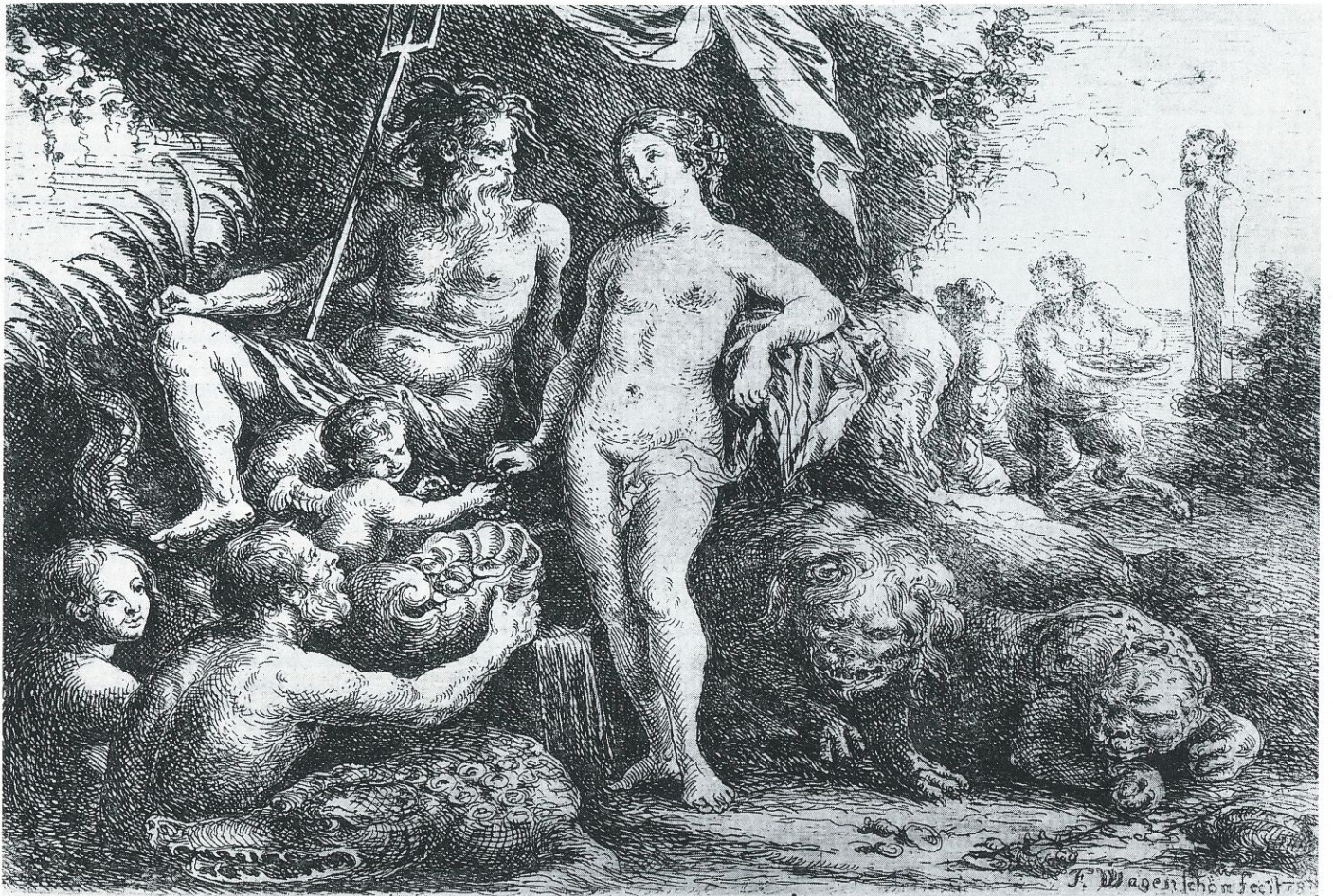


BAROCKBERICHTE

11/12





Lubomír Slavíček

Franz Xaver Wagenschön, „Pictor Viennensis, Austriae Discipulis P. P. Rubenius“ – *Copia und Imitatione* in seinem graphischen Werk

Im Gedenken an Hans Aurenhammer

Die reiche und vielfältige künstlerische Tätigkeit des Wiener Historienmalers Franz Xaver Wagenschön (1726–1790), der am Ende der vierziger Jahre aus Ostböhmen nach Wien kam und hier als bereits fertiger Maler im Jahr 1751 an der Malerakademie immatrikulierte, ist bisher nur in ihren Umrissen bekannt¹. Ähnlich wie das Schaffen anderer Repräsentanten des Wiener akademischen Umkreises, die etwa um das Jahr 1750² in das Kunstleben eingetreten sind, wartet es bislang auf eine zusammenfassende Bearbeitung. Einen bedeutenden Bestandteil von Wagenschöns Œuvre stellen ohne Zweifel seine zahlreichen Zeichnungen dar³, die heute in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen aufbewahrt werden. Bei weiteren bleibt der Autor inzwischen unbestimmt, oder sie werden falsch in das Schaffen anderer, nicht nur österreichischer Künstler eingereiht. Die Ursache für diesen Zustand ist zweifellos Wagenschöns proteisch veränderlicher Zeichenstil, die Mannigfaltigkeit der

verwendeten Techniken sowie auch ihr unterschiedlicher Stilcharakter, in dem nachdrücklich der für jene Epoche kennzeichnende Eklektizismus in Erscheinung tritt. Andererseits ermöglicht es insbesondere das zeichnerische Werk Franz Xaver Wagenschöns, die einzelnen oft gegensätzlichen Inspirationsquellen, aus denen des Malers eigene künstlerische Auffassung kristallisierte, mit Sicherheit zu analysieren und zu bestimmen. In dieser Hinsicht stellt das Konvolut der Zeichnungen Wagenschöns, das in tschechischen Sammlungen, angeführt von der Nationalgalerie in Prag, erhalten blieb (siehe Beilage), ein besonders charakteristisches Muster dar. Einen verlässlichen Ausgangspunkt für die Bestimmung der einzelnen Einflüsse, die auf den Künstler einwirkten, gewährt besonders die flüchtige Skizze aus der graphischen Sammlung der Prager Nationalgalerie, auf der der Maler drei Jahre vor seinem Ableben seine Gesichtszüge festhielt (Kat.-Nr. 16, Abb. auf Seite 436). Die Be-

deutung dieser gut bekannten Zeichnung steigert auch eine bisher unbeachtete, zweifellos gleichzeitige lateinische Inschrift auf der Rückseite, die nicht nur den Porträtierten als Franz Xaver Wagenschön identifiziert, sondern ihn überdies – wiewohl auf den ersten Blick ein wenig paradox – als österreichischen Schüler Peter Paul Rubens' bezeichnet: *Franz Xaver Wagenschön, Pictor Viennensis, Austriae Discipulis P. P. Rubenius*. Diese Beischrift bringt offenbar die zu des Malers Lebzeiten allgemein angenommene Charakteristik der dominanten Stilorientierung seines Schaffens zum Ausdruck. Die ausgeprägte Zuneigung Franz Xaver Wagenschöns zu Rubens betonte z. B. der Sekretär der Wiener Akademie, Leopold Adam Wasserberg, in seinem am 11. September 1771 veröffentlichten Artikel in den *Allergnädigst-privilegierten Anzeigen aus sämtl. k. k. Erbländern*, in dem er über den Maler u. a. bemerkt: „in seiner Art zu mahlen bemühet er sich von andern zu unterscheiden“⁴. Die auffallende Anregung



Abb. links: Franz Xaver Wagenschön, Selbstbildnis; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 12 028.

Wagenschöns durch Rubenssche Vorlagen respektive durch die Schöpfungen weiterer Antwerpener Künstler aus dem Umkreis von Rubens blieb auch von den Autoren der lexikographischen Literatur des 19. Jahrhunderts nicht unbemerkt. Die nannten vor allem in Verbindung mit dem graphischen Werk des Künstlers flämische Maler, deren Resonanz in seinen *malerisch radirten* Kupferstichen offensichtlich ist. Neben den Hauptvertretern der Malerschule in Antwerpen, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck und Jacob Jordans, war es vor allem der Maler und Stecher Cornelis Schut⁷. Diese Inspirationsquellen belegte vor kurzem Hartwig Garnerus am Beispiel der Kollektion von Wagenschöns Zeichnungen aus deutschem Privatbesitz, die sich früher in der Sammlung des Kunsthistorikers Gustav E. Pazaurek befand⁸.

Bei dem gezeichneten Selbstbildnis Franz Xaver Wagenschöns in der Prager Nationalgalerie – das übrigens im Schaffen dieses

Künstlers bei weitem nicht allein dasteht, denn eine ähnlich konzipierte Zeichnung aus dem Jahr 1762 gibt es in Wien in der Graphischen Sammlung Albertina (Inv.-Nr. D 2042)⁷ – weist jedoch nicht nur die erwähnte Bemerkung auf die Beziehung zu Rubens hin. Man darf nämlich nicht übersehen, daß ihr sparsamer, spontaner zeichnerischer Ausdruck sowie die Art der unbarmherzig aufrichtigen Beobachtung des eigenen alternden Antlitzes, das mit einem erheblichen Maß an psychologischer Überzeugungskraft und ohne Verschönerung festgehalten ist, auffallend der Selbstporträtzeichnung von Peter Paul Rubens, gleichfalls an der Schwelle des Todes gezeichnet, nahesteht (Windsor, Sammlungen Ihrer Majestät Elizabeth II., Königin von England)⁸. In diesem Fall, da Wagenschön die Zeichnung von Rubens nicht von der Autopsie kennen konnte, handelt es sich offenbar um keinen direkten Zusammenhang, vielmehr eher um eine Parallelerscheinung.

Abgekürzt zitierte Literatur

Bergner 1912

P. Bergner, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag*, Prag 1912

Klímešová 1963

E. Klímešová, *Uměleckohistorické sbírky Slezského muzea [Kunsthistorische Sammlungen des Schlesischen Museums]*, Ostrava 1963

Kroupa 1985

J. Kroupa, *Kat. Rakouská a moravská kresba 18. století [Österreichische und mährische Zeichnung des 18. Jahrhunderts]*, Brno 1985

Mazourek 1989

P. Mazourek, *Kat. Benátská kresba 16.–18. století z Moravské galerie [Venezianische Zeichnung des 16.–18. Jahrhunderts aus der Mährischen Galerie]*, Brno 1989

Kat. Helsinki 1987

Kat. Barokin Taidetta Prahan Kansallisgalleriasta. Barockens Konst fran Nationalgalleriet i Prag [Barocke Kunst aus der Prager Nationalgalerie], Helsinki 1987

Kat. Prag 1934

Kat. Vystava kreseb českých mistrů XVII. a XVIII. století [Ausstellung der Zeichnungen böhmischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts], Praha 1934

Podlaha 1918

A. Podlaha, *Seznam nejdůležitějších akvarelů a kreseb ve sbírkách Muzea království českého [Verzeichnis der bedeutendsten Aquarelle und Zeichnungen in der Sammlung des Museums des Königreichs Böhmen]*, *Památky archeologické a místopisné XXX*, 1918, S. 192–196.

Preiss 1975

P. Preiss, *Franz Karl Palko als Zeichner*, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 45, 1975, S. 63–107

Preiss 1977

P. Preiss, *Kat. Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*, Wien 1977

Preiss 1978

P. Preiss, *Kat. Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze [Österreichische Barockkunst in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag]*, Praha 1978

Rouček 1943/1944

R. Rouček, *Kresba od Sprangera k Antonínu Mánesovi [Die Zeichnung von Spranger bis Antonín Mánes]*, *Dílo XXXIII*, 1943/1944, S. 233–245

Slaviček 1979

L. Slaviček, *Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze [In margine der Ausstellung der österreichischen Barockkunst aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag]*, *Umění XXVII*, 1979, S. 545–555

Slaviček 1990

L. Slaviček, *K. činnosti Michelangela Unterbergera v Čechách [Zur Tätigkeit Michelangelo Unterbergers in Böhmen]*, *Umění XXXVIII*, 1990, S. 39–48

Abb. rechts: Franz Xaver Wagenschön nach Ludovico Carracci, Prinzessin mit dem Drachen; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 2505.

Anmerkungen:

- (1) E. Baum, *Katalog des österreichischen Barockmuseums. Unteres Belvedere Wien. Band 2. Wien – München 1980, S. 733–736* (hier die ältere Literatur erwähnt). – P. Preiss, *Böhmen und die österreichische Malerei in der Zeit Maria Theresias und Josephs II. In: Österreich im Europa der Erklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien, 20.–23. Oktober 1980. Band 2. Wien 1985, S. 645.*
- (2) Vgl. E. Hindelang (Hrsg.), *Kat. Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil. Sigmaringen 1994.*
- (3) K. G. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon XXI, München 1838, S. 50.* – C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich LII, Wien 1885, S. 70* (z. B. hier erwähnte Zeichnung Die Hll. Florian, Ladislaus, Stephan und Emerich im Besitz des Oberbaurathes Bergmann befindet sich heute in der Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg, vgl. R. Biedermann, *Kat. Meisterwerke des deutschen Barock aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Augsburg 1987, S. 392–393, Kat.-Nr. 190, Abb.*). – P. Bergner (Hrsg.), *Beiträge u. Berichtigungen zu Dlabac Lexikon böhmischer Künstler von Grafen Franz v. Sternberg-Manderscheidt. Prag 1913, S. 42.*
- (4) F. M. Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch. Zum Druck eingerichtet und mit Anmerkungen versehen von Gertrude Aurenhammer. Wien 1977, S. 15.*
- (5) Nagler (zit. in Anm. 3), S. 50.
- (6) H. Garnerus, *Zeichnungen von Franz Xaver Wagenschön 1726–1790 in der Tradition von Rubens und Jordaens. Kunst und das schöne Heim XXII, No. 5, 1980, S. 297–305.*
- (7) P. Preiss, *Kat. Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze [Österreichische Barockkunst in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag]. Praha 1978, S. 57.*
- (8) Ch. White, Ch. Crawley, *The Dutch and Flemish Drawings from the Fifteenth to the Early Nineteenth Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. Cambridge 1994, S. 307–309, Kat.-Nr. 437, Abb.*
- (9) Vgl. J. Kronbichler, *Die Zeichnungen Michael Angelo Unterbergers. Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 60, 1980, S. 140–153.*
- (10) K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Ausgewählte Meisterwerke der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste, Budapest. Budapest 1980, S. 19.* – Vgl. auch Haberditzl (zit. in Anm. 4), S. 93.
- (11) Vgl. R. Wittkower, *Imitation, Eclecticism and Genius. In: E. R. Wassermann (Hrsg.), Aspects of the Eighteenth Century. Baltimore –*



- London 1965, S. 152. – W. Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge. Hildesheim – New York 1977.* – P. Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und die Problematik des Eklektizismus. München 1984, S. 44–53, 54–72.*
- (12) Zitiert nach C. von Lützwow, *Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste. Wien 1877, S. 52.* – W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien 1967, S. 38.*
 - (13) J. Müller Hofstede, *Italienorientierung und Italienreise. Vorübungen: Zeichnungen und Gemälde nach Kupferstichen; Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento. Zur Deutung eines theoretischen Skizzenblattes im Berliner Kabinett. In: Kat. Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. Köln 1977, S. 38–49, 50–67.*
 - (14) G. de Laresse, *Großes Mahler-Buch. I. Theil. Nürnberg 1728, S. 56–57.*

Trotz der beträchtlichen Veränderlichkeit von Wagenschöns zeichnerischer Ausführung steht außer Zweifel, daß die Strichführung und technischen Verfahren (die Art der Schraffierung und insbesondere des Lavierens), wie sie die venezianischen und zum Teil auch Bologneser Künstler des 18. Jahrhunderts benützten, ihre Hauptkomponente waren. Diese Kenntnis vermittelten Wagenschön, der selbst Italien wohl niemals besucht hat, seine Professoren an der Wiener Akademie, vor allem Michelangelo Unterberger⁹. Mit der Resorbierung fremder Vorlagen und Impulse unterscheidet sich Wagenschön nicht wesentlich von den meisten seiner Zeitgenossen aus dem akademischen Umkreis. Ähnlich wie Paul Troger, Michelangelo Unterberger oder Franz Anton Maulbertsch kann man jedoch auch ihn nicht schroff als bloßen Epigonen bezeichnen, der in seinen Altarkompositionen, Staffelei- und Kabinett-

bildern, Zeichnungen und Radierungen „nur die zum Schema erstarrten Vorbilder“ wiederholt und sich auf diese Weise „als kraftloser Bewahrer der Traditionen“ manifestiert¹⁰. Die damaligen theoretischen Konzepte ebenso wie die künstlerische Praxis (Ch. W. E. Dietrich und insbesondere A. R. Mengs), fest verankert in der älteren Renaissancetradition, unterschieden sehr konsequent zwischen geistlosem Kopieren und Nachahmen von Vorlagen („*copia*“) und kreativer Umgestaltung („*imitazione*“) bekannter Muster¹¹. Diese Postulate fanden begrifflicher Weise auch an der Wiener Akademie ihren Widerhall. Ein beredtes Zeugnis hierfür ist die Ansicht ihres Protektors, des bekannten Kunstliebhabers und Kenners Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg, aus dem Jahr 1770, die in seiner bekannten Beurteilung des Projektes einer Vereinigung der Maler- und Kupferstecherakademie enthalten ist. Kaunitz verlieh der Überzeugung Ausdruck, die Bewohner in den österreichischen Ländern ebenso wie in Deutschland haben „mehr Fleiß als natürliches Genie, und auch dieses ist mehr zu den mechanischen als zu den schönen und freyen Künsten aufgelegt. Daher sind unsere Künstler im Nachmachen, Copiren und Nachahmen sehr glücklich; aber was neues von sich selbst zu ersinnen und an's Licht zu bringen – dazu fehlt es ihnen an der Erfindungskraft“. Die Ursachen für einen solchen Mangel an Invention und Originalität sah er dann in der ungenügenden Ausbildung und Schulung der künftigen Künstler, „weil sich das Genie ohne ein kunstmässiges Studium, d. i. ohne eine überlegte philosophische Kenntniss der schönen Natur, Betrachtung der Antiken und der besten Kunstwerke, Unterricht in der Mythologie und Fabelkunde und vornehmlich ohne gute Anleitung nicht zu helfen weiss“¹². In unmittelbarer Anknüpfung an die ältere Tradition, wie sie z. B. im 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts im niederländischen Milieu zur Geltung kam¹³, fiel auch im Lehrprozeß an der Wiener Kunstakademie ein wichtiger Platz dem Studium und der Kopierung nach Originalen oder graphischen Reproduktionen an Werken älterer und neuerer Kunst zu. Der Art, „wie man schöne Kupferstiche, Academie-Bilder und Modelle in den Mahlen gebracht soll“, widmete der niederländische Maler und Theoretiker Gerard de Lairese (1641–1711) in seinem einflußreichen Traktat *Grosses Mahler-Buch*, das im Jahr 1728 in deutscher Übersetzung herauskam, ein selbständiges Kapitel¹⁴. Die Mitglieder und Schüler der Wiener Akademie hatten zudem seit dem Jahr 1769 Zugang zur kaiserlichen Bildergalerie in Stallburg, „damit die Jugend verschiedener Meister Arbeit sehen, Nutzen ziehen und sich in der Nachahmung die anständigste und daraus gefälligste Art wählen könnte“ (W. Beyer)¹⁵. Die Bilder und vor allem Kupferstiche nach Kompositionen berühmter Autoren zählten überdies zur unteilbaren Ausstattung des Ateliers nicht nur eines akademisch gebildeten Künstlers. Auch Franz Xaver Wa-

genschön besaß „in etlichen hundert Stücken bestehenden Gemälden, meistens nach Rubens, dann sowohl von diesen als anderen berühmten Meistern nämlich van Dyck, Guido Reni, Rembrandt, Jordan [wohl Jacob Jordaens], Dam [= Tamm], Anibal Caraci, Brandel, Corregio Originalien selbst; dann auch eine Sammlung einiger tausend Stück Kupferstiche nach obbenannt und mehr anderen Meistern, als Raphael d' Urbino, Poussin, Bassano, Pietro Testa, Tiepolo, Piazzeta, Blomert, Goltzius, Ostade, le Brun, Lairese“¹⁶. Schon die bloße Aufzählung der Namen italienischer und niederländischer Maler vornehmlich aus dem 16. und 17. Jahrhundert legt einen relativ breiten Umkreis möglicher Vorlagen fest, die Wagenschön für sein eigenes Schaffen benützen konnte. Bei der auffallend großen Anzahl von Bildern nach Rubens ging es wahrscheinlich, ebenso wie im Fall des Nachlasses seines Generationsgefährten Johann Wenzel Bergl oder bei Kopien von Franz Anton Maulbertsch, die im Jahr 1783 dem Bischof Janos Szily angeboten wurden, um Arbeiten, die der Künstler „nach Rubensischen Gustu“ geschaffen hat¹⁷.

Das malerische Werk von Peter Paul Rubens erfreute sich in den Erbländern schon seit seinem Entstehen beachtlichen Interesses sowohl von Sammlern als auch unter den bildenden Künstlern. Seine Gemälde zählten im 17. und 18. Jahrhundert zu den am meisten erwünschten und geachteten Akquisitionen der hiesigen aristokratischen Sammler; die erhöhte Nachfrage konnten auch Werke der übrigen Antwerpener Maler der Rubenschen Epoche zufriedenstellen. Eine hervorragende Kollektion niederländischer Bilder befand sich vor allem in der kaiserlichen Galerie, deren Grundlage die berühmte Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm bildete. Diese Galerie wurde laufend um weitere Neuerwerbungen bereichert, zu denen etwa um 1777 auch Einkäufe wichtiger Altarbilder aus liquidierten Kirchen in den südlichen, damals österreichischen Niederlanden zählten¹⁸. Einer der Initiatoren solcher Ankäufe war Fürst Kaunitz, der schon im Laufe seiner Kavaliertour durch die Niederlande begeistert und gefesselt vor den Bildern Rubens' stand und später als Sammler eine Reihe seiner Werke in seine eigene Bilderkollektion einreichte¹⁹.

Eine Vorstellung vom Schaffen Rubens' vermittelten neben den verbreiteten graphischen Blättern auch die Ergebnisse des künstlerischen Wirkens einer zahlreichen Gruppe vaganter flämischer Künstler, die vorübergehend oder dauernd in Wien beziehungsweise in anderen Kunstzentren Mitteleuropas arbeiteten. Das Beispiel Rubens' spielte auch eine wesentliche Rolle beim Ausreifen und der Emanzipation der einheimischen künstlerischen Produktion, wie das im 17. Jahrhundert das Kunstschaffen Joachim von Sandrarts, Tobias Pocks oder Michael Willmanns bezeugt, oder an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts das Werk von Jo-

hann Michael Rottmayr²⁰. Einer Reihe Rubensscher Zitate begegnen wir auch im Œuvre der österreichischen Maler Daniel Gran, Paul Troger und Michelangelo Unterberger, die sich sonst eher an italienischen Malern orientierten, und auch in Arbeiten ihrer Schüler an der Akademie bei Franz Anton Maulbertsch, Felix Ivo Leicher oder Johann Wenzel Bergl²¹.

In Wagenschöns Herangehen an die Vorlagen von Rubens, eventuell an Vorbilder anderer Künstler, manifestiert sich die unbestrittene Resonanz der Ansichten Gerard de Lairesses, der in seinem Traktat nachdrücklich vor „Thorheit der Mahler in dem Mißbrauch der Kupferstiche“ warnte. Mit Ausnahme reiner Studienblätter handelt es sich bei ihm nicht um bloße Kopien gewählter Vorbilder, sondern um das Beispiel jener höheren Stufe der „*imitazione*“, d. h. um die Transformation der studierten Kompositionselemente, ikonographischen Lösungen, Bewegungsaktionen, Gesten und Typen in ein neues, eigenständiges Ganzes. Im Einklang mit der damaligen Terminologie handelt es sich um Schöpfungen, denen die Bezeichnung entspricht, die in den zeitgenössischen Inventaren und Katalogen zu finden ist: „im Rubens Manier“ oder „im Rubens Geschmack“.

Dem entspricht auch die Form der Signatur auf diesem Typ von Wagenschöns Zeichnungen, in der man das selbstbewußte „*invenit*“ findet, das die Inventionsoriginalität der Komposition betont. Nur in den Fällen, da es sich wirklich um eine Kopie oder die getreue Aufzeichnung eines konkreten Werkes handelt, die aus Studiengründen angefertigt wurde, benützt der Künstler konsequent nur die Bezeichnung „*fecit*“. Die Art, in der Franz Xaver Wagenschön die Ausgangsvorlage durch seine eigene Erfindungskraft veränderte, belegen anschaulich die folgenden Beispiele.

Bei dem gezeichneten Entwurf des Altarbildes *Die Jungfrau Maria mit Allerheiligen* in der Wiener Albertina²² wurden zwar die grundlegende Kompositionseinteilung, die Art der Eingliederung einer großen Anzahl von Figuren und manche Details, namentlich die Gestalten der hl. Diakonen (Laurentius und Stephan) im Vordergrund, nur mit kleinen Veränderungen aus der graphischen Illustration *Die Heiligen der Kirche* übernommen, die nach einer Zeichnung von Rubens der Stecher Theodor Galle für das *Breviarium Romanum* (1613/14) geschaffen hat²³, aber als Ganzes handelt es sich hier unbestreitbar um eine selbständige Invention des Künstlers. Eine gleiche Beziehung zwischen der Vorlage von Rubens und dem Werk Wagenschöns weist der Stich *Die Kreuzabnahme* aus dem Jahr 1771 auf²⁴, der eine freie Paraphrase des bekannten Kupferstiches von Lucas Vorsterman ist, das den mittleren Teil des Triptychons festhält, welches Rubens in den Jahren 1611/12 für die Kathedrale von Antwerpen gemalt hat²⁵.



(15) Zitiert nach J. Dernjač, *Zur Geschichte von Schönbrunn*. Wien 1885, S. 10. – Vgl. auch Lützwow (zit. in Anm. 12), S. 43–44. – Ferner: H. R. Füesli, *Annalen der bildenden Künste für österreichische Staaten, Erster Theil*, Wien 1801, S. 25–26, 34.

(16) *Wiener Zeitung* Nr. 37 von 7. Mai 1791, Anhang S. 1233.

(17) Th. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen II/V*. Wien 1899, S. 70. – Vgl. auch L. Slaviček, *Johann Wenzel Bergl as a Painter of Altarpieces and Easel Paintings: A Reappraisal based on New Findings*. *Bulletin of the National Gallery in Prague* 1, 1991, S. 67. – K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*. Budapest 1960, S. 185, Anm. 193, S. 189, Anm. 290, S. 267, Dok. XCVI.

(18) K. Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1967, S. 39–80. – K. Garas, *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*. *Ibidem* 64, 1968, S. 181–278. – W. Scheelen, *Het tot van Schilderijen collecties van Zuidnederlandse Jezuiten collegies na de opheffing van de Orde in 1773*. *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1988, S. 261–341.

(19) C. Hálouá-Jahodová, *Galerie moravských Kouniců. Z dějin uměleckých záměů jejich bu-*

dovatelů [Die Galerie der mährischen Kaunitz. Aus der Geschichte der künstlerischen Interessen deren Erbauer]. Sonderdruck aus *Časopis Matice moravské*. Brno 1940. – Frimmel (zit. in Anm. 17), S. 71–117.

(20) A. Haidecki, *Die Niederländer in Wien*. *Oud Holland* XXIII, 1905, S. 1–26, 108–128; XXV, 1907, S. 9–26. – G. Heinz, *Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1967, S. 109–164. – G. Galavics, *Netherlandish Baroque Painters and Graphic Artists in 17th Century Central Europe*. In: *Kat. Baroque Art in Central Europe. Crossroads*. Budapest 1994, S. 83–106. – Vgl. auch O. Bock von Wülffingen, *Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung*. Berlin 1947, S. 11–33.

(21) D. Schelest, *Zeichnungen von Paul Troger in der Lemberger Sammlung (in der russischen Sprache)*. *Museum 4. Die Kunstsammlungen der UdSSR* 1983, S. 149, Kat.-Nr. 7, Abb. S. 147. – K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk*. Salzburg 1974, S. 70–72. – I. Krsek, *Maulbertschovo „Vysvobození Panny“ v Moravské galerii v Brně* [Maulbertschs „Die Befreiung einer Jungfrau“ in der Mährischen Galerie in Brno]. *Umění* XXVII, 1979, S. 59–66. – L. Slaviček, *Přspěvky k poznání díla Felixe Ivo Leichera na severní Moravě* [Beiträge

zur Erkenntnis des Werkes von Felix Ivo Leicher in Nordmähren]. *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji* V, 1982, S. 38–40. – Slaviček (zit. in Anm. 17), S. 64–67.

(22) H. Tietze, E. Tietze-Conrat, O. Benesch, K. Garzarolli-Thurnlackh, *Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*. Band IV. Wien 1933, S. 181, Kat.-Nr. 2229, Abb.

(23) D. Bodart, *Kat. Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Roma 1977, S. 21, Kat.-Nr. 14, Abb. – J. R. Judson, *Book Illustrations and Title Pages. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXI*. Bruxelles 1987, S. 146–151, Kat.-Nr. 28–28b, Abb. 94–97.

Abb. oben links: Franz Xaver Wagenschön, *Verkündigung an Maria*; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. 24 549 verso.

Abb. oben rechts: Franz Xaver Wagenschön, *Nackte Frau bei ihrer Toilette*; Troppau (Opava), Schlesisches Landesmuseum, Inv.-Nr. U 454 A verso.

Auch im Fall von zwei Radierungen Franz Xaver Wagenschöns mit Seegöttern und Nymphen aus dem Jahr 1771, respektive 1784, geht es – wie im übrigen schon die ältere Lexika erkannt hat – um die Variation der bekannten Rubens-Komposition *Die vier Weltteile* aus der kaiserlichen Pinakothek und *Neptun und Amphitrite* aus der Schönborn-Galerie in Wien (später, bis 1945 in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Es ist nicht uninteressant, daß das zweite angeführte Bild in einer graphischen Reproduktion der Direktor der Kupferstecherakademie in Wien, Jacob Matthias Schmutzer, festgehalten hat²⁶. Mehr als in wörtlichen Zitaten konkreter Vorlagen oder in ihrer Kompilation beruhte das Verfahren Franz Xaver Wagenschöns in dem Bestreben, sich dem Stilcharakter des gewählten Vorbilds anzunähern. Ein solches Vorgehen des Malers belegt eine Reihe bereits publizierter Arbeiten, z. B. die Zeichnungen zum Thema *Die heilige Sippe* in Wien, Albertina, und in Chicago, The Art Institute, sowie auch die meisten Zeichnungen, die Hartwig Garnerus veröffentlicht hat²⁷. Neu kann man ihnen ein Paar Zeichnungen aus der Prager Nationalgalerie hinzufügen, das überdies gut die Modifikation von Wagenschöns zeichnerischem Stil zeigt. Die erste stellt in einer Weise, wie wir sie aus der Verarbeitung von Rubens kennen, die Venus nach ihrer Geburt am Meeresufer im Augenblick, da sie ihr Haar trocknet (Kat.-Nr. 21, Abb. auf Seite 435) dar²⁸. Die Figuren der Liebesgöttin und der Begleitpersonen sind in fließender, scharf begrenzter Umrißlinie gezeichnet, die mit einer sparsamen Schraffierung und Lavierung ausgefüllt ist, was zur plastischen Wirkung der dargestellten Figuren beiträgt. Gerade mit Hilfe dieser Mittel gelang es Wagenschön, die ausgeprägt klassizisierende malerische Auffassung des Peter Paul Rubens zu erfassen, die für dessen Schaffen um das Jahr 1615 charakteristisch ist. Diese Feststellung ist weitaus wesentlicher als das Auffinden einer entsprechenden Teilvorlage für die komplizierte Attitüde der links stehenden Nymphe, die in der Graphik von Pieter van Sompel als Göttin Juno dargestellt ist. Diese Radierung ist nach dem Gemälde Rubens' *Ixion, überlastet von Jupiter* (1615; Paris, Louvre) entstanden²⁹. Die zweite Zeichnung, die das häufige ikonographische Thema *Verkündigung Mariä* (Kat.-Nr. 20, Abb. auf Seite 439) verarbeitet, charakterisiert dagegen ein bebend nervöser Zeichenaktus, der die wirkungsvolle Kombination einer ununterbrochenen Konturlinie und energisch geführten Schraffierung ausnützt, die in den meisten Partien in eine gelockerte Zickzacklinie übergeht. Die Schraffierung und Technik der Lavierung verliehen diesem Zeichnungsmodell einen ausgeprägt malerischen Charakter. Die Zeichnung, die mit ihrer virtuellen Durchführung gemalten Skizzen gleichkommt, steht mit ihrem stilistischen Ausklang der sensuell reichen Malfaktur von Rubens' Bildern nach dem Jahr 1620

nahe, unter denen auch die Verarbeitung desselben Themas, z. B. die Komposition *Verkündigung Mariä* aus dem Jahr 1628 in Antwerpen, Rubenshaus, nicht fehlt³⁰. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Prager Zeichnung Franz Xaver Wagenschöns am Anfang der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Verbindung mit seinem ähnlich konzipierten Kabinettbild zum gleichen Thema in Warschau, Muzeum Narodowe (1763), entstanden ist³¹. Denselben malerisch differenzierten zeichnerischen Ausdruck, den wir auch aus weiteren erhalten gebliebenen Zeichnungen kennen, zu denen gleichfalls *Christus am Kreuz* aus deutschem Privatbesitz zählt³², charakterisieren weitere bei diesem Maler so häufig beiderseitige Zeichnungen in der Nationalgalerie in Prag mit den Szenen *Mariä Vermählung* (Kat.-Nr. 22, Abb. auf Seite 441) (recto) und *Christus als der Gute Hirt* (verso), die wiederum im Zusammenhang mit uns heute unbekanntem Altarrealisierungen geschaffen wurden. Zum Unterschied von den vorangegangenen Zeichnungen, die den Charakter von Kontraktmodellen haben, handelt es sich in diesem Fall um Entwürfe, um eine Art künstlerischen Stenogramms der künftigen Komposition. In der Zeichnung auf der Vorderseite setzte sich Wagenschön mit der einflußreichen Komposition eines bekannten Bildes von Paul Troger auseinander, das nach dem Jahr 1740 am Hauptaltar der Schloßkapelle in Schönbrunn angebracht war³³, um es mit flämischen Impulsen zu kombinieren. Neben der kompositorisch verwandten Szene der Hochzeit Heinrichs IV. und Maria de Medicis aus dem berühmten Medici-Zyklus von Rubens im Palais du Luxembourg in Paris, deren erweiterte graphische Reproduktionen an der Wiener Akademie zu den Lehrstücken zählten und so einen der ersten Kontakte junger Maler mit dem kompositorisch und erfinderisch reichen Werk des Peter Paul Rubens bedeuteten³⁴, war offenbar auch das Altarbild von Gerard Seghers *Vermählung der Maria mit Joseph* (heute in Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)³⁵. Nicht nur in der ganzen Komposition, sondern auch in manchen Einzelheiten kann man ohne Zweifel Rubenssche Ausgangspunkte feststellen: So ist die mit dem Rücken zugekehrte Figur des Knaben, der ein offenes Buch in der Hand hält, eine Modifikation der analogen Figur aus dem Bild *Der hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius* von Rubens aus der kaiserlichen Galerie in Wien (heute Kunsthistorisches Museum), die Wagenschön offenbar kopierte³⁶. Der Einfluß Peter Paul Rubens' und „ähnlich gewaltiger Mahler“ (H. R. Füesli) aus seinem Umkreis ist nicht nur in der stilistischen Ausrichtung von Wagenschöns Schaffen wahrnehmbar und begrenzte sich bei weitem nicht nur auf formale Ausleihungen, sondern kennzeichnete nachweisbar auch den ikonographischen Inhalt und dessen Deutungen.

(24) *Galerie und Kunstantiquariat Joseph Fach OHG. Katalog 61. 16.–18. Jahrhundert. Frankfurt am Main o. J., S. 68, Kat.-Nr. 34, Abb. (Exemplar aus der Sammlung Fürst Liechtenstein, Vaduz).*

(25) J. R. Martin, *Rubens: The Antwerp Altarpieces. The Raising of the Cross and the Descent from the Cross. New York 1969.* – Bodart (zit. in Anm. 23), S. 72, Kat.-Nr. 129, Abb.

(26) Bodart (zit. in Anm. 23), S. 181–182, Kat.-Nr. 402, Abb. – Nagler (zit. in Anm. 3), S. 50, Nr. 5, 6. – *Kat. Peter Paul Rubens 1577–1640. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages. Wien 1977, S. 75–76, Kat.-Nr. 19.* – Zu Schmutzers Verhältnis zu Rubenschen Vorlagen vgl. H. R. Füesli (zit. in Anm. 15), S. 52–53: „[...] wir haben an den Meisterstücken, die Herr Schmutzer nach Rubens geliefert hat, nachahmungswürdige Muster für jene Art historischer Gegenstände, die sich durch kühne und stark wirkende Anordnung, durch kraftvolle Darstellung und gewaltigen Ausdruck auszeichnen.“

(27) Tietze et al. (zit. in Anm. 22), S. 181, Kat.-Nr. 2231, Abb. – *Th. da Costa Kaufmann, Kat. Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collections. Princeton 1989/1990, Abb. 7, S. 16.* – Garnerus (zit. in Anm. 6), S. 297–305, Abb. 1, 2, 3, 5.

(28) Bodart (zit. in Anm. 23), S. 31, Kat.-Nr. 29, Abb. – J. S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue. Princeton 1980, S. 298–299, Kat.-Nr. 217, Abb. 226.*

(29) Bodart (zit. in Anm. 23), S. 98, Kat.-Nr. 202, Abb. – Ähnliche Tendenzen können wir auch in den Radierungen des Wiener Stechers J. M. Schmutzer, in der „er sich den großen Rubens zu Nachahmung wählte“, feststellen. Rubens' „Kühnheit in den Wendungen der Figuren und dessen stark auf das Auge wirkende Anordnung und dessen kräftige Behandlung des Lichtes und Schattens seinem Kunstgefühl am meisten entsprechend war. [...] Festigkeit in der Zeichnung, eine Kühnheit und Zuverlässigkeit in den Schraffierungen, die kühne Rubensische Behandlung des Pinsels ähnlich, und meistens dem charakteristischen der verschiedenen Körper entsprechend ist.“ Vgl. Füesli (zit. in Anm. 15), S. 160–161.

(30) P. Huwenne, H. Nieuwdorp, *The Rubens House Antwerp. Brussels 1990, S. 31–32, Abb. S. 29.*

(31) *National Museum in Warsaw. Catalogue of Paintings Foreign Schools II. Warszawa 1970, S. 183, Kat.-Nr. 1417, Abb.*

(32) Garnerus (zit. Anm. 6), S. 298, Abb. 3.

(33) W. Aschenbrenner, G. Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965, S. 103, Abb. 94.*

(34) J. Weinkopf, *Beschreibung der k. k. Akademie der bild. Künste. Wien 1783, S. 136.* – Slaviček (zit. in Anm. 17), S. 65. – Vgl. auch M. B. Pape-Ehmer, *Rubens' Reproduktionen als kunstgeschichtliche Quelle. Studien zur bildlichen Überlieferung und Verbreitung der Gemälde des Medici-Zyklus. Kunsthistorik Tidsskrift 46, 1977, S. 28–47.*

Abb. rechts: Franz Xaver Wagenschön, *Mariä Vermählung*; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 37 919 recto.



Vielleicht haben wir es auch deshalb auf den Bildern des Malers und namentlich in seinen Zeichnungen mit weniger häufigen ikonographischen Motiven zu tun, eventuell mit der unkonventionellen Verarbeitung traditioneller Themen. Als ob Franz Xaver Wagenschön auch auf diese Weise seine Inventionsfähigkeit bewähren und zugleich beweisen würde, daß er ähnlich wie sein großes Vorbild zur Kategorie gelehrter, akademisch gebildeter Maler – „*pictor doctus*“ – gehört, für die eine umfassende Kenntnis der klassischen

und emblematischen Literatur, der Mythologie und Fabelkunde eine Selbstverständlichkeit ist. Diese Fähigkeit Wagenschöns stellt in überzeugender Weise sein außergewöhnliches Konvaleszenz im schlesischen Landesmuseum in Troppau (Opava; Kat.-Nr. 3–14, Abb. auf Seite 444) unter Beweis, das thematisch von der klassischen Literatur, vor allem von Ovids *Metamorphosen* und Homers *Ilias* ausgeht. In seiner Auswahl der Szenen, deren künstlerische Gestaltung zweifellos von den verschiedensten, vor-

nehmlich italienischen und niederländischen graphischen Illustrationen der „weltlichen Bibel der Maler“ gekennzeichnet ist³⁷, gibt es neben bekannten und wiederholt dargestellten Geschehnissen wie *Apollo und Daphne*, *Jupiter und Semele* oder *Opferung der Polyxena* auch die weniger frequentierten Szenen *Combé* oder *Epopeus und Niktiméné*. Für die thematische Ungewohntheit einer Reihe von Zeichnungen dieses offenbar nur unvollkommen erhaltenen Zyklus ist charakteristisch, daß bei zwei der gewählten Themen,

bei deren künstlerischer Darstellung eine ausgeprägte Beeinflussung durch die manieristische, wahrscheinlich niederländische graphische Produktion zu vermerken ist, es bislang nicht gelang, dieselben näher zu bestimmen. Unter den Prager Zeichnungen finden wir dann Beispiele, in denen ein ungewohntes ikonographisches Motiv die festgefahrene ikonographische Auffassung eines Themas bereichert. So z. B. in der Szene der missionarischen Tätigkeit eines der beiden zentralen jesuitischen Heiligen, des hl. Franz Xaver in der ostindischen Provinz Goa; da der „Apostel Indiens“ den heidnischen Herrscher tauft (Kat.-Nr. 23, recto, Abb. auf Seite 443), gibt es im Vordergrund die liegende Figur einer Frau mit einer Mauerkrone auf dem Kopf, einer um die rechte Hand gewundenen Schlange, während die linke die Erde berührt. Die Figur, die mit ihren Attributen an die Göttin Cybele gemahnt, kann man als Personifikation der Erde identifizieren³⁸. Während sich die Bewegungsattitüde dieser Figur auf Vorbilder des venezianischen Settecento beruft, insbesondere auf die in identischer Weise konzipierten Figuren Giovanni Battista Pittonis, wie sie auch im Werk anderer österreichischer Barockmaler, z. B. Michelangelo Unterberger, gefunden werden kann³⁹, entspricht ihre Ikonographie dem Repertoire allegorischer Figuren und ihrer Attribute, die Rubens in seinen Entwürfen für Titelblätter von in Antwerpen herausgegebenen Publikationen benützte⁴⁰. Auch in der Szene aus dem Leben der Heiligen Familie auf der Rückseite desselben Blattes (Kat.-Nr. 23, verso, Abb. auf Seite 443) verknüpfte Wagenschön erfolgreich übliche und weniger häufige ikonographische Motive und Attribute. Die Komposition sowie manche Details dieser Zeichnung gehen von der Skizze oder einem Kabinettbild des schlesischen Barockmalers Michael Willmann (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum⁴¹) aus, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sensibel unter anderem auch auf Impulse aus dem Schaffen Peter Paul Rubens' reagierte. Auf Willmanns Gemälde und Wagenschöns Zeichnung fesselt das Thema der zärtlichen, beinahe erotischen Beziehung zwischen der Jungfrau Maria und dem kleinen Jesus, deren Auffassung eine Allusion auf Salomons *Hobelied* ist⁴². Mit Willmanns Konzeption verbindet Wagenschöns Zeichnung auch die Kombination konventioneller Attribute, zu denen das Motiv des Tischlerwerkzeugs im Vordergrund oder die Lilie in der Hand des Ziehvaters Joseph zählt, mit weniger frequentierten. Das gilt vor allem für die Perle⁴³, die der Heilige als ein Sinnbild für Christus zwischen den Fingern der rechten Hand hält. (Auf Willmanns Skizze ist es ein Ring.) Die Bedeutung der ganzen Szene deutet der Text auf dem Band, das zwei Kinderengel vor der Halbfigur von Gottvater, der in den Wolken erscheint, halten. Es ist Psalm 89,28: „*Et ego primogenitur ponam illum Excelsum prae regibus terrae.*“

Anmerkungen 35–54:

- (35) D. Bieneck, *Gerard Seghers 1591–1651. Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*. Freren 1992, S. 229, Kat.-Nr. A 131, Abb.
- (36) Kat. Rubens (zit. in Anm. 26), S. 77–79, Kat.-Nr. 21, Abb. 31. – Bodart (zit. in Anm. 23), S. 182–183, Kat.-Nr. 405, Abb. – Zur Wagenschöns Teilkopie nach Rubens' Bild vgl. *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis*. Wien 1989, S. 262.
- (37) M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. Vorträge der Bibliothek Warburg 1926–1927*. Leipzig – Berlin 1930, S. 58–144.
- (38) H. M. von Erffa, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III*. Stuttgart 1954, Sp. 896–899. – K.-A. Wirth, *Ibidem V*. Stuttgart 1967, Sp. 997–1104. – Red., in: *Lexikon der christlichen Ikonographie I*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, Sp. 657–659.
- (39) Vgl. J. Kronbichler, A. Sammer, F. Guttschi, *Michael Angelo Unterberger in seiner Wiener Zeit*. Wien 1992, Abb. 30, 31.
- (40) J. S. Held, *Kat. Rubens and the Book. Title Pages by Peter Paul Rubens*. Williamstown 1977. – Judson (zit. in Anm. 23), *passim*.
- (41) Kat. Michael Willmann (1603–1706). *Studien zu seinem Werk*. Salzburg 1994, S. 118–119, Kat. Nr. 20, Abb.
- (42) Vgl. R. L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion. Mysticism and Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450–1550*. Amsterdam – Philadelphia 1994, S. 14, 21, 70.
- (43) A. Lipinski – Red., in: *Lexikon der christlichen Ikonographie 3*. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971, Sp. 393–394.
- (44) Vgl. Kat. Karel Alexander van Lotharingen. Brüssel 1987, S. 298–299. – L. Slavíček, *Dodatky k dílu Johanna Wenzla Bergla [Addenda zum Werk Johann Wenzel Bergls]*. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 51, 1995, S. 73–75.
- (45) K. Garas, *Der italienische Einfluß und der Wiener Akademiestil zur Zeit von F. A. Maulbertsch*. In: *Hindelang* (zit. in Anm. 2), S. 93–110. – P. Preiss, *Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Actes du XX^e Congrès International d'Histoire de l'Art* (1969). Budapest 1972, S. 595–601. – Vgl. auch L. Slavíček, *Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala [Notizen zum Leben und Werk des Johann Cimbala]*. *Umění XXVII*, 1979, S. 161. – J. Kronbichler, *Beiträge zu Franz Sebald Unterberger*. *Der Schlern* 52, 1978, S. 654. – E. Herrmann-Fichtenau, *Der Einfluß Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*. Wien – Köln 1983.
- (46) Baum (zit. in Anm. 1), S. 319, 612.
- (47) H. Bodmer, *Lodovico Carracci*. *Burg b. M.* 1939, S. 32–33, Abb. – R. B. Simon, *Kat. Piero Corsini, Inc. Important Old Master Paintings. Discoveries . . . In una nova luce*. New York 1988, S. 37–40, Kat.-Nr. 6, Abb. 2.

(48) G. Perini, „*L'uom più grande in Pittura che abbia avuto Bologna*“. *L'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci*. In: A. Emiliani (Hrsg.), *Kat. Ludovico Carracci*. Bologna – Fort Worth 1993, S. 291, Abb. 16.

(49) Kronbichler (zit. in Anm. 9), S. 121, Abb. 8. – Vgl. auch Füesli (zit. in Anm. 15), S. 34: „*In den Sälen und Zimmern aller Klassen [der Akademie] befindet sich eine ungemein große Menge Zeichnungen aller Art, die von den Direktoren und Professoren, theils in Italien nach den größten klassischen Meistern, theils nach der Natur, und auch aus eigener Erfindung musterhaft ausgeführt, zum beständigen Gebrauche hinter Rahmen und Gläsern bewahrt sind.*“

(50) D. Syndram (Hrsg.), *Kat. Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen*. München – Berlin 1994, S. 72, Abb. 4. – Weitere Abgüsse sind in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, und in London, Victoria and Albert Museum, erhalten, vgl. L. O. Larsson, *Adriaen de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavicus 1545–1626*. Wien – München 1967, S. 26, 30, Abb. 60, 61.

(51) *Kat. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Essen 1988, S. 155, Kat.-Nr. 61, Abb., vgl. auch S. 169–170, Kat.-Nr. 77, Abb.

(52) Bodart (zit. in Anm. 23), S. 126–127, Kat. Nr. 266, Abb. – H. Robels, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler 1579–1657*. München 1989, S. 316, Kat.-Nr. 210, S. 352, Kat.-Nr. 259.

(53) Da Costa Kaufmann (zit. in Anm. 27), S. 152–153, Kat.-Nr. 54, Abb.

(54) *De Lairese* (zit. in Anm. 14), S. 56–57.

Abb. auf Seite 443 links: Franz Xaver Wagenschön, *Die Heilige Familie*; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 38 210 verso.

Abb. auf Seite 443 rechts: Franz Xaver Wagenschön, *Der hl. Franz Xaver tauft in Indien*; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 38 210 recto.



Die ausgeprägte Inspiration Franz Xaver Wagenschöns durch das Werk Peter Paul Rubens' und anderer flämischer Maler in seiner Epoche, die auch durch Impulse aus der zeitgenössischen flämischen Produktion belebt wurde, welche von Rubensscher Tradition ausging, z. B. aus dem Kunstschaffen François Eizens⁴⁴, war jedoch bei weitem nicht die einzige Komponente der künstlerischen Produktion des Malers. Im Einklang mit der stilistischen Ausrichtung des Wiener akademischen Umkreises und seiner führenden Persönlichkeiten nützte Wagenschön gleichfalls die inspirativen Anregungen der italienischen, insbesondere der venezianischen Renaissance- und Barockmalerei aus, auch des nordischen Manierismus sowie des damals verbreiteten „Hollandismus“⁴⁵. Daneben beobachtete er und reagierte feinfühlig auf das Œuvre seiner charismatischen Generationsgefährten, wie das die erhaltenen Nachzeichnungen und gemalten Kopien nach Bildern von Franz Anton Maulbertsch und Johann Martin Schmidt, genannt Kremser-Schmidt, bezeugen⁴⁶. Ähnliche, vor allem zeichneri-

sche Skizzen entstanden als Reservoir von Kompositionsschemen, ikonographischen Lösungen, Bewegungsstudien und Figurentypen nicht nur im Verlauf von Wagenschöns Studium an der Wiener Akademie und bald nach dessen Beendigung, sondern praktisch laufend während der ganzen Dauer seiner künstlerischen Betätigung. Verlässliche Belege dafür finden wir wiederum unter den Zeichnungen in tschechischen Sammlungen. Zur Gruppe früher akademischer Studien gehört unbestritten die hervorragende, voll bezeichnete Zeichnung in der Prager Nationalgalerie aus dem Jahr 1757 (Kat.-Nr. 17, Abb. auf Seite 437), die bislang ikonographisch als hl. Margarethe bestimmt wurde und die neu als Teilkopie nach dem berühmten Gemälde Ludovico Carraccis *Triumph des hl. Michael und Georg* in der Kapelle Beccadelli-Grimaldi in der Kirche SS. Gregorio und Siro in Bologna aus dem Jahr 1595 bestimmt werden kann⁴⁷. In diesem Umriß, der den Eindruck einer autonomen Zeichnung macht, gibt Wagenschön die Figur der befreiten Prinzessin wieder, die nach der Schilderung

der *Legenda Aurea* an ihrem Gürtel den geschlagenen, bezähmten Drachen führt. Offen bleibt die Frage der Bestimmung der unmittelbaren Vorlage, nach der der Künstler seine meisterhafte Nachzeichnung geschaffen hat. Es gibt zwar eine graphische Form der Komposition Carraccis, aber die wurde von Giulian Traballesi, einem Zeitgenossen Wagenschöns, offenbar erst im Laufe der sechziger Jahre radiert⁴⁸. Man kann deshalb nicht ausschließen, daß die gesuchte Vorlage die Zeichnung eines der Professoren an der Wiener Akademie war, die ähnliche Kopien bei ihren Studienreisen in Italien zeichneten. Hier kommt vor allem Michelangelo Unterberger in Betracht, den das Œuvre Ludovico Carraccis ganz nachweisbar beeindruckte⁴⁹. Aus einer späteren Periode von Wagenschöns Tätigkeit stammt dagegen die beiderseitige Rötzelzeichnung, die sich im Schlesischen Landesmuseum in Troppau (Opava) befindet und die nach der Datierung in der Signatur im Jahr 1783 entstanden ist (Kat.-Nr. 15, Abb. auf Seite 439). Auf der Rückseite hat der Maler die sitzende Figur einer nackten



Frau bei ihrer Toilette gezeichnet, deren Vorlage wahrscheinlich eine kleine Bronzeplastik aus dem Umkreis des Rudolfinischen Bildhauers Adriaen de Vries war, von der ein Abguss im Grünen Gewölbe in Dresden erhalten geblieben ist⁵⁰. Auf Wagenschön machte wohl insbesondere die komplizierte Bewegung des weiblichen Aktes einen bemerkenswerten Eindruck, wie sie auf den Bildern der Maler aus dem Rudolfinischen Umkreis häufig geltend gemacht wurde. Auch die Zeichnung auf der Vorderseite mit der Figur eines stehenden, mit dem Rücken zugekehrten nackten Gladiators, der mit einem Löwen kämpft, hat ihren Ausgangspunkt in einer kleinen manieristischen Bronzeplastik. Die Bewegungsaktion des Kämpfers mit dem gegen das wilde Raubtier gezückten Schwert variiert frei die vor kurzem neu erkannte Arbeit Adriaen de Vries', die ursprünglich einen Bestandteil der berühmten Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. bildete. Franz Xaver Wagenschön konnte sie offenbar in der Sammlung der kaiserlichen Schatzkammer in Wien

kennenlernen⁵¹. Für die schöpferische Methode des Künstlers ist kennzeichnend, daß er für den Löwen, der den Gladiator angreift und der seine Ergänzung ist, wiederum eine niederländische Vorlage benützte. Das war entweder eine graphische Illustration von Marcus Gheeraerts d. Ä. zu Tierfabeln von Edewaerd de Dene *Warachtighe Fabulen der Dieren* (1567) oder analoge Motive, die in den Kompositionen von Peter Paul Rubens enthalten sind, z. B. in der Szene *Bellerofontes im Kampf mit der Chimäre* auf der Dekoration für Pompa Introitus Ferdinandi oder Motive in den animalistischen Szenen von Rubens' nahem Mitarbeiter Frans Snyders⁵². Mit ihrer zeichnerischen Stilart, der Technik und dem gesamten Charakter weisen beide Toppauer Zeichnungen auffallende Analogien mit einer gleichartigen Anmerkung nach einer Plastik in New York (The Metropolitan Museum of Art) auf, die bislang dem Wiener Barockbildhauer Franz Xaver Messerschmidt zugeschrieben wird⁵³. Wagenschöns Zeichnungen dieses Typs zei-

gen wieder, daß der Künstler die Ansichten des Kunsttheoretikers Gerard de Lairesse gut kannte, der im Zusammenhang mit der Ausnützung graphischer Blätter und anderer Vorlagen meinte: „Der rechte ja notwendige Gebrauch besteht hierin, daß wenn [...] der Umriss gemachet ist, man so den nachsiehet, was große Meister bey dieser Sach gedacht und getan haben, wie sie ihre Objecte gewählet, und mit was für Beywercken sie es ausgezieret haben; welches euch neue, gute und festen Gedancken erwecken wird; dernach mercket auf die Schönheit ihrer Actionen, Minen, Licht und Schatten. [...] Vor allen bedienet euch mehrentheils eurer selbst gefertigten Academie-Bilder, und vornehmlich dieser, welche von euch ganz allein und nicht öffentlich zugleich von anderen nachgezeichnet worden. [...] Die Absicht, welche man in der Anwendung und Betrachtung eines Kupfer-Stückes heget, ist zweyerley: eine, damit unser Auge durch dasselbe aufgemuntert und vergnüget wird; die andere, unser Gedancken daraus zu vermehren, wenn man sich etwas zu machen vornimmt.“⁵⁴

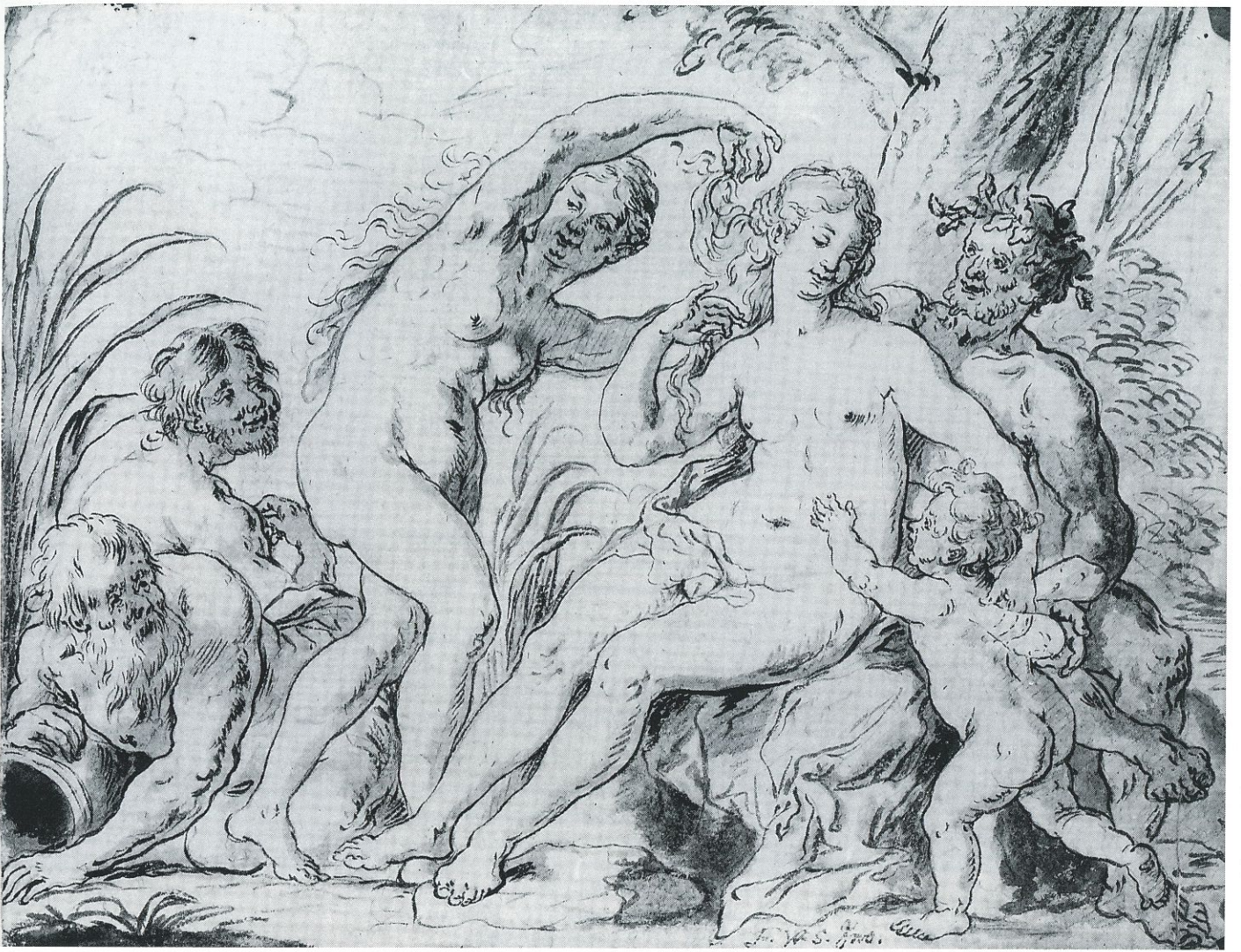


Abb. auf Seite 444: Franz Xaver Wagenschön, Die Opferung der Polyxena; Troppau (Opava), Schlesisches Landesmuseum, Inv.-Nr. U 449 A.

Verzeichnis der Zeichnungen Franz Xaver Wagenschöns in den tschechischen Sammlungen Brünn, Mährische Galerie

1. Engelsturz

Federzeichnung, 295 × 204 cm; bezeichnet: F. X. Wagenschön fecit
Inv.-Nr. B 2315, erworben 1924
Provenienz: Sammlung des Malers Friedrich Gauermann, Wien vor 1862; Sammlung G. Grünlich, Wien; Sammlung Karl Redlich, vor 1924; Sammlung Arnold Skutezky, Brünn-Rzeczkwitz 1924–1936
Literatur: Kroupa 1985, S. 14, Kat.-Nr. 63, Abb.

2. Eine Heilige

Federzeichnung, 298 × 188 mm
Inv.-Nr. SDK 173, erworben um 1950
Literatur: Mazourek 1989, S. 42–43, Kat.-Nr. 18, Abb. (als Pietro Antonio Novelli)

Troppau, Schlesisches Landesmuseum

3. Alpheus und Arethusa (Met. V, 572–641)
lavierte Federzeichnung, 175 × 230 mm
Inv.-Nr. U 442 A, erworben 1916. Provenienz:

Auktion Hugo Helbing, München
Literatur: Klimešová 1963, S. 15; Slaviček 1979, S. 553, Anm. 13

4. Theseus verläßt Ariadne auf der Insel Naxos (Met. VIII, 172–173)

lavierte Federzeichnung, 173 × 227 mm
Inv.-Nr. U 443 A

Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3

5. Theseus und Straßenräuber Prokrustes

lavierte Federzeichnung, 170 × 215 mm
Inv.-Nr. U 444 A

Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3

6. Cynus und Hyrie (Met. VII, 371)

lavierte Federzeichnung, 170 × 225 mm
Inv.-Nr. U 445 A

Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3

7. Apollo und Daphne (Met. I, 452–567)

lavierte Federzeichnung, 168 × 225 mm
Inv.-Nr. U 446 A

Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3

8. Juno leiht den Gürtel der Venus (Ilias XIV)

lavierte Federzeichnung, 174 × 228 mm
Inv.-Nr. U 447 A

Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3

Abb. auf Seite 445: Franz Xaver Wagenschön, Neptun und Amphitrite; Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. R 140 982.

- *9. Combe (Met. VII, 383)
lavierte Federzeichnung, 177 × 235 mm
Inv.-Nr. U 448 A
Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3
10. Die Opferung der Polyxena (Met. XI, 25–28) (Abb. auf Seite 444)
lavierte Federzeichnung, 177 × 235 mm
Inv.-Nr. U 449 A
Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3
11. Unbestimmte Szene
lavierte Federzeichnung, 165 × 225 mm
Inv.-Nr. U 450 A
Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3
12. Jupiter und Semele (Met. III, 287–309)
lavierte Federzeichnung, 172 × 225 mm
Inv.-Nr. U 451 A
Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3
13. Epopeus und Nyktiméné (?) (Met. II, 589–595)
lavierte Federzeichnung, 173 × 220 mm
Inv.-Nr. U 452 A
Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3
14. Mythologische Szene mit dem Brandopfer
lavierte Federzeichnung, 175 × 225 mm
Inv.-Nr. U 453 A
Provenienz und Literatur: wie Kat.-Nr. 3
15. Gladiator im Kampf mit einem Löwen (recto)
Nackte Frau bei ihrer Toilette (verso) (Abb. auf Seite 439)
Rötzelzeichnung, 305 × 210 mm, bezeichnet (recto): F. Wagenschön fecit 783
Inv.-Nr. U 454 A
Provenienz: wie Kat.-Nr. 3
Unpubliziert
Prag, Nationalgalerie
16. Selbstbildnis (Abb. auf Seite 436)
Rötzelzeichnung, 139 × 100 mm; bezeichnet: Aetatis / 63 / Anis; auf der Rückseite beschriftet: Franz Xav: Wagenschön / Pictor Wien [. . .] Austriae Discipulis / P. P. Rubenius
Inv.-Nr. K 12 028, erworben 1949
Provenienz: Sammlung Dr. Vincenc Kramář, Prag
Literatur: Preiss 1977, S. 191, Kat.-Nr. 105, Abb.; Preiss 1978, S. 57, Kat.-Nr. 109
17. Prinzessin mit dem Drachen (nach Ludovico Carracci) (Abb. auf Seite 437)
lavierte Federzeichnung, 230 × 173 mm; bezeichnet: F. Wagenschön fecit 1757
Inv.-Nr. K 2505, erworben 1944
Provenienz: Nationalmuseum, Prag – Graphische Sammlung
Literatur: Podlaha 1918, S. 196; Preiss 1977, S. 189, Kat.-Nr. 104; Kat. Helsinki 1987, S. 74–75, 115, 125, Kat.-Nr. 150; Slavíček 1990, S. 46, Anm. 25
18. Grablegung Christi
Graphitzzeichnung, 107 × 75 mm; bezeichnet auf der Rückseite (nachträglich?): Wagenschön fecit
Inv.-Nr. K 4567, erworben vor 1934
Provenienz: Sammlung Dr. L. Kreitner, Prag
Literatur: Kat. Prag 1934, Kat.-Nr. 104
19. Die letzte Kommunion der Maria Aegyptiaca (recto)
Almosenspende des hl. Johann von Nepomuk (verso)
lavierte Pinselzeichnung, 236 × 153 mm
Inv.-Nr. K 1948, erworben 1910
Provenienz: Sammlung Baron Vojtěch von Lanna, Prag; Auktion Gilhofer und Rauschburg, Wien 1910
Literatur: Kat. Prag 1934, Kat.-Nr. 101; Rouček 1943/1944, S. 235
20. Verkündigung an Maria (recto) (Abb. auf Seite 439)
lavierte Federzeichnung, 172 × 142 mm; bezeichnet: F. W. S. Inv. et fecit Mater Dolorosa (verso)
Rötzelzeichnung, 172 × 142 mm
Inv.-Nr. K 24549, erworben 1949
Provenienz: Nationalmuseum, Prag – Graphische Sammlung
Unpubliziert
In der Nationalgalerie als Monogrammist FWS inventarisiert
21. Venus mit Nymphen und Satyren (Abb. auf Seite 435)
lavierte Federzeichnung, 172 × 216 mm; bezeichnet: F. W. S. Inv.
Inv.-Nr. K 38 029, erworben 1963
Provenienz: Sammlung Dr. Oskar Gross, Prag
Unpubliziert
In der Nationalgalerie als flämischer Zeichner des 17. Jahrhunderts inventarisiert
22. Mariä Vermählung (recto) (Abb. S. 441)
Christus als Guter Hirt (verso)
lavierte Federzeichnung, 160 × 103 mm
Inv.-Nr. K 37 919, erworben 1963
Provenienz: Sammlung Dr. Oskar Gross, Prag
Unpubliziert
In der Nationalgalerie als mitteleuropäischer Zeichner des 17. Jahrhunderts inventarisiert
23. Der hl. Franz Xaver den Inder taufend (recto) (Abb. auf Seite 443)
lavierte Federzeichnung, 317 × 178 mm
Die Heilige Familie (verso) (Abb. S. 443)
Graphitzzeichnung, 317 × 178 mm
Inv.-Nr. K 38 210, erworben 1963
Provenienz: Sammlung Ludwig Zatzka, Wien; Sammlung Mil. Nedoma, Prag; Sammlung Dr. Oskar Gross, Prag
Literatur: Preiss 1975, S. 107 (als mitteleuropäischer Zeichner des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts)
In der Nationalgalerie früher als Franz Karl (Xaver) Palko inventarisiert
24. Neptun und Amphitrite (Abb. S. 445)
Rötzelzeichnung, 205 × 221 mm; bezeichnet (nachträglich): 1606 Spranger
Inv.-Nr. K 1131, erworben 1886
Provenienz: Sammlung Baron Vojtěch von Lanna, Prag
Literatur: Bergner 1912, S. 386, Kat.-Nr. 1167/4 (als Bartholomeus Spranger)
In der Nationalgalerie als Bartholomeus Spranger (?) inventarisiert.