

Von Gottes Gnaden, Wir Ferdinand
König. Rom. Leuch. Prinz, zum Fürstemberg,
Landgraf in dem Saß, und zum Pfälzlingen,
Graf zum Kylligumburg, und Starkenberg,
Kurfürst zum Rheinpfälzen, Graf zum Harz, und
im Ranzingens Gall. p. p. Ritter der gol.
Ritter Schuss, der Rom. Kayß. unse Königl.
Euchel. Mayß. würdigen Erhebung der Kay. p.

Wachwunder Gemitt, das du zum, Gesehen zum
Johann Adam Müller aus München die Jahr
dieses brach zumma veränderten Calmas Da,
man, und Egidi Lucin Adam in der Eup,
wollen der H. Joannis von Nepomuch zur
Hofst. zur Anherthigen auß Pysobragan
Fresco Maleray erbeit zum Ein, soom pind,
daher Anweyungen in erweckten Landt age,
bracht habe. In dem Jahr 1736 Müller
unse zum ystousamb, das erweisen, Dies die
sinnu wullen Anweyung halber mit yzogen
wärtigen Abteyate beyhalten = und den
selben Möniglezen, bey dem aus Gesehen, und
Journisten Gesehen nach Standt der,
dies die zum recomeudieren wollen.

In die H. zum Anweyung Sigurandigen
H. zum Gesehen, und bey dem zum Gesehen
Gesehen. Ob dem Hofst. zum
14. July 1736.

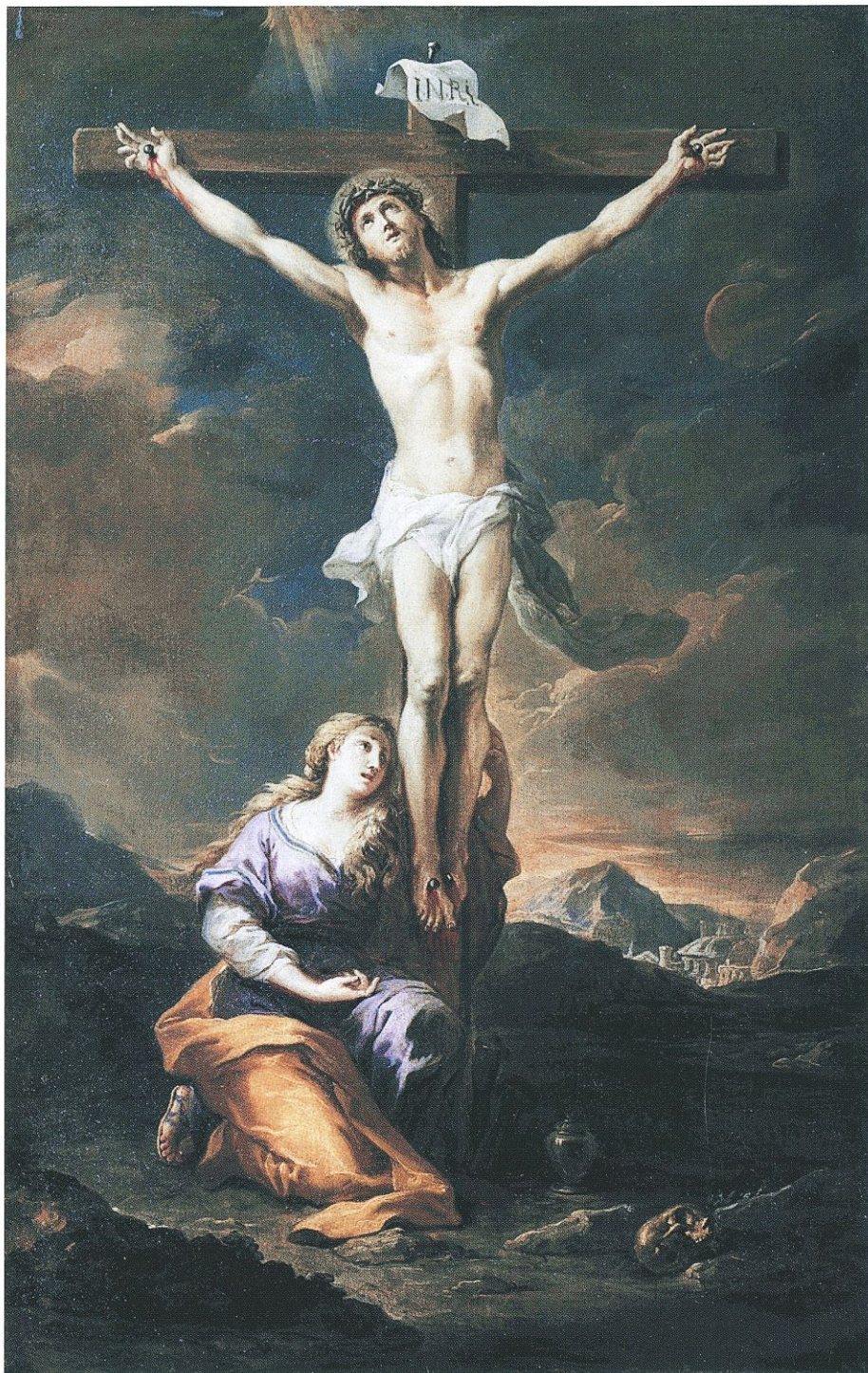
Leobwin Ferdinand Kurf. zum Fürstberg
Bischof



H. R.
F. 265

BAROCKBRIEFE 55/56

Abb. 1
Martino Altomonte
Kreuzigung mit Maria Magdalena, 1728
Öl auf Lwd., 118 x 75 cm
Österreichischen Galerie Belvedere
Inv. Nr. 4284



Dušan Škorić

Werke Wiener Meister in der Vojvodina

Da sie ihre heutigen Grenzen verhältnismäßig spät erhielt, verfügt die Vojvodina (eine autonome Provinz Serbiens) heute über eine ungewöhnliche Mischung von Völkern und nationalen Minderheiten, die ihrerseits wiederum unterschiedlichen Konfessionen angehören und dessen Selbstbewusstsein heute trotz dichter geschichtlicher Ereignisse reif geworden ist, aber leider nicht reif genug, um den Wert ihres künstlerischen Erbes schätzen zu können. Dies ist bei den

Katholiken besonders ausgeprägt, obwohl sie in einigen Epochen, wie zum Beispiel in der Zeit des Barocks, zweifellos zum mitteleuropäischen Kulturkreis gehörten. In der Vojvodina hatte der Barock spät Fuß gefasst, nämlich erst nachdem die Kriege zwischen der Habsburger Monarchie und dem Osmanischen Reich beendet worden waren, was in diesen Gebieten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geschah. Barock wurde zuerst von den klösterlichen Orden,

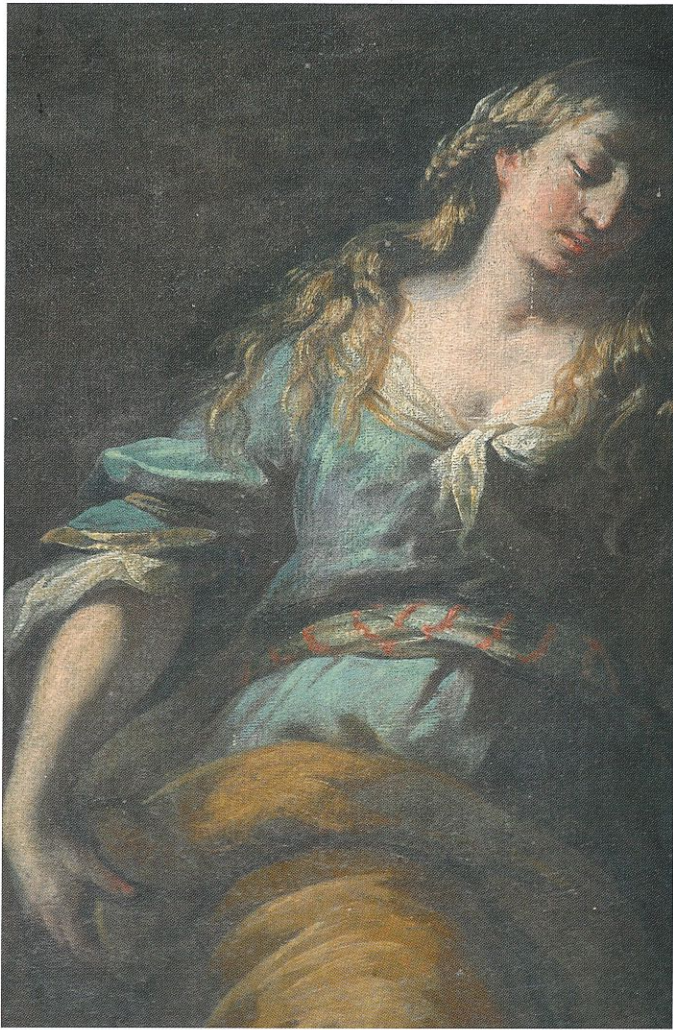


Abb. 2
Martino Altomonte, *Maria Magdalena*
Det. aus Abb. 3



Abb. 3
Martino Altomonte, *Kreuzigung Christi mit Maria Magdalena*, um 1736, Öl auf Lwd., 182 x 105 cm, Pfarrkirche von Čoka

Franziskanern und Jesuiten, gefördert, während die Pfarr- und Filialkirchen lange Zeit keine finanzielle Macht besaßen.¹ In der Vojvodina gab es im 18. Jahrhundert weder Bistumssitze noch große Grundbesitze mit Schlössern und die Klöster- und Kirchenstifter waren Adelige militärischer und bürgerlicher Herkunft. Kunstwerke wurden in den nächstgelegenen Kunstzentren Osijek, Pécs und Budim bestellt. Die meisten Kunstwerke, unter welchen solche aus Wiener Werkstätten am zahlreichsten waren, kamen erst Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in der Vojvodina an, als vermögende Einzelpersonen große unbewohnte Grundbesitze erwerben konnten, und zwar bei der Versteigerung der Kammergüter 1781 und 1782. Für die Einrichtung der Kirchen in den neu entstandenen Siedlungen nutzten die Grundbesitzer das Depot der *Schulischen Stiftung* in Wien², wo die zu der Zeit von Maria Theresia und Joseph II. aus den aufgelassenen Klöstern in Beschlag genommenen Kunstwerke und Wertsachen deponiert und verkauft wurden.

Nachdem er 1791 von der Hofkammer den Grundbesitz Čoka gekauft hatte, vollendete der Adelige Lerinc Marcibanyi den Bau der spätbarocken Dreifaltigkeitskirche im Jahre 1808, und kaufte Gemälde und Kunstwerke für ihre Ausstattung im Wiener Depot der *Schulischen Stiftung*.³ Unter anderen auch die Kreuzigung mit Maria Magdalena (182 x 105 cm), die an der Seitenwand unterhalb des Triumphbogens angebracht wurde, und alle Eigenschaften der Malerei von Martino Altomonte besitzt (1657-1745). Martino, dessen Vater Michael Hohenberg aus Tirol stammte, wurde in Neapel geboren und erhielt den Namen Johann Martin. Mit dem Malerhandwerk fing er 1672 (oder 1674) in Rom an, wo er fünf Jahre als Schüler von Giovanni Battista Gaulli (gen. Baciccio) verbrachte. Dann ging er zu Carlo Maratta (1677 oder 1679) und besuchte die römische Malerakademie San Luca, die zwischen 1676 und 1677 vom französischen Maler Charles Le Brun geleitet wurde. Er folgte der Einladung König Johann III. Sobieski und ging als dessen Hofmaler nach Polen,

wo er seinen Vor- und Familiennamen ändern musste und sich nun Martino Altomonte nannte, denn der König bevorzugte italienische Meister. Überhaupt wurden italienische Meister in Mitteleuropa viel besser bezahlt als einheimische und erhielten die anspruchsvolleren Aufträge. Im Jahr darauf vollendete er sein Gemälde *Entsatz von Wien*, das ihn berühmt machte und ihm zahlreiche Aufträge einbrachte, meistens für die Ausstattung von Palästen und Kirchen, aber auch für die Ausführung von Altargemälden. In Polen wurde auch sein Sohn Bartolomeo (1694-1783) geboren, der nach dem Abschluss seiner Schulausbildung, um 1722, als Mitarbeiter in das Atelier seines Vaters eintrat. Seine Familie zog 1699 nach Wien, und Martino folgte ihnen im darauffolgenden Jahr. 1707 wurde er Mitglied der Wiener Akademie Peter Strudels und auch dessen Assistent. In Wien angekommen, schon als erfahrener Maler bekannt, fing er mit einer regen Tätigkeit an. Seine Manier wurde von vielen jungen Malern der Wiener Akademie nachgeahmt. Er hatte aus Italien ein reiches,



Abb. 4
Paul Troger, Christus am Ölberg, um 1730, Öl auf Lwd.,
Pfarrkirche von Čoka



Abb. 5
Paul Troger, Marter Dolorosa, um 1730, Öl auf Lwd.,
Pfarrkirche von Čoka

saftiges Kolorit mitgebracht und damit der Kunstszene neue Impulse gegeben.⁴ Das Thema der Kreuzigung ist in Altomontes Werk mehrmals vertreten, doch sind nur einige Altargemälde erhalten, andere sind spurlos verschwunden oder vernichtet. Die dynamische Komposition der Kreuzigung mit mehreren Personen und der Figur Maria Magdalena, die Altomonte auch weiterhin favorisierte (Priesterseminarskirche, Linz), hatte er eigentlich von Peter Strudel übernommen (St. Florian, Stiftskirche). In der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befindet sich das Gemälde Kreuzigung mit Maria Magdalena, das man wegen seiner Maße (118 x 75 cm, Abb. 1) auch als eine Skizze für das Werk, das sich heute in Čoka befindet, betrachten könnte. Das Gemälde in Wien ist tatsächlich vielfach mit dem Gemälde in Čoka verbunden: Der gekreuzigte Körper Christi hat die gleiche Muskulatur, Lententuch, Hände, nur dass in Čoka sein Kopf nach rechts gedreht ist. Maria Magdalena steht an seiner linken Seite, auf ihrem rechten Bein kniend, ihr Kopf lehnt an den Beinen Christi, ihr rechter Arm hängt herab und mit der linken Hand stützt sie sich ge-

gen das Kreuz. Man trifft auch hier auf das typische ikonographische Muster mit herabgelassenen Haaren und tiefem Dekolleté. Im Hintergrund ist der unruhige Himmel, rechts erkennt man Jerusalem, unten rechts sind ein Schädel und eine Pyxis.⁵ Das Gemälde in Čoka war einst das Altargemälde (182 x 105 cm, Abb. 2, 3) und ahmt als Ganzes das Gemälde aus Wien nach; es ist aber freier gestaltet, mit mehr Kontrasten und psychologisch dramatischer. Hier ist der Körper Christi länglicher, dünner, angespannt und gemartert, das Blut aus der Wunde an den Füßen fließt das Kreuz hinunter und tropft reichlich auf die Erde. Der Kopf ist nach oben gerichtet, die Augen starren in den Himmel, der Mund ist geöffnet, die Dornenkrone hinterlässt eine blutige Spur. Maria Magdalena ist etwas anders positioniert als auf der Skizze, hier kniet sie auf dem linken Bein, ihr Körper ist ganz dicht am Kreuz und an dem toten Christus, die rechte Hand ist gesenkt, den Saum des Gewandes haltend, während sie sich mit der linken gegen das Kreuz stützt. Das Licht, das von oben links fällt, beleuchtet nur eine Hälfte ihres Gesichtes und Körpers. Ihre

Augen sind halb geschlossen, man kann da eine Träne sehen, wie auch die langen, goldigen, herabgelassenen Haare, die geschickt schattierte, gesenkte Hand und schließlich die reichlich gefaltete Kleidung in Pastelltönen. Der Himmel ist dunkel und unruhig, rechts im Hintergrund ist Jerusalem nur skizzenhaft angedeutet, vor Maria Magdalena liegen die Pyxis und rechts von ihr ein Schädel. Altomonte hat hier ein Drama des Leidens und der Einsamkeit geschaffen, aber auch einen psychologischen Kontrast, der die zwei Personen nicht voneinander trennt: Christus ist auffallend dünn, langgestreckt und abwesend, Maria Magdalena dagegen, trotz des Schmerzes, sinnlich und weiblich. Dies ist vielleicht eine der besten Kreuzigungen, die Martino Altomonte je gemalt hat, denn alles, was auf der Skizze geschmückt und kokett gemalt wurde⁶, ist hier dramatisch, bedrückend und voller Pathos dargestellt.⁷

Der Grundbesitzer Marcibanyi brachte 1808 aus dem Wiener Depot noch zwei Gemälde, die dem Wiener Zirkel angehören, in die Dreifaltigkeitskirche in Čoka: Christus am

Ölberg und Mater Dolorosa (187 x 132 cm), die man an der linken und rechten Wand des Kirchenschiffs anbrachte. Nach den Stileigenschaften und Analogien ist es nicht schwer zu schließen, dass sie dem Opus von Paul Troger (1698-1762) angehören, dem Maler, der sich genauso wie Martino Altomonte in Italien bildete und dann an die Wiener Akademie ging, von wo aus er zahlreiche Wanddekorationen und Altargemälde in ganz Mitteleuropa ausführte.

Er verbrachte zu Studienzwecken zehn Jahre in Italien, von 1716/17 bis 1726/27, „... wobei u.a. das Studium der Werke Riccis, Piazzettas, Pittonis (in Venedig), Solimenas (in Neapel), Concas, Trevisanis, Marattas (in Rom) und jenes der Werke Crespis (in Bologna) für seine Stilbildung im Ölbild (was Komposition, Figurenbildung und Hell-Dunkel-Malerei betrifft) von Bedeutung waren.“⁸ Im „Nekrolog“ aus dem Jahr 1762 wird sein erster Christus am Ölberg erwähnt, der in Italien gemalt wurde: „Zu Bononien (Bologna) sieht man von ihm (Troger) einen Ölberg, zu Padua bei den Paulanern sehr schöne Malerereyen auf Leinwand und auf nassem Kalke.“⁹

Michael Krapf (2005) hat eine provokative Studie über Trogers Gemälde *Christus am Ölberg* verfasst, in der er die konstante Themenlinie aufgreift.¹⁰ Es gibt noch Dutzende Beispiele für die renaissanceartigen Formulierungen dieses Themas, während das oberitalienische Muster von Peter Strudel korrigiert und markiert wurde (Österreichische Galerie Belvedere).¹¹

Die Spekulationen über die Ableitung von Trogers Versionen von Christus am Ölberg aus Italien sind nicht ausreichend begründet. Um zu der einfachsten und zugleich erschütterndsten Version zu kommen, in der Christus allein mit dem Engel ist, der seinen Körper flankiert, ihn zugleich tröstend, hatte Troger mehrere Versionen gemalt, und zwar zunächst mit Hilfsfiguren, die er allmählich reduzierte. Die erste von den „reduzierten“ Fassungen dieses Themas befindet sich in der Erzabtei St. Peter in Salzburg (176 x 132 cm, um 1728-1730). Eine zweite Version steht im Diözesanmuseum in Brixen in Südtirol (188 x 127,5 cm, um 1735) und die dritte in der Österreichischen Galerie Belvedere (241 x 157 cm, um 1750). Unter ihnen bestehen minimale, aber wesentliche Unterschiede, und zwar nicht nur bezüglich der Frage nach den Beziehungen Künstler-Werkstatt-Schüler, sondern es sind vielmehr die Details, die die visuelle, religiöse und psychologische Wirkung des Kunstwerks intensivieren. Zeichnungen, die dem Gemälde vorangegangen sind, sind in Wien und München aufbewahrt und haben nur einen Kontext zur Skizze, der Suche nach der Figurenstellung des Christus und des Engels sowie dem Topos des Raums. Das Salzburger Werk ist zweifellos ein Produkt

von Trogers Pinsel: Christus kniet, leicht zur rechten Seite geneigt, sein Körper wird zum Teil vom Engel gestützt, der auf einer niedrigen Wolke rechts von ihm schwebt. Über dem Engelskopf befinden sich kaum sichtbare Köpfchen weinender Putten, die die Gesichter in ihren Händen verbergen. Die Farbwerte sind auf den Kontrast blau-rot und hell-dunkel ausgerichtet.

Die gleichen Figurenstellungen sowie die Farb- und psychologischen Effekte sind auch auf dem Gemälde in Brixen zu finden. Hier sind zwar auch kleinere Ungeschicklichkeiten sichtbar, wie zum Beispiel die schlecht gezeichnete und beleuchtete Hand des Engels auf der Schulter Christi oder die schüchterne „Pinselführung“.

Das Gemälde aus Wien bringt einige Änderungen, die aber die Kraft der Szene nicht wesentlich beeinflussen. Der Körper Christi „fällt“ hier gewissermaßen nach rechts, seine Hände liegen auf einem Stein – der hier die Rolle der Wolke aus der Salzburger Fassung übernimmt – seine Muskulatur ist kräftiger und realistischer, die Falten der Kleidung detaillierter. Die linke Hand des Engels hat ihre Lage beibehalten, während die rechte in den Himmel weist. Im Anschluss befinden sich Putten, und die Bewegung sucht gerade nach direkter Verbindung und Hilfe von Gott Vater. Mit diesen Änderungen droht die ganze Komposition zu „stürzen“ und ist leicht nach rechts geneigt. Die Maße des Gemäldes, die neue Figurenstellung sowie ihre realistischere Darstellung mit dem weiten, dunklen Himmel im Hintergrund machen das Drama komplexer, weil Christus und Engel getrennt sind und ihre Einsamkeit dadurch größer ist.

Der Salzburger Fassung am ähnlichsten ist das Gemälde aus der Kirche in Čoka. Es muss gleich gesagt werden, dass es als Pendant zu einer Mater Dolorosa gedacht war und dadurch die Themen einen verstärkten Bezug aufeinander haben. Der bis jetzt unbekannte Christus am Ölberg (Abb. 4), der immer noch unter den Staubschichten und teilweisen Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert liegt, ist lesbar genug für eine Analyse.

Die Ikonographie Christus am Ölberg ist ein großes Thema des Christentums, nach dem Letzten Abendmahl und vor der Verhaftung Christi. Während Christus Angst und Beklemmung fühlte, nahm er seine Jünger in das Dorf Getsemani mit; er ging dreimal von ihnen weg, um zu beten. Besonders der Text des zweiten Gebets stellte eine Herausforderung an die Maler dar: „Vater, willst du, so nehme diesen Kelch von mir, doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe“ (Lk, 22, 39). Der Barock hatte dieses Thema über das italienische Erbe aufgegriffen – ein monumentales Bildthema, in dem Christus seinen Kummer und Trost, die stärker als die Angst sind, mit dem Engel teilt, der seinen gemarterten Körper umfängt und in

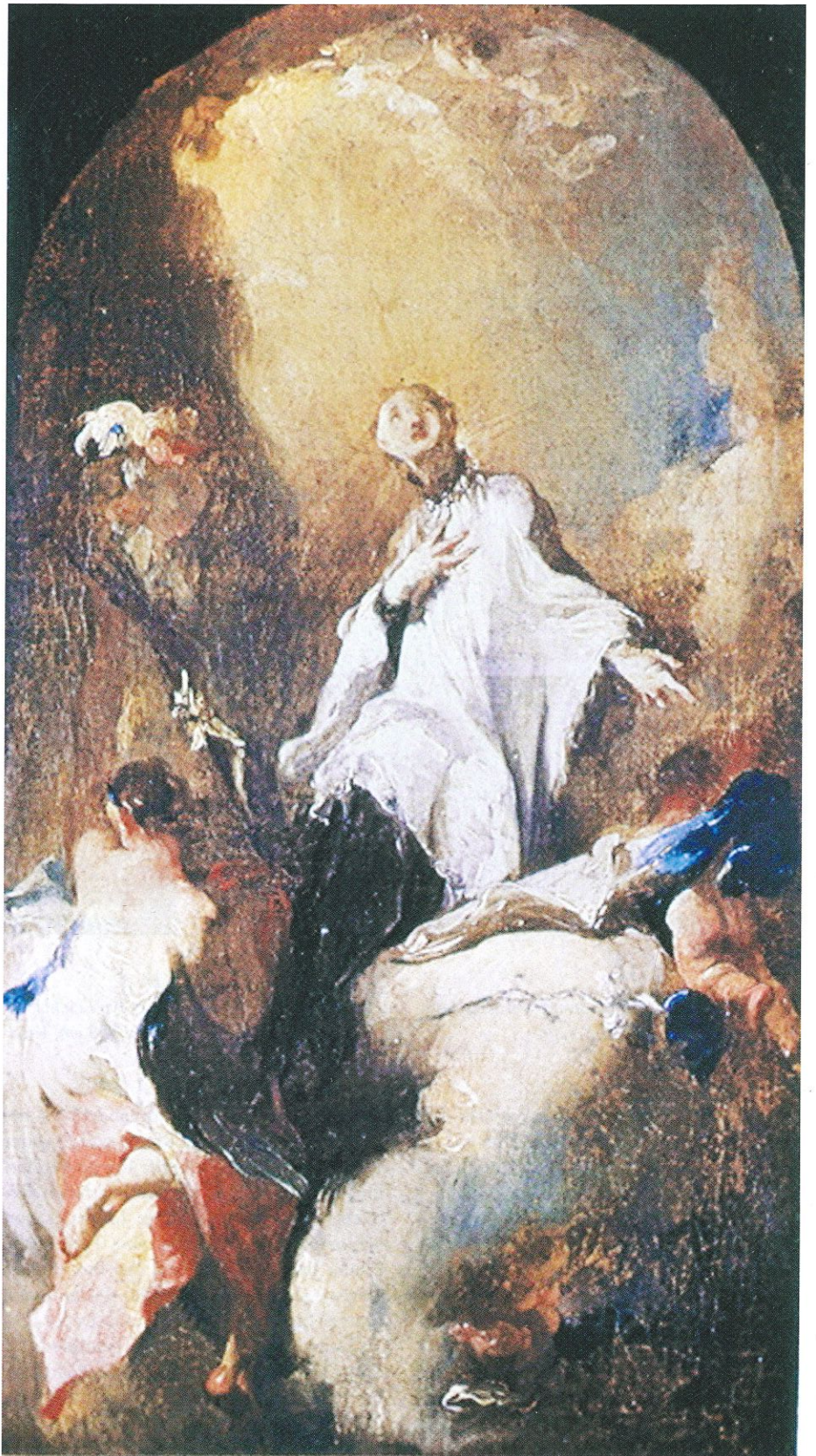
dessen geöffneten, ausgestreckten Armen man die Güte von Gottes Willen sehen kann. Der Blick Christi ist auf den Kelch gerichtet und drückt das Leiden aus, das durch die ineinander geflochtenen Fingern noch dramatisch verstärkt wird und die zugleich eine Andeutung der nahenden Passion darstellt. Der stumme Dialog zwischen ihnen ist der Höhepunkt der Hinnahme des Leidens und im weiteren Sinne öffnet das Gemälde die Tür für die größten Wahrheiten des Christentums, wie eine Ikone, denn das angenommene Leiden Christi ist durch die weit geöffnete Tür in die öffentliche Frömmigkeit in der Zeit des Barocks hineingekommen.

Auf dem Gemälde in Čoka hat Christus das kommende Leiden schon akzeptiert, und auch das Gesicht des Engels hat einen Ausdruck des Pathos und der Ruhe angenommen. Sein Gesicht korrespondiert übrigens sehr mit dem Engelsgesicht, das sich auf einem Gemäldefragment mit dem Apostel Matthäus befindet, aus dem Jahr 1749, das einst die Decke der Kirche in Brixen schmückte.¹² Die chromatischen Werke sind fast identisch mit dem Gemälde aus Salzburg, die Gewandung Christi hat eine symbolische Bedeutung: das Rot symbolisiert Blut und Martyrium, während der blaue Mantel die „Anwesenheit“ des Himmels bezeichnet. Die ganze Szene spielt in der dunklen Nacht, deshalb ist der Beleuchtungseffekt sehr wichtig. Die Lichtquelle befindet sich irgendwo darüber und es wird nur das beleuchtet, was eine gestalterische und psychologische Wirkung leisten sollte: Das volle Licht fällt auf den Nacken Christi, sein Gesicht und seine Hände und sprenkelt den Stoff, den reduzierten Falten folgend, während der Engel im vollen Licht erscheint, das ihm über den rechten Arm fällt und zum Teil auch über das Gesicht, den linken Arm und die Flügel. Zwei kleine Lichtpunkte sind der Kelch und der Teil des Wölkchens, das ihn mit der Hand des Engels verbindet. Die Kontraste sind stark, aber bei den Übergängen aus dem Hellen in das Dunkle gemildert, was die Dramatik und das Pathos der Szene noch verstärkt. Nach seinem künstlerischen Wert und den Maßen – die sich kaum unterscheiden – könnte das Gemälde in Čoka aus der Zeit um 1730 und von Paul Troger stammen.

Als Pendant zu Christus am Ölberg erscheint das Gemälde Mater Dolorosa und zwar in Salzburg und Brixen – das in der Sakristei der Landeskrankenhauskapelle (97 x 77 cm) Salzburg stammt wahrscheinlich aus der Werkstatt und wurde nach dem Gemälde in St. Peter gemalt. Das Renaissance-Thema ist entblößt worden, Maria steht ohne Engel und auf den vielen Repliken drückt sie, sowohl mit ihrer Körperstellung als auch mit dem Gesichtsausdruck, eine unermessliche Einsamkeit und die Trauer um ihren Sohn

Abb. 6
 Felix Ivo Leicher, *Hl. Johannes von Nepomuk*,
 Öl auf Karton, 48,5 x 26,5 cm
 Szépművészeti Museum Budapest
 Inv. Nr. 59.3

aus. Ikonographisch ist es dieselbe Figur, die man auf den Kreuzigungsdarstellungen neben Johannes und Maria Magdalena sehen kann. In Trogers Version ist sie, genauso wie Christus, mit dem zusammengesunkenen Körper dargestellt und von Engeln umgeben, während im Hintergrund Dunkelheit herrscht. Die Klarheit der Details ist noch offensichtlicher auf dem Kupferstich, den Troger um 1728/30 ausgeführt hat und der es in seiner Feinheit und seiner psychologischen Glaubwürdigkeit mit den Gemälden durchaus aufnehmen kann.¹³ Das Gemälde *Mater Dolorosa* in Čoka (187 x 132 cm, Abb. 5) ist mit der Graphik identisch, bis auf die Blumen in der rechten unteren Ecke. Nach seinem Wert und nach dem malerischen Verfahren ist sie dem Gemälde aus der Kirche in Salzburg am ähnlichsten. Maria sitzt im Zentrum des Bildes auf einem steinernen Postament, ihr Körper ist nach vorne gebeugt, ihr Kopf ist gesenkt, und ihre im Schoß liegenden geöffneten Hände zeugen von ihrem Schmerz. Um Kopf und Hals trägt sie ein pastellgrünes Tuch, ihr Kleid ist rot und der breite, blaue Mantel umhüllt ihren Körper und reicht bis zum Boden. Von der linken und rechten Seite wird sie von zwei Engeln flankiert: Der rechte hält in der rechten Hand einen Nagel, mit dem Christus ans Kreuz genagelt worden war und mit der linken Hand zeigt er auf Christus, während sein Blick auf Marias erschöpftes Gesicht gerichtet ist. Warum muss dieser Engel die Intensität der Leiden Christi und der Mutter noch betonen, die ohnehin schon genug leidet? Vielleicht handelt es sich nur um barocke Pathetik, die vielleicht auch in der damaligen theologischen, sehr populären Literatur anwesend war. Hinter ihm befinden sich wieder zwei Puttenköpfchen, die ihre Gesichter in den Händen verbergen, was die Szene noch pathetischer macht. Ein Engel taucht auch in der unteren linken Ecke hinter Marias Füßen auf, wo auch ein Teller und Pokal aus Zinn stehen. Am Teller lehnt ein Schilfkorb, auf dem die Dornenkrone Christi liegt. In der rechten Ecke liegt bei Marias Mantelsaum ein Blumenstrauß. Der Hintergrund ist nächtlich dunkel. Das Licht kommt von oben, fällt von der linken Seite ein und schafft eine diffuse, mystische Atmosphäre ohne starke Kontraste. Pedantisches Malen des Inkarnats, des Stoffes und aller Einzelheiten, die psychologische Typologie von Mariens Gesicht und der beiden Engeln zeugen von dem Wunsch nach der



Vollendung des aufregenden Ereignisses, voller Pathos und Leiden. Die äußerst ausgearbeitete Komposition, die Figurenstellung sowie die Beleuchtung bestätigen nochmals, dass dieses Gemälde, wie auch das vorige, um 1730 von Paul Troger gemalt wurde. Im Jahr 2011 werden sie einer Konservierung unterzogen werden, und die nachträglichen

Daten über die eventuellen Verschiebungen der künstlerischen Werte, über Signatur und Datierung werden einen spannenden Beitrag zum Wissen über den großen Wiener Meister leisten.

Der Edelmann János Lázár (1757-1809) kaufte bei der Versteigerung der Grundbesitze der Staatskammer im Jahre 1781 elf Sied-



Abb. 7
Felix Ivo Leicher, Hl. Johannes von Nepomuk, um 1757, Öl auf Lwd.,
180 x 108 cm, Kirche von Ečka



Abb. 8
Felix Ivo Leicher, Hl. Antonius von Padua, um 1757, Öl auf Lwd.,
180 x 108 cm, Kirche von Ečka

lungen, unter denen auch Ečka war. Die Kirche, die Johannes d. T. geweiht ist, erbaute er 1784 und für ihre Einrichtung ließ er im selben Jahr aus dem Wiener Depot der *Schulischen Stiftung* ein Gemälde für den Hauptaltar sowie zwölf Gemälde für die Seitenwände bringen. Dank des erhaltenen Visitationsberichts des Bischofs von Temeswar weiß man, welche Gemälde gebracht wurden, obwohl die damalige Terminologie nicht klar genug ist, wenn es um die Bestimmung des ikonographischen Inhalts geht: Heilige Familie, Predigt Christi auf dem Berg der acht Seligpreisungen, hl. Theresia, Geburt Christi, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Mutter Gottes mit dem Jesuskind und den hll. Anton, Johannes Nepomuk, Franz von Assisi, Josef, die Dreifaltigkeit und das Bild des Heilands.¹⁴ Im selben Jahr brach im Dorf ein Brand aus, von dem auch die ganze Kirche betroffen war, aber die Gemälde wurden mit Hilfe des Pfarrers und der Gläubigen vor dem Feuer gerettet. Das sind die

ersten Daten über das Vorhandensein bestimmter Gemälde. Die Kirche wurde leider 1945 von der neuen Regierung geplündert und so sind nur vier Gemälde erhalten geblieben: Apotheose des hl. Johannes von Nepomuk, hl. Antonius von Padua, die Flucht nach Ägypten und das Brotwunder Christi. Das fünfte Gemälde, die hl. Anna unterrichtet Maria, wurde im Depot des Volksmuseums in Zrenjanin gefunden. Zu dieser Gruppe gehört auch das Gemälde der hl. Josef mit dem Jesuskind (das aus dem ehem. Jesuitenkloster des hl. Georg in Petrovaradin stammt), aus der Heiligkreuzkirche in Petrovaradin. Sechs Gemälde können wir aufgrund zahlreicher Analogien und Stileigenschaften dem aus Schlesien gebürtigen Maler Felix Ivo Leicher (1727-1812) zuschreiben.

Über Leicher gibt es viele Daten u.a. auch in den beiden Studien von Klára Garas¹⁵ und Lubomír Slavíček.¹⁶ Das Werk Leichers wird immer im Kontext des Einflusses des

großen Wiener Spätbarockmalers, Franz Anton Maulbertsch (1724-1797), seiner Schüler, Nachfolger und Nachahmer betrachtet. Leicher stammte aus einer kaufmännischen Familie, er erlernte die Malerei zwischen 1745 und 1749 bei dem heute vergessenen Maler und Bürgermeister von Wagstadt, Franz Andreas Schaffer, nach dessen Tod er für eine kurze Zeit zu Franz Ignaz Herbert (1709-1770) nach Neu Titschein (Nový Jičín) ging. Bald fand sich der junge Leicher in Wien, bei dem Maler Martin Zehetner, nach dessen Tod aber blieb er in der Werkstatt blieb, die von seiner Witwe weitergeführt wurde. Denn im Immatrikulationsregister der Wiener Akademie vom 3. Dezember 1751 steht: „Leicher Felix ein Maler aus Schlesien von Wagstadt in Cond(ition) bey d(er) Frau Zehnerin im Winterischen H(ause) war.“¹⁷

Die Schüler an der Wiener Akademie erwartete eine Atmosphäre, die von den zwei großen Malern geprägt war, die sich an der



Abb. 9
Felix Ivo Leicher: Hl. Josef, 1773, Öl auf Lwd., 180 x 108 cm,
Heiligkreuzkirche in Petrovaradin



Abb. 10
Johann Martin Kremers Schmidt, Werkstatt: Hl. Rochus, 1773, Öl auf
Lwd., 220 x 116 cm, Franziskanerkloster St. Michael in Subotica

Rektorenstelle abwechselten: Paul Troger (1698-1762) und Michelangelo Unterberger (1695-1758). Nach dem Studienabschluss, 1754, wohnte Leicher in der Wiener Vorstadt Neubau, wo sich nebenbei bemerkt eine Malerkolonie befand.¹⁸ Bald danach fing er mit einer regen Malertätigkeit an, und zwar besonders für die Piaristen, und malte ausschließlich Altar- und Tafelgemälde. Wenn man seinen Stil, der sich mit der Zeit nicht viel änderte, kurz definieren wollte, dann könnte man sagen, dass Leicher zu jener Gruppe der Wiener Schüler gehörte, die einer gemäßigeren Variante des konservativen, gleichmäßigen Stils folgte, in der Unterberger eine gewisse Rolle, besonders im Kontext der Kompositionsbildung, gespielt hatte, während das „angenehme“ Kolorit, die hübsche und sentimentale Atmosphäre auf Maulbertsch zurückgehen, mit dem Leicher in freundschaftlichem Verhältnis stand. Sie arbeiteten oft zusammen in den gleichen Kirchen, Maulbertsch an den

Wandgemälden – er arbeitete dabei oft mit Josef Winterhalter d. J. (1743-1807) zusammen – während Leicher Altargemälde malte. Manchmal geschah es, dass in einer Kirche ein Teil der Altargemälde auch von Maulbertsch gemalt wurde, so dass auch heute eine gewisse Verwirrung über die Abgrenzung ihrer Werke herrscht. Dazu trugen auch die Ölskizzen bei, die, neben den Zeichnungen, als Vorlage dienten, nach denen die kirchlichen Behörden die Ausführung der Altargemälde genehmigten und kontrollierten. Ein Großteil dieser Skizzen kann nämlich dem ersten oder dem zweiten Künstler zugeschrieben werden. Leichers Gemälde Apotheose des hl. Johannes von Nepomuk befindet sich an der linken Schiffswand der Kirche in Ecka (180 x 108 cm, Abb. 7), von einem profilierten schwarzen Rahmen umschlossen. Die Szene spielt sich auf einer Wolke ab: Der Heilige ist in einer halbknien Position dargestellt, die rechte Hand hält er anmutig an

die Brust, die linke ist herab gesunken und halbgeöffnet, während der überzeugend ekstatische Blick von dem kaum merklich gehobenen Gesicht nach oben gerichtet ist. Alle ikonographischen Eigenschaften, der Heiligenschein mit fünf Sternen, das Chormehd, das Buch und die Märtyrerpalme sind auch vorhanden. Links unten befindet sich die Figur eines großen Engels, der ein Kreuzifix hält. Rechts, dicht neben der Kleidung des Heiligen und seinem Buch schwebt ein kleiner Engel, und oben sind Partien mit jeweils zwei Putten. Ätherische Atmosphäre durchdringt die ganze Szene, trotz des Kontrasts, der geschickt gemildert und gedämpft ist. Die Engel sind sehr lebhaft dargestellt und das Licht, das von der oberen linken Seite kommt, formt interessante Schatten und Halbschatten. Plastisches Modellieren des körperlichen Volumens ist eine der besonderen Geschicklichkeiten Leichers. Ein Beispiel dafür ist der große, sinnliche Engel mit dem Kreuzifix: Starkes Licht

fällt auf seine Schultern, sein linker Flügel ist weiß und der rechte dunkelblau, sein Gesicht befindet sich im Schatten, während ein schmaler Strahl seine Stirn und Nasenwurzel berührt. Klára Garas (1960) hat als erste die Aufmerksamkeit auf den Bozzetto in den Sammlungen des Budapester Museums der Schönen Künste gelenkt, indem sie ihn Maulbertsch zuschrieb, aber ohne eine klare Bestimmung des Heiligen: Glorie des hl. Aloisius von Gonzaga (oder des hl. Franz de Regis).¹⁹ Lubomír Slavíček (2006) schlug als Thema die Verherrlichung des Sel. Alexander Sauli²⁰ vor. Doch erst mit der Entdeckung des Gemäldes in Ecka hatte man das Thema, die Apotheose des hl. Johannes von Nepomuk, erkannt, das aber noch für andere Versionen als Vorlage hätte dienen können. Die Skizze ist in Öl auf Karton (48,5 x 26,5 cm, Abb. 6) und deckt sich mit unserem Gemälde bis in die kleinsten Einzelheiten, zweifellos diente sie als Vorlage für die kirchlichen Behörden. Das Thema der Apotheose des hl. Johannes von Nepomuk kommt in Leichers Werk oft vor, in der Wiener Kirche Maria Treu hatte er ein beschädigtes Gemälde von Maulbertsch (1769) repariert, bevor es aufgestellt wurde, und auch in der Minoritenkirche (um 1760) in Brno, in Banská Bystrica (um 1777), in der Pfarrkirche der hl. Anna in Martonvásár (1776) usw.

An der linken Wand der Kirche von Ecka befindet sich Leichers Darstellung des hl. Antonius von Padua, das die gleichen Maße hat wie das vorige Gemälde (180 x 108 cm, Abb. 8). Im Fokus ist die ganzfigurige Maria, die auf der oberen Bildhälfte auf einer Wolke mit dem Jesuskind sitzt: Als Maria Immaculata trägt sie zwölf Sternchen und steht auf einer Mondsichel, während der hl. Antonius von Padua, ihnen zugewandt, auf einem Postament kniet, mit den Händen die Füße Jesu hält und ihm den Kopf zärtlich zuwendet. Hinter dem Heiligen ist ein Engel, der die Hände zum Gebet geschlossen hat, im linken unteren Teil stehen zwei Engel, die ein großes, geöffnetes Buch tragen, über ihnen befinden sich zwei Putten. Die Engel mit dem Buch sind schon aus Leichers Gemälde in Sekesfehervár bekannt. Maria trägt ein hellrotes Kleid und einen blauen Mantel und der nackte kleine Jesus sitzt auf einem weißen Tuch. Die Komposition ist um eine vertikale Achse aufgebaut, der auch das Licht, das von der linken Seite einfällt, folgt: in der Mitte des Gemäldes, hinter den Putten, strahlt es, während die rechte Seite des Gemäldes ganz im Schatten ist, wie auch links einer der Engel neben dem Buch und das Köpfchen eines Puttos ganz verschattet sind. Das diffuse, graziose Licht umschmeichelt alle Figuren und macht das Bild zart und pathetisch. Die Anregung für die Komposition hatte Leicher in der Graphik von Hamlet

Winstamley (1729) gefunden, die nach dem Gemälde von Carlo Maratta (1625-1713) entstanden war.²¹ Das Thema der Vision des hl. Antonius von Padua hatte Leicher mehrmals aufgegriffen: In der Piaristenkirche in Litomyšl (1759), in Morkovice (um 1774) und in der Wallfahrtskirche in Mühlfrauen. Das Gemälde die Flucht nach Ägypten (180 x 108 cm) ist ein selteneres Thema im Werk von Felix Ivo Leicher. In der Kirche in Ecka befindet es sich an der rechten Wand. In der Mitte ist Maria dargestellt, die auf einem Maultier sitzend in den Armen den kleinen Jesus hält, rechts von ihr befindet sich der hl. Josef, der die Zügel hält und über seiner linken Schulter ein Bündel mit seinem Tischlerwerkzeug trägt. Im dunklen Hintergrund erkennt man Palmen und auch den Mond, der sich hinter einer Wolke zeigt; Die Szene ist von einer Fackel des Engels beleuchtet, der links von Maria schwebt. Sie trägt ein hellviolett Kleid, einen blauen Mantel und ein hellbraunes Halstuch, das im Wind flattert, was den Eindruck einer einsamen, vertriebenen Familie betont, die sich auf einer ungewissen Reise befindet. Das Licht berührt nur das ruhige Gesicht von Josef und manche Details auf der Kleidung. Der Engel mit der Fackel trägt um den Kopf ein weißes und um seinen nackten Körper ein rotes Tuch, was dieser statischen Komposition eine gewisse Dynamik verleiht. Wenn man für einen Moment die Engelsfigur außer Acht lässt, wurde alles andere regelrecht vom Kupferstich aus der Bibel von Philip Andreas Kilian (1714-1759) kopiert, die in Augsburg mehrmals gedruckt wurde, und die Szene Flucht nach Ägypten ist nach einem Werk Jacob Jordaens (1593-1678) gemalt.²²

Das vierte Gemälde in Ecka ist die Szene Brotwunder Christi (180 x 108 cm), das sich an der rechten Wand des Kirchenschiffs befindet. Der Maler hatte zu wenig Raum, um sich die renaissanceartigen und barocken Vorlagen mit einer größeren Teilnehmerzahl als Vorbild nehmen zu können, so dass er den vorgegebenen Raum möglichst gut nutzen musste. In der Mitte der Szene befindet sich die Figur Christi, die, mit einer dramatischen Geste der Hände, den Kopf nach links gedreht hat, um nach einer Gruppe älterer Männer zu schauen, von denen der eine die Schüssel mit dem Fisch hält. In der linken Ecke reagiert nur eine männliche Person, in dramatischer Bewegung (man sieht sie nur von hinten), während die anderen mit sich selbst beschäftigt sind. Auf der rechten Seite stehen Frauen, vorne sitzt eine vortrefflich dargestellte Mutter, die ihr Kind in den Armen hält. Die Lichtquelle ist links hinter der Männergruppe versteckt: Von dort beleuchtet es überwiegend Christus als die zentrale Figur, sein rotes Gewand und den blauen Mantel, um die Szene mit der Mutter mit dem Kind dif-

fus und kostbar zu beleuchten, als jenem Detail, mit dem sich Leicher am meisten beschäftigt hatte. Einige wenige Figuren sind in der Zickzacklinie dargestellt, ohne die Ruhe und die Privatheit der Gruppe zu stören, die sich um die fehlenden Nahrungsmittel gar nicht kümmert. In der Ferne sieht man den Horizont, über dem sich der warme Abendhimmel erstreckt, und die nur angedeutete Landschaft mit dem Wald gibt mehr Aufschluss darüber, wo sich die Szene abspielt. Die Hände sind sehr effektiv dargestellt: Diese dramatische Verkrampfung hatte Leicher vom Maulbertsch übernommen.

Das fünfte Gemälde, das sich bis 1945 in der Kirche in Ecka befand und danach in das Volksmuseum in Zrenjanin gebracht wurde (wo es als ein Werk Paul Trogers geführt wird), stellt ein Thema dar, das bei Leicher häufig vorkommt: Die hl. Anna unterrichtet Maria (180 x 108 cm). In der Mitte ist die Figur der kleinen Maria, an deren rechten Seite die hl. Anna mit einem geöffneten Buch auf dem Schoß sitzt. Mit der rechten Hand berührt sie Maria und die linke liegt auf dem Buch, mit einem Finger auf den Text zeigend. Links, ganz im Schatten, ist die sitzende Figur Joachims, der ebenfalls ein Buch hält und seinen Blick auf die Szene vor ihm richtet. Links ist eine Säule mit Kanneluren und ein Vorhang. Außer der dekorativen Rolle haben diese zwei Elemente auch einen ikonologischen Wert: Die Säule ist ein Symbol des Glaubens, der Hoffnung und Beständigkeit, während der Vorhang ein postumes Andenken an den Vorhang aus dem alttestamentarischen Tempel darstellt, der in dem Moment zerreißt, als Christus am Kreuz stirbt. Da Maria „tabernaculus dei“, also, die Analogie des Tempels und des Körpers Christi ist, wurde der Vorhang zu einem wichtigen Symbol für sie. Links und oben im Bild sind Putten, während über der ganzen Szene ein auf einer Wolke schlummernder Engel liegt. Um Marias Kopf herum befinden sich zwölf Sterne, die auf ihre Rolle als der „Unbefleckten“ hinweisen. Der Raum des Gemäldes ist maximal besetzt und voll von Figuren und Dekorationen. Das Licht, von der linken oberen Seite kommend, berührt kaum die Figur des Joachims und fällt direkt auf Maria, die hl. Anna und den Engel, beleuchtet den Himmel hinter der Szene und den Boden und erzeugt auf diese Weise ein Gemälde im Gemälde. Der Bozzetto aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (um 1754), den Leicher gemalt hat, kann als Ausgangspunkt für das Gemälde in Ecka gedient haben, wenn man die Einzelheiten abzieht, die für das vorgegebene Format überflüssig waren. Eine fast identische Figuren- und Raumstellung hat Leicher mehrmals wiederholt: In Kremnitz (1797), in Martonvásár (1776) und für die Dekanatskirche in Troppau (1781).

Die fünf erhaltenen Gemälde aus der Kirche in Ecka haben alle Eigenschaften von Leichers Werk der 1760er Jahre, als er unter dem starken Einfluss von Maulbertsch stand, was auch die Ähnlichkeit bei der Übernahme seiner Lösungen zeigt, sowie die Vorgehensweise, bei der große Flächen in Lasur gemalt wurden, während die Figuren, das Inkarnat und die Draperien voller pastoser Effekte sind. Da, wo er keine direkten Vorlagen bei Maulbertsch oder Unterberger fand, griff er auch mal nach graphischen Vorlagen, einer Vorgehensweise, die auch innerhalb der Wiener Akademie angewandt wurde.

Das sechste Gemälde befindet sich in der Heiligkreuzkirche in Petrovaradin, an der rechten Seitenwand unter dem Triumphbogen und stellt den hl. Josef mit dem Jesuskind dar. Es stammt aus dem Jesuitenkloster in Petrovaradin, dessen Kirche dem hl. Georg geweiht war. Die Jesuiten hatten 1772 bei Leicher für 500 fl ein Gemälde für den Hauptaltar, sowie eine unbekannte Zahl von Gemälden für Seitenaltäre bestellt. Die Gemälde wurden im folgenden Jahr, 1773, vollendet und in die Kirche gebracht. Leider wurde das Hauptaltargemälde 1905 vom österreichischen Offizier Karlo Nepomycki weggenommen, der als Amateurmaler ein anderes gemalt hatte und Leichers Gemälde damit ersetzte.²³

Das Gemälde der hl. Josef mit dem Jesuskind (Abb. 9) hat ein ruhiges Kompositionsschema: Der kleine Jesus steht in der Mitte auf einem Postament und Josef hält, halbkniend, mit seiner Linken die Hand des kleinen Jesus und küsst sie, während er ihn mit dem rechten Arm umarmt. Oben am Ende des braun-grünen Hintergrundraums befinden sich Putten, links ist eine Gruppenfigur des halbknienden Engels, der als Pendant zu Josef dient, über ihm sind ebenfalls zwei Putten. Der kleine Jesus ist lässig mit einem weißen Tuch umhüllt, Josef trägt ein dunkelgrünes Kleid und einen braunen Mantel; während der große Engel, der einen roten Mantel trägt, die Hände zum Gebet geschlossen hat. Derselbe Engel ist bis in die kleinsten Einzelheiten auf dem Gemälde Hl. Antonius von Padua in Moravica (um 1774) zu finden, nur anders gedreht. Das Licht fällt von der linken Seite auf die Mitte des Gemäldes, beleuchtet den kleinen Jesus, das Gesicht und die Hände von Josef klar, wie auch die Puttenköpfchen, während die schönsten Effekte auf der Figur des Engels mit dem rosaroten Gesicht und dem dunklen, fast schwarzen, großen rechten Flügel und dem roten Kleid auftauchen. Sein Fuß hingegen ist in braunen Tönen nur angedeutet. Auf der oberen Gemäldehälfte sieht man den dunklen Himmel, während sich um den Kopf des kleinen Jesus ein breiter brauner Kreis befindet. Gedämpft und voll

von fast familiärer Liebe und Geborgenheit, besitzt das Bild eine chromatisch gedämpfte Spannung. Gemäß seiner Maße (220 x 116 cm) und den Figuren in Lebensgröße, wurde es in dunklem Kolorit mit effektvoller Lichtregie gemalt.

Die sechs Gemälde von Leicher, fünf vom Beginn seiner Künstlerkarriere und eines aus seiner reifen Periode, stellen einen bedeutenden Beitrag zu seinem Œuvre dar.

Wolfgang Koepp (1738-1807) ist einer der seltenen Schüler von Maulbertsch, der es während der Ausbildung an der Wiener Akademie nicht schaffte, sich entweder durch sein Talent oder durch das Charisma seines Lehrers von der provinziellen Mittelmäßigkeit abzuheben, was Josef Winterhalter d. J. (1743-1807) und Felix Ivo Leicher (1727-1812) durchaus gelungen war. Den ersten Malunterricht erhielt er bei seinem Vater Christian, der als Maler und Architekt im Dienste des Grafen Paul Esterhazy stand. Zusammen mit dem Vater führte er die Freskodekoration in der Kirche auf dem Berg in seinem Geburtsort aus, und zehn Jahre später malte er das Altargemälde mit dem hl. Johannes Nepomuk für Solymár. Unzuverlässige Überlieferungen ordnen ihn zu den Mitarbeitern von Maulbertsch während der Ausführung der großen profanen und sakralen Wanddekorationen.²⁴ In Wien unterrichtete er Zeichnen an der Theresianischen Akademie und wohnte, wie die meisten Künstler, in der Wiener Vorstadt Neubau.

Er experimentierte mit Mosaiken und Gips, indem er verschiedene Materialien benutzte, was ihm großes Ansehen brachte, und zwar sowohl in den dilettierenden als auch in höheren Kreisen, von denen er bedeutende Aufträge für die Dekoration von Palästen und Kirchen erhielt. 1803 erhielt er sogar einen erblichen Adelstitel mit der Bezeichnung „von Fesenthal“, den später auch sein Sohn Anton, ein mittelmäßiger Kupferstecher in Wien, getragen hat.

Zwei Gemälde mit den Aposteln Petrus und Paulus, die in einer Secco-Technik auf Gips-Grundlage (271 x 122 cm) gemalt wurden, befinden sich in der Pfarrkirche, der Dreifaltigkeitskirche, in Čoka und zwar an der linken und rechten Wand des Kirchenschiffs. Sie wurden, wie auch einige andere oben erwähnte, 1810 vom Lerinc Marcibanyi aus Wien hierher gebracht, wobei ihr ursprünglicher Aufenthaltsort unbekannt ist. Der Apostel Petrus steht mit gesenktem Kopf, in einem braunen Kleid und einem ockerfarbenen Mantel, den er mit der linken Hand zusammenfasst, in der rechten Hand trägt er Buch und Schlüssel. Die Figur dominiert den Raum, der Hintergrund ist eine graduelle Nachahmung blauen Marmors, während das Postament, auf dem der Apostel steht, in hellbraunen Tönen gemalt ist. In der Mitte befindet sich ein gleichschenkeliges



Abb. 11
Wolfgang Koepp: Apostel Paulus, um 1770,
Secco auf Gips, 271 x 122 cm
Kirche von Čoka

Kreuz, umgeben von einem Lorbeerkranz. Das Gemälde besitzt ein reduziertes chromatisches Repertoire, indem die Beleuchtung, die Räumlichkeit sowie eine suggestive Formenmodellierung fehlen. Effekte, die die klassischen malerischen Werte ersetzen, sind die auffallenden schwarzen Linien sowie die Schraffur. Vor der Rekonstruktion der Kirche im 19. Jahrhundert hing das Gemälde an einer Wand, an der es dem Regen ausgesetzt war, so dass heute der größte Teil der Farbe abgewaschen und unlesbar ist. Eine Ausnahme stellt der Kopf des Apostels dar, geneigt und mit einem demütigen Blick, ist er durch die Schattierungen der braunen und weißen Farbe beleuchtet, wobei die Akzente schwarz gefärbt sind und den Charakter und die Lebhaftigkeit skizzenweise andeuten. In der rechten unteren Ecke sieht man nur die Unterschrift des Autors: „W. Köpp fecit“.

Der Apostel Paulus (Abb. 11) ist anders konzipiert; er ahmt die Vorbilder der Paradeportraits der Adligen und Herrscher nach. Der Körper ist leicht nach rechts gebeugt,

der Apostel hat mit seinem linken Fuß einen Schritt nach vorne gemacht, während er mit dem Ellbogen des rechten Armes die Schwere des Mantels balanciert und in der Hand eine Rolle hält. Das ist ein Ausdruck aristokratischer Haltung, die durch das vom Schwert im ausgestreckten linken Arm sowie von dem fast unmerklich gehobenen Kopf mit dem langen Bart und dem trotzigem, hochgerichteten Blick noch betont wird. Das Gemälde ist besser erhalten als das vorige und gibt eindeutige Informationen über den Koeppschen Stil. Da ist die dominante Figur, die mehr durch die Zeichnung als durch die Farben und eine plastische Darstellung ausgeführt wurde, mit einem neutralen Hintergrund, den der Maler in kleinere oder größere blaue Farbflächen tauchte, ein Marmormosaik nachahmend, was irgendwie rau wirkt, wenn man unmittelbar vor dem Gemälde steht: Erst aus einer gewissen Entfernung kann man die Optik der falschen Materialien bemerken. Die interessante Figurenstellung der Apostel zeugen von den bis dato unbekannteren Vorlagen. Sie sind zu einer Zeit entstanden, als Koepp sich schon längst mit der routinemäßigen, handwerklichen Ausfertigung der Dekorationen großer Wandflächen befasste, Anfang der 1780er Jahre.²⁵

Das Altarbild des hl. Rochus (Abb. 10) aus dem Franziskanerkloster in Subotica stammt aus der Rochuskapelle, die nach der großen Pest im Stadtzentrum errichtet und 1773 erneuert und erweitert worden war. Das Gemälde wurde damals in der Werkstatt des Wiener Künstlers Martin Johann Schmidt (1718-1801), gen. Kremser Schmidt, in Auftrag gegeben.²⁶

Das Gemälde hat eine interessante Figurengruppierung: In der Mitte der linken Hälfte befindet sich auf einer Wolke die halbknienende Figur des hl. Rochus im typischen Gewand mit einer Pilgerkapuze auf dem Rücken und mit einem Stab. Vor ihm stehen zwei kleine Engel, die ein Buch und einen Stab tragen, und hinter ihm ein fast voyeuristischer Engel, bis zur Büste, und oben sind zwei Putten. Ganz in der rechten oberen Ecke befindet sich die hl. Dreifaltigkeit. Während der Restaurierung stellte man fest, dass dieser Teil der Komposition beim Malen nach rechts verschoben wurde. Das Licht kommt von oben rechts, abgemildert und auf die Figuren und auf die Wolkenteile fixiert, und alles andere schwimmt in den hellbraunen Tönen und verschiedenen Schattierungen der taubenblaugrauen Farbe. Der Heilige trägt ein blaues Kleid und einen braunen Mantel, Christus hat ein rotes Kleid an und Gott Vater ein grünes Kleid und einen dunkelgrauen Mantel. Über ihnen fliegt die Heilig-Geist-Taube. Den erfolgreichen Effekt mit dem Vordergrund und der Wolke mit dem Heiligen und den Engeln,

wie auch mit dem Hintergrund mit dem Himmel und der Wolke, auf der sich „da hinten“ die hl. Dreifaltigkeit befindet, musste jemand von den Gehilfen oder Schülern in der Werkstatt von Kremser Schmidt gelöst haben, dem letzten Vertreter der spätbarocken Malerei der Wiener Akademie, mit einem umfangreichen Œuvre von etwa tausend Gemälden.

Obwohl dieses Gemälde nicht das Werk eines Meisters, sondern eine Werkstattarbeit ist, stellt es mit seinen Maßen (200 x 135 cm, Abb. 10) und seiner gedämpften und bezaubernden Atmosphäre ein schönes Zeugnis der Anwesenheit Wiener Meister in diesem Gebiet dar.

Natürlich, erst wenn man alle Depots der vojvodinischen Museen, wo es noch etwa hundert unerforschte profane und sakrale Werke aus der Barockzeit gibt, untersucht sein werden, wird man einen richtigen Eindruck über ihre Bedeutung bekommen und über eventuell neu entdeckte Werke Wiener Künstler.

Anmerkungen:

- (1) Für den Zustand in den Vojvodinischen Pfarrgemeinden im 18. Jahrhundert waren klösterliche Orden, umliegende Bistümer und Erzbistümer, lokale Grundbesitzer sowie Adelige verantwortlich, die untereinander um das Patronat über die Kirche kämpften und dabei sehr wenig in ihre Instandhaltung investierten.
- (2) Ungarn hatte ein eigenes Depot, das in Bratislava (Pressburg) gegründet, aber bald darauf nach Budim verlegt wurde. Es ist interessant, dass sich in der Einschätzungskommission für die Kunstwerke auch ein Maler aus Budim, Ferencz Falconer, befand.
- (3) In der Kirche befinden sich die wertvollsten barocken Kunstwerke in der Vojvodina, und zwar von Martin Altomonte, Paul Troger und Wolfgang Koepp.
- (4) Hannes Etlstorfer: Martino und Bartolomeo Altomonte. Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2002, S. 80-83.
- (5) Das Gemälde ist sign. und dat.: „M. Altomonte Fe: 1728“. Den Maßen nach könnte es eine Bestellung für eine Privatsammlung gewesen sein.
- (6) Für die zur Verfügung gestellten Fotografien aus der Österreichischen Galerie Belvedere danke ich Dr. Georg Lechner.
- (7) Zu anderen Kreuzigungsgemälden vgl. Hans Aurenhammer: Martino Altomonte. Wien-München 1965, bes. die Skizze der Kreuzigung Abb. 51 und 52.
- (8) Cornelia Plieger, in: Paul Troger 1698-1762, Comune di Mezzocorona 1997, S. 104.
- (9) Nekrolog auf Troger, Wienerisches Diarium, 24. November 1762.
- (10) Michael Krapf, Christus am Ölberg im Werk Paul Trogers, in: Barockberichte 38/39, Salzburg 2005, S. 596-601.

(11) Ebd., S. 600.

(12) Kat. Ausst. Paul Troger und Brixen, Leo Andergassen (Hrsg.), Diözesanmuseum – Hofburg Brixen, Brixen 1998, Abb. 18.

(13) Ebd., Abb. 51.

(14) Der Visitationsbericht wird im Pfarrhaus von Ecka aufbewahrt.

(15) Klára Garas, Felix Ivo Leicher, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 13, Budapest 1958, S. 87-103.

(16) Lubomír Slavíček, Felix Ivo Leicher, ein Maler ohne Eigenschaften? Versuch einer Stildefinition seines Œuvres, in: Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa, Lubomír Slavíček (Hrsg.), Museum Langenargen am Bodensee, Langenargen 2006, S. 221-243.

(17) Nahmen-Register Aller deren, welche die (...) Freye Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey – und Baukunst frequentiert haben, 1751 Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Sign la Fol. 319.

(18) Leicher heiratete am 9. Februar 1760 Katharina Roschi, die Daten darüber und über ihre elf Kinder befinden sich im Archiv der Kirche St. Ulrich Wien.

(19) Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Budapest 1960, S. 36.

(20) Slavíček (wie Anm. 16), S. 232.

(21) Blaženka First, Carlo Maratta in barokna Slovenskem, Ljubljana 2000, S. 86, 293.

(22) Philip Andreas Kilian, Bilderbibel des alten und neuen Testaments: Augsburg 1736 (?)

(23) Marko Kljajic, Sveti Juraj u Petrovaradinu, Petrovaradin 2004, S. 17.

(24) Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Wien 2008, S. 188.

(25) Barock und Biedermeier im Niederösterreichischen Donauland, Niederösterreichisches Landesmuseum Wien 1969, S. 47. Über die Anwendung von Marmor und das Malen auf Marmor in der Zeit des Barocks, in: Jurgis Baltrušaitis, Aberrations, Les Perspectives dépravées, Paris 1983, S. 55-89.

(26) Diarium des Franziskanerklosters in Subotica. Über Kremser Schmidt, in: Rupert Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt, Innsbruck-Wien 1997.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Belvedere

Abb. 2-5, 7-11: Autor

Abb. 6: Szépművészeti Museum Budapest

Anschrift des Verfassers:

Dušan Škorić

Doktorand in Zagreb

21000 Novi Sad

Železnička 54

Serbien

email: ducaskoric@gmail.com

Übersetzung:

Lana Kabić