



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Der Südtiroler Barockmaler Franz Zoller“

(1726 – 1778)

Ursula Wagner

zur Erlangung des Magistergrades (Mag. phil.) an der Geisteswissenschaftlichen

Fakultät der Universität Wien

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Monika Dachs - Nickel

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Zum Leben Franz Zollers	3
3. Franz Zoller und die Wiener Akademie	11
3.1. Die Struktur der Wiener Akademie der bildenden Künste	11
3.2. Der akademische Lehrbetrieb	14
3.3. Die Aufnahmebedingungen	15
3.4. Die Wettbewerbe	16
4. Zollers Mithilfe an Trogers Fresken des Domes zu Brixen	19
4.1. Variation einer Komposition	19
4.2. Die Variationsfreudigkeit von Trogers Himmelfahrtsfresko im Dom zu Brixen – ein Vergleich zwischen Troger, Zoller und Hauzinger	21
4.3. Gegenüberstellung von Trogers Himmelfahrtsfresko im Brixener Dom mit Zollers Variante im Stift Geras in Niederösterreich	24
4.4. Kopie nach Trogers Entwurf - Versuch einer Zuschreibung	26
4.5. Die Vorbilder und Verbreitungen von Trogers Domfresken in Brixen	29
5. Die gesicherten Werke Franz Zollers	32
5.1. Seitenaltarbild „Tod des hl. Josef“, um 1754/55 in der Lerchenfelderkirche im 16. Wiener Gemeindebezirk	32
5.2. Rechtes Seitenaltarbild „Glorie der hl. Katharina“, um 1755 in der Pfarrkirche in Weikertschlag in Niederösterreich	36
5.3. Hochaltarbild „Geburt Mariae“ 1770/71 in der ehemaligen Waisenhauskirche am Rennweg im 3. Wiener Gemeindebezirk	37
5.4. Lichtentaler Pfarrkirche im 9. Wiener Gemeindebezirk, 1771/72	42
5.5. Der Freskenzyklus zur „lauretanischen Litanei“ im Stift Geras in Niederösterreich, 1771	53
5.6. Vier Freskenfelder der Pfarrkirche in Blumau a.d Wild in Niederösterreich, 1777	60
5.7. Drei Gewölbefresken und drei Altarbilder in der Pfarrkirche des hl. Jakob in Fratting (Vraténin), Tschechien	64
6. Die nicht gesicherten Werke Franz Zollers	67
6.1. Werke mit einem Kontext zu den gesicherten Bildern	67
6.1.1. Seitenaltarbild „Glorie des hl. Nepomuk“, um 1750, Neulerchenfelderkirche im 16. Wiener Gemeindebezirk	68
6.1.2. Hochaltarbild, „Steinigung des hl. Stephanus“, Pfarrkirche Weikertschlag in Niederösterreich	70
6.1.3. Bild an der nordseitigen Chorwand, „Dreifaltigkeit“, um 1750, Altstadtkirche Peter und Paul, Drosendorf, Niederösterreich	72
6.1.4. Kapelle östl. der Vorhalle, ehemaliges Hochaltarbild, „Verehrung der hl. Dreifaltigkeit durch den hl. Erhard“, um 1751, Maurer Pfarrkirche, 23. Wiener Gemeindebezirk	73
6.1.5. Seitenaltarbild, „Heilige Sippe“, Pfarrkirche Walkenstein, Niederösterreich	75

6.1.6.	Drei Kuppelfresken, Pfarrkirche Thenneberg , nach 1770, ehem. Johann Wenzel Bergl und Josef Ignaz Mildorfer zugeschrieben, Niederösterreich.....	76
6.2.	Werke ohne jeglichen Kontext zu den gesicherten Werken	79
6.2.1.	Hochaltarbild „hl. Jakobus“, 1776, Pfarrkirche Penzing, 14. Wiener Gemeindebezirk.....	79
6.2.2.	Rechtes Seitenaltarbild, „Maria vom Siege“, um 1750, Pfarrkirche Stegersbach, Burgenland.....	81
6.2.3.	Retabelaltar mit Kartuschenbilder, „Verherrlichung des hl. Ignatius von Loyola“, um 1770, Pfarrkirche St. Bernhard, Niederösterreich	82
6.2.4.	Nationalbibliothek, Bildarchiv, Beweinung Christi, Paul Troger oder Schule	84
6.2.5.	Pfarrkanzlei Mistelbach, „hl. Alexander Sauli“, um 1760, Michael Angelo Unterberger zugeschrieben, Mistelbach, Niederösterreich.....	85
6.3.	Abschreibungen.....	87
6.3.1.	Hochaltarbild, „hl. Georg“, um 1730, Georgskirche, Horn, Niederösterreich.	87
7.	Schlusswort	90
8.	Quellenverzeichnis	93
9.	Literaturverzeichnis.....	108
10.	Abbildungsnachweis.....	Fehler! Textmarke nicht definiert.

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist ein erster Ansatz, eine Monographie über den südtiroler Barockmaler Franz Zoller (1726 – 1778) zu schreiben. Bisher setzte sich die kunstgeschichtliche Forschung mit diesem Paul Troger Schüler nur wenig auseinander, abgesehen von vereinzelt Erwähnungen im Zusammenhang mit der Akademie der bildenden Künste in Wien oder im Bezug auf die Trogernachfolge. Die zahlreichen nicht signierten Werke der Wiener Malerei aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden Malern zugewiesen, die ein gemeinsames Stilphänomen vertraten, den sogenannten Wiener Akademiestil, deren wichtigster Vertreter Paul Troger und die Wiener Kunstakademie war.

Diese Arbeit befasst sich in erster Linie mit der Bestandsaufnahme von Franz Zollers erhaltenem Lebenswerk – sei es die Aufarbeitung bereits bekannter und gesicherter Werke, als auch jene, die sich stilistisch in Zollers Oeuvre einordnen lassen – und mit kritisch gestellten Zuschreibungsfragen. Dabei habe ich zwei Kriterien besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zum einen der Auswertung und Interpretation der Archivalien, zum anderen eine methodisch schlüssige Stilentwicklung aufzuzeigen, die sich gerade bei Franz Zoller als sehr schwierig erwiesen hat, da in Zollers Oeuvre nur wenige Beispiele erhalten geblieben sind. Aus diesem Grund ist es schwierig eine systematische Entwicklung aufzuzeigen und nicht datierte Bilder einzuordnen. Des Weiteren soll die Abhängigkeit zu seinem Lehrer und Vorbild Paul Troger beleuchtet werden, sowie zu seinen Maler- und Akademiekollegen.

Mit dieser Vorgehensweise habe ich versucht die bereits zugeschriebenen Werke Zollers chronologisch vorzustellen, sie stilistisch zu analysieren, um bei den Zoller „neu“ zugewiesenen Werken, auf die stilkritischen Ergebnisse der vorangegangenen zurückgreifen zu können. Dazu bedurfte es die Untersuchung jedes einzelnen Werkes, um eine ungefähre stilistische Entwicklung aufzeigen zu können und, infolge dessen, zu einem neu definierten Werkverzeichnis zu gelangen. Als wichtigster Wegweiser für das Zoller Oeuvre diente der 2005 erschienene Aufsatz von Johann Kronbichler über die Abhandlung Zollers Arbeiten in der Stiftskirche und in den Stiftspfarrn von Geras. Aber auch diese Publikation erhebt nicht den Anspruch, ein vollständiges Werkverzeichnis des Künstlers Franz Zollers zu geben, sondern möchte lediglich Grundlagen für weitere Forschungen schaffen. Dem Autor ging es in erster Linie um einen ersten Überblick des Zollers Oeuvre geben zu können und eine Beurteilung der Beeinflussung von verschiedenen Zeitströmungen.

Da bei vielen von mir Franz Zoller zugeschriebenen Werken keine Archivalien existieren, möchte ich darauf hinweisen, dass ich jene Zuschreibungsfragen nur auf stilkritischem Wege versucht habe zu lösen, jedoch keine wissenschaftlichen Beweise erbracht wurden. Daher ist es unter Umständen notwendig, einiges in Zukunft vielleicht weiter zu diskutieren. Dennoch hoffe ich, mit dieser Arbeit einen ersten Anfang in die richtige Richtung gemacht zu haben.

Mein Dank gilt vor allem Frau Prof. Dachs, die ursprünglich die Idee zur Bearbeitung des Oeuvre Franz Zollers hatte und sich fortlaufend für das Entstehen meiner Arbeit interessierte und mir tatkräftig zur Seite stand. Durch ihr Entgegenkommen war es möglich, mich dieser schweren Aufgabe zu stellen und letztendlich doch einen kleinen Beitrag zur barocken Forschung beizutragen.

Dr. Johann Kronbichler verdanke ich nicht nur viele wichtige Hinweise und Fotomaterial, sondern auch ein Gespür für das visuelle Erkennen von „zollerischen“ Merkmalen. Er war es, der mir Anstoß gab, für das „richtige Hinsehen“ und in mich das Vertrauen setzte, eines Tages ein kunstgeschichtliches Feingefühl bezüglich Zuschreibungsproblemen, zu erlangen.

Von meinen Kollegen gilt mein Dank im Besonderen Andreas Gamerith, der mir in zahlreichen Gesprächen beratend und hilfsbereit zur Seite stand und mich stets ermutigte und weitergeholfen hat.

Für die gute Betreuung im Archiv der bildenden Künste möchte ich mich bei dem Archivar Ferdinand Gutschi bedanken, der mir bei der Bearbeitung des gesamten Dokumentenmaterials behilflich war und jederzeit auch für nachträgliche Fragen zur Verfügung stand.

Ein Großteil der Fotos wäre nicht zustande gekommen, hätte ich nicht in allen Pfarrkirchen bereitwillig fotografieren dürfen. An dieser Stelle ein Dankeschön an alle Pfarrer und Verantwortlichen für die Erlaubnis.

Mein letztes Dankeschön gilt meiner ehemaligen Kollegin und Freundin Christiane Toppler, die mir nicht nur eine Hilfe beim Layout war, oder bei diversen Computerproblemen, die ich im Laufe des Verfassens hatte, sondern auch stets an meinen kunstgeschichtlichen Sorgen Anteil genommen hat.

2. Zum Leben Franz Zollers

Biographische Daten Franz Zollers sind nur sehr lückenhaft vorhanden und aus diesem Grund ist es schwierig, den Lebenslauf und Werdegang seines künstlerischen Schaffens genau nachzuskizzieren. Außer Geburts- und Sterbedaten, vereinzelt Dokumenten der Akademie der bildenden Künste – wo Zoller Mitglied war – und vereinzelt zeitgeschichtlichen Quellenmaterial, wie Rechnungen oder Kontrakte bezüglich seiner Arbeiten, ist nicht viel bekannt. Aus diesen einzelnen Mitteilungen wird in meiner Arbeit ein erster Überblick über Zollers Biographie gegeben werden, der vollständige Werdegang und ein konkretes Bild des Künstlers lassen sich danach jedoch nicht rekonstruieren. Mit Hilfe der wenigen Fixpunkte in Zollers Leben und durch die Einbeziehung seiner Werke lässt sich sein Leben jedoch konturenhaft beschreiben.

Für die Kunstgeschichte ist Franz Zoller von wissenschaftlichem Interesse, weil er als Schüler Paul Trogers (1698 - 1762)¹ neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der österreichischen Barockmalerei liefert und nicht zuletzt auch über Paul Troger selbst. Zoller stammt, wie einige andere seiner Malerkollegen, darunter Johann Jakob Zeiller (1708 - 1783)² Martin Knoller (1725 - 1804)³, Josef Ignaz Mildorfer (1719 - 1775)⁴, Franz Sigrist (1727 - 1803)⁵ und auch Josef Hauzinger (1728 - 1786)⁶ aus der Werkstatt Trogers, die in den frühen fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts den „Wiener Akademiestil“ vertraten.⁷

Franz Zoller wurde am 10. Februar 1726 als Sohn des Gastwirts Anton Zoller (19. November 1694 - 6. Jänner 1774) in Gufidaun, in Südtirol geboren.⁸ Die Zoller waren eine „alte Gufidauner Wirtsfamilie“, deren Stammtafel in der Chronik von Gufidaun nachzulesen ist.⁹ Anders als viele seiner Kollegen stammte Franz Zoller aus keiner Künstlerfamilie. Nach dem Stand der heutigen Forschung ist er der einzige Maler in seiner Familie. Sein Vater heiratete am 27. Jänner 1722 Elisabeth Kierin, die am 25. April 1726 starb. Aus dieser ersten Ehe gingen acht Kinder hervor: unter anderem Franz Zoller und sein Bruder Johann Baptist, der

¹ Aschenbrenner / Schweighofer, 1965.

² Matsche, 1970.

³ Baumgartl, 1986.

⁴ Payer, 1967.

⁵ Matsche von Wicht, 1977.

⁶ Gangelbeger, 1992.

⁷ Kronbichler, 2005, S. 242.

⁸ Thieme-Becker, Bd. XXXVI, S. 548.

⁹ Chronik Gufidaun, Siehe Anhang Dokument 13.

später Konsistorialkanzler in Wien wurde. Die übrigen sechs Kinder waren Mädchen: Maria, Anna, Elisabeth, Rosa, Genofeva und Margareth.¹⁰

Über die Jahre dazwischen, wie Zoller seine Kindheit verbracht hat, gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Auch nicht über die übrigen Geschwister, oder wo genau in Gufidaun die Familie Zoller gewohnt hat.

Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete Anton Zoller am 26. Februar 1748 Margarete Schallerin, aus deren Ehe abermals acht Kinder stammen, sechs Buben und ein Mädchen.¹¹ Auch bezüglich Franz Zollers Halbgeschwister ist es bisher nicht gelungen neue Informationen zu erlangen. So ist auch der Werdegang der übrigen Geschwister unbekannt. Den einzigen Namen, den man bei Recherchen immer wieder antrifft, ist der eines Johann Baptist Zoller, einer von Franz Zollers Brüdern, der ebenfalls in der Öffentlichkeit stand. Er war Konsistorialkanzler in Wien und hatte durch seinen Beruf zahlreiche einflussreiche Kontakte, nicht nur zur Kirche, sondern auch zum Adel.¹² Das war für Franz Zoller sicherlich von großem Nutzen, da die Kirche einer seiner wichtigsten Auftraggeber war.¹³

Bereits im Alter von 14 Jahren muss Franz Zoller in Wien gewesen sein, da er am 14. Mai 1740 das erste Mal in den Akten der Akademie erwähnt wird: „*Franciscus Zoller gebierdig auß Dirroll v. Gufidaun, ein Jung will zeichnen lehrnen, dessen Vatter ein gastgeb daselbst, logierd d. Zeit auf dem alten Fleisch Marckt im schmidtischen Hauß bey Baulus Lochner Dischler Meyster, im ersten Stock.*“¹⁴ Dieses Datum verrät aber nicht den tatsächlichen Zeitpunkt seiner Ankunft, es gibt lediglich Auskunft über den ersten Eintrag in der Akademie. Es ist der Beginn von Zollers Lehrzeit in Wien und ein weiterer gesicherter Fixpunkt in seinem Leben.

Über den Anfang von Zollers Ausbildung, wer seine Lehrer waren, wann genau Zoller nach Wien gekommen ist, gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Ebenso wenig, ob Zoller direkt von Tirol nach Wien gereist ist, oder ob es noch andere Aufenthalte auf seiner Reise gab. Es ist anzunehmen, dass Zoller einer jener jungen Tiroler Künstler war, die nach Wien kamen, um bei seinem bekannten Malerkollegen Paul Troger zu lernen.¹⁵

Wien war damals für viele Künstler ein Anziehungspunkt, nicht nur wegen der vielen barocken Kirchen, sondern sicher auch wegen der vorhandenen Malerwerkstätten und der

¹⁰ Ebenda, S. 198 - 199.

¹¹ Ebenda, S. 199.

¹² Das Diözesanarchiv in Wien besitzt einige Dokumente über die Lichtentaler Kirche, wie auch andere Schreiben, die von einem Johann Baptist Zoller unterschrieben worden sind.

¹³ Es ist in den Akten zur Lichtentaler Kirche bestätigt, dass der damalige Pfarrer, ein gewisser Zacharias Zoller, ein Neffe von Franz Zoller war, somit ein Sohn einer seiner Brüder, den auch Johann Baptist Zoller aufgrund seiner Stellung her kannte.

¹⁴ AdA., Siehe Anhang Dokument 2.

¹⁵ Wie z. B. Johann Jakob Zeiller, oder Josef Ignaz Mildorfer schon einige Jahre zuvor nach Wien kamen.

damit verbundenen Kontakte zu anderen Malerkollegen. Für einen noch nicht so renomierten Künstler wie Franz Zoller war ein Austausch mit bereits bekannten Künstlern und die Kombination aus französischen, italienischen und wienerischen Stilrichtungen - die sich in vielen Wiener Barockbauten widerspiegeln - von Vorteil und boten ihm neue Inspirationen. Dieses Angebot an bereits ausgestatteten, barocken Kirchen, anderen Kollegen und die zur Verfügung stehenden Kunstsammlungen sorgten für zusätzliche Anregungen. In Wien war der künstlerische Impetus sicherlich in einem größeren Ausmaß vorhanden als in Tirol - auch das ein wesentlicher Aspekt für einen engagierten Künstler, nach Wien zu kommen.

Eine plausible Erklärung für Zollers Reise nach Wien wäre ein Protégé, der es dem jungen Maler hätte ermöglichen können, in die Hauptstadt zu gehen. In den meisten Fällen wurde die künstlerische Laufbahn im Heimatort bzw. benachbarten Städten begonnen, teilweise auch durch den Adel gefördert, bevor man sich aus dem regionalen Umfeld löste, um sich größeren Herausforderungen zu stellen. Gerade in Zollers Konstellation, was seine familiären Umstände betrifft, hatte er günstige Voraussetzungen, da sein älterer Bruder, Johann Baptist Zoller, bereits in Wien ansässig war. Oder war es sein Bruder, der seine Kontakte nützte, um Franz Zoller zu einer Malerkarriere in Wien zu verhelfen?

Obwohl die Forschung an Zollers Mäzenen interessiert ist, bleibt vieles dennoch Vermutung. Dokumentiert ist lediglich sein Eintrag in die Schülerlisten der Akademie.

Wie Zoller seine ersten vier Jahre in Wien verbracht hat, ob er bereits einer Malerwerkstatt angehörte oder nicht, ist urkundlich nicht bekannt. Es existieren keine Anhaltspunkte aus den ersten Jahren seines Werdegangs- auch nicht über seine eventuelle Vorbildung.

Die Dokumente der Akademie „[...]ein Jung will zeichnen lernen [...]“ legt die Schlussfolgerung nahe, dass Zoller eine akademische Ausbildung anstrebte.¹⁶ Denkbar wäre es auf alle Fälle, dass Zoller, als interessierter Lehrling, nach seiner Ankunft in Wien zuerst einer Werkstatt beitrug, um sein Talent zu fördern und zu lernen, bevor er sich dann später an der Akademie bewarb. Vermutlich hielt er sich bereits in Trogers Umkreis auf, vielleicht gehörte er sogar seiner Malerwerkstatt an, um erste Kontakte zu knüpfen.

Schließlich war der akademische Status mit einer Reihe von Begünstigungen verbunden sobald man den Beruf des Malers ausübte.

„Eine rein handwerklich gebundene Ausbildung, wie sie noch die vorangehende Generation, auch Troger und Gran, absolviert hatten, war für einen Malerschüler um 1740 unzureichend“, berichtet Dachs in ihrer Habilitationsschrift über Maulbertsch, der nur ein Jahr vor Zoller

¹⁶ AdA., Siehe Anhang Dokument 2.

nach Wien gekommen war.¹⁷ Die gleiche Argumentation traf auch auf Zoller zu, der als Absolvent der Akademie seinen Zunftkollegen wirtschaftlich und standesgemäß überlegen war. Ein erheblicher Nachteil seiner Lehrzeit waren mit Sicherheit die fehlenden Studienreisen nach Italien, um Recherchen am Original zu betreiben.¹⁸ Zoller kannte die italienische Kunst nur aus zweiter Hand. Entweder weil die Vorbilder auch in Wien zu finden waren, wie z.B. Werke von Pellegrini (1675 - 1741)¹⁹, oder Bellucci (1695 - 1734)²⁰ in der Salesianerinnenkirche, oder ein Altarbild Sebastiano Riccis (1659 - 1734)²¹ in der Karlskirche, usw. oder später Werke seines Lehrers Paul Troger.

Vier Jahre später, am 27. März 1744, findet sich Zollers Name abermals in den Akten der Akademie, im so genannten Prämienprotokoll.²² Zoller scheint hier unter den Teilnehmern im Zeichenwettbewerb „nach dem Modell“ auf, erhielt jedoch keinen Preis.²³ Die Teilnahme Zollers an diesem Zeichenwettbewerb könnte vermuten lassen, dass der Instruktor²⁴, Johann Josef Niedermayer²⁵, der die Funktion eines Zeichenlehrers von 1738 - 1742 innehatte, Zollers erster Lehrer war.

Im darauf folgenden Jahr 1745 findet man seinen Namen wieder in der Teilnehmerliste verzeichnet. Auch an diesem Zeichenwettbewerb „nach dem Modell“ nahm Zoller teil, ging aber wieder leer aus.²⁶ Das sind einige jener Dokumente, die Hinweis auf seine Tätigkeit an der Akademie geben. Es sind bereits vier Jahre vergangen, seit dem Zoller das erste Mal in den Akten der Akademie erwähnt worden war und es lässt sich daraus folgern, dass Franz Zoller mehr Übung im Zeichnen benötigte als z.B. Maulbertsch, „der gerade ein halbes Jahr

¹⁷ Dachs, 2003, S. 14.

¹⁸ Die Dokumentenlage bezüglich Zollers Werdegangs weist große Lücken auf, aber dennoch kann man davon ausgehen, dass er weder vor seiner Ankunft in Wien, als vierzehnjähriger Junge, alleine auf Studienreise in Italien war, noch dies während seiner Akademieausbildung nachholte.

¹⁹ Knox, 1995. Andere Werke Pellegrinis sind u. a. das Kuppelfresko in der Salesianerinnenkirche, „Maria Himmelfahrt“ (1727), Seitenaltarbild li, „Schlüsselübergabe“ (1725).

²⁰ Magani, 1995. Andere Werke Antonio Belluccis sind u. a. in der Salesianerinnenkirche, Hochaltarbild, „Heimsuchung Mariae“ (1725), Palais Lichtenstein (Deckenölbilder).

²¹ Derschau, 1922., Scarpa, 2006. Andere Werke Sebastiano Riccis sind u. a. in der Karlskirche, Seitenaltarbild „Mariae Himmelfahrt“ (um 1734).

²² Beim Prämienprotokoll handelt es sich um die gesammelten Einträge der Schülerlisten ab 1731, das ein Nachschlagewerk ist, wann welcher Schüler an welchen Wettbewerb teilgenommen hat. Diese Dokumente befinden sich im Archiv der Akademie der bildenden Künste.

²³ AdA., Siehe Anhang Dokument 3.

²⁴ Das Fachgebiet in seinem Gesamtumfang unterrichtet ein Professor. Zur Vorbereitung auf das eigentliche Fach ist der „Instructor“ vorgeschaltet, dem der grundlegende Einführungsvortrag anvertraut ist. In diesem Fall handelt es sich um den Instructor für die elementaren Anfangsgründe des Zeichnens, gelegentlich auch als Elementarzeichnung bezeichnet.

²⁵ AdA, Schülerregister 1733-26/101. Hier ist Niedermayers Akademieeintritt verzeichnet. Ein weiterer Eintrag vom 1. Juli 1738 bestätigt seine Tätigkeit als Instruktor.

²⁶ AdA., Siehe Anhang Dokument 4.

an der Akademie lernte, bevor er zur Teilnahme an einem Hofpreis aufgefordert wurde.²⁷ Vermutlich hatte Zoller vor seinem Eintritt in die Akademie nur wenig bis keine zeichnerische Ausbildung erhalten.

Urkundlich festgehalten sind auch die beiden Malwettbewerbe von 1752 und 1754 an denen Zoller ebenfalls teilnahm, dennoch wieder jedes Mal leer ausging.²⁸

Einige Jahre sind vergangen und offenbar haben auch die nicht gewonnen Wettbewerbe ihre Wirkung gezeigt. So reichte Franz Zoller am 28. Mai 1760 schließlich sein Aufnahmestück, „den hl. Hieronymus“, bei der Akademie ein, um wirkliches Mitglied zu werden. Da heisst es in den Akten: *„Herr Franciscus Zoller aus Tyroll gebührtig, histori. Mahler, gibt den 28 Maji 1760 ein Stück, den Heil. Hyeronymum vorstellend, wie er das jüngste Gericht betrachtet, 3 Schuch, 4 Zoll hoch, und 2 Schuch 9 Zoll breit: er wählt den 28 Maji 1760: empfängt sein Decret von 29. Maji 1760.“*²⁹

Dieses Gemälde ist leider nicht erhalten geblieben und ist - wie das Aufnahmestück vieler anderer Akademiemitglieder - verschollen. Noch ungeklärt ist, ob es bei dem großen Brand des Akademiedepots 1945 zugrunde gegangen ist, oder die mehrmaligen Umzüge der Akademie der Grund des Verschwindens war.³⁰

Nach diesem letzten Eintrag in die Akten der Akademie endet Zollers dokumentierter Werdegang und es können für die darauf folgenden Jahre nur Vermutungen angestellt werden. Anhaltspunkte finden sich des Weiteren in gesichertem Quellenmaterial wie bestehenden Kontrakten, Rechnungen und protokollartigen Eintragungen, die von manchen Pfarrern vorgenommen wurden, wie z.B. für die Lichtentaler Pfarrkirche im 9. Wiener Gemeindebezirk.³¹ Dokumentarisch gesichert sind von Zoller hauptsächlich Werke der siebziger Jahre, auch die Fresken des Stiftes Geras, sein wohl umfangreichstes Werk, stammt aus dieser Zeit.³² Aber wo hat Zoller die achtzehn (1760 - 1778) Jahre verbracht, in denen keinerlei dokumentarische Hinweise existieren? Wie gestaltete sich sein künstlerischer Werdegang nach seiner Lehrzeit an der Akademie, bzw. nach dem letzten Eintrag? Lebte er

²⁷ Dachs, 2003, S.16.

²⁸ AdA, Siehe Anhang Dokument 7 und 8.

Johann Wezel Bergl scheint 1749 in den Schülerlisten der Akademie auf. 1752 gewinnt er den ersten Preis im Malerwettbewerb mit dem Thema „Job auf dem Misthaufen“. Den Wettbewerb von 1754 mit dem Thema „Die Salbung Sauls“ gewann sein Kollege Joseph Hauzinger.

²⁹ AdA, Siehe Anhang Dokument 6.

³⁰ Wagner, 1967, S. 21 – 25.

³¹ Die Dokumente der Lichtentaler Pfarrkirche befinden sich hauptsächlich im Diözesanarchiv in Wien, Protokoll der Pfarre Lichenthal/Stadtpfarr/Lichtental, Pfarrprotokolle von Pfarrer Zacharias Zoller, 1778.

³² Die Kontrakte für die Ausmalung von Stift Geras, der Pfarrkirche von Blumau und Fratting befinden sich im Archiv des Stiftes Geras.

weiterhin in Wien, oder wechselte er seinen Wohnsitz? Gab es fortbildende Studienreisen ins Ausland?

Zoller hat sich die ersten Jahre als Mitglied der Akademie sicher an der Seite Trogers bzw. in seiner Werkstatt aufgehalten, andere Malerkollegen kennen gelernt bzw. seinen Lehrer auf Reisen begleitet. Für die Mitarbeit Zollers 1748 an den Deckenfresken im Dom von Brixen gibt es quellenmäßige Urkunden.³³

Wenn auch nicht gleich, so musste sich Zoller zumindest einige Jahre später wieder in Wien aufgehalten haben. Anlass dieser Vermutung sind die beiden Seitenaltarbilder der Neulerchenfelderkirche im 16. Wiener Gemeindebezirk, die vom Dehio - Handbuch in die fünfziger Jahre datiert werden.³⁴ Ein letztes mal wird Franz Zoller 1773 in der Mitgliederliste der Akademie erwähnt.³⁵ Bereits bekannte Namen, wie Anton Maulbertsch, Karl Auerbach, Bartholomeus Altomonte, usw. tauchen darin auf. Aller Voraussicht nach pflegte Zoller über die Jahre hindurch ständigen Kontakt mit der Akademie und je nach Auftragslage pendelte er zwischen der Hauptstadt und regionalen Gebieten.

Ein weiteres gesichertes Gemälde im Waldviertel, das ebenfalls um die Mitte der fünfziger Jahre datiert wird, bestätigt den Aufenthalt Zollers in Niederösterreich.³⁶

Außer für Stift Geras sind Kontrakte nur für Blumau an der Wild und Fratting erhalten, beides Pfarrkirchen, die dem Stift inkorporiert sind.³⁷ Es ist daher nahe liegend, auch die restlichen vier dazugehörigen Pfarren - Japons, Weikertschlag, Ranzern und Drosendorf - auf mögliche Werke Zollers zu prüfen. Wie Franz Zoller seine Aufträge koordinierte, ob er längere Zeit in Niederösterreich verbracht hat, oder immer wieder nach Wien zurückkehrte, kann nicht nachgewiesen werden.

Biographische Eckdaten liefert auch das Totenprotokoll vom 4. März 1778 im Wiener Stadt- und Landesarchiv. *“Franz Zoller k.k. Academie Mahler, ist im Zollnerischen Haus Nr. 950*

³³ Kat. Ausst. Brixen / 2 1998, S. 57 – 110.

Die Originalquelle befindet sich im Diözesanarchiv Brixen, Codices Konsistorium, Diarium Peißer, Bd 2, fol.209.

³⁴ Die Datierung der beiden Seitenaltarbilder ist quellenmäßig nicht gesichert und wurde von den Autoren des Dehio - Handbuches um 1754/55 datiert. Auch für Zollers Zuschreibung sind keine Dokumente vorhanden. Dehio – Handbuch, Wien 1996, S. 379.

Johann Kronbichler datiert die Werke ebenfalls um 1754/55.

³⁵ AdA, siehe Anhang Dokument 12.

³⁶ Das Seitenaltarbild „Glorie der hl. Katharina“ um 1755 befindet sich in der Pfarrkirche in Weikertschlag, NÖ. In der linken unteren Ecke konnte die Signatur F. Zoller P. gefunden werden.

³⁷ Dem Stift Geras sind die Pfarren Blumau a.d.Wild, Fratting (FraCSFR), Japons, Weikertschlag, Ranzern und Drosendorf inkorporiert.

*am Franciscanerplatz am inneren Brand bestattet worden, alt 48 Jahre, den 3. nachts um 12 Uhr.*³⁸

Im Verzeichnis der Wohnadressen findet sich ein Eintrag der besagt, dass „Zollers leiblicher Bruder Dr. jur. Johann Baptist v. Zollern und seine Frau Anna Maria das Haus am Franziskanerplatz Nr. 950 am 24.08 1756 gekauft haben.“³⁹ Es ist anzunehmen, dass aus diesem Grund Zoller nach seiner Ankunft in Wien anfangs bei dem Tischler Paulus Lochner im ersten Stock des „schmidtschen Hauses“ wohnte und anschließend in das Haus seines Bruders zog. Mit Sicherheit spielte darüber hinaus der finanzielle Grund eine Rolle für Zollers Umzug. Schließlich war sein in Wien lebender Bruder in der Hauptstadt bereits gut situiert. Nicht dokumentarisch nachgewiesen werden kann die Tatsache, dass beide Brüder am Franziskanerplatz wohnten, obgleich diese Vermutung sehr nahe liegend ist. Zumindest existiert von Johann Baptist Zoller kein Eintrag mit dieser Adresse. Auf alle Fälle ist Johann Baptist – wie es die Dokumente belegen - erneut umgezogen in die Alstergasse, die der heutigen Alserstrasse im 9. Wiener Gemeindebezirk entsprechen würde.⁴⁰ Demnach verbrachte Johann Baptist Zoller dort seine letzten Jahre bis er schließlich am 23. August 1789 verstarb.⁴¹

Das Haus am Franziskanerplatz, in dem Zoller wohnte, ist heute noch vorhanden, allerdings hat sich seit damals die Stadtplanung und die damit verbundenen Adressen geändert. Die angeführte Adresse würde heute der Weihburggasse Nr. 15 entsprechen.⁴²

Bestattet wurde Franz Zoller schließlich am 5. März in der neuen Gruft in St. Stephan.⁴³

Zusätzliche Quellen, wie das noch erhaltene Testament vom 28. Februar 1778, verschaffen einen Einblick in das Privatleben des Künstlers und lassen weitere Schlüsse zu.⁴⁴ Unter Berücksichtigung der gesamten Auflistung Zollers Besitztümer, kann von einem gewissen Wohlstand ausgegangen werden.⁴⁵ Inhaltlich geht aus dem Schreiben Zollers hervor, dass er selbst für die Kosten seines Begräbnisses aufgekommen ist und sogar Freunden und Angestellten Almosen spendete. Auch seinen „alten Freund“ Johann Cimbal (1722 – 1795)⁴⁶ erwähnt er, worauf man auf eine lebenslange Freundschaft der beiden schließen kann. Auch einige Bekannte wurden genannt, denen Zoller unter anderem Werke seines Oeuvres

³⁸ MA 8, siehe Anhang Dokument 31.

³⁹ MA 8, siehe Anhang Dokument 34.

⁴⁰ MA 8, siehe Anhang Dokument 33.

⁴¹ MA 8, siehe Anhang Dokument 33.

⁴² MA 8, siehe Anhang Dokument 34.

⁴³ Wiener Domarchiv St. Stephan, siehe Anhang, Dokument 17.

⁴⁴ Österreichisches Staatsarchiv, Wien, siehe Anhang Dokument 18.

⁴⁵ Zoller listet im seinem Testament genau auf wem er wie viel Geld vermachen möchte.

⁴⁶ Arijćuk, 2002.

vermachte, die unglücklicher Weise nicht näher beschrieben wurden und somit keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse bringen. Über den Verbleib der angeführten Bilder ist heute nichts mehr bekannt.

Außer der Familie, Bekannten und auch Freunden bedachte er auch seinen Vetter Zacharias Zoller, Pfarrer in Lichental und den Pfarrer von Penzing, Herrn Zandonati. Wie im Leben, so hatte auch im Testament sein Bruder Johann Baptist von Zollern unter seinen Geschwistern eine besondere Stellung. Er wurde im Testament als Universalerbe eingesetzt, da Franz Zoller weder verheiratet war, noch Kinder hatte. Folglich ging die übrige Verlassenschaft, rechtlich gesehen, an dessen Bruder, der in dem Fall nicht nur gesetzlicher, sondern auch Universalerbe war.⁴⁷

Anhand seines Testamentes kann – wie gesagt - angenommen werden, dass es Franz Zoller zu einem angemessenen Wohlstand gebracht hat. Freilich kann sein Vermögen nicht mit dem von Troger verglichen werden, trotz allem konnte er von seiner Kunst offenbar gut leben, da er nicht als armer Künstler gestorben ist.

Am 11. März 1778 erscheint im Wiener Diarium ein Nachruf auf Franz Zoller.⁴⁸

Franz Zoller ist gerade mal 52 Jahre alt geworden, doch auch in dieser relativ kurzen Lebenszeit umfasst sein Oeuvre mit Sicherheit mehr Werke, als uns heute bekannt sind.

⁴⁷ Universalerbe bedeutete, dass sein Bruder, Johann Baptist Zoller, zusätzlich zu seinem Anteil auch Anspruch auf die übrige Verlassenschaft hatte.

⁴⁸ Wiener Diarium 1778, siehe Anhang Dokument 35.

Verwirrend sind sowohl die Altersangaben vom Totenprotokoll im Domarchiv, als auch die des Wiener Diariums, wo Zoller einmal mit 43, das andere mal mit 48 Jahren bezeichnet wird. Rechnet man sein Alter anhand des Geburts- bzw. Sterbedatums, so wurde Franz Zoller 52 Jahre alt.

3. Franz Zoller und die Wiener Akademie

3.1. Die Struktur der Wiener Akademie der bildenden Künste

Wenn auch in jeder Epoche sowohl die Kunst selbst als auch die Aufgabenbereiche der Universitäten neu definiert wurden, so waren die Kunsthochschulen doch zu jeder Zeit eine temporäre Heimstätte für die ersten Jahre einer Auseinandersetzung mit der Kunst in Theorie und Praxis, eines kreativen Austausches zwischen Lehrenden und Studierenden.

Die Geschichte der 1692 vom Hofmaler Peter Strudel (1660 – 1714)⁴⁹ gegründeten Akademie (später Akademie der bildenden Künste) in Wien ist eng mit der Geschichte der Kunst in Österreich verbunden. Höhepunkte der Bedeutung und Tätigkeit der Akademie sind gleichzeitig Höhepunkte des künstlerischen Schaffens in Österreich und viele berühmte Künstler und Absolventen haben neue Anregungen zu lebendiger Entfaltung gegeben - so Paul Troger oder Franz Anton Maulbertsch, der die österreichische Barockmalerei zu ihrem Höhepunkt führte, Franz Xaver Messerschmidt (1726 - 178)⁵⁰, Georg Ferdinand Waldmüller (1793 – 1865)⁵¹ oder Hans Makart (1840 – 1884)⁵², um nur einige zu nennen.

Für Franz Zoller sind seine Vorbilder und Lehrer – sein künstlerisches Umfeld, sei es die Akademie selbst, oder ihre Lehrer und Kollegen - stilbildend und für sein künstlerisches Schaffen von großer Bedeutung.

Bevor ich auf die Situation, sprich den Lehrbetrieb der Akademie zur Zeit Zollers eingehe, möchte ich kurz die strukturellen Verhältnisse des Hauses erläutern, wobei ich nicht den gesamten geschichtlichen Verlauf bis in die Gegenwart dokumentieren möchte, sondern nur die für Zoller relevante Phase, also die Anfangszeit der Akademie bis zur Zeit Maria Theresias.

Die Institution wurde bereits 1692 unter Peter Strudel und der Mitwirkung des Hofes nach dem Vorbild der „Accademia di San Luca“ und der Pariser „Akademie Royale“ gegründet. Anfangs glich ihre Struktur mehr der einer Privatinstitution. Die Ausrichtung auf das Studium der Antike stellte ebenso wie der Zusammenklang aller Künste Strudels eindeutige

⁴⁹ Koller, 1993.

⁵⁰ Pfarr, 2006

⁵¹ Feuchtmüller, 1996.

⁵² Marx, 2007.

Bestrebung dar, an die aus der Renaissance stammende Tradition der Kunstakademie anzuschließen.⁵³

Die Wiener Akademie wurde durch Strudel, als ihren Begründer, sehr stark von seiner Persönlichkeit geprägt, was durch die Tatsache wiedergespiegelt wurde, dass sie nach seinem Tod 1714 vorerst zu bestehen aufhörte. Im Jahre 1725 stellte Jakob van Schuppen (1670 – 1751)⁵⁴ einen Antrag zur Wiedereröffnung der Akademie bei Kaiser Karl VI., der am 20. Jänner 1726 diesen Antrag genehmigte und van Schuppen zum Präfekten und Direktor der Akademie ernannte.⁵⁵ Damit war nun die Akademie zu einer, vom Hof erhaltenen Institution geworden, galt aber dennoch nicht als eine Neugründung, sondern als eine Wiedereröffnung der älteren Institution. Mit der Ernennung des neuen Direktors änderte sich auch die gesamte Ausrichtung des Unterrichts. Während Strudel vorwiegend italienisch orientiert war, kam van Schuppen aus dem französischen Kulturkreis. 1670 in Fontainbleu geboren, erhielt er seine Ausbildung an der „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ in Paris. 1716 kam van Schuppen nach Wien und wurde kaiserlicher Kammermaler. Bei der Strukturierung der Statuten für die Wiener Akademie nahm er sich die Pariser „Académie Royal“ zum Vorbild. Vor allem die allgemeinen Bestimmungen über das Verhalten der Schüler und Mitglieder sind fast wörtlich übernommen, bezüglich der Organisation und des Lehrbetriebes gab es Abweichungen.

Die Aufgabe der Akademie war die künstlerische Ausbildung in den Fächern Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kupferstecherei.⁵⁶

Man darf nicht außer Acht lassen, dass es neben dieser akademischen Künftlerausbildung auch die traditionelle Malerausübung gab, die in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zur der Akademie stand. Im Zuge der Akademieausbildung bekamen die Schüler nicht nur eine künstlerische sondern auch eine kunsttheoretische Ausbildung und waren dadurch den Mitgliedern der Malerzunft gegenüber privilegiert. Deshalb war den Akademikern verboten, Geschäfte im öffentlichen Dienst zu betreiben. Nur die Mitglieder durften den Titel eines kaiserlichen Malers, Bildhauers etc. führen, was den zünftischen Malern untersagt war. Außerdem wurden die akademischen Maler von allen Steuern der Zünfte und Bürgerschaften befreit und genossen somit rechtliche und steuerliche Vorteile.

⁵³ Wagner, 1967.

⁵⁴ Schreiden, 1976/77. Van Schuppen stammt aus Paris und war Kammermaler bei Hof. Er starb 1751 in Wien.

⁵⁵ Wagner, 1967, S. 13 - 25.

⁵⁶ Ebenda, S.15.

In den Jahren zwischen 1726 bis 1742 kann man, aufgrund eines regen Zustrom an Schülern und - damit verbunden - Wachstum der Akademie, bedingt durch die räumliche Ausdehnung auf verschiedene Quartiere, beobachten.⁵⁷

Dieses rasche Aufblühen der Akademie erfuhr nach dem Tod Kaiser Karl VI. durch den Österreichischen Erbfolgekrieg eine starke Beeinträchtigung. Die Sparmaßnahmen führten dazu, dass das Quartier der Akademie im Althanschen Haus 1742 gekündigt wurde, und als neue Unterkunft diente zunächst eine leer stehende Wohnung in der Hofbibliothek, aber auch da musste die Akademie bald wieder ausziehen und fand vorübergehend keine neue Heimstätte, so dass man gezwungen war, den Unterricht einzustellen und die Einrichtungen an verschiedenen Orten zu deponieren. Schließlich gelang es van Schuppen, nachdem er 1748 Geld vom Hof erhalten hatte, Räumlichkeiten in den Hofstallungen für eine Wiedereröffnung zu bekommen. Im Jänner 1751 starb van Schuppen nach fünfundzwanzigjähriger, erfolgreicher Tätigkeit als Direktor der Akademie. Die Lehrmittel waren nach van Schuppens Tod nach dem damals aufgenommenen Inventar eher bescheiden, was sicherlich mit den oftmaligen Umzügen und den damit verbundenen Verlusten zusammenhing.⁵⁸

Ab 1751 war Maria Theresia für die Rechtsverordnung der Akademie verantwortlich, wobei die Leitung dem Protektor oblag. Das Personal wiederum bestand aus dem Rektor, Assessoren, Sekretär und Professoren.

In dem Zeitraum von 1752 bis 1758 gab es an der Akademie keinen Direktor und die beiden Lehrbeauftragten Michael Angelo Unterberger (1695 – 1758)⁵⁹ und Paul Troger bekleideten die Ämter der Rektoren. Sie waren ohne Zweifel für die Ausbildung der letzten Generation österreichischer Barockmaler - zu denen auch Franz Zoller gehörte - für die Stilentwicklung maßgeblich. Diese Rektorratsbesetzung schien aber nur eine Art Zwischenlösung gewesen zu sein. Dennoch war es nach der Schülerzahl eine Zeit des Aufschwungs.

1759 wird schließlich Martin van Meytens (1695 – 1770)⁶⁰ als neuer Direktor der Akademie von Maria Theresia eingesetzt.

⁵⁷ Ebenda, S. 24.

1726- 1731 im Günther Sterneggschen Haus (Kärntnerstr.20), ab 1731-1733 übersiedelte die Akademie in das Schönbrunnerhaus (Tuchlauben 8), und von 1733- 1742 in das Althansche Haus (Seilerg.8- Spiegelg. 7).

⁵⁸ Wagner, 1967, S. 25.

⁵⁹ Kronbichler, 1995.

⁶⁰ Weissenhofer, 1923.

3.2. Der akademische Lehrbetrieb

Das Konzept einer akademischen Ausbildung bzw. Hochschule gab es nicht erst seit der Wiedereröffnung im Jahre 1726 unter der Regierung Kaiser Karl VI., sondern bereits seit dem 15. Jahrhundert.⁶¹

Der Ausdruck „Akademie“ bedeutete zunächst nur eine lose Vereinigung von Humanisten, später kam dann der Begriff der Universität hinzu, bis schließlich im weiteren Verlauf der Neuzeit die Institution immer festere Formen und eine strengere Organisation bekam.⁶²

Bei den Kunstakademien des 18. Jahrhunderts handelte es sich um Zeichenschulen. Überdies kann man auch von der Wiener Akademie davon ausgehen, dass der Lehrbetrieb auf diese Weise strukturiert war.⁶³ Im Mittelpunkt des konservativ - akademischen Lehrbetriebes stand das Zeichnen nach graphischen und plastischen Vorlagen und nach dem lebenden Modell. Das Unterrichtsmodell bestand aus drei Teilen, die jeder Schüler durchlaufen musste. Es begann mit der *Kopie nach der Zeichnung* von Detailstudien des Menschen, ging weiter mit dem *Abzeichnen nach Abgüssen antiker Skulpturen* und endete schließlich mit dem *Aktzeichnen nach männlichen Modellen*. Neben den praktischen Fächern gab es auch die wissenschaftlichen, in denen Proportionen, Anatomie oder Perspektive gelehrt wurden.

Ein Teil der Detailstudien ist erhalten geblieben und wird bis heute im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie aufbewahrt.⁶⁴

Im Bezug auf Franz Zoller sind diese Schülerzeichnungen von Bedeutung, da in erster Linie das Erfassen eines gewissen „Typenrepertoires“ im Vordergrund steht, und nicht die Frage der Zuschreibung.⁶⁵ Zoller wurde als Schüler der Akademie nachhaltig stark von der Wiener Malerei beeinflusst und es liegt klar auf der Hand, dass sich die Auswahl auf jene Aktstudien bezog, die sich bereits an der Akademie befanden. Vereinzelt fanden später Verwendung in szenischen Darstellungen, wurden verändert und auch weiterentwickelt.

Bezüglich Zoller sind natürlich die Zeichnungen von Bedeutung, die unter der Rubrik Paul Troger und Schule aufbewahrt werden, wobei die Angaben für diese Zuschreibungen sehr

⁶¹ Lützwow 1877, S. 11 – 15.

⁶² Wagner, 1967, S. 13.

⁶³ Pevsner 1986, S. 41 – 45.

Die Idee einer akademischen Ausbildung gibt es bereits seit Leonardo da Vinci und Vasari und ist eng mit der Zeichenlehre verbunden.

⁶⁴ Dachs, 2003, S. 11.

⁶⁵ Dachs, 2003, S. 12.

Auch Dachs stellte das in ihrer Habilitation über Maulbertsch fest und ich möchte mich dem anschließen, war doch Zoller auch ein Schüler der Akademie und wurde durch den Akademiestil geprägt. Dachs, 2003, S. 12.

wage sind. Vereinzelt befinden sich Kommentare am unteren Rand des Passepartouts, wobei es sich in diesen Fällen hauptsächlich um Lösungsvorschläge handelt.⁶⁶

Wer den Schutz der Akademie erwerben wollte, musste sich im Modellzeichnen üben und anschließend seine Arbeiten vorlegen. Danach legte man beim Direktor eine mündliche Prüfung ab und fertigte dann innerhalb von drei Monaten eine Kompositionsaufgabe als Probestück an.⁶⁷

3.3. Die Aufnahmebedingungen

Jeder Schüler der Akademie musste sich einem genau geregelten Aufnahmeverfahren unterziehen, bei dem der erste Schritt durch das Eintrittsdatum festlegt wurde. Diese Angaben, die in den so genannten Schülerlisten der Akademie festgehalten wurden, geben Auskunft darüber, wann der jeweilige Schüler an der Akademie eingeschrieben wurde.⁶⁸ Ab diesem Zeitpunkt konnte der Schüler am Unterricht teilnehmen und sich sowohl praktisch am Zeichenunterricht als auch in theoretischen Fächern weiterbilden. Im Statutenentwurf von 1726 ist festgelegt, dass der Aufnahmekandidat, bevor er sich um eine Mitgliedschaft bewarb, bereits die Wiener Akademie besucht haben sollte. Ab 1751 war es sogar Pflicht, dass die Kandidaten vor ihrer Aufnahme als Mitglied bereits Erfahrungen an der Akademie sammelten.

Der Titel „*Associjrter Academist*“, ein akademischer Schüler, der noch kein Aufnahmewerk vorgelegt hatte, war gleichermaßen die Vorstufe zur akademischen Mitgliedschaft. Ausnahmen gab es nur für ausländische Künstler, die bereits einen berühmten Namen hatten oder bereits Mitglied einer anderen Akademie waren.⁶⁹ Diese Regeln der Statuten änderten sich im Laufe der Zeit und gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Schüler der Akademie, die den großen Akademiepreis gewonnen hatten, auf Grund dieser Auszeichnung automatisch „wirkliche“ Mitglieder. Nach der Anmeldung musste der Kandidat eine Auswahl seiner bisherigen Arbeiten den Mitgliedern der Akademie vorlegen und erhielt, nach einer positiven Beurteilung vom Direktor, den Auftrag, einen Entwurf anzufertigen. Wenn auch diese Arbeit

⁶⁶ Das Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste befindet sich im Moment in der Albertina und ist nur schwer zugänglich.

⁶⁷ Wagner, 1967, S. 16.

⁶⁸ AdA., siehe Anhang Dokument 1.

⁶⁹ Cerny 1978, S. 5 – 7. Das änderte sich später; im Statut von 1800 gab es keinerlei Voraussetzungen mehr für die Bewerbung um eine akademische Mitgliedschaft.

positiv beurteilt wurde, wurde dem Kandidat das Thema für sein Aufnahmewerk mitgeteilt.⁷⁰ Nach Bekanntgabe des Themas blieb den Schülern ein Zeitraum von drei Monaten für die Ausführung ihrer Aufnahmewerke.⁷¹

Im Falle Zollers war sein Aufnahmestück der „hl. Hieronymus“, das sich leider bis heute nicht erhalten hat.⁷²

Aus heutiger Sicht wäre es für die kunstgeschichtliche Forschung von Vorteil, ein sicher datiertes Frühwerk Zollers zu kennen, um stilistische Entwicklungen besser zu beurteilen und undatierte Werke leichter in Zollers Oeuvre einordnen zu können.

Diese vorgelegten Arbeiten wurden vom akademischen Rat beurteilt und die Mehrheit der Stimmen entschied, ob der Kandidat als Mitglied aufgenommen wurde. Die Werke wurden, noch vor ihrer Beurteilung, in einem Raum der Akademie ausgestellt und waren somit öffentlicher Kritik ausgesetzt. Nachdem alle Prüfungen positiv bestanden waren, überreichte der Direktor, nach Ablegung eines Eides, ein Dekret über die neu erworbene akademische Mitgliedschaft. Die von der Wahlkommission für positiv befundenen Stücke blieben im Besitz der Akademie.

3.4. Die Wettbewerbe

Jeder Schüler der Akademie musste, um Mitglied zu werden, sich eines eindeutig definierten Aufnahmeverfahrens unterziehen. Die Zeichenwettbewerbe nach dem Modell waren verpflichtend, erst danach wurde man zu den „Großen Wettbewerben“, der Malerei, Architektur und Bildhauerei zugelassen. Der letzte Schritt dieses Verfahrens war schließlich die Aufnahme als Mitglied der Akademie. Nach der Abgabe und der positiven Beurteilung eines Aufnahmestückes, bekam der Teilnehmer ein Dekret überreicht, das besagte, sich von nun an als akademisches Mitglied bezeichnen zu dürfen.

Es gab die Möglichkeit an Wettbewerben mitzumachen, deren Teilnahme nicht voraussetzte, bereits an der Akademie aufgenommen worden zu sein. Eine Beteiligung war nicht zwingend nötig, auch nicht ein Gewinn für die spätere Aufnahme als Mitglied.⁷³ Diese

⁷⁰ Ebenda, S. 5 – 7. Ab 1751 wurde unmittelbar nach Genehmigung eines schriftlichen oder mündlichen Ansuchens um eine Mitgliedschaft das Thema bekannt gegeben.

Im Statut von 1849 schrieb man den Kandidaten kein bestimmtes Thema für das Aufnahmestück mehr vor, sondern überließ es ihnen selber.

⁷¹ Ebenda, S. 7. Dieser vorgesehene Zeitraum wurde nur im Statutenentwurf von 1726 nachgewiesen. Die Statuen der nachfolgenden Zeit erhalten keine vorgeschriebene Zeitdauer der Ausführung.

⁷² AdA, siehe Anhang Dokument 11.

⁷³ Kat. Ausst. Langenargen 1994, S. 25

Schülerwettbewerbe dienten einerseits zur Weiterbildung in dem jeweiligen Fach der Malerei, Bildhauerei und Architektur, als auch „um den Konkurrenzkampf der Schüler zu beleben“ und nicht zuletzt auch um das Ansehen der Akademie zu steigern.⁷⁴ Die Namen der Teilnehmer wurden in den Akten der Akademie in den so genannten Prämienprotokollen festgehalten. Nach Bekanntgabe des Themas konnten sich die Interessenten mit Vor- und Nachnamen unter laufendem Buchstaben einschreiben. Voraussetzung war die Ablegung einer zeichnerischen Vorprobe und einer verbindlichen Komposition zu einem festgesetzten Zeitpunkt. Diese Aufzeichnungen beginnen 1731 mit den „Großen Malerwettbewerben“ in den Fächern der Malerei, Bildhauerei und Architektur, die jeweils mit einer Gold- und Silber Medaille für den ersten und zweiten Preis mittels Stimmenanzahl einer Jury prämiert wurden. Sie wurden auch als Hofpreise bezeichnet und es war die Aufgabe des Protectors der Akademie, die Preise zu überreichen.

Ab 1734 kam der kleine Modellpreis hinzu, bei dem es sich um einen Zeichenwettbewerb handelte.⁷⁵ Für den kleinen Preis hatten die Konkurrenten eine Woche Zeit, eine Zeichnung nach dem lebenden Modell anzufertigen, mit Beschriftung des Vor- und Nachnamens auf der Rückseite. Die prämierten Künstler erhielten keine Medaillen mehr, sondern die Gewinner des ersten und zweiten Platzes wurden lediglich erwähnt.⁷⁶ Dokumentarisch gesichert ist die Teilnahme Franz Zollers an zwei der Zeichenwettbewerbe – 1744 und 1745 - nach dem Modell, bei denen er beide Male keinen Preis gewann.⁷⁷ Es sind bereits vier Jahre vergangen, seitdem Zoller das erste Mal in den Akten der Akademie erwähnt wurde. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Franz Zoller mit Sicherheit mehr Übung im zeichnen benötigte als z.B. Franz Anton Maulbertsch, „[...] *der gerade ein halbes Jahr an der Akademie lernte, bevor er zur Teilnahme an einem Hofpreis aufgefordert wurde.*“⁷⁸ Auf jeden Fall ist davon auszugehen, dass Zoller vor seinem Eintritt in die Akademie nur wenig bis keine zeichnerische Ausbildung erhalten hatte.

Die von dem Akademiesekretär Anton Weinkopf 1783 noch verzeichneten, permanent ausgestellten Preisstücke verschwanden fast gänzlich, spätestens seit dem letzten Umzug der Akademie um 1877. Daher ist es schwierig eine Stilentwicklung durch die „jährlichen Tendenzen“ aufzuzeigen, besonders der Anfangsjahre, vor allem bis 1741.⁷⁹

⁷⁴ Dachs, 2003, S.13.

⁷⁵ Ebenda, S.13.

⁷⁶ Kat. Ausst. Langenargen 1994, S.29

⁷⁷ AdA, siehe Anhang Dokument 3 und 4.

⁷⁸ Dachs, 2003, S. 16.

⁷⁹ Kat. Ausst. Langenargen 1994, S.29.

Zusätzlich hat Zoller in den Jahren 1752 und 1754 an zwei der großen Malerwettbewerbe teilgenommen, ist aber beide Male leer ausgegangen.⁸⁰ Stilistisch sind aus diesem Grund die Wettbewerbe in dem Zeitraum zwischen 1751 bis 1754 von Bedeutung, da das die Zeit war, in der zuerst Michael Angelo Unterberger – 1751 bis 1754 - und anschließend Paul Troger – 1754 bis 1757 - die Vertreter des antikklassischen Stils, Rektoren der Wiener Akademie waren, und beide stilbildend für Zollers malerische Entwicklung waren.⁸¹

Troger war bereits ab 1728 in Wien, während Unterberger erst ab 1726 ohne größere Unterbrechung in Wien beheimatet war. Das war gleichermaßen die Zeit, in der Unterberger an die Akademie kam. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern war er kein Anfänger mehr, sondern bereits ein erfahrener Maler. Es ist durchaus denkbar, dass Unterberger durch Troger animiert wurde, nach Wien zu ziehen, denn immerhin kannten sich die beiden schon seit ihrer gemeinsamen Lehrzeit bei Giuseppe Alberti⁸² (1640 – 1716) in Cavalese.⁸³

Zoller hatte demnach schon die Jahre zuvor die Möglichkeit, seine späteren Vorbilder und Lehrer kennen zu lernen und ihren Stil zu studieren.

Es wäre eine logische Schlussfolgerung davon auszugehen, dass auch Zoller einer Werkstatt angehörte, bevor er an der Akademie aufgenommen wurde. Diesbezüglich hatte er mit Sicherheit - wenn auch nur sekundär durch ihre Werke - sowohl zu Troger als auch zu Unterberger Kontakt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass nicht nur die Akademie mit ihren Wettbewerben wichtige Impulse für Malerlehrlinge, wie Zoller einer war, bot, sondern auch die vielen Malerwerkstätten, die zusätzlich als „Umschlagplatz“, wie Dachs es in ihrer Habilitation formuliert, für Anregungen sorgten.⁸⁴

⁸⁰ AdA, siehe Anhang Dokument 7.

Johann Wenzel Bergl scheint 1749 in den Schülerlisten der Akademie auf. 1752 gewann er den ersten Preis mit dem Thema „Job auf dem Misthaufen“. Den zweiten Wettbewerb von 1754 gewinnt sein Kollege Joseph Hauzinger mit dem Thema „Die Salbung Sauls.“

⁸¹ Dachs, 2003, S. 33.

⁸² Rasmus 1981. Alberti war der Gründer und Leiter einer Malerschule bei Cavalese im Fleimstal, der auch Troger angehörte.

⁸³ Kronbichler, 1995, S.24.

⁸⁴ Dachs, 2003, S. 8.

4. Zollers Mithilfe an Trogers Fresken des Domes zu Brixen

4.1. Variation einer Komposition

Die Mithilfe Zollers im Dom und in der Pfarrkirche von Brixen soll als separates Kapitel behandelt werden, da es sich um keine eigenständigen Werke handelt, es aber die ersten quellenmäßig gesicherten Arbeiten Franz Zollers aus den Jahren 1747/48 sind.

1748 erhielt Troger den Auftrag, Dekorationen für das Gewölbe im Dom von Brixen in Südtirol auszuführen.⁸⁵ Er war damals bereits ein so berühmter Künstler, dass er es sich erlauben konnte, es abzulehnen, einen Entwurf vorzulegen, bevor ihm der Auftrag nicht endgültig übertragen wurde. Es bestand nämlich die Möglichkeit, dass andere Künstler diesen missbrauchen konnten.⁸⁶

Der Kontrakt wurde schließlich mit Fürsterzbischof Leopold Graf Spaur im März 1748 abgeschlossen.⁸⁷ In Aschenbrenners Biographie über Paul Troger werden die Werkstattgehilfen, unter anderem auch Franz Zoller, namentlich erwähnt.⁸⁸

Zu den frühesten Aufzeichnungen über Zoller gehören auch Denifles und Dipaulis Nachrichten von den berühmten tirolischen Künstlern aus dem Jahre 1801.⁸⁹ Diese ersten, kurzen biographischen Daten lauten: *„Franz Zoller von Gufidaun, kam nach Wien zu Paul Troger und half ihm danach die Domkirche zu Brixen mahlen. Danach mahlte er mit Hauzinger die Pfarrkirche zu Brixen“*.⁹⁰

Eduard Scheiber veröffentlichte in dem Katalog „Paul Troger und Brixen“ Quellentexte zu Trogers Arbeiten im Brixener Dom.⁹¹

Das erste Mal wird Zoller in einem Auszug aus dem Diarium am 26. Oktober 1748 als einer der drei Gehilfen genannt. Da heißt es: *„[...] ist Herr Paul Troger mit seinen 3 Scholaren und Malheren, als nemblichen Herrn Johann Georg Unruehe, gebirtig von Passau, Herrn Georg Troger, gebirtig von Welsberg aus Pussterthall, und Herrn Franz Zoller, gebirtig von*

⁸⁵ Kat. Ausst. Brixen 1998 / 1, S. 11.

⁸⁶ Kat. Rotterdam - Braunschweig 1984, S. 220, Nr. 68.

⁸⁷ Aschenbrenner/ Schweighofer, 1965, S. 180.

⁸⁸ Ebenda, S.180.

⁸⁹ Denifle - di Pauli 1801, siehe Anhang Dokument 14.

⁹⁰ Ebenda, S. 50.

⁹¹ Kat. Ausst. Brixen / 2 1998, S. 57 – 110.

Die ausführlichen Informationen über den barocken Neubau des Domes von Brixen und seiner malerischen Ausstattung sind aus den Aufzeichnungen von Leopold Peißer (10. Jänner 1703- 19. Mai 1783), der das Amt eines Hofrates, Hofkammerdirektors, Archivars und später auch Baudirektors innehatte.

*Gufidaun, per postam widerumben nacher Wienn verraiset, mit dem Versprechen, in dem Monath April 1749 sich widerumben zur Arbeith einzustöllen.*⁹²

Dem zu folge hatte Troger den Sommer 1748 mit seinen drei Gehilfen in Brixen verbracht und trat im Oktober seine Heimreise nach Wien an.

Im nächsten Auszug aus den Dokumenten ist bei Scheiber zu lesen, dass das Chorgewölbe „[...] mit Anfang July bis gegen Ende Oktober (1748) nebst 3 von Wienn mitgebrachten Mahler- Gesöllen völlig vollendet und ausgeziehret[...]“ wurde.⁹³

Troger und seine Gehilfen haben vier Monate für die Ausmalung des Chorgewölbes gebraucht. Im Mai 1749 reiste Troger abermals mit denselben Gehilfen an, nahm aber noch einen weiteren Schüler aus Wien, mit Namen Hauzinger mit, denn schließlich mussten die Kuppeln des Langhauses noch bemalt werden.⁹⁴

Am 27. September 1749 bekommt Troger den Bescheid, mit seinen vier Gesellen, wieder die Heimreise nach Wien antreten zu können. Da heißt es: „*Herrn Troger und seinen 4 Gesöllen, als Johann Georg Unruhe, Troger, Zoller und Hauzinger wurden Passport von der Hoffraths-Canzley erthailt, ihre Raiß per Wienn widerumben antröten zu mögen.*“⁹⁵

Seine tatsächliche Abreise fand dann schließlich ein Monat später am 30. Oktober 1749 statt.⁹⁶ Im Mai des darauf folgenden Jahres schickte Troger zwei seiner Gehilfen – Johann Georg Unruhe und seinen Vetter Georg Troger - vorab nach Brixen, damit [...]“*erste Vorbereitungsarbeiten die später Nachkommenden nicht unnötig aufhalten würden.*“⁹⁷ Bis auf kleine Ausbesserungsarbeiten beendet Troger seine Freskenarbeit im Oktober 1750 und reist mit drei seiner Gehilfen ab, wobei die beiden Zurückgebliebenen - Georg Troger und Johann Georg Unruhe - nach bereits vorhandenem trogerischen Vorbild, die Arbeit beenden sollten.⁹⁸

Es besteht also kein Zweifel daran, dass Zoller bei der gesamten Ausstattung beteiligt war, da er bei jeder Reise namentlich erwähnt wird.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es unklar ist, ob die Vier sich vorher schon von einer Werkstatt her kannten, oder alle in unterschiedlichen Werkstätten arbeiteten. Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme, dass es sich bei allen Vieren um Schüler von Troger handelte und sie vermutlich seiner Werkstatt angehörten.

⁹² Kat. Ausst. Brixen / 2 1998, S.70.

⁹³ Ebenda, S. 70.

⁹⁴ Ebenda, S. 71.

⁹⁵ Ebenda, S. 73.

⁹⁶ Ebenda, S. 73.

⁹⁷ Ebenda, S. 73 – 74.

⁹⁸ Ebenda, S. 76 - 77

In den Sommermonaten zwischen 1748 und 1750 hielt sich Zoller also in Brixen auf und half bei der malerischen Ausstattung des Domes. Nach und nach entstanden unter Trogers Leitung die Domfresken. Zuerst der Chor, anschließend die Scheinkuppel der Vierung, dann die Seitenkapellen im Langhaus, sowie ein Engelskonzert. Die gründlichen Aufzeichnungen Peißers geben einen guten Einblick in die Phase der Entstehung der Fresken und aufgrund dessen kann man ungefähr abschätzen, wie viel Zeit ein Freskenprogramm ähnlicher Größe an Aufwand in Anspruch nahm.

Außer Zoller gab es noch drei andere Gehilfen für die Ausmalung im Dom, denn die Ausführung erforderte die Mitarbeit einer großen Werkstatt. Schließlich hatte man einen begrenzten Zeitraum von vier Jahren Arbeit ausgemacht, den es einzuhalten galt.

Zollers Beteiligung ist urkundlich gesichert, dennoch gibt es in punkto Freskierung keine weiteren, genaueren Anhaltspunkte. Eine detailgenaue Stilanalyse, welcher Anteil von wessen Hand stammt ist bisher noch nicht unternommen worden, scheint mir auch auf stilkritischem Weg unmöglich. Es gibt keine stilistischen Anzeichen, die auf Einzelleistungen mehrerer Maler hindeuten und damit keine ausreichenden Argumente für eine „Händescheidung“, wie Franz Matsche es nennt.⁹⁹ Wir dürfen als sicher annehmen, dass Zollers persönlicher Stil, solange er mit Troger zusammenarbeitete, nicht erkennbar ist.

Ich möchte mich der Meinung Matsches anschließen, dass wir bezüglich der Arbeitsteilung auf stilkritische Analysen verzichten müssen, da gerade in der Malerei des Troger - Kreises, der durch den „akademischen Einheitsstil“ geprägt ist, eine Unterscheidung besonders schwierig ist.¹⁰⁰

4.2. Die Variationsfreudigkeit von Trogers Himmelfahrtsfresko im Dom zu Brixen – ein Vergleich zwischen Troger, Zoller und Hauzinger

Die wesentlich interessantere Frage ist die Motivübernahme Zollers bzw. die Variationsauswahl Trogers „Maria Himmelfahrt“ Komposition (Abb. 1) von verschiedenen Künstlern wie unter anderem von seinem Malerkollegen Josef Hauzinger.

Das Einarbeiten verschiedener Vorbilder gehörte zur üblichen Praxis vieler Künstler. Franz Zoller bediente sich einiger Motive seines Lehrers Trogers, seien es „wörtliche Zitate“ oder partielle Motivübernahmen. Dennoch war dies nicht unbedingt ein Zeichen von Schwäche

⁹⁹ Matsche, 1970, S. 64.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 64.

oder signalisierte mangelndes Können, sondern dokumentierte im Gegenteil die Bildung eines Künstlers, der sich in der ikonographischen Tradition auskannte. Das gilt besonders für Beispiele, die nicht im Stich verbreitet waren und der Künstler sie aus eigener Anschauung kennen musste. Bei Zollers Werken begegnen wir verschiedenen Facetten der Übernahme, sei es als genaue Kopie von Kompositionen, Gruppen, Gruppierungen, Einzelfiguren, Gebärden - spiegelbildlich oder gedreht - als auch in einem fremden Themenkontext.¹⁰¹ Besonders bei der näheren Betrachtung von Zollers Oeuvre erscheint es fast auffällig, wie oft man die Handschrift seines Meisters wieder erkennt. Seine Malerkollegen waren diesbezüglich keine Ausnahme, dennoch erscheint das Ausmaß an Adaptionen nicht so häufig zu sein, wie es bei Zoller der Fall war. Es drängt sich fast die Frage auf, ob er selbst der Kompositionsvielfalt der Darstellungen nicht mächtig war, oder ob es von Seiten der Auftraggeber her so gewünscht war? War die Anpassung und Aneignung fremder Malstile eine wirksame Strategie für das Überleben der eigenen Kunst, oder zumindest zum Erlangen eines gewissen Bekanntheitsgrades, oder ist sie als rein künstlerischer Vorgang im Sinne der bewussten Auseinandersetzung mit dem Vorbild zu verstehen? Geht es um Zugehörigkeit zu einer Gruppe, wie es die Vertreter des Akademiestils zweifellos waren, oder um ein gezieltes „Sich-zu-helfen-Wissen“ unter schwierigen Umständen? Oder reichte das äußere Erscheinungsbild einer Adaption bereits aus, um gesellschaftskritisch beurteilt und diskutiert zu werden?

Es ist schwierig aus heutiger Sicht eine klar definierte Antwort zu geben. Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass Zoller in den Verwaltungsakten der Akademie in der Liste der Maler zweiter Klasse verzeichnet wurde und schon zu damaliger Zeit nicht mit einem Troger oder Unterberger gleichzusetzen war.¹⁰² Wie sehr es von Auftragsseite her gewünscht worden ist, ist schwer abzuschätzen, aber wenn man bedenkt, dass Troger und sein Stil zu dieser Zeit sicherlich ein Aushängeschild war, liegt die Vermutung nahe, dass man nach einem billigeren Schüler Ausschau hielt, der noch dazu den Malstil seines Lehrers fortsetzte, ja sogar einzelne Motive übernahm.

Zollers Oeuvre ist bisher noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet worden und unter den bis dato fälschlich Troger und seiner Werkstatt zugeschriebenen Werken gibt es mit Sicherheit noch weitere. Dennoch ist - bereits am bisher bekannten Bestand - eine gewisse Kontinuität an Motivübernahmen zu erkennen, die an die stilistische Qualität und malerischer Präzision Trogers nicht herankommt.

Erschwerend kommt hinzu, dass es sicherlich oftmals nicht einfach war, aus dem Schatten seines berühmten Lehrers hervorzutreten und es anfangs mit großer Wahrscheinlichkeit für

¹⁰¹ Kat. München 1995, S.28.

¹⁰² AdA, siehe Anhang Dokument 5.

Zoller förderlicher und lukrativer war, in Trogers Manier weiter zu machen, als unter seinen Kollegen einer von vielen zu sein. Künstlerische Auseinandersetzung mit seinem Vorbild ist kein ausreichender Grund für häufige Adaptionen, denn alle Malerkollegen Zollers stammen aus dem Dunstkreis Trogers und sind durch dessen Akademiestil beeinflusst worden. Jeder Vertreter dieser Stilart hat sich mit Werken Trogers befasst, aber bei keinem anderen sind verschiedene Motive so offenkundig übernommen worden wie bei Zoller. Bei Josef Hauzinger beispielsweise ist die Eigenständigkeit in seinen Werken viel stärker spürbar und die Nähe Trogers ist zwar noch vorhanden, aber nicht mehr so augenscheinlich.

Gleichermaßen hängt Hauzingers Fresko im Presbyterium der Mariahilfer Kirche im 6. Wiener Gemeindebezirk (Abb. 2) mit Trogers Komposition der „Himmelfahrt Mariae“ (Abb.1) im Dom von Brixen zusammen. Auffallend das veränderte Kompositionsformat - Trogers hochformatiges Vorbild wurde in ein querovales Freskofeld umgesetzt. In Folge dessen wirkt Hauzingers Version deutlich überladener und dichter gedrängt an Motiven. Das zusätzliche Herausragen der Komposition über die gemalte Einfassung des Freskos erweckt beinahe den Eindruck, als würde die Bildfülle den „Rahmen sprengen“. Trogers atmosphärische Wirkung, die durch die Freiräume in der szenischen Komposition entsteht, geht in Hauzingers Darstellung verloren. Kennzeichnend auch für Hauzinger die starke Untersicht, die der Szene Raum verleiht. Seine Eigenständigkeit macht sich in der Art und Weise bemerkbar, wie Hauzinger Plastizität definiert. Die Gestaltung der Draperien und Gewänder ist wesentlich kleinteiliger, unruhiger und komplizierter geworden als die Trogers. Darüber hinaus ist die Modellierung der Figuren nicht mehr so fein in ihrer Plastizität und die Bewegungen der Figuren wirken derber.

Abgesehen von der Variationsfreudigkeit des ursprünglichen Themas von Troger, der „Maria Himmelfahrt“ in Brixen (Abb. 1), ist die unterschiedliche Umsetzung seiner Schüler interessant zu beobachten. Während sich Zollers Version im Stift Geras (Abb. 3) noch sehr im „trogerisch“ verhaftetem Stil präsentiert, zeichnet sich bei Hauzingers Version (Abb. 2) bereits viel mehr an eigenständigen Merkmalen ab. Überladene und über den Rand des Freskos ragende Szenerien erzielen beim Betrachter eine entgegengesetzte Wirkung im Gegensatz zu der lockeren Anordnung von Motiven bei Darstellungen Trogers, die sich durch eine gewisse „Leichtigkeit“ manifestieren. Typisch für Hauzinger ist eine starke Untersicht und die kleinteiligeren Faltenkonfigurationen, die nicht nur unterschiedlich zu Kompositionen Trogers sind, sondern auch zu denen seines Malerkollegen Franz Zoller. Bedenkt man die zeitliche Abfolge – die Ausmalung der Mariahilfer Kirche in Wien fand in den Jahren 1759/60 statt - fällt die merklich viel intensivere Auseinandersetzung Hauzingers mit seinem eigenständigen

Stil im Vergleich zu Zoller auf, dessen Fresken im Stift Geras zehn Jahre später, um 1771, zu datieren sind. Auffallend unselbständig bleibt Zoller in seinem möglichst „trogerischen“ Stil verhaftet, der sich durch sein gesamtes Oeuvre zieht. Adaptionen werfen die Frage auf, ob es die äußeren Umstände waren – die Auftraggeber wollten eine „Trogerkopie“ - oder das Unvermögen des Künstlers. Steht die bekannte Kompositionsvorlage im Mittelpunkt des Interesses, oder die Kreativität und der Bekanntheitsgrad eines Künstlers? Ganz egal aus welcher Sichtweise man Zollers Können und Malweise betrachtet oder beurteilt, als Schüler von Troger war ihm alleine deshalb schon ein gewisser Bekanntheitsgrad sicher. Obgleich das Kopieren von Vorlagen - sei es vom Meister selbst, oder unter den Schülern – üblicherweise weit verbreitet war, ist trotz allem auf die Parallele hinzuweisen, dass sowohl Zoller als auch Hauzinger nicht nur Trogerschüler waren, sondern auch vor Ort bei der Ausmalung der Domfresken in Brixen ihrem Lehrmeister behilflich waren, wodurch beide ihre Vorlage sogar aus erster Hand kannten.

4.3. Gegenüberstellung von Trogers Himmelfahrsfresko im Brixener Dom mit Zollers Variante im Stift Geras in Niederösterreich

Um ein besseres Verständnis für den Leser zu gewährleisten, möchte ich anhand einer Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Darstellungen die offensichtliche Motivübernahme deutlich machen und in Folge die Variationsfreudigkeit dieses Themas erläutern.

Betrachtet man Trogers Chorfresko im Brixener Dom mit der Darstellung der „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 1) fällt sofort die Ähnlichkeit zu Zollers Variante desselben Themas im ersten Fresko mit dem Beginn der „lauretanischen Litanei“ im Stift Geras auf (Abb. 3), das ihm seit der Mithilfe in Brixen bekannt war. Unterschiedlich ist die Thematik der beiden Kompositionen. Bei Troger handelt es sich um eine Himmelfahrtsdarstellung. Maria wird auf einer Wolke von mehreren Engeln empor getragen. Die Gottesmutter kniet dabei auf einer Mondsichel, hält demütig ihr strahlenumkränzt Haupt gesenkt, während sie ihre Arme ausbreitet. Ihr Sohn kommt ihr auf einer Wolke entgegen und die Engel hinter ihm tragen sein Kreuz. Gottvater beugt sich von oben über die Weltkugel herab und weist mit der Rechten auf eine Krone, die für die Ankommenden bereitgehalten wird. Hoch am Himmel schwebt die Taube des heiligen Geistes. Dazwischen bevölkern zahlreiche Engel, Putti und Cherubsköpfchen die Szene. Zollers Kompositionsvariante ist eine ähnliche, dennoch mit

einem ganz anderen Bezug zum Kontext. Es handelt sich dabei um das 1. Deckenfresko über dem Hochaltar in der Stiftskirche von Geras in Niederösterreich, das 1771 entstanden ist. Dargestellt ist der Beginn der „lauretanischen Litanei“ (Abb. 3), eine Form des katholischen Gebetes, bei dem von einem Vorbeter oder Vorsänger Anrufungen Gottes oder der Heiligen vorgetragen und diese von der Gemeinde mit einem gleich bleibenden Ruf beantwortet werden. Die Anrufungen richten sich zunächst an die Heilige Dreifaltigkeit. „Herr erbarme dich, Christus erbarme dich...“. In weiterer Folge sind sie an die Gottesmutter Maria gerichtet. Zusätzlich vereinen sich bei Zoller zwei Themenkompositionen in einem Bildfeld. Der obere Teil des Freskos zeigt die Gestalten, die zu Beginn des Gebetes angerufen werden. Gottvater, Christus, der Heilige Geist und Maria. Der untere Teil zeigt eine „Himmelfahrt Mariae“, die Maria, als Gottesmutter und Jungfrau der Jungfrauen gewidmet ist.

In erster Linie fällt die Übernahme einiger Figurengruppen auf, dennoch ist eine deutliche Reduktion auf die Protagonisten zu erkennen, die das Fresko insgesamt deutlicher lesbarer machen. Die Gottesmutter und die beiden Engeln unter ihr - den einen spiegelverkehrt - rezipiert Zoller ziemlich detailgetreu, wenn auch nicht in der gleichen Qualität wie Troger. Christus und die Gottvatergestalt, bei Zoller sitzend wiedergegeben, vollenden diese Dreier - Figurenkombination. Die Zwischenräume werden ganz nach „zollerischer“ Art mit Wolken gefüllt, wodurch die gesamte Komposition ein bisschen aufgelöster erscheint. Nichts desto weniger nimmt der Strahlenkranz des Heiligen Geistes etwa ein Drittel der gesamten Bildfläche ein, womit ein gewisses Maß an Ungleichgewicht in der Aufteilung entsteht. Demgegenüber wirkt Trogers Aufbau homogener und gleichmäßiger verteilt. Seine Komposition reicht bis zu dem Rand des Freskofeldes und gleicht sich förmlich diesem an. Zollers Variante ist nicht der vorgegebenen Bildfläche angepasst, im Gegensatz dazu ist seine Komposition zentriert in den Mittelpunkt gesetzt und leicht nach unten verschoben. Mit Sicherheit kann davon ausgegangen werden, dass die Figurenreduktion mit dem Anpassen an eine kleinere Form des Freskos zusammenhängt, die eine solche Fülle an Figuren nicht zulässt. Im Detail betrachtet bietet Zollers Himmelfahrt nicht das gleiche Maß an malerischer Qualität wie die Darstellung von Troger. Zollers Faltenkonfigurationen sind zweifellos nicht so fein ausgearbeitet, viel großflächiger angelegt und die Hell- Dunkel Schattierungen sind nicht so kontrastreich dargestellt. Gezielt gesetzte Weißerhöhungen, die nicht nur die Gewänder, sondern auch die Figuren modellieren sind bei Zoller zaghaft, beinahe unscheinbar platziert. Die Figuren und auch die Draperien verlieren in Folge dessen bedeutend an Plastizität und Räumlichkeit. Besonders effektiv kann man diese Unterschiede bei dem blauen Mantel von Maria beobachten, der in Trogers Fall eindeutig mehr an Bewegung und Dramatik

ausstrahlt. Das Farb- und Lichtspiel bei Troger verstärkt diese Dramatik der Komposition. Das dunkle Blau des Himmels, kombiniert mit den dunklen Wolken im unteren Bildteil bieten einen stilvollen Kontrast zu dem helleren - durch kräftige Farbflächen unterbrochenen - oberen Teil, der aufgrund der Wolkenformationen farblich homogener erscheint. Trotz der farblichen Konzentration im Mittelpunkt, wirkt der Aufbau nicht partiell. In der Mitte des unteren Freskorandes wandert der Blick des Betrachters der dunklen Wolke entlang auf den Mittelpunkt zu, der farblich vom Blau des Mantels dominiert wird und findet seinen Abschluss schließlich im kräftigen Rot des Umhangs Christi. In einer s-förmigen Kurvenbewegung werden Farbakzente plazierte, die gestaffelt in verschiedenen Bildebenen die ganze Komposition einheitlich erleuchten und eine ausdruckssteigernde Wirkung erzielen. Unterdessen ist Zollers Farbauswahl wesentlich gedeckter und im Gesamteindruck viel heller und ausdruckschwächer. Die einzelnen farblichen Akzente sind zwar partiell noch vorhanden, wirken jedoch nicht mehr unbedingt in einem Zusammenhang. Der braune Umhang des Engels bricht das homogene, farblich helle Farbgefüge und findet auch keine farblich gleiche Interaktion.

Fast zwanzig Jahre später, 1771, wiederholt Franz Zoller im Stift Geras eine „Aufnahme Mariae“ Darstellung von seinem Lehrer Paul Troger, die er von den Domfresken von Brixen her kannte. Obwohl diese qualitativ nicht mit der des Meisters zu vergleichen ist, schuf Zoller mit seinem Freskenzyklus der „lauretanischen Litanei“ im Stift Geras eines seiner eindrucksvollsten Werke. Mit den typischen „zollerischen“ Merkmalen wie: Reduktion der Figuren, weniger kontrastreiche Farbauswahl, geringere Plastizität und Modellierung der Figuren, weniger Homogenität in der Gesamtkomposition, usw. verwirklicht Zoller seine eigene Interpretation eines Freskos, bei dessen Entstehung er sich nicht zudem auch an andere architektonischere Gegebenheiten – ein viel kleineres Freskofeld - anpassen musste.

In diesem Fall war es ein Motiv, das Zoller leicht variiert weiter verwendet hatte, wohingegen bei der nun folgenden Auseinandersetzung die Frage diskutiert werden soll, ob Zoller als Meister dieser Kopie in Frage kommen könnte.

4.4. Kopie nach Trogers Entwurf - Versuch einer Zuschreibung

Aufgrund der ungeklärten Zuschreibung wurde in der Kunstgeschichte auf einen Bozzetto besonderes Augenmerk gerichtet. Es handelt sich dabei um eine Kopie (Abb. 4) nach Trogers

Entwurf (Abb. 5) für das Chorfresko der „Maria Himmelfahrt“ von Brixen (Abb. 1), die sich heute in der Sammlung Reuschel in München befindet. Von Troger sind relativ viele Ölskizzen erhalten. Auch für das große Schiff des Domes zu Brixen ist die Entwurfsskizze bekannt.¹⁰³ Diese spielten in der Atelierpraxis eine wichtige Rolle. Es gibt von Trogers Skizzen mehrmals unterschiedliche Exemplare, da er für die Auftraggeber von bestimmten Modellen Repliken anfertigte, oder in der Werkstatt anfertigen ließ. Diese verblieben dann im Atelier als Vorbilder für spätere Aufträge für ihn selbst als auch für seine Schüler. So könnte es auch zu dieser Version – der Bozzettokopie von Troger - die sich heute in Innsbruck befindet (Abb. 5) gekommen sein.¹⁰⁴ Der Bozzetto aus dem Ferdinandeum in Innsbruck, der eine Arbeit Trogers ist, stellt den Entwurf für das Deckenfresko im Presbyterium des Domes (Abb. 1) dar. Beide Werke haben den gleichen ikonographischen Kontext mit leicht veränderten Details. Das Fresko wurde mit einem rocailleförmigen Rahmen eingefasst und richtet sich sehr genau nach dem Entwurf, wobei die Gruppe kleiner Engel am Kuppelansatz auf dem Entwurf in das Bildfeld des Freskos aufgenommen wurde. Die Scheinarchitektur des Entwurfes kam nicht zur Ausführung und stimmt nur in Bezug auf die Nischen mit der realen, reich ornamentierten Architektur annähernd überein. Wahrscheinlich wollte der Maler mit der Skizze nur einen ganz allgemeinen Eindruck davon vermitteln, wie das Bild sich in die Architektur einfügen würde.

Natürlich ist die Vermutung nahe liegend, dass Zoller als Mitarbeiter der Trogerwerkstatt ebenfalls als möglicher Schöpfer dieser Kopie nach dem Entwurf Trogers (Abb. 4) in Frage kommen könnte, vor allem weil seine Autorenschaft in diesem Zusammenhang noch nicht überprüft worden ist.

Mit Hilfe der Literatur möchte ich einen Auszug aus den bisherigen Zuschreibungen geben, wo bereits viele Namen aus dem Umkreis Trogers genannt, aber dennoch keine stichhaltigen Beweise geliefert wurden.

Die Facette der möglicherweise in Frage kommenden Meister reicht von einem Eigenentwurf Trogers über nicht genau definierte Schülerrepliken bis zu Namen wie Martin Knoller oder Johann Jakob Zeiller. Bruno Bushard äußerte sich 1962 beispielsweise über die „Aufnahme Mariae in den Himmel“ in seiner Rezension zur Innsbrucker Trogerausstellung kritisch zu der Behauptung, die Kopie sei ein zweiter Entwurf für das Brixener Fresko. Als in Frage zu

¹⁰³ Baum 1980, Nr. 506.

¹⁰⁴ Kat München 1995 / 3, S 134 – 140.
Kat. Ausst. Brixen 1998, S. 100 – 101.

stellende Punkte nennt er Farbigkeit und Formenbildung an einigen Stellen, die „[...] vergrößert und verzeichnet erscheinen, so dass sie eher eine Schülerreplik zu sein scheint.“¹⁰⁵

Im Ausstellungskatalog von Stift Altenburg aus dem Jahre 1963 nennt Aschenbrenner die Ölskizze Trogers zu dem Brixener Fresko und erwähnt gleichzeitig die Kopie (Abb. 4), die sie Johann Jakob Zeiller zuordnet.¹⁰⁶ Ein Jahr später, 1964, ist sich Gerhard Woeckel dieser Zuschreibung bereits unsicher und fordert zu überprüfen, „[...] ob diese etwas schwächere Wiederholung der Ölskizze wirklich von Zeiller stammt.“¹⁰⁷ Er kritisiert die nicht vorhandene Beweislage, gibt aber dennoch keinen eigenen Kommentar eines möglichen Meisters ab. Aschenbrenner ist auch in ihrer Troger Biographie noch immer von einer Schülerreplik überzeugt, formuliert ihre Vermutung aber schon ein wenig vorsichtiger und möchte nur mehr auf Johann Jakob Zeiller hinweisen.¹⁰⁸

Franz Matsche weist in seiner Biographie über Johann Jakob Zeiller darauf hin, dass dieser sogar als enger Mitarbeiter und Vertrauter keinen Zugang zu den Entwürfen Trogers hatte und Kenntnis dieser Vorlagen nur durch die Mitarbeit bei der Freskoausführung möglich war.¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang nennt Matsche in einer Anmerkung einige Namen der Troger Schüler, vor allem die der 2. Jahrhunderthälfte, unter anderem auch Franz Zoller und begründet seine Vermutung damit, dass die Skizzen für andere nicht erreichbar waren und sie erst Zugang dazu hatten, als Troger bereits an der Akademie lehrte, oder sogar erst nach seinem Tod, als das Kopieren solcher Skizzen gefördert wurde.¹¹⁰ Diese Argumentation schließt natürlich Zeiller eindeutig als möglichen Kandidaten der Kopie des Brixener Domfreskos aus, da er zu dieser Zeit nicht mehr in Wien bei Troger war. Dennoch kommt für Matsche Martin Knoller nach Malstil, Farbigkeit und Provinienz zu schließen in die engere Auswahl.¹¹¹ Abgesehen von den, meiner Meinung nach, nicht vorhandenen Parallelen zum Stil Knollers, spielte die Bedeutung der Werkstatt mit Sicherheit eine große Rolle und ist aus heutiger Sicht nicht als stichhaltiges Argument zu werten. Ich gehe daher konform mit Matsches Meinung, die Kopie nicht Zeiller zuzuschreiben, bin aber davon überzeugt, dass Zoller – genauso wie viele seiner Malerkollegen – einer Werkstatt angehörte.

Ohne die anderen Namen völlig außer Acht zu lassen, möchte ich dennoch versuchen, Argumente für eine Zuschreibung an Zoller zu finden.

¹⁰⁵ Bushard 1962, S. 350.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Altenburg 1963, S. 145.

¹⁰⁷ Woeckel 1964, S. 35.

¹⁰⁸ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, S.123.

¹⁰⁹ Matsche, 1970, S. 67.

¹¹⁰ Matsche 1970, S. 67.

¹¹¹ Ebenda, S. 506.

Zunächst ist Zoller einer derjenigen Schüler Trogers, der unmittelbar an der Freskoausmalung in Brixen beteiligt war, was sogar urkundlich gesichert ist.¹¹² Das würde mit der Theorie Matsches einhergehen, was die zeitlichen bzw. örtlichen Argumente betrifft und den Kreis der in Frage kommenden Gehilfen einschränken. Es gab also in Zollers Fall keinen Grund für eine unmittelbare Vorlage, sei es ein Bozzetto oder eine Skizze, da er das Fresko im Original bereits kannte.

Abgesehen vom veränderten Format, fällt sofort das hellere Kolorit, das für den Malstil Zollers ganz typisch ist, auf. Im Gegensatz zu Troger verwendet er keine starken Hell-Dunkelkontraste, sondern lässt seine Kompositionen einheitlicher erscheinen. Auch die Lichtsituation scheint in Trogers Bildern viel ausgewogener und überlegter gesetzt, als bei seinem Schüler. Diese beiden Komponenten lassen die Körpermodellierungen der einzelnen Figuren Trogers viel weicher erscheinen und sind Grund genug für weitere stilistische Argumente, Zoller als Schöpfer dieser Kopie in Betracht zu ziehen.

4.5. Die Vorbilder und Verbreitungen von Trogers Domfresken in Brixen

Gerade bei diesem Motiv der „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 1) von Troger kann man sehr schön die Vorbilder und Meister erkennen, an die sich Troger angelehnt hat, als auch einige seiner Kopisten aufzeigen, die für eine Verbreitung dieser Bildidee verantwortlich waren. So wurde dieses Sujet von Josef Hauzinger 1759/60 in der Mariahilfer Kirche in Wien (Abb. 2) verwendet und schließt an die Ausmalung der Brixener Pfarrkirche an.¹¹³

Die Vorbilder Trogers stehen in Zusammenhang mit seinen Reisen nach Italien, wo er Städte wie Venedig, Rom, Neapel oder Bologna besuchte und die dort lebenden Künstler die damalige barocke Kunstauffassung verkörperten.¹¹⁴ Für ihn war die italienische Kunst von großer Bedeutung, insbesondere die des Giovanni Battista Piazzetta (1652 – 1754)¹¹⁵. Anhand der Komposition der „Maria Himmelfahrt“ (Abb. 1) kann man sehr gut erkennen, dass nicht nur Licht, Farbe und Schatten Troger beeinflussten, sondern er übernahm sogar Figurengruppen, die er modifizierte, wie man an dem Beispiel des „hl. Dominikus“ (Abb. 6) sehr gut erkennen kann. Im Brixener Himmelfahrtsfresko (Abb.1) kann man eine Adaptierung dieser Bildidee aus dem Leinwanddeckenbild mit der Glorifizierung des „hl. Dominikus“, das

¹¹² Denifle – di Pauli 1801, siehe Anhang Dokument 14.

¹¹³ Gangelberger, 1992.

¹¹⁴ Gamerith, 2004, S 125.

¹¹⁵ Knox 1992.

Piazzetta 1727 für Santi Giovanni e Paolo in Venedig malte, sehr deutlich erkennen. Troger beließ die Umgebung, drehte lediglich die Hauptgestalt, was zur Folge hatte, dass Marias Mantel nach vorne statt nach hinten flattert, was keineswegs plausibel erscheint.

Zoller griff nicht nur auf seinen Meister zurück, was das Kopieren betraf, sondern bediente sich auch anderer Vorbilder. Er wusste die Kunst eines Piazzettas ebenfalls zu schätzen, was man an den Kartuschenbildern in St. Bernhard in Niederösterreich sehr deutlich erkennen kann. Der Jesuitenheilige in dem Bild rechts unten (Abb. 7) zeigt stilistische Ähnlichkeiten mit den Gesichtern Piazzettas - vergleicht man ihn etwa mit den Gesichtszügen des Hl. Aloisius von Gonzaga (Abb. 8), der ebenfalls ein Jesuitenheiliger war.¹¹⁶ Die schmalen geschwungenen Augenlieder, die Form der Augenbrauen, die spitze Nase, ja sogar der Haaransatz sind vergleichbar.

Darüber hinaus griff Zoller auch Ideen von anderen Kunstschaffenden auf. Ganz eindeutig erkennt man in den Fresken von Blumau - bei der Darstellung des „Martyriums des hl. Johannes“ (Abb. 9) Carlo Carlones Vorbild in Großsiegharts (Abb. 10). In ganz typisch „zollerischer“ Manier greift er die Komposition auf und reduziert sie auf die Protagonisten. Dadurch vereinfacht er die Szene und somit wird sie für den Betrachter zu einem klar gestalteten Bildgefüge.

Bis hin zu seinen späten Arbeiten vergisst Zoller die eindrucksvollen, trogerischen Kompositionen nicht, die er vor Ort in Brixen kennen lernte. In dem ersten Fresko von Blumau, die „Namensgebung Johannes“ (Abb. 11), 1777 datiert, arrangiert er den Bildaufbau der Szene ein wenig anders, dennoch erkennt man ganz deutlich Trogers Deckenfresko des „hl. Kassian“ (Abb. 12) aus dem nördlichen Querhaus des Brixener Domes wieder. Abermals reduziert Zoller die gesamte Bildidee auf das Wesentliche. Nicht nur in der Anzahl der Figuren, sondern er verzichtet auch auf einen kompliziert aufgebauten Hintergrund und ersetzt die Architektur mit zum Teil größeren Wolkenfeldern und illusionistischen Draperien. Nur im Ansatz deutet er am linken Bildrand Architekturelemente an, lässt diese aber von Wolken überschatten. Die Positionierung und Haltung des heiligen Johannes übernimmt Zoller fast detailgetreu, sogar der Sessel ist derselbe, doch erkennt man an der malerischen Gestaltung der Kleidung die qualitativen Unterschiede. Trogers weich modellierte Faltenwürfe, seine Abschattierungen der Farbflächen und gezielt gesetzte Weißerhöhungen verlieren in Zollers Variation an Plastizität und Genauigkeit. Seine fein gegliederte Architektur, die plastisch modellierten Körper und der treppenartige Aufbau der Szene

¹¹⁶ Pallucchini 1982, Abb. 24.

verleihen der gesamten Komposition ein Gefühl an Räumlichkeit. Hingegen wirkt Zollers szenischer Aufbau einfach und in seiner Räumlichkeit beinahe zweidimensional.

Letztendlich sind es die Unterschiede in der Ausführung und der Komposition, die die Eigenständigkeit der reflektierten Adaption ausmacht.

Nichtsdestotrotz gab es unter den Schülern von Troger nachhaltige Reaktionen und Auswirkungen. Teilweise annähernd wörtliche Übernahmen, etwa Zollers „Aufnahme Mariae in den Himmel“ im Stift Geras, oder Joseph Hauzingers Variation in der Mariahilfer Kirche in Wien.

In allen Fällen von Motivübernahmen – wie auch bei der „Himmelfahrt Mariae“ im Stift Geras - ist ein Maß an Selbständigkeit des Künstlers verlangt. Bei dieser Wiederholung des Themas geht es Zoller nicht um eine Neuinterpretation, sondern um eine Anpassung an eine andere architektonische Situation. Bereits das viel kleinere Format des Freskos, in dem Zoller das Motiv aus Brixen unterbringen musste, setzt gewisse Erfahrungen voraus.

Schließlich profitiert jede Generation von deren Vorbildern und deren vorgegebenen Einflüssen. So ist auch Zoller in der glücklichen Lage, sowohl durch Trogers Reisen, als auch durch in Wien vertretene, bekannte Vorbilder, zu lernen und sich fortzubilden.

Trogers Studienreisen nach Italien definieren nicht nur sein eigenes Künstlerprofil, sondern auch das seiner Schüler. Neue Eindrücke und Ideen, die er aus fremden Städten nach Wien brachte und in seinen Werken verarbeitete, finden sich auch in modifizierter Weise in den Arbeiten seiner Schüler wieder.

Schlussendlich nehmen die Brixener Deckengemälde eine zentrale Stellung in Trogers Schaffensperiode ein und sind gleichsam als „Credo“ seiner Kunst zu sehen. Nicht ohne Grund sind sie eine beliebte Vorlage für die Variationsfreudigkeit unter seinen Schülern.

Nach Beendigung der Arbeiten in Brixen lässt Trogers Reisetätigkeit nach und gegen Ende der 1740er Jahre sucht er verstärkt Kontakt zur Akademie.

Natürlich hatte sich im Laufe der Zeit, spätestens bei Trogers Tod 1762, die Denkweise der Künstler verändert. Die trogerischen Anregungen und Bildideen hatten inzwischen bereits ihre ganz eigene Verbreitung gefunden, nichtsdestotrotz wirken die einzigartigen Impulse, die Troger dadurch setzte, zweifellos auf die nachfolgende Künstlergeneration weiter.

5. Die gesicherten Werke Franz Zollers

Ich möchte die wenigen signierten bzw. urkundlich gesicherten Arbeiten Franz Zollers chronologisch vorstellen, um auf diese Weise zu versuchen, eine stilistische Entwicklung als auch „zollerische“ Merkmale aufzuzeigen.

5.1. Seitenaltarbild „Tod des hl. Josef“, um 1754/55 in der Lerchenfelderkirche im 16. Wiener Gemeindebezirk

Dieses gesicherte Seitenaltarbild „Tod des hl. Josef“ befindet sich in Wien in der Neulerchenfelder Kirche im 16. Wiener Gemeindebezirk. Insgesamt handelt es sich um zwei stilistisch ähnliche Seitenaltarbilder, die sich in der Neulerchenfelder Kirche befinden, doch nur bei einem der beiden handelt es sich um ein gesichertes Werk Franz Zollers.

Beide Seitenaltarbilder (Abb. 13, 14), die um 1754/55 entstanden sind, harmonisieren stilistisch sehr gut mit Werken, die um die fünfziger Jahre weit verbreitet waren.¹¹⁷ Das Charakteristikum dieser Periode ist der in den Konturen weniger harte Malstil mit einer tonigen, weicheren Farbgebung. Doch nur eines der beiden, nämlich die Darstellung vom „Tod des hl. Josef“ (Abb. 13) trägt eine Signatur und lässt sich somit der Gruppe der gesicherten Werke zuweisen. Nicht zu übersehen ist die Adaption Zollers desselben Themas von der Version Trogers in Platt bei Zellerndorf in Niederösterreich (Abb. 15).¹¹⁸ Zoller bedient sich hier eines Themas, das zur damaligen Zeit weit verbreitet war und von einigen anderen Künstlern des Trogerumfeldes, wie z.B. von Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt) in der Pfarrkirche von St. Wolfgang bei Weitra (Abb. 16), ebenfalls übernommen wurde. Man kann davon ausgehen, dass Zoller Trogers Bild kannte, da es sich zuvor in der Niklaskirche im 3. Bezirk befand.¹¹⁹ Die Tatsache, dass sich ein Motiv relativ häufig wiederholte, zeigt deutlich die Vorbildfunktion Trogers für die Wiener Akademieschüler. Das Motiv des querliegenden Joseph war charakteristisch für die Wahl der im 18. Jahrhundert verwendeten Vorbilder und geht auf das bekannte Gemälde Francesco Trevisanis (1656 –

¹¹⁷ Dehio - Wien 1996, S. 379. Die Datierung der beiden Seitenaltarbilder ist quellenmäßig nicht gesichert und wurde von den Autoren des Dehio - Handbuches übernommen. Johann Kronbichler datiert die Werke ebenfalls um 1754/55.

¹¹⁸ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, Abb.91.

¹¹⁹ Kat. Ausst. Langenargen 1994, S. 210.

Aschenbrenner / Schweighofer 1965, S. 210. Hier schreibt Endl, dass der Schottenabt Benno das Bild aus der 1784 demolierten Niklaskirche auf der Landstraße für die Schottenfeldkirche gekauft habe. Von dort sei es nach Platt gekommen.

1746)¹²⁰ in San Ignazio in Rom (Abb. 17) zurück, das Troger während seines römischen Studienaufenthaltes in einer Studienzeichnung festhielt.¹²¹ Gerhard Woeckel spricht in seinem Aufsatz „Paul Troger und die österreichische Barockkunst“¹²² von einer „wörtlichen“ Übernahme des segnenden Christus von Peter Paul Rubens aus seiner „Auferweckung des Lazarus“ (Abb. 18).¹²³ In der Tat zeigt die Figur Christi Ähnlichkeiten im Gestus der emporgehobenen Hand, dennoch würde ich in keinem Fall von einer „wörtlichen“ Übernahme sprechen. Es mag sich durchaus als richtig erweisen, dass Troger dieses Motiv kannte und sich davon inspirieren ließ, nichts desto trotz bin ich diesem Vergleich gegenüber skeptisch. Immerhin ist die Gebärde Christi mit erhobener Hand ein sehr geläufiges Kompositionsthema in der barocken Darstellungsweise.

Die beiden Darstellungen vom „Tod des hl. Joseph“ (Abb. 13, 15) sind in ihrem Aufbau und Stil sehr ähnlich, trotzdem gibt es kleine Unterschiede. Bei Zollers Variante steht das Bett des hl. Josephs fast quer im Raum, Marias Oberkörper ist viel mehr verdeckt und Christus, der am Bett steht und auf den darüber schwebenden Gottvater mit der Geisttaube weist, ist am linken Bildrand positioniert. Insgesamt wirkt Zollers Gemälde (Abb. 13) maltechnisch nicht ganz so ausgereift und präzise ausformuliert, wie z.B. die Ausführung der Faltenwürfe. Betrachtet man die feinen Züge der Figuren Trogers (Abb. 15) und die modellierten Gewandfalten, so fehlt es in Zollers Darstellung an Bewegung und Dramatik.

Eine bisher noch nicht erwähnte Ölskizze desselben Sujets befindet sich im Stift Seitenstetten (Abb. 19). Im Bildaufbau sehr detailgetreu, könnte sie eine Vorstudie zu dem Neulerchenfelder Bild sein. Auch eine eventuelle Zuschreibung an Zoller lässt sich nicht ausschließen.¹²⁴

Bei diesen beiden vornehmlich so ähnlichen Kompositionen stellt sich vorwiegend die Frage, welchen Beweggrund Zoller für diese Adaption hatte?

Waren es die Auftraggeber, die ihn in eine solche Situation gebracht haben? Wurde Zoller „nur als ein Trogerschüler“ angesehen, der den Malstil seines berühmten Lehrers möglichst detailgetreu kopieren sollte, dabei aber Kosten eingespart werden konnten, weil er „nur ein Schüler“ war, oder lag die Ursache an Zollers eigenem Unvermögen, was die Malkunst betraf?

¹²⁰ Di Federico, 1977.

¹²¹ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, Zeichnungen Abb. Nr. 25. Diese Zeichnung befindet sich heute im Landesmuseum in Brünn.

¹²² Woeckel, 1964, S. 32.

¹²³ Ebenda, S. 32.

¹²⁴ Mayerhofer 1998., S. 24.

Anhand des kleinen, gesicherten Oeuvres, ist es schwierig, eine kontinuierliche Stilentwicklung aufzuzeigen, da hauptsächlich Werke der fünfziger bzw. siebziger Jahre existieren. Nichtsdestotrotz lassen sich „zollerische“ Merkmale und Stilkomponenten erfassen, die später helfen, nicht gesicherte Werke in sein Oeuvre einzugliedern.

Vor allem sind es Zollers so auffällig kopierte Kompositionen - vorwiegend von seinem Lehrer Paul Troger - die beim Betrachten seiner Werke sofort hervorstechen. In diesem Zusammenhang denke man an die bereits besprochenen Fresken vom Dom in Brixen und dem Geraser Freskenzyklus, oder auch an das Deckenfresko des „hl. Kassian“ im Brixener Dom, das Zoller später in der Pfarrkirche von Blumau als „Namensgebung Johannis“ wiederholte.

Ein anderes Charakteristikum seiner Malerei ist die vereinfachte Darstellungsweise der Komposition, die uns noch bei einigen anderen Beispielen begegnen wird. An dieser Stelle möchte ich auf Trogers „Maria vom Siege“ von Platt bei Zellerndorf in Niederösterreich hinweisen (Abb. 20), die von Zoller in sehr reduzierter Weise wiedergegeben wurde. Ein Beispiel einer Variation, das auf Grund der genauen Übernahme der Marienfigur, sehr gut in Zoller Oeuvre einzuordnen ist. Das Sujet der Reduktion auf eine Heiligenfigur im Bildmittelpunkt ist auch bei dem gesicherten Werk Zollers, der „hl. Katharina“, in der Pfarrkirche von Weikertschlag in Niederösterreich (Abb. 21) zu erkennen. Deutlich kann man seine Unsicherheit im Kompositionsaufbau beobachten und Zollers Schwierigkeit seinem Bildmotiv Räumlichkeit und Ausdruckskraft zu verleihen.

Besonders gut zu erkennen ist bei dieser Gegenüberstellung zweier ähnlicher „Tod des Josef“ Kompositionen (Abb. 13, 15), die noch nicht ausgereifte Modellierung der Figuren als auch ihrer Bekleidung. Die Figur Christi wirkt bei Zoller viel weniger plastisch als bei Troger. Die Faltenwürfe des Gewandes erscheinen fast wie aneinander gereihte Farbflächen im Gegensatz zu den sehr gezielt gesetzten und farblich abgeschatteten Farbakzenten in Trogers Bild. Während bei Troger die Farbabstufungen kontrastreich erscheinen und damit die angedeuteten Falten an plastischer Ausdrucksweise gewinnen, wirken die Gewandfalten bei der Darstellung Christi von Zoller oberflächlich, beinahe zweidimensional. Dieses Kriterium setzt sich bei der Haltung der beiden anderen Protagonisten fort. Die bei Troger noch verkürzte, in den Raum gedrehte, liegende Figur Josefs mit der zur Seite gedrehten, sich bückenden Maria ist zu einer halb verdeckten Vorderansicht der beiden geworden, wodurch das eigentliche Thema der „Tod des hl. Josef“ beinahe in den Hintergrund tritt. Auch die bei Troger so plastisch in den Vordergrund tretende Modellierung der Körper mit ihren

Schattenzonen wirkt bei Zoller nahezu wie einzelne, hellere Farbakzente, die aneinander gereiht werden.

Darüber hinaus ist ein anderes Merkmal „zollerischer“ Kompositionen ein oftmals undefinierbarer oder vereinfachter Hintergrund, der von Zoller mit Vorliebe mit dunklen Wolkenformationen veranschaulicht wird. Das Ganzheitliche des Kompositionsaufbaues geht bei dieser Darstellung Zollers verloren, da die Szene in die Mitte versetzt wurde und eine dunkle Randzone das hellere Szenario umrahmt. Bei Troger hingegen kann man einen viel Raum übergreifenderen Bildaufbau beobachten, der den Betrachter mehr ins Geschehen integriert und ihn Teil der Szene werden lässt. Der gestaffelte Bildaufbau spielt eine große Rolle bei der gesamten Räumlichkeit der trogerischen Bildidee. Zollers Variante hingegen verharrt in einer Ebene und bekommt dadurch einen ganz anderen, viel zweidimensionalen Charakter. Die Präzision, mit der Troger den gesamten Bildraum mit seiner Komposition ausfüllt, finden wir bei Zoller nur in vereinzelt späteren Darstellungen, wie z.B. bei der „Geburt Mariae“ (Abb. 22) in der Waisenhauskirche im 3. Wiener Gemeindebezirk.

Die Literatur zur Pfarrkirche Neulerchenfeld sieht Franz Zoller nur teilweise als Schöpfer der beiden Seitenaltarbilder. In einem Bezirksführer aus dem Jahre 1983 wird Franz Zoller im Zusammenhang mit der Zuschreibung des „Todes des hl. Joseph“ mit seinem namensgleichen Malerkollegen Franz Anton Zoller (1695–1768)¹²⁵, einem Tiroler Kirchenmaler aus Telfs, verwechselt.¹²⁶ Bei dieser Annahme handelt es sich eindeutig um eine namentliche Verwechslung, weil abgesehen von einer Signierung an der Rückseite des Seitenaltarbildes in der Neulerchenfelder Kirche, die Malweise stilistisch eindeutig Franz Zoller zuzuordnen ist.

Im Großen und Ganzen stellt der „Tod des hl. Josef“ von Zoller in der Neulerchenfelder Kirche in Wien ein gutes Beispiel dar, um „zollerische“ Eigenschaften zu konkretisieren. Das Anlehnen an trogerische Bildideen spielt in Zollers Schaffensperiode eine wesentliche Rolle und hält sich konsequent bis zu Werken seiner späteren Laufbahn. Stilistisch gesehen handelt es sich hierbei um ein Frühwerk von Zoller, wo Adaptionen noch viel offenkundiger zu erkennen sind, als bei späteren Werken, in denen eine gewisse Eigenständigkeit - zumindest teilweise - deutlicher wird. Nicht immer gelingt Zoller dieser Schritt, dennoch findet sich unter seinen Hochaltarbildern auch ein Werk, das scheinbar alles an positiven stilistischen Kriterien vereint, die Zoller im Laufe seiner Malerkarriere gelernt hat.

¹²⁵ Kat. München, 1995 / 1, S. 179 – 186.

¹²⁶ Klusacek, 1983, S. 204.

5.2. Rechtes Seitenaltarbild „Glorie der hl. Katharina“, um 1755 in der Pfarrkirche in Weikertschlag in Niederösterreich

Anschließen möchte ich mit einem bereits kurz erwähnten Werk der Frühzeit, das aufgrund der Nähe zu Troger ebenfalls in die Mitte der fünfziger Jahre zu datieren ist.

Da Zoller für die Ausstattung im Stift Geras und für die zwei dem Stift inkorporierten Pfarrkirchen Blumau und Fratting herangezogen wurde, ist es natürlich nahe liegend, dass er auch als Ausstatter für weitere Stiftspfarrnen im Raum Niederösterreich in Betracht gezogen werden könnte. Die Pfarrkirche von Weikertschlag besitzt zwei Ölgemälde, die ebenfalls vom Stilcharakter sehr gut in das Oeuvre Zollers passen. Es handelt sich dabei um das Hochaltarbild mit der „Steinigung des hl. Stephanus“ (Abb. 23) und das rechte Seitenaltarbild mit der Darstellung der „hl. Katharina“ (Abb. 21). Aber nur eines der beiden, nämlich die „hl. Katharina“ gilt als gesichertes Werk, da an der linken unteren Ecke die Signatur Zollers, „F. Zoller P.“ gefunden wurde.¹²⁷

Bei diesem Werk Zollers handelt es sich nicht um eine exakte Kopie eines Motivs von Troger, dennoch verrät die Komposition trogerische Züge, was sich mit einem Vergleich der „hl. Margareta“ in der Pfarrkirche von Welsberg (Abb. 24) veranschaulichen lässt.¹²⁸ In beiden Darstellungen thront die Heilige auf einer Wolkenbank umgeben von Putti und Heiligen. Wieder verringert Zoller seine Figurenanzahl und konzentriert sich auf die Heilige, die in einer ähnlichen, seitenverkehrten Pose, stehend auf einer Wolke, dargestellt ist. Eindeutig treffen für dieses Werk Zollers dieselben „zollerischen“ Kriterien zu, die zuvor beim Altarbild des „Tod des hl. Josef“ (Abb. 13) aufgeführt wurden. Abermals ist es die Konzentration der Bildidee in der Mitte der Komposition, die den Betrachter keinen Zugang verschafft und ihn somit aus dem Szenario ausschließt. Troger positioniert geschickt einen sitzenden, leicht zum Betrachter gewandten Soldaten, der gleichzeitig in eine vordere Bildebene gerückt ist, sodass der Betrachter mit eingeschlossen und Teil der Szene wird. Die „hl. Margareta“ (Abb. 24) mit den flankierenden Heiligen ist etwas zurück versetzt, gewissermaßen in eine zweite Bildebene verlagert, wodurch die Gesamtkomposition an Räumlichkeit gewinnt. Das gesamte Gemälde ist mit der Komposition ausgefüllt, wogegen bei Zoller mehr Raum an Hintergrund vorhanden ist, der in typischer Zoller Art mit Wolken hintermalt wird. Vereinzelt Cherubsköpfchen - in zollerischer Manier - die den diffusen Hintergrund durchbrechen, kennzeichnen das Altarbild.

¹²⁷ Kronbichler 2005, S. 250 – 251.

¹²⁸ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, Abb. 86.

Bezeichnend auch die wiederkehrenden, großen Gewandfalten der Heiligen, die viel zu oberflächlich dargestellt sind, um plastisch zu wirken.

Im Grunde ist auch dieses Altarbild noch durchwegs mit Zollers Frühphase verbunden. Überwiegend sind es nach wie vor die gleichen Kennzeichen und Kriterien, die schon bei der „Tod des hl. Josef“ Darstellung eine Rolle spielten. Bis dato ist noch keine wesentliche malerische Entwicklung oder Eigenständigkeit spürbar und die Nähe zu Troger ist zu diesem Zeitpunkt immer noch unübersehbar.

5.3. Hochaltarbild „Geburt Mariae“ 1770/71 in der ehemaligen Waisenhauskirche am Rennweg im 3. Wiener Gemeindebezirk

Diese Hochaltarbild nimmt im Oeuvre von Franz Zoller eine ganz besondere Stellung ein, da es, für „zollerische“ Verhältnisse von ganz herausragender malerischer Qualität ist. Es ist aus diesem Grund nicht Ziel führend die stilkritische Analyse dieser Arbeit Zollers auf andere seiner Werke zu übertragen, da es sich hierbei um ein Werk einzigartiger Qualität handelt.

Ich würde demzufolge - bedingt durch die Sonderstellung dieses Gemäldes – das Hochaltarbild der „Geburt Mariae“ als eine Summe seines malerischen Könnens sehen, das Zoller im Laufe seiner Karriere nicht nur erlernt, sondern in diesem speziellen Fall auch perfekt umgesetzt hat.

Ein Großteil von Zollers Werken ist um die siebziger Jahre entstanden, so wie das Hochaltarbild von der „Geburt Mariae“ (Abb. 22) in der ehemaligen Waisenhauskirche am Rennweg im 3. Wiener Gemeindebezirk. Aus kunstgeschichtlicher Sicht gab es in der älteren Literatur schon verschiedene Zuschreibungen, von Maulbertsch bis zum Auerbach - Umkreis, obwohl durch Quellen bestätigt ist, dass es sich um ein Werk Franz Zollers handelt.¹²⁹ Ein Grund für den Irrtum ist möglicherweise die Tatsache, dass die beiden Seitenaltäre mit Karl Auerbach in Verbindung stehen. Die „Apotheose der hl. Therese“ ist ein signiertes Werk Auerbachs (1723 - 1788)¹³⁰, der zweite Altar mit der „Heimsuchung“ wieder ebenfalls

¹²⁹ Missong 1970, S. 122 – 123.

Grill 1933, S. 21.

¹³⁰ Thieme Becker, Bd.II, S. 245.

Auerbach zugeschrieben.¹³¹ In neueren Publikationen wird bereits Franz Zoller als Maler dieses Bildes genannt.¹³²

Thematisch bezieht sich das Hochaltarbild auf das Patrozinium der Kirche „Maria Geburt“, das sich oft auch unter der Bezeichnung „Frauenkirche“ oder „Unser lieben Frauen“ verbirgt. Tatsächlich wurden in der Literatur diese verschiedenen Namensgebungen verwendet, die bis heute an Gültigkeit nicht verloren haben.¹³³

Der Komplex umfasste nicht nur ein Waisenhaus, sondern auch eine Kirche, die so genannte Waisenhauskirche. Der spätere Direktor Pater Ignaz Parhamer gab einen jährlichen Bericht über das Waisenhaus heraus, in dem er 1772 schrieb: *„In dem Altarblatt des Hochaltars wird vorgestellt die Geburt Mariae, als das Schutzfest dieses Gotteshauses, welches Hr. Zollner recht kunstreich entworfen.“*¹³⁴

Laut dieser Publikation kann also davon ausgegangen werden, dass das Altarbild um 1770/1771 entstanden ist. Hans Pemmer weist in seinem Aufsatz über das „Hochaltarbild von der Geburt Mariae“ auf den Architekten Thaddäus Karner hin, der sowohl bei dem Bau der Waisenhauskirche als auch in der Lichentaler Pfarrkirche tätig war und die damit zusammenhängenden Verbindungen, dass auch Zoller in beiden Kirchen tätig war.¹³⁵ Die Wahrscheinlichkeit, dass der Architekt Karner den Maler Zoller auch für ein weiteres seiner Projekte engagierte, ist gut möglich.

Darüber hinaus wurden hauptsächlich Aufsätze über die Baugeschichte und die baulichen Veränderungen des Waisenhauses und der Kirche publiziert, in denen zwar der Hochalter Erwähnung findet, aber keine kunstgeschichtliche Beurteilung vorgenommen wurde.¹³⁶

Stilkritisch betrachtet passt das Hochaltarbild der „Geburt Mariae“ zu Zollers malerischer Ausdrucksweise, obwohl es mit Sicherheit sein bestes Werk darstellt. Die Nähe zu Troger ist zwar noch immer spürbar, aber es sind keine auffallenden Adaptionen mehr vorhanden und Zollers eigene Formensprache kommt viel deutlicher zum Vorschein, als noch bei seinen früheren Werken.

Im Vordergrund der „Geburt Mariae“ (Abb. 22) hält Joachim, der Vater Mariens, das neugeborene Kind, während es drei Frauen in ein weißes Leinentuch hüllen. Darüber sieht

¹³¹ Dehio - Wien, 1993, S. 71.

¹³² Ebenda, S. 71.

¹³³ Das Patrozinium bedeutet in der katholischen Kirche die Unterstellung einer Einrichtung, einer Kirche oder eines Spitals unter den Schutz eines Patrons oder einer Patronin. Das waren meist Heilige, doch es gab auch Patrozinien zum Fronleichnam (Leib Christi), des heiligen Blutes, des heiligen Kreuzes und anderer Heiligtümer.

¹³⁴ Parhamer 1772, S. 27.

¹³⁵ Pemmer 1956, S. 37 – 38.

¹³⁶ Hajós 1974, S. 302.

Hajós 1970, S. 49 – 58.

man die Mutter Mariens, die hl. Anna und einen Engel, der nach oben in den Himmel weist, aus dem eine Engelgruppe nieder schwebt.

Stilistisch betrachtet nimmt dieses Hochaltarbild eine Sonderstellung in Zollers Oeuvre ein. Von einer malerischen Qualität und Prägnanz, die wir eigentlich nur von Troger gewohnt sind, aber keinesfalls von seinem Schüler Franz Zoller. Auch unter Berücksichtigung seiner mittlerweile malerischen Erfahrungen – es handelt sich hierbei bereits um ein Spätwerk der siebziger Jahre – wäre es ohne dokumentarische Belege kaum zu glauben, dass es sich dabei tatsächlich um ein eigenständiges Werk Franz Zollers handelt.

Die „zollerischen“ Merkmale, die bei den zuvor besprochenen Werken angeführt wurden, verlieren überwiegend an Gültigkeit. Sogar im Vergleich zu anderen Arbeiten der siebziger Jahre – wo man bereits von den gleichen malerischen Erfahrung ausgehen könnte – ist ein deutlicher, qualitativer Unterschied zu bemerken. Außergewöhnlich auffallend ist die sehr trogerische, merklich ausgeglichene Bildkomposition, die das gesamte Gemälde in Anspruch nimmt. Keine zentrierten Figuren – wie noch in den fünfziger Jahren - bestimmen den Bildaufbau, sondern die Ausgewogenheit einer kompositorischen Anordnung. Keine Raumfüllenden Wolken, oder ein diffuser Hintergrund geben das Gefühl an malerischer Unsicherheit. Das zeigen auch die Licht- und Schattenzonen, die gleichermaßen gekonnt gesetzt sind. Darüber hinaus wirken nicht nur die Figuren selber plastisch und weich modelliert, sondern die gesamte Komposition gewinnt an Bewegung und Dramatik, nicht zuletzt aufgrund der gekonnten Lichtführung. Zusätzliches Gefühl für Raum vermittelt der nach oben hin gestaffelte Aufbau der Figuren – die teilweise in schräger Ansicht wieder gegeben sind- und gekonnt in die Tiefe führen. Den Abschluss bilden drei Putti, die auf das Geschehen herabblicken. Nicht nur Troger verwendet diese, meist in Wolken gehüllte Engelsgruppen gerne, um die Hauptszene in irgendeiner Art und Weise zu rahmen. Zoller bedient sich dieser Engelsmotive mit Vorliebe und kombiniert sie zusätzlich oftmals mit Cherubsköpfchen. Die einzigartige Lichtführung setzt nicht nur farbliche Akzente, sondern trägt zusätzlich zu einer ausgeglichenen Atmosphäre bei. Die Beleuchtung von oben lässt die beiden knienden Figuren im Vordergrund teilweise in den Schatten treten und verleiht der Frau am rechten vorderen Bildrand eine beinahe silhouettenartige Kontur.

Keine motivischen Übernahmen, sondern einzelne Figurentypen geben dem Bild „zollerische“ Züge wie z.B. der „hl. Joachim“ (Abb. 25), der an den „hl. Jakob“ (Abb. 26) vom Hochaltarblatt in Frating erinnert, oder an den bärtigen alten Mann vom Aufsatzbild der „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 27) in derselben Pfarrkirche.

Zunächst möchte ich versuchen, kompositorisch ähnliche Werke heranzuziehen, um auf diese Weise den Bildaufbau dieses Werkes zu erläutern.

Motivischen Einfluss bezüglich des Arrangements der Figuren hatte mit Sicherheit das Hochaltarbild Michael Angelo Unterbergers im Dom zu Brixen (Abb. 28). Abgesehen von einer veränderten Ikonographie – Unterbergers Darstellung weist einen „Tod Mariae“ auf - zeigen beide Bilder dieselbe Figurengruppe mit Maria inmitten einer versammelten Menge. In Unterbergers Gemälde handelt es sich um Apostel, die die aufgebahrte Maria umkreisen. In Zollers Fall sind es Joachim und Anna und drei weibliche Gehilfinnen, die bei der Geburt assistieren. Von der Konzeption her hat sicher auch Luca Giordanos Werk (Abb. 29) im Kunsthistorischen Museum in Wien einen maßgeblichen Einfluss auf Unterberger ausgeübt.¹³⁷ Obwohl von der Thematik anders konzipiert - es handelt sich bei Giordanos Bild wieder um einen „Tod Mariae“ - übernimmt Unterberger einige gestalterische Motive: die auf einem Stufenpodest liegende Muttergottes, die von Aposteln umgeben wird und eine Engelsglorie im Hintergrund.¹³⁸ Zoller adaptiert diese motivischen Grundzüge in seiner Szene, verändert sie allerdings, ohne den Gesamteindruck der Komposition zu stören. Wie bisher ist die Muttergottes quer liegend in der Bildmitte positioniert, der stufenartige Podest ist durch die Frauen im Vordergrund verdeckt und die in Unterbergers Bild noch so zahlreiche Engelsglorie ist bei Zollers Werk stark reduziert worden. Kronbichler weist im Zusammenhang mit Unterbergers Bild auf die Inspiration von Piazzettas „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 30) im Louvre in Paris hin.¹³⁹ Im Wesentlichen handelt es sich um drei Apostel, die Unterberger seinerseits erheblich inspiriert haben. Der stehende Apostel mit weit ausgebreiteten Armen und der rechts auf den Stufen Kniende.¹⁴⁰ Die stehende Figur ist im Werk Zollers verschwunden, hingegen orientiert auch er sich an Piazzettas kniender, silhouettenartiger Rückenfigur.

Zum Hochaltarbild der Waisenhauskirche in Bezug zu setzen lässt sich auch das um 1759/60 entstandene Fresko der „Geburt Mariae“ von Josef Hauzinger (Abb. 31) in der Mariahilfer Kirche im 6. Wiener Gemeindebezirk. Abgesehen von der andersartigen Konzeption des Freskos ist es interessant zu beobachten, wie das gleiche Thema von zwei Trogerschülern, die ebenfalls beide Mitarbeiter in Brixen waren, unterschiedlich behandelt und aufbereitet wurde. Das mariologische Programm des Freskenzyklus in der Kirche von Mariahilf beginnt mit der „Geburt Mariae“. Der Bildaufbau ist anders konzipiert als in Zollers Variante. Die Szene

¹³⁷ Kronbichler 1995, S. 72.

¹³⁸ Ebenda, S. 73.

¹³⁹ Ebenda, S. 73.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 73.

spielt hier in einem überkuppelten Innenraum. Verschiedene Ebenen, die durch Stufen miteinander verbunden sind, vermitteln dem Betrachter einen gestaffelten Aufbau verschiedener Bildebenen. Zusätzliche Untersicht sollte dem Fresko zu einer Raumerweiterung verhelfen. Die obere Ebene veranschaulicht die Geburt – Anna liegend in einem Baldachinbett, wie sie von den Frauen bedient wird – die untere Ebene zeigt die Waschung Mariae durch die Ammen.¹⁴¹

Ganz unterschiedlich zu Zoller ist der Aufbau der Komposition. Der Gesamteindruck wirkt viel überladener und die Figuren gedrängt, was natürlich auch mit der Größe des Freskofeldes zusammen hängt. Abermals ist es die Verwendung der kleinteiligen Falten, die sich nicht mehr so homogen zeigen, wie bei Zoller. Eine Gegenüberstellung der beiden Vergleichsbeispiele – Unterberger und Hauzinger – zeigt den deutlichen Einfluss von Unterbergers Hochaltarbild in Brixen auf Zollers Konzeption in der Waisenhauskirche.

Obwohl auf den ersten Blick nicht unbedingt ein unmittelbarer, kompositorischer Bezug zwischen diesen drei Geburt Mariae Darstellungen besteht, sind Zusammenhänge vorhanden. Die Beziehung zu Brixen ist einerseits durch das Hochaltarbild von Unterberger gegeben, andererseits durch die persönliche Beziehung der Malerkollegen untereinander. Spannend ist zu beobachten, wie die Einflüsse derselben Lehrer sich dennoch in unterschiedlichen Malstilen ausprägen. Hauzinger findet mit seiner kleinteiligeren Faltenkonzeption zu einem viel eigenständigeren Stil als Zoller, der in seiner „trogerischen Manier“ verhaftet bleibt.

Trotz allem belegt dieses Werk in Franz Zoller Oeuvre eine Sonderstellung und ist nicht unmittelbar mit den malerischen Stiltendenzen seiner übrigen Arbeiten zu vergleichen. Von großer Bedeutung für seine malerische Entwicklung sind – wie gesagt - seine beiden Lehrer Paul Troger und Michael Angelo Unterberger, die für Zoller in thematischer wie auch in künstlerischer Weise Vorbildwirkungen hatten. Die „Geburt Mariae“ zählt zu den späten Werken der siebziger Jahre, eine Zeit, in der sich Zollers malerischer Stil bereits gefestigt hat. Geprägt durch seine beiden Lehrer – Troger und Unterberger an der Wiener Akademie - ist Zoller in seiner stilistischen Entwicklung auf jeden Fall zurückhaltender als es noch seine Lehrmeister waren. Seine Eigenständigkeit in den Spätwerken zeigt sich vor allem in einer selbständigeren Kompositionsweise und einer sehr ausgereiften, viel plastischeren Malweise. Diese Arbeit von Zoller eignet sich hervorragend als Beispiel dafür, Zoller letztendlich doch eine malerische Entwicklung zuzugestehen. Im Endeffekt sind zwar Vorbilder vorhanden, sie

¹⁴¹ Gangelberger 1992, S. 25.

treten aber nicht mehr so augenscheinlich in den Vordergrund, wie noch zu Beginn seiner Karriere.

5.4. Lichtentaler Pfarrkirche im 9. Wiener Gemeindebezirk, 1771/72

Wenig später, um 1771/72 entstanden die Deckenfresken der Lichtentaler Pfarrkirche im 9. Bezirk, in der das Hochaltarbild mit den vierzehn Nothelfern und ein Seitenaltarbild mit dem „hl. Johann von Nepomuk als Fürsprecher der Armen und Kranken“ von Franz Zoller stammen.

Wilhelm Georg Rizzi schreibt in seinem Aufsatz über die „Baugeschichte der Kirche zu den vierzehn Nothelfern im Lichtental“ dass es 1770 konkrete Überlegungen zur Gestaltung der Kuppeln von dem Maurermeister Joseph Ritter gab, die zunächst gar keine Freskierung der Gewölbe vorsahen.¹⁴² Erst 1771 kam der Kontrakt mit Franz Zoller zustande, wie dessen Schreiben vom 29. März 1775 bestätigt, in dem Zoller um Spesenersatz für Kost und Trunk seiner Gesellen in Höhe von 912 Gulden ansucht, die über die im Kontrakt vereinbarten 2000 Gulden noch ausstehen.¹⁴³

Laut Ulrich Thieme und Felix Becker schuf Zoller auch die drei Deckengemälde der Sakristei, die sich leider nicht erhalten haben und heute übermalt sind.¹⁴⁴ Dennoch war die Angabe vom Dehio - Handbuch zu überprüfen, in dem das eine Ovalbild der Sakristei mit dem „Paulussturz“ (Abb. 32) Zoller zugeschrieben wurde, während die anderen beiden, die „büßende Maria Magdalena“ (Abb. 33) und die „Gefangennahme Christi“ (Abb. 34) Ende 18. Jahrhundert datiert wurden.¹⁴⁵ Feuchtmüller schrieb in seinem Beitrag zur Kirchengestaltung ebenfalls Zoller die Fresken der drei Gewölbe zu und geht davon aus, dass der Paulussturz im Westen das einzige nicht übermalte Bild ist, während das mittlere Feld, die Gnade Gottes mit der „büßenden Maria Magdalena“ übermalt wurde, das östliche Ovalbild mit dem reuigen Petrus heute mit einer Gefangennahme Christi zu sehen ist.¹⁴⁶ Über die tatsächliche Ausführung dieses Bildkonzeptes kann keine wissenschaftlich fundierte Aussage gemacht werden, da in den zeitgenössischen Dokumenten keinerlei aussagekräftige Beschreibung vorhanden ist.

¹⁴² Rizzi 1993, S. 241.

¹⁴³ DAW, siehe Anhang Dokument 23.

¹⁴⁴ Thieme / Becker, Bd 26, 1947, S. 548.

¹⁴⁵ Dehio - Wien, 1993, S. 376.

¹⁴⁶ Feuchtmüller 1997, S. 16.

Aus kunstgeschichtlicher Sicht ist diese Annahme - stilistisch betrachtet - nicht mit dem Stilcharakter Zollers oder anderer vergleichbarer Künstler in Verbindung zu bringen und ebenfalls ein Werk des späten 18. Jahrhunderts.

Zeitgenössische Dokumente der Pfarre Lichtental sind teilweise noch recht zahlreich erhalten und befinden sich sowohl in der Pfarrkirche selbst als auch im Diözesanarchiv. Im Pfarrarchiv befindet sich das so genannte „Protokoll oder Inhalt aller Merkwürdigkeiten dieser erzbischöflichen „*Pfarr zu den heiligen vierzehn Nothelfern im Lichenthal*“, das vom Vetter Franz Zollers, Zacharias Zoller, Pfarrer von Lichtental, 1778 angelegt wurde.¹⁴⁷

Es besteht aus drei Teilen: der erste schildert die Entstehung der Kirche, ihre Erweiterung und die Erbauung des Pfarrhofes und gibt ein Verzeichnis des Inventars und aller Ortschaften und Häuser, die dazu gehörten. Im zweiten Teil werden die Stifter und Stifterinnen und alle diejenigen erwähnt, die zum Bau und zur Erhaltung der Kirche beitrugen. Der dritte Teil besteht aus einem Verzeichnis der Dokumente und Stiftsbriefe.

Zacharias Zoller¹⁴⁸ war von 1775 bis 1784 Pfarrer in Lichtental und deshalb liegt die Vermutung sehr nahe, dass er teilweise dafür verantwortlich war, dass sein Neffe den Auftrag für die Freskenausmalung bekommen hat.

Unter den Eintragungen des Jahres 1772 wurde im Protokoll vom Pfarrer Zacharias Zoller genau aufgeschrieben, wie viel Geld Zoller für seine Fresken erhalten hat. Da heißt es: „*Herr Franz Zoller wegen Verfertigter Mahlerey in der Kirchenkuppeln vermög den gemachten Akord per 2000 Gulden und hierauf schon bezahlten 1200 Gulden aber annoch restierenden 800 Gulden darauf 400 Gulden.*“¹⁴⁹ Das Honorar für die Freskenausstattung der Lichentaler Pfarrkirche war mit 2000 Gulden verglichen mit anderen Aufträgen ein sehr gutes. Weiters wurde verzeichnet, dass die restlichen Zahlungen von 400 Gulden bis 1777 bezahlt wurden. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass Zoller davon profitierte, dass sein Bruder erzbischöflicher Konsistorialkanzler war und sein Vetter Pfarrer von Lichtental. Das bestätigt auch der folgende Eintrag im Pfarrprotokoll: „*Herr Franz Zoller mahlte das Altarblatt. Das Hochaltarblatt ließ ich von meinem Herrn Vetter Franz Zoller, meinen Vetter k.k. Academie Mahler mahlen, weil er ohnehin schon viele vortreffliche Stücke seiner Kunst im gegenwärtigen Gotteshaus aufzuweisen hatte.*“¹⁵⁰ Sein Bruder hingegen war aufgrund seiner Stellung sehr einflussreich und dementsprechend oft findet man seinen Namen in den Akten

¹⁴⁷ Zoller, 1778.

Dieser Rückblick des Protokolls ist allerdings nicht ganz chronologisch und nicht alle fortlaufenden Aufzeichnungen sind erhalten. Ergänzungen finden sich im Diözesanarchiv in Wien (auch als Mikrofilm).

¹⁴⁸ Zacharias Zoller wurde am 5. Dezember 1742 in Lienz in Tirol geboren. Unter ihm wurde nach dem Plan des k.k. Hofarchitekten Hohenberg der neue und jetzt noch bestehende Hochaltar angefertigt.

¹⁴⁹ DAW, siehe Anhang Dokument 24.

¹⁵⁰ DAW, siehe Anhang Dokument 26.

verzeichnet. Auch der Name Thaddäus Karner tauchte hier in den Akten zur Baugeschichte wieder auf, was Zoller zusätzlich an Bekanntheit weiterhalf, da dieser ihn bereits von der Ausstattung der Waisenhauskirche her kannte.

Die Lichtentaler Kirche hat eine sehr interessante Baugeschichte, von einer ursprünglich kleinen Kapelle, die sich dort befand, wo sich heute die Annakapelle befindet, bis zu einer selbständigen Pfarre. Meistens wird jedoch die Baugeschichte behandelt, die übrige Ausstattung nur beiläufig erwähnt.¹⁵¹

In den Dokumenten der Pfarre ist archivalisch bestätigt, dass auch der Nepomukaltar (Abb. 35) ein Werk Zollers ist, während der Franz- Xaver Altar (Abb. 36) schon mehrere Zuschreibungen hatte.¹⁵²

Die Unstimmigkeiten, die es zu dem Bild des Franz Xaver Altars gibt kommen daher, dass im Protokoll ein Maler namens N. Goll erwähnt wurde.¹⁵³

In der Auflage des Dehio Wien von 1993 wird diese Zuschreibung übernommen, obwohl sie dennoch Fragen offen lässt, da im Künstlerverzeichnis des Thieme Becker Lexikons und anderen Künstlerlexika kein Eintrag zu einem Maler namens Goll vorhanden ist.¹⁵⁴

Wilhelm Georg Rizzi macht in seinem Aufsatz „Zur Baugeschichte der Kirche zu den Vierzehn Nothelfern im Lichtental“ auf diese Verwechslung aufmerksam, ist jedoch der Meinung, dass es sich hierbei um einen Lesefehler handelt, da sich im Wien – Museum, ein zum gesicherten Hochaltarbild gehöriger Bozzetto befindet und schrieb daraufhin das Franz-Xaver Bild ebenfalls Franz Zoller zu.¹⁵⁵

Für mich ist nicht wirklich erklärbar, wie es zu dieser Namensverwechslung gekommen ist. Noch eher bin ich geneigt zu glauben, dass es sich tatsächlich um einen Irrtum des Verfassers handelt. Das Franz – Xaver Bild (Abb. 36), ausschließlich aufgrund eines Bozzettos, der lediglich die Beweislage für das Hochaltarbild stützen könnte, das aber dokumentarisch Zoller bereits zugesichert ist, Zoller zuzuschreiben, ist meiner Meinung nach weder ein plausibler Grund noch eine stichhaltige Erklärung.

¹⁵¹ Jancik / Wolf 1973, S. 14 – 22.

Dworzák, 1923.

Pfarrbüchlein 1930.

Bandion 1988.

Pemmer 1933.

Schönbauer 1951.

Schnerich 1921.

Hinterberger 1931.

Rizzi 1993, S. 219 – 244.

¹⁵² DAW, siehe Anhang Dokument 28.

¹⁵³ Ebenda, S. 88.

¹⁵⁴ Dehio – Wien 1993, S. 376.

Auch in anderen Künstler Lexika findet sich kein Künstler mit dem Namen N. Goll.

¹⁵⁵ Rizzi, 1993, S. 244.

Selbst Rupert Feuchtmüller nennt in seinem Beitrag über die Ausstattung der Kirche in der von der Pfarre Lichtental herausgegebene Pfarrbroschüre aus dem Jahre 1997 Franz Zoller als Maler des „hl. Franz Xaver“.¹⁵⁶

Auch bei dieser Literatur bin ich mir sicher, dass es sich lediglich um nicht nachgeprüfte „Übernahmen“ handelt, da das Franz – Xaver Bild stilistisch ohne Zweifel völlig aus dem Oeuvre von Zoller ausgeschlossen werden kann. Es ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass es sich hierbei um kein Werk Franz Zollers handelt, nicht nur deshalb, weil es im Pfarrprotokoll nicht erwähnt wird, sondern vielmehr, weil es vom Malstil und vom Figurentypus her keinerlei Parallelen zu Zollers Stil aufweist.

Über die Abfolge der Ausstattung kann anhand der Rechnungen und Dokumente ein guter Überblick gegeben werden. Nach dem Vorliegen der zollerischen Entwürfe für die Freskierung begann Johann Martin Keller 1771 mit der Stuckarbeit der Wände und Kuppeln. Zur gleichen Zeit arbeitete Franz Zoller an den Fresken und begann auch mit der Ausführung des Nepomuk- Bildes (Abb. 35). 1772 schließlich malte Franz Sigrist das Fresko von dem „recht und falsch betenden Sünder“ unter der Orgelempore, das die Signatur „ F. Sigrist pinx.“ enthält. Zoller beschäftigte nicht nur zwei Malergesellen, sondern empfahl sicher auch Sigrist für das Fresko oberhalb des Einganges, da sich die beiden von der Akademie her kannten. Das Hochaltarbild mit den vierzehn Nothelfern (Abb. 37) vollendete 1776 die Ausstattung.

Die Bildsprache der Kirche ist als Gesamtkunstwerk zu sehen und zeigt ihre Wirkung in der Betrachtung der Kunstwerke als Einheit und nicht im einzelnen. Sie alle stehen in einem konzeptionellen Zusammenhang und sind auch so zu verstehen. Auf der linken Seite des Kirchenschiffes sieht man das Nepomukbild und rechts die Darstellung des hl. Franz Xaver.¹⁵⁷

Kuppelwiesers (1796 - 1862)¹⁵⁸ Gemälde, die jetzt dort angebracht sind, zeigen dieselben Hauptthemen.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Feuchtmüller 1997, S. 16.

¹⁵⁷ Dieser spanische Jesuitenheilige wirkte als Missionar in Indien und wurde ebenso wie der heilige Nepomuk besonders in Pestzeiten verehrt.

Feuchtmüller 1997, S. 19.

Die Tabernakelbilder, links der hl. Josef mit dem Kind, rechts die hl. Maria mit dem Kind, gehören der zweiten Ausstattung um 1773 an. Unter der vorderen Kuppel befanden sich früher die beiden Maulbertsch Bilder. Links war eine Kreuzigung mit Johannes, Maria Magdalena und Salome, darunter die armen Seelen im Fegefeuer. Der rechte Altar ist der Heiligen Familie geweiht. Das ehemalige Gemälde zeigte Maria und Josef mit dem Christuskind, den hl. Michael, Karl Borromäus, Crispinus, Crispinianus als Patron der Bruderschaft, den hl. Philipp, Antonius und Ursula als Namenspatrone der Stifter.

¹⁵⁸ Feuchtmüller 1970.

¹⁵⁹ Feuchtmüller 1997, S. 19.

Im Protokoll des Diözesanarchivs erhalten ist eine Beschreibung des Altarblattes mit dem Thema der vierzehn Nothelfer (Abb. 37). Über ihnen Christus mit dem Kreuz, Gottvater, die Taube des hl. Geistes und davor die Jungfrau Maria mit ihrer hl. Mutter Anna, die sich oben in der Glorie befinden, während der untere Bildteil von den vierzehn Nothelfern eingenommen wird.¹⁶⁰ Betrachtet man das Gemälde, fallen einige zollerische Merkmale auf wie z.B. der beannte Gesichtstypus des emporblickenden, bärtigen alten Mannes, der sowohl in der Waisenhauskirche (vgl. Abb. 25) als auch im Aufsatzbild der „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 27) in Fratting wiederkehrt. Gleichfalls, wie in der Waisenhauskirche, richtet sich die Aufmerksamkeit Zollers nicht mehr in erster Linie auf das detailgetreue Kopieren einer Vorlage, sondern vielmehr auf das Variieren mit verschiedenen Motiven und Figurentypen. Teilweise sind uns diese von bereits gesicherten Werken her bekannt, teilweise treffen wir in ungesicherten Arbeiten auf genau einen ähnlichen Typus, der darüber hinaus „zollerische“ Kennzeichen liefert.

Die Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit kommt in Zollers Oeuvre sowohl als selbständiges Bildthema, so wie in Drosendorf in der Pfarrkirche Peter und Paul (Abb. 38) vor, als auch in größeren Bildzusammenhängen, wie hier in der Lichtentaler Kirche im Chor der Vierzehn Nothelfer (Abb. 37) oder auch in der Maurer Pfarrkirche in der „Verehrung der Heiligen Dreifaltigkeit durch den hl. Erhard“ (Abb. 39).

Stilistisch ist das Hochaltarbild „die vierzehn Nothelfer“ eine sehr ausgereifte Bildidee, die ganz dem additiven, trogerischen Kompositionsstil zuzuordnen ist. Gestaffelte Gruppierungen von Figuren, die auf einer Wolkenbank aufgereiht und durch Wolken getrennt, den Eindruck erwecken, als würden sie schweben. Sowohl Gemälde als auch vor allem Fresken Trogers, sei es das Hauptaltarbild der Stiftskirche von Altenburg mit der Darstellung einer Maria Himmelfahrt (Abb. 40) oder die „Auferstehung Christi und der Triumph über Tod und Hölle“ in der Pfarrkirche von St. Andrä an der Traisen (Abb. 41) - um nur einige zu nennen - dienten als Vorlage für die auf Wolkenbänken „aufgereihten“ Personengruppen.

Das Programm dieses unteren Bereiches der Kirche ist klar ausgeprägt. Von den Ursprungskapellen, der Annenkapelle und der Thurykapelle, führt der Weg über Nepomuk und Franz Xaver, denen man viele Gebetserhörungen in der Pestzeit verdankte, zum Familienaltar, zu den Stiftern und Patronen der Bruderschaft und schließlich zum sterbenden Heiland und den armen Seelen im Fegefeuer. Am Hochaltar leiten die Apostelfürsten zum eigentlichen Patronatsbild, zu den vierzehn Nothelfern, zur Heiligen Dreifaltigkeit und zur fürbittenden Gottesmutter.

¹⁶⁰ DAW, siehe Anhang Dokument 27.

Der Freskenzyklus mit der bildlichen Interpretation des Vaterunser-Gebetes, die Eigenschaften Gottes in den Kuppelzwickeln und das Orgelchorfresko mit der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel haben Zoller zwei Sommer hindurch beschäftigt. Bemerkenswert ist die neue Art der Komposition, die das Fresko nicht mehr mit einer Scheinarchitektur rahmt, sondern mit einer neutral dekorierten Zone umschließt, die sich lediglich in der „grauen Farbigkeit als Fortsetzung der realen Architektur versteht.“¹⁶¹

Das **erste Kuppelfresko** über dem Hochaltar zeigt Gott als Schöpfer der Welt (Abb. 42).

Dass diese Darstellung nicht als Abschluss gedacht ist, zeigt uns hier das erste Menschenpaar, Adam und Eva, als auch der Gebetsanfang: „Vater unser der du bist im Himmel.“

Gottvater im Mittelpunkt der Komposition sitzt vor einer, von Licht durchfluteten Zone, die sich strahlenförmig ausbreitet. Durch die Anordnung der Wolken wird die Komposition zu einem Oval geschlossen. Die Wolkenbänke, auf denen die Engel und Gottvater sitzen, ranken rechts und links an den zentralen Hauptfiguren vorbei und schließen das Oval schließlich wieder in der Mitte des Freskos. Dadurch erhält die Komposition einen deutlichen Tiefensog. Diese Kompositionsmerkmale lassen noch einen deutlichen Einfluss Trogers erkennen, der seine Engeln und Heiligen ähnlich auf Wolkenbänken anordnet und die zentrale Figur vor einen Strahlenkranz setzt. Man vergleiche dazu das Deckenfresko von Stift Göttweig, die „Apotheose Kaiser Karl VI.“ (Abb. 43), der Kaiser als Beschützer von Kunst und Wissenschaft.¹⁶²

Oder auch die „Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten“ im Bibliotheksfresko der Benediktinerabtei in Seitenstetten (Abb. 44). Im Gegensatz zu Troger verzichtet Zoller auf aufgereihete Figurengruppen, dennoch existieren die das Fresko rahmenden Wolkenbänke. Ein wenig außerhalb dieser ovalen Anordnung befinden sich Adam und Eva, die beide nackt vor einem Busch liegen.

Unwillkürlich sprechen wir das Gebet des Herrn weiter und suchen die bildliche Fortsetzung in der **zweiten Kuppel** (Abb. 45).

Im Zentrum des Strahlenkranzes sieht man den Namen Gottes geschrieben und in der Mitte, unter einigen betenden Menschen verschiedener Herkunft, die Worte: „Geheiligt werde dein Name“. Rechts davon liest man weiter „zukomme uns dein Reich“, darüber ein Hohepriester, der am Altar ein Brandopfer darbringt. Darüber schwebt ein Engel mit Krone und Palme.

Auf der anderen Seite weist Moses den Gläubigen die Gesetzestafeln vor. Dazu stehen unten im Rahmen die Worte: „Dein Wille geschehe, im Himmel als auch auf Erden.“

¹⁶¹ Rizzi 1993, S. 241.

¹⁶² Aschenbrenner / Schweighofer 1965, S.88, Tafel VII.

Für das zweite Fresko des Langhauses würde ich am ehesten Trogers Darstellung aus Altenburg mit „Der Barmherzigen Samaritan und griechische Philosophien“ in der Bibliothek der Benediktinerabtei als Vergleich heranziehen (Abb. 46) Einzelne Szenen am Rand des Freskos ergeben, verbunden durch Vegetation und Wolken, eine erzählerische, einheitliche Rahmung.

Hier kann man eine gewisse Zäsur zur **dritten Kuppel** feststellen (Abb. 47).

Gottvater, der zuerst im Himmel thronend erscheint, von dem man dann nur mehr den Namen verherrlicht, ist nun im Sakrament und in den Tugenden offenbar.

„Dem Urbild, so könnte man auch sagen, folgt das Alte Testament und zuletzt die Gnade des Neuen Bundes.“¹⁶³

Der Glaube als höchste der Tugenden hält in der Linken das Kreuz Christi als Zeichen der Erlösung, in der Rechten Kelch und Hostie (Abb. 47, Detail). Von diesem Sakrament leuchten helle Strahlen in den düsteren Wolkenhimmel. Zu Füßen des Glaubens sehen wir die Hoffnung mit dem Anker in der Hand und vor ihr die Liebe, in deren Schoß die Kinder ruhen. Unter dieser die Szene mit der wunderbaren Brotvermehrung, wo man darunter weiter den Text des Gebets verfolgen kann: „Gib uns heute unser tägliches Brot“ (Abb. 47, Detail)

Links davon flehen Menschen zu Gott, ein Engel tilgt mit einem Schwamm die Sündenschuld. „Und vergib uns unsere Schuld wie auch wir vergeben unseren Schuldigern“ ist hier zu lesen. (Abb. 47, Detail)

„Und führe uns nicht in Versuchung“ stellt die Szene gegenüber der Brotvermehrung dar. Christus weist den Teufel zurück, der ihn versuchen will, Steine in Brot zu verwandeln. (Abb. 47, Detail)

Mit der letzten Bitte „Sondern erlöse uns von dem Übel. Amen“ schließt das Gebet. Die passende Szene dazu zeigt den Erzengel Michael, wie er den Teufel mit flammendem Schwert von den betenden Menschen zurückweist. (Abb. 47, Detail)

Gleichfalls ein guter Vergleich zu Trogers Bibliotheksfresko (Abb. 46), wobei diesmal sogar eine auf Wolken sitzende, mittig positionierte Figurengruppe vorhanden ist, die von der restlichen Erzählung gerahmt wird.

Zollers Fresken sollen aber nicht nur eine bildliche Interpretation eines Gebetes sein, sondern folgen ihren ganz eigenen Gesetzen, die wiederum zu weiterer Meditation anregen sollen. In ihrer Abfolge, in der Art der Gegenüberstellung und Entsprechungen. Nach Gott dem Schöpfer des Himmels und der Menschen sehen wir hierauf das Alte Testament vor und nach der Gesetzgebung an Moses und schließlich in der letzten Kuppel die betenden Menschen und

¹⁶³ Feuchtmüller 1997, S.20.

die Christusdarstellungen als Einheit. Die Liebe ist Christus, der die Brote teilt, nahe, das Kreuz den Opfernden, die Hoffnung den Betenden, die Sonnenstrahlen des Sakraments leuchten über Christus.¹⁶⁴

Dies sind nur einige auffällige Akzente, doch die Komposition besitzt noch weitere solche Bezüge.

Sieht man die Langhausfresken der Lichtentaler Pfarrkirche als Gesamtkunstwerk Zollers, so fällt der offenkundige Bezug mit vergleichbaren Gestaltungselementen Trogers im Stift Altenburg auf. Die Figuren des Freskos sind in konzentrischen Kreisen zum Mittelpunkt angeordnet, wobei die Hauptgruppen mit Gottvater, in verschiedenen Darstellungsweisen, den inneren Kreis bilden. Unterschiedlich auch Zollers gestalterische Auffassung im Vergleich zu seinem Freskenzyklus im Stift Geras. Während Zoller die Figurenkomposition in Geras in einen Freiraum stellt, integriert er in der Lichtentaler Kirche seine Figuren in einzelne Szenen, die von einer landschaftlichen Umgebung definiert werden. Alle drei Fresken weisen terrestrische Szenen auf. Dadurch bekommen die einzelnen Sujets der Fresken mehr an Ausdrucksstärke und die Szenen entfalten in ihrer Gesamtheit einen erzählerischen Charakter. Zoller ist bemüht, die Fassbarkeit der Fresken zu bewahren, weshalb er auf Verkürzungen und starke Untersichtigkeit verzichtet. Zoller hat sich bei seinen beiden Freskenausstattungen - Geras und Lichtental - an zwei eindrucksvolle Werke seines Meisters Troger gehalten. Einerseits Brixen als Vorbild für Stift Geras, andererseits die Anlehnung an Stift Altenburg bei seinen Arbeiten in der Lichtentaler Pfarrkirche in Wien.

Ganz unterschiedlich zu Altenburg wiederum ist das Kolorit. Während bei Troger leuchtende, helle Farben mit gekonnter Lichtführung das Erscheinungsbild prägen, sind Zollers Fresken in Lichtental in einem dunklen, eher dumpfen Grundton gehalten, aus dem die Hauptfiguren – durch Licht und Farbe akzentuiert – teilweise herausleuchten, während der Rest der Komposition schattenhaft, nur partiell vom Licht berührt, im Hintergrund verschwindet.

Die Farbpalette ist reduziert, Akzente in Rot, Blau, Gelb und Weiß werden zur Betonung der Hauptfiguren bzw. des „ideellen Mittelpunktes“ – sprich Gottvater – eingesetzt.

Unerreicht bleibt jedoch Trogers malerische Qualität, die Leuchtkraft des Kolorits, die unvergleichliche Farbenzusammenstellung und seine Kunst der Modellierung.

Inhaltlich wendet sich der Freskenzyklus nach Abschluss des Vaterunsers wieder ganz konkret dem Menschen zu. Über der Orgelepore zeigt das Fresko, wie Christus die Wechsler aus dem Tempel vertreibt (Abb. 48). „Mein Haus ist ein Bethaus“ ist hier zu lesen.

¹⁶⁴ Feuchtmüller 1997, S.20.

Die Sammlung Reuschel in München hat eine dazugehörige Ölskizze in Besitz, die, bevor sie Franz Zoller zugeschrieben wurde, schon über einige andere Zuschreibungen verfügte. Monika Meine - Schawe und Martin Schawe schreiben im Katalog der Sammlung Reuschel über den Entwurf für das Fresko Zollers und behandeln das Thema und die anfänglichen Zuschreibungsprobleme.¹⁶⁵ Hinzu kommt noch die Verwechslung der älteren Literatur, die das bezeichnete Fresko Zollers einem Franz Singer zuwies, der allerdings nie existiert hat.¹⁶⁶ Das Thema ist nach dem Johannesevangelium gestaltet worden.¹⁶⁷ Christus zieht zum Passahfest nach Jerusalem und findet im Tempel Händler, die Rinder, Schafe und Tauben verkaufen. Er knotet sich eine Geißel, stößt die Tische um, schüttet die Geldsäcke aus und jagt die Frevler mitsamt dem Vieh zur Tür hinaus.

Franz Zoller lässt Christus unvermittelt aus der Tiefe des Bildraumes auftauchen und wütend die Rute schwingen. Die aufgeregten Händler purzeln mitsamt ihren Utensilien und Waren die Treppe hinunter, dem Betrachter entgegen, und versuchen wild gestikulierend, sich von den Schlägen Christi zu retten. Auf den Stufen erkennt man, entsprechend dem Bibeltext, Tauben und einen prall gefüllten Geldsack, ein Lamm ist links im Hintergrund neben einer Frau zu sehen. Aber nicht einen Innenraum hat der Künstler dargestellt, sondern eher die Außentreppe eines Tempels. Engel und Cherubium am Himmel verleihen der Szene einen überzeitlichen Aspekt und lehrhaften Charakter.¹⁶⁸

Auffällig ist wieder der helle Strahlenkranz, der Christus umgibt und somit seine Person in den Mittelpunkt der Komposition stellt.

Darunter, unter der Empore, malte Franz Sigrist den armen Zöllner und den reichen Prasser im Gebet als „die Vorstellung des recht und falsch betenden Sünders“.

Die Fresken können als Einheit gesehen und gelesen werden. Der Betrachter wird aufgefordert, alles Weltliche an diesem heiligen Ort hinter sich zu lassen und in rechter, demütiger Weise sein Gebet zu sprechen, sich an die Heiligen, Fürbitter und Nothelfer zu wenden, aber auch mit den Heiligen Gott zu loben und zu ihm als Vater zu beten.¹⁶⁹

Im Barock war diese Szene der „Vertreibung der Wechsler“ besonders beliebt und das liegt nicht an dem tumultartigen Aspekt, sondern daran, dass sich mit der Darstellung trefflich eine moralische Aussage verbinden ließ: Auf den Kirchengänger bezogen, ist Franz Zollers Fresko

¹⁶⁵Kat. München 1995 / 2, S. 187 - 191, Abb. 1+2.

Die Ölskizze wurde unter anderem Martin Knoller und Josef Anton Zoller zugeschrieben, bevor Betka Matsche von Wicht die Skizze als Entwurf für das signierte Fresko von Franz Zoller in der Lichentaler Pfarrkirche in Wien erkannte.

¹⁶⁶Dworzák 1873, S. 18.

Lingen 1814, S. 20.

¹⁶⁷Vgl. Joh. 2,14-16.

¹⁶⁸Kat. München 1995 / 2, S.187.

¹⁶⁹Feuchtmüller1997, S. 21.

als Aufforderung zu ehrfürchtigem Verhalten und zum Fallenlassen weltlicher Gedanken in der Kirche zu verstehen. Passenderweise wird dies demjenigen vor Augen geführt, der die Kirche verlässt, also im Falle einer Verfehlung zwangsweise die gleiche Richtung nimmt wie die vertriebenen Händler.¹⁷⁰

Auch hier wird Trogers Einfluss deutlich, zwar nicht unmittelbar mit einem vergleichbaren Fresko, doch verrät Zollers Komposition als großes Vorbild das Fresko von Luca Giordano (1632 – 1705)¹⁷¹ an der Eingangswand der Chiesa die Gerolamini (1684) in Neapel, dass Zoller ohne Zweifel über seinen Lehrer Paul Troger kennen gelernt hat.¹⁷²

Zu erklären ist dieses Phänomen am besten mit den Worten „Reisen der Kompositionen“, wie es Andreas Gamerith in seinem Aufsatz so trefflich formuliert hat.¹⁷³

In diesem Zusammenhang ein wenig anders zu verstehen, da es sich nicht um adaptierte Bildideen handelt, die variiert übernommen wurden, sondern um eine andere „Art der Reise“, die in Verbindung mit der Bedeutung der Ölskizzen steht.

Aus den Quellen ist nicht bekannt, dass Zoller jemals in Italien war, im Gegensatz zu Paul Troger, der sich einige Jahre in Italien aufhielt. Für seine Studienreisen wählte er zweifelsohne Metropolen der Malerei - Neapel, Bologna, Rom und Venedig, wo er von dort lebenden Künstlern - wie Giambattista Piazzetta, Francesco Solimena (1657 – 1747)¹⁷⁴, Giuseppe Maria Crespi (1665 – 1747)¹⁷⁵ etc., die die wichtigsten Kunstauffassungen vertraten - wesentliche Impulse für seinen Ideenreichtum erhalten konnte.¹⁷⁶

Nachdem von Troger keine unmittelbare Motivübernahme von Luca Giordanos Komposition aus Neapel existiert, spielten sicherlich auf seinen Reisen mitgebrachte Skizzen nach Werken eine entscheidende Rolle.

Grundsätzlich war der Gebrauch von Hilfsmitteln, wie Stichen, Skizzen nach Originalen anderer Künstler, oder Handbücher eine nützliche Unterstützung im kreativen Prozess. Viele Künstler besaßen solche Vorlagen und Handbücher und griffen immer wieder darauf zurück.¹⁷⁷

Ein Großteil der noch erhaltenen Ölskizzen des 18. Jahrhunderts erklärt sich aus der Sammeltätigkeit, die in erster Linie von den Künstlern selbst ausging. Diese trug nicht nur zum Überleben vieler Werke bei, sondern brachte den Ölskizzen auch einen besonderen

¹⁷⁰ Kat. München 1995 / 2, S.190.

¹⁷¹ Ferrari, 1992.

¹⁷² Kat. München 1995 / 2, S.190, Abb.3.

¹⁷³ Gamerith 2004, S. 133.

¹⁷⁴ Bologna, 1958.

¹⁷⁵ Spike, 1986.

¹⁷⁶ Gamerith, S. 125.

¹⁷⁷ Gamerith S. 126.

Stellenwert in der Kunstgeschichte ein. Sie waren für den Künstler nicht nur Arbeitsmittel, sondern auch Bild- und Formarchiv.¹⁷⁸

In der Tat besaß Troger auch umfangreiches Skizzenmaterial, das Zoller unter Umständen bekannt gewesen sein könnte. Trogers Nachlass war sehr umfangreich, was mit Sicherheit damit zu tun hatte, dass Troger im Gegensatz zu vielen seiner Schüler oder auch Malerkollegen, als wohlhabender Mann starb.¹⁷⁹

Stellt man einen Vergleich an zwischen dem Original von Luca Giordano mit Zollers Variante des Freskos über der Orgelempore in der Lichentaler Kirche (Abb. 48), machen sich unmittelbare Gemeinsamkeiten bemerkbar.

Neben der frontalen Ausrichtung und der Bildbühne mit reduzierter Säulenkulisse übernimmt Zoller spiegelverkehrt und leicht modifiziert den Stürzenden im Vordergrund, nahezu unverändert den Mann mit der Schulterlast, den fallenden Hocker mit dem Geldsack, das sitzende Taubenpärchen auf der einen, die davonfliegende Taube auf der anderen Seite sowie kompositorisch die Engel- Cherubimgruppe im Hintergrund. Die Verwandtschaft geht damit über die rein ikonographische Tradition hinaus und macht eine Kenntnis von Giordanos Fresko zwingend.¹⁸⁰

In den Zwickeln der Kuppeln sind zwölf Eigenschaften Gottes angeführt. „Fürsichtigkeit, Allmacht, Treueheit und Freigiebigkeit“, über dem Altar Herrlichkeit, „Heiligkeit, Weisheit und Ewigkeit“ in der Mitte. „Unermesslichkeit, Barmherzigkeit, Wahrheit und Gerechtigkeit“ nahe dem Orgelchor. Die allegorischen Figuren darüber wurden 1932, 1934 und 1942 wieder aufgedeckt, teilweise korrigiert und übermalt. Renoviert wurde auch die Schrift, welche die Freskomedallions in den Kuppeln umgibt und dem Gläubigen eine Hilfe zum Verständnis des Gebetes des Herrn ist.¹⁸¹

Die Lichentaler Pfarrkirche stellt im Oeuvre Zollers sein umfangreichstes Gesamtkunstwerk dar. Insgesamt präsentiert sie Franz Zoller nicht nur als Freskant, sondern auch als Altarbildmaler, wodurch sich dem Betrachter ein unmittelbarer Vergleich zwischen diesen beiden Genres anbietet.

¹⁷⁸ Kat. München 1995, S. 35.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 27.

Troger besaß zahlreiche Stiche und Zeichnungen, alleine 750 Akademiezeichnungen, Stiche zur Anatomie, sogar Stiche nach Werken von Tintoretto, Veronese, Raffael, Pietro da Cortona, Piazzetta, und einigen anderen mehr.

¹⁸⁰ Kat. München 1995 / 2, S. 190.

¹⁸¹ Feuchtmüller 1997, S. 20 - 21.

Vergleicht man die Altarbilder der Lichtentaler Kirche mit den Fresken im Langhaus, so sind die adaptierten Stilmerkmale der Fresken offenkundiger als die der Altarbilder. Während Zoller bei den Fresken noch sehr im trogerischen Stil der vierziger Jahre verhaftet ist, zeigen die Altarblätter viel mehr an Eigenständigkeit, was Komposition und das helle Kolorit betrifft. Nichts desto trotz sind die Figuren aber noch sehr im akademischen Stil verankert.

Bedingt durch die architektonischen Gegebenheiten – einzelne, ovale Freskofelder – ist Zoller konzeptionell abhängig und verwendet ein eher „veraltetes“ Gestaltungsprinzip: konzentrische Kreise, die einige Jahre später in der Pfarrkirche von Blumau überholt sind, indem er jedem einzelnen Freskofeld ein eigenes Sujet zuordnet.

Letztendlich ist es gerade diese ambivalente Grundhaltung Franz Zollers, der einerseits mit dem Hochaltarbild in der Waisenhauskirche sein malerisches Können bewiesen hat, letzten Endes aber doch immer auf sein Vorbild Paul Troger angewiesen war, da dieser die Entwicklung der österreichischen Barockmalerei so maßgeblich beeinflusst hatte.

5.5. Der Freskenzyklus zur „lauretanischen Litanei“ im Stift Geras in Niederösterreich, 1771

Die Vorstellung weiterer Werke Zollers führt uns in das nördliche Waldviertel in das Stift Geras, in dem Zoller einen beeindruckenden Freskenzyklus schuf. Der Zyklus der Stiftskirche mit der Anrufung der lauretanischen Litanei ist eines seiner bekanntesten Werke. Der Anlass, der zum Auftrag führte ist nicht mehr nachvollziehbar. Möglicherweise spielten die guten Kontakte seines Bruders – als erzbischöflicher Konsistorialkanzler in Wien – eine wesentliche Rolle. Immerhin hatte Zoller bereits in anderen, dem Stift Geras zugehörigen Pfarren gearbeitet und war vielleicht dem damaligen Abt Paulus Gratschmayr im Gedächtnis geblieben. Schließlich war er ein Trogerschüler und verstand es vorzüglich, den Stilcharakter seines Lehrers weiterzuführen, was ein wesentlicher Faktor gewesen sein könnte, bedenkt man, dass Troger bereits um die vierziger Jahre im Stift tätig war und sein typischer Malstil als Anschauungsmaterial längst verfügbar war. Da Zoller, mehr als seine Kollegen, sich an trogerische Motive und Qualitäten anlehnte und somit eine gewisse Einheitlichkeit für die Ausstattung vorherrschte, mag der Abt ihn als Künstler den anderen vorgezogen haben, um diese Einheitlichkeit des Stils zu bewahren. Unter Umständen spielte auch die Verfügbarkeit der zur Auswahl stehenden Künstlern eine Rolle. Oder war vermutlich doch der finanzielle Grund ausschlaggebend für die Wahl Zollers als Freskant?

Demgegenüber macht Kronbichler in seiner Publikation über den Barockmaler Franz Zoller darauf aufmerksam, dass der Maler Johann Lucas Kracker für die Freskierung der Pfarrkirche in Japons als auch gemeinsam mit Josef Hauzinger für die Ausmalung der Wallfahrtskapelle Maria Schnee in Elsern beauftragt wurde, dessen Auftraggeber ebenfalls Abt Paulus Gratschmayr war.¹⁸² Für Kronbichler ein Argument dafür, dass möglicherweise Kracker für den Auftrag in Geras vorgesehen war, es dennoch zu keinem Kontrakt kam, da er anderweitig beschäftigt war.¹⁸³ Johann Lucas Kracker war indessen zu dieser Zeit in Erlau in Ungarn für den Bischof Eszterházy tätig.¹⁸⁴ Je nachdem welche Argumentation womöglich zutraf, war anscheinend Franz Zoller nicht die erste Wahl für den Freskenauftrag im Stift Geras. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sich diese drei Künstler von der Wiener Akademie her kannten und alle drei den Stil der Troger- Nachfolge vertraten. Trotzdem können lediglich Vermutungen angestellt werden, wie es dennoch zu diesem Kontakt insbesondere mit Zoller kam.

Schon die Vorgänger von Nikolaus Zandt, die Äbte Engelbert Hoffmayr (1693- 1712) und Michael Wallner (1713 – 1729), hatten begonnen, der frühbarocken Innenausstattung der Klosterkirche moderne, hochbarocke Akzente zu geben. Im ersten Regierungsjahr des Abtes Nikolaus Zandt, kam es jedoch am 11. Oktober 1730 zu einem Brand, der beträchtliche Teile des Innenausstattung zerstörte. So war Abt Zandt gezwungen, eine umfassende Neueinrichtung des Gotteshauses in Angriff zu nehmen. Sie sollte etappenweise erfolgen, zog sich schließlich in die Länge und wurde erst unter seinem Nachfolgern Paul Gratschmayr (1746- 1780) und Andreas Hayder (1780- 1786) endgültig vollendet.¹⁸⁵ Da aber Abt Paul Gratschmayr eine generelle, konsequente Barockisierung des Kirchenhauptschiffes wünschte, musste auch die Gewölbezone zeitgemäß gestaltet werden. Im Februar des Jahres 1771 konnte Franz Zoller für die Freskierung gewonnen werden und es kam zu einem Kontrakt mit dem Künstler, der gleichzeitig auch die Ausstattung der Pfarrkirche von Blumau an der Wild einschloss.¹⁸⁶ In diesem Kontrakt wurde das Thema der lauretanischen Litanei für die Ausmalung der Gewölbezone der Stiftskirche festgelegt, für die Gestaltung der Decke in Blumau wurden Szenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers vereinbart, wobei in der Vereinbarung genau festgelegt wurde, welche Kuppel welches Thema zeigen sollte. Im Preis inbegriffen waren immer auch die Honorare für Tagelöhner, Maurer, Kost und Logie als auch

¹⁸² Kronbichler 2005, S. 245.

¹⁸³ Ebenda, S. 245.

¹⁸⁴ Jávör 2004, S. 196 – 200.

¹⁸⁵ Amrózy 1989, S. 107.

¹⁸⁶ Die Kontrakte zu dem Stift Geras, der Pfarrkirche von Blumau a.d.Wild und Fratting befinden sich im Stiftsarchiv Geras.

für weitere Gehilfen, sowie die kostenlose An- und Abreise der Malertruppe. Diese primären Quellen, wie Korrespondenz, Rechnungen und andere Aufzeichnungen erlauben auch Einblicke in die praktische und private Seite des Künstlerlebens, denn abgesehen von den Gehilfen kann man die jeweils ausgezahlten Honorare der einzelnen Personen verfolgen, die gewisse Informationen bezüglich deren Wohlstand enthalten. Natürlich brachte ein Auftrag wie in Geras mehr Geld ein, als in Blumau oder Fratting, aber allein anhand Zollers Testament kann man davon ausgehen, dass er es zu einem beträchtlichen Wohlstand gebracht hat, da er sein Vermögen genau ein- und aufgeteilt hat. Eine noch vorhandene Rechnung über die Ausgaben des Stiftes Geras verschafft einen Überblick über die Kostenaufstellung.¹⁸⁷

Die fünf gleich großen Freskenfelder des Langhauses haben als Thema die Lauretansische Litanei und sind in ihrer Deutung nicht schwer nachzuvollziehen. Thematisch kann die Verbindung zum Patrozinium der Kirche – die Geburt Mariae - so verstanden werden, als dass diese hymnische Litanei eine im katholischen Gottesdienst verwendete gemeinschaftliche Gebetsform mit wechselnden bzw. gleich bleibenden Antwortrufen ist, die an die Gottesmutter Maria gerichtet sind. Es wurde zwar weder in dem Freskenzyklus noch in einem Altarbild direkt auf das Thema der Geburt Mariae eingegangen, dennoch ist der Bezug zur Gottesmutter offenkundig dargestellt.¹⁸⁸

Die Wurzeln dieses Gebetes liegen in der Ostkirche, eine erste lateinische Form ist aus dem 12. Jahrhundert bekannt. Die heutige Fassung stammt aus dem 16. Jahrhundert. Durch ihre bild- und symbolreiche Sprache hat die Lauretansische Litanei einen sehr poetischen Charakter. Den Namen erhielt sie nach dem italienischen Marienwallfahrtsort Loreto. Von Papst Clemens VIII., der 1601 die Verwendung von Litaneien in der Liturgie stark einschränkte, wurde die Lauretansische Litanei neben der Allerheiligenlitanei ausdrücklich für den gottesdienstlichen Gebrauch zugelassen.¹⁸⁹

Maria wird in dieser Litanei mit zahlreichen verschiedenen Bezeichnungen titulierte, die ihre Rolle in der Heilsgeschichte entweder direkt bezeichnen – „Heilige Mutter Gottes - Heilige Jungfrau - Mutter Christi - Mutter der Kirche...“ - oder sie in symbolischen, oft der Bibel entstammenden Bildern darzustellen versucht „Du Spiegel der Gerechtigkeit - Du Sitz der Weisheit - Du Kelch der Hingabe – Du elfenbeinerner Turm - Du Bundeslade Gottes [...]“.¹⁹⁰

Die Bedeutung Mariens beschreiben die Bezeichnungen: „Heil der Kranken - Zuflucht der

¹⁸⁷ Siehe Anhang Dokument 37. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Friedrich Polleroß, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

¹⁸⁸ Angerer 1994, S. 11 – 15.

¹⁸⁹ Die lauretansische Litanei in: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, 2008, (21.09.08), URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Lauretansische_Litanei.html.

¹⁹⁰ Angerer 1994, S. 11.

Sünder - Trösterin der Betrübten - Hilfe der Christen“ und schließlich wird Maria als Königin der Heiligen angerufen „Du Königin der Engel - Du Königin der Patriarchen - Du Königin der Apostel- Du Königin der Märtyrer [...]“ Jede einzelne Anrufung wird mit einer Bitte um die Fürbitte Mariens bei Gott verbunden.¹⁹¹

Das erste Bild des Zyklus (Abb. 49) befindet sich im Hochaltarbereich und gibt den Blick in den Himmel frei. Dargestellt sind Gottvater, Christus, der Heilige Geist und die Gottesmutter Maria, alles Gestalten, die zu Beginn der Marienlitanei genannt und angerufen werden. Christus steht als Erlöser vor der Weltkugel und gleichzeitig über den Wolken. Die Strahlen des Heiligen Geistes in Gestalt der Taube im Mittelpunkt und Gottvater als Schöpfer mit Zepter in der Hand vollenden die Einheit der Heiligen Dreifaltigkeit. Geschickt vermengt Zoller zwei der Anrufungen in einem Bildfeld. Den oberen Teil nehmen die drei göttlichen Personen ein, der untere Teil, eine „Aufnahme Mariae“ in den Himmel, ist Maria, der Gottesmutter und Jungfrau der Jungfrauen gewidmet. Für die symbolische Umsetzung der Maria als Gottesgebärerin kennzeichnete sie Zoller mit einem Christusmonogramm, das mit dem Buchstaben M auf dem Kleid deutlich zu erkennen ist. Sie ist damit gleichzeitig auch als die „Heilige Mutter Gottes“ charakterisiert, deren Fürsprache in der zweiten, auf sie bezogenen Fürbitte, angerufen wird.¹⁹² Nicht zu übersehen ist die ikonographische Vorlage Trogers vom Brixener Chorfresko (Abb1), das Zoller bekannt gewesen ist, da er selber als Gehilfe bei der Ausmalung beteiligt war. Diese offensichtliche Kompositionsübernahme lässt Kronbichler vermuten, dass es Zoller möglich war, eine eigenständige Kopie vom Fresko selbst, oder von der dazugehörigen Ölskizze anzufertigen.¹⁹³

Im zweiten Bild des Zyklus, das sich über dem Chorgestühl befindet, wird Maria, der Litanei folgend, als „Heilige Jungfrau“, als die „Reine“ und „Keusche“ und zugleich als „Mutter Christi“ angesprochen (Abb. 50).¹⁹⁴ Als Mittelpunkt der Komposition ist sie als Immakulata zu sehen. Sie steht auf der Weltkugel, umringt von einer Schlange, deren Kopf durch die Mutter des Erlösers zertreten wird, umgeben von einer Glorie und Engeln, die verschiedene Attribute in Händen halten. Die Symbolik der Lauretanischen Litanei umfasst im Allgemeinen die aus der Litanei bekannten als auch aus anderen Marien Litanein stammenden Mariensymbole. Verwendet werden unterschiedliche liturgische und poetische Texte als Quellen einzelner Symbolvarianten. Besonders bei der Darstellung dieser Litanei selbst sind nicht nur die bekannten Attribute Mariens vertreten, sondern eine Vielfalt an Varianten. So

¹⁹¹ Angerer 1994, S. 11.

¹⁹² Ebenda, S. 11.

¹⁹³ Kronbichler, 2005, S. 246.

¹⁹⁴ Angerer 1994, S. 11.

symbolisiert beispielsweise das Motiv des Spiegels, das von einem Putto links oben gehalten wird, den „Spiegel der Gerechtigkeit“, oder die Komposition ihrer Aufnahme in den Himmel, die den Namen „Königin aufgenommen in den Himmel“ charakterisiert. Der Spiegel würde die Makel reflektieren und gilt auch für die Ausrufung der „Mutter ohne Makel“. Die Jungfräulichkeit wird durch die Lilie und die Rosen symbolisiert, die auch für Demut, Bescheidenheit, Reinheit, Hoffnung Fruchtbarkeit, Treue und Liebe stehen.¹⁹⁵ Von links oben schwebt der Engel der Verkündigung auf die heilige Jungfrau zu und bringt ihr die Lilie, das Sinnbild der jungfräulichen Reinheit, dar. Der blühende Zweig kündigt neues Leben an und könnte auf die „Mutter Christi“ hinweisen und das in ihr heranwachsende, neue Leben. Gleichzeitig verwendet Zoller das etwas unterhalb der Brust angebrachte Monogramm Christi mit den Initialen IHS, in das der Buchstabe M für Maria integriert ist und denselben Sinngehalt repräsentiert, nämlich dass Maria ein Kind unter ihrem Herzen trägt. Die Mondsichel auf dem Stab ist eine Anspielung auf das apokalyptische Weib und in der christlichen Kunst eine Art der Darstellungsform für Maria als „Königin des Himmels“. Bestärkt wird diese Assoziation durch das purpurne Kleid mit blauem Schutzmantel und Strahlenkrone, die für die Güte steht. Auch das Herz in der Hand des Putto rechts von Maria gilt als Symbol der Liebe, „Mutter, du viel Geliebte“ lautet eine Textzeile der Litanei. Der zweite der Dreiergruppe hält eine Lanze und einen Palmwedel, der ein Symbol für das Martyrium, aber auch für das Paradies ist. Der Stab des dritten Engels könnte als Marterwerkzeug - Lanze mit Schwamm - gedeutet werden, ein weiteres Indiz für die Erlösung Christi.¹⁹⁶

Das dritte Fresko zeigt wiederum Maria als zentrale Gestalt wie sie in den Wolken thronet, umgeben von einer Schar von Putti (Abb. 51). Die Ausdeutungen der nun folgenden Anrufungen lassen mehrere Interpretationen zu. Die Attribute der wissenschaftlichen Instrumente, wie der Zirkel, das Buch und das Dreieck, sind mit der „Klugen Jungfrau“ in Verbindung zu bringen. Die nächste Lobpreisung lautet „Jungfrau von den Völkern gepriesen“. Die dazugehörige Gestik der Mariengestalt, die ihre Hände ausbreitet und, mit einem Lichtkranz umgeben, von mehreren Engeln in die Höhe gehoben wird. Auch der Putto am rechten oberen Bildrand mit der Trompete könnte zum Lobpreis Mariens ansetzen.¹⁹⁷ Für die nächste Bitte, „Jungfrau mächtig zu helfen“ sind folgende Symbole und allegorische Ausdeutungen zu assoziieren: Die Gruppe der vier Putti an der unteren linken Seite,

¹⁹⁵ Ebenda, S. 11.
LCI 1974.

¹⁹⁶ Angerer 1994, S. 11.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 11.

verdeutlicht durch ihre Attribute, den Rosenkranz, das Füllhorn des Geldes, die Siegesfahne und den Schlüssel, dass wir auf die Gnaden Mariens angewiesen sind, um Erlösung zu finden. Zunächst durch das Rosenkranzgebet, in dem die Fürbitte Mariens angerufen wird, öffnet sich den in Armut Lebenden das Füllhorn des Geldes, was zur Folge hat, dass die Siegesfahne geschwungen werden kann. Der Schlüssel in der Hand des vierten Engels erinnert daran, dass wir alle Hilfe auf dem Weg in den Himmel benötigen und diese durch die Fürsprache der Gottesmutter erhalten. Auch der zu der Engelsgruppe gehörige Pelikan, der den Jungen seine Brust öffnet, damit sie mit seinem Blut ihren Hunger stillen können, kann thematisch in Bezug gesetzt werden als Verweis auf das Leben nach dem Tod und auf die „Erlösung in Fülle.“¹⁹⁸ Auch die nächsten beiden Anrufungen „Jungfrau voller Güte“ und „Junfrau du Magd des Herrn“ können mit dem besprochenen Fresko in Kontext gebracht werden. Die Güte ist mit dem Lichtkranz gleichzusetzen, die „Magd des Herrn“ verkörpern die nach oben geöffneten Hände, die als Zeichen der Bereitschaft zu deuten sind.

Das vierte Fresko ist trotz seiner Fülle an Figuren in den einzelnen Anrufungen der Litanei leicht lesbar (Abb. 52). An der weiter oben auf einer Wolke sitzenden Maria lehnt ein Spiegel und ein sie flankierender Engel hält eine Waage in der Hand. Es wird damit eindeutig auf die Textzeile „Du Spiegel der Gerechtigkeit“ Bezug genommen. Der weitere Verlauf „Du Sitz der Weisheit“ wird durch die Symbole des Throns, der Krone und des Buches versinnbildlicht. „Du Ursache unserer Freude“ kennzeichnen die Musikinstrumente. Der Putto neben Maria mit dem Kelch und den Rosen in der Hand vereinbart gleich mehrere Anrufungen Mariens als geistliches, ehrwürdiges und vortreffliches Gefäß als auch als geheimnisvolle Rose.¹⁹⁹ „Du starker Turm Davids“ und „Du elfenbeiner Turm“ symbolisieren die beiden Gebilde rechts neben der Madonna. Auf der anderen Seite ist Maria als „goldenes Haus“ oder auch als „Pforte des Himmels“ dargestellt. Ebenso lässt sich der „Morgenstern“, auch eine Zuweisung für Maria, in der Wolke unter der zentralen Gruppe erkennen. In der Figurengruppe von Zuflucht Suchenden, Betrübten und Kranken im unteren Bildteil zeigen sich die Bittrufe der Litanei ausdrucksvoll ins Bild umgesetzt. Als letzter Bittruf „Du Hilfe der Christen“ ist der siegreiche Soldat zu verstehen, der in der einen Hand ein Schwert hält, während er die andere auf ein Kanonenrohr stützt. Die Fahne mit dem Halbmond an der Spitze lässt keinen Zweifel offen, dass es sich um die Türken Schlacht von 1683 handelt, der Sieg über den Halbmond.²⁰⁰

Im fünften Zyklusbild wird Maria als Königin der Engel, Patriarchen und Propheten mit Krone und Szepter dargestellt (Abb. 53). Links sind die Engel positioniert, rechts die

¹⁹⁸ Ebenda, S. 11.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 15.

²⁰⁰ Ebenda, S. 15.

Patriarchen und Propheten und in der unteren Bildhälfte die Apostel, Märtyrer, Bekenner, und alle Heiligen. Wir können Moses, David und andere Gestalten des Alten Testaments erkennen. Eine letzte wichtige Aussage bildet das Lamm auf dem Kreuz, „Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt, Herr erbarme dich und erhöre uns“. Damit wird die Lauretanische Litanei beendet und findet ihren Abschluss in einem weiteren Fresko, das aber nicht mehr zur eigentlichen Litanei gehört.

Das kleinere sechste Schlussfresko über der Orgelempore zeigt ein himmlisches Orchester (Abb. 54). Unter der Führung von König David stimmen alle musizierenden Engel in den Lobgesang Gottes ein.²⁰¹

Die Freskenausstattung im Stift Geras zählt mit Sicherheit – neben der Lichentaler Pfarrkirche als umfangreichstes Werk und dem qualitativ hochwertigsten Altarbild der „Geburt Mariae“ in der Waisenhauskirche im 3. Wiener Gemeindebezirk – zu Zollers bedeutendsten Werken.

Stilistisch betrachtet lassen die Geraser Fresken Trogers Vorlage in Brixen als Anregung für die Lauretanische Litanei erkennen. Zumindest das erste Fresko über dem Hochaltar der Geraser Stiftskirche zeigt eine eindeutige Replik des trogerischen Freskos in Brixen.

Zoller setzte Trogers Vorlage in seine ganz eigene Formensprache um. Zunächst einmal reduzierte er die Komposition auf die konstituierenden Elemente wie die Hauptfigurengruppe, was nicht zuletzt auch mit der vorgegebenen, architektonischen Form und Größe des Freskos in Zusammenhang stand. In erster Linie ist die Konzeption eines Sujets auch abhängig von den architektonischen Gegebenheiten, an denen sich der Künstler orientieren musste. Schließlich sind die Freskenfelder in Geras um vieles kleiner als das Chorfresko des Brixener Domes. Andererseits bewirkt diese Konzentration auf das Wesentliche eine viel leichtere Lesbarkeit für den Betrachter und eine größere Aufmerksamkeit bezüglich des Bildgedankens. Zoller verzichtet auf dekoratives Beiwerk und genrehafte Details, ebenso auf eine genaue Charakterisierung der Räumlichkeit. Ein atmosphärisches Hell- Dunkel bestimmt die Szenen. Aus kompositorischer Sichtweise betrachtet, positioniert Zoller seine Figuren eher in die Mitte des Freskofeldes bzw. in die untere Hälfte, wenn gleich alle sechs Felder ausgewogen erscheinen. Die Figuren schweben frei im Raum und sind von Wolken umgeben, die wie ein Rahmen die gesamte Komposition umschließen. Ganz im Gegensatz zu Troger – seine Arrangements in Brixen wirken oftmals überladen und lassen keinen Freiraum zwischen Malerei und Architektur - setzt Zoller dieses Wolkenband ganz bewusst und lässt dadurch die Fresken in Geras luftiger, kleinteiliger und weniger monumental in ihrer Wirkung erscheinen.

²⁰¹ Ebenda, S. 15.

Jene s-förmige Kurvenbewegung, die noch das Erscheinungsbild von der Maria Himmelfahrt in Brixen prägte, wurde von Zoller aufgelöst. Alle Fresken wirken in ihrem Aussehen übersichtlich, ausgewogen und in sich geschlossen. Zollers malerische Qualitäten zeigen sich in der Einfachheit der Faltengebung der Gewänder. Die einzelnen Gewandpartien - wie beispielsweise die der Maria im ersten, oder auch im dritten Fresko – sind breit angelegt und fallen glatt und schwer unter Bildung weniger markanter Falten. Um die allgemeine Charakterisierung der Fresken abzurunden, muss noch auf das Verhältnis zwischen Hell – Dunkel und die damit verbundene Farbigkeit eingegangen werden. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine Hell - in Hell - Malerei. Die Fresken wirken in ihrem Kolorit reduziert und vermitteln einen immateriellen Eindruck. Pastellartige Farbzusammenstellungen, die in ihrer Anordnung beinahe formauflösende Tendenzen aufweisen, lassen rokokohafte Züge erkennen. Die Plastizität der Figuren tritt in den Hintergrund und das ambivalente Zusammenspiel zwischen Licht und Farbe steht im Vordergrund.

Zoller hinterließ ein Freskenwerk, das, durch die stilistische Nähe zu Troger, auch ein deutliches Licht auf seinen eigenen künstlerischen Werdegang wirft.

5.6. Vier Freskenfelder der Pfarrkirche in Blumau a.d Wild in Niederösterreich, 1777

Bei dem zweiten Auftrag, der im Kontrakt von 1771 zwischen dem Abt Paulus und dem akademischen Maler Franz Zoller vereinbart wurde, handelt es sich um die vier ovalen Deckenfreskofelder der Pfarrkirche von Blumau an der Wild.

Die Pfarrkirche von Blumau findet in der Literatur sicher weniger Beachtung als das Stift Geras, was nicht zuletzt auf der Tatsache beruht, dass die Bedeutung und der Bekanntheitsgrad eines Stiftes weit höher ist, als der einer Pfarrkirche. Die Österreichische Kunsttopographie erwähnt die Ausstattung der Kirche in ihrer Ausgabe des Jahres 1911, beschreibt allerdings nur kurz die Ikonographie der Fresken, bietet aber ansonsten keine weiteren wissenschaftlichen Erkenntnisse.²⁰²

Das erste Fresko (Abb. 11) enthält die Namensgebung Johannis, der am Arm einer Frau zu dem auf einem Faltstuhl sitzenden greisen Zacharias gebracht wird. Links ist die hl. Elisabeth liegend positioniert, um die sich zwei Frauen bemühen. Abgeschlossen wird die figurale

²⁰² ÖKT 6, Wien 1911, S. 51 – 56.

Szene von Architektur auf der einen und Draperie auf der anderen Seite, nach oben schließen Wolken mit Cherubsköpfen das Fresko ab.

An dieser Stelle sei nochmals die Adaption der Figur des „hl. Kassian als Lehrer“ vom Brixener Dom, in Blumau als Zacharias verwendet, erwähnt (Abb. 12). Zoller übernimmt hier nicht nur die Gestalt des Heiligen, sondern teilweise selbst die Architektur, die die Szene rahmt. Existiert bei Troger noch die Fassade eines Gebäudes mit einer anschließenden Mauer und einem Ausblick ins Freie, so kann man bei Zoller eine deutliche Reduktion erkennen, sowohl bei dem Haus, als auch bei der in Wolken und Schleiern verdeckten Hintergrundgestaltung. In ganz typisch „zollerischer Manier“ vereinfacht er die Szene auf das Wesentliche und verleiht dadurch den Protagonisten mehr an Bedeutung.

Im zweiten Joch folgt die Taufe Christi (Abb. 55), die den Mittelpunkt der figuralen Komposition bildet. Von allen Seiten halten drei Engel die Gewänder Christi. Den oberen Teil der Komposition vereinnahmt der Hl. Geist in Gestalt einer Taube, die von einem Strahlenkranz umgeben ist. Rechts und links davon befinden sich in Wolkenformationen wieder Cherubsköpfe.

Ein Vergleich mit der „Taufe Jesu“ von Hauzinger in der Zisterzienserabtei in Zwettl (Abb. 56) zeigt eine deutliche Anlehnung in Komposition und Figurenstil.²⁰³ Die noch sehr expressiven und geschraubten Körper sind jedoch bei Zoller nicht mehr vorhanden und auch die Landschaft wirkt bildhafter als bei Hauzinger.

Eine mögliche Vorlage könnte auch Trogers Ölgemälde von der Pfarrkirche in Wulzeshofen in Niederösterreich gewesen sein (Abb. 57), das allerdings kompositionelle Abweichungen zu Zollers Variante aufweist.²⁰⁴

Das dritte Kuppelfresko beschreibt die Enthauptung des Johannes (Abb. 9). Im Vordergrund befindet sich die Gestalt des Henkers, der den abgetrennten Kopf des Heiligen einem Pagen in eine Schale legt. Dahinter steht Salome auf einer Treppe, flankiert von einer Dienerin und einem weiteren Pagen. Hinter dem Henker liegt der Leichnam des Heiligen, daneben sein Kreuzstab mit dem Schriftband: „Ecce...dei“. Darüber in den Wolken ein Putto mit einer Märtyrerpalme und zwei Cherubsköpfchen. Hinterfangen wird die Szenerie von Architektur. Abgesehen von dem erhaltenen Kontrakt, der Zollers Wirken in Blumau bestätigt, befindet sich am rechten Rand des Freskos Zollers Signatur: F. Zoller A. 1777. An dieser Stelle möchte ich wiederholt an die Ähnlichkeit zu Carlo Carlones Darstellung des „Martyriums des Täufers“ in der Pfarrkirche in Großsiegharts erinnern (Abb. 10). Zweifellos übernimmt Zoller die Charakteristika von Carlones Komposition, mit dem über die Stufen gebeugten Leichnam.

²⁰³ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, Abb. 101. Hier fälschlicher Weise noch Paul Troger zugeschrieben.

²⁰⁴ Ebenda, Abb. 90.

Beim Chorfresko handelt es sich um die Heimsuchung Mariae (Abb. 58). Auf einer Treppe begrüßen einander Elisabeth und Maria, flankiert vom Josef und Zacharias. Die Figuren nehmen den unteren Teil des Freskos ein, im oberen unterbrechen Engel und Cherubsköpfchen die Wolkenformationen. Rechts ist in Andeutung eine räumlich wiedergegebene Architektur mit Fenster zu sehen, links Mauerelemente mit Bäumen dahinter. Ein Vergleich mit der Heimsuchung von Hauzinger in der Mariahilferkirche in Wien (Abb. 59) zeigt keine direkte Adaption, allerdings Anlehnungen im Aufbau der Komposition und in den die Szene rahmenden Architekturelementen. Bei Zoller weicht der terrestrische Streifen im Vordergrund mit den stufenartigen Mauerelementen und der anschließenden Fassade eines Hauses einem schlichten Stufenpodest mit Balustrade und integriertem Fenster. Die Landschaft im Hintergrund wird in Zollers Version mit seinen typischen, Raum füllenden Wolkenformationen adaptiert. Stilistisch sehr unterschiedlich – obwohl Zoller und Hauzinger bei denselben Lehrmeistern die gleiche Ausbildung genossen haben – ist die Interpretation desselben Themas, wobei Hauzinger nicht nur der qualitativ Herausragendere der beiden war, sondern auch derjenige, der den Puls der Zeit früher in seine Werke einfließen ließ. Nichts desto trotz finden sich auch bei Hauzinger – bezüglich Komposition, Gestaltung der Figuren und der Draperie - Parallelen zu Trogers Kassian Fresko - (Abb. 12) in Brixen.

Die Freskierung von Blumau zählt zu Franz Zollers Spätwerken und ist sein letztes gesichertes und signiertes Werk. Laut der Signatur aus dem Jahre 1777 ist es das letzte Werk vor seinem Tod im März des Jahres 1778.

Stilistisch ganz anders aufgebaut als seine bisher vorgestellten Fresken bleibt Zoller trotz allem seiner trogerischen Linie treu. Im Unterschied zu seinen anderen Freskenarbeiten überzeugt er hier mit kleineren, ovalen Freskofeldern, die stark untersichtige Szenen zeigen. Nicht nur die Figuren selber sind stark verkürzt wiedergegeben, sondern auch die sie umgebende Architektur mit einleitendem Treppenaufbau. Der Betrachter blickt von unten in die Szene, die in „konzentrierter figuraler Nahsicht abläuft.“²⁰⁵ In Folge dessen entsteht ein ganz anderer Gesamteindruck und der frühere Bildgedanke der illusionistischen Tiefenwirkung - durch den Aufbau in konzentrischen Kreisen – tritt in den Hintergrund. Nicht nur der szenische, sondern auch der erzählerische Aufbau eines Sujets gewinnt an Bedeutung. Die Figuren werden größer und leichter lesbar, wodurch die Ikonographie besser erfasst werden kann. Vergleicht man die Fresken von Blumau mit denen der Lichentaler Kirche so kann man diese unterschiedliche, gestalterische Herangehensweise sehr deutlich beobachten.

²⁰⁵ Kat. Ausst. Brixen 1998, S. 111.

Die Lichentaler Fresken zielen - mit ihrem barocken Schematismus des konzentrischen Ringsystems - ausgehend von einem terrestrischen Streifen durch Wolkenformationen, die teilweise mit Engeln bevölkert sind, auf den ideellen Mittelpunkt hin. Mehrere Szenen verbinden sich zu einem Ganzen, wobei diese Verknüpfung ambivalenter Lesbarkeit auf eine vordergründige Ikonographie verzichtet. Im Stift Geras wiederum, spielt bereits die vierpassförmige Umrahmung des figuralen Deckenbildes eine wesentliche Rolle, da die das Fresko rahmende Architektur eine Symbiose mit der Darstellung bildet. Die unterschiedlichsten Formen – vom ovalen Freskofeld, wie in der Lichentaler Kirche, in der Pfarrkirche von Blumau oder Fratting, bis hin zu den vierpassförmigen Rahmungen in Stift Geras - bedingen eine individuelle, gestalterische Herausforderung und Behandlung. Besonders in der barocken Kunst ist der Gedanke der Ganzheitsvorstellung essentiell. Er bringt den Künstler in eine allseitige Wechselbeziehung zwischen Bild, Raum und Zuschauer. Demzufolge „tragen sich Malerei und Raum gegenseitig.“²⁰⁶

Vom Kolorit her wählte Zoller ein ähnliches Farbkonzept wie in der Lichentaler Kirche. Alle vier Kompositionen sind vom einem dumpfen Grundton geprägt, der durch die farblichen Akzente der Figuren und das Weiß der Wolken unterbrochen wird. Die Farbpalette ist reduziert - bräunliche, erdige Farbabstufungen kontrastieren mit pastellfarbigen Farbtönen - die im Zusammenspiel mit dem floralen Dekor auf türkis –rosa Untergrund, ausgesprochen rokokohaft wirkt. Erneut beeindruckt das Wechselspiel zwischen Bild und Architektur – wie auch das Kolorit der Komposition auf das der Architektur abgestimmt wurde.

Betrachtet man alle vier Fresken als Gesamtkunstwerk, so machen sich die unterschiedlichen Bezugsquellen und Vorbilder bemerkbar. Einerseits der trogerische Zusammenhang mit Brixen und der Darstellung des „hl. Kassians als Lehrer“, andererseits der italienische Einfluss durch die Kunst des Carlo Carlone und teilweise die kompositorische Orientierung an seinen Malerkollegen Josef Hauzinger in der Mariahilfer Kirche in Wien. Genau diese Mischung – mit Zollers eigenen Merkmalen - ist es auch, die sich in den Fresken der Pfarrkirche von Blumau widerspiegelt. Einerseits die trogerischen Grundelemente im Kompositionsaufbau vermengt mit Carlones Adaption des Enthauptenden, andererseits die pastellartige Farbigkeit Carlo Carlones, der mit seinen farbig - bewegten Fresken als Wegbereiter des Rokoko gilt.

Schlussfolgernd daraus und mit den zur Hilfe stehenden Mitteln, war es Zoller durchaus möglich – ohne nachweislich jemals in Italien gewesen zu sein – gleichfalls die Kunst der italienischen Künstler in seine Arbeiten einfließen zu lassen.

²⁰⁶ Kat. Ausst. Mezzocorona 1997, S. 135.

5.7. Drei Gewölbefresken und drei Altarbilder in der Pfarrkirche des hl. Jakobus in Fratting (Vraténin), Tschechien

Ähnlich wie bei dem zuvor besprochenen Beispiel der Pfarrkirche von Blumau, verhält sich die Literaturlage bei der Pfarrkirche zum „hl. Jakobus“ in Fratting (Vraténin), einer kleinen tschechischen Gemeinde nahe der österreichischen Grenze. Der Erfolg bezüglich der Recherchen zu diesen Arbeiten hielt sich in Grenzen, da nicht viel Informationsmaterial vorhanden ist. In der kirchlichen Topographie von Mähren wurden die drei Altarbilder sowie die drei Gewölbefresken erwähnt und die Tatsache bestätigt, dass es sich um Malereien des Wiener Akademiemalers Franz Zoller handelt.²⁰⁷ Die Literatur ist damit im Wesentlichen schon erschöpft, abgesehen von den einzelnen Erwähnungen in diversen Lexika wie unter anderem bei Thieme - Becker.²⁰⁸ Als wichtigstes Dokument für Zollers Wirken in der Pfarrkirche von Fratting dient ein zeitgenössischer Kontrakt aus dem Jahre 1772, der sich heute im Stiftsarchiv von Geras befindet. In diesem extra aufgesetzten Schriftstück geht es um die Ausstattung der Kirche, die drei Gewölbe und eben so viele Altarbilder besitzt.²⁰⁹

Kronbichler hat dafür eine recht plausible Erklärung und geht davon aus, dass der Abt mit Zollers Arbeiten in Blumau und der Stiftskirche in Geras zufrieden war und es deshalb zu einem weiteren Kontrakt für die Ausstattung der Pfarrkirche in Fratting kam. Zumindest wurde nach Beendigung der Ausmalung und mit der Bezahlung der Fresken in Geras unmittelbar ein neuer Kontrakt für die Ausstattung von Fratting aufgesetzt.²¹⁰ Die Themenauswahl der Fresken und der Altarbilder sind auch hier bereits festgelegt worden, sowie ein extra Kostgeld für die An- und Abreise nach Wien. Für das Chorgewölbe wurde eine Verklärung Christi am Berg Tabor vorgesehen (Abb. 60), das mittlere Fresko sollte eine Darstellung von Christus am Ölberg und die Gefangennahme sein (Abb. 61), das dritte die Verabschiedung des Jakobus und seine Hinrichtung durch das Schwert zeigen (Abb. 62). Auch die Themen der Altarbilder wurden festgelegt und im Vertrag festgehalten. Das Hochaltarbild zeigt den „hl. Jakobus“ als Pilger mit Pilgerstab (Abb. 26). Der Kopftypus des bärtigen alten Mannes und die der Engel zeigen die immer wieder kehrende Verwandtschaft zu Paul Troger. Zollerische Elemente finden sich gleichfalls in einem helleren Bildhintergrund und durch einen freieren Blick in die Landschaft.²¹¹ Für Troger typisch

²⁰⁷ KTM 3, Brünn 1860, S. 328.

²⁰⁸ Thieme- Becker 1947, Band 26, S. 548.

²⁰⁹ Stifts Archiv Geras, Der gesamte Kontrakt zur Ausstattung der Pfarrkirche in Fratting ist im Anhang Dokument 20 nachzulesen.

²¹⁰ Kronbichler 2005, S. 245.

²¹¹ Ebenda, S. 248.

hingegen sind starke Hell- Dunkel Kontraste, die der gesamten Komposition einen stärkeren Ausdruck verleihen.²¹² Für den rechten Seitenaltar wählte man eine „Beweinung Christi“ (Abb. 63), auf der linken Seite die hl. Mutter Anna, wie sie Maria das Lesen beibringt (Abb. 64) und schließlich die „Himmelfahrt Mariae“ als Aufsatzbild über dem Hochaltar (Abb. 27). Unverkennbar folgt die Beweinungsszene einem Kupferstich Trogers, der sich nur durch einen Engel statt des Kreuzes im Hintergrund unterscheidet.²¹³ Die Darstellung der „hl. Mutter Anna“ findet ihr motivisches Vorbild in Trogers Altarbild in der Annakapelle der Wallfahrtskirche Maria Moos in Zistersdorf in Niederösterreich (Abb. 65).²¹⁴ Zoller übernimmt teilweise die Anordnung und Haltung der Figuren, differenziert jedoch mit Marias Platzierung auf dem Schoß ihrer Mutter, während Maria bei Troger am Boden steht und sich bei ihrer lesenden Mutter Anna anlehnt.²¹⁵

Nicht schriftlich im Kontrakt festgehalten wurden die vier Evangelisten in den Gewölbezwickeln der mittleren Kuppel, das Aufsatzbild am Hochaltar mit einer „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 27) und eine Taufe Christi neben dem Taufstein. Bei der Himmelfahrt fällt wieder der trogerische Stil auf, vor allem bei den beiden Aposteln mit den ausgebreiteten Armen.²¹⁶ Ein Vergleich mit Trogers Ölskizze aus Oberzell in Bayern (Abb. 66) zeigt deutliche Parallelen in der Anordnung und Gestik der Figuren. Dennoch zeigen die stilistischen Merkmale unübersehbar Zollers Handschrift. Sei es der dumpfe Grundton im Kolorit, die Lichtsituation, oder die typischen zollerischen Gesichtszüge der Figuren. Das etwas gedrungene Erscheinungsbild des Aufsatzbildes mag mit dem architektonischen Aufbau in Zusammenhang stehen, in den sich die figürliche Komposition einfügt.

Betrachtet man die beiden Ölbilder des Hochaltars, so ist der Grundgedanke und die farbliche Herangehensweise noch immer die gleiche, wie etwa in Lichtental oder Blumau. Erdige Farbtöne werden von leuchtenden Farben – ein Gelb, Rot oder ein helles Blau – kontrastierend in Szene gesetzt. Die beiden Seitenaltarbilder (Abb. 63, 64) sind im Grundton wesentlich dunkler gehalten. Farbliche Kontraste sind kaum noch vorhanden und die Farbflächen scheinen fast ineinander überzugehen. Es hat beinahe den Anschein, als wären die Bilder mit einem grauen Schleier überzogen, der der ganzen Szene eine düstere, diffuse Stimmung verleiht. Den einzigen Kontrast bietet der weiße Hintergrund der Wand. Vom Kolorit her wählte Zoller ein ähnliches Farbkonzept wie in der Lichtentaler Kirche. Alle vier

²¹² Ebenda, S. 248.

²¹³ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, Druckgraphik von Troger, Nr.291.

²¹⁴ Ebenda, Abb.115.

²¹⁵ Kronbichler weist in diesem Zusammenhang auf eine verwandte Darstellung des selben Themas von Johann Jakob Zeiller in der Pfarrkirche von Japons, datiert 1738, hin.

²¹⁶ Kronbichler 2005, S. 248. Die beiden gegenüber knienden Aposteln ist ein Motiv, dass sich sehr häufig in Werken Trogers findet. Vgl. Aschenbrenner, Abb.114.

Kompositionen sind von einem dumpfen Grundton geprägt, der durch die farblichen Akzente der Figuren und das Weiß der Wolken unterbrochen wird.

Die Ausstattung der Pfarrkirche in Fratting zählt zu Franz Zollers Spätwerken, wobei lediglich das Datum des Kontraktes, aus dem Jahr 1772 bekannt ist, jedoch nicht der genaue Zeitpunkt des Beginns der Ausmalung. Es würde sich demnach ein Zeitraum von fünf Jahren ergeben - zwischen den Jahren 1772 und 1777 - bevor es zu Zollers letztem Auftrag in der Pfarrkirche von Blumau kam.

Die architektonischen Gegebenheiten der Fresken sind denen der Pfarrkirche von Blumau sehr ähnlich. Vier ovale Freskofelder sind in einem türkis- grünen Untergrund, mit floralem Dekor, in die Gewölbezwickele eingebettet. Auch an dieser Stelle finden wir die rokokohafte Wirkung, die sich aus dem Zusammenspiel zwischen Architektur und der Farbauswahl des Sujets ergibt. Helle Pastellfarben, wie das zarte Grün des Untergrundes, harmonieren mit den weiß- rosa farbigen Wolken, die in jedem der Fresken zu einem großen Anteil vorhanden sind.

Aufgrund der vorhandenen Archivalien und der stilistischen Merkmale, die zweifellos auf Zoller hinweisen, ist auszuschließen, dass ein zweiter Maler in der kleinen Kirche hinzugezogen wurde.

Zollers künstlerische Stellung innerhalb der österreichischen Barockmalerei beruht in erster Linie auf der Tatsache, ein Schüler Paul Trogers gewesen zu sein und in weiterer Folge in der Weiterführung seines malerischen Stils. Zollers künstlerischer Weg wurde zum einen von den Verbindungen verschiedener Pfarrgemeinden untereinander und zum anderen auch von den in diesen Kirchen tätigen Künstlern, entscheidend beeinflusst. Gerade das Stift Geras ist dafür ein gutes Beispiel, da Zoller, bevor es zu dem Freskenauftrag kam, bereits in anderen, dem Stift Geras inkorporierten Pfarren tätig war. Wie die erhaltenen Kontrakte einiger seiner Arbeiten zeigen, stammen die Programme seiner Fresken von den, für die gestalterische Ausstattung verantwortlichen Geistlichen. Ihre künstlerische Umsetzung darf aber nicht als die große Eigenleistung Franz Zollers gesehen werden, sondern mehr als Synthese des Wiener Akademiestils und eigenen Merkmalen, die sich nichts desto trotz an die Grundelemente des trogerischen Stils anlehnen.

Franz Zoller war keineswegs nur Freskant, sondern hat auch eine umfangreiche Tätigkeit in der Ölmalerei aufzuweisen. Auch in diesem Genre bleibt er seinem Stil treu, indem er

weitgehend auf eine eigenständige, malerische Entwicklung verzichtet und demzufolge den Stil seines Meisters fortsetzt.

6. Die nicht gesicherten Werke Franz Zollers

Dieses Kapitel stellt jene Werke vor, die nicht signiert sind bzw. deren bisherige Zuschreibungen ins Umfeld Zollers passen, aber noch nicht wissenschaftlich fundiert sind. In diese Kategorie fallen Werke, die aus dem Umfeld Zollers bzw. Trogers stammen, von der Forschung aber noch keine eindeutige Zuschreibung erhalten haben. Da Zollers Werke, ausgenommen die bisher bekannten und signierten, bis jetzt lediglich in einem Aufsatz von Kronbichler publiziert und stilistisch untersucht wurden, existieren in der Literatur ansonsten kaum Zuschreibungen.²¹⁷

Kirchenführer und Lexika geben Anhaltspunkte, gelegentlich fehlt sogar jegliche Zuschreibung. Bei der Vielzahl anonymer Bilder des Spätbarock in österreichischen Kirchen, sind mit Sicherheit noch einige Werke darunter, die in Zollers Oeuvre passen würden.

Die von mir ausgewählten Werke auf eine mögliche Autorenschaft Franz Zollers zu untersuchen verdanke ich vor allem der Rücksprache mit einigen Kollegen.²¹⁸

Ich möchte darüber hinaus darauf hinweisen, dass von keinem dieser Bilder Archivalien existieren und eine Einordnung in Zollers Oeuvre nur auf Grund von stilistischen Merkmalen erfolgt, aber keine wissenschaftlichen Beweise für eine Zuschreibung erbracht werden.

6.1. Werke mit einem Kontext zu den gesicherten Bildern

Unter diese Rubrik fallen alle jene Werke, die in nachweislichem Zusammenhang mit jenen stehen, die Franz Zoller sicher zugeschrieben werden. Sei es wegen der geografischen Lage, dem Ort, an dem sie sich befinden oder der bisherigen Zuschreibung, die ausschlaggebend war, diese Werke zu überprüfen.

Am Anfang dieser Werkbesprechung steht das zweite Seitenaltarbild der Neulerchenfelderkirche, das, aufgrund seines Platzes – an derselben Wand neben einem

²¹⁷ Kronbichler 2005, S. 246.

Meistens werden diese Werke dem Martin Altomonte oder dem Kremser Schmidt Umfeld zugeschrieben. Auch die Troger Schule wird genannt, aber keine spezifischen Namen.

²¹⁸ An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei Dr. Johann Kronbichler und meinen Kollegen Andreas Gamerith für Anregungen und Auskünfte bedanken.

gesicherten Werk Franz Zollers - beim Betrachter Aufmerksamkeit erregt. Wir wissen von jenem Bild nicht, wie, oder wann es in die Neulerchenfelderkirche gekommen ist, noch, wo es sich davor befunden hat, oder ob es sich um ein Auftragswerk für Neulerchenfeld handelte.

Das nächste angeführte Werk in Weikertschlag ist gleich wegen zwei Anhaltspunkten interessant, näher beleuchtet zu werden. Einerseits wegen der geographischen Lage seiner Pfarre, da es sich um eine dem Stift Geras inkorporierte Pfarre handelt, zum anderen, zumal sich dort gleichfalls ein bereits gesichertes Werk von Zoller befindet. Auch hierzu gibt es keinerlei Hinweise bezüglich seiner Provenienz. Die beiden Kirchen von Drosendorf und Walkenstein gehören ebenfalls dem Stift Geras an, während das Altarbild von der Pfarrkirche in Mauer, im 23. Wiener Gemeindebezirk, nicht nur der Schule Trogers zugeschrieben wird, sondern auch eine Adaption eines Themas zeigt, das für Zoller mit Sicherheit Vorbildwirkung hatte, da bereits von beiden seiner Lehrmeister ein ähnliches Bildkonzept existierte. Der Zusammenhang zu Zoller bei den Fresken von Thenneberg lässt sich ebenfalls über den Ort definieren, da Zoller für das Refektorium von Kleinmariazell Fresken gestaltete. Es wäre daher nahe liegend, dass der Abt von Kleinmariazell – der auch die Wallfahrtskirche in Thenneberg erbauen ließ – denselben Freskant für die dortigen Arbeiten hinzuzog.

6.1.1. Seitenaltarbild „Glorie des hl. Nepomuk“, um 1750, Neulerchenfelderkirche im 16. Wiener Gemeindebezirk

Beginnen möchte ich mit dem zweiten Seitenaltarbild der Neulerchenfelderkirche, in der bereits ein gesichertes Werk Zollers hängt. Das alleine ist natürlich noch kein Grund für eine Zuschreibung, aber davon abgesehen, weist der Malstil „zollerische“ Züge auf.

Was die bisherige Forschungslage betrifft, sind die Versuche einer Zuschreibung nur wage formuliert. Die „Glorie des hl. Nepomuk“ (Abb. 14) wird dem Umfeld des Kremser Schmidt zugeschrieben. So machen z.B. Klusacek und Stimmer in ihrem Buch über Ottakring nur eine Andeutung und umschreiben mit folgenden Worten eine eventuelle Zuschreibung: „in der Art des Kremser Schmidt“, um 1754.²¹⁹ Stilistische Ähnlichkeit zu der Malweise des Kremser Schmidt kann ich zwar nicht erkennen, dennoch stimme ich einer Datierung um die fünfziger Jahre zu.

²¹⁹ Klusacek 1983, S. 204.

Ein Beitrag zur Baugeschichte nennt das Jahr 1753, in dem das Gotteshaus fertig gestellt wurde. Bereits ein Jahr später wurde der Johannes Nepomuk- und der Josef Altar errichtet, der 1771 renoviert und auf seine „jetzige Gestalt“ gebracht wurde.²²⁰

Für die Datierung der Bilder würde das – sofern es sich um ein Auftragswerk für Neulerchenfeld handelte - einen Zeitraum von achtzehn Jahren ergeben, in dem sie entstanden sein könnten. In derselben Literatur wird eine Zuschreibung vorgeschlagen, die sich auf Johann Georg Schmidt bezieht. Die Josef - Darstellung hingegen wird doch noch eindeutig Paul Troger zugeschrieben.²²¹

Die letzte Auflage des Dehio - Handbuches der Wiener Außenbezirke, die bereits 1996 publiziert wurde, nennt Franz Zoller zwar als Künstler des „Todes des hl. Joseph“, die „Glorie des hl. Nepomuk“ wird als „in der Art des Johann Georg Schmidt“ bezeichnet.²²² Beide Vermutungen können stilkritisch ausgeschieden werden, wobei besonders der eigenständige Malstil des Kremser Schmidt mit dem Stilbild des Nepomuk - Bildes in keinerlei Zusammenhang steht.

Trogers Herkunft lässt auch diese Darstellung mit dem weit verbreiteten Thema der „Glorie des hl. Nepomuk“ erkennen. Die für Zoller typischen Variationen und Wiederholungen von trogerischen Elementen in kompositioneller oder motivischer Hinsicht kommen auch hier zu tragen und unterstützen eine mögliche Autorenschaft. Als Anregung diente Zoller der „hl. Nikolaus“, ein Seitenaltarbild aus dem Langhaus im Stift Melk (Abb. 67). Zoller übernahm hier weitgehend die Haltung des Heiligen und das Prinzip der Gesamtkomposition.

Der heilige Nepomuk kniet in einer Wolke umgeben von Engeln, die seine Attribute wie den Palmenzweig, die Lorbeerkrone und das Kreuz Jesu in Händen halten. Die fünf Sterne symbolisieren die fünf Wunden Christi, die an das Beichtgeheimnis erinnern. Stilistisch Trogers Malweise sehr ähnlich kann man dennoch die typischen stereotypen Gesichtszüge der Engel Zollers erkennen. Auch die Wolkenformationen und die diffuse Lichtsituation werden noch in einigen anderen Werken Zollers auftauchen.

Diese Darstellung Zollers ist ein sehr schönes Beispiel für die, die zentrale Komposition umrahmende Wolkenzone, die nur durch einige Putti durchbrochen wird. Ein Prinzip, das uns bei Zoller noch öfter begegnen wird.

Ein Vergleich mit dem gesicherten Werk der „hl. Katharina“ in der Pfarrkirche von Weikertschlag (Abb. 21) veranschaulicht sehr deutlich ähnlich vorhandene Stilkomponenten.

²²⁰ Husinsky 1923, S. 10.

Bei meinen Recherchen konnte ich feststellen, dass Zuschreibungen an Johann Georg Schmidt, sich oftmals als Arbeiten Franz Zollers herausstellten bzw. seinem Stilcharakter sehr nahe kommen.

²²¹ Ebenda, S. 11.

²²² Dehio - Wien 1996, S. 379.

Sämtliche „zollerischen“ Merkmale, sei es der dumpfe Grundton im Kolorit, die Reduktion der Figuren, die großen Gewandfalten, der Freiraum um die Mittelfigur, die typischen Gesichter der Engel und die zaghaft, gesetzten Schattenzonen sprechen für eine Zuschreibung an Franz Zoller.

6.1.2. Hochaltarbild, „Steinigung des hl. Stephanus“, Pfarrkirche Weikertschlag in Niederösterreich

Wie schon im Kapitel der gesicherten Werke erwähnt, sind zur Untersuchung um eine mögliche Autorenschaft Zollers die ungesicherten Ölbilder von besonderem Interesse, die von den Pfarren stammen, die dem Stift Geras inkorporiert sind.

Interessant ist die Tatsache, dass nach einem Brand im Jahre 1755 der Abt von Geras, Paul Gratschmayer, einen Neu- und Umbau veranlasste, der die Schäden beseitigte und die Pfarrkirche in der heutigen Form herstellte. Die Einrichtung konnte natürlich nicht so kostspielig geplant werden, trotzdem ist viel Ähnlichkeit mit der Stiftskirche in Geras vorhanden.²²³ Vielleicht ein zusätzlicher Grund – in der Art und Weise eine Anlehnung an das Gesamtkonzept von Stift Geras - für den Umstand Zoller als Maler heranzuziehen.

Da sich bereits ein gesichertes Werk Zollers in der Pfarrkirche von Weikertschlag befindet, liegt die Vermutung nahe, dass auch das zweite Bild mit der „Steinigung des hl. Stephanus“ (Abb. 23) sich in sein Oeuvre einordnen lässt, zumal auch die stilistischen Merkmale mit dem Malstil Zollers übereinstimmen.

Von Seiten der Literatur gibt es lediglich eine Vermutung der Dehio - Autoren, wo es heisst: „in der Art des Martino Altomonte“, die stilistisch vollkommen ausgeschieden werden kann.²²⁴ Es ist also mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass auch die „Steinigung des hl. Stephanus“ von der Hand Franz Zollers stammt. Kronbichler nennt in seiner Publikation einen weiteren, entscheidenden Grund für Zollers Beteiligung. Er reduziert die im Umfeld Trogers tätigen Maler auf diejenigen, die auch im Stift Geras mitgearbeitet haben und von ihnen bleibt, neben Josef Hauzinger und Johann Lucas Kracker, deren Malstil doch ein viel eigenständigerer ist, nur mehr Franz Zoller übrig.²²⁵

In der Mitte der Komposition des „hl. Stephanus“ kniet der hell beleuchtete Heilige in Diakonskleidung. Er ist umgeben von drei halbnackten Schergen, die mit hoch über dem Kopf

²²³ Kat. Weikertschlag 1978, S. 51.

²²⁴ Dehio Niederösterreich 1990, S. 1248.

²²⁵ Ebenda, S. 250.

erhobenen Armen zu weiteren Steinwürfen ausholen. Eine vierte Gestalt am linken Bildrand sammelt auf dem Boden kriechend die Steine wieder ein.

Auch in diesem Altarblatt ist eine unmittelbare stilistische Nähe zu Troger vorhanden, die sich in dem Bildnis der Pfarrkirche von Baden bei Wien bestätigt (Abb. 68). Während Troger noch eine Fülle an Menschen um den Heiligen gruppiert, fällt bei Zollers Version sofort die Reduktion der Figuren auf. Mittig angeordnet sind die Protagonisten die wichtigsten, hervorgehobenen Bildelemente. Bei Troger hingegen besteht der obere Bildteil aus Architekturelementen und einem Ausblick ins Freie.

Eine Ölskizze desselben Themas befindet sich im Landesmuseum Joanneum und Schloss Eggenberg in Graz, die Garzarolli- Thurnlackh bereits 1924 als den Entwurf Trogers für das Altarblatt in Baden sah.²²⁶ Bushart zweifelte an dieser Vermutung, während sich Aschenbrenner der Zuschreibung an Troger anschloss und das Bild als „ersten Entwurf“ für das Badener Bild von 1745 bezeichnete.²²⁷ Als unmittelbare Vorstufe zu jenem gilt allerdings eine Ölskizze im Niederösterreichischen Landesmuseum in St. Pölten.²²⁸ In der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien befindet sich ebenfalls eine Zeichenskizze Trogers zum Stephansthema mit ähnlicher Komposition.²²⁹ Offensichtlich handelte es sich dabei um Studien.

In der Malweise sehr ähnlich verhält es sich im Übrigen mit einer Ölskizze, die sich im Stift Seitenstetten (Abb. 19) befindet.²³⁰ Ohne Zweifel ist diese für oder nach dem Altarblatt Trogers von Baden entstanden und weist eine sehr genaue motivische Wiedergabe auf. Ob sich diese Skizze in das Oeuvre Zollers eingliedern lässt ist quellenmäßig nicht gesichert, aber stilistisch würde sie sich in Zollers Malstil integrieren lassen.

Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus gesehen ist der „hl. Stephanus“ in der Pfarrkirche von Weikertschlag in Niederösterreich mit aller größter Wahrscheinlichkeit ein Werk Franz Zollers. Alle Indizien unterstützen diese Vermutung und lassen kaum Platz für Zweifel.

²²⁶ Kat. Ausst. Graz 1924, S. 41, Nr.95.

Steinigung des hl. Stephanus, Landesmuseum Joanneum und Schloss Eggenberg, Graz, Inv. Nr. 211.

²²⁷ Bushart, 1962, S. 349.

²²⁸ Katalog Innsbruck 1962, Nr. 259, Abb.15., Aschenbrenner / Schweighofer, Abb. 271.

Steinigung des hl. Stephanus, Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien, Inv. Nr. 1085

²²⁹ Aschenbrenner/ Schweighofer 1965, S. 106. Zeichenskizze der Albertina, Graphische Sammlung, Wien, Inv. Nr. 3912.

²³⁰ Mayerhofer 1998, S. 16. Gall.03 – 11. Der hl. Stephanus wird im Katalog Paul Troger zugeschrieben, der Tod des hl. Josef Franz Zoller.

6.1.3. Bild an der nordseitigen Chorwand, „Dreifaltigkeit“, um 1750, Altstadtkirche Peter und Paul, Drosendorf, Niederösterreich

Kronbichler erwähnt in seinem Aufsatz über Franz Zoller ein kleines Bild mit einer Dreifaltigkeitsdarstellung in der Altstadtkirche St. Peter und Paul in Drosendorf in Niederösterreich und schreibt es „trotz partieller Übermalungen“ dem Oeuvre Zollers zu. (Abb. 38).²³¹ Durchaus wahrscheinlich auch seine These, es mit dem Hauptaltarbild in Wranau (Abb. 69) zu vergleichen bzw. es mit dem Aufnahmestück Trogers von 1751 in Verbindung zu setzen, das ebenfalls eine „hl. Dreifaltigkeitsdarstellung“ darstellte.²³² Es wäre durchaus vorstellbar, dass Zoller dieses Bild zu Studienzwecke verwenden konnte.²³³ Darüber hinaus bediente sich auch Michael Angelo Unterberger dieser Bildidee im Wiener Stephansdom (Abb. 70), wogegen die Umsetzung Zollers mit Trogers Variante mehr Ähnlichkeit aufweist.²³⁴ Das Bildsujet, mit den beiden in der Mitte sitzenden Protagonisten, mit den sie umgebenden Engeln, ist nahezu das gleiche. Detailgetreu hält sich Zoller - bis auf einige Abweichungen - in der Gesamtkomposition an seine Vorlage von Troger. Der markanteste Unterschied ist die Platzierung des Kreuzes, das Christus - in Zollers Variante - selbst in Händen hält, während es in Trogers Version noch von Engeln getragen wurde und das Weglassen einiger Engel. Überdies sind die Ähnlichkeiten in Haltung, Gewandung und Positionierung der Figuren unübersehbar. Anderenfalls muss man aber auch bei diesem Beispiel einer Troger Adaption unbestritten zugeben, dass Zollers Malkunst nicht an die Qualität Trogers herankommt. Seine Figuren wirken, aufgrund großer, glatter Gewandfalten, plump und grob in der Ausführung und büßen dadurch Räumlichkeit ein. Selbst die Schattenzonen versuchte Zoller zu übernehmen, scheiterte aber an zu verlaufenden Übergängen, bei denen die Hell- Dunkel Kontraste nicht ihre Wirkung entfalten konnten. Die allgemeine Lichtsituation ist nicht auf den Aufbau der Komposition abgestimmt, sondern ausschließlich auf die Hauptpersonen bezogen, wohingegen der Hintergrund davon ausgenommen erscheint.

Im Großen und Ganzen würde ich diese Replik eines Troger- Themas, in Zollers frühe Phase der fünfziger Jahre datieren. Zum einen, da sich Trogers Vorlage zu möglichen Studienzwecken anbot, zum anderen, da bei diesem Werk Zollers die stilistische Entwicklung

²³¹ Kronbichler 2005, S. 252.

²³² Dieses Bild der Akademie ist seit 1945 verschollen. Für Kronbichler ist es vermutlich eine Replik des Wranauer Altarbildes.

²³³ Ebenda, S. 252 - 253.

²³⁴ Kronbichler 1995, Abb.118, S. 117.

Eine dazugehörige Entwurfszeichnung befindet sich im Ferdinandeum in Innsbruck (Inv. Nr. T 733), Abb. 117, S. 117.

weitgehend noch nicht abgeschlossen war. Die malerischen Unsicherheiten eines noch jungen, auszubildenden Künstlers sind augenscheinlich, verglichen mit Arbeiten aus der späteren Zeit seiner Karriere. Bedenkt man die ikonographischen Zusammenhänge – Zoller konnte sich an Vorlagen des gleichen Themas beider Lehrer orientieren – einschließlich der stilistischen Übereinstimmungen, so steht zumindest einer „partiellen“ Zuschreibung an Zoller im Grunde nichts im Wege.

6.1.4. Kapelle östl. der Vorhalle, ehemaliges Hochaltarbild, „Verehrung der hl. Dreifaltigkeit durch den hl. Erhard“, um 1751, Maurer Pfarrkirche, 23. Wiener Gemeindebezirk

An dieser Stelle möchte ich eine zweite Dreifaltigkeitsdarstellung erwähnen, die sich ebenfalls ganz gut Zollers Oeuvre zuteilen lässt.

Es handelt sich dabei um eine „Verehrung der heiligen Dreifaltigkeit durch den hl. Erhard“ in der Pfarrkirche von Mauer in Wien (Abb. 39), die laut Dehio - Handbuch „Paul Troger oder Schule“ zugeschrieben und um 1739 bis 1742 datiert wird.²³⁵ Auf jeden Fall ist die Entstehung nicht so früh anzusetzen, ist doch Trogers Akademie - Aufnahmestück – eine sehr wahrscheinliche Vorlage für Zoller – erst 1751 entstanden. Infolgedessen würde ich die Datierung in die fünfziger Jahre setzen, auf jeden Fall erst nach 1751. Andere Literaturhinweise beschränken sich bezüglich einer Zuschreibung ebenfalls auf Paul Troger bzw. Schule, nennen aber keine anderen eventuellen Meister.²³⁶ Aschenbrenner schrieb dieses Werk seinerzeit Paul Troger zu.²³⁷

Diese zweite Darstellung Franz Zollers einer heiligen Dreifaltigkeit, die alleine durch ihre kompositionsgetreuen Vorlagen von bekannten Meistern, sei es das bereits erwähnte Troger Motiv von Wranau in der Tschechei (Abb. 69), oder Unterbergers Formulierung dieses Themas im Wiener Stephansdom (Abb. 70), unterstützt die Vermutung der These Kronbichlers, Zoller das zuvor vorgestellte Bild von Drosendorf zuzuordnen und gleichzeitig auch das Werk von Mauer. Zoller, der beide Meister als Lehrer an der Akademie hatte und somit auch Zugang zu den Skizzen, hatte keinerlei Schwierigkeiten an diese heranzukommen und sie in weiterer Folge als Vorlagen zu benutzen.

²³⁵ Dehio - Wien 1996, S. 698.

²³⁶ Missong 1970, S. 277.
Bandion 1989, S. 477.

Opll 1981, S. 29.

²³⁷ Aschenbrenner / Schweighofer 1965, S. 102.

Zum anderen deutet auch die stilistische Komponente auf Zollers Hand hin. Zunächst fällt die weniger kontrastreiche Farbauswahl auf, die im Gegensatz zu Troger immer ein wenig blass und diffus erscheint. Die Farben der Gewänder der Protagonisten sind nicht so leuchtend wie die Darstellungen vieler Gewänder Trogers und erscheinen so mit ihrer Umgebung eine Einheit zu bilden. Man möchte fast meinen, die ganze Komposition ist mit einem Grauschleier überzogen, der aus den nicht konkret formulierten Kontrasten resultiert. Durch die weichen Farbübergänge gibt es keine Kontrastpunkte, die dem Gesamteindruck mehr Lebendigkeit verliehen hätten. Daraus ergeben sich auch nur bedingte Schattenformationen, die oftmals wenig an Raumgefühl transportieren und nicht so plastisch wirken wie bei Troger. Die dramatische Drapierung der Gewänder, die man bei Troger oft antrifft, ist bei Zoller eher bescheiden gehalten. Betrachtet man beispielsweise den hellen Umhang Gottvaters, ist der obere Teil an Falten noch ganz gut ausgearbeitet, der untere jedoch verschwindet zur Hälfte in einer dunklen Schattenzone, die keinerlei Spiel der Draperie zulässt. Auch das Gewand Christi wirkt im Vergleich zu dem von Wranau (Abb. 69) viel „lebloser“ und vermittelt dem Betrachter eine insgesamt viel ruhigere Komposition.

Aber nicht nur in den Gewändern kommen diese beiden Aspekte - Farbe und Schattengebung - zu tragen, sondern auch bei den Modellierungen der Körper. Besonders bei dem rechten Bein Christi kann man das sehr schön erkennen. Zollers Variante (Abb. 39) wirkt viel weniger plastisch und ausgearbeitet als Trogers Vorlage. Bei der Darstellung des Fußes erkennt man Zollers Bemühungen, es seinem Vorbild gleich zu tun, dennoch sieht man, gerade angesichts der kompositionsgetreuen Vorlage, dass es lediglich bei den Bemühungen blieb.

Die Figuren sind so angeordnet, dass sie sich nicht überschneiden, womit die ganze Komposition an Raumgefühl verliert.

Typisch für Zoller sind auch die meist durch Wolken „vernebelten“ Randzonen, die bei diesem Bild nicht ganz so deutlich in den Vordergrund treten, wie bei anderen Beispielen. Der untere Teil des Bildes zeigt einen Ausblick in eine Landschaft, aber auch hier sind die Konturen der Farbübergänge fließend, so dass man eher eine Umgebung erahnt, als sie tatsächlich als solche wahrzunehmen.

Insgesamt weist das Werk genügend „zollerische“ Merkmale auf, um es dem Oeuvre Zollers zuzuordnen.

6.1.5. Seitenaltarbild, „Heilige Sippe“, Pfarrkirche Walkenstein, Niederösterreich

Im Stiftsarchiv Geras befinden sich Dokumente, die über die Stiftsgeschichte berichten und von Kronbichler eingesehen wurden. Zusätzliche Informationen über Ankäufe von Abt Paulus Gratschmayr helfen, Verbindungen zu Zoller bzw. seinen Werken zu schaffen. Es wird berichtet, dass der Abt mit Erlaubnis Kaiserin Maria Theresias das Schloss Walkenstein für das Stift Geras kaufte. Das Bild der „Heiligen Sippe“ (Abb. 71), das Kronbichler Zoller zuschreibt, soll aus dem Schloss stammen und befindet sich heute in der dortigen Pfarrkirche am rechten Seitenaltar.²³⁸ Betrachtet man die nicht signierte Komposition, kann man einen Bezug zu Zoller sofort erkennen. Nicht nur der Malstil und die typischen zollerischen Gesichtszüge – man vergleiche die Magd mit der Helferin vom Hochaltarbild in der Waisenhauskirche (Abb. 22) - fallen auf, sondern auch die immer wieder kehrende diffuse Lichtsituation, die man bei Zoller oft beobachten kann. In vielen seiner Werke, man denke dabei z.B. an den Nepomuk in Neulerchenfeld (Abb. 14), oder an die hl. Katharina in Weikertschlag (Abb. 21), lebt die Komposition von einer einheitlichen Lichtsituation, die starke Hell- Dunkel Kontraste vermeidet. Während bei Troger scharfe Kanten prägnant aufeinander stoßen, was z.B. bei den Faltenzügen sehr schön zur Geltung kommt, findet man bei Zoller fließende ineinander übergehende Übergänge, ohne starke Kontrastierung. Besonders in den früheren Werken der fünfziger Jahre sind das Zollers typische Stilmerkmale. Auffällig ist bei diesem Bild der nicht mehr so dominante Einfluss Trogers, was für Kronbichler ein Grund ist, das Werk in die siebziger Jahre zu datieren.²³⁹ In der Tat gibt es keine unmittelbare Vorlage Trogers, was mit Kronbichlers Theorie konform gehen könnte. Immerhin sind Zollers wörtliche Repliken meistens Werke der Frühphase.

Das Dehio - Handbuch hält sich da in seinen Vermutungen sehr bedeckt und datiert das Bild in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei keinerlei Zuschreibungen angeführt werden.²⁴⁰

Ein weiteres Argument, das Werk in die siebziger Jahre zu datieren, ist der kompositorische Aufbau in s- Form. Beginnend am linken Bildrand mit der knienden Magd steigen die Figuren bis zur Bildmitte an und werden von den beiden Engeln am oberen Bildrand abgeschlossen. Dieser s-förmige Aufbau einer Darstellung kommt bei Franz Zoller ausschließlich in Spätwerken, wie in der Waisenhauskirche (Abb. 22) oder in der Lichtentaler Kirche (Abb. 37) vor, ganz im Gegensatz zu den frühen Werken, in denen meist eine Mittelfigur den Charakter

²³⁸ Kronbichler 2005, S. 253.

²³⁹ Ebenda, S. 253.

²⁴⁰ Dehio – Niederösterreich 1990, S. 1226.

der Komposition bestimmt. Zusätzliche Mittel, wie der in die Szene hineinragende Stufenpodest, sorgen darüber hinaus für Tiefe und Räumlichkeit. Die ganze Szene erscheint in Untersicht, wie wir sie von früheren Werken Zollers - diese sind durch eine Draufsicht bestimmt – nicht kennen.

Letztendlich korrespondieren nicht nur die stilistischen Merkmale hervorragend mit Zollers Stil, sondern auch das Indiz, dass die Pfarre Walkenstein zur Stiftspfarre Geras gehört, ist ein stichhaltiges Argument für eine Zuschreibung an Franz Zoller.

6.1.6. Drei Kuppelfresken, Pfarrkirche Thenneberg , nach 1770, ehem. Johann Wenzel Bergl und Josef Ignaz Mildorfer zugeschrieben, Niederösterreich

Der Abt Jakob Pach von Kleinmariazell ließ 1764 in dem kleinen Ort Thenneberg an der Triesting in Niederösterreich, eine Wallfahrtskirche erbauen. Diese Tatsache stellt bereits den Zusammenhang zu Franz Zoller her, den der Abt von Arbeiten im Refektorium der ehemaligen Benediktinerabtei von Kleinmariazell bereits kannte.²⁴¹ Die ältere Literatur informiert zudem auch über das Bildthema, das die Speisung der Fünftausend darstellte.²⁴²

Das Langhaus der Kirche besteht aus zwei kreisrunden Pendentivkuppeln. Die erste Kuppel zeigt die Anbetung des Lammes (Abb. 72), die zweite das Jüngste Gericht (Abb. 73). Im Chorschluss thront Gottvater auf Wolken und ist von Engeln umgeben. Die Kanzel wurde um 1770 hinzugefügt, die Seitenaltäre und die heutige Orgel erst Mitte des 19. Jahrhunderts.²⁴³

Eine genaue Beschreibung des Freskenprogramms kann man unter anderem bei Martin Riesenhuber²⁴⁴, oder bei Otto Eigner²⁴⁵ nachlesen. Alle angeführten Autoren sowie Albert Ilg²⁴⁶, Arpad Weixelgärtner²⁴⁷ und Julius Fleischer²⁴⁸ bezeichnen die gesamte Freskoausstattung als einheitliches Werk Johann Bergls und datieren die Fresken mit 1765. Dennoch gibt es auch Zweifler, so wie Peter Otto²⁴⁹, der Bergls Anteil an der gesamten Ausstattung von Thenneberg bestreitet und am ehesten noch Mildorfer in Betracht zieht. Bei

²⁴¹ Stiftsarchiv Geras, 2/13 Compendiata notitia super Gerasium a praelatis relicta. In dieser Stiftsgeschichte ist archivalisch festgehalten, dass Franz Zoller Fresken für das Refektorium in der ehemaligen Benediktinerabtei in Klein- Mariazell anfertigte. Leider sind diese heute nicht mehr erhalten.

²⁴² ÖKT 18, Baden 1924, S. 353 – 355.
Eigner 1900, S. 297.

²⁴³ ÖKT 18, Baden 1924, S. 353 – 354.

²⁴⁴ Riesenhuber 1924, S 546.

²⁴⁵ Eigner 1900, S. 279 – 282.

²⁴⁶ Ilg 1880, S. 51.

²⁴⁷ Weixelgärtner 1903, S. 331 – 394.

²⁴⁸ Fleischer Wien 1932 S. 123.

²⁴⁹ Otto 1964

einem Vergleich mit Bergls Arbeiten in Kleinmariazell wird der Unterschied zu den Fresken von Thenneberg deutlich.²⁵⁰ Ich würde sogar behaupten, dass Franz Zoller als Künstler der gesamten Ausstattung von der Pfarrkirche in Thenneberg in Frage kommt, wobei die Übereinstimmungen beim Kompositorischen und in der Figurengestaltung - zumindest beim ersten Fresko mit der „Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten“ - keine Zweifel offen lassen, es als ein Werk Franz Zollers zu deklarieren.

Der Aufbau der Komposition – zum Mittelpunkt hin zentriert – findet seine Anregungen in den Fresken von Stift Altenburg (Abb. 46), der Kapelle von Schloß Gutenbrunn (Abb. 74) und natürlich auch in der Lichtentaler Kirche (Abb. 42, 45, 47), mit Ausnahme des terrestrischen Streifens, der, durch ein die Szene rahmendes Wolkenband ersetzt wurde, auf dem die Heiligen platziert sind. Dieses Kompositionsschema erzeugt Rauntiefe, die durch die, in starker Untersicht konzipierten Figuren verstärkt wird. Den Mittelpunkt bildet das Lamm Gottes, von dem aus die Szene radial mit Licht beleuchtet wird. Die vierundzwanzig Ältesten – teils auf Stühlen sitzend, oder stehend – gruppieren sich, in umlaufender Folge, auf dem Wolkenband. Den Abschluss des illusionistisch gemalten Raumes bildet ein einfach gemalter Architekturrahmen. Die Pendentifs, die durch ihre Architekturmalerei beeindrucken, sind mit den vier Evangelistensymbolen ausgestattet. Ich bin überzeugt, dass diese gleichfalls Zoller zuzuschreiben sind, betrachtet man den Gesichtstypus der Figur, welcher die typischen zollerischen Züge aufweist (Abb. 75).

Bei der Betrachtung der Himmelszone fällt unmittelbar Zollers rezipierte Vorlage von Trogers Deckenfresko in der Bibliothek des Stiftes Seitenstetten auf (Abb. 76), das Zoller von einer rechteckigen in eine runde Form abwandelte. Ziemlich detailgetreu übernimmt er einzelne Figurentypen, reduziert aber die Anzahl der Personen, was mit Sicherheit mit den veränderten formalen Gegebenheiten in Zusammenhang steht. Folgerichtig muss der Bewegungsrhythmus der Figurengruppen an zwei Stellen unterbrochen werden.²⁵¹ Die kompositionelle Einheit wird demzufolge nicht erreicht. Folglich wird durch die genaue Anlehnung des Malers an sein Vorbild jegliche persönliche Entfaltung und der individuelle Stilcharakter dezimiert. Für Payer ein berechtigter Grund, an der Autorenschaft Mildorfers zu zweifeln, schuf er sich doch in seinen Fresken selbst die ideelle Grundlage, der er durch eigenständige Merkmale Ausdruck verlieh.²⁵²

Darin liegt ein weiterer Grund, der meine These – Zoller die Fresken zuzuschreiben – bestärkt, da er ein Maler der Troger - Nachfolge war, der sich nicht speziell durch seinen

²⁵⁰ Dachs, 2003, Bd.3, S. 3 – 14, Abb.509, 513 - 515

²⁵¹ Payer 1967, S. 82.

²⁵² Ebenda, S. 84.

eigenen Stil auszeichnete. Ich würde sogar behaupten, dass die „peinlich genaue“ Adaption nicht an einem zeitlichen Defizit – wie Payer in ihrer Dissertation vermutete - lag, sondern an Zollers malerischer Unsicherheit.²⁵³ Schließlich war dies nicht seine erste Vorlage, bei der es weit über Anregungen diverser Vorbilder hinausging. Aus diesem Grund ist es nicht einfach, den in Thenneberg in Erscheinung tretenden Figurenstil chronologisch richtig in Zollers Oeuvre einzuordnen, zumal die wesentlichen zollerischen Merkmale aufgrund der genauen Übernahme nur schwer nachvollziehbar sind. Dennoch würde ich mich eher der Datierung um 1765 – wie auch Fleischer und Weixlgärtner datieren – anschließen, alleine schon deshalb, weil Franz Zollers Tätigkeit um die siebziger Jahre sehr viele Werke umfasste. Angefangen mit dem Hochaltarbild der Waisenhauskirche um 1770/ 71, dann die Ausstattung der Lichtentaler Kirche, um 1771/ 72, gefolgt von dem Freskenzyklus im Stift Geras ab 1771, den Fresken in Fratting und Blumau, um 1777.

Demnach würde ich das Fresko von Thenneberg entweder viel früher, also in die späten sechziger Jahre datieren, oder in die Zeit zwischen 1772 bis 1777 – die Zeitspanne zwischen Geras und Blumau – in der Zoller zusätzlich das Fresko von Thenneberg gestalten hätte können.

Von der die Fresken rahmender Stuckatur und der Farbgestaltung des Grundes in türkis-grün erinnert die Ausstattung der Kirche an die Pfarrkirche in Blumau oder Fratting, die bereits in hellen Pastellfarben strukturiert ist. Leider auch das kein wirklich aufschlussreiches Argument für eine chronologische Einordnung.

In diesem Zusammenhang sind auch die Schwierigkeiten bezüglich der Datierung festzustellen, die sich einerseits aufgrund der genauen Übernahme ergeben, andererseits und in weiterer Folge für das Zuordnen der Arbeit in eine bestimmte Schaffensperiode Zollers. Keine Bedenken habe ich in Hinsicht der Zuschreibung an Franz Zoller. Das Fresko mit der „Anbetung des Lammes“ erfüllt alle „zollerischen“ Erkennungsmerkmale und ist somit eindeutig als ein Werk Zollers zu definieren. Demzufolge ist es nicht schwierig zu einer möglichst objektiven Zuschreibung zu gelangen.

²⁵³ Ebenda, S. 84.

6.2. Werke ohne jeglichen Kontext zu den gesicherten Werken

Zu dieser Werkgruppe gehören die Bilder, die in keinerlei Zusammenhang zu bereits gesicherten Arbeiten stehen und sind daher vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus gesehen nur vage Zuschreibungen.

Wie wir wissen, ist eine lückenlose chronologische Anordnung der Werke Zollers nicht möglich. Einerseits fehlt es an zeitgeschichtlichen Dokumenten, zum anderen erschweren fehlende Signaturen eine genaue Zuschreibung und Datierung.

Der in den frühen fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts weit verbreitete „Wiener Akademiestil“, dem unter anderem auch Franz Zoller angehörte, gibt bereits eine Zeitspanne an, in der einige seiner Werke mit Sicherheit entstanden sind.

6.2.1. Hochaltarbild „hl. Jakobus“, 1776, Pfarrkirche Penzing, 14. Wiener Gemeindebezirk

Ein weiteres Altarblatt, das vortrefflich zu Zollers Stilcharakter passt, ist das Hochaltarbild der Penzinger Pfarrkirche. Das Gemälde zeigt den „hl. Jakobus als Pilger“ (Abb. 77), deutlich erkennbar an Kreuz, Pilgerkleidung und applizierten Muscheln, beinahe so als wäre er selbst auf einer Wallfahrt. Im Vordergrund hält ein kleiner Engel den Pilgerstab, an dem deutlich der Dorn zu erkennen ist, der zur Befestigung eines Ranzens diente. Der andere Putto hält ein aufgeschlagenes Buch in Händen, ein zusätzliches Attribut des Heiligen.

Penzing war eine Tochterkirche von St. Stephan und aus diesem Grund ist rechts im Hintergrund in einer Ansicht Wiens der Stephansdom zu erkennen.²⁵⁴ Ein Engel hinter Jakob entrollt ein Bild mit der Darstellung der Kirche und ihrer unmittelbaren Umgebung. Die Geste des Heiligen zeigt auf dieses Bild, die andere Hand weist gegen den Himmel, gleichermaßen stellvertretend bittend, die Stiftung der Gemeinde gnädig anzunehmen.

Dieses Detail ist aus historischer Sicht von großer Bedeutung, da es eine der wertvollsten topographischen Ansichten der Pfarre überliefert und gleichzeitig eine genaue Beschreibung der Kirche nach dem barocken Umbau bietet. Zusätzlich wird ein Hinweis auf die Datierung gegeben, da der Künstler von St. Jakob die Ansicht vermutlich in jenem Bauzustand wiedergegeben hat, wie sie sich nach dem Umbau um 1776 dargeboten hat. Diese Vermutung bestätigt sich gleichfalls in der, am Bogen des Altarabschlusses angebrachten, Inschrift mit

²⁵⁴ Bandion 1989, S. 289.

der Jahreszahl 1776. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Datierung nicht nur auf den Triumphbogen zutrifft, sondern auch auf das Altarbild.²⁵⁵

Der „hl. Jakobus“ gehörte zu den meistverehrten Heiligen seit dem Mittelalter. Doch da die Christen aus dem heiligen Land Palästina, das von den Sarazenen besetzt war, vertrieben worden sind, mussten sie anstelle dessen den mühsamen Weg über die Alpen und Pyrenäen nach Spanien auf sich nehmen, um in San Diago di Compostella die Reliquien des hl. Apostels zu verehren. Ausgegangen ist die große Verehrung des Heiligen von San Diago di Compostella, denn dort hatte man Anfang des 9. Jahrhunderts das vermutliche Grab des Jakobus entdeckt und darüber jene große Wallfahrtskirche errichtet, die im Spätmittelalter weit über die Grenzen Spaniens Berühmtheit erlangte. Da nicht jeder nach Spanien wallfahrten konnte, entstanden ähnlich den Kreuzwegstationen in Europa fünfhundert Jakobuskirchen, wie auch die Kirche von Penzing.²⁵⁶

Die unterschiedlichen Zuschreibungen, die mit dem Hochaltarblatt in Zusammenhang gebracht wurden, reichen von der Schule Maulbertschs bis zur Troger – Schule.²⁵⁷ Der Dehio Wien erwähnt in seiner Beschreibung des Bildes keinen konkreten Maler und selbst die „Penzinger Museumsblätter“²⁵⁸ und die Pfarrbroschüre aus dem Jahre 1993 stellte keine Vermutungen an, sondern schrieb das Hochaltarbild einem unbekanntem Maler des 18. Jahrhunderts zu.²⁵⁹

Kronbichler zählt auch dieses Werk nach einem stilkritischen Vergleich zu Zollers Oeuvre und argumentiert einerseits mit dem typisch zollerischen Prototyp, den man aus dem Altarblatt von Fratting (Abb. 26) kennt, andererseits macht er auf eine Stelle in Zollers Testament aufmerksam, wo dem damaligen Pfarrer von Penzing, Herrn Zandonati 50 Gulden vermacht werden.²⁶⁰ Solche Dokumente sind vorteilhaft, da sie zumindest eine Bekanntschaft der beiden bestätigen und die Vermutung einer Zuschreibung an Zoller bestärken.

Dem bärtigen, alten Mann begegnen wir bei Zoller des Öfteren, so auch in dem Hochaltarblatt von Lichtental (Abb. 37), der Waisenhauskirche (Abb. 25), dem Aufsatzbild von Fratting (Abb. 27). Die immer wieder kehrenden zollerischen Merkmale bestimmter Gesichtstypen und Gesten, die glatten Faltenformen und die atmosphärische Lichtstimmung – wenn auch bei diesem Beispiel mit einer Stadtansicht im Hintergrund - verraten eindeutig Zollers Handschrift.

²⁵⁵ Kronbichler 2005, S. 255.

²⁵⁶ Hüffer 1957, S. 23.

²⁵⁷ Bandion 1989, S. 289.

²⁵⁸ Scheiblin 1967, S. 219.

²⁵⁹ Dehio – Wien 1996, S. 279

Bandion 1993, S. 6

²⁶⁰ Kronbichler 2005, S. 255.

Stilistisch und aufgrund der kompositionellen Ausgewogenheit passt das Werk auf jeden Fall zu Zollers späten Werken der siebziger Jahre. Darüber hinaus wendet Zoller auch hier einen s-förmigen Aufbau der Komposition an, der kennzeichnend ist für seine Spätwerke. Am linken unteren Bildrand beginnend, ergreift die Bewegung den „hl. Jakobus“ und endet mit dem Engelspaar im Himmel.

Von Seiten des Kolorits präsentiert sich die Darstellung ganz im Stil der Ölbilder der siebziger Jahre, die sich durch dunkle, erdige Töne auszeichnen. Obwohl diese Darstellung des „hl. Jakobus“ archivalisch nicht zu den gesicherten Werken Franz Zollers gehört, würde einer Zuschreibung, aus stilistischen Gründen, nichts im Wege stehen.

6.2.2. Rechtes Seitenaltarbild, „Maria vom Siege“, um 1750, Pfarrkirche Stegersbach, Burgenland

Zu dieser Werkgruppe zählt auch das rechte Seitenaltarbild mit einer Mariendarstellung vom Typus „Maria vom Siege“ aus der Pfarrkirche in Stegersbach im Burgenland (Abb. 78).²⁶¹ Dieses Bildthema war in der österreichischen und böhmischen Barockkunst weit verbreitet.²⁶² Die bisherigen Zuschreibungen nennen sowohl den Maulbertsch- als auch den Troger - Umkreis.²⁶³

Auf der Weltkugel stehend hält Maria das Kind im Arm, das mit einem Kreuzstab die Paradiesesschlange, die sich um den Erdball windet, tötet. Nicht nur die typischen zollerischen Stiltendenzen, sondern auch die Tatsache der teilweisen, detailgetreuen Motivübernahme von Trogers Madonna in Platt bei Zellerndorf (Abb. 20) spricht für eine mögliche Zuschreibung an Zoller. Er reduziert die Anzahl der Figuren und vereinfacht die Bildsprache, indem er auf die Einbeziehung der hl. Dreifaltigkeit als zusätzliches Thema verzichtet. Ich möchte mich in diesem Fall Kronbichlers Meinung anschließen, der diesen „[...]Umstand einer direkten Kompositionsübernahme von seinem Lehrer[...]“, den man bei Zoller mehrmals begegnet, für ihn sprechen lässt.²⁶⁴

Ein wesentlicher Aspekt für Zoller war, bezüglich der Motivübernahmen, sicher auch die Tatsache, dass Schwächen in der Malweise mit prominenten Vorlagen kompensiert werden konnten. Betrachtet man diese beiden Madonnen (Abb. 78, 20) fällt sofort der Unterschied auf

²⁶¹ Auch diese Anregung verdanke ich Dr. Kronbichler.

²⁶² Kronbichler, 1995, S.80.

²⁶³ Zelfel 1996, S. 14.

Dehio – Burgenland 1976, S. 294.

²⁶⁴ Kronbichler 2005, S. 255.

zwischen Vorlage und Rückgriff. Aber nicht nur wegen der malerischen Qualität, sondern darüber hinaus auch wegen des vereinfachten Kompositionsschemas. Ganz in zollerischer Manier werden die Figuren – besonders die bei Troger sehr beliebten Repoussoirfiguren – weggelassen. Dabei sind es gerade diese, wie z.B. die knienden Engel im Vordergrund der Komposition, die der Darstellung mehr an Raumentiefe verleihen. Zoller verzichtet auf dieses essentielle Kompositionselement, wodurch seine Bildidee mehr in der Zweidimensionalität verhaftet bleibt. Dadurch wird auf den szenischen Effekt, den Troger mittels Staffelung der Figuren erreicht, verzichtet. Anstelle der rahmenden Figuren verwendet Zoller die typischen Wolkenformationen, die in ihrer gestalterischen Darstellung – aufgrund fehlender kontrastierender Wirkung – nichts Raumdurchdringendes bewirken. Fast wie weißlich - graue Wattebauschen umringen sie seitlich die Madonna und wirken in ihrer Optik beinahe statisch. Kontrastierende Schattenzonen, einzelne helle und dunkel Farbflächen würden mehr an Dramatik und Bewegung vermitteln. Diese starre, ausdruckslose Wirkung von Zollers Interpretation zieht sich durch das gesamte Arrangement, sei es das Gewand, die Mimik oder die atmosphärische Lichtsituation.

Bisher haben sich die Recherchen bezüglich weiterer Werke Zollers eher auf den Raum Niederösterreich und Wien bezogen, da die, in der Literatur bereits bekannten Orte erste Anhaltspunkte gaben. Bei diesem Werk handelt es sich um das einzige, bisher bekannte Altarblatt aus dem Burgenland, bei dem eine mögliche Zuschreibung an Zoller – aufgrund stilistischer Merkmale - sehr wahrscheinlich ist. Natürlich ist der Ort des Entstehens variabel und es gibt keine Hinweise darauf, wie das Bild im Laufe der Zeit ins Burgenland gelangt ist. Leider haben auch meine Recherchen nichts zur Provenienz des Bildes beigetragen.

Die kompositionelle Abhängigkeit von Paul Trogers Interpretation desselben Themas ist unübersehbar. Schließlich zeigt Zollers Auslegung der „Maria von Siege“ Darstellung aus der Pfarrkirche von Stegersbach im Burgenland keine überraschenden stilistischen Neuerungen und ist aus diesem Grund mit Sicherheit in Zollers frühe Schaffensperiode – der fünfziger Jahre - einzuordnen. Das Kompositionsschema, verbunden mit dem Oberflächencharakter der Modellierung, erlaubt durchaus die Zuschreibung an Franz Zoller.

6.2.3. Retabelaltar mit Kartuschenbilder, „Verherrlichung des hl. Ignatius von Loyola“, um 1770, Pfarrkirche St. Bernhard, Niederösterreich

In der Pfarrkirche von St. Bernhard, in der Ignatiuskapelle, befindet sich ein Rokoko – Retabelaltar mit einem Bild des „hl. Ignatius“, umgeben von Kartuschenbildern mit

Jesuitenheiligen (Abb. 79). Im Dehio - Handbuch ist keine Zuschreibung vermerkt, jedoch eine Datierung um 1770.²⁶⁵ Bisher wurde das Bild von der Literatur einem Maler aus dem Troger – Umkreis zugeschrieben und später, von Kronbichler, dem Umfeld von Michael Angelo Unterberger.²⁶⁶ Eine interessante Zuschreibungstheorie liegt von Ján Papco vor, der es als ein Werk Johann Ignaz Cimbals bezeichnet.²⁶⁷

Begründet wird diese Vermutung durch eine analoge Zeichnung des „hl. Ignatius“ in Budapest, die sich lediglich durch eine verringerte Anzahl der Figuren unterscheidet.²⁶⁸ Allerdings ist auch bei dieser keine Signatur vorhanden und somit werden keine stichhaltigen Beweise geliefert, dass es sich tatsächlich um ein Werk Johann Cimbals handelt. Es muss festgehalten werden, dass deshalb eine mögliche Autorenschaft Franz Zollers nicht ausgeschlossen werden kann. Ich möchte diesen wichtigen Hinweis einer eventuellen Zuschreibung nicht außer Acht lassen, dennoch bin ich aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zu anderen Werken Zollers – beispielsweise der Madonna aus Stegersbach – der Meinung, das Altarbild durchaus seinem Oeuvre zuordnen zu können.

Obwohl das Bild nicht signiert ist, weisen alle Merkmale Zollers typisierter Figurenbildung und der Malstil auf ein charakteristisches Stilbild Franz Zollers hin. Nicht zuletzt aufgrund der stilistischen Nähe – was Komposition und Gestaltung der Figuren betrifft - zu den Altarbildern von Weikertschlag, Stegersbach (Abb. 21, 78) oder Neulerchenfeld (Abb. 14). Der Einfluss Trogers ist nicht mehr so deutlich zu erkennen, denkt man an die detailgenauen Repliken Zollers der fünfziger Jahre - den „Tod des hl. Joseph“ oder die „Maria vom Siege“ - aus Platt in Niederösterreich (Abb.15, 20). Ein wesentlicher Grund, das Werk einer späteren Schaffensperiode Franz Zollers zuzuweisen – nämlich den späten siebziger Jahren. Zwar werden thematische Anregungen seiner Vorbilder in dieser Periode seines künstlerischen Schaffens noch in seinen Werkprozess einbezogen, doch auch ein eigenes Motivrepertoire Zollers gewinnen fortwährend an Bedeutung. Sein Stilempfinden ist in dieser Spätphase - obwohl er durchgehend gerne kopierte – definitiv ein anderes als noch in seiner Anfangsphase. Früher spürte man viel mehr die Notwendigkeit einer Vorlage, von der er sich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung zu lösen versuchte. Aufgrund weniger vorhandener Werke, seien es archivalisch gesicherte oder nur zugeschriebene Arbeiten – besonders der frühen Schaffensperiode – ist es schwierig eine stilistische Entwicklung aufzuzeigen, bzw. mögliche Zuschreibungen in Zollers Oeuvre einzuordnen.

²⁶⁵ Dehio – Niederösterreich 1990, S. 1015.

²⁶⁶ Kronbichler 1995, S. 229.

²⁶⁷ Papco 2003, S. 692 – 693.

²⁶⁸ Ebenda, siehe Abb. S. 693.

Auch in den Bildern der Heiligen, um das Mittelbild des „hl. Ignatius“, kann man zollerische Züge deutlich erkennen und es steht außer Zweifel, dass diese von derselben Hand geschaffen wurden. Unter anderem sind auch trogerische Vorlagen beim rechten unteren Bild zu bemerken. So erinnert das Kind des hl. Aloisius (Abb. 7), das seitenverkehrt dargestellt ist, sehr stark an das der Madonna, das von einem Werk Trogers stammt (Abb. 80).²⁶⁹ Sogar italienischer Einfluss kommt noch zu tragen, denn die Art der Gesichtszüge erinnert sehr stark an eine Darstellung des „hl. Aloisius von Gonzaga“ von Piazzetta (Abb. 8).²⁷⁰

Gerade diese Vermischung verschiedener Einflüsse und Stile ist ein Aspekt, der sich in Zollers Repertoire bemerkbar macht. Bereits in Geras konnte man diesen italienischen Einfluss Piazzettas verfolgen.

6.2.4. Nationalbibliothek, Bildarchiv, Beweinung Christi, Paul Troger oder Schule

Ich möchte ein Werk erwähnen, das mir bei meinen Recherchen im Bildarchiv der Nationalbibliothek aufgefallen ist und auch ganz gut zu dem Umfeld der Akademiemaler passt.

Dabei handelt es sich um eine „Beweinung Christi“ (Abb. 81). Obwohl ich das Werk nicht unbedingt für ein eigenständiges Gemälde Zollers halte, finde ich besonders die Engelsgruppe im oberen Bildfeld als recht „zollerisch“. Diesmal ist es keine Troger- oder Unterberger Replik, sondern ein Rückgriff auf Daniel Gran, wobei ich mir nicht sicher bin, ob dieses Argument eher für oder gegen Zoller als Meister spricht. Immerhin sind Zollers Vorlagen meistens im Motivrepertoire Trogers zu finden, die er später in seine eigenen Werke einfließen lies. Unverkennbar ist hier Daniel Grans „Jesus und der Hauptmann von Kapharnaun“ (Abb. 82) in der Wiener Karlskirche als Anregung herangezogen worden. Leicht modifiziert übernimmt Zoller die Engelsgruppe im Himmel. Der untere Teil der Darstellung mit dem Typus einer Pieta ist in seiner plastischen Wirkung und Ausformulierung der Körper und Gewanddraperien von einer qualitativen Präsenz, wie ich sie Franz Zoller fast nicht zutrauen würde. Das Motiv der komplizierten, verkürzten, liegenden Haltung Christi ist nicht annähernd mit Zollers Figurenrepertoire seiner bisher bekannten bzw. vorgestellten Bilder zu vergleichen und lässt mich zum Schluss kommen, dass ich einer „partiellen“ Zuschreibung durchaus zustimme, nicht aber unbedingt für das gesamte Werk.

²⁶⁹ Paul Troger, Madonna mit Kind, Sammlung Sammer, Dommuseum Salzburg.

²⁷⁰ Pallucchini 1982, Abb. 24.

6.2.5. Pfarrkanzlei Mistelbach, „hl. Alexander Sauli“, um 1760, Michael Angelo Unterberger zugeschrieben, Mistelbach, Niederösterreich

Vorab möchte ich festhalten, dass ich die Anregung einer eventuellen Zuschreibung an Franz Zoller, der mündlichen Auskunft von Dr. Kronbichler verdanke, der mir bezüglich meiner Recherchen eine große Hilfe war.²⁷¹

In unmittelbarem Zusammenhang mit der Troger – Nachfolge – und im Besonderen mit Franz Zoller – ist das Gemälde des „hl. Alexander Sauli“ (Abb. 83) in der Pfarrkanzlei von Mistelbach zu sehen. Mündlichen Aussagen zufolge war das Bild ein Geschenk der Pfarrkirche von St. Michael in Niederösterreich. Es handelt sich dabei zwar um keine stichhaltige Argumentation einer möglichen Zuschreibung, doch immehin wurde die Pfarre vom Kloster Kleinmariazell gegründet. Erst ab 1653 gehörte sie dem Stift Lilienfeld an.²⁷² Man könnte die Hypothese aufstellen, dass der Abt von Kleinmariazell, der Zoller - aufgrund seiner dortigen Arbeiten - mit Sicherheit kannte, ihn auch für ein Altarblatt in St. Michael heranzog, das anschließend, aus welchen Gründen auch immer, in die Pfarre von Mistelbach gelangte.

Die Literatur hält sich bedeckt, was mögliche Zuschreibungsfragen betrifft. So kann man dem Dehio – Handbuch nur den Titel des Werkes entnehmen, ungeachtet von einem Vorschlag eines möglichen Künstlers oder einer Datierung.²⁷³

Vom stilistischen Standpunkt aus gesehen ist das Werk des „hl. Alexander Sauli“ durchaus mit anderen Werken Zollers vergleichbar, so dass ich glaube, das Gemälde Franz Zoller zuschreiben zu können. Zum einen ist die Komposition von Zollers eigenhändigen Heiligendarstellungen wie z.B. die „Glorie des hl. Nepomuk“ (Abb. 14) in der Neulerchenfelder Kirche in Wien inspiriert, zum anderen lässt sich in der Ausführung und in den charakteristischen Figurentypen Zoller als Ausführer erkennen.

Der Heilige – ist meist im Profil, oder mit nach oben gerichtetem Blick gezeigt - auf einer Wolke schwebend inmitten einer Schar von Engeln, die ihm seine Attribute reichen. Eigentlich eher ungewohnt für Zoller, hat man doch stets das Gefühl – zumindest bei seinen Heiligen - dass er versucht die Anzahl der rahmenden Figuren gering zu halten. Die Prinzipien der Formgebung und Modellierung der Engel - alle in einem sehr kindlichen

²⁷¹ An dieser Stelle möchte ich mich nochmals ganz herzlich für die mündlichen Auskünfte bedanken, wenn ich auch den „hl. Georg“ aus Horn wieder abgeschrieben habe.

²⁷² http://www.kaumberg.at/index.php?Itemid=41&id=15&option=com_content&task=view

²⁷³ Dehio – Niederösterreich 1990, S. 742.

Die Autoren des Dehio – Handbuches geben den Pfarrhof als Ort des Bildes an, tatsächlich hängt es heute in der Pfarrkanzlei.

Schema mit roten Backen und Nasen – und der Gewänder, die erstarrt und flächig wirken, sind allesamt kennzeichnend für das Stilbild Zollers. Sogar die Gesten der Hände ist in beiden Beispielen vergleichbar. Insgesamt wirkt die Komposition aber weitaus ausgewogener, als die des Wiener Nepomuk – Bildes. Im „hl. Alexander Sauli“ - ist der Künstler um eine Staffelung der Figuren in unterschiedlichen Bildebenen bemüht. Die Konzentration auf den Mittelpunkt – wie bei der Glorie des „hl. Nepomuk“, der „hl. Katherina“ von Weikertschlag, oder der Madonna von Stegersbach, (Abb.14, 21, 78) wird abgeschwächt und lässt die Komposition aufgelöster erscheinen. Die Putti sind auf den Wolkenbänken locker verteilt und nehmen die gesamte Bildebene ein. Auffallend ist die Repoussoirfigur des hell erleuchteten Engels im Vordergrund, der kontrastierend zum dunklen Untergrund erscheint. Eine ausgeglichene Lichtsituation, kombiniert mit einer großen Figur, die das Bildfeld beinahe ausfüllt, spricht dafür, das Werk in die sechziger Jahre zu datieren.

Aufgrund der stilistischen Analogien und in Kenntnis anderer, gesicherter Werke Zollers, zähle ich auch diese Darstellung des „hl. Alexander Sauli“ zu Franz Zollers Oeuvre.

6.3. Abschreibungen

6.3.1. Hochaltarbild, „hl. Georg“, um 1730, Georgskirche, Horn, Niederösterreich

Als ein mögliches Werk Zollers nennt Kronbichler in seinem Aufsatz auch das Hochaltarbild der Georgskirche in Horn mit dem „hl. Georg“ (Abb. 84).²⁷⁴

Gerade bei dieser Zuschreibung bin ich nicht sicher, ob sich das Altarbild als ein „mögliches Werk“ Zollers erweist, da es mir doch sehr „trogerisch“ erscheint und ich eher geneigt bin, es als ein Werk Trogers zu bezeichnen. Dennoch möchte ich dieser Georgs- Darstellung in meiner Arbeit Aufmerksamkeit schenken und Kronbichlers Argumente diskutieren, bevor ich meinen eigenen Standpunkt vertrete.

Es ist eines jener Werke, das, ohne jeglichen offensichtlichen Bezug zu Zoller, dennoch Aufmerksamkeit auf sich zieht, weil bezüglich der Zuschreibung Unsicherheiten vorhanden sind. Gerade bei dieser Darstellung gibt es keinerlei Verbindungen zu Zoller, so wie es der Sachverhalt z.B. bei den Geras inkorporierten Pfarren war, oder bei Werken, die sich in Kirchen befanden, wo sich bereits ein gesichertes Bild Zollers befunden hat, oder wo Trogers Affinität zum Motiv so deutlich nachvollziehbar war, dass es als Vorlage dienlich war. In solchen Fällen kann man, abgesehen von stilistischen Merkmalen, einen weiteren argumentativen Anhaltspunkt finden. Bei dieser Georgs- Darstellung hilft bezüglich der Zuschreibungsfrage weder die Sekundärliteratur weiter noch vermeintlich andere Bezüge.

Zunächst sollen die wenigen literarischen Grundlagen kurz erläutert werden, um die neueste Forschungslage zu thematisieren.

Das Dehio - Handbuch nennt keine Zuschreibung und datiert das Altarblatt um 1730.²⁷⁵ Auch die sonstige Literatur zur Pfarrkirche von Horn gibt wenig Aufschlüsse zu einer Klärung der Zuschreibungsfrage. Wilhelm Zotti beispielsweise äußert sich ebenfalls nicht zu einem möglichen Meister und fügt seiner Erwähnung, „ein gutes Ölwandbild“ lediglich die gleiche Datierung bei, um 1730.²⁷⁶ Bei Aschenbrenner stand dieses Werk noch nicht am Prüfstand als mögliches Werk Trogers.

Meist wird die Troger - Umfeld herangezogen bzw. Johann Martin Schmidt, noch bevor nach einer Zuschreibung an Paul Troger selbst gefragt wird²⁷⁷.

²⁷⁴ Kronbichler 2005, S. 254.

²⁷⁵ Dehio – Niederösterreich 1990, S. 454.

²⁷⁶ Zotti 1986, S. 161.

²⁷⁷ ÖKT 5/2, 1911, S. 375.

Basierend auf den wenigen Informationen der Literatur, die zu diesem Bild vorhanden sind, möchte ich das Werk als Beispiel heranziehen, um zu zeigen wie ich mich stilistisch der künstlerischen Handschrift zwischen Paul Troger und Franz Zoller nähere.

Der Hl. Georg als Drachentöter war zu aller Zeit ein beliebtes Motiv der Kunst. Auch im Barock war diese Art der Darstellung ein ganz typisches, weit verbreitetes Motiv. Der heilige Georg ist, hoch zu Ross als Ritter mit Schwert, Schild und einer Fahne mit rotem Kreuz, im Kampf gegen den Drachen gezeigt, der im christlichen Glauben mit dem Teufel gleichzusetzen ist.

Wie verbreitet und übereinstimmend die verschiedenen Interpretationen des drachentötenden Georg – Typus waren, zeigen die Beispiele - unter anderen die Darstellung in Horn - die auf Unterbergers Komposition (Abb. 85) folgte. Auch wenn sich zu dieser Bildidee keine detailgetreue Vorlage im Repertoire Trogers findet, orientierte sich der Künstler zumindest an seinem nächsten Umfeld, das zweifellos auch Unterbergers Darstellungen mit einbezog.

Gerade bei der Darstellung des Heiligen fällt eine präzise Art der Draperie auf, wie man sie bei Zoller nicht findet. Kleine Details, wie der Federschmuck am Helm des Heiligen in seiner materiellen Gestaltung, die Verzierung des Brustpanzers und seiner Schuhe sind untypisch für Zollers Oberflächengestaltung. Die Falten der Kleidung sind durch ihre Helldunkel Kontrastierung sehr plastisch gestaltet und verleihen der Komposition viel an Bewegtheit und Dramatik. Auch die gezielt gesetzten Weißerhöhungen, sei es im Gesicht oder an der Rüstung, sind bei Zoller nicht so auffällig und markant positioniert. Ein kritischer Aspekt für eine Zuschreibung an Zoller ist meiner Meinung nach auch die gestalterische Umsetzung des Pferdes, das in seiner Ausdrucksweise und malerischen Qualität „viel zu perfekt“ ist für einen wenig profilierten Künstler wie Zoller. Schon in seiner aufstrebenden Bewegung mit dem zur Seite geneigten Kopf und der in sich gedrehten Figur des Georgs wirkt dieses Motiv außerordentlich räumlich in seiner Gesamtgestaltung. Betrachtet man Zollers Figurenstil, kann man freilich eine gewisse Entwicklung in räumlicher Hinsicht beobachten. Dominieren in der ersten Phase seines künstlerischen Schaffens noch statische Figuren – die „Glorie des hl. Nepomuk“ in der Neulerchenfelderkirche (Abb. 14), oder die „hl. Katharina“ in Weikertschlag (Abb. 21), so wirken die Darstellungen der Körper späterer Jahre beinahe befreit von ihrem starren Zustand, wie beispielsweise der „hl. Jakobus“ in der Pfarrkirche von Penzing (Abb. 77). Allerdings reicht auch dieses Maß an Ausdruck und Gestaltung nicht an die expressive Bildwirkung, die der „hl. Georg“ von Horn (Abb. 84) in seiner dramatischen Gesamtkomposition aufzuweisen hat. Auch die Hintergrundgestaltung wirkt harmonisch und

präzise ausgearbeitet. Der Hintergrund kommt bei Betrachtung des Originals viel besser zur Geltung und erleichtert dem Betrachter das Beurteilen feinteiliger Gestaltungsmerkmale. Besonders der Drache, der auf dem Foto nahezu mit seiner Umgebung verschmilzt, zeigt im Originalbild eine feine Ausarbeitungen der Malweise z.B. bei den Krallen oder auch im Gesicht – ein Faktum, das ebenfalls nicht für Zoller spricht, da er seine Umgebung oftmals unklar definiert und die Randzone gerne mit Wolkenformationen füllt. Andererseits sind das auch oftmalige Kriterien der Frühphase Zollers, die mit der Qualität seiner Bilder der Spätphase in keinerlei Zusammenhang stehen, denkt man etwa an das Hochaltarbild der „Geburt Marie“ (Abb. 22) in der Waisenhauskirche. Mindestens genauso sorgfältig wie bei der Hintergrundgestaltung verhält es sich mit dem Bild des „hl. Jakobus“ (Abb. 77) aus der Pfarrkirche in Penzing. Es handelt sich um Zollers einziges Beispiel für einen tief gelegten Horizont mit Fernsicht. Ein weiteres Argument für eine Ausgliederung aus Zollers Werken wäre die routinierte Lichtführung, die mit extremen Hell – Dunkel Kontrasten den Blick des Betrachters lenkt. Zoller versuchte zwar, es seinem Meister gleich zu tun, doch gerade in seinen frühen Werken der fünfziger Jahre spürt man seine malerischen Unsicherheiten. Auf Grund dessen würde ich annehmen, dass - selbst wenn das Werk in unmittelbaren Zusammenhang mit Troger und seiner Werkstatt steht – Zollers künstlerische Handschrift nicht nachvollziehbar ist.

7. Schlusswort

Franz Zoller gehörte der letzten Generation von Vertretern des Wiener Akademiestils an, der auf den Errungenschaften Paul Trogers und Michael Angelo Unterbergers aufbaute. In dieser Tradition verhaftet, widmet er sich unverkennbar den Stilmerkmalen seiner Lehrer und Vorbilder.

Bedauerlicher Weise ist man über Zollers Lebensweg und seine frühe künstlerische Ausbildung nicht sehr gut informiert, da sich nur vereinzelt Quellenschriften zu seiner Person erhalten haben.

Franz Zoller kam als junger Künstler nach Wien, bevor er 1740 das erste Mal in den Akten der Akademie dokumentiert ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass er sich bereits im Umkreis Trogers aufhielt, zumindest ab diesem Zeitpunkt an der Akademie inskribiert war. Die theoretische Vermutung, Zoller wäre einer Malerwerkstatt – vornehmlich der Trogers – beigetreten ist nicht außer Acht zu lassen.

Der Gewinn eines Hofpreises ist für jeden aufstrebenden Künstler von Vorteil und deshalb nahm auch Zoller an zwei Wettbewerben – denen von 1752 und 1754 - teil, bei denen er jedes Mal leer ausging. Als erster dokumentierter Auftrag der fünfziger Jahre gilt Zollers Mitarbeit an den Fresken des Domes zu Brixen. Sehr wahrscheinlich ist die Annahme, dass auch Zollers Kollegen - Hauziger, Unruhe und Trogers Neffe - bereits der Werkstatt Trogers angehörten, zumindest kam Zoller in Brixen - zum ersten Mal nachweislich - mit Troger in Kontakt. Vielleicht trat er andererseits erst nach seiner Mitarbeit in Brixen Trogers Werksatt bei, das lässt sich leider vom heutigen Standpunkt aus nicht mehr nachvollziehen. Argumentieren könnte man diese Theorie mit einigen Werken Trogers, die bei Zollers themengleichen Darstellungen als Vorbilder dienten. Im Besonderen waren es seine Bilder, die eine außergewöhnliche Vorbildwirkung für Zoller hatten.

Es sind nur sehr wenige gesicherte Bilder aus Zollers früher, künstlerischer Schaffensperiode - den fünfziger Jahren - erhalten geblieben. Als dokumentierte Werke gelten das Seitenaltarbild des „hl. Josef“ in der Neulerchenfelderkirche im 16. Wiener Gemeindebezirk und das rechte Seitenaltarbild der „hl. Katharina“ in der Pfarrkirche in Weikertschlag im nördlichen Niederösterreich. Als Orientierungshilfe für seinen frühen Malstil und zur Beurteilung späterer, nicht signierter Werke, sind sie von großer Wichtigkeit. Geprägt wird Franz Zollers künstlerische Bedeutung insbesondere durch das Kopieren bekannter Vorbilder, wie in erster Linie von Paul Troger, aber auch Anregungen Michael Angelo Unterbergers und sogar italienische Einflüsse, wie die Piazzettas fließen in seine Arbeiten ein. Der

überwiegende Teil seine Darstellungen basiert auf Motiven und Figurentypen seiner Vorbilder, vermischt mit seinen eigenen Kompositionen, die – zumindest am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn – dadurch viel an persönlichem Stilempfinden einbüßen mussten. Erst für die siebziger Jahre haben sich dokumentarische Urkunden für weitere Aufträge erhalten. Die Zentren seiner Tätigkeit sind neben Wien vor allem Niederösterreich und die Ausstattung einer Pfarrkirche führte Zoller sogar nach Mähren. Am Beginn steht das Hochaltarbild der Waisenhauskirche im Jahre 1770/71, das Zollers qualitativ imposantestes Werk überhaupt ist und aufgrund seiner malerischen Leistung eine Sonderstellung innerhalb seines Oeuvres einnimmt. Bereits im darauf folgenden Jahr ist der Arbeitsbeginn für die malerische Ausstattung der Lichentaler Pfarrkirche im 9. Wiener Gemeindebezirk dokumentiert, gefolgt von dem Freskenzyklus im Stift Geras in Niederösterreich, um 1771, und der Pfarrkirche von Fratting, ab 1772, wo Zoller nicht nur das Freskenprogramm gestaltete, sondern gleichfalls auch das Hoch- und die zwei Seitenaltarbilder. Damit wäre der gesicherte Teil von Franz Zollers Oeuvre bereits abgehandelt. Thematisch widmete sich Zoller, infolge der Auftragslage, Themen der christlichen Kunst. Stilistisch versuchte er den Ansprüchen der dramatischen Erzählung Paul Trogers, seines Vorbildes und Lehrers, gerecht zu werden. In vielen dieser Werke ist die kompositionelle Abhängigkeit von Zollers Interpretationen desselben Themas unübersehbar. Orientiert man sich allerdings am Formenreichtum Paul Trogers, mit seinem Perfektionismus und unerschöpflichem Ideenreichtum, so wirkt Zollers Anpassungsfähigkeit an den Stil seines Meisters unqualifiziert, denn seine malerische Struktur ist durch Verflächigung und Vergrößerung der Komposition gekennzeichnet. So sehr die frühen Werke von seiner Unselbständigkeit bezüglich des Ausdrucks und der Gestaltung geprägt sind, entwickelte Zoller in seinen späten Werken - wie bei dem Hochaltarbild in der Waisenhauskirche in Wien oder in der Penzinger Pfarrkirche - einen selbständigeren Malstil, der als typisch österreichische Variante des Spätbarock zu gelten hat, obwohl er in der „mittlerweile unmodernen“ Formensprache des Wiener Akademiestils verhaftet blieb. Bei der stilistischen Entwicklung der Fresken ist die Tendenz des „in sich verhaftet bleiben“ nicht so auffallend ausgeprägt wie bei der Ölmalerei. Andererseits umfasst die, bis dato bekannte Zeit von Zollers Freskenserien gerade einmal das letzte Jahrzehnt seines Lebens, abgesehen von der Mithilfe im Dom zu Brixen. Dennoch kann man auch hier eine Veränderung in der Gesamtkomposition bemerken und eine verstärkte Miteinbeziehung der rahmenden Architektur. Das Kolorit wird allgemein heller und die in einzelne zarte Partien aufgelöste Formstruktur verliert ihre monumentale Schwere. Die Formen werden klarer, die Figuren größer und eine neue Deutlichkeit im Szenischen und

Gestalterischen gewinnt an Bedeutung. Dominierten am Anfang der siebziger Jahre noch Werke in einem erdigen Grundfarbton – wie beispielsweise in den Fresken der Lichentaler Kirche – so präsentieren sich die späteren Werke – die Fresken der Pfarrkirche in Blumau an der Wild, oder in der Pfarrkirche von Fratting – in einer luftigeren Stimmung, die durch helle Pastelltöne veranschaulicht wird. Damit wird der unaufhaltsame Übergang des Spätbarocks zum Klassizismus angekündigt. Man löst sich von der illusionistischen Darstellungsweise und ist um mehr Klarheit und Übersichtlichkeit bemüht.

Die veränderte künstlerische Situation gegen Ende des Jahrhunderts – bedingt durch den aufkommenden Klassizismus – bekam auch Franz Zoller zu spüren. Nichts desto trotz blieb er seinem Stil in Anlehnung an Troger treu.

8. Quellenverzeichnis

Archiv der bildenden Künste Wien; AdA (Akten der Akademie):

Dokument 1:

Schülerverzeichnisse, Bd.1a, S. 199

21. May 1740; Notiz unter 7. Alphabet; Z-5:

Zoller Francis:, ein Tyroler von Gufidaun, Wirths Sohn, l: auf d. alten Fleischmarkt im schmidischen H: bey dem Tischler, Z: den 21. May (1740)

Dokument 2:

Schülerverzeichnisse, Bd.1b, S. 44

21. May 1740; Notiz unter 7. Alphabet; Z-5:

Franciscus Zoller gebierdig auß Dirroll v. Gufidaun, ein Jung will zeichnen lehrnen, dessen Vatter ein gastgeb daselbst, logierd d. Zeit auf dem alten Fleisch Marckt im schmidtischen Hauß bey Baulus Lochner Dischler Meyster, im ersten Stock.

Dokument 3:

Prämienprotokoll 1731: Modellpreis 1744, S. 33.

Litera= Buchstabe V = Franciscus Zoller

1744 scheint Zoller unter den Bewerbern auf, die den 27. Martij in der Zeichnung nach dem Modell; er erhielt jedoch keinen Preis

(Den Wettbewerbsstücken der Teilnehmer wurde ein anonymer Buchstaben zugeordnet, damit die Preisvergabe unparteiisch ist. Dieser Buchstaben ändert sich bei jedem Wettbewerb)

Dokument 4:

Prämienprotokoll 1731: Modellpreis 1745, S. 35

Notiz: Zeichnung nach Modell

Zoller ist unter dem Buchstaben C aufgelistet

Zoller scheint wieder unter den Bewerbern auf in einem Preis in der Zeichnung nach dem Modell; erhielt aber wieder keinen Preis.

Dokument 5:**Verwaltungsakten der Akademie, VA, Fasc 1, 2. Mappe, Folio 15+ 16, 1745****Auszug aus der Liste der Akademiker, die man dem Hofmarschall mitteilt, Stand 1745:**

1.Klasse: der Maler: z.B.

Angst Ernst Friedrich

Brand Christian

Eigen Karl

Janek Franz Christoph

Später um 1751 Rektoren und Professoren der Akademie

Meytens Martin

Van Roy Ludwig

Michael Unterberger

Zeiller Johann Jakob

2. Klasse der Maler: z. B.

Milldorfer Josef Ignaz

Auerbach Karl

Unterberger Jakob

Hauzinger Joseph

Zoller Franz

Dokument 6:**Akademie - Matricul, 1751, S. 134.**

Herr Franciscus Zoller aus Tyroll gebürtig, histori. Mahler, gibt den 28 Maji 1760 ein Stück, den Heil. Hyeronymum vorstellend, wie er das jüngste Gericht betrachtet, 3 Schuch, 4 Zoll hoch, und 2 Schuch 9 Zoll breit: er wählt den 28 Maji 1760: empfängt sein Decret von 29. Maji 1760.

Dokument 7:**Prämenprotokoll, 1752, S. 41.**

Großer Preiswettbewerb 1752, Zoller unter Lit B verzeichnet, 8 Bewerber

1. Preis: Johannes Wenzl Bergl mit Lit. C, 2. Preis: Franciscus Sigrist mit Lit.F

Thema: Job mit geschwären geschlagen, auf einem Misthaufen sitzend, zwischen seinem Weib und dreyen Freunden. (in:Job 2.C, V.7- Ende)

1752 beteiligte sich Franz Zoller beim Malerwettbewerb der Wiener Akademie, Johannes W. Berg gewinnt den ersten Preis, Franz Sigrist den zweiten. Das ist der erste Wettbewerb, an dem Zoller teilnimmt.

**Dokument 8:
Prämenprotokoll, 1754, S. 44.**

Großer Preiswettbewerb 1754, Zoller unter Lit. D verzeichnet in der Liste der Pictura; erhielt 3 Stimmen, 7 Bewerber

1. Preis: Joseph Hauzinger mit Lit.A, 2. Preis: Felix Leicher mit Lit.G.

Thema: Der Prophet Samuel sabelt aus Befehl Gottes den Saul zum König (in: 1. Buch der Kön.9.C, 27.V; 10.C, 1.V)

Das ist der zweite Maleriewettbewerb, an den Franz Zoller teilnimmt, aber auch bei diesem gewinnt er keinen Preis.

**Dokument 9:
Verwaltungsakten der Akademie, Fascikel 1, Mappe 2, Folio 130, 1754
2. Degenliste (Auszug), Rektor Paul Trogers:**

z.B. Mahler: Franciscus Zoller
Edmundus Weyroter
Felix Leicher

**Dokument 10:
Verwaltungsakten der Akademie, Fascikel 1, Folio 166, 1759
Auszug aus den Steueraussschreibung vom 11.September 1759,Einsammlung vom 5–10.
Oktober 1759, Wien**

1. Seite: wer gezahlt hat; Leute der Akademie
2. Seite: welche zur Zahlung nicht erschienen sind, dem Vernehmen nach Abwesende:

z.B. Anton Maulbertsch
Franz Zoller
Johann Angst

**Dokument 11:
Akademie Matrikul 1751, 29. Mai 1760**

Aufnahmestück : Hieronymus
Franz Zoller wird Mitglied der Akademie

**Dokument 12:
Mitgliederliste von 1773, Fascikel 2, Folio 209, 1773
(Auszug aus der Liste)**

Mahler: z.B : Franz Zoller
Auerbach Karl
Maulbertsch Anton
Altomonte Bartholomeu

Chronik von Gufidaun (vom dortigen Pfarrer erhalten):

Dokument 13:

Aufstellung über die Familien vom Dorf, S. 198.

Christoph Zoller: Bauer in Gufidaun, (Großvater)

geb. vor 1671?, + 14.09.1724

heiratet am 09.01 1689 Margarethe Lampin (Großmutter), + 30.04.1741

Kinder: Anna : geb. 25.12.1693

Anton: geb. 19.11.1694

Maria: geb. 05.08.1700

Barbara: geb. 19.09.1702

Helena: geb. 22.01.1706

Johann.Ev: geb. 03.03.1708; Kanonikus und Consistorialrat in Wien

Anton Zoller: (Vater)

Geb. 19.11.1694, + 06.01.1774

1. Heirat am 27.01.1722 mit Elisabeth Kierin, + 25.04.1726

Kinder: Johann: geb. 14.11.1722

Maria: geb. 06.12.1723, heiratet am 17.02.1744 Vitus Prader, + 25.01.1780

Franz: geb. 10.02.1726, + 04.03.1778 als Maler in Wien

Anna: geb. 24.08.1728

Elisabeth: geb. 18.02.1730

Rosa: geb. 04.08.1731

Genofeva: geb. 02.01.1734

Margareth: geb. 19.06.1735

**2. Heirat am 26.02.1748 mit Margarete Schallerin, Witwe nach dem am 30.01
verstorbenen Matthias Hilpolt.**

Kinder: Anton: geb. 25.11.1748

Baltassar: geb. 17.01.1750

Johanna: geb. 16.05.1751, + 29.01.1752

Ambros: geb. 07.12.1752

Anton: geb. 08.06.1756

Josef: geb. 25.03.1758

Johann: geb. 08.12.1759

Elisabeth: geb. 09.04.1762

Archiv des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum:

Dokument 14:

Peter Denifle – Andreas Alois Dipauli 1104, S. 50.

Franz Zoller von Gufidaun, kam nach Wien zu Paul Troger und half ihm danach die Domkirche zu Brixen mahlen. Danach mahlte er mit Hauzinger die Pfarrkirche zu Brixen.

Dokument 15:

Peter Denifle – Andreas Alois Dipauli 1104, S. 51.

In der Kirche zu den 14 Nothelfern im Lichenthale in Wien und die drei Kuppeln der drei Teile dieser Kirche von Franz Zoller gemahlt, und enthalten die Eigenschaften Gottes und die Grablegung Vater unser. Das über dem Tor bebaute Gewölbe enthält die Vorstellung, wie Jesus die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treibt. Auch das Hochaltarblatt (ein wahres Meisterstück) ist von Franz Zoller, so wie auch der hl. Johann Nepomuck.

Dokument 16:

Anton Lemmen, Tiroler Künstlerlexikon, Innsbruck 1830, S. 285.

Zoller Franz, von Gufidaun bei Brixen. Kam nach Wien zu Paul Troger, und half ihm die Domkirche zu Brixen mahlen. Sodann mahlte er mit Hauzinger die Pfarrkirche daselbst. Zu Wien im Lichtensteinschen Grund außer der Rossau bekam er die große Pfarrkirche bei den 14. Nothelfern auszumahlen glaublich als Vorschub seines Bruders Joh. Bapt.(ist) von Zoller, Konsistorialkanzlers in Wien. In der Akademie daselbst wurde er 1760 als Mitglied aufgenommen. Starb 1778.

Wiener Domarchiv St. Stephan:

Dokument 17:

**Bahrleibuch 1778, Folio 64, verso, 5. März, 1778
(5. März Begräbnistag)**

Der wohl edel gebohrne Herr Franz von Zollern Akademiemahler am Franziscanerplatz im Zollnerischen Haus Nr. 950 alt 48 Jahr, an Brand beschaut. Begraben neue Gruft.

Geläut: 4 Gulden

Grabstelle: 10 Gulden

Leichentuch: 5 Gulden

Musik: 12 Gulden

4 Priester: 4 Gulden

Mesner: 2 Gulden

Träger mit Mantel: 2,40 Gulden

8 Knaben in Kutten: 0,48 Gulden

Österreichisches Staatsarchiv:

Dokument 18:

**OmaA Kart. 642 (Testamente 1178- 83), 1178/2
Testament Franz Zollers, Wien 28. Februar 1178**

„Im Namen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohnes, und heiligen Geistes Amen.

In Erwegung der Gewisheit des Todes, und der ungewissen Stunde desselben, habe ich bey anach gruter Vernunft, meinen letzten Willen aufsetzen, und nachstehender Massen zurucklassen wollen.

Erstens empfehle ich meine arme Seele, in die Grundlose Barmherzigkeit Gottes, und will nach Katholischem Gebrauch, ohne grosse Pracht, in die aussere Gruft bey St. Stephan begraben werden.

Zweytens legire ich auf 100 heilige Messen 50 fl. Und jeden jener armen welche meine Leiche zur Grabstätte begleiten werden soll man 17x (= Kreuzer) als ein Almossen austheilen. Ich bestimme dazu 283 Gulden, 20x, sollte die Anzahl derenselben größer als 1000 mithin diese Summa nicht zureichend seyn, so wird jadem um so viel weniger verabreicht, ist hingegend die Zahl der Armen weniger als 1000 sodaß von obigen 283fl. 20x etwas übrig bleibt, so ist der Überrest Hausarmen Leuten zuzustellen.

Ich ersuche den hochwürdigen Curat bey St. Stephan Herrn Wolf um die Gefälligkeit der Vertheilung dieser Almosen über sich zu nehmen, deme ich für diese Mühewaltung ein silbernes Besteck vermache.

Drittens Vermache ich das St. Joannis Nep: Spithal 20fl., in langen Keller 20fl., und zur normalen Schule ebenfalls 20fl. Zusammen 60fl.

Viertens verordne ich das nachfolgende legata sobald es nur möglich ist, denen nachbenanten, ohne allen Abzug, entrichtet werden sollen, und zwar

1mo Meiner Schwägerin v. Zollern meinen silbernen Krug, und 2 Paar silberne Besteck von seiner arbeit zum andenken.

2 do meiner Wirtschafterin Maria Anna Hofbaurin zur Vergeltung ihrer mir weit einigen Jahren treu geleisteten diensten all- mein Bettgewand, und alle meine Wäsche, und ausser dem, was ihr an Leidlohn gebühret, an baarem Geld – 500fl.

3tio: meiner lieben Schwester Elisabetha Zollerin – 1000-

4to: der Fr: Muhme Martinin – 200-

5to: der Fr. Muhme Helbingin – 100-

6to: meinem alten Freund Johann Cimbal – 200-

7mo: meinem Vetter Augustin Zoller meinen Ring, und steinerne Schuheschnallen zum angedenken

8o: meinen sechs Stiefbrüdern jedem 100 fl.zusammen – 600 –

und ausser dem dem Stief Bruder Balthasar 2 Kleider dem Stiefbruder Ambrosio, das Kleid mit dem roten Futter

9o: der Jungfrau Muhme anna Aignerin mein ganzes Porcellaine, und die Tasse dazu, sodann auch baar – 100-

10mo: dem H.v. Hippin in der Staats Kanzley mein seidernes grünes Sommer Kleid zum angedenken.

11mo: Meinen zweyen in Tyrol befindlich – Verheuratheten Leiblichen Schwestern jeder 100 Kremel: dukaten zusammen 860.

12mo: Meiner Schwester, die eine Klosterfrau in Tyrol ist – 100

13to: Meiner Frau Stiefmutter in Tyrol – 200-

14to: Meinem Freund H: Martin Purtscher K:k: Kriegsagenten bin ich 150fl. Gegen ausgestellten obligo schuldig, diese müssen ihm alfolglich bezahlet werden, und ausser deme

vermache ich demselben zum angedenken mein Fraun Bild mit dem Kindlein v. Bar: Strudel, und baares Geld – 200-

15to: seiner Frau Gemahlin Magdalena Putscherin Vermache ich den H: Kreutz Particul, samt der Monstranz, in welcher sich selber befindet, seinem Sohn John: Nep: Purtscher ein Bild, und meine reiche Veste, seiner Tochter Theresia Purtscherin ebenfalls ein Bild, und seiner Schwägerin agathae hofbaurin auch ein Bild, welches sie sich von allen auswählen sollen.

16to: dem Hausmeister Wissinger legire ich – 50-

17mo: dem Titel: H: Vetter Zacharias Zoller Pfarrer in Lichtental meine Sack Uhr

18to: dem Tiltel:H: Pfarrer zu Penzing Zandonati ein angedenken – 50-

19mo: der Jungfer anges von Kranichberg gebürtig, die ein Zögling von meinem H: Bruder ist –100-

20no: dem Schneidermeister Pongraz zu Währing, bey dem ich 44 Eimer Wein in Verwahrung habe, erlasse ich für die Füll, und Keller die mir schuldigen 30fl. Und dem H: v. altomonte schenke ich ebenfalls die mir schuldigen 30fl. Und ist folglich jedem sein obligo nach meinem Tod zurückzustellen.

Und da fünftens die Einsetzung eines universal Erbens die Grundfeste eines jeden Testamentes ist, so ernenne, und instituiere ich hiermit zum einzigen wahren universal Erben, all – meiner übrigen Verlassenschaft meinen liebsten H. Bruder Joh: Baptist v. Zollern.

J. und Dorem: (Juris utriusque Doctorem) und des alhiesigen Consitorii Kanzlern.

Ich will auch hiemit diesem meinen letzten Willen sowie ich ihn angefangen im Namen Gottes beschliessen. Meine vorgesetzte Obrigkeit aber bitte ich gehorsamst solchen pünktlich vollziehen und ihn auf welche Art es noch immer seyn kann geltend zu lassen.

Zu mehrer Urkunde dessen habe ich mich eigenhändig unterschrieben und mein Plettschaft bey gedruckt, auch die auswendig unterfertigte Hr. Zeugen um ihre Mitfertigung alles Fleißes ersucht. So geschehen Wien d. 28. Februari 1178

Franz Zoller (eigenhändige Unterschrift)

Beilage: „Condicill“ vom 28. Feb.1778 (gesamtes Dokument eigenhändig):

„Zu meinem unteren heutigen Dato verfertigten Testament.

Dem H: Kriegs agenten Jos:v. Schayde legire lumen vorstellen, ich zwey Bilder, so und von dem H: Hölzel gemalet worden.

Dem H: ant: v. Tapp K.K: Vice Gerichtsratoris bey der K.K. Hofkammer zwey Bilder Landschaften vorstellend.

Dem K.K: Obertrompeter Herrn Peter Hofbauer mein hoher Crucifixbild. Zu wahrer Urkund dessen habe ich dieses Codicil eigenhändig unterschrieben. Die im Testament unterfertigten Zeugen um ihre Mitfertigung ersucht.

Wien, 28. Februar 1178

Franz Zoller“

Archiv Stift Geras, Niederösterreich:

Dokument 19:

Contrakt wegen der Pfarrkirche zu Fratting auszumahlen Ao. 1772, 14.11.1772

Anheutt zu Ende gesetzten Dato ist zwischen Ihro Hochwürden und Gnaden Herrn Herrn Paulo, des heil. Schneeweißen Praemonstratenser Ordens Stifts und Kloster Geras würdigsten Abten Ihro kayl. Königl. Apostol. Mayest. Rath an einem, dann dem wohledl und kunstreichen Herrn Franciscus v. Zoller kayl. Königl. Accademie Mahler Assessori nachfolgender Contract verabredet und beschlossen worden: und zwar die Pfarrkirche zu Fratting in drey Blaphon auszumahlen mit aller Zierlichkeit, wie folgen

Erstens die Verklärung Christi bestehend Gott Vater in der Höhe samt heyl. Geist, die zwei Propheten zwischen Cristi und drey Apostel.

Andertens Oelberg, wie Christus aufsteht, und denen Kriegsknechten entgegen gehet, auch gefangen wirdet, und die Jünger sich hinweg flehen in zwey Abtheilungen.

Drittens Jacobum, wie er sich beurlaubet, und nach dem durch das Schwert hingerichtet wird.

Viertens das Hochaltar Blat Jacobum wie man ihn als einen Pilgram pflegt vorzustellen mit einer Landschaft,

Item das **Vesper Bild zur Evangelyseiten und die heylige Mutter Anna zur Epistelseiten.**

Dahingegen

Fünftens versprechen /:Titel:/ S.e Hochwürden und Gnaden Hr. Praelat hierzue zu verschaffen die bedürftigen kleine Schindl Nägerl, Papier, Haffnergeschier, und einen Handlanger nebst Maurer und Tagelöhner Arbeit zu bezahlen und nach vollendeter Mahlereiy, wie oben angemerkt Fünfhundert Gulden richtig und baar auszuzahlen, dabey die Gelegenheit von Wienn herauf und hinunter gratis verschaffet sollte werden. Dannebens die Kost samt Drunk auf ein oder zwey Personen darnach Herr Mahler sich mit der Arbeit zu befördern gedencket, in andortigen Pfarrhof placideret.

Treulich und ohne Gefarde: zu wahrer Urkund dessen zwey gleichlautende Exemplarien errichtet, auch eins unter der andern Fertigung zu handen gestellt worden. So geschehen Stift und Kloster Geras den 14 n Novem. (1)772

Franz Zoller

LS: K.K. academie Mahler assess

Dokument 20:

schriftlicher Kontrakt zwischen dem Abt Paulus von Stift Geras und dem akademischen Maler Franz Zoller (1726- 1778) über die Fresken Ausstattung in der Stiftskirche von Geras in der dem Stift inkorporierten Pfarrkirche von Blumau an der Wild.; **14.Februar 1771**

Contract wegen der Stifts und Blumauer Pfarrkirchen auszumahlen betr. So den 14. Novemb: 1772 richtig ausgezahlet.

Anheutt zu Ende gesezten Dato ist zwischen Ihro Hochwürden und Gnaden Herrn Herrn Paulo des heil. Schneeweißen Praemonstratenser Ordens Stifts und Closter Geraß würdigsten Abten Ihro Kay. Königl. Apostol. Mayest. Rath an einem, dann dem wohledlen kunstreichen Herrn Francisco von Zoller Kay. Königl. Accademie Mahler Assessori nachfolgender Contract verabredet und beschlossen worden und zwar.

Erstens: ist mit gedachten Herrn Mahler vercontractiret worden, die **Stiftskirchen** samt Beyschaffung aller Farben einverstanden mit der **Lauretanischen Lytane** durchaus zumahlen; dann die **Kirchen zu Blumau:** in der **ersten Kupl bey dem Hochaltar die**

Mariae Heimsuchung, anderts die Geburth des heil. Joannis Baptistae Täufers, drittens die Taufe in Jordan unseres Erlösers, viertens die Enthauptung;

Dahingegen

Andertens versprechen /Titl/ S. Hochwürden und Gnaden HHr. Praelat hierzue zu verschaffen die bedürftige kleine Schindl= Nägl, Papier, Hafnergeschirr und einen Handlanger nebst Maurer arbeith samt Tagelöhner zubezahlen, und vor die Blumauer Kirchen 350 fl. , in einer Summa zusammen Ein Tausend Siebenhundert Gulden richtig und baar auszubezahlen, darbey die Gelegenheit von Wienn herauf und hinunter gratis verschaffet sollte werden.

Annebens

Drittens die Kost samt Trunckh vor 2 oder 3 Persohnen, darnach Herr Mahler sich mit der Arbeith zu befördern gedencket, willfähigst placidiret, und nach jedwederer verfertigten Kirchen Mahlerey obigbenanntes Quantum ausgefolget würde werden.

Treulich und ohne Gefährde: zu wahrer Urkund dessen zwey gleichlautende Contract errichtet und eines unter des anderen Fertigung zu handen gestellt worden. Actum Stift und Closter Geras den 14. Febr. 1771

Richtig bezahlt

worden mit tausend drei

hundert fuchtig

Gulden

L.S.

Paulus Abbt

Franz Zoller

K.K. academie

Mahler. Assess.

Dokument 21:**schriftlicher Kontrakt zwischen dem Abt Paulus von Stift Geras und dem akademischen Maler Franz Zoller****Contrakt wegen der Pfarrkirche zu Fratting auszumahlen Ao. 1772, 14.11.1772**

Anheutt zu Ende gesetzten Dato ist zwischen Ihro Hochwürden und Gnaden Herrn Herrn Paulo, des heil. Schneeweißen Praemonstratenser Ordens Stifts und Kloster Geras würdigsten Abbtan Ihro kayl. Königl. Apostol. Mayest. Rath an einem, dann dem wohledl und kunstreichen Herrn Franciscus v. Zoller kayl. Königl. Accademie Mahler Assessori nachfolgender Contract verabredet und beschlossen worden: und zwar die Pfarrkirche zu Fratting in drey Blaphon auszumahlen mit aller Zierlichkeit, wie folgen

Erstens die Verklärung Christi bestehend Gott Vater in der Höhe samt heyl. Geist, die zwei Propheten zwischen Cristi und drey Apostel.

Andertens Oelberg, wie Christus aufsteht, und denen Kriegsknechten entgegen gehet, auch gefangen wirdet, und die Jünger sich hinweg flehen in zwey Abtheilungen.

Drittens Jacobum, wie er sich beurlaubet, und nach dem durch das Schwert hingerichtet wird.

Viertens das Hochaltar Blat Jacobum wie man ihn als einen Pilgram pflegt vorzustellen mit einer Landschaft,

Item das Vesper **Bild zur Evangelyseiten und die heylige Mutter Anna zur Epistelseiten.**

Dahingegen

Fünftens versprechen /:Titel:/ S.e Hochwürden und Gnaden Hr. Praelat hierzue zu verschaffen die bedürftigen kleine Schindl Nägerl, Papier, Haffnergeschier, und einen Handlanger nebst Maurer und Tagelöhner Arbeit zu bezahlen und nach vollendeter Mahlereiy, wie oben angemerkt Fünfhundert Gulden richtig und baar auszuzahlen, dabey die Gelegenheit von Wienn herauf und hinunter gratis verschaffet sollte werden. Dannebens die Kost samt Drunk auf ein oder zwey Personen darnach Herr Mahler sich mit der Arbeit zu befördern gedencket, in andortigen Pfarrhof placideret.

Treulich und ohne Gefarde: zu wahrer Urkund dessen zwey gleichlautende Exemplarien errichtet, auch eins unter der andern Fertigung zu handen gestellt worden. So geschehen Stift und Kloster Geras den 14 n Novem. (1)772

Franz Zoller

LS: K.K. academie Mahler assess

Dokument 22:**Archiv Stift Geras, Rechnung über die Ausgaben für das Stift Geras, Fol. 14, 1771**

Rent =Amts Rechnung deß Dritten Quartalß

Über die bei dem löbl. Praemonstratenser = Stift und Kloster Geraß

Eingelofene Empfang und Außgaben de dato

1 ma (prima) July biß ul ma(ultima) Septembris deß 1771 Jahrs

Dem Vorrether wie er Herrn (Hrn) v. Zoller mit anderen zweyen von Wienn abgehollt auf der Reiß wegen üeblen Weg eine Vorspann aufgenommen

Davor bezahlt 3.Fl., 24x, von Kostgeld und Mauthen 1.Fl., 43x, 2

Diözesanarchiv Wien (DAW):

Dokument 23:

Protokoll der Pfarrkirche Liechtenthall; Stadtpfarren/Lichtental/ Pfarrprotokolle, 1771-1775, 29.03.1775

Daß ich endes gefertigter durch zwey Sommer, in welchen beständig gearbeitet worden, und so zusammen ein ganzes Jahr betragen, das lobliche Gotteshaus in Liechtenthall mit zwey Mahler- Gehülffen würllichen zustände gebracht, und meines Ortes die Vermöge dießfälligen Contracts stipulierte Kost und Trunck, sowohl als derley auch vor erwehnte meine zwey Mahler- Gehülffen, obwohl in sothannem Contract nicht ausdrücklich gemeldet, doch darunter zugleich ohnedis schon dacite verstanden- und ebenfalls accordirter Maßen bey Ihre Hochwürden Herrn Pfarrer daselbst per 265 Tege würllich genossen, und das solche für mich täglich á 1 Gulden= 265 Gulden dann für jeden Gehülffen täglich á 45 Kreuzer zusammen aber im Gelde 912 Gulden 30 Kreuzer betragen, tuhe nicht allein sondern überdies auch noch ferners hiemit bestens atestieren, wie das ohne obgedachter Kost und Trunck für mich und meine wiederholte zwey Gehülffen ich sothanne arbeit um die ledigliche 2000 Gulden niemahlens und zwar umso weniger übernommen, als derley auf die Art, wie solche zu sehen gewißlichkein anderer unter 4000 Gulden verfertigt haben würde, und dass dahero eben, insoferne derowegen noch etwa ein Anstand fürwalten sollte, ich erbiethig seye, diese meine gantze Arbeit gegen deme durch dießfällig verständige Künstler ganz ohnpartheyisch schätzen zu lassen, dass mir dasjenige Quantum so über 2000 Gulden der Schätzung nach ausfallen wird, mir von obbesagten loblichen Gotteshaus baar bezahlet, wo entgegen diesem von mir für die samt meinen zwey Gegülffen, bei Ihre Hochwürden Herrn Pfarrer genossene Kost und Trunck die betragene 912 Gulden 30 Kreuzer eben baar zurück vergütet werden sollen. Zu Urkund dessen ist meine hinunter bestellte eigenhändige nahmens- Unterschrift und Petschaffts- Vertigung.

Wien, 29. Marty 1775

Franz Zoller

K.K. Academie Mahler

Dokument 24:

Protokoll der Pfarrkirche Liechtenthall; Stadtpfarren/Lichtental/ Pfarrprotokolle von Pfarrer Zacharias Zoller, 1778, Mikrofilm, S. 87.

Ausgaben im Jahr 1772:

Herr Franz Zoller wegen Verfertigter Mahlerey in der Kirchenkuppeln vermög den gemachten Akord per 2000 Gulden und hierauf schon bezahlten 1200 Gulden aber annoch restierenden 800 Gulden darauf 400 Gulden.

Dokument 25:

Protokoll der Pfarrkirche Liechtenthall; Stadtpfarren/Lichtental/ Pfarrprotokolle von Pfarrer Zacharias Zoller, 1778, Mikrofilm, S. 88.

Passiv Schulden:

Herr Franz Zoller k.k. Mahler 400 Gulden.

Schulden wurden bis 1777 bezahlt!

Dokument 26:

Protokoll der Pfarrkirche Liechtenthall; Stadtpfarren/Lichtental/ Pfarrprotokolle von Pfarrer Zacharias Zoller, 1778, Mikrofilm, S. 94.

Herr Franz Zoller mahlte das Altarblatt.

Das Hochaltarblatt ließ ich von meinem Herrn Vetter Franz Zoller, meinen Vetter k.k.

Academie Mahler mahlen, weil er ohnehin schon viele vortreffliche Stücke seiner Kunst im gegenwärtigen Gotteshaus aufzuweisen hatte.

Dokument 27:

Protokoll der Pfarrkirche Liechtenthall; Stadtpfarren/Lichtental/ Pfarrprotokolle von Pfarrer Zacharias Zoller, 1778, Mikrofilm, S. 139.

Das Altarblatt, so von Herrn Franz Zoller k.k. Academiemahler mit Ölfarbe gemahlt worden ist, stellt vor die allerheiligste drey Faltigkeit, die ohne Makel der Erbsünde empfangene Jungfrau und Muttergottes Maria mit ihrer hl. Mutter Anna, und das oben in der Glori, unten aber die hl. 14 Nothelfer die da sind:

St. Blasius, St. Georgius, St. Achatius, St. Erasmus, St. Vitus, St. Christopherus, St.

Pantaleon, St. Cyriacus, St. Aegidius, St. Eustachius, St. Dionysius, St. Catharina, St.

Barbara, St. Margaretha.

Dokument 28:

Protokoll der Pfarrkirche Liechtenthall; Stadtpfarren/Lichtental/ Pfarrprotokolle von Pfarrer Zacharias Zoller, 1778, Mikrofilm, S. 142.

Nepomukceni Altar:

Dieser von Seiten des Pfarrhofes des hl. Joannis Nepomukceni von dem k.k. Academie Mahler Herr Franz Zoller gemahlen.

Dokument 29:

Rechnungen über den Verlängerungsbau der Kirche Lichenthal, Einlage betreff. der passiv Schulden, Anmerkung, 29. März 1769 – 5. Dez. 1771

Dem Herrn Franz Zoller k.k. Acad. Mahler wegen verfertigter Mahlerey in denen Kirchenkuppeln in Nr. 21. zahlt 200 Gulden.

Dokument 30:

**Rechnungen über den Verlängerungsbau der Kirche Lichental, Einlage betreff.
Rückrechnung oder Nachtrag, Anmerkung, Folio 67, 29. März 1769 – 5. Dez. 1771**

Dem Herrn Zoller wegen Ausmahlung der Kirche über die schon bezahlten 1200f. (Gulden)
annoch ein Rest p.a. 800 Gulden.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (MA 8):

Dokument 31:

Verzeichnis der Totenprotokolle vom 4. März 1778

Franz Zoller k.k. Academie Mahler, ist im Zollnerischen Haus Nr. 950 am Franciscanerplatz am inneren Brand bestattet worden, alt 48 Jahre, den 3. nachts um 12 Uhr.

Dokument 32:

Verzeichnis der Totenprotokolle, 6. März 1788

Von Zoller wohladelgeborener Herr Johann Baptist. (Erzb.) Consistorialkanzler. Seine Frau Maria Anna geb. von Setzer ist im Erzbisch. Hof Nr. 853 ? in der Bischofgasse an hitzigen Gallenfieber (gestorben); beschaut alt 51 Jahre.

Dokument 33:

Verzeichnis der Totenprotokolle 23. August 1789

v. Zollern: hochedelgeborener Johann Baptist edler v. Zollern, erzbischöflicher Consistorialrat und Kanzler bei der rechten Doktor ist in seinem Haus Nr. 69,(67) in der Alstergasse an Verhärtungen der Eingeweiden (gestorben)., beschaut alt 65 Jahre.

Dokument 34:

Verzeichnis über die Wohnadressen

Franz Zollers leiblicher Bruder Dr. jur. Johann Baptist v. Zollern und seine Frau Anna Maria dürften das Haus am Franziskanerplatz Nr. 950 am 24.08 1756 gekauft haben.

Zeitschriftenabteilung der Nationalbibliothek:

Dokument 35:

Mikrofilm, Wiener Diarium vom Jahr 1778, Mittwoch, 11. März 1778

Verzeichnis der Verstorbenen zu Wien in und vor der Stadt:

Her. Franz von Zollern, k.k. Akademiemal., Nr. 950., am Franziskanerpl., alt 43. J.

Lexika und Literatur:

Dokument 26:

Anton Weinkopf's Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 u. 1790, Wien 1875, S.25.

Kapitel: Aufnahmestücke und Preisstücke: Im Vorzimmer des Ratsaals, Eintrag 1783

Der hl. Hieronymus in Betrachtung des letzten Gerichtes, Aufnahmestück von Franz Zoller, 3 Schuch, 4 Zoll hoch, 2 Schuch, 9 Zoll breit. Dieser Künstler ward zu Gufidaun in Tirol geb., Mitglied d. Akademie d. 29. May 1760, und + 1778, den 4. März.

Dokument 37:

Eintrag 1790: S. 87, 88.

**Verzeichnis der im Ratsaale befindlichen Kunstwerke: Fensterseite
(Akademie jetzt bereits im Gebäude zu St. Anna)**

Der hl. Hieronymus, gemalt von Franz v. Zoller

9. Literaturverzeichnis

Amrózy 1989

Johann Thomas Amrózy, Stift Geras und seine Kunstschatze, St. Pölten / Wien 1989, S. 102 - 109.

Angerer 1994

Joachim Angerer, Die Zoller Fresken in der Stiftskirche in: Geraser Hefte, Nr. 32, Jg., 1994.

Arijcúk 2002

Petr Arijcúk, Obrazy Johanna Ignaze Cimbala v Koryčanech (Bilder des Johann Ignaz Cimal in Korycány) in: Opuscula historiae artium, 46, Ungarn 2002, S. 91-101, Taf. 1-6.

Aschenbrenner / Schweighofer 1965

Wanda Aschenbrenner und Gregor Schweighofer, Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965.

Bandion 1989

Wolfgang Bandion, Steinerner Zeugen des Glaubens, Die heiligen Stätten der Stadt Wien, Wien 1989.

Bandion 1993

Wolfgang Bandion, Penzing – Wien in: Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 229, 1. Auflage, Wien / Salzburg 1993.

Baum 1980

Baum Elfriede, Österreichisches Barockmuseum im Unteren Belvedere, Wien 1980.

Baumgartl 1986

Edgar Baumgartl, Martin Knoller als Deckenmaler (1725 - 1804), Hildesheim 1986.

Bologna 1958

Ferdinando Bologna, Francesco Solimena, Napoli 1958.

Bushard 1962

Bruno Bushard, Die Paul Troger Ausstellung in Innsbruck 1962 in: Kunstchronik Jg 15, München 1962, S.345 - 350.

Cerny 1978

Walter Cerny, Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870, Wien 1978.

Dachs 2003

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis – Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habil.-Schr., Wien 2003.

Dehio Burgenland 1976

Dehio – Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs, Burgenland, Wien 1976.

Dehio Niederösterreich 1990

Dehio – Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

Dehio Wien 1993

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien, II – IX und XX. Bezirk, Topographisches Denkmälerinventar, Bundesdenkmalamt (Hrsg.), Wien 1993.

Dehio Wien 1996

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien, X – XIX und XXI. – XXIII. Bezirk, Topographisches Denkmälerinventar, Bundesdenkmalamt (Hrsg.), Wien 1996.

Denifle – di Pauli 1801

Peter Denifle – Andreas Alois di Pauli, Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern, MS Dip. 1104, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1801.

Derschau 1922

Joachim von Derschau, Sebastiano Ricci – ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei, Heidelberg 1922.

Di Federico 1977

Frank di Federico, Francesco Trevisiani (1656 – 1746), Washington D.C. 1977.

Dworschak 1873

Karl Dworzák, Kirche und Pfarre zu den heiligen vierzehn Nothelfern im IX Wiener Gemeindebezirk, Zur Zweihundertjahrfeier des Bestandes der Pfarre Lichtental, Wien 1923.

Eigner 1900

Otto Eigner, Geschichte des aufgehobenen Benediktinerstiftes Maria – Zell in Österreich, Wien 1900.

Ferrari 1992

Oreste Ferrari, Luca Giordano, l'opera completa, Milano 1992.

Feuchtmüller 1970

Rupert Feuchtmüller, Leopold Kuppelwieser und die Kunst der Spätromantik, Wien 1970.

Feuchtmüller 1996

Rupert Feuchtmüller, Georg Ferdinand Waldmüller 1783 – 1865, Leben – Schriften – Werke, Wien 1996.

Feuchtmüller 1997

Rupert Feuchtmüller, Die Schubertkirche zu den Heiligen Vierzehn Nothelfern, in: Franz Schubert und die Pfarrkirche Lichtental, Salzburg 1997.

Fleischer 1932

Julius Fleischer, Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlambücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 – 1790, Wien 1932.

Gamerith 2004

Andreas Gamerith, Der Maler Paul Troger (1698- 1762) und die Verbreitung von künstlerischen Ideen in: Friedrich Polleroß (Hrsg.), Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 125. – 140.

Gangelbeger 1992

Eva Gangelbeger, Der Wiener Maler Josef Hauzinger (1728 – 1786), Diplomarbeit, Wien 1992.

Garas 1958

Klára Garas, Skizzen und Studien in der österreichischen Malerei des XVIII. Jahrhunderts (einige unbekannte Werke von Paul Troger), in: Acta historiae artium, 5, 1958, S. 375 – 382.

Grill 1933

Johann Grill, Festschrift zum 150- jährigen Jubiläum der Pfarre Maria Geburt am Rennweg, Wien 1933.

Hajós 1974

Géza Hajós, Die Kunstdenkmäler Wiens, Die Kirchen des III. Bezirks, Wien 1974, S. 287 - 313.

Hajós 1970

Géza Hajós , Die Kirche Maria Geburt am Rennweg und der K.K Schloss und Bauinspektor Thaddäus Karner in: Österreichische Kunst und Denkmalpflege 24, Wien 1970, S. 49 – 58.

Hinterberger 1931

Oskar Hinterberger, Entstehen und Werden der Lichentaler Pfarrkirche, Wien, 1931.

Hüffer 1957

Hermann J. Hüffer, Sant´Jago, Entwicklung und Bedeutung des Jakobuskultes in Spanien und dem Römisch- Deutschen Reich, München 1957.

Husinsky 1923

Leopold Husinsky , Festschrift zum 200 Jahr Jubiläum der Pfarrkirche Neulerchenfeld, Wien 1923.

Ilg 1880

Albert Ilg , Die Gegend von Kaumberg, Niederösterreich in kunsthistorischer Beziehung, in: Mitteilungen der K. und K. Centralkommission, Wien 1880.

Jancik / Wolf 1973

Hans Jancik / Alfred Wolf, Lichental – selbständige Pfarre in: Lichental Chronik 1723 – 1973, Festschrift 250 Jahre Pfarre Lichental, Wien 1973, S.14 – 22.

Jávor 2004

Anna Jávor Der Maler Johann Lukas Kracker (1719 – 1779) im Dienste der Prämonstratenser in: Friedrich Polleroß (Hrsg.), Reiselust und Kunstgenuss, Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S.187 – 200.

Kat. München 1995/1

Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock, Hrsg. Von Monika Meine – Schawe und Martin Schawe, München 1995, S. 179 – 186.

Kat. München 1995/2

Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock, Hrsg. Von Monika Meine – Schawe und Martin Schawe, München 1995, S. 187 – 191.

Kat. München 1995/3

Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock, Hrsg. Von Monika Meine – Schawe und Martin Schawe, München 1995.

Kat. Weikertschlag 1978

800 Jahre Weikertschlag 1178- 1978, Komitee für die 800 Jahrfeier Weikertschlag Weikertschlag 1978.

Kat. Ausst. Altenburg 1963

Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Stift Altenburg bei Horn (NÖ), Wien 1963.

Kat. Ausst. Brixen 1998 /1

Leo Andergassen, Paul Troger & Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698 – 1762), Brixen 1998.

Kat. Ausst. Brixen 1998 / 2

Eduard Scheiber, Quellentexte zu Paul Trogers Arbeiten im Brixner Dom in: Leo Andergassen (Hrsg.), Paul Troger & Brixen, Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698 – 1762), Brixen 1998, S. 57 – 110.

Kat. Ausst. Graz 1924

Karl Garzarolli – Thurnlackh , Die Barockausstellung im Museum Joanneum in Graz, Wien 1924.

Kat. Ausst. Innsbruck 1962

Paul Troger. Der Maler des Österreichischen Barock, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1962.

Kat. Ausst. Langenargen 1994

Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Museum Langenargen, Hrsg. Eduard Hindelang, Sigmaringen 1994.

Kat. Ausst. Mezzocorona 1997

Paul Troger 1698 – 1762. Neue Forschungsergebnisse, Mezzocorona, Trient 1997.

Kat. Ausst. Rotterdam – Braunschweig 1984

Malerei aus erster Hand, Ölskizzen von Tintoretto bis Goya, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, 1984, Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum 1983/84, Rotterdam 1983.

Klusacek 1983

Christiane Klusacek, Kurt Stimmer, Ottakring, vom Brunnenmarkt zum Liebhartstal, Wien 1983.

Knox 1992

Gorge Knox, Giambattista Piazzetta (1682 – 1754), Oxford 1992.

Knox 1995

George Knox, Antonio Pellegrini, 1675 – 1741, Oxford 1995.

Koller 1993

Manfred Koller, Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Innsbruck/Wien 1993.

Kronbichler 1995

Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger 1695 – 1758, Salzburg 1995.

Kronbichler 2005

Johann Kronbichler, Der Barockmaler Franz Zoller – seine Arbeiten in der Stiftskirche und in den Stiftspfarrren von Geras, in: Festschrift für Gregor Lechner zum 65. Geburtstag, Regensburg 2005, S. 242 - 259.

KTM 3, Brünn 1860

Gregor Wolný, Kirchliche Topographie von Mähren, 3. Band, Brünn 1860.

LCI 1974

Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum SJ, 8 Bde., Rom / Freiburg / Basel / Wien 1974ff.

Lingen 1814

Joseph Lingen, Kurze Darstellung der Geschichte der erzbischöflichen Patronats - Pfarrkirche zu den heiligen vierzehn Nothelfern im Lichenthal in Wien, Wien 1814.

Lützwow 1877

Carl von Lützwow, Geschichte der kaiserlich königlichen. Akademie der bildenden Künste, Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademiegebäudes, Wien 1877.

Magani 1995

Fabrizio Magani, Antonio Bellucci, Rimini 1995.

Marx/ Laub 2007

Erich Marx / Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart 1840 – 1884, Salzburg 2007.

Matsche 1970

Franz Matsche, Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708 - 1783), Phil. Diss. Marburg/ Lahn 1970.

Matsche von Wicht 1977

Betka Matsche von Wicht, Franz Sigrist (1727 – 1803), Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1977.

Mayerhofer 1998

Martin Mayerhofer, Stift Seitenstetten - Stiftsgalerie, 1998.

Missong 1970

Alfred Missong, Heiliges Wien, ein Kirchenführer durch Wiens Kirchen und Kapellen, Wien 1970.

ÖKT 6, Wien 1911

Hans Tietze, Die Denkmäler des politischen Bezirkes Waidhofen a.d. Thaya, Band 6, Wien 1911.

ÖKT 18, Baden 1924

Dagobert Frey Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden, Band 18, Wien 1924.

ÖKT 5/2, Horn 1911

Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn, Band 5/2, Wien 1911.

Opll 1981

Ferdinand Opll, Wiener Bezirksführer Liesing, Wien 1981.

Otto 1964

Peter Otto, Johann Wenzel Bergl, Phil. Diss., Wien 1964.

Pallucchini 1982

Pallucchini Rodolfo, L'opera completa del Piazzetta, Milano 1982.

Papco 2003

Ján Papco, Österreichisches Barock und die Slowakei: Neue Funde, Attributionen, Bd I, II, Bojnice, 2003.

Parhamer 1772

Ignaz Parhamer, Jährlicher Bericht von dem Stand und Beschaffenheit des ganzen Gebäudes in dem Waisenhaus Unser Lieben Frau am Rennweg zu Wien in Österreich, 1772, S. 27.

Payer 1967

Elisabeth Payer, Der Maler Josef Ignaz Mildorfer (1719 – 1775), Diss., Innsbruck 1967.

Pemmer 1933

Hans Pemmer, Zur Baugeschichte der Lichentaler Kirche und der Kirche Maria Geburt am Rennweg, in: Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 3. Band, XI.- XV. Jg. 1929- 1933, S. 30 – 31.

Pemmer 1956

Hans Pemmer in: Wiener Geschichtsblätter, Band XI, 71. Jahrgang, 1956, Nr.2., S.37 – 38.

Pevsner 1986

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

Pfarr 2006

Ulrich Pfarr, Franz Xaver Messerschmidt (1726 – 1783) – Menschenbild und Selbstwahrnehmung, in: Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Band 2, Berlin 2006.

Pfarrbüchlein 1930

Pfarrbüchlein 1930 der Pfarre Lichenthal, 1. Jahrgang, Wien 1930.

Rasmo 1981

Nicoló Rasmo, Giuseppe Alberti, pittore 1640 – 1716, Trento 1981.

Riesenhuber 1924

Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924.

Rizzi 1993

Willhelm Georg Rizzi, Zur Baugeschichte der Kirche zu den vierzehn Nothelfern im Lichtental, in: Von der Bauforschung zur Denkmalpflege, Festschrift für Alois Machatschek, Wien 1993, S. 219 – 244.

Scarpa 2006

Annalisa Scarpa, Sebastiano Ricci, Milano 2006.

Scheiblin 1967

Anton Scheiblin, Die Gründungs- und Baugeschichte der Pfarrkirche in Penzing (1267- 1967), in: Penzinger Museumsblätter, Heft 13, März , Wien 1967.

Schnerich 1921

Alfred Schnerich, Wiens Kirchen und Kapellen, Wien 1921.

Schönbauer 1951

Edeltraud Schönbauer, Beiträge zur Geschichte der Vorstadt Lichtental, Diss. 1951, Wien 1951.

Schreiden 1976/77

Pierre Schreiden, L'influence française a Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIIIe siècle , Jacques van Schuppen 1670 – 1751, Diss., Brüssel 1976/77.

Spike 1986

John Spike / Mira Pajes Merriman, Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy, Fort Worth, Texas, USA 1986.

Thieme – Becker

Ulrich Thieme – Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, I – XXXVII, Leipzig 1907 – 1950.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Weissenhofer 1923

Anselm Weissenhofer, Martin van Meytens und der Wiener Hof, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Wien 1923, S. 45 – 57.

Weixlgärtner 1903

Arpad Weixlgärtner, Johann Bergl, in: Jahrbuch der K. und K. Centrankommission, N.F.I, Wien 1903, S. 331 – 394.

Woeckel 1964

Gerhard Woeckel, Rezension der Ausstellung Paul Trager und die österreichische Barockkunst in: Kunstchronik Heft 2, Jg.17, 1964, S. 29 - 35.

Zelfel 1996

Hans Peter Zelfel, Kirchliche Kunststätten Österreichs, Nr. 284, Stegersbach, Burgenland, Salzburg 1996.

Zoller 1778

Zacharias Zoller, Das Protokoll oder Inhalt aller Merkwürdigkeiten dieser erzbischöflichen Pfarr zu den heiligen vierzehn Nothelfern im Lichenthall, Pfarrarchiv Lichtenthal, Wien 1778.

Zotti 1986

Wilhelm Zotti, Kirchliche Kunst in Niederösterreich, Pfarr- und Filialkirchen nördlich der Donau, Band 2, Wien / St, Pölten 1986.