vorlagen (die ‚Moldau‘ nach G.B.Göz, die Nepomuk-Kartusche nach J.E.Holzer). Nach der Nepomuk-Geschichte und der Bildbeschreibung berichtet die Autorin von einer Variante in der Reuschel-Sammlung, die anfangs G.B. Göz aber schon lange Franz Anton Zeiller zugewiesen wird. Entgegen MDN gibt es doch gewisse, nicht zu geringe Unterschiede: Nepomuk jetzt mit Birett, das Format ist etwas in der Höhe und noch mehr in der Breite verändert, d.h. vergrößert, womit sich wenigstens für den Rezensenten eine spätere Entstehung und damit eine Reihenfolge ergibt. MDN vermutet für das doppelte Auftreten ein Interesse an privaten Andachtsbildern im häuslichen Ambiente oder auch Namenstagbilder (ohne Hinweis auf den 16.Mai!). Der Rezensent denkt eher an eine korrigierte Stichvorlage. Bei beiden Exemplaren gibt es für ihn vom Figürlichen, von der Farbe her keinen Zweifel an der Eigenhändigkeit von Franz Anton Zeiller.

Bei der nächsten Nr.169 „**Sibylle**“ setzte AG hinter Franz Anton Zeiller wenigstens ein Fragezeichen. Auch die vermutete Datierung um 1740 würde nicht zu den Jahren 1742-44 in Rom und 1744-49 in Venedig passen. Den Bildtitel entwickelte der Autor aus den Schreibutensilien (Schreibbrett, Pergament/Papier, Schreibfeder) der jungen gutgewandeten Schreiberin mit Turban und den hebräischen Schriftzeichen, sodass an eine orientalische (alttestamentliche?) Prophetin oder Muse gedacht werden kann. Die hebräische Schrift wurde anscheinend bislang nicht entziffert. Nachdem AG anmutungshaft die Lebendigkeit der Komposition herausgestellt hat, vermutet er venezianische Vorbilder (Ricci – Pittoni) und römische Einflüsse [warum nicht auch noch Neapolitanische?]. Bei aller möglichen „italianità“ handelt es sich für den Rezensenten allerdings kaum um ein Werk Franz Anton Zeillers.

Vom älteren Vetter Johann Jacob Zeiller soll eine „**Hi. Maria Magdalena in der Wüste**“ (Nr.170) herrühren, ausgeführt um 1745. AG beschreibt das sich wandelnde und zwiespältige Bild der Heiligen auch im Vergleich mit den Visualisierungen Paul Trogers. Er erkennt den distanzierten, altarblattähnlichen Gesamteindruck, wobei er das friedvolle Schöne, das himmlische Reine, Keusche, Treue (blauer Mantel und weisses Untergewand) des für seinen ‚keuschen‘ Pinsel bekannten, verrufenen Maler etwas unterschlägt. Die Emanzipation vom expressiv-tragischen Troger lässt Zeiller in den Augen (Worten) des Autors zum „blendenden(n) Virtuose(n)“ werden. Das Gemälde wird

von ihm in die Zeit der frühen Selbständigkeit (Fürstenzell) gelegt. Anscheinend wurde es auch vom Zeiller-Monographen Franz Matsche als eigenhändig anerkannt. Könnte es sein, dass sich im Fels unter dem Buch Signaturreste befinden?.

Bei dem erstaunlich asymmetrischen, in der Längsachse geneigten Entwurf (eher Kopie) für das Deckengemälde in der Anastasia-Kapelle von Benediktbeuren „**Hi. Dreifaltigkeit** [und Maria] **mit Engeln** (wovon einer das Reliquienkästchen für die Anastasia bereithält?)“ um 1752 erwähnt AG die Abnabelung von Troger und die Rückkehr ab 1744 nach Süddeutschland [Karl VII, Konkurrenzdruck in Wien?] und die Zeitgleichheit mit Troger in Dreieichen und Maulbertsch in Maria Treu, wobei er auf die „dekorative Einheit“ im Sinne des Gesamtkunstwerkes oder des ‚bel composto‘ abhebt. Die Skizze näher und eingehend hat sich der Autor anscheinend nicht angeschaut, da ihm sonst die gegenüber der Ausführung veränderte Aussenform und auch im Vergleich zu anderen Entwürfen die geringere künstlerische Qualität aufgefallen wäre. Für den Rezensenten scheint es so, dass ein erster Entwurf Zeillers innerhalb der Werkstatt mehr schlecht als recht kopiert worden ist.

Das Gemälde „**Christus am Kreuz**“ (Nr.171) trägt zumindest die Signatur von Johann Jacob Zeiller, die AG als „fast pietistisch zu interpretierendes Motiv“ ansieht. Es überrascht ihn nicht die Sinnlichkeit des Aktes im Vergleich zu Nr.56 und trotz der immer nachgesagten Frömmigkeit der ästhetisch, dekorative Reiz als Zeichen „einer fundamentalen Krise der religiösen Malerei“. Etwas näher zum Bild kommt man mit dem Eindruck des Schwebenden, nicht richtig angeheftet den Schatten werfenden ‚Kruzifixus‘ zur Todesstunde, als sich der (später ergänzte?) Mann im Mond abwendet und die Sonne sich verfinstert, alles übrige ist Atmosphäre des Nächtlichen.

Eine Skizze im Zusammenhang mit der Altarblattausstattung der Klosterkirche Ottobeuren „**Hi. Nikolaus als Helfer von Bedrängten**“ (Nr.173) wird so von AG mit 1762 datiert und fraglos Johann Jacob Zeiller zugewiesen. Die leider nicht abgebildete Ausführung ist bezeichnet und 1762 datiert. Die von AG angeführten Unterschiede und die wenig mitreissende Art (z.B. des Schiffes) auch gegenüber dem vorangegangenen Bild hätten ihn stutzig machen müssen, da wir ganz sicher eine Gehilfenkopie (von Thomas Leu?) vor uns haben. Die ganze stilistische ‚Polyglossie‘ Zeillers: römisch (Maratta, Odazzi) in der Komposition oder das süddeutsch-augsburgische Ornament- und Rokokohafte ist zu hypertroph. Der Patron der in See- und Geld-Not Geratenen lässt den drei armen Jungfrauen ihr Heiratsgut aus Geldbörsen durch das Fenster werfen. Die attributiven drei

Gold-Kugeln werden also noch nicht angetastet.

Bei der ersten kleinen Skizze auf Papier „**Jupiter Farreus als Beschützer der Ehe?**“ (Nr.174) aus dem Zick-Konvolut tut sich nicht nur MDN ikonographisch schwer. Josef Straßer hatte in seiner Zick-Monographie 1994, S. 411, G330 schon selbst diesen Titel in Frage gestellt. Die detaillierte und nachvollziehbare ikonographische Beschreibung der Autorin bringt keine neuen Hinweise. Wenn es sich um die ‚confarreatio‘ handeln würde, müsste auch der Spelt-Kuchen eine Rolle spielen. So erscheint die Mutter mit dem betenden, bittenden Knaben etwas von Jupiter zu fordern, zu erbitten. Der Beitrag von MDN gibt noch eine im Kunsthandel weiter ausgeführte Malerei an.

Bei beiden Gemälden ist die Handschrift noch nicht so ausgeprägt wie in der folgenden zeitgleich angesehenen signierten „**Schäferszene an einem Brunnen**“ (Nr.175), 1760er Jahre [eher später?]. Diese mit dem musikalischen Hirten (Schalmei?) und dem Hirten mit dem Hirtenstab ist wegen des gedrungenen Körperbaus unter Rubenseinfluss eher später, 1780er Jahre nach Einschätzung des Rezensenten entstanden. Das von MDN angegebene Vergleichsbild in Kassel ist viel schwächer, skizzenhafter und sicher auch nicht schon um 1760 entstanden.

Eine signierte, leider nicht datierte „**blumenstreuende Aurora**“ (Nr.176) wird von MDN nach Josef Straßer ebenfalls um 1761 eingeordnet. Die gewählte Vergil-Einleitung spricht von einem hier fehlenden Doppelgespann. Die Autorin nimmt ein Quadro riportato (mit Untersicht) in einem höfischem Salon an, vielleicht als Teil eines Tageszeitenzyklus. Der Rezensent tippt wie Straßer auch wegen des Regenbogens und der Erde/Wasser-Elemente eher auf eine ‚Flora‘. Auch hinsichtlich der möglichen Verwendung dürfte Straßer mit ‚im Zusammenhang mit der Ausstattung des Trierer Schlosses‘ richtiger liegen als MDN mit ihrem Gedanken an ein „Galeriebild“ im Geschmack von Watteau oder Boucher.

Das relativ kleine Bild eines „**Christus am Kreuz**“ (Nr.171) gibt wie bei Zeiller (Nr.172?) die Todesstunde Christi wieder, irdisch-räumlich ergänzt z.B. durch die Silhouette Jerusalems aber ohne Sonnen-Mondfinsternis. Leider ist die von MDN erwähnte grössere Variante in Schweizer Priv.Bes. (Strasser G163?) nicht zum Vergleich abgebildet. Eine weitere angeführte Version in München (Strasser G163) erscheint verwandt. Für das Hochaltarblatt in Wiblingen war allerdings eine komplette Kreuzigung mit Lanzenstich gefordert. Ein zeitlicher Zusammenhang mit diesem Solitär-Kruzifix ist deshalb nicht zwingend. Eine Werkstattwiederholung ist wegen einiger anatomischer Mängel auch nicht

auszuschliessen.

Bei der aus dem Besitz Wolfram Köberls stammenden Skizze für ein kreisrundes Deckenbild „**Apostelkommunion**“ (Nr.178) (Fig.3) ist es MDN nicht vorzuwerfen, dass sie Januarius Zick als Urheber ins Spiel brachte, da der eigentliche Konrad Huber von Weissenhorn nach 1778 zweifelsohne von Zick stark beeinflusst war. Die Autorin teilte dem Rezensenten mit, dass Josef Straßer die gesuchte Ausführung in Pfk. Buch bei Illertissen 1782 durch Konrad Huber (Fig.4) dingfest machen konnte. Leider erfolgte diese



Fig.3: Konrad Huber: „Apostelkommunion“, um 1782. ÖL/Lwd. Stift Altenburg, Sammlung Arnold. Abb. aus: Kat.: S.198.

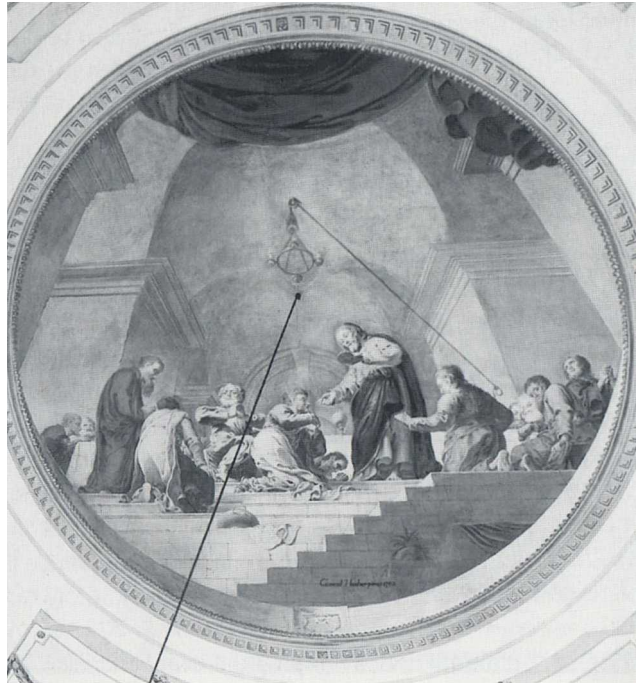


Fig.4: Konrad Huber: „Apostelkommunion“, bez. u. dat.1782. Chorfresko. Pfk. St. Valentin, Buch b. Illertissen. Abb. aus: Ausst. Kat. Konrad Huber 1752-1830, Weissenhorn 2002, S.86, Abb.32.

Information erst nach Drucklegung. Natürlich wäre unter den auch stilistisch unsicheren Bedingungen ein Fragezeichen hinter Zick besser gewesen oder ein Umkreis-Zusatz wie bei dem nächsten Bild „**Der Salomonische Tempelbau**“ (Nr.179), das sicher schon stilistisch kein originaler Zick sein kann, und wegen den ausgeprägten, etwas karikaturhaften Visagen sicher jemand anderem noch zugeordnet werden muss.

Ein als Christian Thomas Wink angesehener „**Tod des Hl. Franz Xaver**“ (Nr.180) wird von MDN in die 1760er Jahre und als Zick mit Fragezeichen verortet. Die alte Zuordnung an Chr. Th. Wink bzw. seinen Umkreis würde der Rezensent befürworten. Zick ist auf alle Fälle auszuschliessen.

Die letzten fünf Namen der Maler des 17. und 18. Jahrhunderts sind der Familie Zoller

(Nr.181-185) gewidmet. Aus der Sammlung Köberl stammt ein „**Hl. Johannes Nepomuk**“ (Nr.181), der von AG um 1750 datiert und versuchsweise Anton Zoller mit Fragezeichen zugeordnet wird. Das genannte gesicherte Vergleichsbild in Anras ist leider nicht abgebildet. Es wird vom Autor noch auf eine Verwandtschaft mit Joseph Ferdinand Fromiller hingewiesen.

Auch die nächste Nr.182 „**Altarmodello**“ 1760er Jahre mit einer kleinen aber ansprechenden Aufnahme „Mariens in den Himmel bzw. aus dem Grab“ kann Anton Zoller nur stilistisch „durchaus gerechtfertigt“ zugewiesen werden.

Wenn man allerdings die signierte und 1762 datierte „**Marienklage**“ (Nr.183) sieht, kommen doch wieder starke Zweifel. MDN vergleicht damit eine mögliche, „wenn auch nur entfernte“ Stichvorlage nach A. Carracci und und ein leider nicht abgebildetes, Zoller zugeschriebenes Gemälde in Stift Wilten. Die kurze akademische Ausbildung Zollers in Wien kann auch MDN daran nicht erkennen.

Den Abschluss bilden zwei rückseitig signierte und datierte hochformatigen Gouache-Landschaften „**Gebirge mit Wasserfall und Eselstreiber**“ (Nr.184) und „**Gebirge mit Fluss und Figuren**“ (Nr.185) vom Sohn Joseph Anton Zoller aus dem Jahre 1788, die MDN zurecht als gekonnt-virtuos einstuft. Die repoussoirartige dunkle Vordergrundschicht ist eines der schon genannten Merkmale der Wiener Kunst um 1750.

Maler des 19. und 20. Jahrhunderts

In der folgenden Abteilung „Maler des 19. und 20. Jahrhunderts“ mit noch 30 Werken (Nr.186-215) ist das bisherige Problem der händischen Zuordnung geringer, da noch Überlieferungstraditionen fast bis in die Gegenwart lebendig sind. Auch im Ikonographischen gibt es noch einige Herausforderungen, inwieweit die barocke Tradition weitergeführt oder nicht sind. Ansonsten wird immer mehr die Auftragskunst von der individuellen, subjektiven Bekenntniskunst mit ebensolcher Ikonographie abgelöst. Fünfzehn Werke oder die Hälfte gehören nur einem Maler, Josef Arnold d.Ä., vielleicht nicht nur ein Namensvetter des Sammlers Konrad Arnold. Die meisten Gemälde haben hier eine Innsbrucker oder allgemein Tiroler Herkunft.

Die wie ein Altarbild geschweifte „**Madonna mit Kind**“ (Nr.186) ist mit „H.A.76“ signiert und datiert und wird von MDN mit einem ehemaligen Bildhauerprofessor an der Wiener Akademie namens Hans Andre in Verbindung gebracht. Für den Rezensenten sind Barockreminiszenzen mit modernem Kitsch zu verbinden eigentlich keine so gute, auch kaum qualitätssteigernde Idee.

Von einem weiteren Namensvetter des Sammlers aus dem 20. Jahrhundert, dem Zeichenlehrer Josef Arnold stammt ein „**Ministrant**“ (Nr.187) angeblich 1940er Jahre eine genrehafte, nachexpressionistische Studie eines Fronleichnamerlebnisses. Während MDN sich für den schnellen Malduktus interessiert, schaut der Rezensent eher auf das unförmige breite Messdienergewand und die klobigen bäuerlichen Schuhe, die ein eigenartiges Stapfen suggerieren.

Das Opus primum von Josef Arnold d.Ä. aus Köberl Besitz „**Opfer Isaaks in einer weiten Landschaft**“ (Nr.188) ist monogrammiert und mit 1812 datiert. MDN gibt Hinweise auf eine (etwas pedantische) Anfängerarbeit und den Weg Arnolds vom Spätbarock eines Joseph Schöpf, dem Klassizismus der Wiener Akademie bis zum späten Nazarenertum.

Die 1822 datierte, signierte und lokalisierte Skizze über Federvorzeichnung „**HI .Dreifaltigkeit**“ (Nr.189) wird von MDN für einen Kuppelraum angedacht. Für den Rezensenten ist es aber eher eine Art Schildbogenfeld (Lünette) im Chorabschluss über einem leergelassenen Altar(-blatt) quasi als eine Art Auszug. Es ist für Arnold in dieser Phase seiner Weiterbildung an der Wiener Akademie stilistisch eher ein Rückgriff auf den Barockklassizismus des vorangegangenen Jahrhunderts.

Auch das nächste Gemälde Arnolds d.Ä. „**Verklärung des HI. Rupert**“ aus der Sammlung Köberl wird von MDN in die spätbarocke Schublade gesteckt. Abgesehen vom etwas Filigran-Zeichnerischen oder der bunten Farbwahl würde es kaum jemand ins Jahr 1822 wie die Ausführung setzen.

Einen ganz anderen akademisch-klassizistischen Stil(-breite) zeigen das signierte und datierte Gemälde mit dem „**Gleichnis vom Zinsgroschen**“ (Nr.191) und das Pendant „**Christus und die Ehebrecherin**“ (Nr.192) – beide mit den gewohnten zeichnerischen Physiognomien. Die von MDN etwas gerügte Abweichung (stehender Christus) vom Bibeltext findet der Rezensent nicht so gravierend.

Eine unbezeichnete „**Allegorie auf die Eucharistie**“ (Nr.193) wird von MDN in die 1820er Jahre gelegt und in seiner exzeptionellen „Kombinatorik“ von Geburt Christi im Stall, dem

Tod am Kreuz vor der Kulisse Jerusalems und dem Hostienkelch mit zwei Putten im Himmel inhaltlich ausgedeutet. Auffallend ist die im Bild herrschende Glätte.

Die „**Verehrung der Mutter Gottes durch den Hl. Ulrich und den Hl. Laurentius**“ (Nr.194), ein Entwurf für das ehemalige Hochaltarblatt der alten Pfarrkirche Stams 1830 liegt annähernd wieder auf dem Stil von Nr.190. MDN spricht von einer konservativen Klientel (eigentlich überall in den provinziellen Alpenregionen).

Der monogrammierte und datierte Entwurf für das Hochaltarblatt der Pfk. von Rum, 1830 „**Madonna mit Kind und Hl. Georg**“ (Nr.195), den MDN mit in der Komposition noch barocke Reminiszzenzen ansonsten klassizistischer Geschmack bezeichnet, ist gegenüber dem Vorangegangenen ein grosser Schritt ins Klassizistisch-Nazarenerhafte vom Äusseren her.

Der Text von MDN zum ehemaligen Seitenaltarblatt der Innbrucker Kapuzinerkirche „**Hl. Antonius in Anbetung des Jesuskindes**“ (Nr.196) 1832 zeigt die auch klösterliche Restauration. Das Gemälde besitzt in den beiden Erwachsenen eine statuarische Monumentalität, innerlich wieder spätbarock.

Die Nr.197 ist eine relativ späte (bez. u. dat. 1842) Kopie (im Auftrag?) von Raffaels „**Grablegung**“. Die Vorliebe für Raffael ist fast ein Allgemeingut gewesen seit Ende des 18. Jahrhunderts. MDN macht sich Gedanken über die Feststellung solcher (verkleinerter) farbiger Kopien. Aber es müssen nicht nur farbige Kopiervorlagen gewesen sein. Viele Maler des 18. Jahrhunderts fertigten zeichnerische Kopien, die mit Farbangaben versehen waren. Bei der relativ einfachen und in vielen Bildern ähnlichen, auch symbolischen Lokalfarbigkeit Raffaels ist dies kein grosses Problem. Kleinere Abweichungen sind auch bei der Arnold-Kopie festzustellen.

Aus Wolfram Köberls Besitz kommt eine „**Auferweckung des Lazarus**“ (Nr.198) nach 1850 datiert von MDN. Das Gemälde besitzt eine klassizistische Stilhöhe, aber die Bildregie ist nach Erachtens des Rezensenten ungünstig. Der das Wunder vollbringende Jesus ist zu frontal gegeben, es gibt keine Verbindung zu dem im Profil am linken Bildrand auftauchenden Lazarus. MDN konnte keine unmittelbare Vorlage ausmachen.

Eine interessante Kopie/Variation nach einem erst seit 2014 wieder bekannten Gemälde (Louis? Eisen) „**Allegorie der Musik [im Freien]**“ (Nr.199), bezeichnet und datiert rückseitig 1863. Die Vorlage war ein Puttenquintett eher in einem Verlies samt Katze (Katzenmusik?): ein Putto mit Horn, einer mit geroltem Notenblatt scheint seinen

Vordermann zum grossen Streichinstrument zu drängen, ein Putto singt vom Notenblatt, die boucherhaft auf dem Bauch liegende, ebenfalls nackte weibliche Putte scheint den Takt anzugeben. Die Vorlage muss einen gewissen Bekanntheitsgrad besessen haben, sonst hätte es keine Arnold-Variante in der freien Parknatur gegeben: der Hornbläser ist wieder links etwas im Abseits, daneben schiebt einer seinen Vordermann, wobei unklar ist, wer das gerollte Notenblatt (?) triumphierend oder freudig(?) in die Höhe hält, der mit dem aufgerollten Notenblatt scheint im Blick nach oben zu singen oder wieder verstummt zu sein; das kleine weibliche Nackedei auf dem hier weissen Laken scheint wieder den Takt zu zählen bzw. anzugeben. Auch unsere Beschreibung ist ein Revival des Barock oder besser Rokoko.

Einen völlig anderen Stil bzw. Welt zeigt die „**Opferung Isaaks**“ (Nr.200) rückseitig bezeichnet und datiert (1820), die MDN mit relativ glatter, graphisch betonter Feinmalerei charakterisiert. Am ausdrucksvollsten ist eigentlich die gesichtslose Hingabe des Isaak. Die Autorin erwähnt den „geradezu nachlässigen Hinweis“ des Engels auf das mickrige Ersatzopfer.

Das mythologische Liebespaar „**Amor und Psyche**“ (Nr.201) datiert wie das Puttenkonzert im Freien auf 1863 und ist Josef Arnold d.Ä. zugewiesen, obwohl MDN die Einordnung nicht leicht gefallen ist. Beide Putten sind erstaunlich füllig, ja richtig fett, auch das Wangenrot ist nicht Arnold-typisch.

Bei der Nr.202 „**Madonna mit Kind**“ bezeichnet und datiert 1869 ist von MDN zu lesen, dass die Sammlung Gamerith-Laz in Altenburg dieses Gemälde Konrad Arnold zu seinem 75. Geburtstag geschenkt hat. Es wird von der Autorin dem Biedermeier verortet, aber dazu fehlt eigentlich das Genrehaft-Realistisch-Bürgerliche. Der Rezensent ist überrascht darüber, dass bei dem 81jährigen Arnold die Technik, Feinmotorik kaum nachgelassen hat.

Wenn die Ölskizze auf Holz „**Die Ankunft des Mars bei Venus**“ (Nr.203) nicht mit „P. Fedler“ signiert und 1871 datiert wäre, hätte man sich sicher schwergetan sie in den Neobarock des 19. Jahrhunderts zu verlegen, auch weil, wie MDN dargelegt hat, hier eine Kopie nach Kremerschmidt vorliegt. Das von der Autorin neubestimmte Thema ist wohl auch nicht zutreffend. Für Venus fehlen die Attribute. Der Knabe müsste ein erschreckter, ängstlicher Amor sein. Auch Mars dürfte nicht mit seiner irdischen wartenden Kämpferschar im Hintergrund zum Liebesspiel auftreten und sonst eher die Waffen ablegen (omnia vincit amor) – oder hat er sie sich nach dem Sexualakt wieder angelegt

(bellum omnium pater)? Der Gerüstete scheint die ‚Schöne‘ nicht zu begrüßen, sondern eher mitzunehmen, ja entführen zu wollen. Damit wäre Paris in Gestalt des Menelaos als Entführer der Helena denkbar. Nach dem Abschied Hektors von Andromache (und Skamander) wirkt die Gestik auch nicht. Nach Aeneas, Kreusa und Ascanius im brennenden Troja sieht es auch nicht aus.

Der kleine „**Johannes auf Patmos**“ (Nr.204) monogrammiert und datiert 1846 ist demnach dem Peter-Cornelius-Schüler Franz Hellweger zuzuordnen. MDN nimmt Teil einer Serie der vier Evangelisten an.

Auch bei der „**Madonna auf der Rasenbank**“ (Nr.205) ebenfalls von Franz Hellweger ist der Barock ausgeklammert, rückwärts übersprungen bis zu Raffael (mit leonardeskem Sfumato).

Es erstaunt etwas eine Kopie des berühmten Selbstbildnisses in den Uffizien von Angelika Kauffmann (Nr.206) und an dieser Stelle zu sehen, auch wenn der unbekannte Kopist zu Beginn der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätig gewesen sein sollte. Die hier stark erblondete Angelika-Kopie dürfte nach einem Stich gefertigt worden sein nicht als direkte Kopie vor Ort.

Die nächsten drei Skizzen (Nr.207-209) stammen aus dem Besitz und der Hand von Wolfram Köberl „**Glorie als Altarschranke und der Gottesmutter Maria**“ (Nr.207), bezeichnet und datiert 1964, „**Petrus und Paulus geleiten die Menschheit auf dem Weg zu Gott**“ (Nr.208), signiert und datiert 1975, und der „**12jährige Jesus im Tempel**“ (Nr.209), 1981. Man sieht allen dreien den grossen Eindruck, den Spiegler auf Köberl gemacht hat, an. AG meint, dass „stürmische Struktur“ [beschleunigter Duktus und weitere abstraktion] mit Primat vor dem Inhalt, ein Kennzeichen des 20. Jahrhunderts sei. Bei Nr.208 wird von AG gesagt, dass Köberl einem „konservativ gesinnten Klerus“ attraktiv war, aber zunehmend eine ablehnende Aufnahme gefunden habe. Die sakrale Deckenmalerei ins 20. oder gar 21. Jahrhundert hinüberzuretten ist natürlich schwierig und problematisch. Bei dem „12jährigen Jesus im Tempel“ herrscht nicht die barocke Polysemantik, sondern die inhaltliche Freiheit des Betrachters.

Von einer Tochter des Josef Arnold (vgl. Nr.187), der früh verstorbenen Lore Maurer-Arnold, stammt ein expressiver „**Engel über der Stadt**“ (Nr.210) um 1950, dessen religiös-politische Dimension von der Gastautorin Kresta Hauser herausgestellt wird.

Eine „**Enthauptung Johannes des Täufers**“ (Nr.211) ist wohl datiert 1861 und CR

monogrammiert, was MDN nicht auflösen konnte. Dafür konnte sie die Christian Thomas Wink zugeschriebene Vorlage (Sammlung Rossacher, Salzburg) um 1770 bestimmen. Die Kopie zeigt wohl das im 19. Jahrhundert wieder langsam gestiegene Interesse an der Skizzenmalerei des 18. Jahrhunderts. Man hätte die Skizze fast besser vorne und unter Wink-Kopie/Nachfolge einordnen können.

Erst ein Detailblick macht deutlich, dass das „**Wallfahrtsbild: Gründung des Klosters Waldrast**“ (Nr.212) erst im 19.Jahrhundert (1821?) nach der Wiederezulassung gemalt worden ist. Ansonsten hätte man fast Mitte des 18. Jahrhunderts annehmen können.

Die Skizze „**Esther vor Ahasver**“ (Nr.213) ist eine Kopie nach Sebastiano Ricci und wird von MDN in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verwiesen, aber nicht erläutert warum (Farbabstraktion?).

Die kleine Skizze mit „**Zwei Kavaliere umwerben eine Frau**“ (Nr.214) ist recht deutlich mit A. Romako bezeichnet. Das Autorentrio Ehepaar Arnold und AG möchte es in den frühen venezianischen Aufenthalt (1854-56) Romakos legen ohne ein direktes Vorbild ausmachen zu können.

Die letzte Nr.215 ist eine „**Heroische Landschaft mit Simsons Kampf mit dem Löwen**“ nach der Signatur und dem Datum von Edmund von Wörndle zu Adelsried aus altem Arnoldschem Familienbesitz. Sie wurde von Wörndle mehrfach wiederholt, wie MDN uns mitteilen kann. Qualitativ ist dieses Bild ein schöner Abschluss der Reihe.

Es folgen dann noch die nach hinten verlagerten nützlichen Kurzbiographien der meisten Künstler („**Künstlerviten**“) von Tobias Nickel und Monika Dachs-Nickel, eine Liste der benutzten abgekürzten Literatur („**Bibliographie**“) und – für einen Katalog nicht selbstverständlich – getrennte „**Register**“ von Ikonographie, Personen und Orte, alle vom Sammlerehepaar selbst bearbeitet und natürlich der Abbildungen. Alle ausgezeichneten Fotovorlagen der Sammlung wurden von Heinz Stanger, Fotostudio Stanger in Innsbruck, erstellt. Im Buch verstreut finden sich noch acht nützliche Detail- bzw. Nahaufnahmen, um die künstlerische Handschrift besser beurteilen zu können.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Sammlung Arnold jetzt einen ästhetisch ansprechenden Katalog – bis auf die viel zu klein gedruckten Anmerkungen – und einen gut dokumentierenden, wissenschaftlich anspruchsvollen Katalog bekommen hat.

Die Sammlung Arnold im Stift Altenburg gehört v.a. nach dem Erwerb der zumeist hochwertigen Gemälde aus dem Besitz von Wolfram Köberl sicher zu den besten

barocken Privatsammlungen im deutschsprachigen Raum. Aus der Geschichte der Sammlung bzw. bzw. nach dem subjektiven Sammlerinteresse besitzt sie keine Schwerpunkt abgesehen von dem Focus Tirol. Über einen Gran oder Maulbertsch verfügt sie nicht, dafür aber über einen Spiegler.

Die beiden Hauptbearbeiter Monika Dachs-Nickel und Andreas Gamerith haben sich etwa im Verhältnis zwei zu eins (150 zu 68) die Werke geteilt und damit auch die Mühe. Während die Beiträge von MDN mehr nüchtern, sachlich daherkommen, wagt sich AG mehr an Subjektives, Spekulierendes, Weltanschauliches heran. Die ikonographisch-ikonologischen Analysen v.a. von MDN sind weitgehend zutreffend und kaum zu verbessern. Grössere Schwierigkeiten bereiten die Zuschreibungen. Es ist natürlich viel leichter Abschreibungen, wie es der Rezensent gemacht hat, auszusprechen und auch zu begründen, als positive Zuschreibungen zu wagen, wie es die Bearbeiter getan haben. Diese konnten sich wohl auf alte Zuschreibungsversuche stützen, aber trotzdem sind eine gute Kenntnis und Differenzierungsfähigkeit der potentiellen Hände (‘ein gutes Auge’) und damit eine längere Vor- und Einarbeitungszeit vonnöten. Spezialisten für den einen oder anderen Künstler werden auf Grund und mittels dieses Kataloges Zuschreibungen korrigieren bzw. treffen können, was die immense Vorarbeit v.a. von MDN und AG nicht im geringsten schmälern kann. Das gut ausgestattete Buch ist für kommende Forschung der süddeutsch-österreichischen katholischen Malerei des Barock und Nachbarock eine grosse Hilfe zumal bei der jetzigen leider durch Schranken distanzierenden Altenburger oder Petersburger Hängung. Eine kunstwissenschaftlich immer angemahnte Autopsie der Originale auch in der normalen Nahsicht ist so kaum möglich und einer gut ausgeleuchteten und detailvergrößernden Reproduktion wie im vorliegenden Buch eher unterlegen.

(Stand: 30.Mai 2019)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de