

Paul Groger

1698-1762

FESTGABE

zur Feier des 200. Todestages am 17. Juni 1962

in seinem Heimatort Welsberg

Herausgeber:

Südtiroler Künstlerbund und Landesverband für Heimatpflege

in Südtirol

Umschlag: Altersselbstbildnis

**Bild-Nachweis: Österr. Bundesdenkmalamt-Wien,
Ferdinandeum-Innsbruck, Wolfsgruber-Brixen,
Theil-Bozen, Amonn-Bozen**

Druck: Ferrari-Auer, A.G., Bozen

1962

ZUM GELEIT!

Wie die Heimat unlängst die 250 Jahre seit der Geburt des schon 31jährig verstorbenen und trotzdem in die Geschichte der großen Barockkunst eingegangenen Augsburger Malers Johann Baptist Holzer aus dem Vinschgau festlich beging, so will sie heuer, 2 Jahrhunderte nachdem Paul Troger 64jährig zu Wien die Augen schloß, dieses um 11 Jahre älteren genialen Sohnes des Pustertals gedenken, dem die Kaiserstadt im Hochglanz des Barock durch 34 Jahre Nährboden und äußerer Rahmen zur höchsten Entfaltung seines Könnens gewesen ist.

Beiden hat das Land im Gebirge das Talent mitgegeben, dessen Entfaltung dann auf dem Boden der reichen, geistlichen und weltlichen, mitteleuropäischen Fürstenhöfe des Barock und der Stifte und Klöster außerhalb Tirols geschah.

Doch die Heimat hat — nach 2 Jahrhunderten mehr denn je — ihren großen Sohn Paul Troger nicht vergessen: Südtirols Künstlerschaft und alle der heimatlichen Kultur und Geschichte verbundenen Menschen fühlen sich auch heute seinem Gedenken verpflichtet.

Während das Land Tirol in Innsbruck zur bisher umfassendsten Würdigung Trogers schreitet, ehrt auch seine engere Heimat Südtirol in dem durch die Umstände gebotenen schlichten Rahmen den ihr entsprossenen Künstler.

Der Landesverband für Heimatpflege in Südtirol und der Südtiroler Künstlerbund stellen sich zum Gedenktag und zur Feier seines Heimatdorfes Welsberg mit dieser bescheidenen Festgabe ein, die aus dem Vielen das herausgreift, was auf die heimatliche Umwelt Bezug hat, der Troger entstammt, und besonders auf jenen kleinen Teil seines Schaffens, durch den Paul Trogers Werk auch auf dem Boden seines Herkunftslandes vor den bewundernden Blicken seiner Landsleute weiterlebt und weiterleben wird.

Bozen, im Juni 1962



Abb. 2: Kaltern, Kalvarienbergkirche: Kreuzigung



Abb. 3: Altenburg (Niederösterreich): Fresko der Hauptkuppel



Abb. 4: Welsberg, Pfarrkirche: Anbetung der Könige:



Abb. 5: Entwurf für das Langhausfresko im Dom von Brixen



Abb. 6: Brixen, Dom: Die Anbetung des Lammes



Abb. 8: Brixen, Diözesanmuseum: Freskodetail aus der Scheinkuppel



Abb. 9: Dreieichen (Niederösterreich): Kuppelfresko



Welsberg

WELSBERG — EINST UND JETZT

Lage und Siedlungsart

Als geschlossene Siedlung und doch locker gegliedert, bietet sich das 1085 m hoch gelegene Pustertaler Dorf Welsberg, Sitz des gleichnamigen Oberpustertaler Gerichtsbezirkes, dem Auge des Besuchers. Die Fichten und Lärchen, die bis hinauf auf die höchsten Bergflanken reichen, greifen vereinzelt auch herab in die Ortschaft und spenden ihr Waldluft und Waldfrische. Traulich umgeben sie sanfte Wiesenhügel, lang hingezogene Korn- und Kartoffeläcker, Burgen und vereinzelte Bergbauerngehöfte. Ein malerischer Dolomitenfelsriegel, gebildet von Haunold, Birkenkofel, Sarlkofel, Lungkofel und Dürrenstein, begrenzt im Osten den Horizont.

Natur und Menschenhand haben im Wandel der Zeiten die Landschaft geformt und sie zu einem schönen Fleckchen Erde werden lassen. Die Gletscher aus dem Haupttale, aus dem Gsieser- und

Pragsertale modellierten die Hügel und bildeten die gewaltige Erdmoräne, die heute, unmittelbar ans Dorf geschmiegt, das Welsberger und Olinger Talbecken trennt. In frühester Zeit siedelte man an den sonnigen Hängen. In die Talsohle, die noch versumpft und im Frühjahr ein Seengebiet war, wagte sich der Mensch erst, als Ritter Georg I. vom nahen Schloß Welsperg den Talboden urbar gemacht hatte. Bauern, Handwerker, Gastwirte und Geschäftsleute bauten dann rund um die Adelssitze Zellburg und Zellheim ihre Wohn- und Arbeitsstätten im Mündungsdreieck von Rienz und Gsieserbach, gerade dorthin, wo die Feld- und Fahrwege ins nahe, sonnige Bergdorf Taisten (1212 m), ins volkreiche Gsiesertal und ins waldstille Pragsertal von der Reichsstraße weg abzweigten.

Das Zeitalter der Technik zog der südlichen Bergflanke entlang den Schienenstrang, erschloß durch eine erweiterte Straße das Dorf dem modernen Verkehr, und die Siedlung, in Jahrhunderte währendem Bauen im Rhythmus mit der waltenden Natur gewachsen, ist heute nicht mehr Bauernschaft oder Malgrei, nicht mehr mönchische Niederlassung oder Vorratskammer, die sich die Grafen von Welsperg am Fuße ihrer Schlösser Welfesperg und Thurn angelegt hatten. An ältesten, älteren und jüngeren Adelssitzen, urtümlich bodenständigen Bauernhäusern, behäbigen Landgasthöfen, neuzeitlich geführten Geschäften, schmucken Neubauten vorbei führen lichte Dorfstraßen. Auf den Plätzen, in Gassen und stillen Gärten und am rauschenden Bergwasser pulsiert das Leben, schreiten ernste Männer hinter Pferdegespannen, eilen geschäftige Frauen und Beamte.

Älteste Funde (1600—900 v. Chr.)

Im Laufe des letzten Jahrhunderts stieß man beim Grundaushub für verschiedene Häuser und für die Pfarrkirche, bei Straßen- und Tunnelbauten auf Gegenstände, die darauf schließen lassen, daß die Gegend in und um Welsberg schon in der Spätbronzezeit besiedelt ward. Am Fuße des Rainhügels, der am Ostende des Dorfes liegt, stieß man 1897 beim Bau der gräflichen Villa auf eine Reihe von Brandgräbern. Sie alle waren mit Steinen umgeben und mit einer Platte bedeckt. Die Urnen, die die Asche der Toten

bargen, waren wenig verziert, verschieden groß und meist zerdrückt. Auch am Westende des Dorfes, im Toldt-Weiher, kam 1906 ein ausgemauertes Grab mit einer Urne zutage. Man folgert daraus, daß in vorgeschichtlicher Zeit im heutigen Welsberg ein Gräberfeld bestanden habe, infolgedessen auch eine größere Siedlung gewesen sein muß. Diese lag teilweise auf Burgstall und bei der Burgruine Thurn zwischen Welsberg und Taisten. Dort fand man beim Bau des Klarissenklosters (1904—1905) eine Bronzefibel. Nach Adrian Eggers Schrift „Prähistorische und römische Siedlungen im Rienz- und Eisacktal“ ist der in Welsberg aufgedeckte Friedhof der älteste bisher bekannte Friedhof des Puster- und Eisacktals aus der Bronzezeit.

Zeit der Illyrer (1000—15 v. Chr.)

Welchem Stamm die ersten Besiedler angehörten, ist unsicher. Um 1000 v. Chr. kamen die Illyrer ins Pustertal, besiedelten es und brachten auch die ersten Eisenwerkzeuge mit ins Land. Diese bauten sich ober Welsberg am Burgstall (= Burgstelle oder befestigte Wohnstätte) und wahrscheinlich auch auf den einige 100 m entfernten Burghügeln Thurn und Welsperg Wehranlagen oder Wallburgen zum Schutz gegen feindliche Überfälle.

Römerzeit (15 v. Chr.—ca. 500 n. Chr.)

Die illyrische Wehranlage am Burgstall wurde mit den verschiedenen neuen Arbeitsverfahren von den Römern zum Castell ausgebaut und gegen die Talsohle herunter erweitert. Nach Funden zu schließen verlief die alte Römerstraße von den „Marchnerzäunen“ hin zum Burgstall, dann Gsieserbach und Rienz überquerend auf der Schattenseite bis Niederdorf und dann wieder sonnenseitig nach Toblach. Längs dieser Straße scheinen ziemlich einige Niederlassungen gewesen zu sein, denn man fand in der Toldt-Pointe Mauerreste einer römischen Villa, Gefäßscherben und die Läufer einer Handmühle, weiters beim Vergrößern der Pfarrkirche (1908) Reste von römischen Häusern mit Heizanlagen, Scherben von römischen Ziegeln, Amphoren und anderer Gefäße. Bei der Neutrassierung der Landstraße wurde ein 10 m langer

Heizkanal entdeckt. Auch beim Schulhausbau an der Paul Trogerstraße wurden mehrere Funde aus römischer und vorrömischer Zeit gemacht.

Das vielumstrittene „Zell am See“

Von einer zeitweilig unterbrochenen Stauung der Rienz beim jetzigen Bahntunnel hängen bis ins Mittelalter Welsbergs Geschiebe ab. Der Boden in der Talsohle weist heute drei Schotter-schichten, jeweils mit Humus bedeckt, aus drei verschiedenen geschichtlichen Zeitaltern auf. Beim Schulhausbau (1952) untersuchte man die ausgehobenen Schichten und stellte fest, daß die unterste wahrscheinlich aus dem 13. Jahrh. v. Chr. stammte, die mittlere Schicht Gebrauchsgegenstände aus der Römerzeit barg und die obere und oberste sich nach der Römerzeit abgelagert haben mußte. Auch beim Bau des Elektrizitätswerkes fand man tief im Boden mächtige Lärchenbohlen, mit Eisenklammern verbunden, die als Wasserwehr gedient haben mochten. Die Sage, daß die Riederbauern bei ihren Kirchgängen das Tal mit Kähnen überquerten, mag teilweise stimmen. Sie gehörten ja bis 1736 pfarrlich zu Taisten, während die Bewohner von Zell in Niederdorf eingepfarrt waren.

Im Jahre 1359 entschloß sich Ritter Georg I. (bei Georg Kirchmair Gregor genannt), Herr von Welsperg, den See zu entleeren. Er berief dazu zwei erfahrene Wasserbaumeister aus Venedig namens Scamozzi und Simondi, die dies Unternehmen in der Zeit vom 15. Mai bis 24. September erfolgreich ausführten. Hernach wurde die öde Seegegend mit Hafer angesät. Nun ließen sich verschiedene Familien in Welsberg nieder. Die Ortsbezeichnung „Zell am See“ findet sich darauf nur mehr selten in Geschichtsquellen und weicht dem Namen „Zell unter Welsperg“, später „Dorf Welsperg“ und schließlich im 18. und 19. Jahrhundert schon Welsberg.

Mönchische Niederlassung und Gerichtssitz unter Burg Welsperg

Da in früherer Zeit in Aguntum, nahe Lienz, ein Bischofsitz war, dürfte unsere Gegend schon um 300—600 christianisiert worden sein. In der bewegten Zeit der Völkerwanderung wechselten

erwarben allmählich viele Güter, errichteten im Dorf die „Zellburg“, bauten 1339 „Thurn“ bei Taisten, dann die „Lige“ bei Toblach, erwarben die Burgen „Altrasen“ und „Neurasen“ mit dazugehöriger Gerichtsbarkeit, schließlich 1401 die Gerichtsbarkeit in Primör und das Priorat von Castrozza. Um 1500 waren sie Erbmarschälle von Brixen, 1568 Erblands-Küchen- und Stäbelmeister von Tirol. Die Welsperger wurden 1539 in den Reichsfreiherrnstand, 1593 in den Reichsgrafenstand erhoben.

Aus ihrem Geschlechte gingen bedeutende staatliche Beamte und kirchliche Würdenträger hervor. Es sei nur hingewiesen auf Wilhelm von Welsperg, der 1629—1641 Fürstbischof von Brixen war. Der letzte des direkten gräflichen Welspergischen Stammes, Heinrich Reichsgraf zu Welsperg von Raitenau und Primör, Erblandsstäbel- und Küchenmeister der gefürsteten Grafschaft Tirol, Herr und Landmann in Tirol, Kärnten und Steiermark, Ritter des Malteserordens und Träger anderer Auszeichnungen wurde am 25. Februar 1907 im Welsberger Friedhof begraben. Heute verfügt über die Stammburg und die dazugehörigen Liegenschaften ein entfernter Nachkomme Graf Franz Thun-Welsperg, der, wenn er sich in Welsberg aufhält, die gräfliche Villa am Rainhügel bewohnt. Dorthin ließ er alle Bilder, Porträts, historischen Kunstgegenstände, Waffen und Geräte schaffen. Im Schloß sind nur mehr die leeren Räume, einige alte Stilmöbel und die Fresken im Rittersaal zu sehen. Der feste Herrnsitz Welsperg aber, dessen massiver Bergfried bis auf die Jetztzeit den Stürmen der Jahrhunderte getrotzt, den tiefgrünen Tann umsäumt und krächzende Dohlen umschwärmen, schaut friedlich ins Tal und erinnert auch heute noch an das hervorragendste Adelsgeschlecht des Hochpustertales.

Adelssitze der Welsperger und anderer Adelsgeschlechter im „Dorfe unter Welsperg“

Um die Mitte des 14. Jh. ließen sich die Füllein von Thurn nach Verkauf ihrer Burg im Dorfe nieder. Eine Familie derer von Liechtenstein-Welsperg erbaute sich „Zellheim“. Dieser Besitz hieß unter ihnen „Liechtensteinisches Amt zu Welsperg“, kam später durch Kauf an die Grafen von Wolkenstein, weiter an die Grafen von Künigl zu Ehrenburg, die es 1633 an Herrn Johann



Abb. 1: Jugendselbstporträt

Paul Troger

Sein künstlerisches
Schaffen in der Heimat

Im Rahmen dieser kleinen Festgabe kann nur ein knapper Einblick in Leben und Schaffen des großen Pustertaler Barockmeisters geboten werden. Nur die bekanntesten, in der Heimat sich befindenden Werke, sollen eine eingehendere Darstellung erhalten. Eine allgemeine und wohl endgültige Definition und Wertung der künstlerischen Erscheinung Paul Trogers wird im heurigen Gedenkjahr die große Ausstellung im „Ferdinandum“ zu Innsbruck bringen.

„Unter den glanzvollen Malern des Barock paßt wohl auf keinen die Bezeichnung des Virtuosen so unbedingt wie auf Troger, und vielleicht gleicht gerade sein Schaffen mehr als das seiner Konkurrenten einem Triumphzug durch die österreichischen Klöster. Mit einer bewunderungswerten Faustfertigkeit und technischen Bravour führt er die gewaltigsten Aufgaben in überraschend kurzer Zeit durch; mit proteusartiger Wandelbarkeit weiß er Art und Stil nach Ort und Aufgabe zu verändern und immer wieder entwindet er sich dem, der versucht, seinen künstlerischen Charakter zu fassen. Ein Virtuose auch in dem Sinne, daß er mit fertigen Elementen arbeitet und ungescheut Teile seiner Komposition neu verwendet. Das Hauptproblem seines Schaffens ist,

sich vom Zwang der Architektur zu befreien, die hemmende Decke zu sprengen, aufzuheben und den entzückten Blick in ungemessene Fernen zu führen, wo sich ihm die jubelnden Glorien himmlischer Heerscharen entschleiern oder die Geisterwelt der Allegorie verkörpert."

Diese von Tietze („Österreichische Kunsttopographie“, Bd. 5, S. LX) ausgesprochene Urteil trifft ein wesentliches Bestreben unseres Künstlers, vor allem in bezug auf seine Freskokunst, und bietet zugleich eine Charakterisierung des spätbarocken Kunstschaffens im süddeutschen-österreichischen Raum.

Doch sehen wir uns vorerst im Lebenslauf P. Trogers etwas um.

Paul erblickte am 30. Oktober 1698 in Zell (heute nicht mehr gebrauchter Name für einen Teil des Welsberger Gemeindegebietes) das Licht der Welt, in einer Gegend also, die in verschiedenen Jahrhunderten namhafte Künstler hervorgebracht hat; wir brauchen nur an Michael Pacher denken oder an den Zeitgenossen Trogers Johann Maria Morlaiter, der mit seiner wie von impressionistischem Hauch durchwirkten Rokokoplastik (in Venedig, Sachsen, Rußland) zu europäischem Ruf gelangte. Das Geschlecht der Troger blühte — jedenfalls zahlenmäßig — im Pustertal seit Jahrhunderten. Pauls Vater, Andreas, war ein biederer Schneider und nebenbei Mesner in der Kuratiekirche von Welsberg, die bis 1737 der Pfarre Niederdorf unterstand. Hier wurde Paul auch getauft und erhielt den Vornamen seines Paten, Paul Salcher, der Verwalter auf Schloß Welsperg war.

Über Jugendzeit, erste Ausbildung bis zum Antritt der üblichen Wanderjahre durch Italien wissen wir nicht allzuviel Sicheres. Ohne uns hier detailliert auf kritischen Vergleich einschlägiger Quellen einlassen zu können (Nekrolog im „Wiener Diarium“ Nr. 94 vom 24. November 1762; Roschmann, Anton: „Tyrolis pictoria et statuaria“ I., 1742, II., 1755; Denifle, Peter: „Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern“, 1801) geben wir die wahrscheinlichste Version wieder.

Die Dürftigkeit der Eltern nötigte die 7 Kinder, sich schon in den Jugendjahren ums eigene Brot umzusehen. Die Neigung zum

Malen scheint jedoch beim jungen Paul bald schon impulsiv hervorgetreten zu sein. Das Abc der Malerei hat unser Großmeister in spe bei einem sonst nicht näher bekannten Mathias Durchner in Niederdorf erlernt. Berufung und Glück kamen ihm jedoch von einer anderen Seite entgegen, und zwar in der Person des Freiherrn und nachmaligen Grafen Franz Alfons Firmian (1680—1756), der aus Mezzocorona gebürtig war und Besitzungen in unserer Gegend und besonders im Fleimstal hatte, wo zu jener Zeit der Malerpriester Giuseppe Alberti (1640—1716) eine angesehene und für unser Gebiet wichtige Malerschule leitete. Franz Alfons Firmian scheint gelegentlich eines Besuches im Schloß Welsperg — wo bekanntlich Paul Trogers Pate Verwalter war — von den Fähigkeiten des aufgeweckten Knaben erfahren zu haben und nahm ihn hierauf zugleich mit seinem älteren Bruder Josef in seine Dienste. Die Familie Firmian greift überhaupt entscheidend in das Familienleben der Troger ein. Noch zwei weitere Geschwister Paul Trogers — außer dem bereits genannten Josef — treten nach und nach in den Dienst dieser adeligen Familie.

Freiherr von Firmian war ihm nun fortwährend großzügiger Gönner und Förderer. Er brachte das jetzt wohl 14—15jährige Bürschchen, dem der „Tuifelemaler“ Durchner wohl kaum wird zukunftsweisende Anregungen geben haben können, weg von seinem Heimatnest und gab ihn nach Cavalese zum genannten G. Alberti in die Lehre. Dieser hat als Maler und noch mehr als Lehrer eine nicht zu unterschätzende Bedeutung und das Studium seines Malwerkes ist eine Voraussetzung, um das Wiedererblühen unserer Malerei im 18. Jahrhundert verstehen zu können; er vermittelt warme und pastose Farbqualitäten der Venezianer am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert. Auch Michelangelo Unterberger und Dominikus Grasmair haben in jungen Jahren Albertis Schule besucht.

In welcher Stärke Albertis Malsprache schon gleich im jungen, entwicklungsfähigen Troger Wurzeln schlagen konnte, vermag man wohl nicht eindeutig festzustellen, zumal da für Troger bis 1716 (Albertis Todesjahr) kein Werk sichergestellt werden kann. Die entscheidende Stunde in der Entwicklung Trogers vom Schüler zum Meister hat nun geschlagen. Wieder ist es der erwähnte

Freiherr von Firmian, der ihm das weitere Studium ermöglicht, wenigstens indirekt. Dieser erwirkte nämlich jetzt für seinen Schützling von einem nahen Verwandten, dem Fürstbischof von Gurk, Graf Maximilian Thun, ein Studienstipendium von 1000 Reichsthalern. Dadurch war die weitere Ausbildung Trogers sichergestellt. Gewappnet mit einem Empfehlungsbrief an den Grafen Giovanelli in Venedig (ein guter Bekannter der Firmian und Thun) trat unser „Pusterer Bui“ mit 18 Jahren die Reise in die Lagunenstadt an. Es war gerade die Zeit der beginnenden Wiederbelebung der großartigen venezianischen Maltradition, die während des 17. Jahrhunderts etwas eingeschlummert war. Seb. Ricci, G.B. Piazzetta, der gerade für die Ausbildung Trogers nicht zu unterschätzende G.B. Pittoni waren die Bannerträger dieses Aufschwunges, der bald mit Tiepolos Farbenorgien ätherischer Leichtigkeit einen der glanzvollsten Höhepunkte und zugleich schon wieder den Ausklang erleben wird.

Welche Werkstatt und Kunstschule Troger in Venedig besucht hat, kann mit Sicherheit nicht ermittelt werden. Wir haben keine schriftlichen Quellen hiefür. Stilistische Kriterien weisen jedoch eindeutig auf Antonio Balestra, Piazzetta und Pittoni hin. Troger verweilte wohl an die 5 bis 6 Jahre in Venedig. Aus dieser Zeit der Lehre und der Formung haben wir — abgesehen von einer kleinen, sehr fließend komponierten Ölskizze mit der Darstellung der hl. Magdalena (in Trientner Privatbesitz) — kaum ein sicheres Werk. Auf festerem Boden stehen wir in der Forschung ab 1722.

In diesem Jahr verweilte Paul Troger in seiner Heimat und hinterließ eine sehr reife Äußerung seiner Kunst. Es ist das Kreuzigungsbild (Abb. 2) in der Kalvarienbergkirche in Kaltern, welche 1720 bis 1723 von Stephan Ignaz Sepp von Seppenburg erbaut wurde. Das große Altarbild, in einem geschnitzten Rahmen von hochwertiger Qualität, an dem bausbackige Putti emporkrabbeln, ist eindeutig signiert und datiert: „Paulus Troger P. Aeis. suae 24, anno 1722“. Die Komposition ist sehr resolut und plastisch gehalten mit noch starker Betonung der Lokalfarben. Venezianisches Formengut hebt sich deutlich ab: das wunderbar feingschnittene Gesicht und der Goldrausch der Haare

der hl. Magdalena zeigen Elemente, die in Venedig immer wieder auftauchen. Ebenso weist die dramatische Gewalt und die Schwere der Formen auf die Art der venezianischen Malerei in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts hin, wo Piazzetta und der junge Tiepolo eine eigenartige Formverfestigung pflegen, die sie vom damals sehr bekannten und für den venezianischen Barock bedeutungsvollen Balestra übernommen haben. Der sonnendurchflutete Jubel des Rokoko wird Venedig in vollem Ausmaß erst lange nach der Abreise Trogers erfassen, als dieser das venezianische Substrat — dem er gewiß sehr verpflichtet war — längst schon zu ganz persönlicher Aussage verdichtet hatte und zum reifen Interpreten süddeutsch-österreichischer Wesenszüge der spätbarocken Freskomalerei geworden war.

Troger sagt bald wieder seiner Heimat Lebewohl und lenkt seine Schritte nochmals gegen Süden, um seinen Horizont noch zu weiten. Die Quellen berichten uns, daß Rom, Neapel, später Bologna und Padua (vielleicht auch Mailand) die Etappen seiner Wanderschaft von 1722 bis 1725 gewesen seien.

In Rom, wo er wohl am längsten verblieben sein dürfte, — die vielen Zeichnungen in seinen erhaltenen Reiseskizzenbüchern nach Werken der Ewigen Stadt weisen darauf hin — traf er mit einem anderen Kunstjünger, dem nachmaligen Direktor der Wiener Kunstakademie Martin van Meytens zusammen, mit dem er „genaueste Freundschaft stiftete“. Mit welcher Hingabe die beiden der Kunst verfallen waren, berichtet uns weiter der Nekrolog: „Sie studierten mit so unverdrossenem Fleiße nach den in der Gegend von Rom sich befindenden Antiken, daß sie sich oft ganze Tage mit Wasser und Brot behalfen, um ihre Übungen ununterbrochen fortsetzen zu können.“ Diese asketische Lebensweise scheint jedoch keinen negativen Effekt auf Trogers Gesundheit ausgeübt zu haben, denn sowohl auf dem Jugendselbstporträt (Abb. 1) als auch auf dem Altersbildnis (Umschlagbild) erscheint uns ein Mann solider, kraftstrotzender Konstitution. Der Gewinn in künstlerischer Hinsicht liegt auf der Hand. In seinen Skizzenbüchern sammelte er auch einen ungeheuren Formenschatz, den er dann in Fresken und Ölbildern immer wieder verwerten wird, jedoch in höchstpersönlicher Ausdrucksweise.

Troger nahm viele in der damaligen Zeit wirkende Kräfte in sich auf, ja, es gehörte zum guten Ton, besonders während der Lehrjahre durch Italien mit Kopieren von ganzen Bildern oder wenigstens von Details sich einen gewissen Grundstock an Formen und Kompositionselementen anzueignen. Und auch Troger hat öfters auf dieses Kapital zurückgegriffen, hat eigene Formen öfters wiederholt — bei der Überhäufung mit Aufträgen verständlich. Doch weiß der Meister eine und selbe Grundidee, die in mehreren Werken (besonders in Details) zutage treten kann, in seiner berühmten „proteusartigen Wandelbarkeit“ immer wieder mit der Umwelt in neuartigen Kontakt und geniale Beziehung zu bringen, so daß man wohl kaum einmal von wirklicher Kopie und mechanischer Wiederholung sprechen muß.

Um 1725—1726 schlägt auch für den 28jährigen Troger die Stunde des endgültigen Abschiedes vom Kunstland Italien, wo er es bereits während seiner Studienjahre zu Ansehen gebracht haben soll. Der Nekrolog berichtet jedenfalls: „Wie sehr ihn die Italiener selbst geschätzt haben, beweisen die Gemälde, welche man in Welschland von unserem Künstler hat anfertigen lassen. Zu Bononien (d. i. Bologna) sieht man von ihm einen Ölberg, zu Padua bei den Paulanern sehr schöne Malereien auf Leinwand und auf nassem Kalk usw.“

Von diesen genannten Frühwerken konnten bisher keine Spuren mehr entdeckt werden; die Fresken in Padua wurden 1808 zerstört. Zu Trogers venezianischer Erfahrung war in diesen 3 weiteren Jahren die Kenntnis der mittel- und süditalienischen Kunstwelt gekommen, wo der Neapolitaner F. Solimena (1657—1747) eine beherrschende Stellung einnahm. Der schon öfters zitierte Nekrolog weiß uns zu sagen, daß man in „des seligen Herrn Trogers Composition ... oft den Solimena gemerkt“ habe. Die temperamentvollen Bewegungen und die in der Frühzeit besonders helle Farbenharmonie bei relativ dunklen Schattenkontrasten weisen auf Solimenas Art hin, der zu Lebzeiten einer der gefeiertsten Maler war und auch im venezianischen Kunstbereich seinen Einfluß geltend gemacht hatte. Die Voraussetzungen für die unvorstellbare Virtuosität in der Freskomalerei hat Troger sich in Rom und Neapel angeeignet. Schließlich hat er noch auf dem Gebiet

der graphischen Techniken reiche Erfahrung gesammelt. Frühe Radierungen und Stiche nach italienischen Kunstdenkmälern und Landschaften sind uns erhalten.

Um 1726 kehrt Troger endgültig nach dem Norden zurück. Sein Mäzen, der genannte Fürstbischof von Gurk, nahm seinen Schützling gleich in Beschlag. In Gurk selbst, auf den bischöflichen Schlössern Straßberg und Grades und für den Dom von Klagenfurt führte er „einige Stücke“ aus. Vieles davon ist nach der Auffassung der beiden Burgen verlorengegangen und verschollen, einiges in der bischöflichen Residenz in Klagenfurt noch erhalten. Am interessantesten für die Forschung ist das Ignatiusbild im Dom von Klagenfurt, das Datum und Signatur trägt („Opus Pauli Troger 1726“).

Nach diesem erfolgreichen Start wird Trogers unermüdliche Hand nicht mehr zu Ruhe kommen. Die Kunstmetropole Salzburg ist die nächste Station seines Schaffens. Im selben Jahr 1727, als der Künstler die ersten Werke in Salzburg schafft, wird Leopold Anton Graf Firmian (der Bruder des „Troger-Entdeckers“ Franz Alfons) zum Fürsterzbischof dieser Stadt erwählt. Pauls Bruder Josef wurde einige Monate später zum Hochfürstlichen Kammerdiener und Hofkellermeister ernannt. Die Gunst der Firmian und Thun breitet sich also auch weiterhin über die Familie Troger aus.

Im Auftrag des genannten Bischofs von Gurk, der ehemals Domkanoniker in Salzburg war, führte Troger Altarbilder und sein erstes erhaltenes Fresko in der Kajetanerkirche aus.

1727 signiert der Maler das Hochaltarbild (Signatur erst bei der Restaurierung 1945 wiederentdeckt) und 1728 das Kuppelfresko, welches im 2. Weltkrieg einiges abbekommen hat. Auch die Müllner Pfarrkirche in Salzburg besitzt eine interessante Pietà aus dieser Zeit. Starke Farbenwerte und pathetischer Bildaufbau in noch zähflüssigen Barockformen kennzeichnen die erste Schaffensperiode des nach der italienischen Schulung in seine Heimat zurückgekehrten Meisters.

Der Weg zum großen Erfolg scheint nun für Troger endgültig geebnet zu sein. Sein Ziel und der Wunschtraum vieler anderer

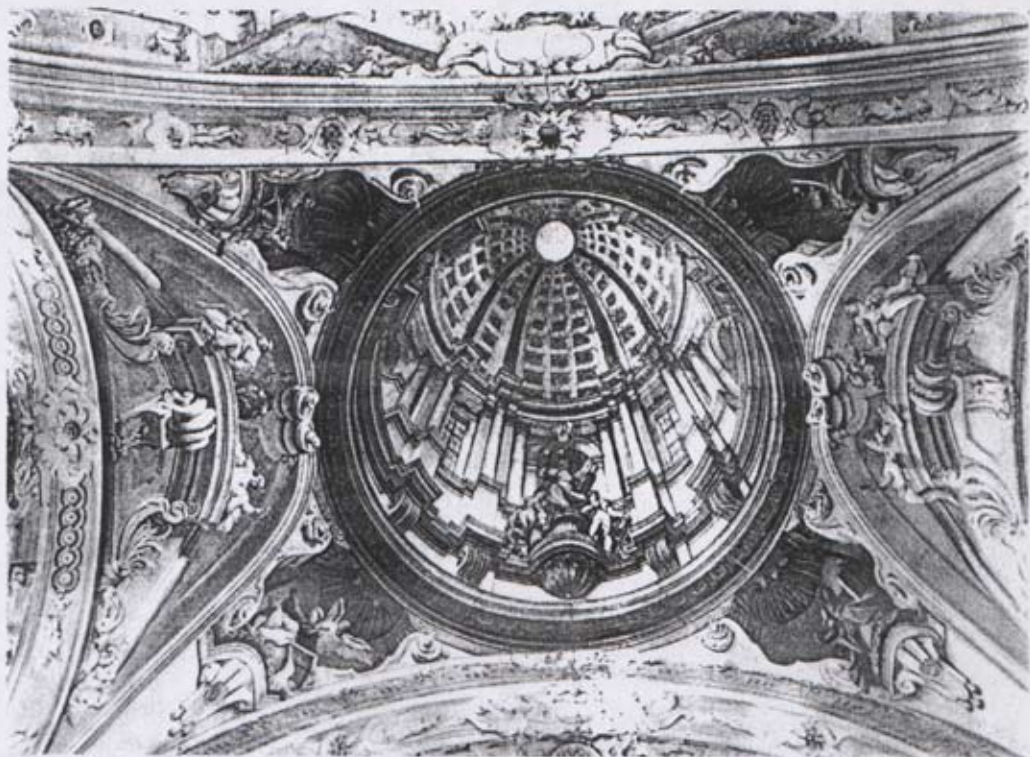


Abb. 7: Brixen, Dom: Nicht mehr erhaltene Scheinkuppel der Vierung

junger Musensöhne ist Wien, die prunkvolle Kaiserstadt und Metropole des Habsburgerreiches, welche damals unter Kaiser Karl VI. und dann unter seiner Tochter Maria Theresia im künstlerischen Glanze erstrahlte.

Schon 1728, als Troger sein Werk in Salzburg „mit Beifall vollendet“ hatte, begab er sich nach Wien, „wo ihn der Graf Gundacker von Althan, unter dessen Schutze und Aufsicht damals die Künste in einem sehr blühenden Zustand waren, zuerst beschäftigte“ (Nekrolog). Wien war zu dieser Zeit das Eldorado aller Künste. Stadt und Land wurden in barockem Glanze erneuert. Aus der Fülle der spezifisch für Wien tätigen Architekten ragen Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt hervor; Raphael

Donner schuf vor allem seine eleganten Bronzeplastiken; M. Altomonte, Joh. Mich. Rottmayer und Daniel Gran begannen, der österreichischen Malerei eigenständige Züge aufzuprägen, die dann unser Troger zur krönenden Reife bringen wird.

Welche Tätigkeit Troger während der ersten 2 Jahre (1729—1730) seines Wiener Aufenthaltes ausgeübt habe, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Sicherlich hat der Künstler auch einige Zeit gebraucht, um sich im neuen Milieu zurechtzufinden und mit den etwas akademisch-eklektischen Kreisen der Akademie Kontakt aufzunehmen. Graf Gundacker von Althan, k. u. k. Kommissär für die bildenden Künste und für das Theater, scheint unseren Troger für die Theatermalerei herangezogen zu haben. Rauschende Musikfeste und hohe Theaterkultur haben eine ungeheure Vielfalt von Bühnenbildentwürfen gefordert, wofür die Bologneser Familie Bibbiena in Wien beinahe das Monopol innehatte. Diese wahrscheinliche Betätigung Trogers konnte jedoch nur eine vorübergehende Beschäftigung sein. Nicht Bühne und Kulissen waren sein gesuchtes Betätigungsfeld, sondern die schwindelnde Höhe barocker Decken und Kuppeln.

Und — wie konnte es auch anders sein — sein Geist bahnt sich den Weg. Trogers weiteres Schaffen ab 1731 gleicht einem „Triumphzug durch Österreichs Stifte und Klöster“, ja, selbst ungarische und böhmische Stifte künden von der Größe und Weite seiner Leistungen. In Ölbild und Fresko zeigt Troger Jahr für Jahr seine Meisterschaft, doch traten die Tafelbilder an Bedeutung hinter die der Fresken zurück — eine Allgemeinerscheinung im 18. Jahrhundert.

Der Rahmen dieser kleinen Festgabe gestattet es nicht, die einzelnen Etappen im Schaffen Trogers genauer unter die Lupe zu nehmen, kurze Hinweise müssen genügen. Nur mit den weiteren künstlerischen Leistungen für seine Heimat wollen wir uns etwas eingehender befassen. Doch winken dem Tiroler Meister, abgesehen vom Brixner Monumentalfresko, keine großen Aufträge in seiner Heimat. Unsere Kirchen und Klöster konnten mit der Wohlhabenheit und Prachtentfaltung der großen Donaustifte nicht konkurrieren.

Wien wurde für Troger zur zweiten Heimat und von hier zieht er Jahr für Jahr aus, um die großen Aufträge, mit denen er überhäuft wird, zu erfüllen. Wahrscheinlich nach Hradisch in Mähren, sicher aber zum gewaltigen Benediktinerstift Melk an der Donau führt ihn 1731 sein Weg. Hier schmücken seine noch von illusionistischer Architekturmalerei gerahmten Allegorien in spannungsgeladenen farblichen Kontrasten den Marmorsaal und die Bibliothek. Anschließend fesselt uns Trogers junge Meisterschaft mit Fresken im Kloster Zwettl und Altenburg (Niederösterreich). Gerade Altenburg, eine der künstlerisch und landschaftlich eindrucksvollsten Barockabteien Österreichs (der Barockumbau wurde durch den Tiroler Munggenast durchgeführt) scheint Troger zu seinem „Privatfreskantem“ erkoren zu haben. Mindestens fünfmal weilt der Meister dort, um Fresko- und Tafelbildarbeiten auszuführen. Im Sommer 1733 malt er das Fresko der Hauptkuppel (Abb. 3), die Visionen des hl. Johannes, „nach Idee und Ausführung eine der grandiossten Leistungen deutscher barocker Freskokunst“. Dieses Werk krönt Trogers frühes Schaffen. Noch ringförmige Symmetrie im Aufbau, drängend geballter Bewegungsrhythmus, der die Bildgrenze übertritt, kräftige, vollsaftige, ziemlich dunkle Tönungen mit Lokalkolorit sind Kennzeichen seines kraftstrotzenden Schöpfer-tums.

Trogers Pinsel kommt nicht mehr zur Ruhe. St. Pölten, Seitenstetten, Guttenbrunn, Röhrenbach, Geras, Göttweig, Olmütz in Mähren und wieder Altenburg sind die weiteren Stätten seines nie erlahmenden Tatendranges. Die Deckenbilder dieser Zeit entsprechen oft der Kulissenherrlichkeit des Theaters. Doch geht Troger immer mehr vom räumlich-architektonisch gebauten Illusionismus zum ungehemmten malerischen Illusionismus über. Auch Volkstum, Sitte und Tracht, geheimnisvolles Weben einer Naturlandschaft werden durch ihn jetzt in stärkerem Maß in die allegorische Bildwelt miteinbezogen. Ein unverkennbar deutscher Zug, den Troger in Italien nicht „gelernt“ haben konnte.

Eine kleine schöpferische Pause auf künstlerischem Gebiet scheint Troger um 1739—1740 eingelegt zu haben, um sein nicht minder schöpferisches Werk als Ehemann zu beginnen (13 Kinder aus

2 Ehen). In diese Zeit fällt jedoch auch ein Aufenthalt in seiner Heimat. Dabei hat er wahrscheinlich auch die 3 Altarbilder in der Pfarrkirche von Welsberg ausgeführt. Jedenfalls wurde 1956 bei der Restaurierung der Bilder das Datum der Ausführung, 1739, gefunden.

Denifle berichtet uns, daß Troger bei einer Reise über den Brenner nach Wien in Steinach Halt gemacht habe und in ein Wirtshaus eingekehrt sei. An der Mauer dieses Gasthofes habe er eine ihn verblüffende Kohlenzeichnung gesehen. Der Wirt sagte dem interessierten Meister, daß diese von einem 13jährigen Jungen stamme. Dieser Junge war kein anderer als Martin Knoller, einer der größten Schüler Paul Trogers. Dieser nahm den Buben mit nach Wien und ebnete ihm den Weg zu seinem großen Ruhm. Da nun Knoller im Oktober 1725 geboren wurde und zur Zeit des Aufenthaltes Trogers in Steinach ca. 13jährig war, ist unser Maler Ende 1738 oder, nach dem obigen Indiz (Datum der Welsberger Altarbilder), 1739 über den Brenner gereist. Es ist also durchaus möglich, daß Troger gelegentlich dieser Reise die drei Altarbilder für die Kirche seiner Heimatgemeinde in Welsberg selbst ausgeführt hat. Sie müssen also nicht unbedingt vom Künstler aus Wien geschickt worden sein, wie es für ein paar andere, kleinere Tafelbilder, die sich heute im Widum von Welsberg befinden, anscheinend geschehen ist, welche für den Kuraten von Welsberg Jakob Sinner, einen Enkel seines Bruders Anton, Schneidermeister in Welsberg, bestimmt waren. Für die 1736 bis 1738 neuaufgeführte Kirche (wodurch Welsberg von Niederdorf unabhängig wurde; die Erhebung zur Pfarre geschah erst 1891) soll Troger, laut Tradition, sogar die Ausführung der Fresken angeboten haben. Da jedoch die Gemeinde nicht oder nicht rechtzeitig an die Erstellung des hiefür nötigen Gerüstes ging, birgt die Heimatpfarre leider kein Fresko von der Hand ihres großen Sohnes. In der Pfarrkirche von Niederdorf hat Troger eine Verkündigung und 2 Temperaszenen (Madonna mit Kind) hinterlassen. Doch sind die Temperaarbeiten zerstört.

Die 3 genannten Altarbilder sind heute noch eine Zierde der Welsberger Pfarrkirche. Das Hochaltarbild stellt die Kirchenpatronin Margaretha mit den Hll. Petrus, Paulus, Ulrich und

Georg dar; die Seitenaltarbilder zeigen den hl. Johannes Cantius bei der Austeilung von Almosen und die Anbetung der Könige (Abb. 4).

An Hand dieser 3 Bilder haben wir eine willkommene Gelegenheit, den Tafelbildstil Trogers etwas zu analysieren. Der gegenständliche Realismus und die zähflüssige Plastik seiner ersten Tafelbilder weichen allmählich einer lichterem und zarteren Farbenstimmung in der Komposition, voll von gleißender und vibrierender Atmosphäre, welche die Figuren wie mit einem samtene Schleier umgibt. Diese Art wiegt in Trogers Ölbildarbeiten der 30er Jahre eindeutig vor; auch in diesen in ruhiger Harmonie und in biegsamem Rhythmus komponierten Welsberger Altarblättern. Das meist auf dem klassischen Farbenakkord beruhende Kolorit ist nie laut und schreiend. Es liegt im Grunde doch mehr barockes als rokokomäßiges Empfinden vor, auch in der geistigen Spannkraft, die von der Bildauffassung ausgeht. Es sind dies etwas eklektische Momente, die dem Großteil der österreichisch-tirolischen Tafelbilder des 18. Jahrhunderts anhaften und gleichermaßen auf venezianisches (Piazzetta) und neapolitanisches (Solimena) Formengut hinweisen, währenddem sich die Freskomalerei schon zu bedeutend selbständigerer Größe erhoben hatte. Zeit seines Lebens war Trogers Tafelbildwerk vom Unterton einer gewissen scharfen Helldunkelmanier gekennzeichnet, die sich bei seinen Alterswerken (Musterbeispiel ist das Altarbild im Brixner Dom mit dem Martyrium des hl. Kassian, 1750) in einer rostbraunen, schmutziggrauen und branstigen Farbigekeit kundtut und eine visionäre, von gepeitschter, düsterer Atmosphäre umwehte Bildwelt schafft. Eine Grenze des Möglichen ist erreicht. Die Ausdrucksformen der großen spätbarocken Tafelbildkunst sind ausgeschöpft.

Paul Trogers Ruf und Ruhm verbreiten sich inzwischen weiter mit seiner großartigen Freskomalerei. Roschmann berichtet uns 1742 „daß Troger in Wien exzelliere und sonderbar im Fresko den berühmten Künstler Daniel Gran übertreffen“ solle. 1741 finden wir ihn in Seitenstetten, 1742 wieder in Altenburg (Fresken in der Bibliothek) und in Preßburg (Fresken und Tafelbilder in der Kirche der hl. Elisabeth), dann in

R a a b (Györ) in Ungarn usw. Um 1740 erfaßt seine Freskomalerei eine ungewohnte Lichtheit, der Himmel zeigt kaum noch Spannungen, ist überflutet von einer blendenden Helligkeit von fast frostig klarer Leuchtkraft. Mitten im Werden des Rokoko zeigt sich hier beinahe eine klassizistische Reflexion. Diese bei Troger ungewohnte Note hat sich jedoch nicht mehr weiter ausgewirkt. Schrilles Kolorit war nie ein Kennzeichen Trogers Freskogestaltung. Dem gesunden Pathos kraftvoller Komposition bleibt er schließlich auch in seinem großen Spätwerk treu. Dies ist das Monumentalwerk im Dom von Brixen.

Nicht ohne Schwierigkeiten gelang es, den großen Troger, der als der berühmteste Maler seiner Zeit in Österreich galt, für das Werk in Brixen zu gewinnen. Das „Diarium über die Erbauung der hochfürstlichen Domkirche zu Brixen“, vom Brixner Hofrat und Mitglied der Baukommission Leopold Peisser von Peissenau verfaßt, bietet uns auch hiefür wichtiges und interessantes Quellenmaterial. Da dieses handgeschriebene „Diarium“ hinlänglich bekannt und ausgeschöpft ist, erübrigt sich an dieser Stelle eine ausführliche Schilderung der Verhandlungen mit Troger. Jedenfalls fiel die Wahl auf ihn nicht sosehr, weil er Tiroler war, sondern „weilen sein Pembsl in ganz Europa vor anderen sonderbahr in Fresko berüemt“ war. Nachdem dem Künstler Gewölbemaße und Bildprogramm übermittelt worden waren, riet er, „alle Architektur, Bögen, Friess und Winckhl“ um die gewünschten Darstellungen herum mit Malerei zu bekleiden, was „die neyeste und... iberaus wohlstehende Fason“ sei. Die Baudeputation stimmte zu, auch dem geforderten, nicht gerade niedrigen Preis von 8000 Gulden, dazu Kost und Quartier für sich und seine Gesellen. Jedoch wünschte man, vor dem Kontraktabschluß Trogers Entwurfskizzen zu sehen. Doch da zeigte dieser sich recht bockbeinig. Zuerst forderte er die „Parolla und Gewißheit“, also den bindenden Kontrakt, dann erst werde er Skizzen liefern. Der Künstler fürchtete nämlich — zu Recht oder Unrecht — „sonsten mechte sein Schizzo anderen Mahleren vorgezaiget und er beiseits gesözet werden“. Der Ölskizze wurde nämlich gerade in dieser Zeit große Bedeutung zugemessen. Die ganze Gewandtheit und Vielfältigkeit der künstlerischen Erfindung und Farbempfindung hat sich in diesen Spätbarockskizzen gezeigt,

weshalb der Maler verständlicherweise auch ungern dem Auftraggeber seinen Entwurf zur kritischen Beurteilung überließ, bevor er nicht den Arbeitsvertrag in der Tasche hatte.

Man ärgerte sich zwar über diesen „Wienerischen Hochmueth“, da man jedoch auf Trogers Kunst bestand, mußte man wohl oder übel „von ihm leges annemen und alles thuen, was er nur haben wollte“. Nach weiteren Verhandlungen kam schließlich der Maler am 22. März 1748 selbst nach Brixen und schon am nächsten Tag konnte der Vertrag abgeschlossen werden, worauf Troger wieder nach Wien zurückreiste. Am 7. Juli 1748 kehrte der Meister wieder nach Brixen zurück, und zwar mit den 3 Gehilfen J. G. Unruhe aus Passau, Franz Zoller aus Gufidaun und seinem Neffen Georg Troger. Jetzt legte er die Ölskizze für das **Chorfresko** vor. Diese wurde mit vollem Beifall angenommen, worauf die Ausführung des ersten Werkes in Angriff genommen werden konnte. Es gedieh vortrefflich und bevor Troger am 28. Oktober für die Winterpause nach Wien zurückkehrte, legte er noch den Arbeitsplan für weitere Fresken vor. Am 16. Mai 1749 wurde die Arbeit mit den Bildern im Querschiff wieder aufgenommen. 1750 folgte der Entwurf (Abb. 5) und die Ausführung des gewaltigen Langhausfreskos, des **Engelkonzertes** über dem Musikchor und schließlich wurde auch das Bild in der Sommersakristei noch 1750 vollendet. Am 5. Oktober konnte der Meister den Fürstbischof einladen, sein vollendetes Werk sich anzusehen. Allenthalben rief es höchste Bewunderung hervor — doch auch einige Mängel wurden festgestellt und sich leise zugeflüstert, wohl um den „delicaten und allzu kizlichen Künstler“ nicht zu verstimmen.

Das Opus Trogers im Brixner Dom umfaßt also das Fresko im Langhaus mit dem Thema „**Die Anbetung des Lammes**“ durch die 24 Ältesten (Abb. 6), das schon ob seiner gewaltigen Ausmaße (22 m in der Länge und ca. 9 m in der Breite) wenige seinesgleichen findet. Weiters die Fresken in den Kreuzarmen, und zwar St. **Kassian** als Lehrer und St. **Kassian** zerstört ein Götzenbild, das Deckengemälde im Chor mit der **Himmelfahrt Mariens**, das **Engelskonzert** über der Musikempore und schließlich das Fresko der **Fußwaschung** in

der Sommersakristei, das, entgegen manchen Vermutungen, doch vom Meister selbst ausgeführt worden ist und nicht von seinen Schülern und Gehilfen. Nicht mehr erhalten sind die gewaltige *Scheinkuppel* der Vierung (Abb. 7) und die gemalten Stukkaturen, welche die Gemälde umrahmten und wesentlichen Anteil an der harmonischen Gesamtwirkung hatten. Troger hatte nämlich den ganzen gewaltigen Innenraum des Domes als ein einheitliches Ganzes gesehen und behandelt. Er hat die kräftige Pfeilerarchitektur zu beiden Seiten des Langhauses täuschend malerisch bis zum Bildrahmen virtuos weitergeführt und so ein Gesamtkunstwerk sondergleichen geschaffen. Die Belebung der riesigen Gewölbefläche sollte ausschließlich der Malerei überlassen werden. Diese herrlichen Scheinstukkaturen sowie die mit perspektivischer Bravour ausgeführte kassettierte *Scheinkuppel* mit ihren in Steinfarbe ausgeführten Kirchenväterdarstellungen und allegorischen Gestalten wurden leider bei der Restaurierung des Domes, die 1894 bis 1896 unter der Leitung des Malers Albrecht von Felsburg durchgeführt wurde, beseitigt bzw. durch neue „zeitgemäße“ schwächliche Stuckverzierungen ersetzt, die in ihrer Farbtonalität nicht auf die Farbenwerte der Bilder abgestimmt sind. Erhaltene Freskenteile aus der genannten Kuppel (Abb. 8) bezeugen die Feinheit der Zeichnung und des plastischen Empfindens. An der Stelle der gemalten Vierungskuppel befindet sich heute das nach einer Skizze Trogers von Felsburg ausgeführte Fresko, das die Kirche zeigt, zu deren Linken Dämonen in die Tiefe stürzen.

Das Kernstück des ganzen, weiten Komplexes bildet die „*Andeutung des Lammes*“ (nach Apok. 5, vv. 5—14) als Langhausfresko. Die Ausgestaltung des Themas hat der gewandte Maler in eher freier Erfindung gehandhabt. Das Zentrum ist das Lamm (Wappenschild der Diözese und der Stadt). Von den mehr als 200 Gestalten und Köpfen sind nur die perspektivisch näheren, unteren, durch bekannte Attribute gekennzeichnet (die III. Vitus, Rochus, Florian, Kassian, Ingenuin, Albuin usw.). Je höher man das staunende Auge schweifen läßt, desto unbestimmter wird die Identifizierung der Figuren. Ein imposanter Chor aller Heiligen scheint dem mystischen Lamme zu huldigen. In reifster Meisterschaft reißt Troger die große Gewölbefläche auf und

läßt uns einen freudetrunkenen Blick in die unendlichen Räume des Himmels tun. „Es ist ein grandioses Schauspiel figuraler Darstellung, die in Komposition, Bewegung, Leben und Affekt zum Gewaltigsten gehört, was barocke Deckenmalerei auf deutschem Boden geschaffen hat“ (Bstieler, Der Brixner Dom, S. 144).

Troger kehrt wieder nach Wien zurück, ist an der Akademie tätig und folgt nocheinmal dem Ruf nach Niederösterreich, das soviel Werke von seiner Hand bewahrt. Es galt, die Kuppel der Wallfahrtskirche Dreieichen auszumalen (Abb. 9). 1752 ist dieses Werk datiert. Es bringt die Auflösung des in Altenburg und anderswo noch vorhandenen ringförmigen Schematismus in der Komposition zu Gunsten einer asymmetrischen, Bedeutungsschwerpunkte schaffenden Gestaltung. Die frühere impetuose Spannkraft und dichte Farbenorchestrierung verliert ihre dramatische Note. Silberhauch durchwirkt die Farben und bewirkt eine zittrige Atmosphäre. Die prallen, satten Töne der früheren Zeit (auch noch in Brixen) werden diskret, gehaucht, silbrig, klar und hell, aber beileibe nicht kalt und blendend im Sinne eines klassizistischen Experimentes. Troger stößt hiemit vielmehr bis an die Grenzen des Rokoko vor, aber mit gewisser Reserve. Seine Schilderung wird sich trotz der äußerlichen Nähe zur Art des Rokoko nie in ein verträumtes und verspieltes Idyll voller lyrischer Stimmungswerte auflösen. Troger bleibt sich selbst treu, auch in seinen letzten Werken. Manche Flüchtigkeiten, Virtuositäten und Wiederholungen können seinem Ruhm als stets spannungsgeladener und schöpferischer Künstlerpersönlichkeit keinen Abbruch tun.

Sein Können brachte ihm 1751 eine Professur, 1752 ein Assessorat an der Wiener Kunstakademie ein und schließlich wurde ihm von 1754 bis 1757 die Leitung der Akademie selbst anvertraut. Seine Hand, die lange Jahre so meisterhaft den Pinsel zu führen verstand, wird allmählich müde. Von 1753 bis zu seinem Todesjahr sind keine Fresken mit Sicherheit nachweisbar. Doch soll Troger — falls wir einer bis dato noch nicht absolut erhärteten Nachricht Glauben schenken dürfen — 1754 noch einmal in seiner Heimat verweilt haben, um bei dieser Gelegenheit in der Jesuitenkirche in Trient Freskoarbeiten auszuführen. Leider sind die entsprechenden Bilder nicht mehr erhalten.

Nähere Nachrichten, wie Troger seinen Lebensabend verbracht hat, sind nicht auf uns gekommen. Wie aus den Angaben, die seinen Nachlaß betreffen, ersichtlich ist, scheint er als richtiger Tiroler tüchtig dem Weidwerk gehuldigt zu haben und auch einem guten Tropfen nicht abhold gewesen zu sein. Ersteres beweisen die verschiedenen Schießgewehre, letzteres die 27 allerdings leeren Fässer, die sich zur Zeit seines Todes in seinem Wiener Heim befunden haben. In diesem Grünwald'schen Haus an der Hohen Brücke ereilte ihn am 20. Juli 1762 im Alter von 64 Jahren der Tod; beigesetzt wurde der Maler in der Gruft der Schottenkirche. Seiner noch jungen zweiten Frau Franziska von Schasser, Tochter des Firmian'schen Besitzverwalters in Mezzocorona, und seinen zahlreichen Kindern aus erster und zweiter Ehe hinterließ er ein beachtliches Vermögen.

Das Werk des großen Welsberger Meisters, den uns seine Selbstporträts als einen kräftigen, energiegeladenen, ziel- und selbstbewußten Mann darstellen, hat in ungeschmälertem Ruhm die Zeiten überdauert. Es konzentriert in sich alles, was der Ideenkreis seiner Zeit umschloß. Seine Werke sind Spiegelbilder einer Epoche geworden, deren Gedankenfülle, Phantasie und Ideenreichtum wir noch heute bewundern.

M. Frei