



7

BAROCKBERICHTE



Abb. oben links: Franz Sigrist, „Hiob“, Radierung.

Abb. oben rechts: Franz Sigrist, „Hiob“, Ölskizze in Braun auf Karton, 225×181 mm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. T 160.



Gode Krämer Neue Funde zum Werk des Franz Sigrist

Seit Betka Matsche-von Wichts umfassender Monographie über Franz Sigrist von 1977, die ihre 1966 begonnene, 1969 beendete Dissertation um Abbildungen erweiterte (1), hat es nur noch selten Veröffentlichungen über diesen Maler gegeben. Das heißt gleichzeitig, daß dem von ihr überzeugend erforschten und zusammengetragenen und vorbildlich abgebildeten Material nur wenige Werke hinzugefügt werden konnten (2). Auf der Suche nach Erweiterung der spärlichen Bestände der Deutschen Barockgalerie der Kunstsammlungen Augsburgs an Werken Sigrists und durch einige mehr zufällige Funde ließ sich das immer noch schmale Werk (3) des immerhin 76 Jahre alt gewordenen Malers durch einige Gemälde, Skizzen und Zeichnungen etwas vergrößern. Sie sollen im folgenden chronologisch, dem Werkverzeichnis Matsche-von Wichts folgend, vorgestellt werden.

Als Sigrists frühestes bekanntes Werk gilt nach allgemeinem Konsens die Radierung „Hiob“ (Abb. auf S. 257), die das verschollene Bild wiedergibt, mit dem er beim Malerwettbewerb des Jahres 1752 an der Wiener Akademie den 2. Preis gewann. Das Bild des ersten Preisträgers, Johann Wenzel Bergl, hat sich, wie Matsche-von Wicht bewiesen hat,

im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten (4). In der Graphischen Sammlung des Ferdinandeums in Innsbruck befindet sich unter der Inv.-Nr. T 160 eine Ölskizze in Braun (5), die mit vielen anderen Zeichnungen und Ölskizzen der Sammlung des Augsburger Hofrats Ahorner dorthin gelangte und die mit der Radierung Sigrists in den Figuren weitgehend übereinstimmt, wenn auch in den Konturen, Schattierungen und Details Abweichungen bestehen (Abb. auf S. 257). Dagegen fehlt die Architektur des Hintergrunds der Radierung in der Skizze völlig, während die Vordergrundkulisse und der die Komposition der Radierung schwingend nach links abschließende Baum nur angedeutet ist. Obwohl das Blatt auf der Rückseite die alte Beschriftung „Joseph Magges pinxit“ trägt, stellt sich die Frage, ob nicht Sigrist selbst der Autor der Skizze ist, zumal solche einfarbig in Braun, Grau oder anderen Farben ausgeführten Ölskizzen zu seinen bevorzugten Techniken der Bildvorbereitung zählen (6).

Skizze und Radierung stellen die Szene seitengleich dar, und es scheint angesichts der jeweils erhobenen rechten Fäuste der Hiob verspottenden Freunde und des zur Rechten der Repousoirfigur stehenden Stockes wahr-

Anmerkungen:

(1) B. von Wicht, *Franz Sigrist. 1717–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts*, Diss. Ms. Marburg 1970. Buchausgabe mit gleicher Seitenzählung, Weissenhorn 1975, ohne Abb. B. Matsche-von Wicht, *Buchausgabe mit gleichem Titel, gleicher Seitenzählung mit Abb.*, Weissenhorn 1977. – Im folgenden zitiert: Matsche-von Wicht.



scheinlich, daß auch das ausgeführte Bild seitengleich komponiert war (7). Denn betrachtet man die Radierung im Spiegel, so wirkt nicht nur die gesamte Komposition unbefriedigend, sondern vor allem die Drohgebärde von Hiobs Frau ist dem Dulder gegenüber nicht mehr aggressiv, sondern zurückweichend.

Sicher kann die Skizze nicht als Kopie nach der Radierung angesehen werden: Dazu ist sie malerisch zu frei, zu spontan; räumlich zu unbestimmt – der Kopist würde nicht versäumt haben, wenigstens Andeutungen der verfallenden Palastarchitektur wiederzugeben – und in Einzelheiten zu stark abweichend: z. B. entspricht die Zehenhaltung des linken Fußes der Repousoirfigur in der Skizze in ihrer lichthinterfangenen Gestrecktheit den ausdrucksstarken Gebärden der Hände der anderen Figuren, während sie sich in der Radierung gemäßigt der Rundung der Säulentrommel anpaßt; oder der rechte Fuß des Hiob – in der Radierung deutlich, wenn auch anatomisch unwahrscheinlich, sichtbar – ist in der Skizze nicht erkennbar.

Zwar könnte die Skizze dennoch eine Kopie nach dem verschollenen Bild Sigrists sein, die Mages, falls Sigrist sein Preisstück von 1752 mit nach Augsburg brachte, dort ausgeführt hätte, doch entspricht sie keineswegs seinem Stil (8). Dagegen gibt es genügend

stilistische Übereinstimmungen zu Ölskizzen und Grisailen Sigrists aus seiner Wiener und frühen Augsburger Zeit. Besonders nahe stehen die ebenfalls einfarbig ausgeführten Skizzen für die Kupferstichserie des Hertel-Verlages in Augsburg, z. B. „Die Kundschafter mit der Traube“ der Österreichischen Galerie, Wien, „Das Quellwunder Moses“, ebenda, sowie „Elias und die Raben“ und „Saul bei der Hexe von Endor“, beide im Barockmuseum in Heiligenkreuz-Gutenbrunn (9). Hier findet sich der gleiche, durch parallele Pinselschraffuren bestimmte Farbauftrag, die gleiche Wiedergabe von Ästen und Laub durch lang ausgezogene Pinsellinien wie auf der Innsbrucker Skizze. Hier wie dort – wenn auch im „Hiob“ noch wesentlich skizzenhafter und rascher angelegt – die flüchtig vor die Körper gelegten Gewänder mit gratigen, vertikalen Falten, die teigigen Gesichter mit den merkwürdig angedeuteten Nasen und den pauschal mit dunklen Pinselpunkten und -strichen aufgetupften Augen und Mündern und die teils ausdrucksvoll gespreizten, teils kaum differenzierten Hände. Ebenso die expressiven Licht-Schatten-Effekte, die das ganze Bild bestimmen, und die teils hell aufblitzenden, teils dunkel abrundenden Pinselkonturen in Gesichtern und Händen oder zur Kennzeichnung von Falten in den Gewändern oder den Muskelpartien.

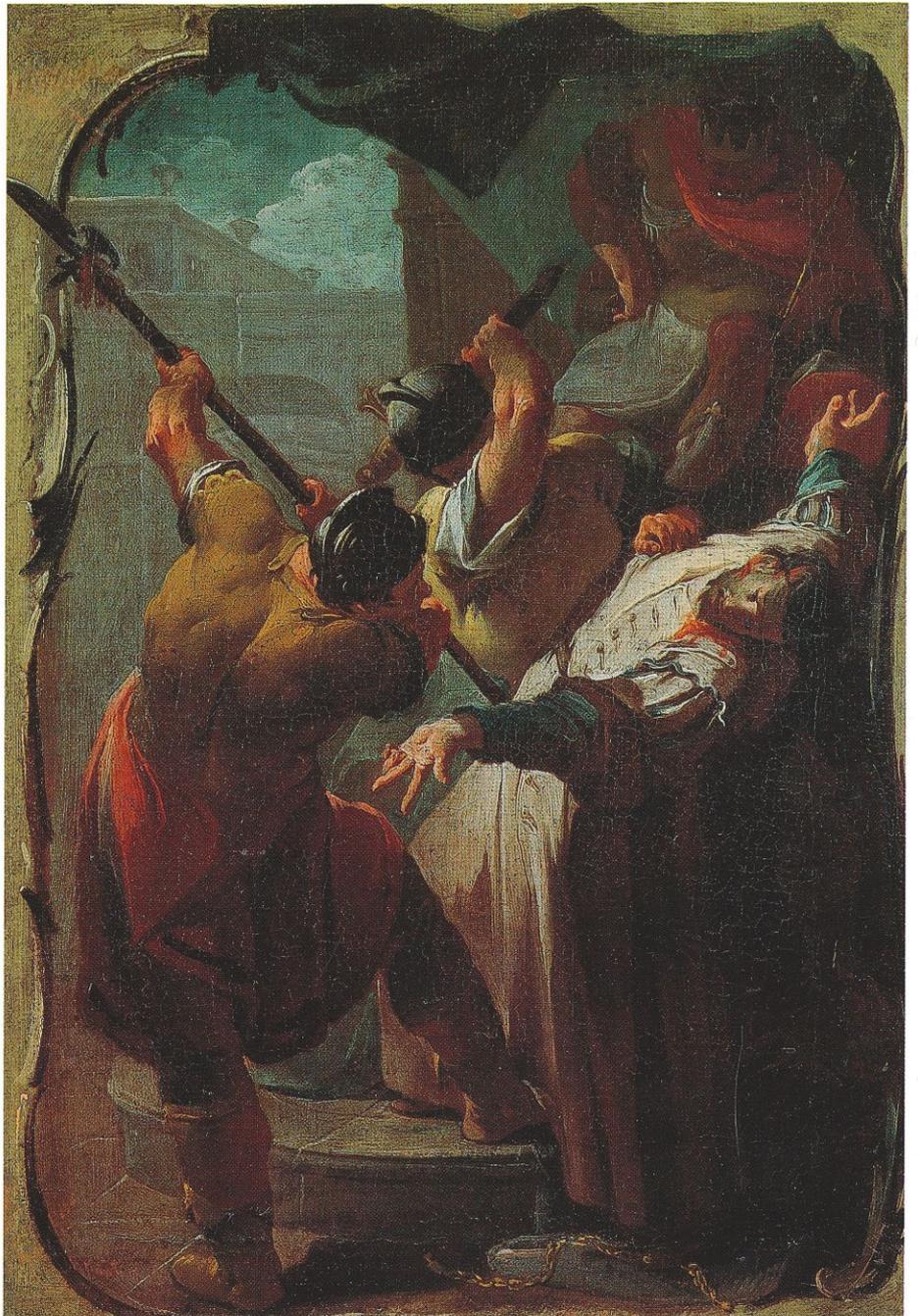
Die stilistische Nähe geht bis zu motivischen Übereinstimmungen z. B. im Hut des hinteren Kundschafters mit der Traube, der dem des hinteren Freundes Hiobs auch in der Malweise völlig gleicht, und die Hexe von Endor steht in Handhaltung und Gesichtsausdruck der Frau von Hiob sehr nahe. Allerdings bleibt als Problem die Seitengleichheit von Skizze und Radierung. Zwar leuchtet es ein, daß ein preiswürdiges Bild auch seitengleich zur Vervielfältigung reproduziert werden sollte, doch bleibt die Frage, ob die Innsbrucker Skizze die Radierung vorbereitet oder das Bild. Hier scheinen mir einerseits die oben angeführten Unterschiede zwischen Radierung und Skizze, andererseits die im folgenden vorgestellte seitenverkehrte Vorzeichnung zu einer fast zeitgleichen Radierung gegen eine Vorstudie zur Radierung zu sprechen. Vielmehr ist noch eine detailliertere seitenverkehrte Zwischenstufe wahrscheinlich. Allerdings scheint es auch unwahrscheinlich, daß Sigrist sich im Hinblick auf eine so wichtige Aufgabe wie die Vorlage zum Malwettbewerb allein mit einer so kleinen, raschen Skizze begnügte. Vielmehr dürfte sie als eine erste Ideenniederschrift aufzufassen sein, der eine sorgfältiger ausgeführte, farbige Ölskizze folgte, wie sie uns von Bergl für sein mit dem ersten Preis gekröntes Bild noch vorliegt (10).

Abb. links: Franz Sigrist, „Hll. Zenobius und Zenobia“ und „Hl. Barbara“, Ölskizzen, jeweils 30×20 cm, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. 1991/24 bzw. 1991/23.

Abb. rechts: Franz Sigrist, „Marter des hl. Artemius“, Ölskizze, 31,3×21,7 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0340.

(2) Z. B. Ausstellungskatalog „Franz Anton Maulbertsch és Kora“, Budapest 1974, bearb. von K. Garas. Die dort auf S. 24, 33 veröffentlichten Werke, zwei Gemälde und zwei Zeichnungen, bei Matsche-von Wicht nicht aufgeführt. Die Zeichnungen später noch einmal publiziert: K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Ausgewählte Meisterwerke der Graphischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste, Budapest, Budapest 1980, Nr. 21, 22.* Die dort veröffentlichten Gemälde s. Ausstellungskatalog: „Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn aus den Beständen des Museums der Bildenden Künste Budapest, der Ungarischen Nationalgalerie Budapest und dem Museum für Christliche Kunst Esztergom“, Langenargen 1984, S. 170 f. – R. Biedermann, *Meisterzeichnungen des Deutschen Barock. Aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1987, S. 374.* – Th. da Costa Kaufmann, *Central European drawings 1680–1800. A selection from American Collections, Princeton 1989, S. 122 f.*

(3) S. *Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. 2. Auflage, Augsburg 1984, S. 233 f.* Von den dort aufgeführten drei Gemälden ist nur der „Engelsturz“ Eigentum der Kunstsammlungen. Das dort als Franz Sigrist (?) aufgeführte Gemälde „Glorie des Hl. Martin“ – s. Matsche-von Wicht, *Kat.-Nr. XVII* (fälschlich zugeschriebene Werke) – hat M. Flad definitiv als Werk Joseph Christs für die Pfarrkirche Horgau erkannt.



Zeitlich unmittelbar an diese Werke anschließend, doch nicht mehr in Wien, sondern schon in Augsburg entstanden zwei kleine Ölbilder, die 1991 aus Privatbesitz für die Deutsche Barockgalerie erworben werden konnten: Die „Hll. Zenobius und Zenobia bei der Krankenpflege“ (Abb. S. 258 links) und die „Hl. Barbara“ (Abb. S. 258 rechts) sind zwei weitere der 63 vorbereitenden Ölskizzen – hinzu kommen noch zwei Vorzeichnungen –, die Sigrist für die vierbändige Ausgabe von Joseph Giulinis Übersetzung des Werkes von J. B. Masculus schuf, das auf deutsch und abgekürzt unter der Bezeichnung „Tägliche Erbauung eines wahren Christen“ bekannt ist (11). Matsche-von Wicht hat das Werk und vor allem den An-

teil Sigrists daran ausführlich vorgestellt und die Ölskizzen als Sigrists erste Arbeit in Augsburg bezeichnet (12). Da das Werk bei der durch den Kaiser unterstützten „Kaiserlich privilegierten Gesellschaft der freien Künsten und Wissenschaften in Wien und Augsburg“ erschien, aus der später die „Kaiserlich Franciscische Akademie“ hervorging, die von dem Verleger Johann Daniel Herz initiiert und geleitet wurde (13), liegt es sogar nahe, daß Sigrist direkt wegen dieses Auftrages seinen Aufenthaltsort nach Augsburg verlegte. Jedenfalls stand Sigrist Johann Daniel Herz und seinem gleichnamigen Sohn und Nachfolger an der Franciscischen Akademie sehr nahe und geriet durch ihn 1759 sogar in eine für ihn ausgesprochen unangenehme Af-

färe (14); außerdem war er seit 1755 Professor für Malerei an der von Herz geleiteten Akademie (15).

Sigrist lieferte zunächst drei Ölskizzen für die Heiligen des 7.–9. Juli, die im 3. Band Ende September 1754 erschienen und darauf sämtliche Ölskizzen und zwei Zeichnungen für die Stiche des Oktober und Dezember des erst 1755 erschienenen 4. Bandes. Von diesen 65 Vorlagen waren bisher nur drei für den 12., 20. (Abb. auf S. 259) und 21. Oktober bekannt (16), nun sind mit den beiden neugefundenen auch die Vorlagen für den 30. Oktober und für den 4. Dezember hinzugekommen. Obwohl der die Stiche nach ihnen enthaltende 4. Band erst 1755 erschien, dürften die Ölskizzen schon 1754 entstanden



sein, da J. D. Herz das Erscheinen des 3. und 4. Bandes für dieses Jahr ankündigte (17). Zwar entspricht die Reihenfolge, in der die Vorlagen entstanden, wohl nicht exakt der der Tagesheiligen, denn man muß davon ausgehen, daß den entwerfenden Künstlern – neben Sigrist arbeitete gleichzeitig nur noch Johann Wolfgang Baumgartner, der die weit-aus meisten Skizzen lieferte – die sie betreffenden Heiligenlegenden en bloc übergeben wurden. Dennoch setzte sich, worauf ebenfalls Matsche-von Wicht schon hingewiesen hat, der Einfluß J. W. Baumgartners auf Sigrists Ölskizzen mit der Zeit durch, wie sich an Hand der Kupferstiche nachvollziehen läßt (18). Dies zeigt sich auch an den beiden neugefundenen Skizzen: Während die frühere für den 30. Oktober („Zenobius und Zenobia bei der Krankenpflege“) stilistisch und kompositionell direkt an Wiener Arbeiten – z. B. sehr deutlich im „Tod des hl. Joseph“ der Österreichischen Galerie in Wien (19) – anknüpft, wie dies auch für die bereits bekannten Vorlagen gilt, so zeigt sich in der

„Hl. Barbara“ (für den 4. Dezember) Baumgartners Einfluß in der wesentlich beruhigteren, bildparallelen Darstellung der Figur der meditierenden Heiligen, in den flacheren Falten der Stoffe und in dem für Baumgartner so charakteristischen Farbklang. Allerdings könnte diese Annäherung an Baumgartners Vorlagen auch vom Verleger zugunsten einer größeren Einheitlichkeit des Gesamtwerkes gewünscht worden sein, denn in den sicher später entstandenen Grisailen für den Hertel-Verlag (20) findet sie sich in dieser Stärke nicht.

Abb. auf Seite 260: Franz Sigrist, „Der junge Tobias heilt seinen Vater“ (Tobias 11, 18), Radierung, 241×186 mm, in der Platte signiert.

Abb. auf Seite 261: Franz Sigrist, „Der junge Tobias heilt seinen Vater“, Tuschkfeder in Braun auf Papier, 385×275 mm; Königliche Kupferstichsammlung im Statens Museum for Kunst (ohne Inu.-Nr.).

(4) Das ausgeführte Bild: Öl auf Leinwand, 93×72,3 cm, Inu.-Nr. 1312; die Ölskizze: Öl auf Leinwand, 46,2×35,8 cm, Inu.-Nr. 1207. Matsche-von Wicht, S. 19; dort auch ausführliche Literatur zum Bild.

(5) Ölgrisaile in Braun auf Karton, 22,5×18,1 cm, Inu.-Nr. T 160. – Zum Wettbewerb und der Radierung s. Matsche-von Wicht, S. 18 f.

(6) Ölgrisaillen nehmen an Zahl gut die Hälfte der bei Matsche-von Wicht aufgeführten Werke Sigrists ein.

(7) Allerdings hebt auch auf Bergls Bild der Verspottende die linke Hand, und der Stock steht ebenfalls an der linken Seite der Vordergrundfigur.

(8) Von Mages sind keine Grisailen bekannt. Sein Stil ist in keiner Weise geprägt von der Wiener Akademie.

(9) S. Matsche-von Wicht, Kat.-Nrn. 11, 12, 13, 15 mit Abb. 7, 8, 11, 12.

(10) S. hierzu Matsche-von Wichts Charakterisierung S. 130: „Während andere Maler zeichnen, Einzelstudien machen und diese dann in eine vorgegebene Kompositionsform einfügen, arbeitet Sigrist von Anfang an auf eine möglichst wirkungsvolle Anordnung der Figuren und eine malerische Durchgestaltung der Szene hin. Auf Details und eine präzise Zeichnung kommt es ihm wenig an. Darum hat er auch anscheinend so gut wie nie gezeichnet außer für Stichvorlagen.“ Wobei die letztere Aussage im Hinblick auf die von Garas gefundenen Freskovorstudien (s. Anm. 2) und die unten zur Diskussion gestellte Zeichnung zu differenzieren ist.

(11) Illustrationen zu Josef Giulinis Übersetzung des Werkes von J. B. Masculus: „Encomia coelituum, digesta per singulos anni dies. Una cum veterum fastis, recensentibus victorias, triumphos, sacrificia, ceterasque res insignes, Romanorum imprimis atque Graecorum, quibus christianae religionis praeposuntur fastis. Auctore Jo. Baptista Masculo Neapolitano, e Societate Jesu. Ob raritatem & elegantiam recusa, ornata tabulis aeneis, cura et impensis AA. LL. Societatis. Viennae & Augustae Vind. A. S. R. MDCCLIII.“ Zu deutsch: „Tägliche Erbauung eines wahren Christen zu dem Vertrauen auf Gott und dessen Dienst in Betrachtung seiner Heiligen auf alle Tage des Jahres in auserlesenen Kupfern und deren Erklärung, auch erbauliche Betrachtungen und andächtigen Gebetern an die Hand gegeben von einem Mitglied der Gesellschaft der freien Künste und Wissenschaften. Zu finden bei der kaiserl. privilegierten Gesellschaft der freien Künsten und Wissenschaften in Wien und Augsburg.“ Bd. I Januar bis März, erschienen im Juli 1753, Bd. II April bis Juni, erschienen am 1. Juli 1754, Bd. III Juli bis September, erschienen Ende September 1754, Bd. IV Oktober bis Dezember, erschienen 1755. – Siehe auch: A. Laing, Two more Baumgartner Sketches for the Tägliche Erbauung, in: Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago, Salzburg 1983, S. 147 f.

(12) Matsche-von Wicht, S. 38 f., 225 f. – Die bereits bekannten Ölskizzen der Staatsgalerie Stuttgart, des Salzburger Barockmuseums und

Auch die zweite Neuzuweisung an Sigrist betrifft eine frühe Radierung: „Der junge Tobias heilt seinen Vater“ (Abb. auf S. 260), die mit dem 1753 von Sigrist zum Malerwettbewerb eingereichten Bild zusammenhängt, für das Sigrist keinen Preis erhielt (21). Im Kupferstichkabinett des Statens Museums in Kopenhagen befindet sich die seitenverkehrte Vorzeichnung dazu (Abb. auf S. 261). Sie trägt auf der Montierung zwar eine spätere Beschriftung, die Johann Baptist Enzensberger als Künstler nennt (22), doch läßt die Übereinstimmung mit der Radierung keinen Zweifel an Sigrists Autorschaft zu. Auch in diesem Fall ist eine Kopie von anderer Hand, beispielsweise von Enzensberger (23), auszuschließen, da in der Radierung die Komposition der Zeichnung durch einige Änderungen gestrafft und dramatischer gestaltet ist. Diese Veränderung betrifft vor allem die Vergrößerung des Engelkopfes vorne durch das stärker wallende Haar, der dadurch in direkteren Kontakt kommt zur Hand der Frau des alten Tobias. Dadurch werden diese beiden Figuren, die in der Zeichnung ohne überzeugende Beziehung zueinander und auch zu den beiden anderen Gestalten zwischen ihnen sind, miteinander verbunden und die gesamte Gruppe stärker zusammengefügt. Matsche-von Wicht hatte bereits darauf hingewiesen, daß die Radierung eine weiterentwickelte Variante des von Sigrist zum Malerwettbewerb eingereichten Bildes war, das in einer Ölskizze überliefert ist. Dieser noch querformatige Entwurf, der in Komposition, Figurenzahl und -anordnung der Radierung entspricht, zeigt die Figur des Engels noch wesentlich stärker isoliert, und Matsche-von Wicht zeigt in ihrer Analyse den Weg von der Skizze zur Radierung auf (24). In dieser Abfolge nimmt die Zeichnung eine Mittelstellung ein, wenn sie auch bereits der Radierung wesentlich näher steht. Doch scheint es, als habe Sigrist selbst erkannt, daß der Engel der Zeichnung noch nicht genügend seinen Intentionen entsprach, denn gerade über ihm bricht die Ausarbeitung des Blattes ab.



der Österreichischen Galerie Wien tragen bei ihr die Kat.-Nrn. 8, 9, 10 mit Abb. 9, 10, Farbtafel 5.

(13) S. F. Freude, *Die Kaiserlich Franciscische Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Augsburg*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, 34, 1908, S. 1 f. – B. Bushart, *Die Augsburger Akademien*, in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, Leids Kunsthistoric Jaarboek, V–VI, 1986/87, S. 332 f.

(14) Matsche-von Wicht, S. 12.

(15) Matsche-von Wicht, S. 178.

(16) „Hll. Zenobius und Zenobia bei der Krankenpflege“, Öl auf Lw., 30×20 cm; Inv.-Nr. 1991/24. – „Hl. Barbara“, Öl auf Leinwand, 30×20 cm; Inv.-Nr. 1991/25. Beide Städtische

Kunstsammlungen Augsburg.

(17) Matsche-von Wicht, S. 39.

(18) Matsche-von Wicht, S. 42 f.

(19) Matsche-von Wicht, Kat.-Nr. 6, Abb. 5.

(20) Siehe Anm. 9.

(21) S. Matsche-von Wicht, S. 23.

(22) *Königliche Kupferstichsammlung, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen*. Tuschfeder in Braun, 38,5×27,5 cm, ohne Inv.-Nr. Die Beschriftung auf dem Passepartout lautet: „Entzensperger F. 218. von Sonthofen im Algäu n: 1733. m: 1773 in Augsburg. Fn: f.º 328.“

(23) Johann Baptist Enzensberger, geb. 21. 6. 1732 in Sonthofen, gest. 30. 1. 1773 in Augsburg. Ausbildung bei Ignaz Baldauf in Oberndorf. Anschließend wohl vierjähriger Italienaufenthalt, wo er in naher Beziehung zu Gas-

pare Diziani in Venedig gearbeitet zu haben scheint. 1760 Heirat und Empfang der Malergerechtigkeit in Augsburg. Enzensberger kam, soweit bekannt, nie in Kontakt zur Wiener Akademie oder Paul Troger, dessen Einfluß auf die vorliegende Zeichnung unübersehbar ist. Enzensbergers Zeichenstil unterscheidet sich zudem grundsätzlich vom vorliegenden Blatt. Siehe G. Bergsträsser, *Zwei unveröffentlichte Zeichnungen von Johann Baptist Enzensberger*, in: *Festschrift für Peter Wilhelm Meister*, Hamburg 1975, S. 115 f. – Siehe auch: R. Biedermann, *Meisterzeichnungen* (Anm. 2), S. 256. (24) Die Ölskizze: Privatbesitz, Stuttgart; Öl auf Leinwand, 36×44 cm; Matsche-von Wicht, Kat.-Nr. 3 mit Farbabb. 4. Zur Diskussion über die Abfolge S. 24.



Abb. oben und unten: Franz Sigrist, „Samson und Dalila“ (Richter 16, 19) und „Jesus und die Samariterin“, jeweils Öl/Lw., 20,0×26,5 cm. Derzeit im Kunsthandel.

Abb. auf Seite 263: Franz Sigrist, „Flucht nach Ägypten“, Öl auf Kupfer, 34,5×27,0 cm; deutscher Privatbesitz.



(25) „Samson und Delila“, Öl auf Leinwand, 20×26,5 cm. – „Jesus und die Samariterin am Brunnen“, Öl auf Leinwand, 20×26,5 cm. – S.: *Gemälde Alter Meister. Galerie Sanct Lucas. Wien. Winter 1988/89, Nr. 25 und 26 mit Farbabb. Dort leicht veränderte Maße angegeben. Neuerdings: Auktionskat. Dorotheum Wien vom 18./19. März 1992, Nr. 165 f. (26) S. Matsche-von Wicht, S. 243 f., mit weiteren Beispielen und der Aufzählung der Themen, die zur jeweiligen Serie gehören.*

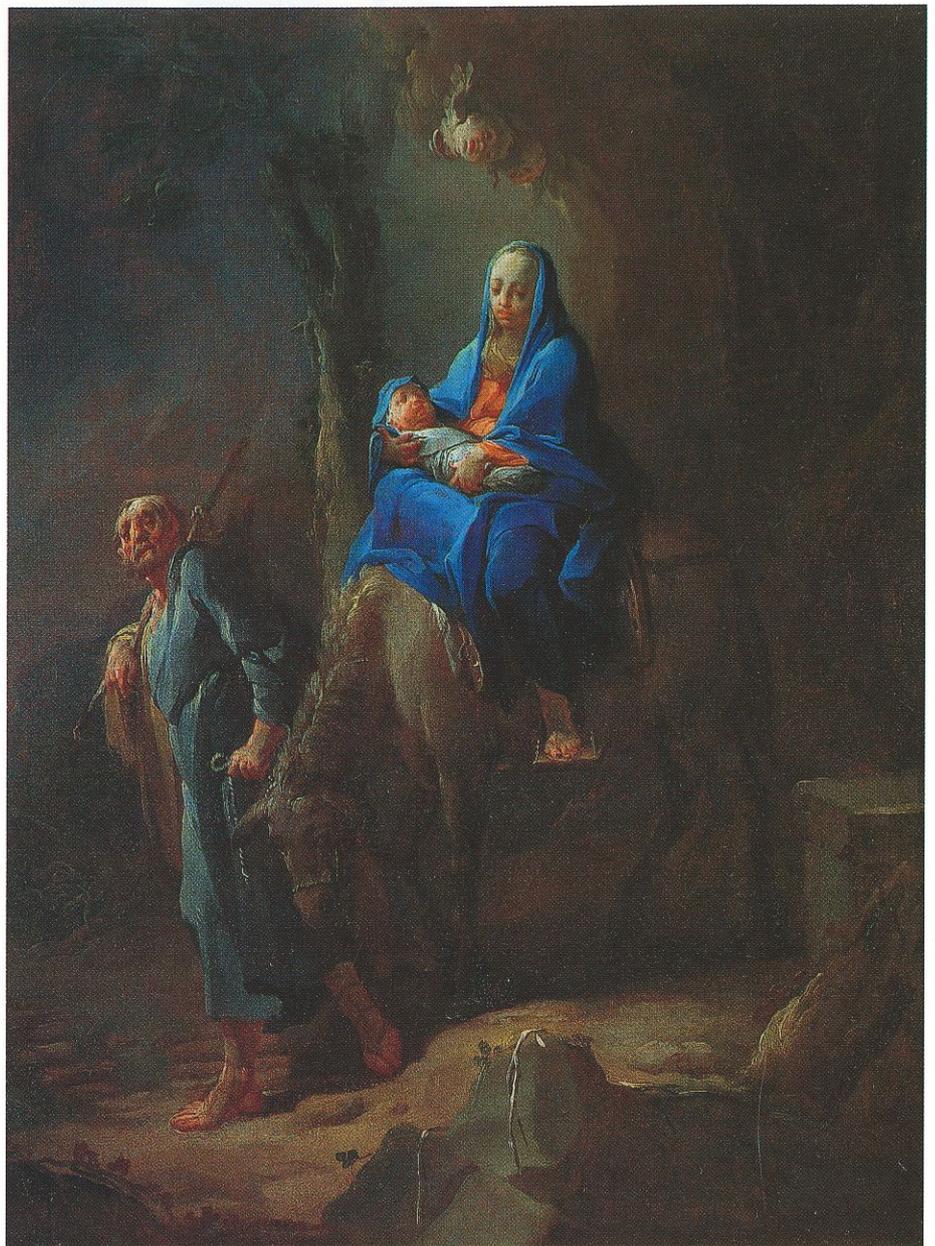
Am 17./18. Juni 1988 wurden bei Sotheby's Monaco als Nr. 1015 unter der Bezeichnung „Norditalienisch Anfang 18. Jahrhundert“ zwei Bilder versteigert, die sich mühelos ins Werk Sigrists einfügen ließen: Die Pinselstrukturen, mit denen die gratig gefalteten Gewänder ausgeführt sind, die breiten, in der Nacktheit formlosen Körper, die teigigen Gesichter mit den unregelmäßigen Zügen und den schiefen Nasen, kurz die ganze Palette altbekannter stilistischer Eigenarten Sigrists, sprachen für ihn als Maler. Auch Roman Herzig von der Galerie St. Lucas in Wien erkannte dies, kaufte die Bilder und überließ mir die Publikation, wofür ich ihm herzlich danke (25) (Abb. auf S. 262). Die Bilder haben die gleiche, für Sigrists Augsburger Zeit übliche Skizzengröße von 20×26,5 cm und gehören zusammen, obwohl sie weder kompositorisch noch inhaltlich als Pendants erscheinen. Dargestellt sind „Samson und Delila“ nach Richter (16, 19) und wohl „Jesus und die Samariterin am Brunnen“ (beide abgebildet auf S. 262) nach Johannes, Kap. 4. (Im Katalog der Galerie St. Lucas wird als Thema angegeben „Rebecca am Brunnen“ nach 1. Mose, Kap. 24, doch erscheint diese Interpretation nicht richtig, da die für diese Szene so wichtigen Kamele im Bild fehlen.) Von der Funktion her dürften die Bilder Vorlagen für Graphiken sein, obwohl sich danach ausgeführte Radierungen nicht nachweisen lassen. Es könnte sich um zwei Bilder aus einer Serie von mehreren handeln, wie sie Sigrist für den Verleger Johann Georg Hertel ausführte und die unter bestimmten Themen wie z. B. „Beispiele für verschiedene Arten der Liebe“, „Die Unabänderlichkeit der Pläne Gottes“ oder „Verschiedene Arten des Glaubens“ stehen (26). Denn als direkte, aufeinanderbezogene Gegenstücke weisen sie in Komposition und Inhalt wesentlich stärkere Diskrepanzen auf als die beiden etwas größeren Bilder der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen „Lot und seine Töchter“ und „Abraham bewirte die Engel“, die in der Deutschen Barockgalerie Augsburg ausgestellt sind (27). Matsche-von Wicht hat sie als Gegenstücke motivisch überzeugend gedeutet (28), und auch kompositionell sind sie mit dem Schwerpunkt der Szenen jeweils am linken und rechten Rand und den tiefen Ausblicken zur Mitte einander zugeordnet. Dagegen bilden in den beiden vorliegenden Bildern – sieht man sie aufeinander bezogen – die beiden Frauengestalten zwar eine Klammer um die beiden Männer, doch jeweils von rechts hinten, und nicht jeweils hinter den Frauen, nahen auf dem einen Bild die Philister, auf dem anderen die Jünger, die die Speise bringen. (Auch anders herum angeordnet verstärkt sich die kompositorische Zuordnung nicht.) Inhaltlich lassen sich zwar die beiden Paare, von denen die beiden Frauen jeweils nicht dem Stamm der Juden angehören, aufeinander beziehen, auch fungiert Samson als die alttestamentarische Präfiguration von Christus,

doch darüber hinaus lassen sich die beiden Szenen allein in keine inhaltliche Verbindung bringen.

Als Datierung bietet sich ebenfalls die frühe Augsburger Zeit an, wenn auch später als die bisher betrachteten Bilder, nach Beendigung der Arbeiten für die Giulini-Stiche. Sie werden in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den beiden in Augsburg hängenden Gegenstücken entstanden sein, deren Stil und Farbgebung sie vollständig entsprechen, und die Matsche-von Wicht mit Recht um 1756 ansetzt.

Wesentlich schwieriger zeitlich einzuordnen ist ein ungewöhnliches, kleines und qualitativvolles Bild, eine „Flucht nach Ägypten“, Öl auf Kupfer, 34,5×27 cm (Abb. auf S. 263), die schon im Kunsthandel mit Recht Franz Sigrüst zugeschrieben wurde (29). Die Gesichtszüge von Maria und Joseph entsprechen unverkennbar seinen bekannten Typen, ebenso der Engels- bzw. Jesuskopf; die Vordergrundkulisse mit den über den Felsen gelegten, schattenwerfenden Ästen sowie Baumstamm und Baumschlag finden sich in übereinstimmender Weise in seinen Bildern immer wieder.

Sigrüst stellt die Szene fast als eine Figurenkomposition im Hochformat dar. Die weite Landschaft, die in diesem Thema als bedrohlicher, ikonographisch wichtiger Aspekt meist eine große Rolle spielt, ist bei ihm, der die Natur immer nur andeutend in seine Bilder einbringt, auch hier allein Hintergrundfolie. Das Paar verläßt offenbar gerade die bergende Stätte, die rechts noch in dem Mauerende angedeutet ist, und zieht der schon tief stehenden Sonne – oder ist es der nicht sichtbare Mond? – entgegen. Dieser Beleuchtungseffekt, der ja für Sigrüst nicht unüblich ist, jedoch in der „Flucht nach Ägypten“ sehr verstärkt wird, prägt das Bild ebenso wie die tiefe, dunkelglühende Farbgebung und die glatten, großflächigen Gewänder. Diese in ihrer Intensität für Sigrüst ungewöhnliche Wirkung erhält das Bild sicher durch den Malgrund auf Kupfer, den er, soweit bekannt, nur höchst selten gebraucht hat. Allein aus seiner Spätzeit um und nach 1780 sind zwei kleinere Bilder mythologischer Thematik und eine alttestamentarische Szene ebenfalls kleineren Formats bekannt (30). Mit dem klassizistischen Stil dieser Spätzeit Sigrüsts hat das vorgestellte Bild jedoch nichts gemein. Dagegen erinnern Farbgebung und der dramatisch-poetische Lichteffekt an Paul Trogers Werke während der Studienzeit Sigrüsts in Wien; doch ist der Stil Sigrüsts auch in dieser Epoche durch Radierungen und Bilder so gut dokumentiert und sind diese Werke stilistisch so unvereinbar mit der „Flucht nach Ägypten“, daß auch eine Datierung in die Frühzeit auszuschließen ist. Ebenso die Augsburger Frühzeit, aus der einige Bilder besprochen wurden. Dagegen sind in der späten Augsburger Zeit um 1760 und nach der Rückkehr Sigrüsts nach Wien in den Jahren danach stilistische Überein-



stimmungen in seinem Werk deutlich. So zeigt das rechte Seitenaltarblatt der Votivkirche St. Thekla in Welden „Engel bergen den Leichnam des hl. Nepomuck“, das um 1758/59 zu datieren ist (31), wohl auf Grund der Erfahrung und stilistischen Sicherheit, die Sigrüst durch seinen ersten großen Freskenauftrag für die ehemalige Benediktinerabteikirche in Zwiefalten erfuhr, gegenüber den beiden vorher besprochenen Gegenstücken eine viel gratigere, flächigere Gewandbehandlung. Matsche-von Wicht beschrieb, genau analysierend, seinen „großflächigen, etwas glasigen Gewandstil“ und das „glatte Hermelincape“, das „wie eine Metallfolie über dem Körper des Heiligen liegt“ (32), eine Beschreibung, die ebenso für das Gewand des Joseph in der „Flucht nach Ägypten“ gilt. Darin also zeigt sich die stilistische Nähe zu der kleinen Kupfertafel, nicht minder aber in der kostbaren, nuancenreichen Farbgebung

und der gegenüber früheren Werken größeren Sensibilität der Übergänge. All dies sind Zeichen für das gewachsene Können des gereiften, über 30jährigen Künstlers.

Auch Typ und Gesicht der Maria der „Flucht nach Ägypten“ tauchen in den Werken dieser Epoche auf; sehr verwandt z. B. die „Immaculata“ des Chorfreskos der Pfarrkirche Seekirch am Federsee, das durch das Chronogramm sicher ins Jahr 1760 datiert ist und zu dem K. Garas zwei Vorzeichnungen gefunden hat (33), und die „Maria vom Siege“, die in einem Stich von Jacob Echingher überliefert ist (34). Ob die „Flucht nach Ägypten“ noch in Augsburg entstand oder erst in den frühen Jahren des zweiten Wiener Aufenthalts, in denen ein erneuter Einfluß Trogers wahrscheinlich ist, läßt sich aus Mangel an Werken der Ölmalerei besonders nach der Übersiedlung nach Wien nicht entscheiden (35).



Abb. links: Franz Sigrist, „Dornenkrönung Christi“, schwarze Kreide auf blau grundiertem Papier, weiß und weißgrau gehöht, 324×267 mm. Vaduz, Stiftung Ratjen.

- (27) S. Deutsche Barockgalerie, 1984 (s. Anm. 3), S. 234 mit Abb. 82 und 83.
 (28) Matsche-von Wicht, S. 57.
 (29) „Ruhe auf der Flucht“, Öl auf Kupfer, 34,5×27 cm; deutscher Privatbesitz. – Das Bild trug schon, als es im Besitz von Heidi Hübner, Würzburg, war, die Zuschreibung an Franz Sigrist. Siehe auch: Weltkunst vom 1. Februar 1985 mit Farbabb.
 (30) Matsche-von Wicht, Kat.-Nrn. 78, 79, 80 mit Abb. 85, 86, 87.
 (31) Matsche-von Wicht, Kat.-Nr. 23 mit Farbtafeln 6–8.
 (32) Matsche-von Wicht, S. 59.
 (33) K. Garas, 1980 (s. Anm. 2), Nr. 21 und 22 mit Abb.
 (34) Matsche-von Wicht, Kat.-Nr. Stichkat. Nr. 116 mit Abb. S. 81.
 (35) Matsche-von Wicht, S. 92. – Nach seiner Rückkehr nach Wien war Sigrist zunächst als Mitarbeiter Martin von Meytens für die Zereemonienbilder – s. Matsche-von Wicht, Kat.-Nr. 26, Abb. 25–30 – beschäftigt.
 (36) „Dornenkrönung Christi“, schwarze Kreide, weiß und weißgrau gehöht, 32,4×26,7 cm, Stiftung Ratjen, Vaduz. Ich bin Herrn Dr. Wolfgang Ratjen für die Erlaubnis, das Blatt publizieren zu dürfen, sehr dankbar.
 (37) Matsche-von Wicht, Kat.-Nr. 50 mit Abb. 50.

Zum Schluß sei noch eine Zeichnung der Stiftung Ratjen, Vaduz, vorgestellt, für die es zwar nichts Vergleichbares im bisher veröffentlichten Werk Sigrists gibt und deren Ausführung auch nicht bekannt ist, die aber in den Gesichtern, Händen und Bewegungen der Dargestellten so sehr seinem bekannten Menschenschlag gleicht, in der Wiedergabe und Zeichnung des Lichts auf den Körpern und ihren muskulösen Armen und Beinen und letztlich in der Sigrists Grisailen ähnlichen Technik so übergangslos seinem Werk einzugliedern ist, daß seine Autorschaft möglich, ja wahrscheinlich ist. Es handelt sich um eine über schwarzer Kreide braun lavierte und in verschiedenen Abtönungen von Weiß bis Grau mit dem Pinsel gehöhte „Dornenkrönung Christi“ (36) (Abb. auf S. 264) auf blau grundiertem Papier, wie es in Augsburg häufig verwendet wurde. Während die Kreide die räumliche Situation nur flüchtig und ungenau angibt, sind Christus und die ihn umgebenden und ihn quälenden Schergen zwar rasch, aber sicher und ausführlich mit dem Pinsel angelegt und ausgeführt.

Eine zeitliche Einordnung ins Werk fällt wegen der Unvergleichbarkeit der Zeichnung schwer; während allerdings die Gesichter der verspottenden Schergen links und vorne im ganzen Werk Sigrists – mit Ausnahme der Wiener Frühzeit – vergleichbare finden, scheint das strenge, klassische Profil Christi und die außerordentlich akademisch klassizistischen Muskulaturen allein in Sigrists Spätzeit möglich. In einer späten, in Grisaille ausgeführten Passionsdarstellung der österreichischen Galerie Wien „Handwaschung des Pilatus“ (37) stellt Sigrist Christus ganz ähnlich dar – mit auffallend langer, gerader Nase, großen Augen und spitz zulaufendem Bart, umringt von gedrungenen, starkgliedrigen Schergen mit runder Schulter-Rückenkontur. Dort und in anderen gleichzeitigen Bildern und Grisailleskizzen findet sich auch die räumliche Unbestimmtheit: Die Szenen spielen sich meist in stufenartig ansteigenden Räumen ab, wie es auch in der vorliegenden Zeichnung andeutungsweise skizziert ist. Damit zusammenhängend fällt eine weitere kompositorische Eigenart dieser Werke, die

Matsche-von Wicht um 1775–80 einordnet, auf, und die sie wiederum mit der Zeichnung verbindet: Die rautenförmige, labil auf der Spitze stehende Komposition der Bilder oder einzelner Gruppen oder Figuren in ihnen, meist gebildet – wie in der Zeichnung – durch ein abgewinkeltes oder gestrecktes Bein.

Nachtrag:

In Anlehnung an die auf Seite 261 abgebildete und für Sigrist gesicherte Zeichnung wäre auch eine Zuschreibung der stilistisch sehr ähnlichen, bisher Franz Karl Palko zugewiesenen Zeichnung „Die Erziehung Mariens“ (Ausstellungskat. „Franz Karl Palko“, Salzburger Barockmuseum 1989, Kat.-Nr. 6 auf S. 46–47 mit Abb.) zu erwägen. Diese ist zwar ausgeführt, im Duktus entschiedener und in der Stoffbehandlung weicher, jedoch im Aufbau, in der Gestaltung der Hände und der Architektur der Kopenhagener Zeichnung und den übrigen Frühwerken Sigrists sehr verwandt.