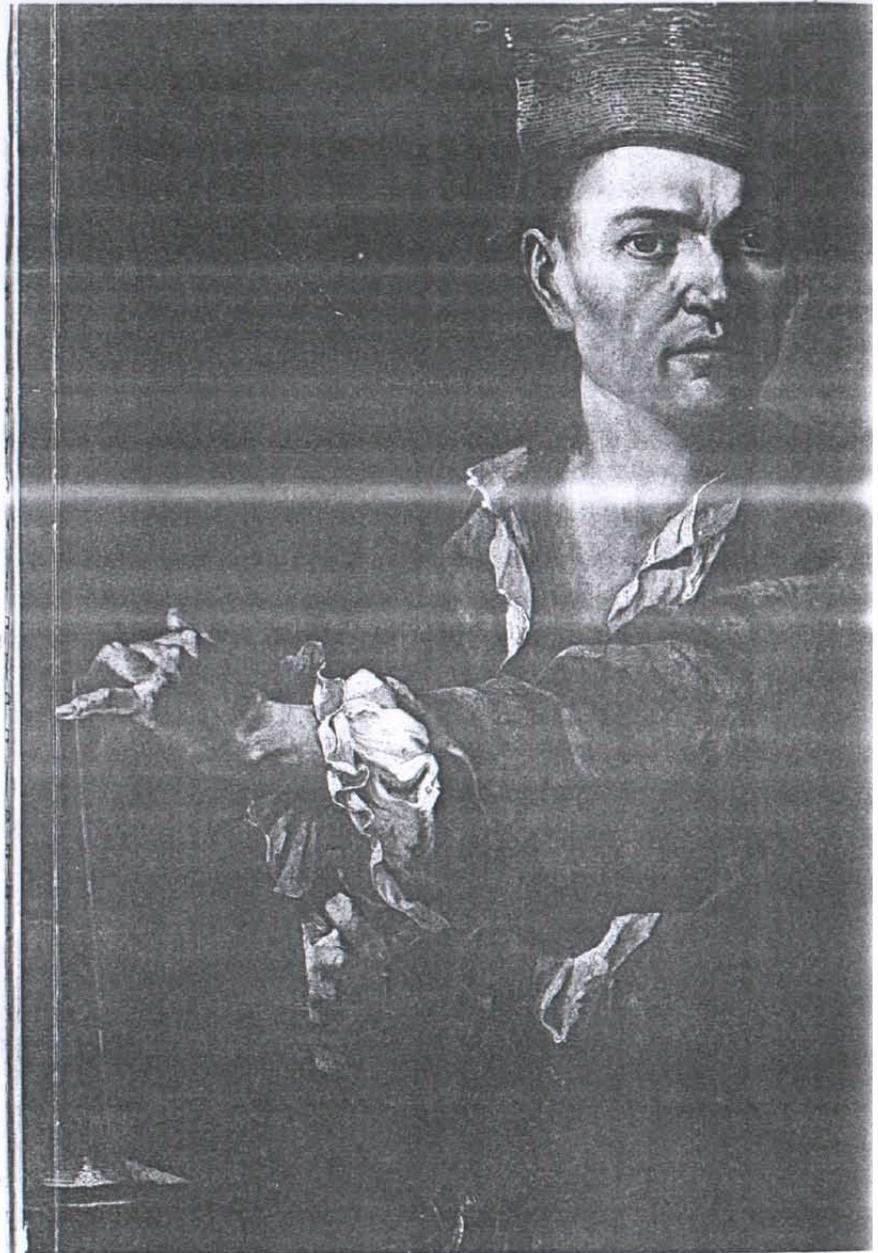


Trogers Wappen



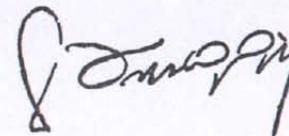
PAUL TROG

GELEITWORT  
DES HERRN LANDESHAUPTMANNNS VON TIROL  
DR. HANS TSCHIGGFREY

Die Ausstellung unseres Landsmannes Paul Troger, dessen Todestag sich am 20. Juli dieses Jahres zum 200. Male jährt, bietet dem Lande Tirol die Gelegenheit, seine historische Rolle als Heimat großer österreichischer Künstler erneut unter Beweis zu stellen. Wenn Tirol einmal nicht gezwungen war, seine Treue durch Blutopfer und Taten zu bezeugen, hat es dem österreichischen Vaterland durch bedeutende Männer, die weit über den Rahmen ihrer Heimat hinaus wirkten, bewiesen, daß es einen Überfluß an schöpferischen Kräften besaß. Eine solche schöpferische Kraft, die es dem größeren Vaterland dargeboten hat, war der Maler Paul Troger, ein Tiroler, der zum Sinnbild des österreichischen Barock wurde. Er war einfacher Leute Sohn und besaß nichts als seine Begabung und den Willen, sich in dieser Welt durchzusetzen. Er war ein freier Tiroler, der, seines eigenen Könnens bewußt, ein Leben lang unabhängig blieb und in keines Herren Dienst trat und so in vielem seinem älteren Landsmann Jakob Prandtauer gleicht.

Die Ausstellung dient nicht nur historischen Erinnerungen, sie ist ein Beispiel der heute noch lebendigen föderalistischen Gesinnung. Die Bundesländer Niederösterreich und Tirol, einst Arbeitsstätte und Heimat Paul Trogers, veranstalten diese Ausstellung gemeinsam in Innsbruck und im kommenden Jahr im Stift Altenburg, eine freie Zusammenarbeit, die schon bei der Ausstellung Jakob Prandtauer angebahnt wurde.

Kulturelle Leistungen sind ein stärkeres Band der Gemeinsamkeit als Verträge und Feldzüge. So sehen wir in unserem Paul Troger eine jener unauffälligen, aber tragenden Kräfte, die das österreichische Wesen mitgestaltet haben. Möge die Ausstellung das künstlerische Werk Trogers in neuem Glanz erstrahlen lassen und die Gemeinsamkeit der österreichischen Geisteshaltung in der Verschiedenheit seiner Länder dokumentieren.



VORWORT  
DES VORSTANDES DES TIROLER LANDESMUSEUM  
FERDINANDEUM

Die Ausstellung *Paul Troger* gibt dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum nach längerer Pause wieder Gelegenheit, mit einem bemerkenswerten künstlerischen Ereignis hervorzutreten. Waren die Ausstellungen „Gotik in Tirol“ (1950) und „Innsbrucker Plattnerkunst“ (1954) in unserem Lande selbst entstandenen Höchstleistungen im gegebenen Kunstgebiet gewidmet, so bietet die jetzige Ausstellung das Werk eines österreichischen Malers von europäischer Bedeutung, der Tirol zur Heimat hatte. Im Barock lag die wichtige Stellung Tirols nicht so sehr in einer Kunst, die in unserem Lande erwuchs, sondern in erster Linie im Wirken, das Tiroler Künstler außerhalb des Landes entfaltet haben. Der Ausstellung Jakob Prandtauer 1960 in Melk und in kleinerem Rahmen 1961 in Innsbruck lag bereits dieses Thema zugrunde, das Werk eines fern der Heimat berühmt gewordenen „Tyrollers“ zu zeigen.

So wie der Tiroler Prandtauer ein Künstler war, der das volksmäßige Wesen des österreichischen Barock — abseits der Leitlinien der kaiserlichen Hofkunst in Wien — zu höchster künstlerischer Vollendung erhob, so ist auch der Tiroler Troger der maßgebendste Vertreter der österreichischen Barockmalerei in Fresko und Tafelbild. Er stand gleichfalls nicht im Sold des Hofes, sondern weitgehend im Dienst der großen Donauklöster, die Prandtauer erbaut oder umgestaltet hatte. Wenn es im Barock je einen freischaffenden Künstler gegeben hat, so war es Paul Troger, der erst, als der beginnende Klassizismus und die dem barocken Triumphgefühl abholde Aufklärung den Rückgang der großen Aufträge einleiteten, eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien erhielt, wo er allerdings als Lehrer und Vorbild vieler Schüler eine überragende Bedeutung erlangte.

Die Ausstellung von Werken Paul Trogers kann naturgemäß nur einen Teil seines Schaffens, die Ölmalerei in Altarblatt, Freskoskizze und Andachtsbild, sowie die Graphik darbieten. Das Fresko, das das wesentlichste Gebiet seiner künstlerischen Arbeit war, ist ortsgebunden und nicht übertragbar. Um aber das Bild Trogers nicht zu verfälschen, werden hier — wohl erstmalig in einer Ausstellung — die bedeutendsten Freskowerke des Künstlers in großen Farbdiapositiven gezeigt; damit ist vor allem die Verbindung zu den in Zeichnungen und Ölskizzen sich ausdrückenden Vorarbeiten für das Fresko hergestellt. Aus dem großen Lebenswerk Paul Trogers — in das allerdings auch viele fragliche Zuschreibungen einbezogen sind — wurden mit wenigen Ausnahmen nur die gesicherten, die für seine Entwicklung wichtigsten und die künstlerisch hervorragendsten ausgewählt. Es ist verständlich, daß bei den Altarblättern die fortbestehende kirchliche Verwendung einerseits und die Größe der Ausstellungsräume andererseits gewisse Grenzen gezogen haben. Das Problem von Neuentdeckungen wurde zwar weitgehend eingeflochten, das Hauptgewicht ist aber auf die erstmalige Zusammenstellung und Konfrontierung des Lebenswerkes Trogers gelegt.

Daß die beinahe unabsehbaren Schwierigkeiten, die ein Museum mittlerer Größe bei einer solchen Ausstellung zu überwinden hat, zufriedenstellend gemeistert werden konnten, ist auf das bereitwillige und großzügige Entgegenkommen aller beteiligten Stellen zurückzuführen.

Der herzliche Dank des Ferdinandeums gebührt vor allem den Leihgebern, die in einer eigenen Ehrentafel verzeichnet sind; sie haben durch ihr verständnisvolles Entgegenkommen die Ausstellung ermöglicht.

Auch den Leitern der Kulturabteilungen von Niederösterreich, Hofrat Dr. Rinterspacher, und Tirol, Dr. Ernst Eigentler, sind wir für ihre Mithilfe bei der Beschaffung der finanziellen Grundlagen zu besonderem Dank verpflichtet.

Für die Genehmigung der Beistellung von Leihgaben aus Südtirol haben wir Herrn Univ.-Prof. Dr. Nicolò Rasmò, Soprintendente der Provinzen Bozen und Trient, verbindlichst zu danken.

Die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien haben unter Zurückstellung anderer Arbeiten wichtige und umfangreiche Restaurierungen an Ausstellungsgegenständen durchgeführt, wofür wir dem für die Sorgen der Ausstellungsleitung besonders aufgeschlossenen und hilfreichen Leiter, Herrn Staatskonservator Dr. Josef Zykan, herzlich verbunden sind. Auch das Museum Carolino Augusteum in Salzburg hat eine Anzahl von Leihgaben durch Herrn Malanik in vorbildlicher Weise restaurieren lassen.

Im eigenen Wirkungsbereich gilt der Dank des Ferdinandeums Frau Doktor Wanda Aschenbrenner, die im Zuge der Vorbereitung für eine Troger-Monographie seit Jahren sich für die Ausstellung eingesetzt und wichtige Vorarbeiten durchgeführt hat, die dem Ferdinandeum die *Ausführung* sehr erleichtert haben. Auch Herr Univ.-Dozent Museumsoberrat Dr. Rupert Feuchtmüller vom Niederösterreichischen Landesmuseum hat in bewährter kollegialer Hilfsbereitschaft an dieser Ausstellung mitgearbeitet.

Die Großdiapositive haben mit großem Können und Sorgfalt Herr Ekkehard und Frau Dr. Eva Ritter ausgearbeitet.

Das Ferdinandeum glaubt, mit dieser Ausstellung einer wichtigen Aufgabe des Landes Tirol gerecht zu werden, der Pflicht nämlich, die Erinnerung an diejenigen seiner Söhne ehrend zu pflegen, die mit künstlerischen Großleistungen sich im europäischen Raum einen hochgeschätzten Namen erworben haben. Daß zu diesen Paul Troger, der Maler des österreichischen Barock, gehört, bedarf keiner weiteren Worte.

Dr. E. Durig

## PAUL TROGER — LEBEN UND WERK

### Voraussetzungen

Paul Trogers Name ist ein Begriff für den österreichischen Barock, aber alle bisherigen Arbeiten über sein Werk schließen mehr oder weniger mit dem Hinweis, daß eine grundlegende Monographie über diese Schlüsselgestalt des österreichischen Beitrages zur europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts fehlt. Die großen Ausstellungen „Europäisches Rokoko“ in München (1958) und „Österreichisches Barock“ in Melk (1959) haben diesen Ruf nach einem Buch über Troger noch deutlicher werden lassen. Die Troger-Ausstellung in Innsbruck soll keineswegs die Erfüllung dieses Wunsches sein, sie ist vielmehr durch die erstmalige Vereinigung der wichtigsten Werke an einem Ort die letzte Etappe vor dem Erscheinen einer Monographie. Viele Fragen und Mühen jahrelanger Kleinarbeit zum Thema Troger werden hier ihre Beantwortung finden. Der Katalog, der aus technischen Gründen vor der Aufstellung der Bilder in Druck gelegt werden muß, kann nur die bisherige Situation zusammenfassen, das Ergebnis der Ausstellung wird erst nachher heranreifen.

Paul Troger hat schon bei den Zeitgenossen eine literarische Würdigung gefunden, vor allem ist der Nekrolog, erschienen wenige Monate nach seinem Tod, für uns heute eine der wichtigsten Quellen seines Schaffens; ebenso Anton Roschmanns „Tyrolis pictoria et statuaria“ (1742 bzw. 1755), während Sperges' „Collectanea de artificibus Tirolensibus“ (2. Hälfte 18. Jh.) nur eine Abschrift des Nekrologs bieten und Peter Denifles „Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern“ (1801) und sein Fortsetzer Andreas Dipauli schon unter dem Eindruck des Klassizismus eher negative Urteile abgeben. Die wissenschaftliche Trogerforschung fand in Fr. Endl (1895, Paul Troger, ein Künstler der Barockzeit), Romanus Jacobs (1930, Paul Troger) und Josef Ringler (Thieme Becker 1939) ihre bedeutendsten Vertreter. Diese Arbeiten sind bis heute die einzigen geblieben, die das ganze Lebenswerk umfassen. Um diese grundlegenden Werke gruppiert sich eine fast unübersehbare Zahl von Detailarbeiten, die Trogers überragende Bedeutung für die österreichische Barockmalerei herausgestellt haben.

Das Barock war eine *europäische Kunst*, es war wie kaum eine andere Stilperiode übernational und erhielt seine Impulse von wenigen, aber dominierenden Zentren. Im süddeutschen Raum waren es die Residenzstädte München und Wien und das bürgerliche Augsburg, in Italien Venedig, Bologna und Neapel. Sosehr das Barock eine alle lokalen Räume sprengende künstlerische Kraft besaß, spielte doch die Herkunft der Künstler eine gewisse Rolle. Troger war *Tiroler*, seine Heimat lag als Brücke zwischen Italien, dem Land, das fast alle Barockkünstler in jungen Jahren aufsuchten, und den schon genannten deutschen Kunstzentren. Diese geographische Lage war zusammen mit einem im 18. Jahrhundert auf-

fälligen Freiwerden künstlerischer Begabungen die Ursache dafür, daß Tirol das klassische Land des „Künstlerexportes“ wurde. Tirol selbst bot seit dem Aussterben der eigenen Regentenlinie (1665) den Künstlern keine verlockenden Aufträge. Der politische und wirtschaftliche Aufschwung Österreichs im Gefolge der Türken- und Franzosensiege der kaiserlichen Truppen brachte aber große künstlerische Aufgaben, die dem neuen Lebensgefühl des Kaiserhofes, des Adels und der Klöster gerecht werden sollten. Im Raum an der Donau bestand eine große Bereitschaft zur Aufnahme von fremden Künstlern, da die eigenen Kräfte nicht ausreichten, die großen Aufträge zu erfüllen. Diese Chance verstanden die „Tyroller“ zu nützen.

Die Zerstörungen der Türkenkriege und der durch die glanzvollen Siege über den Halbmond hochgestimmte Wille, alles größer und schöner erstehen zu lassen, verursachten in *Niederösterreich* eine rege Nachfrage nach *Baukünstlern*. Die aus dem überfüllten und von Bauhandwerkern überquellenden Oberinntal stammenden Meister Jakob Prandtauer († 1726) und Josef Mungenast († 1741) wurden die führenden Bauschöpfer des niederösterreichischen Barock, ihre Landsleute Peter Widerin und Melchior Hefele († 1799) waren die an ihren Bauten bevorzugten Bildhauer. Die Tiroler förderten ihre Landsleute mit allen Mitteln, und Paul Troger verdankt es sicher Mungenast, daß er gerade an seinen Bauten mit Freskenaufträgen bedacht wurde, denn die Oberinntaler waren die Baumeister der österreichischen Barockklöster.

Eine andere Gruppe von Tirolern faßte im Umkreis des kunstfreudigen kaiserlichen Hofes in *Wien* festen Fuß, wo sie als Angehörige eines wegen seiner berühmten Treue zum Kaiserhaus beliebten Volkes auf einen guten Start hoffen durften. Die Maler Andrea dal Pozzo († 1709), Peter Strudel († 1714), Johann Georg Platzer († 1761), Michelangelo Unterberger († 1758), Franz Edmund Weirötter († 1773), Johann Jakob Zeiller († 1783) und Josef Ignaz Mildorfer († 1775) verbreiteten als Hofkünstler oder als Professoren an der Wiener Akademie den Ruf der Tiroler. Auch die Bildhauer Paul Strudel († 1708), Balthasar Moll († 1785) und Franz Anton Zauner († 1822) gehörten zu ihnen. In *Oberösterreich* arbeiteten die Maler Johann Karl Reslfeld († 1735) und Melchior Steidl († 1727), in *Salzburg* war es der Maler Jakob Zanusi († 1755), in der *Steiermark* der Maler Cyriak Hackhofer († 1731) und der Bildhauer Veit Königer († 1792).

Aber auch in *Süddeutschland* standen die Tiroler an führender Stelle, so die Maler Johann Evangelist Holzer († 1740, in Augsburg), Franz Anton Zeiller († 1794, in Schwaben), Franz Anton Leitensdorffer († 1795, Hofmaler in Mannheim), Josef Mages († 1769, in Schwaben), Jakob Philipp Greil († 1787, Hofmaler in München), Johann Anton Gumpp († 1719, Hofmaler in München), Johann Ferdinand Schor († 1767, in Prag), Josef Anton Glantschnigg († 1755, in Würzburg) — und die Bildhauer Simon Troger († 1768, in München), Ignaz Elhafen († 1725, in Düsseldorf), Hans Georg Fux († 1706, in Straubing), Matthias Praun († 1738, in Prag), Josef Götsch († 1793, in Bayern), Josef Deutschmann († 1787, in Bayern), Anton Sturm († 1757, in Schwaben), Johann

Schnegg († 1784, Hofbildhauer in Bayreuth und Berlin) und Andreas Faistenberger († 1736, in München). Sogar in *Italien* setzten sich die Maler aus Tirol durch. Martin Knoller († 1804) war Akademieprofessor in Mailand, Christof Unterberger († 1798) und Michael Köck († 1825) standen in päpstlichem Dienst in Rom.

#### *Die Jugendjahre*

So ist Paul Trogers Weg nach Wien keine außergewöhnliche Erscheinung, aber doch eine Reise mit vielen Stationen. Er wurde am 30. Oktober 1698 als fünfter und letzter Sohn des Schneiders und Mesners Andreas Troger und seiner Frau Maria Pracher im Dorfe Zell (heute Gemeinde Welsberg) im Pustertal geboren. Sein Geburtshaus erweist sich trotz mancher Umbauten noch heute als behäbiger Barockbau. Welsberg, nahe der Wasserscheide zwischen der zur Adria ziehenden Rienz und der zum Schwarzen Meer fließenden Drau, ist mit über 1000 Meter Meereshöhe einer der rauhesten Plätze im Pustertal und seine Bewohner konnten in schwerer Arbeit mit der Viehwirtschaft nur ein bescheidenes Leben führen, Getreidebau war nicht mehr möglich. So waren auch Trogers Eltern einfache Leute, denn das Schneiderhandwerk am Lande war ein hartes Brot, und den nicht sehr hoch dotierten Mesnerdienst in der Welsberger Kirche besorgte Andreas Troger wohl, um die Familie mit den sieben Kindern leichter zu versorgen.

Über Paul Trogers Jugend gehen dann die Quellen in ihren Meinungen auseinander. Die Entdeckung des Talentes durch Reisende und die Berichte, daß der Knabe Heiligenbilder, Totenkreuze und Votivbilder malte, werden fast von jedem Maler der Barockzeit erzählt, so daß sie keinen besonderen Glauben verdienen. Der ältere Bruder Josef Trogers (1690—1758) war schon früh in den Dienst des Fürstbischofs *Johann Jakob Maximilian Graf Thun* getreten und dessen Stallmeister in Schloß Grades (Kärnten) geworden. Später stieg er bis zur Würde eines Hofkellermeisters in Salzburg auf. Jakob Maximilian Graf Thun-Caldes (Hohenstein; 1681—1741) war seit 1709 Bischof von Gurk, seine Eltern waren Georg Vigil von Thun († 1692) und Justina Gräfin Trapp, beide aus altem Tiroler Adel. Die Nichte des Bischofs, Maria Anna Gräfin Thun, heiratete 1714 den Grafen Friedrich Josef von Welsberg, dessen Stammschloß in Trogers Heimat stand. Da Bischof Jakob Maximilian Graf Thun später das Studium Trogers in Italien bezahlte, ihm in seinem Bistum Aufträge verschaffte und ihm auch die Fresken der Kajetanerkirche in Salzburg übertrug, scheint es sehr wahrscheinlich, daß der Bischof aus Anlaß der Hochzeit seiner Nichte 1714 in Welsberg die Begabung des jungen Troger entdeckte und für seine Ausbildung sorgte.

Da Paul 1714 die Lehrzeit beim zünftischen Maler und Anstreicher *Matthias Durchner* in Niederdorf bei Welsberg beendet hatte und dann zum berühmten Maler Alberti nach Cavalese ging, dürfte diese Wendung vom handwerklichen Milieu zur künstlerischen Ausbildung, die mit ziemlichen Kosten verbunden war, wohl schon durch den Bischof bestimmt worden sein. Der Nekrolog berichtet, daß „die Dürftigkeit seiner Eltern ihn nötigte, im gräflich firmianischen Haus

Dienste zu nehmen, obgleich er von seiner ersten Jugend an das heftigste Verlangen empfand, die Malerei zu lernen“. Da die Lehrzeit Trogers bei Durdner um 1712 angesetzt werden muß und er damals 14 Jahre alt war, läßt sich eine Dienststellung bei den Grafen Firmian altersmäßig kaum unterbringen. Als Mäzen wird nach dem Nekrolog Franz Alfons Graf Firmian (1680—1760) angenommen, der mit Barbara Elisabeth Gräfin Thun verheiratet war. Die Annahme der Förderung des jungen Troger durch den Grafen Firmian dürfte wohl eine Verwechslung der Bekanntschaft Trogers mit dessen Sohn Franz Laktanz Graf Firmian in Salzburg sein, die aber erst 1728 anzusetzen ist, oder sie ergab sich aus der Verwandtschaft mit den Thun.

Die wahrscheinlich vom Bischof von Gurk erkannte Begabung Trogers verursachte die Beendigung der handwerklichen Lehre bei Durdner und seine Übersiedlung zu einem wirklichen Künstler, dem Priester, Maler und Architekten *Giuseppe Alberti* in Cavalese im Fleimstal. Da Alberti schon 1716 starb, wird Troger um 1714/15 zu ihm gekommen sein. Alberti ist das Haupt der Fleimstaler Malerschule, der im Stil des oberitalienischen Barock ein für die Tiroler Malerei wichtiges Schulzentrum errichtet hatte. Neben Troger waren die Tiroler Michelangelo und Franz Unterberger und Johann Georg Grasmair seine Schüler. Alberti weihte Troger in die Techniken der Ölmalerei für Altarblätter und Tafelbilder ein. Nach dem für Troger sicher viel zu frühen Tod Albertis 1716 griff wieder der Fürstbischof von Gurk, Johann Jakob Maximilian Graf Thun, ein, schickte den achtzehnjährigen Künstler mit einem großen Stipendium von 1000 Talern zur weiteren Ausbildung nach Italien und empfahl ihn angeblich dem Grafen Giovanelli in Venedig. Wenn diese Empfehlung stimmt, so konnte damit nur einer der 1678 von Kaiser Leopold I. in den Reichsgrafenstand erhobenen Brüder, Johann Paul (\* 1658), Johann Benedikt (\* 1652) oder Johann Baptist (\* 1661) Giovanelli gemeint sein, deren Vater Johann Andreas († 1673) im Dienst des Kaisers gestanden war.

#### *Troger in Italien*

Der Aufenthalt Trogers in *Venedig* darf vielleicht auf die Jahre 1717—1721 festgelegt werden. Venedigs Kunst stand gerade bei Trogers Ankunft in voller Blüte. Aufbauend auf bolognesischer Schulung hatten Giovanni Battista Piazzetta (1682—1754), Sebastiano Ricci (1659—1734) und Giovanni Battista Pittoni (1687—1767) der venezianischen Malerei neuen Glanz und Ruhm verliehen. Die Farbe ist das Hauptanliegen der venezianischen Maler, sowohl im flimmernden, prickelnden Kolorit Riccis als auch im Halbdunkel der ekstatischen Figuren Piazzettas und im Feuer der Farben und der Feinheit der Töne in den Gestalten Pittonis. *Piazzetta*, der unbestrittenen Führerpersönlichkeit, schloß sich Troger nach dem Bericht des Nekrologs an, so wie viele Tiroler Maler (z. B. Michelangelo Unterberger) Schüler Piazzettas wurden. Der venezianische Einfluß ist bei Troger im Fresko besonders spürbar, da er wie dieser auf die Scheinarchitekturen im Kuppelbild verzichtet und die Figurengruppen an den

Rand hinauschiebt, um den zentralen, von strahlender Helle erfüllten Mittelraum dem Himmel, seinen Wolkenbänken und Engeln, zu überlassen. Auch gewisse genrehafte Züge, wie Bäume und Landschaften, hat Troger manchmal mit Piazzetta gemeinsam (Speisesaal Hradisch, Abb. 8). Immer aber ist Troger weniger fanatisch im Bewegungsrausch und in den Verkürzungen. Eines der Skizzenblätter des venezianischen Aufenthaltes, die Ruhe auf der Flucht (signiert Paullus Troger in et. Sc. An. 1721), das Troger als Radierung vervielfältigt hat, zeigt deutlich den Einfluß Piazzettas (Abb. 34).

*Pittonis* Einfluß ist z. B. in Trogers Fresko der Brotvermehrung in Hradisch greifbar, das in der Beleuchtung, in der Anordnung der Figuren und in einzelnen Gestalten Anklänge an Pittonis Brotvermehrung in der Akademie in Venedig aufweist. Am wenigsten läßt sich *Riccis* Einfluß im einzelnen festlegen, ebenso kennen wir das Werk *Silvestro Manaigos* (1670—1734), den der Nekrolog ausdrücklich als Trogers Lehrer nennt, zuwenig, um Vergleiche anstellen zu können. Daß der 1720 erst vierundzwanzigjährige Giovanni Battista *Tiepolo* (1696—1770) den fast gleichaltrigen Troger beeindruckt hat, ist ebenfalls anzunehmen, obwohl Tiepolos ausgebildeter Stil erst um 1730 einsetzt. Die Auflösung der Farben in silbrige, kühle Töne in den Spätwerken Trogers (Fresken im Brixner Dom 1748/50) muß nicht auf Tiepolo, sondern kann allerdings auch auf die allgemeine Tendenz dieser Zeit in Richtung auf das Rokoko weisen.

Als Troger 1722 zu einem wohl mehrmonatigen Aufenthalt in seine *Tiroler Heimat* zurückkehrte, war er bereits ein selbständiger Künstler. Stolz setzt er auf das von Stephan Ignaz Sepp von Seppenburg für die Kalvarienbergkirche von *Kaltern* (bei Bozen) bestellte Altarblatt der Kreuzigung Christi die Signatur: Paulus Troger P. aetatis suae 24 anno 1722 (Abb. 5). Dieses Altarblatt ist die älteste gesicherte Arbeit Trogers, deren Stil und Thema allerdings nicht ausreichen, ihm weitere Werke der venezianischen Studienzeit zuzuweisen.

Troger hatte keineswegs die Absicht gehabt, mit dem Aufenthalt in Venedig seine Schulung in Italien zu beenden. Spätestens 1723 zog er weit hinunter in den Süden, nach *Neapel*. Dort war Francesco *Solimena* (1657—1747) das gefeierte Haupt der italienischen Spätbarockmalerei und fast jeder Barockmaler von Rang war einmal sein Schüler gewesen. Solimenas Kunst zog aus einer großen Tradition, die von Caravaggio bis Luca Giordano und Mattia Preti reichte, die Summe. Er war auch Architekt und gab daher dem Fresko eine neue Richtung, die dekorative Weiträumigkeit, die von der bisherigen Betonung der Figur zur Herrschaft der Atmosphäre, der in Licht getauchten Wolken, hinüberleitete. Kräftige Schattengebung, eigenartiges, flackerndes Helldunkel, stark plastisch modellierte Figuren in heftiger Gebärde und theatralische Komposition zeichnen seine Tafelbilder aus. Hier fand Troger den großen Lehrmeister der Ölmalerei und erhielt entscheidende Anregungen. Das Selbstbildnis des jungen Troger (Abb. am Einband) ist ohne das Vorbild des Selbstbildnisses Solimenas im Museo di S. Martino in Neapel nicht denkbar.

Troger war aber kein Schüler mehr, sondern schon ein selbständige Künstler, der durch Reisen Anregung und Perfektion suchte. Daher dauerte sein Aufent-

halt in Neapel nur ein Jahr, denn 1724 befand er sich bereits in Rom, wo er zusammen mit dem im gleichen Jahr eingetroffenen Maler Martin Meytens (1695—1770) das Studium der Antike betrieb. Die Antike hatte seit der Renaissance nichts von ihrer Anziehungskraft auf die Künstler eingebüßt. Troger arbeitete nach dem Nekrolog beim Haupt der römischen Schule, Sebastiano Conca (1680—1764), der als Schüler Solimenas Trogers Neigung zum Tafelbild verstärkt haben dürfte. Seine von der stürmischen Bewegtheit der Figuren überfüllten Fresken machten auf Troger wenig Eindruck. Viel größer war scheinbar der Einfluß Francesco Trevisanis (1656—1746), dessen elegante, vom Kontrast des Helldunkels erfüllte, mit klassisch anmutenden Figuren besetzte Altarblätter und Tafelbilder in Trogers Werken noch lange anklingen (so die Steinigung des Stefanus und Christus am Ölberg im Museum Corsini, Tod des heiligen Josef in S. Ignazio in Rom).

Interessant ist Trogers im Nekrolog erwähnte Beziehung zu Marco Benefial (1684—1764), der in Rom der Vorläufer des Klassizismus war, den Raphael Mengs später auf den Thron erhob. Klassische Tendenzen treten bei Troger gelegentlich auf und verhindern sein völliges Hinübergleiten zum Rokoko eines Maulpertsch. Diese klassischen Tendenzen wurden vor allem durch die vielen Zeichnungen, die Troger in Rom nach der Antike geschaffen hat, bestärkt. Seine Skizzenbücher sind voll von römischen Architekturen, antiken Ruinen, Statuen, Vasen usw. Aber auch die Schafe und Esel der römischen Kampagna sind vertreten. Eine als Radierung herausgebrachte Zeichnung, die die von spielenden Putten bekränzte Büste der Athene zeigt, ist mit „P. Troger in. et. sc. 1724“ signiert (Abb. 37). Aber auch der Bericht des Nekrologs, daß Troger und Meytens in Rom „genaueste Freundschaft stifteten und mit so unverdrossenem Fleiße nach den in der Gegend von Rom befindlichen Antiken studierten, daß sie sich oft ganze Tage mit Wasser und Brod behelfen, um ihre Übungen ununterbrochen fortsetzen zu können“, wird durch die Skizzenbücher bestätigt. Daß Troger auch in den Kirchen Studien nach zeitgenössischen Meistern betrieb, bezeugt unter anderem eine Zeichnung der Anbetung Marias durch die Kirchenväter nach dem Altarblatt Marattas in der Kirche S. Carlo in Rom. Die Zeichnungen in Trogers Skizzenbüchern haben einen fahigen, flüchtigen, aber flotten Zug, die Gliedmaßen sind kantig und eckig, aber trotzdem trägt das Ganze bereits das Signum eines großen Zeichners, als der Troger im österreichischen Barock unerreicht blieb.

Ende 1724 ging Troger nach Bologna, wo er nach den Quellen zweieinhalb (Roschmann) oder drei Jahre (Nekrolog) blieb. So wie Neapel war auch Bologna die hohe Schule des italienischen Spätbarock, der hier auf berühmte Vorläufer, wie Correggio, Caravaggio, Reni und Guercino, aufbauen konnte. Ein Rückgriff auf die malerischen Tendenzen des 16. Jahrhunderts ist für das Spätbarock bezeichnend. Hier gab es auch die Trennung in eigentliche Freskomaler und Quadratur-(Architektur-)maler. Die Quadraturisten waren auf die perspektivischen Scheinarchitekturen spezialisiert, die sie als Zwischenglied zwischen die eigentliche Wandarchitektur und die in der Illusion des Himmelsraumes agierenden Fresken malten. Dieser von der Theatermalerei herkommenden Quadraturisten bediente

sich später auch Troger bei seinen großen Freskoaufträgen in den österreichischen Klöstern, vor allem des aus Bologna stammenden Gaetano Fanti (1687—1759).

In Bologna war Troger nach dem Nekrolog Schüler und wahrscheinlich auch Mitarbeiter des führenden Künstlers Giovanni Maria Crespi (1665—1747), bei dem auch Piazzetta gewesen war. Crespi gab Troger etwas Neues: die lebendige, lichtdurchwebte Gestaltung der menschlichen Haut, die Verwendung des Helldunkel für visionäre Kompositionen und die Tonigkeit der Farbe. Besonders in den Frühwerken Trogers tritt der tonige Kolorit häufig auf. Crespi war als Freskant und Tafelmaler gleich bedeutend und konnte Trogers Anlagen den letzten Schliff vermitteln.

Troger war schon seit dem Aufenthalt in Venedig ein wandernder Maler, und sein dreijähriger Aufenthalt in Bologna diente nicht nur der Ausbildung, sondern brachte ihm bereits größere Aufträge ein. Leider ist von seinen im Nekrolog genannten Arbeiten, einem Tafelbild des Ölberges in Bologna und Tafelbildern und Fresken im Paulanerklöster zu Padua, nichts mehr erhalten. Daß Trogers langer Aufenthalt in Bologna seine Ursachen in der Anerkennung seiner Kunst hatte, besagt der Nekrolog mit wenigen Worten. „Wie sehr ihn die Italiener selbst geschätzt haben, beweisen die Gemähle, welche man in Welschland von unserem Künstler hat verfertigen lassen.“

Kaum ein deutscher Maler hat eine so gründliche, jahrelange Ausbildung in Italien erfahren, darum kehrten die meisten, überwältigt von ihren südlichen Eindrücken, zurück und brauchten lange Zeit, um zu einem eigenen Stil zu finden. Troger aber kam aus Italien als reifer Maler zurück, der die Eindrücke und Einflüsse der Schulen von Venedig, Rom, Neapel und Bologna schon zu einer eigenen, persönlichen Note verarbeitet hatte. Das Endergebnis des Italienaufenthaltes ist nicht ein „italienischer“ Troger, sondern ein Meister in Fresko und Tafelbild, der nur mehr Anklänge an seine hochberühmten Lehrmeister aufweist. Manche südlichen Einflüsse, die später auftreten, gehen eher auf das Konto der von Troger mit großem Eifer gesammelten Kupferstiche, die er, wie jeder andere Barockkünstler, als Anregungsmaterial verwendete. In seinem Nachlaß befanden sich 417 Kupferstiche von Bartolo, Pozzo, Correggio, Tintoretto, Moretto, Raffael, Cortona, Veronese, Piazzetta, Waterloo, Sandrart, Swanenfelt und Hunderte ungenannter Kupferstiche.

#### Die Anfänge in Österreich

Die Heimkehr aus Italien führte Troger zuerst zu seinem Mäzen, dem Fürstbischof von Gurk, Jakob Maximilian Graf Thun. Hier malte er um 1726 eine Reihe von Tafelbildern für die Residenzschlösser Straßburg und Grades (beide Kärnten), die zum Teil in der Bischöflichen Residenz in Klagenfurt erhalten sind und in Komposition und Kolorit an seine italienischen Wanderjahre erinnern (Abb. 6). 1727 ging Troger nach Salzburg. Dort war gerade in diesem Jahr der Tiroler Leopold Anton Graf Firmian Erzbischof geworden (1727—1744). Ohne Zweifel verdankte es Troger seinem alten Gurker Mäzen, der Suffraganbischof

von Salzburg war, daß er in Salzburg mit Aufträgen versorgt wurde. Der neue Erzbischof ließ sich von ihm porträtieren und zahlte dafür den hohen Preis von 100 Gulden (Abb. 7). 1728 folgte im Auftrag des Bischofs von Gurk (Nekrolog) der erste große Freskoauftrag, die Kuppel der Kajetanerkirche Sankt Maximilian, mit der für Troger typischen Anordnung der Heiligen und Engel auf Wolkenbänken und der in der hellerleuchteten Himmelsglorie sitzenden Dreifaltigkeit. Maria stellt als Fürbitterin die Verbindung zwischen den Heiligen und der Gottheit her. Der plastische Figurentyp, die klaren großen Gewandbahnen und die noch gedämpften, kaum gebrochenen dunklen Farben kennzeichnen das Frühwerk Trogers. Für die gleiche Kirche schuf der Künstler auch das Altarblatt der Marter des heiligen Maximilian (1727), in dem noch stärker als im Fresko das Kolorit Solimenas und Crespis erkennbar wird. Fresko und Altarbild zeigen aber in der Qualität des malerischen Könnens, daß Troger kein Anfänger, sondern ein Träger neuer Ideen war.

In diese Jahre dürfte auch seine Bekanntschaft mit dem begabten Malerdilettanten *Franz Laktanz Graf Firmian* (1709—1786), dem Neffen des Erzbischofs, zu setzen sein, der damals als Oberstjägermeister im Schloß Leopoldskron bei Salzburg eine große, 1786 leider verschleuderte, Gemäldesammlung aufbaute, die nach Denifle eine Anzahl von Bildern Trogers enthielt (Mariä Empfängnis mit allegorischen Figuren, hl. Alexius, hl. Petrus von Alcantara, Christus und Johannes als Kinder, Ölskizze der Auferstehung Christi, Selbstbildnis). Die Nachricht des Nekrologs, daß er dem Grafen als Diener beigegeben wurde, ist sicher unrichtig, wohl aber ist eine künstlerische Freundschaft durchaus möglich. Alle Erzählungen, daß Troger seit Jugend an durch die Familie Firmian gefördert wurde, dürfte vielleicht in diesem Salzburger Aufenthalt ihren Ursprung haben. Sicher schloß Troger damals auch die Bekanntschaft mit dem 1725—1728 in Salzburg weilenden Bildhauer Raphael Donner (1693—1741), da ein Jugendbildnis dieses Künstlers von der Hand Trogers als Kupferstich und als Radierung Jakob Schmutzers erhalten blieb.

#### *Der Höhepunkt des künstlerischen Schaffens*

1728 begab sich Troger nach Wien, „wo ihn *Gundacker Graf Althan*, unter dessen Schutz und Aufsicht damals die Künste in sehr blühendem Zustand waren, zuerst beschäftigte“ (Nekrolog). Graf Althan war als Vertreter des Kaisers Protektor der Akademie der bildenden Künste in Wien, die 1705 gegründet, aber erst 1726 unter der Leitung des Direktors Jakob van Schuppen († 1751) ihre volle Tätigkeit aufgenommen hatte. In welchem Verhältnis Troger zum Grafen Althan stand, ist unklar, da er erst um 1745, also nach Althans Rücktritt, an die Akademie kam. Die umfassende Tätigkeit Althans als Generaldirektor der kaiserlichen Bauten ergab viele Kontakte mit den Künstlern, aber Troger ist nie in den Kreis der Hofkünstler eingetreten und spätere Aufträge des Hofes an ihn (Altarblätter in der Kapelle in Schloß Schönbrunn in Wien und in der Hofkirche Innsbruck) sind seltene Gelegenheitsarbeiten.

Die Arbeiten Trogers in der Zeit seines Wiener Aufenthaltes vor der Ernennung zum Professor an der Akademie weisen eindeutig auf einen anderen Auftraggeberkreis, auf die *niederösterreichischen Klöster*. Man darf wohl mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Zusammenhalt der Tiroler ihm diesen Weg geöffnet hat. Trogers Fresken in der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten (um 1729/30), in den Stiften Melk (1731), Altenburg (1732/33), Zwettl (1733), Seitenstetten (1735) und in der Kirche Dreieichen (1752) betreffen Bauwerke, die der Tiroler Josef Mungenast als Schüler und Werkstattnachfolger Jakob Prandtauers erbaut oder weitergeführt hat. Man darf daher annehmen, daß ihn Mungenast den Äbten dieser Klöster empfohlen hat.

Die Jahre zwischen 1730 und 1745 sind die künstlerisch und leistungsmäßig fruchtbarsten des Freskomalers Paul Troger. Die Ursache der großen Aufträge dürfte wohl zum guten Teil in seinem dem niederösterreichischen Spätbarockempfinden angemessenen Stil gelegen sein. So wie die Architektur der Donauklöster bewegter und damit österreichischer ist als die der klassisch-strengeren der Wiener Hofarchitekten, so ist auch Trogers Stil spannungsgeladener und lebhafter als der der Maler des Wiener Hofkreises. Er brachte eine neue künstlerische Welt in das Land an der Donau. Die *Wiener Hofkunst* mit ihrer weiten Ausstrahlungskraft war um 1700 von italienischen Künstlern begründet und getragen worden. An ihrer Spitze stand der kaiserliche Hofmaler und Jesuit *Andrea dal Pozzo* († 1709), der Bahnbrecher der illusionistischen Freskomalerei, der die von der Theaterkunst kommende Scheinarchitektur als Mittel der Raumillusion verwendete. Seine Bedeutung liegt vor allem in dem von ihm 1692 herausgebrachten Werk „*Perspectiva pictorum*“, in dem die Scheinarchitektur die Hauptrolle spielt. Die von ihm gemalte Kuppel der Kirche S. Ignazio in Rom (1685) war der Leitstern dieser Malerei. In Niederösterreich arbeiteten vor allem der Trevisaner Antonio Belluzzi († 1726, Hofmaler in Wien 1709) und die Bologneser Antonio Beduzzi († 1735), Marcantonio Chiarini († 1730) und Gaetano Fanti, der letztere als reiner Architekturmaler (Quadraturist), der später auch mit Troger zusammenwirkte.

Der Ruhm der Italiener verblaßte aber bald nach 1700 vor dem Genie des Hofmalers *Johann Michael Rottmayr* (1654—1730), der von den Scheinarchitekturen Pozzos abging und in den die ganze Wölbung umfassenden Szenen die perspektivisch gestalteten Figurenballungen (nach Rubens) im illusionistischen Himmelsraum an ihre Stelle setzte. Diese Illusion im freien atmosphärischen Raum wurde das Merkmal der österreichischen Freskomalerei im Gegensatz zu den mit Architekturen arbeitenden süddeutschen (bayrisch-schwäbischen) Künstlern. Neben ihm bot der vielbeschäftigte Neapolitaner *Martino Altomonte* (1657—1745) ein umfassendes, dem spätbarocken Triumphgefühl entsprechendes Lebenswerk, das neapolitanische (Solimena) und römische Einflüsse (Pozzo) erkennen läßt.

Die Generation Trogers vertraten um 1730 Daniel Gran und Bartolomeo Altomonte. Der bedeutendere und im Wiener Hofkreis tonangebende war *Daniel Gran* (1694—1757), ein Schüler Solimenas und Riccis, der als Hauptrepräsentant der idealistischen Großmalerei in Wien angesehen werden muß. Er

ist ein universeller Geist, dessen akademisch-literarisches Wissen die Komposition und die komplizierte Symbolik seiner Fresken stark beeinflusst. Im Gegensatz zu den anderen österreichischen Barockmalern und wohl auch zu Troger, die von Theologen ausgearbeitete allegorische Themen in die Sprache der Malerei übersetzten, war Gran selbst ein geschätzter Erfinder solcher Programme. In der Malerei, besonders den Fresken, beherrscht Gran alle dekorativen Mittel des Spätbarock, blieb aber den gewagten illusionistischen Experimenten fern und konzentrierte sein virtuos Können auf die Behandlung des Figuralen. Seine Malerei neigt zur zurückhaltenden Strenge des Klassizismus, dem der hinreißende Schwung des Spätbarock fehlt. In der Komposition dürfte Gran auf Troger nicht ohne Einfluß gewesen sein. Grans Bedeutung für die Zeitgenossen, denen besonders die literarisch-symbolische „Erfindung“ seiner Fresken und Gemälde imponierte, beweist Roschmanns Bericht über Troger 1742: „Man will mich aber versichern, daß Troger jetzt noch weit vortrefflicher in Wienn excelliere und sonderbahr in Fresco den berühmten Künstler Daniel Krän (Gran) ybertreffen solle“. Gran war ohne Zweifel der einzige „künstlerische“ Gegenspieler Trogers in Wien, während der jüngere *Bartolomeo Altomonte* (1702—1783), der wie Troger in Rom, Bologna und Neapel gelernt hatte und seit 1723 in Wien war, mehr ein hochtalentierter Routinier als ein origineller Erfinder von Freskenkompositionen war (Feulner).

In diese von der Wiener Hofkunst beherrschte Welt der niederösterreichischen Klöster kam 1728 Paul Troger und fand in den kunstfreudigen Äbten Berthold Dietmayr von Melk, Melchior Zaunegg von Zwettl, Paul von Vitsch von Seitenstetten, Plazidus Much von Altenburg und Gottfried Bessel von Göttweig großzügige Förderer. Die großen Programme seiner Fresken sind sicher in der Konzeption, in der Themastellung von Klostergeistlichen oder gelehrten Laien entworfen — es sei nur an das Werk des kaiserlichen Rates Konrad Adolf von Albrecht („verschiedene Erfindungen hieroglyphisch-historisch und poetischer Gedanken, theils wirklich in bau-mahlerei und bildhauer kunstwerken entworfenen versehen, theils zu Diensten künftig gebräuchlicher auszierung vorrätzig ersonnen worden“; Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853) erinnert. Auch die „*Perspectiva pictorum*“ Pozzos (1692) und der „Fürstliche Baumeister“ Paulus Deckers (1711) lieferten in den beigegebenen Kupferstichen Beispiele für Themen der Freskomalerei. Die künstlerische Gestaltung dieser literarischen Ideen war aber Sache des Malers. Es war wohl das Erbe seiner Heimat, daß Troger diese Allegorien so einfach und realistisch gestaltete, daß ihre Symbole und Bezogenheiten dem damaligen Betrachter verständlich waren und daß sie auch heute in ihren Hauptzügen erfassbar sind.

Außerdem fand Troger für die allegorischen Darstellungen gewisse Typen, deren häufige Verwendung darauf schließen läßt, daß sie den Auftraggebern als gute Lösungen erschienen. Im wesentlichen beschäftigten ihn zwei Themenkreise: der religiöse und mythologische, während der historische nur einmal (in der Kaiserstiege in Göttweig 1739) anklingt, wo im Fresko des Triumphes von Kunst und Wissenschaft Kaiser Karl VI. als Apoll erscheint. Der *religiöse Themenkreis*

bringt die Personifizierung der Religion (Melk, Bibliothek; Altenburg, Stiftskirche und Marmortrakt; Seitenstetten, Marmorsaal) und der Kardinaltugenden, meist in griechischen Heroengestalten, ferner Szenen aus der Apokalypse (das sonnenbekleidete Weib als Symbol Mariens in Altenburg, die Anbetung des Lammes in Seitenstetten, Altenburg und Brixen). Vom Leben Christi (Auferstehung und Christus als Sieger in St. Andrä an der Traisen, Weltgericht in Röhrenbach, Brotvermehrung in Hradisch und Geras), Mariens (Aufnahme in den Himmel in Guttenbrunn, Dreieichen und Brixen, Maria Immaculata als Siegerin über den Höllendrachen in St. Andrä an der Traisen) und verschiedener Heiliger (Glorie des heiligen Augustinus in St. Andrä an der Traisen, Aufnahme der heiligen Elisabeth in Preßburg, Verklärung des heiligen Ignatius in Raab) werden immer nur Themen des Triumphes dargestellt, die der Hochstimmung des religiösen Gefühls im Spätbarock entsprechen, das nicht Dogmenstreit und Glaubenszweifel, sondern ein mit den politischen Erfolgen Österreichs verbundenes Siegesgefühl kannte.

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war das große Zeitalter Österreichs. Die Siege Prinz Eugens über Türken und Franzosen hatten Österreich um 1700 zur ersten Macht Europas erhoben und die Vorbedingungen für die in kulturellem und politischem Glanz erstrahlende Regierungszeit Kaiser Karls VI. (1711—1740) geschaffen. In diesem letzten wirklichen Habsburger vereinigte sich noch einmal jenes kulturelle Mäzenatentum, das in diesem Herrscherhaus von Generation zu Generation gesteigerten Ausdruck fand und uns heute noch in den Schätzen des kunsthistorischen Museums in Wien einen letzten Abglanz vermittelt. Die Siege über die heidnischen Türken waren auch Siege der Kirche über die Ungläubigen, so daß es kein Zeitalter gab, in dem die Gemeinsamkeit von Kirche und Staat so triumphierend zum Ausdruck kam wie in diesen Jahren von 1700 bis 1740. Was uns heute wegen des rauschenden Pompes als veräußerlichte, verweltlichte Gläubigkeit erscheinen mag, war damals echtes Triumphgefühl, das keiner Problematik bedurfte. Nur so sind die riesigen Donauklöster mit ihrer reichen künstlerischen Ausstattung zu erklären.

Der zweite Themenkreis der Fresken Trogers beschäftigt sich mit der *antiken Mythologie* (Einzug der Aurora in Melk, die Taten des Herkules in Zwettl, die Jahreszeiten in Altenburg, der Triumph der Künste mit Apoll in Göttweig). Die antike Mythologie wird aber in geheimnisvolle Beziehung zum Christentum gesetzt, so bezieht sich der Einzug der Aurora in Melk auf eine Stelle in den Römerbriefen des heiligen Paulus, ebenso ist der Kampf des Herkules als „*Hercules christianus*“ zu den Kardinaltugenden in Verbindung gesetzt.

Die Gestaltung der Themen erforderte eine umfangreiche Vorarbeit, die mit gezeichneten Detailstudien und Kompositionsentwürfen begann und in den vorgelegten Ölskizzen ihren Höhepunkt fand. Diese *Ölskizzen* (Bozzetti) waren aber nicht nur ein Durchgangsstadium zur Ausführung, sondern selbständige Kunstwerke, die sich seit 1720/30 zu einer eigenen Kunstgattung entwickeln. Sie nahmen nicht auf die Beleuchtungsverhältnisse und die Kuppelformen des Raumes Rücksicht, sondern waren Ansichten von vorne, die selbständigen Bildcharak-

ter besaßen. Im allgemeinen behielt der Künstler eine Ausführung zurück, die dann für ihn und seine Schüler als variable Vorlage späterer Aufträge diente. So hat Troger das Thema der Brotvermehrung zweimal (Hradisch und Geras) und das der Anbetung des Lammes dreimal (St. Pölten, Seitenstetten und Brixen) in abgewandelter, aber grundsätzlich ähnlicher Komposition gestaltet. Bei erhaltenen Ölskizzen zum gleichen Thema ist daher zwischen dem mehrfachen Entwurf des Meisters und Kopien der Schüler zu unterscheiden. Troger machte zum mindesten eine Replik, bevor er den Entwurf dem Auftraggeber abliefern ließ.

Als er auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stand, verweigerte er sogar dem Auftraggeber die Ablieferung der Ölskizze, bevor er den Auftrag erhalten hatte. Als ihm 1747 die Ausmalung des Brixner Domes übertragen werden sollte, aber der Vertrag noch nicht abgeschlossen war, erklärte er „Schizzo (Ölskizze) zeige er khainen, ehe und bevor er nit die Parolla und Gewißheit (des Auftrages) habe. Dann sonst mechte sein Schizzo andern Mahlern vorgezaiget und er beiseite gesözet werden“. So ist es verständlich, daß schon im 18. Jahrhundert für solche Ölskizzen oft mehr als 100 Gulden bezahlt wurden. Die Übertragung der Komposition von der Ölskizze auf das Fresko an der Mauer erfolgte mit Hilfe eines an der Wand befestigten Papiers, auf dem die Figuren mit Kohle in Umrissen gezeichnet und dann durchgepaust wurden (Brixen). Mit einem Gitternetz versehene Zeichenskizzen von Barockmalern sind mehrfach erhalten. Ein maßstabgleicher Karton wurde scheinbar nicht angefertigt. Da die „Erfindung“, die Gestaltung eines Bildthemas, von Künstlern und Zeitgenossen der Ausführung mindestens gleichgeachtet wurde, bürgert sich in der Signatur anstelle des fecit oder pinxit des 17. Jahrhunderts das invenit (erfunden) et pinxit ein, das Troger an einigen Fresken (Hauptkuppel der Stiftskirche Altenburg, Röhrenbach) angebracht hat.

Der Freskostil Trogers erfährt im Lauf des vierten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts eine grundsätzliche Wandlung. Die Fresken in der Kirche der Englischen Fräulein in *St. Pölten* (1729/30) stimmen noch mit denen der Kajetanerkirche in Salzburg zusammen und verraten die neapolitanische Schulung mit den geballten plastischen Figurengruppen und den dunklen tonigen Farben. Der große Wurf gelang Troger mit den Fresken „Einzug der Aurora auf dem Löwenwagen“ im Marmorsaal (1731) und „Triumph der Religion, von den Wissenschaften umgeben“ im Bibliotheksaal (1732) des Klosters *Melk*, wobei ihn der Chronist als „in der Figurenmalerey berühmten Maler Paul Troger von Wienn“ bezeichnet. Der Künstler hatte sich trotz des kurzen Aufenthaltes in Wien bereits einen großen Namen gemacht. Diese beiden Fresken eröffnen eine neue Seite der Kunst Trogers, die ihn im Besitz eines völlig selbständigen, von Vorbildern und Zeitgenossen weitgehend unabhängigen Stiles zeigt. Es ist das Himmelsfresko, in dem die Gestalten nicht mehr gedrängt sind, sondern sich frei und leicht bewegen. Die früheren Ballungen von Wolken und Figuren haben sich zu freiem Rhythmus gelockert. Der vom strahlenden Licht der Sonne aufgehellte Himmelsraum ist das Zentrum, die um den Rand der Bilder gedrängten Figuren deuten durch

den Wechsel von Hell und Dunkel die irdische bodengebundene Welt an gegenüber den frei schwebenden hellen Gestalten der Welt des Himmels.

Die großflächigen, das ganze Gewölbe einnehmenden Bilder werden von einer stark perspektivisch verkürzten graugrünen Architekturmalerei rahmenartig eingefasst. Diese Architekturmalerei bringt den in die Höhe reißenden Übergang von der tatsächlichen Wandarchitektur zur Weite des gemalten Himmelsraumes. Die Architekturmalerei in Melk stammt wie bei den meisten Fresken Trogers von dem schon mehrfach genannten Quadraturisten Gaetano *Fanti*. Es würde zu weit führen, die einzelnen Fresken zu beschreiben, die Troger jetzt in rascher Folge malt. Sie sind in der Ausstellung in einer Auswahl des Bedeutendsten in großen Farbdiapositiven vertreten. Schon die Aufzählung allein beweist Trogers scheinbar mühelose Schaffenskraft. Um 1730 *St. Andrä* an der Traisen, Stiftskirche (Auferstandener, Christus thronend als Sieger in den Wolken, Maria Immaculata, Triumph des heiligen Augustinus, David spielt die Harfe), 1731 Stift *Hradisch* (Mähren) Sommerspeisesaal (Wunder der Brotvermehrung, Abb. 8), 1732 Stiftskirche *Altenburg* Chor (die Kirche als Spenderin des Heils und das himmlische Jerusalem), 1732/33 Stift *Zwettl* Bibliothek (fünf Bilder der Taten des Herkules, Abb. 4), und Stiftskirche *Altenburg* Hauptkuppel (das sonnenbekleidete Weib der Apokalypse) und Orgelchor (David begleitet die Bundeslade), 1734 Bibliothek des ehemaligen Augustinerstiftes *St. Pölten* (heute Bischofshof, Personifikation der vier Fakultäten) und Stift *Seitenstetten* Marmorsaal (Harmonie zwischen Glaube und Wissenschaft), 1737 Khuefstein'sche Grufftkirche in *Röhrenbach* (Niederösterreich, Christus als Weltenrichter, heilige Cäcilia) und Stift *Altenburg* Prälatensaal (die vier Jahreszeiten), 1738 Stift *Altenburg* Marmortrakt (Harmonie von Glaube und Wissenschaft) und Stift *Geras* Prälatensaal (Wunder der Brotvermehrung), 1739 Stift *Göttweig* Kaiserstiege (Triumph von Kunst und Wissenschaft, Farbtafel I), und Schloß *Guttenbrunn* Bischöfliche Kapelle (Krönung Mariens), 1741 Stift *Seitenstetten* Bibliothek (Anbetung des Lammes nach der Apokalypse), 1742 Stift *Altenburg* Bibliothek (Salomo und die Königin von Saba, der Zinsgroschen und der barmherzige Samariter) und *Preßburg* Elisabethinerinnenkirche (Aufnahme der heiligen Elisabeth in den Himmel, Allegorie der Barmherzigkeit).

Klar tritt die venezianische Schulung Trogers (Piazzetta und Pittoni) in den Fresken der Brotvermehrung in Hradisch und Geras zutage, wo das auf der Erde geschehene Wunder mit den unzähligen Figurengruppen im Streifen über der Architekturmalerei sich vollzieht und die Hauptfläche den Wolken des atmosphärischen Raumes überlassen ist, in dem zart und duftig gemalte Engelgruppen erscheinen. Das irdische Geschehen gibt Troger die Möglichkeit, die Landschaft und volkstümlich genrehafte Züge einzuflechten, die ebenfalls Erinnerungen an Piazzetta anklingen lassen. Aber die Masse seiner Fresken ist dem von allem Irdischen befreiten Himmelsraum, der Atmosphäre von Licht und Luft gewidmet, in der die Wolkenbänke den Figuren nur soviel Halt bieten, als zu ihrer Gruppierung notwendig ist. Diese Wolken nehmen auch den kühnen Verkürzungen der Gestalten die allzu drastische Note. Troger steht mit seiner Komposition

zwischen der strengen klassisch anmutenden Ballung der Figuren der Wiener Hofkunst und der ekstatischen, mit Architekturen arbeitenden Raumillusion der bayerischen Freskomaler. In seiner Illusion spielt die Weite des Himmelsraumes die führende Rolle, der sich die Figurengruppen einordnen.

Im Gegensatz zur Hofkunst herrscht in seinen Fresken eine mitreißende Bewegung, die Wolkenfelder kreisen in Spiralen um den lichtübergossenen Mittelpunkt und auf diesen Wolkenbänken verstärken die Figuren in ihren kühnen Verkürzungen und Untersichten die Tendenz dieser Bewegung. Ein wesentliches Mittel der Bewegung ist die Beleuchtung, besonders das „verkehrte Hell-Dunkel“, durch das von hinten beleuchtete Wolkenbänke als dunkle Ballen im hellen Licht schwimmend erscheinen.

Trogers Leistung als Freskomaler fand ihren Ausdruck nicht nur in den großen Aufträgen, sondern auch in den Preisen der Bilder. Für die Hauptkuppel in der Stiftskirche Altenburg erhielt er 1733 1900 Gulden, freie Wohnung und Verpflegung und zehn Eimer Nußberger Weines, für das Fresko im Marmortrakt des Stiftes Altenburg 1738 400 Gulden und fünf Eimer guten Nußberger Weines, für das Fresko im Speisesaal des Klosters Hradisch 1200 Gulden. Die Neigung des Meisters für einen guten Tropfen bestätigt auch das nach seinem Tod aufgenommene Nachlaßinventar.

Wenn auch die großen Fresken Trogers Ruhm begründeten, so war seine Tätigkeit als *Ölmaler* in der gleichen Zeit nicht weniger umfangreich und bedeutend. Am Anfang der Ölmalerei der Epoche von 1730/45 steht das Selbstbildnis im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, das um 1730 geschaffen, einen selbstbewußten, trotzig jungen Mann zeigt, der die Mütze unternehmungslustig schief am Kopf trägt — es ist der Typ des Erfolgsmenschen, der sich im Bewußtsein seines Könnens in der ihm fremden und sicher nicht immer freundlich gesinnten Welt der kaiserlichen Residenzstadt Wien durchgesetzt hat, Symbol für die vielen Tiroler, die fern ihrer Heimat Arbeit und Ruhm gefunden haben. (Umschlagbild). Die Hochzeit mit Anna Maria, der Tochter des böhmischen Hofkanzisten Anton Schraub im Dom zu St. Stefan am 29. Jänner 1741 war eine wichtige Station, der Schlußstrich um die Selbsthaftmachung des Künstlers und Wiener Neubürgers Paul Troger. Bei den Altar- und Tafelbildern sind nur selten Signaturen vorhanden, und auch die Urkunden berichten viel weniger, weil die Bilder vom Künstler nicht an Ort und Stelle, sondern in seiner Werkstatt in Wien gemalt wurden. Darum, und weil Troger viele Schüler hatte, die zeitweise ganz in seinem Stil arbeiteten, gab es viele umstrittene Werke, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Eigenhändigkeit der Ausführung durch die Mitarbeit der Gesellen oft recht zweifelhaft ist. Trotzdem vertreten auch die nicht ganz eigenhändigen Bilder Trogers Stil, und die Frage der Qualität ist bei dem stark nachgedunkelten oder gar schlecht restaurierten Zustand vieler Altarblätter nicht eindeutig zu entscheiden.

In der Ölmalerei bleibt Troger länger als im Fresko seinen italienischen Eindrücken verbunden. In den Bildern vor 1740 ist der Einfluß der Schulen von Bologna und Neapel in einer krassen Hell-Dunkel-Malerei, in lebhaften Kon-

trasten zwischen den dunklen Gewand- und Hintergrundpartien und den kräftig beleuchteten Körpern, vor allem den Hautpartien, spürbar und läßt manchmal fast an Caravaggio denken. Das Hell-Dunkel dient zusammen mit den perspektivischen Verkürzungen der Tendenz zu bewegter Ausdruckskraft. In diesen Kreis gehören z. B. die Altarblätter in der Stiftskirche Altenburg 1734 (Hochaltar Himmelfahrt Mariens, Seitenaltäre Marter der heiligen Barbara, heiliger Johannes Nepomuk), Olmütz, Kirche am Heiligen Berg 1733 (Altäre Schutzengel und heilige Paulina), St. Andrä an der Traisen 1738 (Hochaltar Kreuzigung des heiligen Andreas), Stiftskirche Zwettl 1734/36 (Altäre Kommunion der heiligen Magdalena, Abb. 9, Predigt des heiligen Paulus, drei Erzengel, die Heiligen Antonius Abbas und von Padua), Wien, Schloß Schönbrunn, Kapelle 1733/36 (Altar Vermählung Mariens), Pfarrkirche Welsberg 1740 (Altäre heilige Margareta, heiliger Johannes Kantius, Heilige Drei Könige) — und die Ölbilder im Kloster Geras, Sommerspeisesaal 1738 (Christus bei Simon, Hochzeit zu Kana, Abb. 10), im Ursulinenkonvent Salzburg 1739 (der zwölfjährige Jesus im Tempel, Abb. 13, Christus bei Nikodemus) und der Österreichischen Galerie Wien (Tobias und Anna, Abb. 21).

Um 1740 verstärkt sich die expressionistische Aussage durch das Flammen und Zucken des Lichtes, die von hinten beleuchteten dunklen Figuren (Gegenhell-dunkel) und die Mitwirkung fein abgestimmter Farben, die die früheren Brauntöne durch Rot, Grün und Blau verdrängen. Die plastische Form der Figuren löst sich immer mehr auf zugunsten ausdrucksgeladener Gesten. Die malerischen Effekte steigern sich in Richtung auf das Rokoko, dem allerdings Troger sich nie verpflichtet fühlte. Immerhin erinnern manche Bilder Trogers im fünfnten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an Magnasco und Bazzani, was nicht auf direkte Einflüsse dieser Künstler, sondern auf die Ausdrucksform der Zeit, der auch Troger sich nicht entziehen konnte, schließen läßt. An die Stelle des barocken dekorativen Bildes tritt immer mehr das expressive Schaustück mit visionären Themen. Auch in Venedig vertrat Tiepolo damals diesen bizarren Ausdrucksstil.

Wichtige Altarbilder dieser Zeit befinden sich in Platt bei Zellerndorf, Niederösterreich, 1741 (Altäre Tod des heiligen Josef und Maria Immaculata, Abb. Farbtafel II), St. Ulrich in Wien um 1741 (Altar des heiligen Ulrich, wieder aufgefunden 1961), Jesuitenkirche Raab 1742 (Hochaltar heiliger Ignatius), Pfarrkirche Gottsdorf, Niederösterreich um 1745 (Altarblatt Abschied der Heiligen Petrus und Paulus), Pfarrkirche Baden bei Wien 1745 (Steinigung des heiligen Stefanus, Abb. 15), Stiftskirche Melk 1746 (Altäre heiliger Sebastian und heiliger Nikolaus), Preßburg Elisabethinerinnenkirche um 1745 (Altar heilige Elisabeth in Verzückung), Wiener Neustadt Neuklosterkirche 1748 (Altar heiliger Johannes Nepomuk), Salzburg Bürgerspitalkirche 1746 (Altar Anbetung der Könige, Abb. 20).

In der Ausstellung vertreten viele Ölskizzen zu Altären diesen flotten, expressiven Stil mit besonderer Intensität. Unter den Tafelbildern seien die 1749 für das Rathaus in Salzburg geschaffenen Bilder, Urteil Salomons und Daniel urteilt über Susanne (Abb. 18), hervorgehoben. So wie bei den Fresken fand

Troger auch bei den Ölbildern Typen, die er immer wieder verwenden oder abwandeln konnte, z. B. Ölberg, büßende Magdalena, der Zinsgroschen, der reuige Petrus, Pietà, heiliger Franziskus, Tod des heiligen Josef, Heilung des Tobias, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Christus bei Nikodemus.

Auch der *Zeichenstil* Trogers erreichte in der Zeit zwischen 1730 und 1745 seinen Höhepunkt, da die Fresken- und Tafelbildaufträge die Ursache für die vielen graphischen Arbeiten waren. Das zeichnerische Opus beschäftigt sich fast ausschließlich mit Einzelheiten (Köpfen, Figuren usw.) und Kompositionen für ausgeführte Malwerke. Flatternde Engel in kräftigen Verkürzungen, prägnante Männerköpfe, harte, eckige Faltenzüge der Gewänder und duftige Lavierung, die auch im Zeichnerischen die strahlende Unendlichkeit der Atmosphäre des Himmels einzufangen versteht — alle Züge des Expressionismus der Ölbilder sind in den flotten Zeichnungen festgehalten. Trogers unbändige Freude am Zeichnen war eine der Ursachen für den Höhepunkt der barocken Zeichenkunst Österreichs in den Jahren vor der Mitte des 18. Jahrhunderts. Denifle nennt ihn mit Recht einen „großen Maler und grundfesten Zeichner“.

#### Der Altersstil

Das gewaltige Werk an Fresken und Tafelbildern, das Troger geschaffen hatte, und die Anerkennung prominenter Auftraggeber konnten auf die Dauer auch in den Kreisen des Wiener Hofes nicht übersehen werden. In den Hofdienst wurde der Künstler nicht berufen — vielleicht wollte er auch ungebunden sein — und darum wurde er im Gegensatz zu Daniel Gran, Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte nicht in den Adelsstand erhoben. Troger blieb zeitlebens, so wie die meisten anderen Tiroler Künstler in Wien (Michelangelo Unterberger, Johann Georg Platzer), ein bürgerlicher Maler, der seine Verträge mit einem einfachen Wappen, einer auf einem geflügelten Merkurstab gewundenen Schlange, siegelte. An einem beachtlichen bürgerlichen Wohlstand hat es ihm jedoch nicht gefehlt, und das Grünwald'sche Haus an der Hohen Brücke, in dem er während seines ganzen Wiener Aufenthaltes wohnte, war gut und reichlich ausgestattet. Daß Troger sich noch immer seiner Tiroler Heimat verbunden fühlte und enge Beziehungen aufrechterhielt, beweist die Tatsache, daß er nach dem Tod seiner ersten Frau am 24. Januar 1753 Franziska, die Tochter des firmianischen Pflegers in Deutschmetz (Welschtirol), Johann Baptist Karl von Schasser, in der Schottenkirche zum Altar führte. Da Franz Laktanz Graf Firmian der Inhaber von Deutschmetz war, scheint auch die alte Freundschaft mit diesem Salzburger Mäzen dabei eine Rolle gespielt zu haben.

Trogers letzte 15 Lebensjahre sind aber weniger durch die errungene bürgerliche Lebensstellung gekennzeichnet als durch seine Tätigkeit an der *kaiserlichen Akademie der bildenden Künste* in Wien. 1745 wurde er zusammen mit seinen Landsleuten Michelangelo Unterberger und Johann Jakob Zeiller vom Hofmarschallamt zur Aufnahme in die Akademie vorgeschlagen. Nachdem die Akademie aber erst 1749 eine neue Unterkunft gefunden hatte und nach längerer Pause

(1745—1749) ihren Betrieb wieder aufnehmen konnte, ist eine intensivere Tätigkeit Trogers an der Akademie erst ab diesem Jahr zu erwarten. Als 1751 der alte Direktor, Jakob van Schuppen, ein Niederländer, starb, war der Weg frei für die einheimische, an Fresko und Tafelbild den Ausländern schon längst überlegene Generation. 1751—1753 war Michelangelo Unterberger Rektor, während Troger 1751 zum Professor der Malklasse ernannt wurde. 1754—1757 war Troger Rektor. Ihm folgte 1757—1759 wieder Michelangelo Unterberger. Als 1759 Martin van Meytens, sein römischer Studienfreund, das in eine Direktion verwandelte Rektorat übernahm, zog sich Troger merkwürdigerweise ganz von der Akademie zurück. Ob er jemals den in der Literatur erwähnten Titel eines Kammermalers erhielt, ist fraglich, da weder im Testament noch im Nachruf diese Bezeichnung vorkommt. Aus der Zeit seines Rektorats haben sich eine Reihe von Bestätigungen erhalten, die den Akademieschülern das Tragen des Degens erlauben. Hier tritt die Wehrfreudigkeit des Tirolers Troger, der selbst einen silbernen Degen besaß, hervor.

Die damals aufkommende und auch von Troger geführte Bezeichnung „akademischer Maler“ begann gerade um 1750 sich in ihrer vollen Bedeutung auszuwirken. Sie brachte dem Mitglied der Akademie die Befreiung vom Zunftzwang, das Recht der Freizügigkeit, das heißt, im ganzen Habsburgerreich sich niederzulassen und zu arbeiten, und das Recht, eine nicht begrenzte Anzahl von Gehilfen zu beschäftigen, alles Privilegien, die die Voraussetzung für ein von überholten Zunftgesetzen nicht eingeschränktes Künstlertum bildeten. Troger hat diese Art des Schaffens allerdings seit jeher geübt und sicher am Anfang schwere Auseinandersetzungen mit den Zunftmalern an den verschiedenen Orten gehabt. So brachte er als Lehrer alle Voraussetzungen mit, um auch in seinen Schülern Können und Geisteshaltung zu wecken. Seine starke Persönlichkeit, die klaren Vorstellungen, die er von den technischen Problemen der Malerei hatte, und seine durch lange Schulung und reiche Lebenserfahrung ausgeprägten Ansichten über den Stil seiner Zeit, machten ihn zum idealen Lehrer.

Im Gegensatz zu anderen Professoren kümmerte er sich auch sehr um die Schülerschaft, so daß keiner eine so große Zahl von Schülern hatte wie Troger. Diese künstlerische Sicherheit, die von ihm ausging, hat allerdings viele ein Leben lang in seinem Stil gefangengehalten und nur wenige bedeutende Maler haben seine Kunst weiter entwickelt. Dies lag allerdings zum Teil auch an der Krise, in die die Malerei durch den doktrinären Klassizismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geraten war. Eine Reihe von Akademieschülern Trogers arbeitete auch als Gehilfen an seinen großen Freskoeffekten mit: der Preßburger Johann *Krinner* († um 1770) in Seitenstetten (1735), die Wiener Josef *Hauzinger* (1728—1786) und Franz Xaver *Stratmann* (1719—1793) an der Marienhilfer Kirche in Wien (1746), zwei ungenannte „socii“ in Raab (1744—1747) und der Passauer Johann Georg *Unruh* (1723—1801), der Tiroler Franz *Zoller* (1726—1778), *Hauzinger* und der Neffe Johann Georg *Troger* (1714—1764) am Dom in Brixen (1748—1750).

Von *Johann Georg Troger* „aus Pustaria“ wissen wir nicht, ob er Schüler der

Akademie war. Paul Troger hat ihn wohl eher als Verwandten in der Werkstatt beschäftigt. Er war später in Salzburg ansässig, wo die im Erzstift St. Peter erhaltenen sechs Pastellbildnisse, für die 1754 der „Herr Troger Pastell-Mahler“ 22 Gulden 34 Kreuzer erhielt, als sein Werk anzusehen sind. Man hat sie trotz ihrer geringen Qualität als Pastellversuche Paul Trogers deuten wollen.

Die zunehmende Mitarbeit von Gehilfen und Schülern bei den großen Freskoaufträgen ist einerseits auf die Beanspruchung durch die Lehrtätigkeit und andererseits auf die nachlassende körperliche Leistungskraft Trogers zurückzuführen. Von weiteren Akademieschülern Trogers seien noch genannt: Johann Wenzel Bergl (1718–1789), Johann Baptist Durach (1724–1793), Stefan Dorfmeister (1729–1797), Johann Lukas Kracker (1717–1779), Franz Anton Maulbertsch (1724–1796), Josef Ignaz Mildorfer (1719–1757), Kaspar Franz Sambach (1715–1795), Franz Sigrist (1727–1803), Johann Jakob Schmutzer (1733 bis 1811), Martin Knoller (1725–1804), Josef Winterhalter (1702–1769), Felix Ivo Leicher (1727–1795/1811), Franz Anton Leitensdorffer (1721–1795) und Johann Jakob Zeiller (1708–1783). Die Masse dieser Schüler waren tüchtige Freskomaler im österreichisch-böhmischen Raum, die von Trogers Formengut zehrten. Zu selbständiger Leistung und künstlerischem Ruhm stiegen nur Maulbertsch, Zeiller und Knoller auf. Die große Schülerschaft bestätigt aber, daß Paul Troger seiner Berufung als Professor an der Akademie mit großem Ernst und Eifer gerecht wurde, so daß der geringere Umfang des eigenen künstlerischen Werkes in seiner letzten Schaffensperiode 1745–1762 verständlich wird.

Die Annahme der Professur an der Akademie dürfte auch von den geänderten Zeitverhältnissen mitbestimmt worden sein. Seit dem Regierungsantritt der Kaiserin *Maria Theresia* (1740) hatten sich die politischen und ideellen Umstände in Österreich grundlegend geändert. Die kriegerischen Auseinandersetzungen um die Pragmatische Sanktion, vor allem mit Frankreich und Preußen, hatten Österreich aus seiner europäischen Vormachtstellung verdrängt und schwere materielle Opfer gefordert, die die Förderung von Kunst und Wissenschaft stark schmälerten. Auch die Klöster mußten große finanzielle Leistungen für den Krieg erbringen. Dazu kam eine weltanschauliche Umstellung. Das beginnende Aufklärungszeitalter ließ die Universalität von Kirche und Staat langsam abbröckeln und die auf der reinen Vernunft aufgebauten Thesen der Aufklärung standen im krassen Gegensatz zu den irrealen Apotheosen des späten Barock. Der nüchterne *Klassizismus* brachte auch in Österreich um 1750 die Absage an die triumphalen Kompositionen des Barock und verhinderte das volle Einsetzen des Rokoko, mit dem in Süddeutschland die barocke Kunst ihren glanzvollen Abgang fand. Die latente Neigung der Wiener Hofkunst zu klassischen, zurückhaltenden Kompositionen, denen Troger und Maulbertsch als Anhänger eines gesteigerten Bewegungsgefühls gegenüberstanden, erleichterte das Eindringen des Klassizismus in Wien. Die Verringerung der Aufträge an Troger ist nicht zuletzt auf diese Ursachen zurückzuführen.

Das Selbstbildnis aus den Jahren um 1750 (Abb. 26) zeigt einen weniger stürmischen Troger, der zu einer gewissen behäbigen Leibesfülle neigt, nach akademi-

scher Darstellungsart die Palette in der Hand, aber im mächtigen Kopf immer noch den trotzigen Ausdruck und das unruhige, beobachtende Auge. In die Jahre vor seiner stärkeren Beschäftigung an der Akademie, vor allem vor seiner Berufung zum Rektor (1754), fällt noch eine Reihe großer *Fresken*: in der Jesuitenkirche in Raab 1744–1747 (Győr/Ungarn, im Chor Verklärung des heiligen Ignatius, im Schiff Verkündigung Mariens, über der Orgel Engelkonzert), der Studentenkapelle in Stift Melk 1745 (Übernahme des Stiftes durch die Benediktiner), in der Mariahilfer Kirche in Wien 1746 (fünf Szenen aus dem Marienleben, ausgeführt zum Großteil von den Schülern Hauzinger und Stratmann), im Schloß Werneck bei Würzburg 1746 (Hochzeit Alexanders des Großen mit Roxane, zerstört), im Dom von Brixen 1748–1750 (Chor Mariä Himmelfahrt, in den Kreuzarmen zwei Szenen aus dem Leben des heiligen Kassian, im Langhaus die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten, über der Orgel Engelkonzert, in der Sommersakristei Fußwaschung, Abb. 22, Farbtafel III), in der Wallfahrtskirche Dreieichen 1752 (Maria in der Glorie der Dreifaltigkeit) und in der Sebastianskirche Salzburg 1754 (1818 zerstört).

Die *religiösen Themen* herrschen weitaus vor, wobei der Künstler auf bewährte Kompositionen, wie die Anbetung des Lammes und das Engelkonzert, zurückgreift. Die mythologischen Themen waren nur durch das leider zerstörte Fresko in Schloß Werneck vertreten. Der Auftrag für das von seinem österreichischen Tätigkeitsgebiet so weit abliegenden Werneck — sein einziger Freskoauftrag in Süddeutschland — beweist, welchen Ruf Troger damals hatte. In der Studentenkapelle Melk hat Troger ausnahmsweise ein rein historisches Thema, die 1089 erfolgte Übergabe des Stiftes Melk an die Benediktiner, behandelt, aber auch diese Szene zu einer den Glorien von Heiligen verwandten Apotheose umgewandelt.

Der Stil Trogers hat in diesen letzten Werken eine große Wandlung erfahren. An die Stelle kuppelähnlicher, ovaler oder kreisrunder Kompositionen treten jetzt gestreckte, längsrechteckige, die einen altarblattähnlichen Aufbau erlauben und auch ähnlich wie ein Altarblatt von unten nach oben fortschreitend betrachtet werden müssen. Die bisherigen, um einen Mittelpunkt rotierenden Wolkenzüge werden jetzt zu weiten, nach oben strebenden Spiralen aufgerollt, das Licht ist nicht mehr in der Mitte konzentriert, sondern tastet sich in ähnlichen Serpentinaen, eingeeengt von dunklen Wolkenballen, nach oben, das betonte, von strahlender Helle erleuchtete Zentrum ist verschwunden. Dieses Licht streift über die Figurengruppen hin, läßt eine Gruppe hell aufleuchten, während andere im Dunkel bleiben. Die Darstellungen werden dadurch atmosphärischer, die ehemals plastischen Figuren durchsichtiger und aufgelöster, die Bewegungen durch das zuckende Licht noch schwebender und freier, alle Schwere ist aufgelöst zu einer Art *Fata Morgana*. Gleichzeitig verlieren die Farben ihre Kraft, sie werden in silbrige, gedämpfte Töne umgewandelt.

Die Gliederung durch die Scheinarchitektur (in Raab und Melk malte sie Gaetano Fanti, in Brixen die Gehilfen nach Trogers Anweisung) wird mehr dekorativ als perspektivisch behandelt. Dieser Spätstil Trogers ist ein Zeichen der

letzten Stilwende des Barock in Richtung auf das in Österreich nie konsequent durchgeführte Rokoko. Diesen Silberton übernahm später auch der Klassizismus, so daß es nicht nötig ist, bei Troger, dem geborenen Barockmaler, klassizistische Tendenzen zu vermuten. Interessanterweise verwendet Troger in Brixen im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten bei den beiden Bildern der Kassianslegende Scheinarchitekturen und malte als Ersatz für die fehlende Vierungskuppel eine nicht mehr erhaltene Scheinkuppel ganz im Sinne Pozzos an das Gewölbe. Allerdings spielten alle drei Bilder im Rahmen der Gesamtbemalung des Domes nur eine untergeordnete Rolle. Gerade die Fresken im Dom zu Brixen gehören zu den bedeutendsten Leistungen Paul Trogers, der diesen Auftrag nicht so sehr seiner tirolischen Herkunft als seinem künstlerischen Ruf verdankte. Der enorme Preis von 10.000 Gulden für die Brixner Fresken beweist dies deutlich.

Die *Ölmalerei* Trogers in dieser Periode weist in die gleiche Stilrichtung. Das Altarblatt der Marter des heiligen Kassian in Brixen 1753 (Abb. 25), die fünf Lünettenbilder im Sommerrefektorium des Stiftes Zwettl 1748 (Abendmahl, Fußwaschung usw., Abb. 24) und die Folge von vier Bildern des verlorenen Sohnes im Stift Seitenstetten 1752 (Farbtafel IV) als wichtigste Vertreter dieser Periode haben ebenfalls die Tendenz, die Plastizität der Figuren aufzulösen, die Lichtführung unreal und ohne sichtbare Strahlenrichtung zu gestalten und die Farben in silbrige Lokaltöne aufzugliedern. Dazu tritt besonders in der Geschichte des verlorenen Sohnes eine bei Troger sonst seltene genrehafte Wirkung durch landschaftliche Motive und zeitgenössische Kleidung. Besonders schwerwiegend ist der Verlust des Altarblattes der Kreuzauffindung, das Troger 1761 für die Hofkirche in Innsbruck malte, da es eine seiner letzten großen Arbeiten war. Es wurde, weil Helena die Züge Maria Theresias trug, auf Befehl der Kaiserin 1765 entfernt. Eine schwache Nachzeichnung zeigt, daß die Komposition durch ihre Vielfigurigkeit den Brixner Fresken nahestand (Kat.-Nr. 137).

Troger hat sich auch mehrfach selbst als *Radierer* betätigt, wobei er sowohl Zeichnungen seiner italienischen Studien als auch spätere Arbeiten verwendete. Die Blätter erscheinen als Gelegenheitsarbeiten für Sammler, da sie nicht Fresken oder Altarblattstudien, sondern Andachtsbilder, Studienköpfe, antike Ruinen, Tiere und Putten zeigen. Dipauli besaß von ihnen 18 Stück, vor allem eine Heilige Familie und andere geistliche Vorstellungen. Zeitlich lassen sich diese Radierungen nicht genau in Trogers Werk einordnen, da er sicher auch ältere Zeichnungen erst viel später radierte. Arbeiten Trogers, auch Ölbilder, wurden später vor allem von seinem Schüler Jacob Schmutzer in Kupfer gestochen, so das schon genannte Bildnis Raphael Donners. Dipauli besaß drei große Wallfahrtsbilder (nach Altarblättern?), signiert Paulus Troger, gestochen von Andreas und Josef Schmutzer in Wien. Troger war einer der wenigen Maler des Barock, die selbst Radierungen herstellten.

Als der „Hof Academie Mahler“ Paul Troger am 20. Juli 1762 im Alter von 64 Jahren im Grünwald'schen Haus an Schlagfluß starb und dann in einem frei stehenden Zinnsarg in der Schottenkirche beigesetzt wurde, hinterließ er ein Werk, das an Umfang und Qualität von keinem anderen Künstler des österreichi-

schen Barock erreicht wurde. Es führte von den unter dem Einfluß jahrelanger Studien in Italien entstandenen Frühwerken über die aus einer unbändigen Schaffenskraft entbundene Fülle der reifen Zeit bis zum an das Rokoko anklingenden Altersstil — ein erfülltes Lebenswerk, das den Ablauf der barocken österreichischen Kunst aus einer einzigen Hand repräsentiert.

In Paul Troger war die künstlerische Kraft mehrerer Generationen vorweggenommen, so daß die Begabung nicht in den *Kindern* weiterlebte. Von den sechs Kindern aus erster Ehe starben drei in jungen Jahren, die Tochter Maria Anna heiratete einen Herrn von Mooshardt, der Sohn Paul wurde Priester (1744—1772), von Josef (1747 bis vor 1791) ist nichts Näheres bekannt. Von den sieben Kindern der zweiten Ehe starben nur zwei im Kindesalter. Elisabeth (\* 1758) und Theresia (\* 1754) lebten noch 1791, Franziska (\* 1756) war mit dem Hofadvokaten Dr. Josef Jekel in Lemberg verheiratet. Nur der Sohn *Anton Troger* (1755—1825) war Maler geworden. Trotz des Akademiestudiums und einer Italienreise blieb er nur ein sehr durchschnittlicher Landschaftsmaler. Paul Troger hinterließ seiner Familie ein Vermögen von 48.624 Gulden, davon 46.216 Gulden in Wertpapieren. Er war nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein guter Wirtschaftler, der nicht zu Unrecht den Merkurstab im Wappen führte. Das Inventar des Nachlasses berichtet von einem gediegenen Wohlstand, da die Silbersachen allein einen Wert von 236 Gulden darstellten. Unter ihnen waren silberne Becher, Salzfüßer, Zuckertassen, Löffel, Bestecke, ein silberner Degen und nicht weniger als sechs Tabatieren, die Troger als leidenschaftlichen Tabakschnupper ausweisen.

Der *künstlerische Nachlaß* bestand aus drei Kruzifixen, zwei Wachsreliefs, achtzehn Ölskizzen, sechs Historienstücken, einem Blumenstück, zwölf Landschaften von Christian Brand (1695—1756, Landschaftsmaler und Akademieprofessor in Wien) und Franz (oder Leopold) Schinnagl (Historienmaler), einem „Bacchanalien Stück“, sechs großen geistlichen Bildern (Ecce homo, Maria, Pietà, Geißelung Christi, Judith, David), 44 Ölskizzen ohne Rahmen, 24 auf Papier gemalten Blumen, 750 Akademiezeichnungen, 417 Kupferstichen von bedeutenden Meistern und Hunderten anderer Kupferstiche, zwei Gliedermännern (für die perspektivischen Stellungen der Figuren), einigen Gipsstatuen und Medaillen. Troger scheint sich mit dem Modellieren von Gipsfiguren beschäftigt zu haben, wovon auch der Nekrolog zu berichten weiß. Dieser künstlerische Nachlaß wurde um 1238 Gulden verkauft. An Mobiliar waren zwei Uhren, vier marmorierte Tische, eine eiserne Kassentruhe, eine Hobel- und eine Drechselbank vorhanden; drei Flinten, drei Stutzen, zwei Hirschfänger und ein Weidmesser beweisen, daß Troger ein Liebhaber der Jagd war, so wie die 51½ Eimer Wein und die 27 leeren Fässer auf die Neigung zu einem guten Tropfen schließen lassen.

Zum Schluß soll die *Stellungnahme der Zeitgenossen* Trogers Werk und Persönlichkeit umreißen. *Anton Roschmann* schreibt 1742: „Man will mich aber versichern, daß er jetzt noch weit vortrefflicher in Wienn exzellerte und sonderbar in Fresco den berrümbten Künstler Daniel Krän (Gran) ybertreffen sollte“.

Der Troger nicht sehr günstig gesinnte Hofkammerdirektor *Leopold von*

Peisser berichtet in seinen Bauprotokollen zu den Fresken des Brixner Domes 1747—1750: „Mir khumbete vor, das diser gebohrne Tyroller von dem Wienerischen Hochmüeth naturalisiert und von der Praesumption auf sich selbs ganz ein- genomben sein miesse. Ihre hochfirstl. Gnaden, das hochwirdige Dombcapitl und insgemein alle wolten von kainem anderen Mahler als dem Trogern, welcher seinesgleichen in Europa wenig haben solle, wissen, mithin müeste mann von ihm leges annemen und alles thuen, was er nur haben wolte. Es were ihm Troger allen Ansöchen nach ganz gleichgiltig, obe er zu Brixen den Domb oder in Wienn oder Laybach, Möldh etc. (wohin er auch bestölet) zu mahlen hette“. Obwohl Troger in finanziellen Fragen zu keiner Konzession bereit war, hielt man an ihm fest, „weilen sein Pemsbl (Pinsel) in ganz Europa vor andern sonderbah in fresco berümbt und dadurch die Stuckador genzlich außer denen Capitellen erspahret werde. Man würde mithin auch wohl besser thuen allenfahls 1000 oder 1500 Gulden einen guetten und beriehmten Mahler mehrers zu göben, als solcher geldt zu erspahren und mit der Mahlerey hingegen khain Vergniegen zu haben“. Als man an dem Hauptfresko im Dom die mißlungene Verkürzung des Fußes des heiligen Rochus bemerkte, „wollte sich khainer gethrauen, disen delicaten und kizlichen (empfindlichen) Künstler, den Herrn Troger, zur Rechenschaft zu ziehen“.

Von besonderem Interesse ist Trogers Eingeständnis, daß ihm das Fresko mehr liege als die Ölmalerei. Anlässlich der Vorlage der Ölskizze zum Kassiansaltar im Brixner Dom 1750 bemerkte er, „daß er mit dieser Skizze nur gesuecht seine Gedankhen anzubringen, und habe noch nicht alles recht in die Regl gesözet“. 1751 übernahm er den Auftrag des Altarblattes und bemerkte zum niedrigen Preis von 600 Gulden, daß er dies nur tue, „um seine wenige Kunsterfahrenheit auch in der Ölfarbe auf Leinwand zu zeigen“.

Der *Nekrolog* vom 24. November 1762, wahrscheinlich von Martin Meytens, faßt Trogers Leistung in wenigen Sätzen zusammen: „Des sel. Hrn. Trogers Composition ist glücklich, reich und mannigfaltig. Oft hat man in derselben den Solimena gemerket, ohne daß man inzwischen sagen könnte, daß er ihm jemahls auf eine sklavische Art gefolget sey. In Farbe, Schatten und Licht aber hat er sich meistens nach dem Piazzetta gerichtet. Unser Künstler ätzete auch zuweilen einige seiner Stücke malerisch in Kupfer, von denen verschiedene in den Händen der Liebhaber sind. Er hatte über dem in der Bildhauerkunst eine so tiefe Einsicht, daß erfahrene Künstler, die von ihm aus Gips gefertigten Figuren, Köpfe, Leiber etc. mit Ehrfurcht und als Muster in ihrer Art aufbewahren. Er hat mehr Schüler als je ein ausländischer reich besoldeter Maler gezogen. Unter diesen sind die Vornehmsten Hr. Hauzinger und Hr. Zeiler von Raita (Reutte) aus Tyrol, von denen der Letzte im Reiche, und der Erste zu Wien den Ruhm der trogerischen Schule behauptet. Unser Troger hat die Ehre gehabt, von vielen aus Begierde nach einer leichten und geschwinden Manier, nachgeahmet zu werden. Aber nur wenige wollten es diesem aufrichtigen Manne glauben, wenn er ihnen sagte, daß ihm seine leichte Manier die meiste Mühe gekostet hätte: Daher haben auch viele nicht das Wahre, Gelassene und Gute seiner Schilderungen, sondern nur einige

gezwungene Wendungen der Glieder, und die zuweilen überhäuftten Gewänder mit wenigen, aber sehr starken Falten nachgeahmet, in die er zuletzt, um den Geschmack verwöhnter Liebhaber zu befriedigen, verfallen ist: wer diese Fehler in seinen Werken von dem Übrigen abzusondern weiß, wird allezeit erkennen, daß er einer von den besten Malern gewesen ist, die wir jemahls besessen haben“. — Daß wir gerade diese letzte Periode Trogers wegen ihres Anklanges an das Rokoko hochschätzen, konnte der von klassizistischen Ideen angerührte Verfasser des Nekrologs nicht ahnen.

Andreas Dipauli geht in seinen Nachträgen zu Peter Denifles „Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern 1801“ mehrfach auf Troger ein. Auf f.238 beurteilt er ihn durchaus positiv: „Er mahlte mit einer wohl ausgesuchten Manier und zierte viele Kirchen in Österreich mit seinen Gemälden. Seine Figuren sind zart und wohlgezeichnet. Er wußte geistliche Geschichten durch vortreffliche Ausdrücke bis zu dem Erhabenen zu bringen“. Die abträgliche Beurteilung der Barockmalerei durch den Klassizismus, dem Dipauli zugetan war, tritt auf f.497 zutage:

„Gran, Troger, Dietricy u. s. f. unter den Deutschen waren in manchen Betracht sehr geschickte und achtungswürdige Künstler. Allein große klassische Maler kann man sie meines Erachtens nicht nennen, weil sie die wichtigsten Teile der Kunst, die Bedeutung des Wahren und Großen im Ausdruck, das Feine und die Richtigkeit der Zeichnung, nebst der Eleganz und Grazie der Formen nicht zum Hauptzwecke machten, auch sogar im Kolorit meistens von der Wahrheit abgingen und sich selbst Manieren erfanden, die größtentheils von der Natur abwichen. Wo entweder eine grelle, glänzende und schimmernde Farbenmischung mit glücklicher Anwendung des Schattens, Lichts, Helldunkels oder auch eine außerordentliche zarte und glatte Behandlung des Pinsels die Stelle der Wahrheit vertreten mußten, sekundäre Vorzüge, womit sie den Abgang edlerer und richtigerer Kunst-eigenschaften zu bedecken suchten.

Deutschland konnte in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zwey achtungswürdige Historien Mahler aufweisen, die Talent genug gehabt hätten, sich zu dem Range der klassischen Mahler hinaufzuschwingen. Diese sind Daniel Gran und Paul Troger. Allein sie verließen den Pfad der Wahrheit und schufen sich Manieren, die wenig Nachdenken und Zeit kosteten und deren Hauptverdienst in einer dem Auge angenehmen, mit vielem Gefühl für Harmonie und großer Leichtigkeit des Pinsels vorgestellten Komposition bestand. Der Styl der Zeichnung dieser beiden geschickten Männer hatte im ganzen etwas Großes an sich, war aber nicht korrekt und nicht ausgeführt, besonders in Trogers Werken, welche sich nach der Venetianischen Schule gebildet zu haben scheint, da hingegen Gran mehr Vorliebe für die römische gezeigt hat. Daher denn auch die Zeichnungen des letzteren edler waren, und die Charaktere seiner Personen mehr Würde als jene von Paul Troger besitzen. In dem nördlichen Deutschland erhob sich zu Grans und Trogers Zeiten Rafael Mengs, ein Phänomen der Kunst in diesem Jahrhundert“.

Wenn der letzte Satz auch die Befangenheit Dipaulis im „wahren“ Klassizis-

mus bestätigt, so hat er, läßt man die negative Beurteilung beiseite, doch mit der Treffsicherheit eines Kenners die Leistung und den Stil Trogers klar umrissen. So gilt das Schlußwort des Nekrologs heute noch mehr als damals: „daß er einer von den besten Malern gewesen ist, die wir jemahls besessen haben“.

Erich Egg

QUELLEN UND LITERATUR  
zum Leben Paul Trogers

- Anton Roschmann*, Tyrolis pictoria et statuaria; Band I, 1742; Band II, 1755; Handschrift Dip. 1031, 1032; Tiroler Landesmuseum Innsbruck
- Nekrolog* auf Paul Troger im Wienerischen Diarium 94, vom 24. November 1762
- Josef v. Sperges*, Collectanea de artificibus Tirolensibus, Handschrift Dip. 230 (ohne Datum; vor 1791); Tiroler Landesmuseum Innsbruck
- Peter Denifle*, Nachrichten von den berühmtern tirolischen bildenden Künstlern (Zusätze und Anhang von Andreas Dipauli), Innsbruck 1801; Handschrift Dip. 1104, Tiroler Landesmuseum Innsbruck
- Fr. Endl*, Paul Troger, ein Künstler der Barockzeit, Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem Cistercienser Orden, 1895, S. 452, 648; 1896 S. 83, S. 278
- Romanus Jakobs*, Paul Troger, Wien 1930
- Josef Ringler*, Paul Trogers Herkunft und bürgerliche Existenz, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Innsbruck 1951, S. 597—581
- Josef Weingartner*, Der Umbau des Brixner Domes im 18. Jahrhundert, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes des Staatsdenkmalamtes, Band XIV, Wien 1923
- J. Riedl*, Salzburgs Domherren, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde VII, Salzburg 1867 (Nr. 269)
- Agostino Perini*, Castelli del Tirolo, Band I, Mailand 1834 (Tafel 7)

VERZEICHNIS DER FRESKEN PAUL TROGERS

Die in der Ausstellung gezeigten 14 großen Farbdiaspositive sind in gesperrter Schrift angegeben. Die Diaspositive sind auf die großen Säle verteilt.

- 1722 *Kaltern* bei Bozen, Südtirol, Chorfresko: Schwebende Engel mit Kreuz.
- Um 1724/25 *Padua*, Italien, Kloster der Paulaner, Motiv der Fresken unbekannt, zerstört.
- 1728 *Salzburg*, Kajetanerkirche, Kuppelfresko: Glorie des heiligen Kajetanus an der Decke der Laterne: Heilige Taube im Glorienschein.  
Signatur: P. Troger P. 1728
- Um 1728 *St. Pölten*, NÖ., Kirche der Englischen Fräulein, Deckenfresko im Chorraum, Darstellung aus der Geheimen Offenbarung: Menschwerdung Christi durch die Jungfrau.  
Zuschreibung durch die Verfasserin
- Um 1730 *St. Andrä a. d. Traisen*, NÖ., Pfarrkirche, ehemalige Stiftskirche der Augustiner Chorherren, Deckenfresko in sechs Feldern: Heiliger Geist in der Glorie, Maria als Siegerin über den Drachen, heiliger Andreas und Petrus mit ihren Kreuzen, heiliger Augustinus in der Glorie, der harfenspielende David.
- 1731 *Hradisch bei Olmütz*, CSR, Refektorium des ehemaligen Prämonstratenserstiftes, jetzt Spitalskapelle, Deckenfresko: Wunderbare Brotvermehrung.
- 1731 *Stift Melk*, NÖ., Marmorsaal, Deckenfresko: Auroras Einzug und Triumph über die finsternen Mächte. Farbdiaspositiv I
- 1732 Große Bibliothek, Deckenfresko: Die Religion von Tugenden und Wissenschaften umgeben.  
Kleine Bibliothek, Deckenfresko: Allegorie der Weisheit.
- 1732 Stiftskirche, Kaiseroratorium, zwei Deckenmedaillons: Verherrlichung der Gottesmutter.
- 1732/33 *Stift Altenburg*, NÖ., Stiftskirche, Kuppelfresko des Altarraumes: Die Kirche als Spenderin des Heils. Gewölbefresko über dem Chorstühl: Das himmlische Jerusalem.
- 1732/33 *Stift Zwettl*, NÖ., Bibliothek, Deckenfresken in fünf Feldern: Kampf und Sieg des Herkules christianus.