



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)“

Verfasser

Mag. phil. Georg Matthias Lechner

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel



Franz Carl Remp, *Selbstbildnis mit Malutensilien*, Fresko, Schloss Brežice, Festsaal

(Aufnahme des Verfassers)

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	5
1. Leben und Werk des Künstlers im Überblick	9
2. Forschungsstand	18
3. Das Frühwerk – Werke in Slowenien	24
3.1 Franz Carl Remp als Mitarbeiter seines Vaters Johann Georg Remp	24
3.2 Die frühen Gemälde	26
3.3 Die Fresken des Festsaaes von Schloss Brežice (Rann)	27
3.3.1 Forschungsstand und Zuschreibungsproblematik	28
3.3.2 Beschreibung der Fresken	29
3.3.3 Zum Gesamtprogramm des Festsaaes	31
3.3.4 Der Festsaal: Ein Werk Franz Carl Remps?	32
4. Die Tätigkeit für den Grafen Ignaz Maria von Attems	36
4.1 Zur Familiengeschichte der Attems unter besonderer Berücksichtigung des Grafen Ignaz Maria von Attems	36
4.2 Die von Ignaz Maria Graf Attems beschäftigten Maler	41
4.3 Exkurs: Zur Geschichte der Gemäldesammlung der Grafen Attems	43
4.4 Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Palais Attems in der Grazer Sackstraße	47
4.5 Beschreibung der Ausstattung des Palais Attems	49
4.6 Die Supraporten-Gemälde in einer stilkritischen Zusammenschau	54
4.7 Das Programm des Stadtpalais in Graz und des Festsaaes in Schloss Brežice im Vergleich	56
5. Der Zyklus von Historiengemälden für das Benediktiner-Stift Kremsmünster	59
6. Skizzen, Skizzenbilder und Skizzenhaftes im Schaffen Remps	63
6.1 Zur Begrifflichkeit: Ein selektiver Überblick über die bisherige Forschung	63
6.2 Anmerkungen zur allgemeinen Entwicklung der Ölskizze sowie deren Stellenwert als Sammelobjekt	66
6.3 Die sogenannten „Bozzetti“ im Palais Attems	70
6.4 Die querformatigen religiösen Historien	72
6.5 Die Serie von kleinformatigen Metalltafeln	73
6.6 Skizzen mit klassisch-werkvorbereitender Funktion	76
6.7 Expressive Skizzenhaftigkeit als partielles Element von Gemälden	77

7.	Vorbilder, die Frage nach der italienischen Schulung und anderen Einflüssen	78
7.1	Remp und Italien – Zum Stand der Forschung	78
7.2	Vorbemerkung: Die Problematik der Rekonstruktion von Studienaufenthalten mitteleuropäischer Maler in Italien unter besonderer Berücksichtigung der Loth-Schüler	79
7.3	Beispiele für Motivübernahmen, kompositorische Vorbilder und Wechselwirkungen unter besonderer Berücksichtigung der Reproduktionsgraphik	83
7.4	Die Raumauffassung und ihre Entwicklung bei Remp	92
7.5	Zur Frage nach niederländischen Elementen im Œuvre Remps	93
7.6	Malweise	95
7.7	Noch einmal: Remp und Italien	97
7.8	Stil und Kompositionen Remps: Ein knapper Überblick	100
8.	Remps Schaffen im Kontext	102
8.1.1	Die künstlerische Situation in Slowenien im Barock	102
8.1.2	Remps Werke in Slowenien im Spiegel der zeitgenössischen Kunsttätigkeit	103
8.2.1	Die künstlerische Situation in Graz und der Steiermark	104
8.2.2	Remps Schaffen während seiner Grazer Zeit – Versuch einer Positionsbestimmung	107
8.3.1	Die Malerei in Wien zwischen 1700 und 1720 – Malerfürsten, Spezialisten, Gastarbeiter	109
8.3.2	Remps Wiener Jahre	113
8.4	Die Tätigkeit für die oberösterreichischen Stifte	114
9.	Resumée	118
10.	Vorbemerkung zum Werkkatalog	120
11.	Katalog der Wandmalereien	121
12.	Katalog der Gemälde	132
13.	Katalog der Zeichnungen	191
14.	Katalog der verschollenen und verlorenen Gemälde	194
15.	Quellen- und Dokumentenanhang	205
	Literaturverzeichnis	262
	Abbildungsnachweis	282
	Bildtafeln	
	Abstract (in deutscher und in englischer Sprache)	
	Lebenslauf	

*Kein Kunstwerk entsteht allein aus der Vorstellungskraft des Künstlers;
kein Kunstwerk entsteht aber auch nur durch Übernahme fremden Formengutes.
Eigenes und Übernommenes wird jedes Mal im Einzelkunstwerk,
aber auch im großen, in der Kunst einer Landschaft,
zu einer neuen Einheit verschmolzen.¹*

(Kurt Woisetschläger)

*Nicht alle, welche sehen, haben die Augen offen;
und nicht alle, welche um sich blicken, sehen.²*

(Balthasar Gracián)

Vorwort

Eine monographische Dissertation zu Franz Carl Remp – im dritten Anlauf nun endlich geglückt! Doch: weshalb ‚dritter Anlauf‘? Vor mir hatten bereits zwei Personen an der Universität Graz diesen Künstler als Thema übernommen, aber wieder aufgegeben respektive nicht abgeschlossen. Walter Koschatzky (!) wählte Remp ursprünglich als sein Dissertationsgebiet³, um es später zugunsten des Baumeisters Joseph Hueber zurückzulegen⁴. Eveline Weinberger-Neuburg hingegen konnte ihre in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts begonnene Arbeit zu diesem Barockmaler nie abschließen.

Wie kommt jemand dazu, eine Dissertation zu Franz Carl Remp – einem bislang selbst in ‚barocken‘ Fachkreisen wenig bekannten Maler – zu verfassen? Im Wintersemester 2004/05 absolvierte ich ein von Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz gemeinsam mit Prof. Dr. Robert Stalla veranstaltetes Oberseminar, das die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen zum Inhalt hatte. Dabei übernahm ich die Stiftskirche von Kremsmünster als Thema und ward bei der Durchsicht der einzelnen Altarbilder zum ersten Mal mit Remp konfrontiert. Gerade das Gemälde *Der sterbende heilige Benedikt inmitten seiner Brüder* erregte dabei neben den ehemals an den Pfeilern der Kirche befindlichen Historienbildern mein Interesse, was mich veranlasste, dem dahinter stehenden Künstler nachzuspüren. Bald musste ich feststellen, dass es außer dem Abschnitt in der Dissertation von Ida Schmitz von 1927⁵ und dem schmalen Ausstel-

¹ Woisetschläger 1969b, S. 357.

² Gracián 2008, S. 131.

³ Siehe Kunstchronik München, 1. Jg., H. 12, S. 4.

⁴ Vgl. Koschatzky 1951.

⁵ Vgl. Schmitz 1927, S. 46–63 [recte: 47–64].

lungskatalog von 1973/74⁶ keine monographische Literatur zu Remp gibt. Vor dasselbe Problem sah sich auch mein Kollege Christian Höfer gestellt, der damals ebenfalls am Seminar teilnahm und an der Restaurierung des *Martyriums der heiligen Barbara* aus der Peterskirche im Atelier seines Vaters beteiligt war. Im Zuge eines ‚Treppenhausgesprächs‘ am Institut für Kunstgeschichte brachte er schließlich den Stein ins Rollen, da er ob der mangelnden Literatur meinte: „Das wär’ doch was für dich!“. Von da an behielt ich den Künstler im Hinterkopf, um im Sommersemester 2005 bei der von Prof. Dr. Hans Aurenhammer geleiteten Oberösterreich-Exkursion als Referatsthema bereits Johann Carl Loth und seine Schule – samt den Werken Remps – zu übernehmen. Nach dieser in jeder Hinsicht Augen öffnenden Exkursion fasste ich den Entschluss, meine Dissertation diesem Maler zu widmen. So bat ich bereits unmittelbar nach bestandener Diplomprüfung am 28. November 2005 meine damalige Zweitprüferin, Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, um einen Gesprächstermin. Diese erste, überaus positiv verlaufende Besprechung fand bereits am folgenden Tag statt. Von da an widmete ich mich dem Leben und Werk von Franz Carl Remp intensivst.

Mein ausgesprochen herzlicher Dank gilt daher Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel als meiner Betreuerin. Ihr Vertrauen, ihre Umsicht, ihre Einsatzfreudigkeit für ihre Schülerinnen und Schüler, ihre kritischen Anmerkungen sowie ihre stete Bereitschaft zu Gesprächen haben die Entstehung der vorliegenden Arbeit wesentlich gefördert. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz hat sich zu meiner großen Freude bereit erklärt, die Rolle der Zweitbegutachterin zu übernehmen.

Eine enorme Förderung hat die nun vorliegende Dissertation durch den mir im Jahr 2007 von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften verliehenen Bader-Preis für Kunstgeschichte erfahren. Den großzügigen wie kunstsinnigen Stiftern, Dr. Alfred und Isabel Bader, möchte ich an dieser Stelle besonders aufrichtig danken.

Doch es sind noch viel mehr Menschen, die durch Hilfestellungen und Auskünfte zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Zuerst möchte ich hier Dr. Christine Rabensteiner, Kuratorin für Kunst der Neuzeit an der Alten Galerie in Graz, meinen außerordentlich großen Dank aussprechen. Bei meinen zahlreichen Fahrten nach Graz stand sie mir immer wieder mit Rat und Tat zur Seite. Sie versorgte mich als treue Korrespondentin auch mit Informationen, die weit über den Remp-Bestand der Alten Galerie hinausreichten. Ihrer steten Wachsamkeit ist es außerdem zu verdanken, dass der *bozzetto* mit der *Glorie des heiligen Laurentius* für das Œuvre Remps entdeckt werden konnte. Auch durch ihre für das Kupferstichkabinett zuständige Kollegin, Dr. Karin Leitner-Ruhe, sowie den Chefrestaurator Dr. Paul-Bernhard Eipper und die Restauratorin Mag. Anna Bernkopf wurde mir in der Alten Galerie eine

⁶ Vgl. Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74.

zuvorkommende Betreuung zuteil. Von Grazer respektive steirischer Seite habe ich für aufschlussreiche Gespräche und wichtige Hinweise auch Prof. Dr. Kurt Woisetschläger, Prof. Dr. Gottfried Biedermann, Prof. Dr. Josef Ploder und Dr. Wiltraud Resch zu danken. Frau Dr. Edith Altmann, Leoben, stellte mir am Beginn meiner Arbeit – vor meiner Reise nach Slowenien – freundlicherweise ihre Dias vom Festsaal in Brežice zur Verfügung. Und mit Mag. Sigrid Mosettig, Landskron bei Villach, die ihre Diplomarbeit zu Bau- und Ausstattungsgeschichte des Palais Attems verfasst hat⁷, durfte ich aufschlussreiche Telefonate führen. Darüber hinaus versorgte sie mich mit Hinweisen auf wichtiges Archivmaterial.

In der Narodna galerija in Ljubljana waren es der zuständige Kurator Dr. Ferdinand Šerbelj, die Registrarin Alenka Simončič sowie die Chefkuratorin Mateja Breščak, die mir auf sehr unkomplizierte Weise die Besichtigung der dort befindlichen Gemälde von Remp ermöglichten und mich mit vielerlei Information versorgten. In Bezug auf das *Herz Jesu-Bild* im Erzbischöflichen Palais in Ljubljana begegnete mir Mag. Matej Pavlič vom Erzbischöflichen Ordinariat mit größtem Entgegenkommen. P. Jože Kokalj SJ betreute mich in der St. Jakobs-Kirche ebendort, und ich danke ihm für ein besonders interessantes, Augen öffnendes Gespräch. Auch in Brežice erfuhr ich durch die Kuratorin Oži Lorber freundliche Aufnahme und erhielt von ihr sehr viele Informationen.

Für besonders aufschlussreiche Gespräche und kompetente Unterstützung hinsichtlich der Werke von und Archivalen zu Remp in Slowenien habe ich Doz. Dr. Barbara Murovec, Dr. Ana Lavrič sowie Dr. Blaž Resman vom France Stele-Institut für Kunstgeschichte der Slowenischen Akademie der Wissenschaften sehr herzlich zu danken.

Während meiner Aufenthalte in den oberösterreichischen Stiften wurde ich in Kremsmünster von P. Klaudius Wintz OSB, Kustos der Kunstsammlungen, und von Sr. Lydia Süß mit großer Freundlichkeit betreut, in St. Florian von Dr. Friedrich Buchmayr.

In Bezug auf Archiv- und Fotorecherchen standen mir Archivrätin Mag. Dr. Elke Hammer-Luza MAS (Steiermärkisches Landesarchiv), Dr. Hansjörg Weidenhoffer (Landeskonservatorat für Steiermark), Dr. Alois Ruhri und Dr. Norbert Allmer (Diözesanarchiv Graz), Monsignore Prof. Dr. Marjan Smolik (Seminarsbibliothek Ljubljana), Dr. Evelin Oberhammer (ehem. Leiterin des Liechtenstein-Archivs), Mag. Berenice Ager (Dorotheum Wien) und Gabriele Roithner (Leiterin des Fotoarchivs des Bundesdenkmalamts) hilfreich zur Seite. Dafür, dass mir die Arbeit in den Archiven leicht gefallen ist und erfolgreich war, habe ich Dr. Elisabeth Hassmann zu danken, die mir und anderen in einer Übung die notwendigen Kenntnisse mit ansteckender Begeisterung vermittelte und auch danach noch für vielerlei Fragen offen war.

⁷ Vgl. Mosettig 2007.

Meinen besonderen Dank möchte ich aber allen – größtenteils im Hintergrund arbeitenden – Mitarbeitern des Österreichischen Staatsarchivs, des Wiener Stadt- und Landesarchivs, des Steiermärkischen Landesarchivs, des Slowenischen Staatsarchivs, der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wiener Universitätsbibliothek aussprechen. Allzu oft nehmen wir deren Dienste als selbstverständlich hin, doch es muss hier explizit gesagt werden, dass ohne diese Menschen Wissenschaft schlichtweg nicht möglich wäre! Auch das große Engagement und freundliche Entgegenkommen der Leiterin der Fachbereichsbibliothek Kunstgeschichte, Frau Oberrat Mag. Dr. Venceslava Orlinski-Raidl, und ihres Teams ist an dieser Stelle ausdrücklich dankend hervorzuheben.

Überaus förderlich auf die vorliegende Arbeit haben sich auch die immer wieder motivierenden und anspornenden Gespräche mit meinen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen im Kunsthistorischen Museum und meinen nunmehrigen im Belvedere ausgewirkt. Ihnen allen gilt mein besonders herzlicher Dank!

Viele Anregungen verdanke ich – nicht nur in streng ‚barocker‘, sondern auch in horizonterweiternder Hinsicht – dem Meinungs austausch mit lieben Kolleginnen und Kollegen, von denen ich besonders Sigrid Adam, Uschi Arendt, Eva Felsner-Hamann, Maria Fischer, Helly Fritsch, Andreas Gamerith, Marion Geier, Christian Höfer, Erika Huber, Gerda Jenicek, Miriam Lukasser, Marianne Oberreiter, Elisabeth Pokorny-Waitzer, Tina Reichmann, Claudia Scharl, Petra Suchy und Dagmar Zitz hervorheben möchte. Interessante Gespräche durfte ich mit Ferdinand Graf Attems und Brigitta Remp führen. Gedenken möchte ich auch meiner Logenschwester Lisl Rieder, die den Fortgang der Arbeiten mit großem Interesse verfolgte („Wie geht’s dem Remp?“), deren Abschluss aber nicht mehr erleben durfte.

Das Lektorat der vorliegenden Arbeit besorgten in kurzer Zeit meine Eltern, mein Bruder Gernot sowie Sigrid Adam und Gerda Jenicek. Merci! Hvala lepa! Köszönöm szépen! Meinen Eltern, aber auch meinen Großeltern möchte ich für die jahrelange finanzielle Unterstützung, ihr reges Interesse an meinen Forschungen und ihren motivierenden Zuspruch danken; meinen Geschwistern für den tollen, stets Aufwind gebenden Zusammenhalt! Auch sonst konnte ich erfreut feststellen, dass das Interesse an der barocken Kunst innerhalb unserer großen Verwandtschaft mit dem Voranschreiten meiner Arbeit gewachsen ist! Besonders fruchtbar erwies sich immer wieder der Austausch mit meiner Großtante, Hofrat Mag. art. et Dr. phil. Alice Strobl, die in unseren zahllosen Gesprächen zu ihren in der Kunst des österreichischen Barock liegenden wissenschaftlichen Wurzeln mit deutlich sichtbarer Freude zurückgekehrt ist.

1. Leben und Werk des Künstlers im Überblick

Die im Zeitalter des Barock bereits sehr ausgeprägte Bürokratie, die Verträge und Zahlungsvermerke sowie Kirchenbücher und vergleichbare Aufzeichnungen – wie etwa Totenbeschauprotokolle – erlauben es, einige Anhaltspunkte zum Leben Franz Carl Remps zu finden. Problematisch ist hingegen die exklusive Tätigkeit für einen einzelnen Auftraggeber über einen längeren Zeitraum – quasi im ‚Angestelltenverhältnis‘ –, wie sie uns im Falle von Remp als Hofkünstler des Grafen Ignaz Maria Attems vorliegt. Eine definitive Aussage darüber, dass Remp in Diensten des Grafen Attems stand, wird eigentlich nur durch die Eingabe des Grafen an die innerösterreichische Regierungs- und Hofkammer vom Juli 1707 getätigt (Q 4). Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass dies der bislang einzig bekannte Beleg für die mehrjährige, sehr umfangreiche Tätigkeit in Graz ist. Auch für möglicherweise als Stiftungen des Grafen Ignaz Maria Attems in Frage kommende und dem Œuvre Remps zuzurechnende Gemälde⁸ gibt es keine zeitgenössischen Dokumente.

Die Tätigkeit für die oberösterreichischen Stifte Kremsmünster und St. Florian lässt sich aufgrund des vorhandenen Archivmaterials gut nachvollziehen. Für seine letzten Lebensjahre – von etwa 1715 bis 1718 – sind wir in Ermangelung von Dokumenten denkbar schlecht über das Betätigungsfeld des Künstlers unterrichtet. Rückschlüsse erlaubende Hinweise finden sich diesbezüglich nur im Nachlassinventar Remps (Q 23a, 23b).

Franz Carl Remp wurde am 14. Oktober 1675 in Ratmannsdorf in Oberkrain (heute Radovljica in Slowenien) getauft⁹. Sein Geburtsdatum ist somit mit demselben Tag oder wenige Tage zuvor anzunehmen. Die Eltern waren der Maler Johann Georg Remp (Janez Jurij Remb) und dessen Gattin Anna Catharina, deren Mädchenname nicht bekannt ist. Dem Ehepaar wurden in den Folgejahren noch sechs weitere Kinder geboren: Anton Ignaz (26. Mai 1678), Anna Maria (30. Jänner 1681), Anton Josef (26. November 1683), Johann Ignaz (29. Jänner 1687), Andreas Friedrich (5. Oktober 1689) und Maria Regina (11. September 1692)¹⁰. Zum Zeitpunkt von Franz Carl Remps Testamentsaufrichtung waren offensichtlich nur noch

⁸ Verwiesen sei an dieser Stelle etwa auf das *Martyrium der heiligen Ursula* (G 34, Abb. 224–225) in der ehemaligen Ursulinenkirche, das *Schutzmantelbild der heiligen Ursula* (G 81, Abb. 226–227) im Ursulinenkonvent und den *Heiligen Franz de Paula* (G 82, Abb. 228) in der Welschen Kirche – sämtlich in Graz.

⁹ Siehe Q 1. – Der Eintrag im Taufbuch von Radovljica wurde von Viktor Steska und später Blaž Resman publiziert (Steska 1944, S. 140–141. – Resman 1995, S. 191, Anm. 24).

¹⁰ Resman 1995, S. 179. – Während fünf der sechs Geschwister Remps bereits Steska (Steska 1944, S. 141) bekannt waren, konnte Resman noch Anna Maria in den Taufmatriken ausfindig machen (Resman 1995, S. 191, Anm. 26). Anna Maria Remp ehelichte am 1. Oktober 1702 in Radovljica Johann Georg Peer, wobei die Brüder „Francisco, et Josepho, & Ignatio Remp“ unter den Trauzeugen zu finden sind (Eintrag im Trauungsbuch publiziert von Resman 1995, S. 191, Anm. 27).

zwei Brüder am Leben: der Geistliche Johann Ignaz Remp und der Jurist Josef Anton Remp, der allerdings bereits 1719 ebenfalls als verstorben genannt wird¹¹. Johann Ignaz Remp unterzeichnet in der Erbserklärung von 1719 (Q 22) als „Capelano Civitatis Leopoldina“, und in Zusammenhang mit der Eheerlaubnis für seine Nichte Maria Victoria im Jahr 1729 (Q 24) wird er als Pfarrer von Seeig (?) genannt. Ab 1729 stand er der finanziell schlecht gestellten Waldviertler Pfarre Gastern vor¹² und von 1738 bis zu seinem Tod im Jahr 1744 war er Pfarrer von Kühnring¹³. Dort dürfte er auch in einer 1938 entdeckten Gewölbegrubft unter dem Seitenaltar in der Pfarrkirche bestattet worden sein¹⁴.

Über die Kindheit und Jugend Franz Carl Remps in Oberkrain ist nichts bekannt, aber es ist anzunehmen, dass er die – zumindest erste – Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters erhielt. Als Beleg für die spätere Zusammenarbeit dienen Dokumente, die sich auf die Ausstattung der Jesuitenkirche St. Jakob in Ljubljana beziehen und in denen mehrfach ein Maler aus Radovljica und dessen Sohn genannt werden¹⁵. Auch wenn die beiden hier nicht namentlich aufscheinen, so ist doch mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Johann Georg Remp und sein Sohn Franz Carl Remp gemeint sind¹⁶.

Der ältere Remp ist dokumentarisch zwar einigermaßen gut fassbar, doch seine Werke sind zumeist nur durch Quellen überliefert. Immerhin spricht Metoda Kemperl noch 2001 von insgesamt nur drei Werken, deren Urheber er mit Sicherheit ist¹⁷. Doch die slowenische Forschung ist, was Werke von Johann Georg Remp angeht, äußerst wachsam, und so konnten 2005 (in englischer Übersetzung 2006)¹⁸ im Rahmen der Publikation „Almanach and painting in the second half of the 17th century in Carniola“ Wandmalereien vorgestellt werden, die diesem Künstler zugeschrieben werden können, was wiederum dessen Bedeutung für die Malerei des Barock im Gebiet des heutigen Slowenien enorm steigert¹⁹. Dies wirft selbstverständlich auch ein neues Licht auf den jüngeren Remp, da durch diese Werke einerseits der Kenntnisstand seines ersten Lehrers zum Ausdruck kommt, andererseits aber auch erste mögliche Betätigungsfelder als Mitarbeiter des Vaters aufgezeigt werden.

¹¹ Vgl. dazu das Testament Remps (Q 20). – Die Information, dass Josef Anton Remp 1719 nicht mehr am Leben war, ist der Erbserklärung (Q 22) und dem Verlassenschaftsinventar nach Franz Carl Remp (Q 23a, 23b) zu entnehmen.

¹² Keil 1981, S. 28.

¹³ Burghard Gaspar, Leopold Rieder und Johannes M. Tuzar, Pfarrwesen und Pfarrer von Kühnring, in: Gaspar/Tuzar/Winkelhofer 2006, S. 97–112, hier: 108.

¹⁴ Burghard Gaspar, Leopold Rieder und Johannes M. Tuzar, Friedhof, Karner, Kirche und besondere Grabsteine, in: Gaspar/Tuzar/Winkelhofer 2006, S. 113–120, hier: 118.

¹⁵ Resman 1998, S. 191f. (mit Anm. 31–36).

¹⁶ Vgl. Resman 1998, S. 192.

¹⁷ Kemperl 2001, S. 98–103.

¹⁸ Die Originalausgabe in slowenischer Sprache ist bereits 2005 unter dem Titel *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* in Ljubljana erschienen. Zitiert wird im Rahmen dieser Arbeit die Version in englischer Übersetzung, die 2006 veröffentlicht wurde.

¹⁹ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 219–222, Kat. Nr. P1–P4.

In das ausgehende 17. Jahrhundert fällt die Studienreise Franz Carl Remp, die ihn nach Italien geführt haben muss. Bislang wurde stets angenommen, dass dieser Aufenthalt vom Grafen Attems finanziert wurde²⁰. Dies ist aber mittlerweile widerlegt worden, denn durch einen Dokumentenfund konnte nachgewiesen werden, dass die Krainer Stände für diese Förderungsmaßnahme aufkamen²¹. Am 5. Juni 1694 wurde dem jungen Remp, der sich zu diesem Zeitpunkt offensichtlich bereits außer Landes befand, auf Ansuchen seines Vaters ein Stipendium in der Höhe von 150 Gulden zuerkannt, damit er „[...] sich in der Mahler kunst desto besser perfectioniert und zu des Landts notturfft qualificiert machen köne“ (Q 2). Thalnitscher/Dolničar erwähnt 1715, dass Remp in Venedig gewesen sei und drei Jahre an der Accademia di San Luca in Rom studiert habe (Q 16). Bedauerlicherweise scheinen sich keine weiteren zeitgenössischen Quellen oder Dokumente diesbezüglich erhalten zu haben. Hingewiesen werden muss auch auf die Tatsache, dass Remp nicht in den Verzeichnissen des Archivs der Accademia in Rom aufscheint²². Um diesen Hinweis auf das Studium in Rom verifizieren zu können, bleibt daher vorerst nur die stilkritische Untersuchung des Œuvres. Offen bleibt folglich auch, wie viele Jahre Remp in Italien verbracht hat²³. Außerdem ist – den Hinweisen in der Literatur seit dem 19. Jahrhundert folgend²⁴ – nicht auszuschließen, dass der anfänglich durch die Krainer Stände unterstützte Auslandsaufenthalt Remp durch die Förderung des Grafen Attems prolongiert werden konnte. Schon Hans Adam Weissenkircher konnte beispielsweise seine Studienreise durch Italien, wo er damals bereits länger weilte, dank der großzügigen Förderung durch den Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg fortsetzen – selbstverständlich im Hinblick auf die Beschäftigung als Hofkünstler²⁵. Ähnliches ist eventuell auch in Bezug auf Remp und den Grafen Attems denkbar. Als weiteres – wenn auch etwas späteres – Beispiel für die finanzielle Unterstützung einer Italien-Reise sei Daniel Gran erwähnt, der für seinen zweijährigen Studienaufenthalt vom Fürsten Schwarzenberg im Jahr 1720 den beachtlichen Betrag von 600 Gulden erhielt²⁶. Überhaupt ist anzumerken, dass eine Fortbildung in Italien für süddeutsche und österreichische Künstler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von großem Vorteil oder gar Voraussetzung für lukrative Aufträge war²⁷.

²⁰ Wartinger 1833, S. 99.

²¹ Weigl 2001/02, S. 54 (Anm. 14). Weigl zitiert das im Archiv der Republik Slowenien befindliche Dokument teilweise und weist darauf hin, dass es bereits von Uroš Lubej (Lubej 1997, S. 37) kurz erwähnt wurde.

²² Freundliche Mitteilung von dott.ssa Angela Cipriani per E-Mail vom 21. Juli 2008.

²³ Gänzlich anders ist die Quellenlage etwa im Fall des Münchner Malers Ulrich Loth, dem Vater von Johann Carl Loth, über dessen beinahe vier Jahre lange, von Herzog Maximilian I. von Bayern finanzierte Italien-Reise wir gut unterrichtet sind (Breisig 2008, S. 33–37).

²⁴ So weit dem Autor bekannt ist, hat Wartinger 1833 zuerst von der Gönnerschaft des Grafen Attems gegenüber Remp gesprochen (Wartinger 1833, S. 99). Diese Annahme wurde in der Folge bis zu den neuen Erkenntnissen von Lubej (1997, S. 37) und Weigl (2001/02, S. 54, Anm. 14) tradiert.

²⁵ Kat. Ausst. Graz 1985, S. 14–16.

²⁶ Knab 1977, S. 14.

²⁷ Vgl. Garas 1991, S. 81.

Immerhin dürfte – nach Dolničars/Thalnitichers Aufzeichnungen von 1715 Johann Josef von Zergolern Schüler des jungen Franz Carl Remp gewesen sein²⁸. Als selbstständig arbeitender Künstler tritt Remp aber erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts in Erscheinung. Hinweise in seiner Heimat Slowenien sind diesbezüglich allerdings wiederum sehr spärlich; zu erwähnen ist etwa das *Herz Jesu-Bild* in Ljubljana (G 91, Abb. 55) sowie die ihm zuzuschreibende Freskierung des Festsaaes in Schloss Brežice (W 1). Der Anteil an der verlorengegangenen Freskenausstattung der Jesuitenkirche St. Jakob in Ljubljana bleibt hingegen unbekannt²⁹. Eine rückwirkende Aussage lässt sich jedoch an Hand einer Eingabe vom Juli 1707 (Q 4) von Ignaz Maria Graf Attems an die innerösterreichische Regierungs- und Hofkammer tätigen, in der er seinen Maler gegenüber dem Vorwurf der „Frötterei“, der für nicht in der Confraternität inkorporierten Maler unerlaubten Tätigkeit für andere Auftraggeber, verteidigt³⁰. Darin heißt es wörtlich: „[...] Vnd si vill informiren mues das ich disen Franz Remb schon Vor sehr Vill Jahren Vor Meinen Maller aufgenumben, auch bis, Vnd so Lang Er nicht Verheyrath ware in meinen Haus Vnd Kos gestanden, weillen aber verheyrate Laite in Haus zu haben mir ungelegen werde, auch Vor sie keine gelegenheit in Haus habe, also mues ich woll wider Meinen Willen Eine grosse Ausgaab wegen anderwärtigen Wohnung Vnd Verkestung haben [...]“³¹. Aus diesen Zeilen wird ersichtlich, dass Remp im Juli 1707 schon mehrere Jahre im Dienst des Grafen Attems gestanden haben und sich während dieser Tätigkeit in Graz verheiratet haben muss³². Es ist außerdem anzunehmen, dass Remp mit seiner Frau nach der Hochzeit in der Nähe des Palais Attems gewohnt hat. Ida Schmitz äußert die Vermutung, dass er damals vielleicht „in der ehemals Eggenbergischen, später Herberstein’schen Besizung“ – das Palais Herberstein in der Sackstraße Nr. 16, in dem heute die Neue Galerie untergebracht ist – Wohnung gefunden hat³³. Den Anfang der Tätigkeit in Graz genau festzulegen ist jedoch nicht möglich. Berücksichtigt man aber, dass der Bau des Palais Attems ab 1702 erfolgte, so ergibt sich ein *terminus postquem* dafür. In Betracht zu ziehen ist außerdem, dass etwa mit der Herstellung der Deckengemälde bereits ab dem Vorhandensein von Stuckierungsplänen begonnen werden konnte. Thalniticher/Dolničar führt in seinem *Ectypon Bibliothecae Publicae Labacensis* an, der Künstler sei 1703 nach Graz gezogen (Q 16). Denkbar scheint daher, dass Remp seine Arbeit um 1704, als die Bauarbeiten am Palais abgeschlossen waren, aufnahm.

²⁸ Lavrič 2001, S. 76–77.

²⁹ Resman 1998, S. 191–193. – Vgl. auch Lavrič 2003, S. 137.

³⁰ Überschritt ein nicht inkorporierter Maler seine Befugnisse, so war mit der Confraternität nicht zu spaßen. Die archivalischen Forschungen Josef Wastlers geben uns darüber Auskunft. Bisweilen ging man mit sehr drastischen Mitteln gegen die „Frötter“ vor, die bis zu körperlicher Gewalt reichten (Wastler 1883b).

³¹ Für die vollständige Wiedergabe der Eingabe des Grafen Attems siehe Q 4.

³² Es bleibt vorerst unklar, wo und wann Remp geheiratet hat. Im Trauungsbuch der Stadtpfarre Graz-Hl. Blut findet sich jedenfalls kein Eintrag.

³³ Schmitz 1927, S. 47 [recte: 48].

Neben dieser Tätigkeit blieb ihm kaum Zeit, Werke zu schaffen, die nicht für das Palais selbst bestimmt waren: Das Seitenaltarbild mit dem *Martyrium der heiligen Ursula* (G 34, Abb. 224–225) und das *Schutzmantelbild der heiligen Ursula* (G 81, Abb. 226) sind wohl Stiftungen des Grafen Attems an den damals in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Ursulinenkonvent. Ebenso dürfte auch das Hochaltarbild mit dem *Heiligen Franz de Paula* (G 82, Abb. 228) in der Welschen Kirche in Graz von ihm beigestellt worden sein, wo er doch Protektor der Bruderschaft war³⁴. Weniger einfach ist es zu erschließen, wie Remp zu den Aufträgen für die Seitenaltarbilder mit dem *Heiligen Augustinus* (G 110, Abb. 232–233) und der *Maria Immaculata* (G 109, Abb. 230–231) in der Kirche des damaligen Augustiner Chorherren-Stiftes in Stainz und für das Hochaltarbild mit dem *Tod des heiligen Joseph* (G 111, Abb. 237) in der ehemaligen Karmeliter-Klosterkirche in Voitsberg (heute Pfarrkirche) gelangte. Beide dürften noch der Grazer Zeit Remp's entstammen und sind möglicherweise weitere Stiftungen des Grafen Attems gewesen.

Im Jahr 1710 ist Remp durch die Zeugenschaft bei einer Trauung noch in Graz nachweisbar (Q 6). Mit dem wohl noch 1711 erfolgten Weggang nach Wien wird auch die Dichte der Dokumente größer. Was den Künstler im Speziellen veranlasst hat, mit seiner Familie in die Hauptstadt der Monarchie zu übersiedeln, ist nicht bekannt. Dass es die besseren Aussichten auf Aufträge waren, ist anzunehmen³⁵. Das Betätigungsfeld für fähige Maler war in Graz zwar einigermaßen attraktiv, aber überschaubar, und so hielt sich folglich auch deren Anzahl in Grenzen³⁶. Wien am Beginn des 18. Jahrhunderts hingegen war ein pulsierendes künstlerisches Zentrum mit überaus zahlungskräftigen oder zumindest zahlungswilligen adeligen Auftraggebern, der Aussicht auf oft ruhmreiche Tätigkeit für den kaiserlichen Hof, einer eben erst durch Peter Strudel ins Leben gerufenen Akademie und einem internationalen Künstler-Umfeld³⁷ (darunter Martin van Meytens, Jacob van Schuppen, Johann Kupezky, temporär Italiener wie Antonio Bellucci und Gian Antonio Pellegrini, aber auch in der Ferne ausgebildete heimische Künstler wie Johann Michael Rottmayr); Konkurrenz, die viele zu Höchstleistungen angespornt hat.

Fest steht, dass am 24. Februar 1712 Remp's Sohn Franz Joseph in der Wiener Dompfarre St. Stephan getauft wurde (Q 7a, 7b). Dieser verstarb allerdings bereits am 27. Juni desselben Jahres, wobei als Wohnsitz des Malers „bey der weissen Rosen in der

³⁴ Moser 1928, S. 2.

³⁵ Insbesondere der Möglichkeit einer Tätigkeit für den kaiserlichen Hof oder für die Stifte des Donaumaums dürfte auf die Künstler eine magische Anziehungskraft ausgeübt haben. Auch bezüglich der erzielbaren Honorare war die Situation hier aussichtsreicher als in kleineren Zentren des Reichs (Brucher 1994a, S. 275).

³⁶ Siehe dazu das Kapitel *Die künstlerische Situation in Graz und der Steiermark* im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf S. 105–108.

³⁷ Zu den niederländischen Künstlern am kaiserlichen Hof in Wien vgl. Haupt 2006, S. 31–46.

Schulerstrassen“ angegeben wird (Q 9a, 9b). Das Haus „zur weißen Rose“ besteht heute noch: Es handelt sich hierbei um das Hotel „König von Ungarn“ in der Schulerstraße Nr. 10, einem alten Einkehrghasthof, in dem früher auch Poststallungen untergebracht waren³⁸. Es lässt sich daraus schließen, dass Remp mit seiner Familie bereits 1711 nach Wien gezogen ist, denn eine Übersiedlung von Graz nach Wien im Winter ist wohl eher als unwahrscheinlich zu bezeichnen. Dass der Künstler außerdem nach der Ankunft in der Hauptstadt längere Zeit in einem Gasthaus wohnte, verwundert ob der damals grassierenden Wohnungsnot nicht³⁹.

Auf jeden Fall dürfte Remp sofort nach seiner Ankunft in Wien emsigst gearbeitet haben, denn die zwölf großen Historiengemälde, die zwei Seitenaltarblätter und die Darstellung des heiligen Papstes Alexander für Kremsmünster datieren aus den Jahren 1712 und 1713. Hier drängt sich natürlich die Annahme auf, dass er bereits mit der konkreten Aussicht auf die Tätigkeit für dieses Stift in die Haupt- und Residenzstadt gekommen ist.

Im Anschluss daran – ab 1713 – war Remp mehrfach für das Augustiner Chorherren-Stift in St. Florian tätig, wo er seinen letzten Auftrag in seinem Todesjahr 1718 ausführte. Von seiner Hand stammen in diesem Stift die Deckenfelder des Treppenhauses, Deckenmalereien und –gemälde in den Räumen der Prälatur und der Kaiserzimmer, aber auch die drei Supraportengemälde *Samson und Dalila*, *Rebekka und Elieser* und *Hiob im Elend* (G 102–104, Abb. 296–297, 300–301, 303–304), die ohne Zweifel Meisterwerke seiner reifen Schaffenszeit darstellen.

Wie Remp zu den Aufträgen für die beiden oberösterreichischen Stifte gelangt ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Unter Umständen wurde er von einem Architekten oder Künstler, zu dem er während seiner Grazer Jahre oder gar schon im Zuge seiner Studienreise Kontakte knüpfen konnte, empfohlen. So hatte etwa Matthias von Görz, den er durch die Zusammenarbeit am Deckenfresko des Vorsaals im zweiten Stockwerk des Palais Attems sicherlich gut kannte, offensichtlich gute Kontakte zur Wiener Kunstszene⁴⁰. Nicht auszuschließen ist auch, dass ihm sein Grazer Auftraggeber, Ignaz Maria Graf Attems, nach Fertigstellung von dessen Palais durch seine Beziehungen – er bekleidete immerhin hohe staatliche Funktionen⁴¹ – behilflich war.

In der Zeit, als Franz Carl Remp bereits für die oberösterreichischen Stifte tätig war, erhielt er mit dem *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) für einen Seitenaltar der Wiener Peterskirche seinen wohl prominentesten Auftrag. Sein Altargemälde, das sich noch heute in diesem bedeutenden barocken Sakralraum zusammen mit Werken von Martino

³⁸ Dehio Wien I 2003, S. 841.

³⁹ Vgl. Praschl-Bichler 1995, S. 171–172. – Insbesondere das Hofquartierwesen sorgte zu dieser Zeit in Wien für gewaltige Turbulenzen und Engpässe hinsichtlich der Wohnungssituation.

⁴⁰ Altmann 1994, S. 54–55.

⁴¹ Siehe dazu die Biographie des Grafen Ignaz Maria Attems im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf S. 36–38.

Altomonte, Johann Michael Rottmayr, Johann Georg Schmidt und Anton Schoonjans befindet, lädt dazu ein, Remp auf derselben Augenhöhe mit den anderen Künstlern zu betrachten. Gerade ausgehend davon wird eine neue Sichtweise auf diesen bislang – zu Unrecht – nahezu vollends im Schatten seiner Zeitgenossen stehenden Maler ermöglicht.

1715 wurde Remp auf sein Ansuchen hin zum kaiserlichen Hof-Historienmaler ernannt, was in Anbetracht seiner zahlreichen Werke im Historienfach „Inn- und ausser Lands“ geschah (Q 15). Gemeint sind hiermit wohl die repräsentativen Aufträge für die Stifte Kremsmünster und St. Florian sowie die Peterskirche; von Arbeiten für den Hof selbst ist nicht die Rede. Er wurde damit zum „Titular Hoff-Mahler“; einem hofbefreiten Künstler, der sein Gewerbe frei ausüben und auch Gesellen sowie Lehrlinge aufnehmen durfte, der aber keine Besoldung bezog und keinen Anspruch auf ein Hofquartier hatte⁴². Bemerkenswert ist, dass Remp – dem Verzeichnis von Herbert Haupt folgend – der einzige war, der den spezifizierten Titel des Hof-Historienmalers erhielt⁴³, obgleich doch mehrere Künstler des Barock in diesem Genre besonders reüssieren konnten.

Aus demselben Jahr datiert eine der wohl interessantesten Quellen zum Leben und Schaffen des Malers. Johann Gregor Thalnitscher/Dolničar schreibt in seinem in lateinischer Sprache verfassten *Ectypion Bibliothecae Publicae Labacensis* die Biographien von Künstlern und Wissenschaftern verschiedener Metiers, aber auch von anderen bedeutenden und interessanten Persönlichkeiten nieder. Darunter befinden sich auch einige Zeilen zu Remp, die einerseits aufschlussreich sind, andererseits aber auch Verwirrendes und Unbelegbares in sich bergen (Q 16). So berichtet Thalnitscher, dass Franz Carl Remp 1674 in Ratmannsdorf geboren wurde und zum Studium nach Venedig und Rom – wo er drei Jahre an der Akademie verbracht haben soll – gegangen ist. Weiters ist davon die Rede, dass er bereits 1703 nach Graz zog, wo er sechs Jahre verbrachte, um dann nach Wien zu übersiedeln. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Autor bereits über die Ernennung des Künstlers zum kaiserlichen Hof-Historienmaler unterrichtet ist. Gänzlich im Dunklen verborgen bleibt uns bislang leider die hier angeführte Tätigkeit für den Fürsten Liechtenstein⁴⁴: „In Academia Pictoru Principu a Liechtenstein directoris, ac correctoris munus obijt“. Die Frage, ob damit vielleicht sogar eine Tätigkeit in der Strudel-Akademie gemeint ist, muss derzeit offen bleiben.

Remp führte im Sommer 1714 nachweislich das große Deckenfeld im Treppenhaus des Stiftes St. Florian aus (Q 14a, 14b), danach existiert erst wieder ein Zahlungsbeleg über

⁴² Vgl. dazu Haupt 2007, S. 16–26.

⁴³ Vgl. Haupt 2007, bes. S. 828–833.

⁴⁴ Da die Rechnungsbücher des fürstlichen Hofzahlamtes von 1700 bis 1740 im Archiv der Fürsten Liechtenstein fehlen und sich auch bei den Biographica des Fürsten Anton Florian kein Hinweis auf Remp findet, kann seine Tätigkeit für die Familie Liechtenstein zum derzeitigen Zeitpunkt nicht belegt werden (freundliche Mitteilung von Dr. Evelin Oberhammer, damaliger Leiterin des Liechtenstein-Archivs, per E-Mail vom 7. Dezember 2006 und vom 7. Februar 2007).

Arbeiten in der neuen Prälatur vom 12. März 1718 (Q 19). Im Zeitraum zwischen diesen beiden Tätigkeiten können bislang trotz intensiver Recherchen keinerlei konkrete Aufträge nachgewiesen werden. Aufschlüsse über das Betätigungsfeld des Künstlers vermittelt uns lediglich das Nachlassinventar samt der von Nicolaus Rixner verfassten Schätzliste der Gemälde, wo auch jene Stücke angeführt sind, die zum Zeitpunkt von Remp's Ableben von den jeweiligen Auftraggebern noch nicht vollständig bezahlt worden waren⁴⁵. Die Erwähnung eines *Franziskus-Bildes* in Lebensgröße beim Spitalmeister des kaiserlichen Spitals, eines *Diogenes* beim „hoff secretarj Siberts“, eines Gemäldes beim „Vice Canzler grafen v[on] Seilern“ sowie eines „stuckh von einem bauern mit der flauten“ beim „Reverendarij Manigetin“ legt nahe, dass Remp innerhalb Wiens zahlreiche kleinere Aufträge lukrieren konnte respektive dass eine Klientel für Gemälde von seiner Hand vorhanden war. Das an letzter Stelle genannte „stüchl von 2 Jungfrauen mit der Karten spillen“ sowie das im Testament erwähnte „groß Bildt worauf ein geiger und Polnischer Pfeiffer repraesentirt ist“⁴⁶ weisen außerdem auch auf eine Hinwendung zum gewiss besser verkäuflichen Genrefach hin.

Das am 25. August 1718 verfasste Testament (Q 20) von Franz Carl Remp, in dem er seine beiden minderjährigen Töchter als Universalerbinnen einsetzt, seine beiden Brüder und seine Mutter mit Legaten bedenkt und zahlreiche Messstipendien anordnet, dürfte in Bewusstsein des nahenden Endes seines Lebens aufgerichtet worden sein. Es entspricht in Aufbau und Formulierung den Gepflogenheiten der Zeit⁴⁷.

Bereits am 22. September 1718 entschlief der Künstler im Alter von nur 42 Jahren (Q 21a–c). Die Testamentseröffnung fand am 1. Oktober 1718 statt, die Erbserklärung (Q 22) und das Verlassenschaftsinventar (Q 23a) datieren allerdings erst vom 28. Februar respektive 17. März 1719. Der relativ geringe Schätzwert der gesamten Verlassenschaft in der Höhe von 318 Gulden und 29 Kreuzern überrascht freilich ein wenig, da Remp beispielsweise im Jahr 1713 Einnahmen in der Höhe von insgesamt 3260 Gulden für die Aufträge von den oberösterreichischen Stiften Kremsmünster und St. Florian verbuchen konnte⁴⁸. Möglicherweise ist dies auf einen sich sukzessive verschlechternden Gesundheitszustand des Künstlers

⁴⁵ Nachlassinventar: Q 23a. – Schätzliste der Gemälde: Q 23b.

⁴⁶ Siehe Q 23a, fol. 2 recto.

⁴⁷ Vgl. dazu etwa die Testamente von Johann Michael Rottmayr (Hochedlinger/Pangerl 2004, S. 61–63), Johann Bernhard Fischer von Erlach (Ebenda, S. 66–68) und Georg Raphael Donner (Ebenda, S. 80–82). – Vgl. auch Petschacher/Wanzenböck 1993, S. 13–19.

⁴⁸ Remp teilt in diesem Punkt das Schicksal mit Michael Wenzel Halbax. Die Summe der Verlassenschaft des 1711 in St. Florian verstorbenen Halbax betrug 299 Gulden und 9 Kreuzer, wobei von diesem Betrag – neben anderen Ausständen – auch noch ein Arzthonorar in der Höhe von 8 Gulden und Arzneirechnungen im Gesamtwert von ca. 54 Gulden beglichen werden mussten, wodurch sich der tatsächliche Nettobetrag auf ca. 77 Gulden verringerte (Franzl 1970, S. 255–259, Nr. 37). Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer hinterließ hingegen ein Vermögen in der Höhe von rund 2897 Gulden (Weeber 1987, Bd. 1, S. 282–286, Qu 30), während das Vermögen des 1762 verstorbenen Paul Troger auf sagenhafte 43.742 Gulden und 6 Kreuzer geschätzt wurde (Hochedlinger/Pangerl 2004, S. 98–99).

zurückzuführen, was neben schwindenden Einnahmen bestimmt auch zu Mehrausgaben geführt haben dürfte. Im Totenbeschauprotokoll ist als Todesursache „Wasßersucht“ angegeben (Q 21b), was auf eine längerfristige Herzerkrankung⁴⁹, vielleicht aber auch auf eine bakterielle Infektion zurückzuführen sein könnte⁵⁰ – und möglicherweise auch nicht ohne Auswirkungen auf den nervöser und expressiver wirkenden Stil der Werke der Spätzeit blieb⁵¹. Seine Ehefrau Maria Ludovica verstarb bereits am 11. Dezember 1717 im Alter von nur 29 Jahren an „Langwehrender Krankheit und frais“(Q 17b).

Franz Carl Remp hinterließ seine beiden minderjährigen Töchter Maria Franziska und Maria Victoria, deren Vormund der damals einzige noch lebende Bruder des Künstlers, der Geistliche Ignaz Johann Remp, wurde (vgl. Q 22). Der andere im Testament erwähnte Bruder, der Jurist Joseph Anton Remp, dürfte im Zeitraum zwischen Niederschrift des Letzten Willens und Erbserklärung verstorben sein⁵². Von Maria Victoria wissen wir immerhin, dass sie 1729 den „leib garde Hatschier“ Ignatius Schossek ehelichte⁵³, während über das Leben von Maria Franziska bislang nichts in Erfahrung gebracht werden konnte. Danach verliert sich die Spur dieser Familie.

⁴⁹ Vgl. Haupt 2007, S. 972.

⁵⁰ Vgl. Jürgen Langenbach, Starb Mozart an der Wassersucht?, in: Die Presse, 19. August 2009, S. 25. – Der Autor berichtet hier über die jüngsten Forschungen von Richard Zegers, die in den „Annals of Internal Medicine“ vom 18. August 2009 veröffentlicht wurden. Demnach wurde zur Zeit von Mozarts Ableben ein sprunghafter Anstieg der Wassersucht als Todesursache registriert, was Zegers durch bestimmte Bakterien begründet.

⁵¹ In der jüngeren Zeit hat sich Sylvia Ferino-Pagden am Beispiel des Spätwerks von Tizian explizit dafür ausgesprochen, dass – neben Kriterien wie der Lebenserfahrung und entgegen der Tendenz zum Negieren jeglicher Alterungserscheinungen in unseren Tagen – auch eventuelle körperliche Gebrechen bei der Beurteilung des Stils eines Künstlers in Betracht zu ziehen sind (Ferino-Pagden 2007, S. 22).

⁵² In der Erbserklärung (Q 22) wird der zweite Bruder bereits als verstorben erwähnt.

⁵³ Siehe Q 24. – Das Vorhaben der Verhelichung stieß anfangs offensichtlich auf den Widerstand des Vormunds der Braut, Ignaz Johann Remp, der aber nach einem vom Bräutigam erbrachten Einkommens- und Vermögensnachweis dann doch sein Placet gegeben hat (siehe dazu die eingelegten Schriftstücke in: OeStA, HHStA, OmaA, Abhandlungen, Karton 667 [Nr. 2000–2089, 1719–1720], Abhandlung 2047 [1719]).

2. Forschungsstand

Franz Carl Remp und seine Werke haben zwar innerhalb der kunsthistorischen Forschung immer wieder Berücksichtigung gefunden, aber dennoch hat er durch die Jahrhunderte doch eher ein Schattendasein gefristet. Vorausgeschickt sei an dieser Stelle, dass man sich stets der Bedeutung des Œuvres von Remp bewusst war. Doch es scheint wohl seine relativ kurze Lebens- und damit auch Schaffensdauer dafür mitverantwortlich gewesen zu sein, dass man bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung seinen Zeitgenossen – wie etwa Johann Michael Rottmayr⁵⁴, Johann Carl Reslfeld⁵⁵, Peter Strudel⁵⁶ oder Hans Adam Weissenkircher⁵⁷ – den Vorzug gegeben hat.

Erste Ansätze, das Schaffen Remps entsprechend zu würdigen, hat es im 20. Jahrhundert gegeben. Während am Wiener Institut für Kunstgeschichte bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg Professor Karl Maria Swoboda systematisch Dissertationsthemen vergab⁵⁸, um die Kunst des österreichischen Barock aufzuarbeiten, zog später auch Graz diesbezüglich nach. In den Siebzigerjahren übernahm Eveline Neuburg (später verehelichte Weinberger) Leben und Schaffen Franz Carl Remps als Dissertationsthema. Diese Arbeit blieb aber infolge des Todes von Eveline Weinberger-Neuburg vor einigen Jahren unvollendet. So kam es, dass von den Siebzigerjahren bis in die Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts alle anderen für das Kunstschaffen in der Steiermark wichtigen Maler – darunter Remps Zeitgenossen Hans Adam Weissenkircher⁵⁹, Johann Veit Hauckh⁶⁰, Johann Cyriak Hackhofer⁶¹, Franz Ignaz Flurer⁶² und Matthias von Görz⁶³ – gründlich erforscht wurden, dem Schaffen Franz Carl Remps aber keine umfassende Abhandlung zuteil wurde. Die Abhängigkeit seiner Werke von der italienischen Malerei sowie deren Integration in die österreichische, aber auch in die slowenische Barockmalerei blieben folglich nur sehr umrisshaft bearbeitet.

⁵⁴ Vgl. etwa Heinz 1950, passim. – Kat. Ausst. Salzburg 1954, passim. – Hubala 1981, passim.

⁵⁵ Koppensteiner 1993, passim.

⁵⁶ Koller 1971, passim. – Koller 1993, passim.

⁵⁷ Kat. Ausst. Graz 1913, passim. – Suida 1924, passim. – Rosenberg-Gutmann 1925, passim. – Ruck 1982, passim. – Kat. Ausst. Graz 1985, passim.

⁵⁸ Etwa die Dissertationen von Gertrude Aurenhammer (Aurenhammer 1953 und 1958), Hans Aurenhammer sen. (Aurenhammer 1952), Wilhelm Mrazek (Mrazek 1947) und Alice Strobl (Strobl 1950).

⁵⁹ Ruck 1982, passim. – Kat. Ausst. Graz 1985.

⁶⁰ Redl 1986, passim.

⁶¹ Meeraus 1931, passim. – Kat. Ausst. Voralpe 1981, passim. – Hutz 1982a, passim. – Hutz 1982b, passim. – Hutz 1983, passim. – Weeber 1987, passim. – Hutz 1999, passim. – Huber 2006, passim. – Mader 2007, passim.

⁶² Kraus-Müller 1981, passim. – Kat. Ausst. Graz 1982, passim. – Šerbelj 2008, passim.

⁶³ Altmann 1989, passim. – Altmann 1994, passim.

Dass Remp aber nie vollständig in Vergessenheit geraten ist, wird allein schon durch seine Erwähnung in Hagedorns 1755 erschienenem *Lettre à un Amateur de la Peinture* belegt⁶⁴. Die kurze Passage zu weniger bekannten Historienmalern zog auch Füßli für sein 1779 erschienenenes Künstlerlexikon heran⁶⁵. In weiterer Folge findet sich der Künstler in der *Beschreibung der kaiserl. königl. Hauptstadt Graetz* aus dem Jahr 1781, die von Aquilinus Julius Caesar, einem Augustiner Chorherrn des Stiftes Vorau und einstigen Stadtpfarrer von Friedberg, verfasst wurde. Ob der zahlreichen Sehenswürdigkeiten der Stadt Graz stellt dieses Werk eher eine Auflistung dar, doch er schreibt: „Die herrliche Graf Ferdinand= und Joseph Atemsische Häuser, so mehr Pallästen als Häusern ähnlich sind, und viele Plafandmalereyen von Rempt aufweisen“⁶⁶. Bei den knappen Beschreibungen der Welschen Kirche sowie des Ursulinenklosters und der Ursulinenkirche scheint der Name Remps nicht auf⁶⁷. Unser Künstler findet sich auch nicht in dem kleinen Kapitel *Künstler und Mechaniker in Grätz*, wo zwar vorwiegend zu diesem Zeitpunkt aktive Grazer Künstler wie Johann Veit Kauperz, aber auch längst verstorbene wie Hans Adam Weissenkircher aufscheinen⁶⁸.

Eine erste Würdigung Remps in gedruckter Form findet sich in Josef Wartingers⁶⁹ Beitrag im elften Heft der Steyermärkischen Zeitschrift von 1833: „Remp studirte auf Kosten des sel. Iganx Maria Grafen v. Attems, Stammvater der älteren steyermärkischen Linie dieses Hauses, lange Zeit in Italien, und kehrte nach Grätz zu seinem Wohlthäter zurück, in dessem Pallaste sich viele schöne Arbeiten von Remps Hans befinden; von ihm ist auch das Hochaltarblatt in der sogenannten wälschen Kirche am Grießplatze, und das Bild der h. Ursula in der Ursulinerinnen Kirche hier. Remp ging später nach Wien, wo er noch mehrere gelungene Altarblätter machte“⁷⁰. Offensichtlich war man sich weit über ein Jahrhundert nach dem Ableben Remps in Graz noch der von ihm geschaffenen Werke und seines Schaffens nach dem Weggang aus der Steiermark bewusst.

Zehn Jahre später erschien Gustav Schreiners *Grätz. Ein naturhistorisch-statistisch-topographisches Gemähde dieser Stadt und ihrer Umgebungen*. Hier wird Remp zwar nicht im Zusammenhang mit dem Palais Attems, dessen Gemäldesammlung Schreiner als sehenswert

⁶⁴ Hagedorn 1755, S. 300, Anm. d.

⁶⁵ Füßli 1779, S. 541.

⁶⁶ Caesar 1781, 1. Teil, S. 163.

⁶⁷ Caesar 1781, 2. Teil, S. 78, 92–93.

⁶⁸ Caesar 1781, 3. Teil, S. 107–112.

⁶⁹ Josef Wartinger war erster Archivar des von Erzherzog Johann gegründeten Archivs. Er hat mit dem ‚Zusammentragen‘ von archivwürdigen Schriftstücken oder Kopien derselben – durch mühsame Reisen, die er oft auf eigene Kosten unternahm – den Grundstock des heutigen Steiermärkischen Landesarchivs gelegt (Pichler 1973, S. 50–51). Was ihn allerdings dazu bewogen hat, einen einzigen Aufsatz dem Leben und Wirken von Künstlern aus und in der Steiermark zu widmen, lässt sich nicht nachvollziehen. Unter Umständen waren es zahlreiche für diese Thematik interessante Dokumentenfunde, die ihn dazu animiert haben. Vielleicht waren ihm auch Quellen bekannt, die heute verschollen oder vernichtet sind und das schriftlich belegten, was wir heute als mündliche Überlieferung betrachten.

⁷⁰ Wartinger 1833, S. 99.

beschreibt, genannt, dafür aber als Maler des Seitenaltarbildes mit dem *Martyrium der heiligen Ursula*⁷¹ (G 34, Abb. 225) in der Ursulinenkirche und des Hochaltarbildes mit dem *heiligen Franz de Paula*⁷² (G 82, Abb. 228) in der Welschen Kirche. Im Zusammenhang mit dem Altarbild der Ursulinenkirche führt Schreiner in einer Fußnote Folgendes zur Biographie Remp an: „Er studierte auf Kosten des verstorbenen Herrn Grafen I. M. von Attems, Stammvaters der älteren steiermärk. Linie dieses Hauses, lange in Italien, und kehrte dann nach Grätz zurück, wo er, so wie später auch in Wien, mehre gelungene Altarblätter ausführte“⁷³. Interessant ist, dass der Autor Remp Namen im Zusammenhang mit dem Palais Attems, dessen Ausstattung das Hauptwerk des Künstlers in Graz darstellt, nicht erwähnt.

Josef Wastler schreibt 1883 in seinem „Steirischen Künstlerlexikon“, dass Franz Carl Remp gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf Kosten von Graf Ignaz Maria Attems in Italien studierte und im Anschluss daran – im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts – dessen Palais in der Grazer Sackstraße ausschmückte. Auch die beiden Altarbilder in der Welschen Kirche und in der Ursulinenkirche finden bei ihm Erwähnung. Die Übersiedlung nach Wien nimmt Wastler um 1710 an und beschreibt im Anschluss die für Kremsmünster entstandenen Werke. Darüber hinaus erwähnt er keine weiteren Werke. Auch zusätzliche biographische Daten kommen in diesem Artikel nicht vor.⁷⁴

Das Schaffen Remp in St. Florian, das bei Wastler keinen Eingang gefunden hat, wird bei Albin Czerny 1886 in seinem Buch zu Stift St. Florian umso mehr gewürdigt. Czerny listet die einzelnen Werke auf und nennt auch – unter Berufung auf die im Stift vorhandenen Dokumente – die jeweilige Entstehungszeit und die Kosten. Die Sprache ist auch vom Seitenaltarbild mit der „Krippe des Herrn“ in der Marienkapelle, das entweder von einem unbekanntem deutschen Maler oder aber von Remp stammen könnte.⁷⁵

Erwähnung findet Remp auch in Martin Riesenhubers Werk zur kirchlichen Barockkunst in Österreich aus dem Jahre 1924. Nach seiner Annahme ist Remp um 1670 in Graz geboren und nach 1718 gestorben. An Werken werden die Ausstattung des Palais Attems in Graz, die Gemälde für Kremsmünster, die Gemälde und Fresken in Stift St. Florian und das Seitenaltarbild der Wiener Peterskirche angeführt.⁷⁶

Während sich die Literatur bis zu Riesenhuber nur punktuell respektive überblicksmäßig mit dem Leben und Schaffen Remp auseinander gesetzt hat, ist Ida Schmitz als die eigentliche Begründerin der Erforschung dieses Künstlers zu bezeichnen. In ihrer 1927 an der

⁷¹ Schreiner 1843, S. 201.

⁷² Schreiner 1843, S. 299.

⁷³ Schreiner 1843, S. 201 (Fußnote 1).

⁷⁴ Wastler 1882, S. 139–140.

⁷⁵ Czerny 1886, S. 234, 240, 242, 245, 247–248. – Das in der Zuschreibung ungewisse Seitenaltarbild in der Marienkapelle wird auf Seite 234 erwähnt.

⁷⁶ Riesenhuber 1924, S. 551.

Grazer Karls Franzens-Universität approbierten, knapp 100 Seiten umfassenden Dissertation zu „Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz“ widmet sie insgesamt 29 Seiten Franz Carl Remp, der die beiden Ursula-Bilder geschaffen hat⁷⁷. Neben einer allgemeinen Würdigung umfasst ihre Arbeit einen Werkkatalog und einen Archivalien-Anhang. Gerade in diesen beiden Verzeichnissen beruht die eigentliche Pionierleistung von Schmitz, da sie damit die Grundlage für die weitere Forschung geschaffen hat.

Der Schmitz'sche Werkkatalog enthält die Gemälde und Wandmalereien in Graz, Voitsberg, Kremsmünster, St. Florian sowie das *Martyrium der heiligen Barbara* in der Wiener Peterskirche. Der Autorin waren – obwohl Viktor Steska⁷⁸ bereits 1900 und 1902 grundsätzliche Angaben zu Biographie und Schaffen Remps auf Basis seiner Forschungen in Archiven publiziert hatte – weder Ort noch Datum der Geburt bekannt⁷⁹. Daher kam es zu keinen Recherchen in Slowenien und ihre Arbeit blieb auf das Leben und Schaffen Remps in Österreich beschränkt. Bei der Besprechung von Vorbildern wird – neben Carracci, Correggio und Reni – vor allem der Einfluss Pietro da Cortonas auf Remps Werke erörtert⁸⁰. Während seiner Grazer Zeit habe sich der Künstler zwar in formaler Hinsicht an Weissenkircher orientiert, dies aber mit seinem Weggang nach Wien aufgegeben⁸¹.

Ebenfalls im Jahr 1927 erschien Viktor Steskas Band zur Malerei Sloweniens. Der darin enthaltene Abschnitt zu Franz Carl Remp ist insofern von Bedeutung, als dem Verfasser Gemälde des Künstlers in Ljubljana – das *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55), der *Tod des heiligen Joseph* (G 95, Abb. 56) und die *Heilige Lucia* (GV 40) – nebst Geburtsdatum und Ort bekannt sind. Außerdem verweist Steska auf die Werke für das Palais und die Galerie der Grafen Attems, die Altarblätter in der Welschen Kirche und der Ursulinenkirche in Graz, aber auch auf das Schaffen für das Stift Kremsmünster. Die Aufträge von Seiten des Stifts St. Florian bleiben unerwähnt. Den Angaben von Thalnitscher/Dolničar folgend, geht er von einem Aufenthalt in Venedig, einem dreijährigen Studium an der Akademie in Rom sowie – während der Wiener Jahre, deren Beginn er mit 1709 annimmt – von einer Tätigkeit als Direktor der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie aus.⁸²

Robert Meeraus vereinigt 1934 in seinem Artikel über Remp im Thieme-Becker den Strang der österreichischen mit jenem der slowenischen Forschung und bietet damit erstmals einen Überblick auf das gesamte Schaffen⁸³.

⁷⁷ Schmitz 1927, S. 46–63 [recte: 47–64], 83–94 [recte: 86–96].

⁷⁸ Steska 1900, S. 165, 174. – Steska 1902, S. 50.

⁷⁹ Ebenda, S. 46–47 [recte: 47–48].

⁸⁰ Ebenda, S. 52–55 [recte: 53–56].

⁸¹ Ebenda, S. 56 [recte: 57].

⁸² Steska 1927, S. 122–123.

⁸³ Meeraus 1934, S. 150–151.

Auch in Leo Bokhs Beitrag zur steirischen Malerei von 1943 hat Remp Eingang gefunden. Der grundsätzlichen Ausrichtung des Aufsatzes entsprechend, weist er vor allem auf die Werke in der Steiermark hin. Außerdem nimmt er an, dass Remp vom Grafen Attems zur Ausbildung nach Venedig zu Johann Carl Loth gesandt wurde und merkt an, dass er „[...] als jüngerer Fortsetzer der durch Hans Adam Weißenkircher im Lande eingeschlagenen Richtung [...]“ zu betrachten ist.⁸⁴

Zum ersten Mal präziser mit Vita und Œuvre des Malers Remp setzten sich – nach der Dissertation von Ida Schmitz – der Katalog der Wechselausstellung in der Österreichischen Galerie in Wien und im Grazer Joanneum⁸⁵ von 1973/74 auseinander. Bemerkenswert ist, dass diese Schau auch international wahrgenommen wurde⁸⁶. Die Autorin des Textes ist Eveline Neuburg (später verheiratete Weinberger), die zu jenem Zeitpunkt am Grazer Kunstgeschichte-Institut bereits an einer Dissertation zu Remp arbeitete.⁸⁷

Auch im Katalog der Neuerwerbungen der Nationalgalerie in Ljubljana aus dem Jahre 1976 wird versucht, die Biographie Remps auf Basis von Dokumenten und Quellen darzulegen. Anica Cevc, die Verfasserin des Artikels, beruft sich hierbei vor allem auf eine zeitgenössische Quelle, nämlich das Opus von Johann Gregor Thalnitscher (Janez Gregor Dolničar) aus dem Jahre 1715 (Q 16).

Günther Heinz zeichnet im Rahmen seiner Vorlesung zur *Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich* erstmals ein differenzierteres Bild, was die Verbindungen von Remps Werken mit der italienischen Malerei anbelangt. Er betont das Zusammentreffen von römischen und venezianischen Einflüssen, was durch eine Ausbildung in Rom und dem anschließenden Sammeln von weiteren Erfahrungen in Venedig erklärt werden könne. Darüber hinaus sei keine Tätigkeit im Atelier Loths anzunehmen, wohl aber ein Studium von dessen Werken. Weiters sei – angesichts der Supraportengemälde in St. Florian – eine Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei, möglicherweise aber auch mit Gemälden Régniers anzunehmen. Schließlich kommt Heinz noch auf die kleinformatigen, skizzenartigen Gemälde der Grazer Zeit zu sprechen, in denen er eher „Ideenbilder“ und einmal mehr die Verbindung venezianischer und niederländischer Anregungen sieht⁸⁸.

Eingang gefunden hat Remp auch in Horst Schweigerts Beitrag zur Barockmalerei in der Steiermark im Katalog der steirischen Landesausstellung *Lust und Leid* von 1992. Er stellt fest, dass Remp durchaus in seinem Schaffen von der Kunst Weissenkirchers beeinflusst ist,

⁸⁴ Bokh 1943, S. 226, 236.

⁸⁵ In Graz fand die Ausstellung vom 31. Mai bis zum 30. Juni 1974 statt, und man zählte während dieser Zeit 879 Besucher (Jahresbericht LMJ 1974, S. 23).

⁸⁶ Bericht über die Ausstellung in: Bolaffi Arte, V. Jg., Nr. 38 (Märzausgabe), Turin 1974, S. 9.

⁸⁷ Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 9–15.

⁸⁸ Gesamter Absatz: Heinz 1979, S. 76–77.

aber auch, dass er schon bald zu einem „[...] spezifischen Personalstil, der besonders von der neapolitanischen Malerei geprägt wurde“ gelangt. Darüber hinaus betont er – unter Berufung auf den Ausstellungskatalog von 1973/74 –, die künstlerische Bedeutung von Remp's Ölskizzen.⁸⁹

Der kurze Beitrag in *The Dictionary of Art* von 1996, den Ksenija Rozman verfasst hat, enthält nichts Neues. Interessant ist, dass sie die Behauptung beibehält, dass Remp in Wien der Malerschule des Fürsten Liechtenstein vorstand⁹⁰. Es ist dies ein Spezifikum der slowenischen Literatur zu Remp, das in der österreichischen Forschung bislang noch überhaupt nicht zur Sprache gekommen ist.

In ihrem 1996 erschienenen Buch über die slowenische Deckenmalerei behandelt Marjana Lipoglavšek auch die Fresken des Festsaales in Brežice (dt. Rann). Sie geht davon aus, dass diese ein Werk Franz Carl Remp's und nach dessen Rückkehr aus Italien (1702) entstanden sind, betont aber auch, dass es dafür keinerlei archivalische Belege gibt.⁹¹

Igor Weigl weist 2001 in seinem Beitrag zum Grafen Ignaz Maria Attems in der Rolle des Auftraggebers und Sammlers darauf hin, dass die Studienreise Remp's nicht vom Grafen Attems, sondern von den Krainer Ständen finanziert wurde und führt das entsprechende Dokument an, das Uroš Lubej 1997 zum ersten Mal kurz erwähnt hat⁹². Außerdem betrachtet er – unter Berufung auf Einträge in den Ausgabenbüchern der Herrschaft (Q 3) – die Zuschreibung der Fresken und der ursprünglich sechs hochovalen Gemälde des Festsaales in Brežice (Rann) an Remp als gesichert⁹³.

In den letzten Jahren wurde das Schaffen Remp's in der österreichischen Forschung nicht berücksichtigt, ist dafür aber in der slowenischen Forschung in interessante Beiträge eingeflossen. Hierbei sind vor allem die Fresken des Festsaals in Schloss Brežice, aber auch mögliche Werke des Johann Georg Remp, an denen Franz Carl Remp mitgewirkt haben mag, zur Sprache gekommen⁹⁴.

⁸⁹ Schweigert 1992, S. 190.

⁹⁰ Rozman 1996, S. 151–152. – Die Frage, ob mit dieser Malerschule vielleicht die Malerakademie Peter Strudels gemeint ist, konnte im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit nicht verifiziert werden.

⁹¹ Lipoglavšek 1996, S. 95.

⁹² Weigl 2001/02, S. 54 (Anm. 14). – Lubej 1997, S. 37.

⁹³ Weigl 2001/02, S. 51.

⁹⁴ Lavrič 2003, passim. – Murovec 2003, passim. – Murovec 2007a. – Murovec 2007b, S. 17–18. – Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, passim.

3. Das Frühwerk – Werke in Slowenien

3.1 Franz Carl Remp als Mitarbeiter seines Vaters Johann Georg Remp

Über den Maler Johann Georg Remp ist bislang wenig bekannt, auch wenn einige neue Funde und Versuche von Zuschreibungen teils nicht erhaltener und nur fotografisch dokumentierter Werke den Beginn einer künstlerischen Neubewertung eingeleitet haben⁹⁵. Steska führt 1927 gerade einmal drei Aufträge an, und an Daten zum Leben ist lediglich das Todesjahr – wohl fälschlich und ohne Hinweis auf eine Quelle⁹⁶ – mit 1732 angegeben⁹⁷.

Der ältere Remp war offensichtlich – wie auch später sein Sohn – sowohl für den Adel, als auch für die Kirche respektive einzelne Orden tätig. Durch einen Eintrag in einem Protokollbuch von 1692 geht hervor, dass er um eine Befreiung des Abzugs von 20 Prozent seines Gehalts ansuchte⁹⁸. Herkunft (Besoldung durch die Krainer Stände?), Dauer und Anlass dieses Einkommens lassen sich daraus allerdings nicht erschließen. In den Jahren um 1692 scheint Johann Georg Remp – abgesehen von dem Ansuchen zur finanziellen Förderung der Studienreise seines Sohnes (Q 2) – nicht auf. Es bleibt zu hoffen, dass zukünftige Dokumentenfunde auch zum besseren Verständnis dieses Vermerks beitragen.

Im Zuge der Aufarbeitung des Œuvres wurden dem Maler Almanach eine stattliche Zahl an Werken, die in der vorangegangenen Forschung mit ihm in Verbindung gebracht worden waren, abgeschrieben. Auf demselben Weg suchte man aber auch nach möglichen Alternativzuschreibungen, und so kam es, dass die nur mehr durch Fotografien erschließbaren Wand- und Deckenfresken von drei Räumen des Schlosses Stroblhof/Bokalce⁹⁹ (Abb. 329–330), der „grotta“ und des Pavillons des Schlosses Ainödt/Soteska¹⁰⁰ (Abb. 331–332) sowie

⁹⁵ Kemperl 2001. – Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 16–17, 219–222. – Vgl. auch Veider 1944, S. 101 (zum Altarbild mit dem *Heiligen Felix* bei den Ursulinen in Ljubljana).

⁹⁶ Es ist davon auszugehen, dass der ältere Remp vor 1718 verstorben ist, da Franz Carl Remp in seinem Testament (Q 20) lediglich seine Mutter, nicht aber seinen Vater bedenkt.

⁹⁷ Steska 1927, S. 123.

⁹⁸ AS 2, Deželni stanovi za Kranjsko, I. Registratur, Karton 911 (Verordneten Sessions Protocoll No. 37), fol. 333 verso: „Hansß Georg Remp bittet Ihme des abzugs der 20 PCento von seiner besoldung zubefreyen, unnd Ime das worttgelt der 50 f. in Teütscher wehr[ung] bezallen zulassen. – Bscheidt. Die Herren Verordente wollen dem Supplicanten des abzugs der 20 PCento, seith Erssten May 1690 erlassen, und demselben die bezallung der provision, und des Worttgeltis völlig angeschafft, auch hiemit verwilligt haben, dass Ime das worttgelt seith Erssten May wehrenden 1692. Jahrs, und also furohin der Teütschen wehr[ung] bezalt, auch dessen der herr General Einnember, und die Buchhalterey erindert werden solle. Dat[um] Laybach 19. September 1692“.

⁹⁹ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 219, Kat. Nr. P1 (Barbara Murovec): Das „Stucco-Zimmer“ wird bereits 1689 bei Valvasor erwähnt, und eine der Wände im „Echo-Zimmer“ trägt die Jahreszahl 1693. Daher ist eine Entstehung in mehreren – zeitlich von einander getrennten – Abschnitten anzunehmen.

¹⁰⁰ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 220, Kat. Nr. P2 (Redaktion): Da die Fresken in Ainödt zusammen mit jenen in Straža und jenen des Palais Auersperg eine Gruppe bilden, ist auch hier die Autorschaft des älteren Remp möglich.

jene des Festsaals des Palais Auersperg¹⁰¹ in Ljubljana (Abb. 333–334) versuchsweise Johann Georg Remp zugeordnet wurden. Charakteristisch für alle genannten Arbeiten ist die bravouröse Scheinarchitektur, wie sie auch in Straža bei Novo mesto auftritt (Abb. 335–336), wo die angenommene Autorschaft des älteren Remp auch durch das Monogramm „H. G. R.“ am Halsband eines Hundes gestützt wird (Abb. 337)¹⁰². Darüber hinaus vermutet Barbara Murovec hinsichtlich des 1693 datierten „Echo-Zimmers“ in Schloss Stroblhof, dass die Fresken aufgrund des cortonesken Figurenstils und dessen Nähe zum Festsaal in Schloss Brežice sowie der Ausstattung des Palais Attems in Graz ein Werk von Johann Georg Remp unter starker Beteiligung seines Sohnes Franz Carl Remp sind¹⁰³. Zuschreibungen aufgrund von alten Fotografien zu tätigen, ist auf jeden Fall kein leichtes Unterfangen, doch der Verfasser teilt an dieser Stelle die Meinung von Barbara Murovec. Die Vergleichbarkeit mit den Fresken in Brežice ist nicht unproblematisch; vor allem auch, weil diese knapp ein Jahrzehnt später – nach dem Studienaufenthalt des jungen Künstlers in Italien – entstanden sein dürften. Dennoch weist gerade die Scheinarchitektur an den Wänden aller drei genannten Neuzuschreibungen an den älteren Remp bereits sehr deutlich in Richtung der Wandgestaltung in Brežice (Abb. 14–19). Die Mitarbeit an den Projekten des Vaters dürfte Franz Carl Remp diesbezüglich die notwendigen Fertigkeiten und eine gewisse Routine mit derartigen Aufgaben vermittelt haben.

Im Jahr 1702 stattete Johann Georg Remp gemeinsam mit seinem Sohn die Jesuitenkirche St. Jakob in Ljubljana mit Wand- und Deckenmalereien aus¹⁰⁴. Diese haben sich bedauerlicherweise nicht erhalten¹⁰⁵, aber es ist den Forschungen von Ana Lavrič zu verdanken, dass wir heute – abgesehen von Wänden und Gewölbe des Presbyteriums – zumindest die Themen der Darstellungen kennen: „Die Wände des Sängerchores zierten Darstellungen des Erzengels Michael und des Schutzengels, das Gewölbe darüber eine Schar musizierender Himmelsbewohner. Im Kirchenraum war das Gewölbe bis an das Presbyterium mit Stuckaturen in symmetrische Felder aufgeteilt und mit malerischen Darstellungen der Apostel, der griechischen und lateinischen Kirchenväter und einiger liturgischer Geräte ausgeschmückt. Die Scheitelpartie des Gewölbes nahmen zwei größere Felder mit vorzüg-

¹⁰¹ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 221, Kat. Nr. P3 (Barbara Murovec): Die Zuschreibung erfolgt mit Bezug auf Straža und Katzenstein, wobei die Fresken unter Umständen bereits um 1673 entstanden sind.

¹⁰² Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 222, Kat. Nr. P4 (Metoda Kemperl): Kemperl schreibt die Fresken Johann Georg Remp aufgrund der stilistischen Nähe zur Deckenmalerei in Schloss Katzenstein zu, die von Blaž Resman als ein mögliches Werk dieses Künstlers angeführt wird (Resman 1995, S. 179). Darüber hinaus nimmt sie aufgrund schwächerer Partien eine Gehilfenbeteiligung an.

¹⁰³ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 219, Kat. Nr. P1.

¹⁰⁴ Vgl. Rezman 1998, S. 191–193.

¹⁰⁵ Lavrič 2003, S. 137–138: Im Jahr 1774 ereignete sich ein Großbrand, durch den die St. Jakobs-Kirche, das Kollegium sowie das Seminar schwere Schäden erlitten. Während die beiden anderen Gebäude abgetragen werden mussten, wurde die Kirche unter Leitung des Ex-Jesuiten Gabriel Gruber mit großer Sorgfalt renoviert. Letzten Endes wurde das Gewölbe 1886 von Jurij Šubic neu freskiert.

lichen illusionistischen Gemälden ein: das Martyrium des Kirchenpatrons des heiligen Jakob d. Ä. und sein Kampf mit den Sarazenen. Auf den Emporen, wo die Balkendecke ebenfalls mit Stuck und Malereien überdeckt wurde, reihten sich rechts Szenen aus dem Leben Ignatius von Loyolas und links die Wunder des Franz Xaver¹⁰⁶.

3.2 Die frühen Gemälde

Franz Carl Remp tritt als selbstständiger Maler erst um 1702 – im Alter von 27 Jahren – in Erscheinung. Der Grund dafür ist einerseits in der vorhergehenden Funktion als Mitarbeiter seines Vaters, andererseits aber auch in der durch die Studienreise bedingten, wohl mehrjährigen Absenz von der Heimat zu sehen. Ein Blick auf die Kunstgeschichte der Neuzeit zeigt, dass es durchwegs nichts Ungewöhnliches ist, dass Künstler erst als Mittzwanziger – oder noch später – definitiv durch Werke fassbar werden¹⁰⁷.

Bislang sind insgesamt nur acht Gemälde bekannt geworden, die Franz Carl Remp mit großer Sicherheit vor seinem Weggang nach Graz geschaffen hat. Zwei davon – Familienbildnisse des Grafen Ignaz Maria Attems, seiner Gattin und ihrer gemeinsamen Kinder – galten lange als verschollen und waren nur durch historische Fotografien bekannt (G 79 und 80, Abb. 49 und 50). Historische Gegebenheiten und Quellenlage ermöglichen eine Datierung sämtlicher Gemälde in den Zeitraum 1702/03. Somit haben wir auch hier bereits nach der Italienreise entstandene Werke vor uns.

Sowohl das *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55), als auch der *Tod des heiligen Joseph* (G 95, Abb. 56) muten noch etwas spröde an. Dies liegt mit Sicherheit auch daran, dass sich der damals noch wenig routinierte junge Maler in seinen Gemälden – quasi zur ‚Sicherheit‘ – in sehr direkter Form an Kompositionen Guido Renis anlehnte¹⁰⁸. Bestimmt war dafür aber auch das Bestreben mitverantwortlich, jenen großen Meistern nahe zu kommen, deren Werke er während seines damals noch nicht lange zurück liegenden Studienaufenthaltes kennen lernen

¹⁰⁶ Lavrič 2003, S. 137, 144–145, Nr. III. – Ana Lavrič gibt hier einen für das Programm der Wandmalereien relevanten Auszug aus den „Litterae annuae“, den Jahresberichten der Laibacher Jesuiten, wieder (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.097, fol. 38 recto (wie Archivum Romanum Societatis Iesu, Cod. 159).

¹⁰⁷ Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) wird erst kurz nach 1500 – während seines anzunehmenden Aufenthaltes in Wien – durch selbstständige Werke fassbar, Martino Altomonte (1657/59–1745) ab seinem 1685 datierten Gemälde *Entsatz von Wien während der zweiten Türkenbelagerung 1683* (Augustiner Chorherrenstift Herzogenburg. – Vgl. Aurenhammer 1965, S. 124, Nr. 1). Johann Michael Rottmayrs (1654–1730) Anteil an den in der Loth-Werkstatt entstandenen Gemälde ist kaum zu erschließen, sodass man sich in Bezug auf eigenhändige Werke erst nach dessen Rückkehr aus Venedig im Jahr 1687 auf sicherem Terrain befindet. Auch der später geborene Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) tritt erst gegen Ende der Vierzigerjahre des 18. Jahrhunderts durch selbstständige Gemälde in Erscheinung (vgl. dazu den Werkkatalog in: Dachs 2003, Bd. I, S. 211–290. – Die ersten Werke werden von der Autorin im Zeitraum zwischen 1745 und 1749 datiert).

¹⁰⁸ Zu Motivübernahmen vgl. S. 83–91.

konnte. Dennoch zeigt gerade das *Herz Jesu-Bild* Charakteristika, die wenige Jahre später im Zuge der Tätigkeit für den Grafen Attems vollständig zum Tragen kamen¹⁰⁹.

Die sechs ovalen Gemälde für den Festsaal von Schloss Brežice weisen noch deutlicher in Richtung der frühen Grazer Werke, sodass eine Entstehung nicht allzu lange vor der Übersiedlung angenommen werden kann. Überhaupt ist anzunehmen, dass Remp zuerst den Saal freskierte, bevor er an die Ausführung der zu integrierenden Leinwandbilder ging. Die drei in situ erhaltenen Darstellungen haben außerordentlich viele Eigenschaften mit den wenig späteren Supraportengemälden für das Palais Attems gemein: die Modellierung der Körper und deren Bewegung, die Positionierung der Figuren im Raum, die Bevorzugung der Primärfarben für die Gewänder, die Oberflächenbehandlung, die Gesichtstypen sowie den Aufbau mit einer schmalen Raumbühne für das Bildpersonal und einer diese hinterfangenden Landschaft. Das in der Narodna galerija in Ljubljana verwahrte Gemälde ist – neben dem *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55) und dem *Tod des heiligen Joseph* in der Jesuitenkirche St. Jakob in Ljubljana (G 95, Abb. 56) – in Bezug auf jene Bilder im Palais Attems interessant, die bislang als Werke von Mitarbeitern gegolten haben, und stützt deren Position als eigenhändige Werke Remps, wobei jedoch die teilweise Mitwirkung eines Gehilfen nach wie vor nicht ausgeschlossen werden darf.

3.3 Die Fresken des FestsaaIs von Schloss Brežice (Rann)

Der freskierte Festsaal von Schloss Brežice (Rann) zählt ohne Zweifel zu den interessantesten Monumenten des Barock in Slowenien. Obwohl aufgrund ihrer Prominenz recht gut bearbeitet, herrschte bezüglich der Zuschreibung an einen Künstler lange keine Klarheit, und daher wurden neben Remp auch verschiedene andere Künstler in Erwägung gezogen. Auch das Programm konnte – selbst in der Zusammenschau mit der malerischen Ausstattung anderer Schlösser des Grafen Ignaz Maria Attems – noch nicht restlos befriedigend entschlüsselt werden. Es darf jedoch vermutet werden, dass sich in Bezug auf Inhalt und Aussage der Darstellungen auch der Auftraggeber selbst eingebracht hat. Ganz allgemein gesprochen bedurfte vieles, was uns heute in Ermangelung von definierenden Attributen und deutlich sichtbaren Verknüpfungen unklar ist, aus der Sicht der Zeitgenossen – insbesondere, wenn sie an der Entwicklung des Programms mitgewirkt hatten – keiner weiteren bildlichen Erläuterungen, da es für sie selbstverständlich war. Gänzlich außer Acht gelassen wurden in Bezug auf

¹⁰⁹ An dieser Stelle ist insbesondere auf die zahlreichen Supraportengemälde zu verweisen, die Remp für das Palais Attems geschaffen hat und die sich teilweise noch in situ befinden. Zur stilistischen Entwicklung innerhalb dieser Gruppe vgl. S. 54–56.

Brežice jedoch bisher die sechs ovalen Gemälde, die von vornherein fixer Bestandteil der Ausstattung des Festsaales und dessen inhaltlicher Gestaltung waren.

3.3.1 Forschungsstand und Zuschreibungsproblematik

Soweit dem Verfasser ersichtlich ist, werden die Fresken des Festsaals in Brežice zum ersten Mal von Stanko Škaler 1971 dezidiert als ein Werk Remp bezeichnet¹¹⁰. Fran Šijanec behandelt in seinem Aufsatz zu den für die Grafen Attems tätigen Freskanten von 1957 zwar sowohl Remp, als auch den Festsaal, klammert die Frage nach dem Autor jedoch aus¹¹¹.

Anica Cevc diagnostiziert 1980 stilistische Unausgeglichheiten und sieht Merkmale, die ihrer Meinung nach mit Matthias von Görz in Verbindung zu bringen sind. Folglich stellt sie Remp als alleinigen Urheber der Freskenausstattung in Frage¹¹².

Eveline Weinberger-Neuburg, die, wie bereits gesagt, ihre Dissertation zu Remp leider nicht mehr abschließen konnte, lehnte die Zuschreibung der Fresken an Franz Carl Remp entschieden ab¹¹³.

In seinem Buch zu den slowenischen Burgen und Schlössern, das 1986 in slowenischer und 1989 in deutscher Sprache erschienen ist, hält Ivan Stopar fest, dass die Zuschreibungsfrage für den Festsaal noch keineswegs gelöst ist, aber die Mehrheit der Forscher darin ein Werk Remp sieht¹¹⁴.

Einen wesentlichen Beitrag zur Zuschreibungsfrage der Fresken in Brežice leistete Edith Altmann in ihrer Dissertation zu Matthias von Görz im Jahr 1994. Sie lehnt eine Beteiligung von Görz bei der Ausstattung des Festsaales entschieden ab. Im Rahmen dessen analysiert sie die stilistischen Begründungen von Anica Cevc und Marjana Cimperman-Lipoglavšek, die beide eine Beteiligung von Görz in Betracht ziehen, sehr genau und widerlegt diese¹¹⁵. Im weiteren Verlauf stellt Edith Altmann die Frage nach dem eigentlichen Künstler dieses Werks und kommt zu folgendem Schluss: „Die persönliche Handschrift des Künstlers deutet auf keinen erstklassigen, routinierten Maler hin und zeigt bei der Ausführung der Köpfe und Extremitäten tatsächlich stilistische Ähnlichkeiten zu Franz Carl Remp; vielleicht handelt es sich um ein frühes Werk von F. C. Remp“¹¹⁶. Sie betont aber auch den Mangel an

¹¹⁰ Škaler 1971, S. 8.

¹¹¹ Vgl. Šijanec 1957.

¹¹² Cevc 1980, S. 69, 73.

¹¹³ Altmann 1994, S. 192, Anm. 458. – Bedauerlicherweise hat Eveline Weinberger-Neuburg nach ihrem Tod keinerlei schriftliche Aufzeichnungen hinterlassen. Frau Dr. Edith Altmann, Leoben, teilte mir dankenswerterweise auf meine Anfrage hin mit, dass sie sich seinerzeit mit Eveline Weinberger-Neuburg über die Zuschreibungsfrage unterhalten konnte und diese die Autorschaft Remp gerade ob der Differenzen zum Grazer Schaffen abgelehnt habe.

¹¹⁴ Stopar 1989, S. 188.

¹¹⁵ Altmann 1994, S. 190–193.

¹¹⁶ Altmann 1994, S. 192.

Dynamik, Plastizität und Farbigkeit, der die Fresken in Brežice von den Werken im Palais Attems unterscheidet¹¹⁷.

Vor dem Hintergrund der intensiven Forschungen zur Frage nach dem Autor revidiert Anica Cevc 2007 ihre Ansicht von 1980 und schließt sich jenen Autoren an, die im Festsaal ein alleiniges Werk von Remp sehen¹¹⁸.

Jüngst hat Barbara Murovec die Möglichkeit, dass an der Dekoration des Festsaaes zwei verschiedene Künstler gearbeitet haben, wieder aufgegriffen und Antonio Maderni als jenen Künstler ins Spiel gebracht. Nach ihrer Meinung habe Maderni mit der Freskierung begonnen, konnte sie aber bis zu seinem Ableben im Jahr 1702 nicht abschließen. Remp sei erst danach berufen worden, um die Ausstattung fortzuführen¹¹⁹. Während Murovec die Zuschreibung des Deckenfreskos in Schloss Štatenberg durch entsprechende Stil- und Motivvergleiche m. E. überzeugend Antonio Maderni zuschreiben kann, bleibt sie in Bezug auf Brežice eine derartige Beweisführung schuldig. Darüber hinaus entbehrt ihre Behauptung auch einer präzisen Differenzierung der Anteile des jeweiligen Künstlers. Dieser für eine plausiblen Argumentation notwendigen Aufgabe hat sich zuvor bereits Anica Cevc entzogen.

3.3.2 Beschreibung der Fresken

Die Wände des Festsaaes zierte eine Gartenlandschaft mit architektonischen Elementen. Diese sind durch Ruinen und antike Bauwerke – wie etwa einen Tempel – bereichert. Gemalte Skulpturen und Reliefs vervollkommen die Kulisse. Diese Gestaltung der Wände entspricht den Gepflogenheiten der Ausstattung von Villen seit dem 16. Jahrhundert¹²⁰. Innerhalb dieser idyllischen Szenerie findet sich an der rechten Wand in der Mitte ein einziges menschliches Wesen, das bisher als Selbstportrait des hier tätigen Künstlers betrachtet wurde¹²¹. Der Maler steht in eleganter Pose und trägt eine blaue, goldbestickte Weste sowie einen roten, mit Pelz verbrämten Rock. Mit der rechten Hand hält er einen Malstock, mit der linken eine Farbpalette. Mit konzentriertem Blick sieht er auf den Betrachter – oder aber auf die gegenüber liegende Wand, wo sich einst die *Allegorie auf den monetären Reichtum und Auszeichnungen* (G 94, Abb. 51) befand. Dies ist eines jener insgesamt sechs ovalen Gemälde, die ursprünglich an den Wänden zwischen den Fenstern montiert waren und Gruppenportraits der Familie Attems (G 79 und 80, Abb. 49 und 50) sowie Allegorien (G 1–3, 94, Abb. 51–54) zeigen. Drei dieser Bilder – jene an der rechten Wand – befinden sich noch heute in situ.

¹¹⁷ Altmann 1994, S. 193.

¹¹⁸ Cevc 2007, S. 29–32.

¹¹⁹ Murovec 2007a, S. 120, 122. – Murovec 2007b, S. 19.

¹²⁰ Beispielsweise findet sich auch in der Ausstattung des kleinen Gesellschafts-Sommer-Zimmers im Oberen Belvedere in Wien dieser Aspekt in Form der Ruinenstücke von Pietro Paltronieri wieder. – Vgl. Aurenhammer 1969, S. 59–60, Nr. 35 (Abb. im zugehörigen Reprint-Band respektive in: Aurenhammer 1971, S. 80).

¹²¹ Zuletzt: Cevc 2007, S. 31.

Den oberen Abschluss bildet ein Scheingesims, das mit gemalten steinernen Girlanden und über den Fenstern mit ockerfarbigen Grisailen in Kartuschen ergänzt wird. Diese Felder zeigen *Herkules und Iolus*, *Daphne und Apoll*, *Diana und Aktaion*, *Herkulues holt die Rinder des Riesen Geryon* und eine *Schlafende Venus*. In den Ecken befinden sich je zwei Tritonen und darüber abermals Reliefs vortäuschende Malereien (Abb. 22); diesmal mit Szenen aus dem Alten Testament, wobei das *Salomonische Urteil* und *Hiob auf dem Misthaufen* zu erkennen sind.

Die Voutenzzone ist mythologischen Szenen gewidmet, die die vier Elemente versinnbildlichen. An der Schmalseite im Norden ist die für das Feuer stehende *Schmiede des Hephaistos* (Abb. 31) zu sehen. Die entsprechende Zone der Ostwand ist dem Wasser gewidmet (Abb. 25, 27, 29), wobei sich hier Poseidon und Amphitrite auf einem Muschelwagen, umgeben von Nereiden und Tritonen, Polyphem, die dramatische Geschichte von Pyramus und Thisbe sowie die Entführung der Europa samt den ihr nachblickenden Gefährtinnen finden. Apollo und Aurora auf dem Himmelswagen an der Südwand (Abb. 24) verkörpern die Luft. Dem Element Erde sind schließlich die Darstellungen im Westen zugeordnet (Abb. 34–39). Zu betrachten sind hier ein Bacchanal, die Verehrung Pans durch einen Reigen tanzende junge Männer und Frauen, musizierende Dryaden und der aus einer Schlacht zurückkehrende Kriegsgott Ares. Als Inspiration für das Programm fungierte möglicherweise – neben anderen, zu einem großen Teil unbekanntem bildlichen und schriftlichen Quellen – auch Charles Perraults 1693 erschienenes Werk *Le Cabinet des Beaux Arts*. Einige der allegorischen Darstellungen an der Decke des Festsaaes – Skulptur, Malerei und Poesie (Abb. 40, 41, 43, 44, 46, 47)¹²² – könnten jedenfalls auf diese Publikation zurückzugehen¹²³. Etwa zwei Jahrzehnte später nahm sich beispielsweise auch Jakob van Schuppen das in diesem Stichwerk präsentierte Programm zum Vorbild für die von ihm geschaffene Ausstattung des Heroica-Saals im Wiener Palais Lobkowitz¹²⁴.

An der Spitze der Decke ist Abundantia zu sehen, die aus ihrem Füllhorn Goldstücke verteilt. Sie wird von zahlreichen Putti und (allegorischen) Figuren – darunter die Gerechtigkeit – begleitet. Empfänger dieses Geldsegens sind die darunter befindlichen Wissenschaften und Künste. An der Spitze stehen die Allegorien der Malerei und der Medizin (Abb. 40). Erstere wird durch die verschiedenen Stufen im Entstehungsprozess eines Gemäldes – vom Farbenreißer über den Entwurf bis zur Ausführung an der Staffelei – dargestellt, während zweitere durch eine Einzelfigur versinnbildlicht wird, die von Gelehrten, aber auch Hilfe Suchenden umgeben ist. Darunter befinden sich die allegorischen Figuren von Geografie und Astronomie (Abb. 42), denen ein Globus und ein Fernrohr beigegeben sind.

¹²² Vgl. dazu S. 90–91.

¹²³ Vgl. Murovec 2003, S. 102.

¹²⁴ Vgl. Schreiden 1982, S. 42–50.

Unterhalb dieser Gruppe ist die Allegorie der Skulptur zu sehen (Abb. 43): Hier wird von einigen Figuren gleichzeitig an mehreren Bildwerken gearbeitet. Ergänzt wird diese Szene um das klassische Motiv des *Dornausziehers*. Letztendlich werden noch Musik (Abb. 45), Geometrie (Abb. 48) und Poesie (Abb. 46) durch Figurengruppen zur Anschauung gebracht. Hierbei fällt insbesondere das dicht gedrängte Figurenkonglomerat der Musik auf, das sich von den eher locker angeordneten anderen Künsten und Wissenschaften deutlich abhebt.

3.3.3 Zum Gesamtprogramm des Festsaals

Die Erläuterung des Inhalts der Fresken wurde in der bisherigen Forschung bereits mehrfach vorgenommen¹²⁵. Auf diese Abhandlungen stützt sich – neben eigenen Beobachtungen – auch die unter Punkt 3.3.2 vorgenommene Beschreibung.

Der Decke des Festsaals liegt der Gedanke des Mäzenatentums zu Grunde: Die von zahlreichen Putten und anderen (allegorischen) Figuren – darunter die Gerechtigkeit – umgebene *Abundantia* verteilt Goldstücke an die darunter befindlichen Allegorien der Wissenschaften und Künste. Zum Nachdenken regt jedoch die Tatsache an, dass ihr Füllhorn keineswegs mehr prall gefüllt ist. Vielleicht ist dies eine Anspielung darauf, dass man auch im Falle eingeschränkter finanzieller Mittel gewillt ist (oder: gewillt sein sollte), Wissenschaften und Künste zu fördern. Der Bezug des Grafen Ignaz Maria Attems zu den bildenden Künsten ist noch heute offensichtlich, während eigentlich gar nichts über seine musikalischen und dichterischen Vorlieben bekannt ist. Dass er die Wissenschaften achtete, belegt der uns bekannte Bestand seiner Bibliothek hinreichend¹²⁶, auch die über die Gemäldegalerie hinausreichenden Attems'schen Sammlungen mögen bereits unter ihm ihren Anfang genommen haben¹²⁷.

Die Voutenzzone ist – als ‚klassische‘ Lösung – den vier Elementen gewidmet, wobei diese durch auf der Mythologie und der Renaissanceliteratur basierende Darstellungen versinnbildlicht werden. Barbara Murovec weist darauf hin, dass hier insbesondere das Thema Liebe forciert wird, was sie zu der Äußerung veranlasst hat, dass darin möglicherweise ein „Triumph der Liebe“ zu sehen ist¹²⁸. Auch wenn diese Zone nicht ausschließlich dem Thema Liebe gewidmet ist, spielt diese Materie eine gewichtige Rolle. Immerhin werden die Darstellungen der Voutenzzone an den Schmalseiten des Saals von den Wappen der Attems und der Wurmbrand bekrönt, womit die – wohl sehr glückliche und kinderreiche – eheliche

¹²⁵ U. a. Cimperman-Lipoglavšek 1972, S. 54–57. – Nußdorfer 1994, S. 39–52.

¹²⁶ Siehe Q 25a.

¹²⁷ Zu den Sammlungen der Grafen Attems siehe S. 43–46.

¹²⁸ Murovec 2007b, S. 17.

Verbindung des Grafen Ignaz Maria Attems mit der Freiin Maria Regina Wurmbrand-Stuppach zum Ausdruck gebracht wird.

Zuletzt ist das Augenmerk auf die Wände zu richten: Diese sind mit der Parklandschaft und den architektonischen Versatzstücken inhaltlich allgemein gehalten, aber scheinen dennoch auf die Funktion des Schlosses als Landsitz abgestimmt zu sein. Viel interessanter sind jedoch in Bezug auf das Gesamtprogramm des Saals die sechs Gemälde, von denen sich noch drei in situ befinden (G 1–3, 79–80, 94). Die beiden beschnittenen Ovalbilder stellen Familienportraits des Ignaz Maria und der Maria Regina Attems mit ihren Kindern dar. Durch deren Integration im Saal wurde derselbe unmittelbar mit dem Haus Attems verknüpft. Das zwischen diesen beiden Darstellungen befindliche Gemälde befindet sich heute in der Narodna galerija in Ljubljana (G 94, Abb. 51) und hat den finanziellen Reichtum sowie die erlangten Ehren zum Inhalt. Diese monetären Mittel sind Grundlage dafür, dass sich Abundantia an der Decke – wobei hiermit Graf Attems gemeint ist – in Großzügigkeit gegenüber den Künsten und Wissenschaften üben kann.

Diesen drei Gemälden sind die drei heute noch in situ befindlichen gegenüber zu stellen: Graf Attems und seine Söhne (G 79, Abb. 49) sahen sich ursprünglich wohl mit den diskutierenden und nachdenkenden Männern (G 1, Abb. 53) konfrontiert, Gräfin Attems und die Kinder (G 80, Abb. 50) der Darstellung mit Frauen, Jünglingen und Kleinkindern (G 3, Abb. 54). Während im ersten Fall im weitesten Sinne bedachtes Handeln zum Ausdruck kommen soll, könnte im zweiten auf reichen Kindersegen angespielt werden. Der monetäre Reichtum (G 94, Abb. 51) findet schließlich sein Gegenüber in der Fülle landwirtschaftlicher Produktion (G 2, Abb. 52), die dem Wohlstand des Mäzens zuträglich ist.

3.3.4 Der Festsaal: Ein Werk Franz Carl Remps?

Im Rechnungsbuch der Herrschaft Brežice/Rann für den Zeitraum vom 12. März 1702 bis zum 11. März 1703 wird jedenfalls ein „Maller Franz“ erwähnt, der sich – dem Verzeichnis der aufgegangenen Lebensmittel folgend – neuneinhalb Wochen in Brežice aufgehalten hat¹²⁹. Wenn an dieser Stelle nun angenommen wird, dass der genannte Maler mit Remp zu identifizieren ist, bleibt noch die Frage offen, wie groß die Fläche war, die er in neuneinhalb Wochen freskieren konnte. Von Cosmas Damian Asam wissen wir, dass er die über 800 m² große Gewölbefläche des Innsbrucker Doms in einem Zeitraum von nur dreieinhalb Monaten

¹²⁹ Siehe dazu die Auszüge aus dem Rechnungsbuch unter Q 3.

freskierte¹³⁰. Die Wand- und Deckenfläche des Festsaaes in Brežice macht hingegen insgesamt rund 1000 m² aus¹³¹.

Im bereits erwähnten Rechnungsbuch scheinen neben dem „Maller Franz“ noch weitere Künstler auf: Es finden sich der „Maller Wasellio“, der mit Vergolderarbeiten beschäftigt war, sowie ein Stukkateur. Beim Verzeichnis der „Waitzen Außgab“ ist auch von einem „andern Maller, so allein 14 Tag alda gewest“ die Rede¹³². Es muss offen bleiben, ob dieser mit Wasellio zu identifizieren ist oder vielleicht auch mit einem Gehilfen für die Ausstattung des Festsaaes. Fest steht, dass bei großen Freskenausstattungen die Beschäftigung von Hilfskräften selbstverständlich war – auch wenn diese nicht dezidiert erwähnt werden und auch im späteren 18. Jahrhundert oft anonym bleiben¹³³.

In einem weiteren Schritt ist nach dem Aufwand für die Freskierung der einzelnen Kompartimente des Festsaaes zu fragen. Die Wände sind – bis auf das Selbstportrait des Künstlers – frei von Figuren und künstlerisch weitaus weniger anspruchsvoll gestaltet. Eher als Dekorationsmalerei zu bezeichnen, war diese Fläche, die mehr als die Hälfte der Gesamtfläche ausmacht, wohl einigermaßen rasch zu bewerkstelligen. Die Voutenzzone und die Decke sind hingegen mit vielen Figuren bestückt, die auf jeden Fall mehr Zeit beanspruchten. Hierbei ist jedoch zu beobachten, dass diese in deutlich voneinander getrennten Gruppen zusammengefasst sind, was – bei einer anzunehmenden gründlichen Vorbereitung in Form von Entwürfen – in Bezug auf die Ausführung sicherlich effizient war, da jeweils an einem in sich geschlossenen Einzelteil gearbeitet werden konnte.

Die für Remp gesicherten Fresken und Gemälde im und für das Palais Attems in Graz schließen motivisch wie stilistisch durchaus an den Festsaal in Brežice an. Einige prägnante Vergleiche seien im Folgenden herausgegriffen. Bei den Deckenfresken im Treppenhaus sowie in den Vorsälen ersetzte Remp die figuralen Szenen der Voutenzzone zwar durch eine bravouröse Scheinarchitektur, doch die kräftigen Farben und etwas starre Anordnung der Figuren sowie deren Position findet man hier wie dort. In Bezug auf die Gruppen der Allegorien der *Poesie* (Abb. 46) und *Bildbauerei* (Abb. 43) in Brežice ist beispielsweise auf die Deckengemälde *Olympische Götterversammlung* (G 78, Abb. 150) und *Sieg des Lichtes über die Finsternis* (G 76, Abb. 142–143) zu verweisen: Die Anordnung der Figuren auf den massiven, eher wie Skulpturen wirkenden Wolken ist als gleichwertig zu bezeichnen. Auch in den

¹³⁰ Koller 1990, S. 44.

¹³¹ Auch Barbara Murovec äußert keine Zweifel daran, dass Remp die Freskierung in den durch die Einträge in den Ausgabenbüchern der Herrschaft gesicherten neuneinhalb Wochen bewerkstelligte (Murovec 2007b, S. 17).

¹³² Siehe Q 3 (fol. 14 recto).

¹³³ An dieser Stelle ist einmal mehr auf den ‚Maler-Unternehmer‘ Maulbertsch zu verweisen. Teilweise werden seine Mitarbeiter in Verträgen und Korrespondenz namentlich erwähnt, teilweise bleiben sie anonym oder finden gar keine Erwähnung (Vgl. dazu Dachs 2003, Bd. I, S. 36–39, sowie Lechner 2009, passim).

übrigen Bereichen des Deckenfreskos in Brežice ist eine gute Vergleichbarkeit mit den beiden genannten Deckengemälden in Graz gegeben.

Die Auffassung der Venus in *Venus und Satyr* (Abb. 35), besonders aber auch des Pyramus in *Pyramus und Thisbe* (Abb. 28) in der Voutenzone erinnert wiederum an die linke weibliche Figur im Deckenfresko des Vorsaales im ersten Stockwerk in Graz (W 3, Abb. 65). Die musizierenden Dryaden (Abb. 38) ähneln teilweise in dem Suprafinestregemälde der *Überführung der Bundeslade* (G 113, Abb. 173) besonders stark, wobei die Harfenistin als David wiederkehrt¹³⁴. Auch die Gruppe der Reigentänzer des Bacchanals (Abb. 36) findet ihr Pendant in einem dieser skizzenhaften Gemälde, dem *Tanz um das Goldene Kalb* (G 112, Abb. 172). Als verbindendes Charakteristikum für die Fresken in Brežice und die Arbeiten im Palais Attems hat auch das ‚Reni-Motiv‘¹³⁵ – die ringförmige Draperie, die viele der Figuren umgibt – zu gelten. Dieses machte sich Remp in beinahe schon erschöpfender Form in zahlreichen Werken zunutze (Vgl. etwa Abb. 24, 27, 29, 65).

Deutlich wahrnehmbare Übereinstimmungen gibt es auch in Bezug auf die Gestaltung des in allen Fällen einfach gehaltenen Landschaftshintergrundes. Sowohl in der Vouten-, als auch in der Wandzone in Brežice ist dieser allgegenwärtig, während Remp im Laufe seiner Grazer Zeit sukzessive davon abkehrt. Parallelitäten zum Festsaal sind besonders in einigen Deckengemälden (etwa G 75 und 76, Abb. 131–133, 142–143) ersichtlich. Darüber hinaus sei abschließend auf die Gestaltung der Braun-Grisaillen hingewiesen, denen ebenfalls eine verbindende Funktion hinsichtlich der Fresken in Brežice (Abb. 26) und der Ausstattung des Palais Attems (u. a. Abb. 68–72) beizumessen ist.

Die Freskierung des Festsaaes weist trotz der wahrnehmbaren qualitativen Schwankungen¹³⁶ in der Qualität der Ausführung eine Konsequenz auf, sodass darin das Werk eines einzelnen Freskantens – höchstwahrscheinlich mit Beteiligung eines Gehilfen, der jedoch sicherlich kein selbstständig agierender Künstler war – zu sehen ist. Auffällig in Bezug auf diese diagnostizierbaren Differenzen ist nämlich, dass Schwächeres und Elaborierteres nebeneinander auftritt und nicht in größeren Einheiten voneinander getrennt ist.

In den vergangenen Jahrzehnten wurden verschiedene Maler als Autoren dieser Freskenausstattung erwogen¹³⁷. Die Idee, dass Matthias von Görz in Brežice tätig war, konnte

¹³⁴ Der Ursprung dieser Figuren liegt in Domenichinos Fresko mit dem Harfe spielenden König David in San Silvestro al Quirinale in Rom, das durch Stiche Verbreitung erlangt hat (Vgl. S. 87).

¹³⁵ Der vom Verfasser geprägte Begriff ‚Reni-Motiv‘ wird hier verwendet, da diese Form der Draperie bei Guido Reni mehrfach zu finden ist. So auch in der *Aurora* (Abb. 109) – einem Werk, das Remp im Original oder in Stichform sicherlich bekannt war.

¹³⁶ Diese qualitativen Unterschiede werden an der Decke etwa im Vergleich der Allegorie der *Medizin* (Abb. 40) mit jener der *Bildhauerei* (Abb. 43) ersichtlich. Auch in der Voutenzone gibt es derartige Differenzen, wobei etwa auf die Reigentänzer des *Bacchanals* (Abb. 36) und die herausragende Gruppe der *Europa* und den ihr nachblickenden Gefährtinnen (Abb. 29–30) hinzuweisen ist.

¹³⁷ Vgl. dazu den Forschungsstand, S. 18–23.

von Edith Altmann glaubhaft zurückgewiesen werden. Auch der Vorschlag, dass die Fresken von Antonio Maderni begonnen und von Franz Carl Remp fortgesetzt wurden, ist nicht zutreffend. Von den stilistischen Charakteristika Madernis ist in Brežice nichts zu entdecken. Schon Meeraus urteilte über den Stil von Antonio Maderni hart, aber zutreffend: „Das große Fresko aber, das die ungeteilte Fläche des Spiegelgewölbes des einstigen Bibliotheksaaes im ehemaligen Stift Pöllau (gemalt 1699) erfüllt, zeigt diesen Meister bei dem freilich nicht gelungenen Versuch, die Illusionsmalerei im Sinne eines Pietro da Cortona nach Steiermark zu verpflanzen. Seine Zeichnung ist hart und schwunglos, die Gestalten hager, fast abgezehrt, die Farbengebung trocken“¹³⁸. Der Vergleich der Freskierung im Festsaal von Brežice mit der Pöllauer Bibliotheksdecke (Abb. 8 und 9 sowie 10 und 11) veranschaulicht deutlich, dass hier nicht der gleiche Künstler tätig war¹³⁹. Kompositorische und motivische Ähnlichkeiten sind durch eine ähnlich angelegte Orientierung an ‚klassischen‘ Freskenausstattungen – wie eben jene von Pietro da Cortona – zu erklären. Es darf aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass Graf Ignaz Maria Attems im Vorfeld der Freskierung des Festsaales auch Antonio Maderni konsultiert hat und sich dessen Ideen auf die tatsächliche Ausführung durch Remp niedergeschlagen haben¹⁴⁰. Details wie die in für Maderni gesicherten Werken zahlreich erscheinenden Putti sowie die Gestaltung der Wolken bekräftigen, dass dieser Maler, der der Schwiegersohn von Hans Adam Weissenkircher war, definitiv nicht an der Freskierung des Festsaales in Brežice beteiligt war.

Wie oben gezeigt werden konnte, stehen die Fresken in deutlich sichtbarem Zusammenhang mit der malerischen Ausstattung des Palais Attems in Graz. In Bezug auf den Festsaal in Brežice sind vor allem die großformatigen Allegorien sowie die Deckengemälde der Grazer Zeit aufschlussreich. Hier wie dort sind die Figuren in ihren Proportionen oft etwas verzeichnet, die Gesichter – insbesondere der weiblichen Gestalten – starr und die Draperien effektiv bis bildbeherrschend gestaltet. Gewisse stilistische Uneinheitlichkeiten in Brežice sind durch Gehilfenbeteiligung, aber auch durch eine beachtliche Entwicklung Rempes an diesem großen Auftrag zu erklären. Folglich ist in der Freskierung des Festsaales ein Werk Franz Carl Rempes sehen.

¹³⁸ Meeraus 1939, S. 138.

¹³⁹ Der Vergleich von für Maderni gesicherten Werken – etwa Schloss Külml, 1690, die ehemalige Mater-Dolorosa-Kapelle im Grazer Dom und Stiftsbibliothek in Pöllau, 1699, sowie der Grazer Minoritensaal, 1702 – zeigt deutlich, dass der Festsaal in Schloss Brežice nicht in dessen Œuvre integrierbar ist. – Für interessante wie aufschlussreiche Gespräche zum Freskanten Maderni habe ich Dagmar Zitz, Friedberg, außerordentlich zu danken. Auch sie sieht zwischen den Fresken Madernis und dem Festsaal in Brežice keinen stilistischen Zusammenhang.

¹⁴⁰ Barbara Murovec sieht in der von ihr diagnostizierten Ähnlichkeit „sowohl in der Komposition wie auch in dem ikonographischen Konzept“ der Decke in Brežice stärkere Verbindungen zur Pöllauer Bibliothek als zum großen Vorbild Cortona und begründet damit auch eine teilweise Ausführung der Fresken im Festsaal durch Antonio Maderni (Murovec 2007b, S. 19).

4. Die Tätigkeit für den Grafen Ignaz Maria von Attems

4.1 Zur Familiengeschichte der Attems unter besonderer Berücksichtigung des Grafen Ignaz Maria von Attems

Der Name Attems leitet sich von der bereits 1024 genannten Burg Attimis bei Cividale ab; der erste, der diesen nachweislich trägt, ist der 1102 erwähnte Konrad de Attems¹⁴¹. Die Wurzeln der Familie dürften jedoch – gemäß den Forschungen von Schönleben – in Franken liegen¹⁴². Fest steht, dass sowohl das Wappen der fränkischen Fürsten, als auch jenes der Grafen von Attems einen silbrigen Dreizahn vor rotem Grund zeigt¹⁴³. Anfang des 13. Jahrhunderts kam es zur Spaltung in zwei Linien: die Attems-Tridente und die Attems-Orso, welche jedoch im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts erloschen ist¹⁴⁴. Ignaz Maria Graf von Attems, der im Rahmen dieser Arbeit von besonderer Wichtigkeit ist, entstammt der auf die Attems-Tridente zurückgehenden Linie der Attems-Heiligenkreuz, deren Stammvater Hieronymus (1477–1556) ist und deren Bezeichnung sich von der Ortschaft Heiligenkreuz bei Görz ableitet¹⁴⁵.

Der Vater von Ignaz Maria, Johann Friedrich Graf von Attems (1593–1663), war ein bedeutender Mann. Er kämpfte im Krieg gegen Venedig (1615–1617), in der Schlacht am Weißen Berg (8. Dezember 1620) sowie bei der Eroberung von Mantua (1620). Von 1630 bis 1636 war er kaiserlicher Hofkriegsrat, danach Gesandter an den Höfen in Mantua und Lothringen. Am 6. September 1630 wurden er, seine verwitwete Mutter und seine Geschwister in den Reichsgrafenstand erhoben¹⁴⁶.

Von 1637 bis 1643 war er Obersthofmeister von Kaiser Ferdinand II., ab 1643 Oberstallmeister der Kaiserinwitwe Eleonore Auguste und ab 1649 – unter Kaiser Ferdinand III. – Vicedom des Herzogtums Krain¹⁴⁷. Johann Friedrich Graf von Attems war drei Mal verheiratet: Aus der ersten Ehe mit Ursula Terenzia Gräfin von Colloredo ging ein Sohn hervor, aus der zweiten mit Maria Anna Gräfin della Torre zwei Söhne und drei Töchter, aus der dritten mit Francesca Maria Marchesa Strozzi wiederum zwei Söhne – Franz Anton und Ignaz Maria – sowie drei Töchter¹⁴⁸.

¹⁴¹ Mosettig 2007, S. 6.

¹⁴² Schönleben 1681.

¹⁴³ Mosettig, 2007, S. 6.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 7.

¹⁴⁵ Ebenda (unter Berufung auf die Forschungen zur Familiengeschichte von Maria Viktoria Marchesa Pallavicino-Attems).

¹⁴⁶ Gesamter Absatz: Ilwof 1897, S. 13.

¹⁴⁷ Ilwof 1897, S. 14.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 14–15.

Der Auftraggeber und Förderer des am Beginn seiner Karriere stehenden Malers Franz Carl Remp war Ignaz Maria Maximilian Dismas Josef Leander Reichsgraf von Attems, Freiherr zu Heiligenkreuz, Lucinico, Podgora Falkenstein und Tanzenberg¹⁴⁹. Dieser erblickte am 15. August 1652 als zweiter Sohn des Grafen Johann Friedrich Attems und seiner dritten Ehefrau Francesca Maria, einer geborenen Marchesa Strozzi, in Laibach das Licht der Welt. Mit elf Jahren verlor Ignaz Maria Graf Attems seinen Vater, der die beiden Söhne aus dritter Ehe im 1659 verfassten Testament¹⁵⁰ besonders begünstigt hatte; Erbschaftsstreitigkeiten mit den Stiefbrüdern waren die Folge. Später studierte er in Görz sowie in Graz und unternahm eine ausgedehnte Reise nach Italien, die ihn nach Venedig, Mantua, Florenz und Rom – größtenteils zu seiner Verwandtschaft mütterlicherseits – führte. Diese Tour sollte sein Kunstverständnis, über das wir nicht nur durch die bestehenden Bauwerke und die teilweise rekonstruierbaren Sammlungen, sondern im Besonderen durch die Bestände seiner Bibliothek¹⁵¹ unterrichtet sind, wesentlich prägen. Schließlich übernahm sein Bruder Franz Anton die Besitzungen in Görz und setzte damit die Linie Attems-Heiligenkreuz fort, während Ignaz Maria 1672 mit einem Erbteil von 33.000 Gulden in die Steiermark aufbrach und zum Begründer der Grazer Linie der Attems wurde. Seine erste Gemahlin, Maria Regina Freiin von Wurmbbrand-Stuppach, ehelichte er am 5. Februar 1685. Sie brachte ein Vermögen von 31.719 Gulden in die Ehe mit – mit Sicherheit ein wesentlicher Grundstein für das später überaus beachtliche Vermögen¹⁵². Ignaz Maria Graf Attems wurde 1680 von Kaiser Leopold I. zum Hofkämmerer ernannt, 1683 zum Wirklichen Rat der Innerösterreichischen Hofkammer, und 1688 erhielt er das Amt des Obristen Proviantmeisters an der Grenze, das er bis 1703 innehatte. Unter Kaiser Karl VI. bekleidete er schließlich das Amt des Direktors und Vorsitzenden des Innerösterreichischen Geheimrates¹⁵³.

Ignaz Maria Graf Attems und seiner Gattin Maria Regina wurden insgesamt 13 Kinder geboren, von denen allerdings nur fünf das Erwachsenenalter erreichten¹⁵⁴. Am 24. April 1715 verstarb Maria Regina Attems in Brežice/Rann, doch bereits am 28. September des gleichen Jahres verheiratete sich Ignaz Maria mit der verwitweten Gräfin Christine Creszentia zu Herberstein (1658–1737), einer geborenen Gräfin zu Eberstein-Gutenhag. Sie war auch die

¹⁴⁹ Zu seinen – bis heute existierenden – Nachkommen vgl. die detaillierte genealogische Übersicht unter <http://genealogy.euweb.cz/attems/attems4.html> (16. August 2009). Hierzu sei angemerkt, dass der Mannesstamm der Grazer Attems erst in unseren Tagen von der Auslöschung bedroht ist.

¹⁵⁰ StLA, A. Attems, K. 8, H. 43.

¹⁵¹ Zu den im Fideikommiss-Inventar von 1733 verzeichneten Büchern und Stichwerken vgl. Q 25a.

¹⁵² Gesamter Absatz: Mosettig 2007, S. 9–10.

¹⁵³ Ilwof 1897, S. 18–19. – Vgl. dazu auch die Schriftstücke im Steiermärkischen Landesarchiv (StLA, A. Attems, K. 8, H. 45, 47, 56).

¹⁵⁴ Vgl. dazu das von Graf Ignaz Maria Attems von 1686 bis 1697 eigenhändig verfasste Taufverzeichnis der Kinder im Steiermärkischen Landesarchiv (StLA, A. Attems, K. 8, H. 51), dessen Lektüre auch nach mehr als 300 Jahren noch tief erschütternd ist.

Schwiegermutter seines Sohnes Franz Dismas (1688–1750) und damit Großmutter des ersten Enkels. So bleibt es ein interessantes Detail am Rande, dass nicht nur die Kinder der beiden, sondern auch sie selbst nach dem Ableben ihrer Ehepartner zueinander fanden – und sich der Attems'sche Reichtum wiederum beträchtlich mehrte¹⁵⁵.

Die väterliche und die mütterliche Erbschaft sowie das Heiratsgut seiner beiden Ehefrauen ermöglichten dem Grafen Ignaz Maria Attems den Kauf zahlreicher Güter. Bereits im Jahr 1686 erwarb er die Herrschaft Windisch-Landsberg und das Amt Neswitz/Nezbise mit dem Dorf Oretsch. 1691 folgten die Herrschaft Hartenstein sowie das Amt Peilenstein und Dronig, 1694 die Herrschaft Rann/Brežice und der Hof Altenhausen. Parallel dazu kaufte er in Graz sukzessive Grundstücke für das projektierte Stadtpalais¹⁵⁶. Nachdem dieses errichtet war, erstand er 1707 vom Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg die Herrschaft Gösting sowie das Gut Aigen, 1714 die Herrschaft Reichenburg an der Save, 1715 das Schloss Wurmberg und 1717 schließlich die Burg Windisch-Feistritz. Diese wurde in der Folge barockisiert und kostbar eingerichtet. Graf Ignaz Maria Attems war bereits über 70 Jahre alt, als sich sein „Bauwurm“ neuerlich bemerkbar machte und er von 1724 bis 1728 das heute noch bestehende Schloss Gösting errichten ließ, nachdem die alte Hochburg 1723 Opfer eines Großbrandes geworden war.

In Bezug auf die große Bedeutung der Attems-Herrschaften ist die Lektüre von Joseph Carl Kindermanns *Repertorium der Steyermärkischen Geschichte* von 1798 aufschlussreich, wo die geschichtlichen, rechtlichen und wirtschaftlichen Gegebenheiten des Ortes und der Herrschaft Brežice/Rann in der damaligen Zeit dargelegt werden¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Vgl. auch Mosettig 2007, S. 13.

¹⁵⁶ Vgl. dazu den Abschnitt zur Baugeschichte des Palais Attems, S. 47–49.

¹⁵⁷ Kindermann 1798, S. 488–489: „Ran, Windisch: Wresce, Ck. eine landesfürstliche, unansehnliche Stadt v. 120 Häusern, an einem steilen Ufer der Sau, 21 M. v. Grätz, ist noch mit Trümmern einer Ringsmauer umgeben. Der Magistrat hat über die Stadtgemeinde einen W. Hier ist eine Pf. des Ds Widem, dann ein auf 12 Mönche fixirtes Franciscaner Kloster, welches die Pf. adminisirt. Ferner ist hier ein dem Inspectorot v. Marburg unterstehendes Commerzialzollamt, ein landschaftliches Physicat und eine Tabacklegstätte. Danächst liegt ein gleichnamiges schönes S. mit einer Fideicommißherrschaft der Grafen v. Attems; diese hat ein Landgericht und einen W. der der größte in diesem K. ist, und folgende 34 Gemeinden enthält: Altenhausen, Altendorf, Anowez, Arnawasella, Brückel, Deschnasello, Gabrie, Glogowrod, Großobresch, Hundsdorf, Jereslouz, Kapellen, Rosteinitz, St Leonhard, Lotsch, Michalowez, Niederdorf, Oberobresch, Pletterie, Podwine, Pakowez, Rigelsdorf, Sakol, Sassavia, Schlogonsko, Schremitsch, Schupelenz, Sella, Tschreach, Ternie, Versche oder Verche, Widem, Wresina und Wukoschek. — Ran (vielleicht das Novidunum der Römer) gehörte schon v. J. 858 zu Salzburg; im J. 1475 fiel hier die unglückliche Schlacht gegen die Türken vor, wobey 6000 Mann, und darunter 124 Adelige, auf dem Schlachtfeld geblieben sind. Im J. 1479 nahmen die Stadt und das S. die Ungarn ein; nach dem Frieden 1494 nahm sie Kaiser Maximilian in Besitz. Im J. 1516 ist die Stadt b. einer Bauernrebellion abgebrannt. — Die Gegend hierum ist fruchtbar an schönem Weizen und gutem Wein; letzterer ist, der Farbe nach, hellbraun. Die Einwohner der Stadt treiben damit einen beträchtlichen Handel nach Oberkrain. Die leeren Weinfässer werden auf eine seltsame Art von dort auf der Sau wieder zurückgeführt; man bindet nämlich eine große Anzahl dieser Fässer zusammen, die Schiffer setzen sich darauf, und steuern sie also den Strom hinab. In dieser Gegend ist auch eine beträchtliche zur genannten H. gehörige Stutterey. Auf der Straffe v. Wisell hieher kommt man durch den großen Ranerwald und das Ranerfeld; diese beyden bilden zwischen der Sau und der Sotla eine ein paar M. lange und breite Fläche, welche die südlichste Gegend der Stm. ist“.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges und die darauf folgenden politischen Umwälzungen wurden auch für die Familie Attems zum Desaster. Der – bis 1938 – letzte Fideikommiss-Inhaber Graf Ferdinand III. Attems (geb. 1885), seine zweite Gattin Wanda (geb. 1887), eine geborene Gräfin von Nostitz-Rieneck, und sein Sohn Emil (geb. 1921, aus erster Ehe) dürften Anfang 1946 in Jugoslawien ermordet worden sein, wobei über die näheren Umstände nichts bekannt ist. Neben diesem gravierenden familiären Leid kam es auch noch zur Enteignung der slowenischen Güter. Damit fand die überaus erfolgreiche Familiengeschichte der Attems in Graz vorläufig ein jähes Ende, und das über mehr als zwei Jahrhunderte bestehende – und von den Fideikommiss-Nachfolgern vergrößerte – Vermächtnis des Gründervaters Ignaz Maria I. wurde seinen Nachfahren entzogen. In den Nachkriegsjahren wurde die wirtschaftliche Belastung durch den verbliebenen Besitz derart groß, dass das Grazer Stadtpalais nach zähen Verhandlungen¹⁵⁸ 1962 verkauft werden musste. Nach über 250 Jahren in Familienbesitz ging dieses Juwel barocker Bau- und Ausstattungs-kunst in den Besitz des Landes Steiermark über. Des Unglücks nicht genug, harrt das Palais nach wie vor einer seinem (kunst-) historischen Wert adäquaten Verwendung.

Während an diesem Bauwerk in den folgenden Jahrzehnten entsprechende konservatorische und restauratorische Arbeiten durchgeführt wurden, verlief die Geschichte der slowenischen Attems-Schlösser weitaus weniger glücklich, da man sie komplett zweckentfremdet – und der Erhaltung wenig zuträglich! – verwendete und kaum die Substanz und künstlerische Ausstattung erhaltende Maßnahmen setzte¹⁵⁹. Mittlerweile hat sich die Situation jedoch sehr zum Positiven entwickelt, und die äußerst gepflegten Schlösser in Brežice und Slovenska Bistrica sind der Öffentlichkeit durch ihre museale Nutzung zugänglich.

In Abhandlungen wie der vorliegenden muss auch Raum für gut begründbare Kritik sein, die in Zusammenhang mit dem Thema der Arbeit steht, gleichzeitig aber auch darüber hinaus geht. Dass die Prunkräume des Palais Attems im ersten wie im zweiten Stockwerk heute großteils als Büroräume genützt werden, ist traurig und beschämend. Als besonders groteskes Beispiel sei an dieser Stelle die Verwendung des *per se* schon musealen ersten Raumes des ersten Stockwerks (neben dem Treppenhaus gelegen und auf die Sackstraße hin orientiert) herausgegriffen. Der mit Deckenstuck und –gemälden sowie an die Wände geklebten Bildern von Remp ausgeschmückte Raum ist schlichtweg ein herausragendes Unikum und wird derzeit als Büromateriallager und Sozialraum genutzt. Das ist bestürzend und aus konservatorischer Sicht eine permanente Gefährdung (u. a. befinden sich dort ein

¹⁵⁸ Siehe dazu etwa die erhaltene Korrespondenz mit dem Bundesdenkmalamt (Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark in Graz).

¹⁵⁹ Zum Schicksal des Attems-Schlusses in Slovenska Bistrica/Windisch Feistritz, das nach der Enteignung aller beweglicher Ausstattungsgegenstände beraubt wurde, sowie dessen Renovierung vgl. Gradišnik 2006.

Kopiergerät, ein Kühlschrank und ein Mikrowellengerät; gut gefüllte Aschenbecher waren auch schon zu sehen)! Dieser einzigartige Schatz österreichischer Barockkunst gleicht derzeit einem „Gruselkabinett“ (Abb. 74–75).

Nach hehren denkmalpflegerischen Grundsätzen wurde in den letzten Jahren die Fassade restauriert. Doch was nützt der „Fassadismus“, wenn es im Inneren – teilweise leider im wahrsten Sinne des Wortes – bröckelt! Es ist auch nur ein sehr schwacher Trost, dass in diesem Gebäude kulturelle Organisationen beheimatet sind. Eine museale Nutzung wäre ob des Bauwerkes an sich und ob der zentralen Lage in der Grazer Innenstadt wünschenswert. Kunstsinnigkeit und Sammelleidenschaft der Grafen Attems sind gleichermaßen geistiger Überbau und Rechtfertigung für eine derartige Handlungsweise. Im Vorfeld des Verkaufs des Palais war von Seiten der Familie Attems und ihrer Anwälte dezidiert auf die Möglichkeit einer musealen Nutzung hingewiesen worden (siehe dazu die Korrespondenz im Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark).

Dass in Graz und der Steiermark diesbezüglich von offizieller Seite jedoch anders gedacht wurde und wird, zeigt auch die vor einigen Jahren erfolgte Verlagerung der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in das Schloss Eggenberg. Bedeutende Kunstwerke müssen hier trotz einer gelungenen Aufstellung ihr Dasein an der Peripherie der Stadt im wenig repräsentativen Zwischengeschoß eines Bauwerkes fristen, das mit der hier untergebrachten Sammlung an sich kaum etwas zu tun hat. Die Situation der slowenischen Attems-Schlösser in Brežice/Rann und Slovenska Bistrica/Windisch-Feistritz ist eine ganz andere. Zwar befinden sich beide in Kleinstädten, aber dennoch hat man sich für eine kulturelle, museale Nutzung entschieden. Gerade in Brežice erwarten den Besucher neben dem bedeutenden Bau von Andrea und Domenico d’Allio sowie den bemerkenswerten Fresken von Franz Carl Remp, Johann Caspar Waginger und Franz Ignaz Flurer die reichhaltigen Sammlungen des Posavje Museums, die insbesondere von großem kulturgeschichtlichem Wert sind. Doch auch barocken Gemälden slowenischer Meister wird in diesem Schloss ein würdiger Rahmen geboten. Es stimmt angesichts der Situation in Slowenien nachdenklich, wie sorglos in Österreich, das nach 1945 einen kontinuierlichen Aufwärtstrend erleben durfte, mit einzigartigem Kulturgut umgegangen wird. Überhaupt offenbart sich dem Reisenden, mit welcher großer, nachahmenswerter Sensibilität man in Slowenien (aber auch bereits in Ungarn) Kunst begegnet und Denkmalpflege betreibt.

Kurzum: Es ist paradox, dass die Alte Galerie, die insgesamt mehr als 150 Gemälde mit Attems-Provenienz im Inventar führt (wovon sehr viele in die Dauerausstellung integriert sind), im weitaus schwerer erreichbaren Schloss Eggenberg untergebracht ist. Hauptsache

scheint zu sein, dass die in der Grazer Innenstadt völlig deplatziert wirkende „Kunstblase“ und die „Murinsel“ errichtet werden konnten...

4.2 Die von Ignaz Maria Graf Attems beschäftigten Maler

Graf Ignaz Maria Attems beschäftigte und beauftragte bereits während Remp's Aufenthalt in Graz auch andere Maler, von denen allerdings nur Franz Ignaz Flurer eine unserem Künstler vergleichbare Position zukommt. Allgemein betrachtet war das Interesse des Grafen an den Werken der in der Steiermark tätigen Maler sehr groß. Dies wird durch einen Blick auf das Gemäldeverzeichnis des Fideikommiss-Inventars von 1730 belegt, wo auch zahlreiche Werke von Pietro de Pomis und Hans Adam Weissenkircher aufscheinen.

Barbara Murovec hat jüngst vorgeschlagen, dass in dem 1702 verstorbenen **Antonio Maderni** der erste Attems'sche Hofmaler zu sehen ist¹⁶⁰. Der von ihr getätigten Zuschreibung des Deckenfreskos im Festsaal von Schloss Štatenberg (Abb. 338) an Maderni ist auf jeden Fall zuzustimmen, nicht aber der Theorie, dass der Festsaal in Brežice von ihm begonnen und von Remp vollendet wurde.

Für die Ausstattung seines Stadtpalastes in der Sackstraße griff Graf Attems neben Remp auch auf **Matthias von Görz**¹⁶¹ zurück. Von diesem stammt das zentrale Deckenfeld im Vorsaal des zweiten Stockwerks im Palais Attems (Abb. 123), wobei angenommen werden darf, dass dieses Fresko als ‚Probestück‘ für weitere Aufträge fungiert hat¹⁶². Bereits wenig später erhielt er vom Grafen den Auftrag für die Ausstattung der Marienkirche von Zagorje bei Podčetrtek. Obgleich dies nicht durch Dokumente belegbar ist, sprechen der stilistische Befund sowie die Darstellung des Attems- und des Wurmbrandwappens dieser 1708 datierten Fresken eine eindeutige Sprache¹⁶³. Dies belegt auch, dass der Begründer der Grazer Linie der Attems ein Wohltäter der Kirche war, was wiederum im Hinblick auf die Altarbilder von Remp's Hand in Grazer und steirischen Kirchen interessant ist.

Zur gleichen Zeit beschäftigte Graf Attems auch **Johann Caspar Waginger**, der zum ersten Mal 1704 in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit für das Augustiner Chorherren-Stift Vorau (Abb. 341) erwähnt wird und der vermutlich 1718 verstorben ist, da sich die Witwe Wagingers im April 1719 wieder verheiratet hat¹⁶⁴. Werke dieses Malers scheinen ebenfalls

¹⁶⁰ Murovec 2007a, passim. – Murovec 2007b, S. 17, 19.

¹⁶¹ Zu Matthias von Görz vgl. in der vorliegenden Arbeit auch S. 81–82.

¹⁶² Altmann 1994, Bd. 1, S. 24–25.

¹⁶³ Vgl. ebenda, Bd. 1, S. 56–66; Bd. 2, S. 279–287, Nr. F 4–12. – Vgl. auch Cevc 2007, S. 33.

¹⁶⁴ Zu Leben und Schaffen des Künstlers siehe Gabis 2001, S. 57–59. – Zu Waginger in Diensten des Grafen Attems vgl. auch Cevc 2007, S. 33–36.

zahlreich im Fideikommiss-Inventar auf¹⁶⁵ – allerdings unter dem ‚Pseudonym‘ Clery, das erst vor wenigen Jahren von Igor Weigl entschlüsselt werden konnte¹⁶⁶. Im Jahr 1704 freskierte Waginger in der Stiftskirche Vorau die Vorhalle, die Seitenkapellen und die Emporen¹⁶⁷. Er dürfte für die Vorauer Chorherren noch bis 1706 tätig gewesen sein und mindestens zehn Gemälde für dieses Stift gemalt haben¹⁶⁸. Danach wurde er von Franz Anton Graf Sauer mit Malereien in Schloss Borl sowie mit dem Deckenfresko im Festsaal des Schlosses Dornava (1708) betraut¹⁶⁹. Seinen ersten Auftrag vom Grafen Attems erhielt er 1712 – nach dem Weggang Remps nach Wien. Dieser umfasste die Freskierung der Pfarrkirche St. Laurentius in Podčetrtek sowie die Filialkirche „Maria am Sande“ in Slake bei Podčetrtek¹⁷⁰. Nach 1715 dürfte er das Treppenhaus in Schloss Brežice freskiert haben¹⁷¹. Daneben befand sich – wie bereits oben erwähnt – eine stattliche Anzahl von Gemälden Wagingers im Besitz des Grafen Attems. Von diesen haben sich vier im Schloss Slovenska-Bistrica erhalten¹⁷².

Mit dem Tod Wagingers war dem Grafen Attems wieder einmal ein vielseitig einsetzbarer Künstler abhanden gekommen. Doch wiederum konnte er einen kompetenten Mann für seine nach wie vor großen Vorhaben gewinnen: den gebürtigen Augsburger **Franz Ignaz Flurer** (1680–1742)¹⁷³. Bislang wurde angenommen, dass er vor 1720 in die Dienste des Grafen trat¹⁷⁴, was auf jeden Fall mit der ab etwa 1700 kontinuierlichen Beschäftigung von Malern durch den Grafen einhergeht. Der erste bekannte Auftrag umfasste den Freskenschmuck von Kapelle, Treppenhaus und Herkulesaal im Schloss von Slovenska Bistrica/Windisch-Feistritz, die Flurer in den Jahren 1720 und 1721 ausführte. Von 1722 bis 1727 schmückte er die Kapelle in Schloss Brežice (Abb. 6), die Stadtpfarrkirche in Ptuj/Pettau und das Schloss Podčetrtek/Windisch-Landsberg (zerstört) mit Freskomalereien. Auch für die 1728 bis 1729 entstandenen, ebenfalls zerstörten Wandmalereien des Westpavillons des Schlosses Gösting wurde er vom Grafen Attems herangezogen. 1728 erhielt er den ersten Auftrag durch die steirischen Landstände in Form von Entwürfen zum Erbhuldigungswerk des Jakob Georg Edlen von Deyersperg. Dies geschah wohl über die Vermittlung des Grafen Ignaz Maria Attems, der zu diesem Zeitpunkt Landeshauptmann war¹⁷⁵. Für Attems schuf

¹⁶⁵ Vgl. Q 25b, Nr. 30, 130–137, 142, 148; Q 25c, Nr. 24; Q 25d (Landschaftsgemälde in Brežice).

¹⁶⁶ Weigl 2006b, S. 226–228. – Weigl 2006a (Graf Ignaz Maria Attems als Auftraggeber für Waginger).

¹⁶⁷ Dehio Steiermark 1982, S. 589. – Gabis 2001, S. 17–18.

¹⁶⁸ Vgl. dazu Murovec 2005. – Weigl 2006b, S. 223–224.

¹⁶⁹ Weigl 2006b, S. 224.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 225–243. – Farbabbildungen der Fresken in Slake auf S. 441 und 442.

¹⁷¹ Murovec 2000.

¹⁷² Vgl. die Abbildungen in: Weigl 2006a.

¹⁷³ Zur Tätigkeit Flurers für den Grafen Ignaz Maria Attems vgl. auch Weigl 2001/02, S. 51.

¹⁷⁴ Kat. Ausst. Graz 1982/83, S. 6.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 24, 71–75 (Kat. Nr. 46a–58).

Flurer auch eine Vielzahl von Gemälden – vor allem Landschafts- und Jagddarstellungen –, die vor allem zur Ausstattung des Schlosses Gösting Verwendung fanden (Abb. 342)¹⁷⁶.

Die Beschäftigung der hier genannten Maler inklusive Franz Carl Remp durch den Grafen Attems lässt den Schluss zu, dass er insbesondere an heimischen Kräften mit ‚Auslands-erfahrung‘ Interesse zeigte. Im Gegensatz zu – freilich finanziell potenteren – Auftraggebern wie dem Prinzen Eugen von Savoyen oder den Fürsten Liechtenstein, die teilweise Gemälde ‚importierten‘, zeigt sich die Bevorzugung vor Ort arbeitender Künstler. Dies mag teilweise auch durch die anzunehmende Leidenschaft des Grafen, sich in Bezug auf die darzustellenden Inhalte selbst tatkräftig einzubringen, zurückzuführen sein. Darüber hinaus zog er es vor, wenn Maler bereits eine gewisse praktische Erfahrung besaßen, aber noch am Beginn ihrer Karriere standen. Abgesehen von Antonio Maderni, dessen Rolle als Attems-Künstler noch nicht ganz geklärt ist, beauftragte der Graf die für ihn in Frage kommenden Maler zuerst einmal mit Fresken, die vielleicht auch als ‚Probestücke‘ zu werten sind. In allen Fällen folgte diesen ersten Arbeiten zahlreiche weitere – sei es für eines der Schlösser oder als fromme Stiftung für einen Orden oder ein Gotteshaus.

4.3 Exkurs: Zur Geschichte der Gemäldesammlung der Grafen Attems

Als wesentlichem Faktor des ursprünglichen Erscheinungsbildes im Inneren des Palais Attems soll der Gemäldesammlung, in der auch Remp prominent vertreten war, an dieser Stelle ein eigener Abschnitt gewidmet sein.

Die Galerie Attems war einst die größte und bedeutendste Privatsammlung in der Steiermark¹⁷⁷. Den Grundstein für die Kollektion, die Stücke vom 15. bis zum 19. Jahrhundert umfasste, hat der Stammvater der Grazer Linie der Familie Attems, Graf Ignaz Maria Attems, gelegt. Dieser grundlegende Bestand dürfte auch die einst in der Burg Heiligenkreuz befindliche „Galleria“ als väterliches Erbgut miteingeschlossen haben¹⁷⁸. Das Gemäldeverzeichnis im 1733 angelegten Verlassenschaftsinventar nach diesem großen Kunstfreund umfasst etwa für das Palais in der Sackstraße 163 Positionen – die sich teilweise aus mehreren Objekten zusammensetzen – mit einem Gesamtschätzwert von 3436 fl¹⁷⁹, außerdem für das Schloss

¹⁷⁶ Vgl. dazu die Einträge im Fideikommiss-Inventar von 1733 (Q 25). – Q 25b: Nr. 26, 149. – Q 25c: Nr. 1, 3, 32, 42, 53, 54, 80, 131.

¹⁷⁷ Dehio Steiermark 1956, S. 98.

¹⁷⁸ Mosettig 2007, S. 10.

¹⁷⁹ StLA, A. Attems, K. 8, H. 59, Verlassenschaftsinventar nach Graf Ignaz Maria Attems (1733), fol. 37r–45v (siehe Q 25b).

Gösting 183 Posten zu insgesamt 933 fl 30 k¹⁸⁰. Darunter befanden sich neben Werken heimischer Künstler beispielsweise auch Stücke von Bassano, Cranach, Floris, Loth, Momper, Poelenburg oder Ruthardt. Manches Erhaltene weicht in der heutigen Zuschreibung deutlich davon ab, doch im Sinn einer historischen Betrachtung ist es nicht relevant, wer der tatsächliche Künstler ist, sondern als Werk welches Malers ein Gemälde gesammelt wurde¹⁸¹. Von Bedeutung ist, dass die Kunstsammlung Teil der beiden 1727 gegründeten Fideikommissen¹⁸² war und deshalb über einen Zeitraum von fast 200 Jahren intakt blieb¹⁸³.

Die Sammlung erfuhr durch die Nachkommen des ersten Grazer Attems jedoch auch noch bedeutende Zuwächse. Doch die Leidenschaft umfasste nicht nur das Nehmen, sondern auch das Geben: So ließ Graf Ignaz Maria III. Attems in Etappen ab 1818 dem neu gegründeten Joanneum in Graz insgesamt etwa 200 Gemälde¹⁸⁴, von denen er 162 dieser Institution 1861 testamentarisch vermachte¹⁸⁵. Diese Werke machen noch heute einen wesentlichen Bestand der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz aus¹⁸⁶. Etliches, darunter Werke von Federico Bencovich, Giuseppe Recco, Carl Ruthart, Gillis van Valckenborch oder Otto van Veen, hat im Laufe der Zeit seinen Weg in die Narodna galerija in Ljubljana gefunden¹⁸⁷. Zwei weitere, von Jan de Beer geschaffene Gemälde, auf deren Rückseiten noch heute die Attems'schen Sammlungsnummern zu sehen sind, befinden sich in den Sammlungen der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien¹⁸⁸.

¹⁸⁰ Ebenda, fol. 63r–82v (siehe Q 25c).

¹⁸¹ Vgl. Aurenhammer 1969, S. 46 (innerhalb der Besprechung der Gemäldesammlung des Prinzen Eugen).

¹⁸² Zu den Fideikommissen vgl. Ilwof 1897, S. 17.

¹⁸³ Der Primigenitur-Fideikommiss wurde 1938 aufgelöst (ÖKT Graz I 1997, S. 501).

¹⁸⁴ StLA, A. Attems, K. 3, H. 7: Maria Viktoria Marchesa Pallavicino-Attems, Familiengeschichte der Attems (Typoskript), Pesentheim 1950ff., S. 38–48.

¹⁸⁵ Rabensteiner 1998, S. 494–495.

¹⁸⁶ Unter den 1861 von Ignaz Maria Graf Attems vermachten Gemälden befinden sich heute in der Alten Galerie des Joanneums in Graz Meisterwerke wie die *Tafel des Jörg Rottal* (Inv. Nr. 331), Michael Pachers *Martyrium und Beisetzung des heiligen Thomas Becket* (Inv. Nr. 326 und 327), Giacomo Francesco Cippers *Scherenschleifer und Wahrsagerin* (Inv. Nr. 40), Anton Faistenbergers *Landschaft mit Gebirgsbach* (Inv. Nr. 166) oder Johann Michael Rottmayrs *Anbetung der Könige* (Inv. Nr. 200).

¹⁸⁷ Folgende Gemälde mit Attems-Provenienz befinden sich heute in der Narodna galerija Ljubljana:

- Federico Bencovich, *Befreiung Petri*, Öl/Leinwand, 98 x 131 cm, Ljubljana, Inv. Nr. S 1312 (Vgl. Kat. Slg. Ljubljana 2000, S. 79, Kat. Nr. 45).
- Giuseppe Recco, *Stilleben mit Fischen und Gefäßen*, Öl/Leinwand, 97 x 131 cm, Inv. Nr. S 1125 (Vgl. Kat. Slg. Ljubljana 2000, S. 53, Kat. Nr., 21).
- Carl Ruthart, *Kampf zwischen Bären und Hunden*, Öl/Leinwand, 94 x 125 cm, Inv. Nr. S 2761 (Vgl. Kat. Slg. Ljubljana 2000, S. 145, Kat. Nr., 93).
- Gillis van Valckenborch, *Brennendes Dorf mit Taverne*, Öl/Leinwand, 82 x 105 cm, Inv. Nr. S 815, sowie Gillis van Valckenborch, *Brennendes Dorf*, Öl/Leinwand, Öl/Leinwand, 82 x 105 cm, Inv. Nr. S 816 (Vgl. Kat. Slg. Ljubljana 2000, S. 106–107, Kat. Nr., 67 und 68).
- Otto van Veen, *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, Öl/Leinwand, 145 x 188,5 cm, Inv. Nr. S 1989 (Vgl. Kat. Slg. Ljubljana 2000, S. 104–105, Kat. Nr., 26).

¹⁸⁸ Jan de Beer, *Marter des Apostels Matthias*, um 1530/35, Öl/Eichenholz, 25,5 x 41,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 6961. – Jan de Beer, *Marter des heiligen Sebastian*, Öl/Eichenholz, 25,5 x 41,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Inv. Nr. 6971.

In den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts wurde ein Teil der Galerie im Grazer Palais Attems für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht¹⁸⁹. Gezeigt wurden damals aber nicht nur Gemälde, sondern auch Rüstungen und die in dieser Zeit besonders gerühmten Tapisserien¹⁹⁰. Möglicherweise waren die damals bereits notwendigen Reparaturen am Gebäude ausschlaggebend dafür, dass Gemälde aus der Sammlung verkauft wurden¹⁹¹. Auch während des Zweiten Weltkrieges schien der „Abverkauf“ munter weiter zu gehen¹⁹², obwohl das Palais samt seiner Gemäldegalerie bereits am 23. Jänner 1939 unter Denkmalschutz gestellt worden war¹⁹³. Nach dem Krieg wurden die Verkäufe nochmals beschleunigt, da die finanzielle Lage der Familie Attems sehr angespannt war: Das Grazer Palais wurde durch einen Bombentreffer im Jahr 1945 schwer beschädigt, und sämtliche Güter in Jugoslawien waren verloren gegangen¹⁹⁴. Dennoch wurde bereits am 1. Dezember 1945 im Palais Attems eine Gobelin-Ausstellung veranstaltet, deren Initiator Major Edward Croft-Murray, der Leiter des Denkmalamtes der britischen Militärregierung in der Steiermark, war und die von Eduard Andorfer kuratiert wurde¹⁹⁵. Zahlreiche Schreiben im Archiv des Bundesdenkmalamtes in Graz bezeugen, wie schwierig es war, die Kontrolle über die Verkäufe zu bewahren. So konnte Leo Bokh 1951 bei der Hängung im Palais Attems nur mehr aus den Restbeständen der Sammlung auswählen und sah der Zukunft sehr besorgt entgegen¹⁹⁶. Bokh verfasste in diesem Zusammenhang auch eine genaue Liste der ausgestellten Objekte, und 1958 wurde eine weitere, aktualisierte von Walter Koschatzky erstellt, wobei es in der Zwischenzeit wiederum zu Verkäufen bedeutender Werke gekommen war¹⁹⁷. Immerhin war es dem damaligen – geschickt mit den zuständigen Herren der geldgebenden Landesregierung verhandelnden – Leiter der Landesbildergalerie, Leo Bokh, möglich, in den unmittelbaren Nachkriegsjahren eine Reihe weiterer bedeutender Gemälde aus der Sammlung Attems zu erwerben, die sich teilweise bereits als Leihgaben in der Sammlung befunden hatten¹⁹⁸. Karl Garzarolli-Thurnlackh konnte in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg etliche qualitativvolle Gemälde

¹⁸⁹ In dieser Zeit nahm sich Karl Garzarolli-Thurnlackh ehrenamtlich der Sammlung an und führte bis 1938 an Sonntagen durch die Galerie (Woisetschläger 1969a, S. 176–177).

¹⁹⁰ Insbesondere der Verlust der Tapisserien, die heute nicht mehr aufzuspüren sind (freundliche Mitteilung von Frau Sigrid Mosettig), bedeutete einen schweren Einschnitt in der barocken Raumausstattung.

¹⁹¹ In Bezug auf den Reparaturbedarf und Probleme der Finanzierung sind die Briefe des Rechtsanwalts Dr. Günther Nemanitsch an Dr. Ferdinand Graf Attems aus dem Jahr 1938 sehr aufschlussreich (StLA, A. Attems, K. 71, H. 485).

¹⁹² Vgl. dazu etwa die Liste der ab 1942 nach Bad Ischl verkauften Gemälde und Prunkrüstungen (Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark in Graz, Akten zur Galerie Attems, Zl. 997/45-1946).

¹⁹³ Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark in Graz, Akten zum Palais Attems, Zl. 268/Dsch ex 1939 (Abschrift).

¹⁹⁴ ÖKT Graz I 1997, S. 501.

¹⁹⁵ Siehe dazu Mosettig 2007, S. 99–100 sowie den reichhaltigen Dokumentenanhang.

¹⁹⁶ Siehe Anm. 218.

¹⁹⁷ Zu diesen beiden Listen und ähnlichen Schriftstücken ist wiederum auf das Archiv des Landeskonservatorats in Graz zu verweisen.

¹⁹⁸ Bokh 1955, S. 23.

für die Österreichische Galerie erwerben¹⁹⁹. Dass er die Gunst der Stunde nützte, überrascht wenig, da er eine exzellente Kenntnis der steirischen Privatsammlungen hatte, was durch den Katalog der Barockausstellung im Joanneum von 1924 hinreichend belegt wird²⁰⁰. Von 120 im Rahmen dieser Ausstellung gezeigten Werken stammten immerhin 31 aus Attems-Besitz.

Trotz der – im Vergleich zu anderen Palais aus dieser Zeit – einigermaßen gut erhaltenen unbeweglichen Ausstattung fehlen heute gerade die Gemälde und auch Tapisserien, die das ursprüngliche Aussehen der Prunkräume wesentlich prägten und essentieller Bestandteil derselben waren. Aus dem 19. Jahrhundert hat sich eine Interieurdarstellung erhalten (Abb. 122), die einen der Prunkräume in ‚bewohntem‘ Zustand zeigt. Ein Bild wie die *Gesellschaftsszene* von Hieronymus II. Francken und Paul Vredeman de Vries²⁰¹ (Abb. 344) mag uns bei der Vorstellung der ursprünglichen Gestaltung der Wände helfen. Nicht nur wegen der Anbringung der Gemälde, sondern auch wegen der kostbaren Spaliere, wie sie durch das Verlassenschaftsinventar von 1733 auch für das Palais Attems nachweisbar sind²⁰².

Abgesehen von dem bedeutenden Bestand an Gemälden nannten die Grafen Attems auch eine beachtliche Sammlung von Gobelins, Waffen und Rüstungen ihr Eigen. Darüber hinaus wurden auch kulturhistorische und naturkundliche Interessen gepflegt: In der alten Garderobe beispielsweise verwahrte man – gleichsam einem Raritätenkabinett – auch Damen- und Herrenkostüme aus der Barockzeit, die allerdings 1945 geplündert wurden²⁰³. Immerhin haben sich eine Dienerlivree und der Frack eines Hausoffiziers aus dem 19. Jahrhundert in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien erhalten²⁰⁴. Benditsch wiederum berichtet in seinem topographischen Werk der Stadt Graz von der gut sortierten

¹⁹⁹ In den unmittelbaren Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg konnten für die Österreichische Galerie im Belvedere folgende Werke aus der Sammlung Attems erworben werden (laut der Provenienzzangabe in Kat. Slg. Wien Belvedere 1980, auf die sich die in Klammer gesetzten Angaben beziehen):

- Franz Ignaz Flurer, *Landschaft mit dem Schloss Stattenberg* (Bd. 1, S. 176, Kat. Nr. 93)
- Jan Kupetzky, *Bildnis Guido Graf Starbemberg* (?) (Bd. 1, S. 278–280, Kat. Nr. 166)
- Österreichischer (?) Maler um 1630, *Herrenbildnis* (Bd. 2, S. 518, Kat. Nr. 358)
- Franz Carl Remp, *Der Tanz um das Goldene Kalb* (Bd. 2, S. 572–573, Kat. Nr. 404)
- Franz Carl Remp, *Die Überführung der Bundeslade* (Bd. 2, S. 573, Kat. Nr. 405)
- Franz Carl Remp, *Büßende heilige Maria Magdalena* (Bd. 2, S. 573–574, Kat. Nr. 406)
- Johann Spillenberger, *Diana* (Bd. 2, S. 678, Kat. Nr. 482)

²⁰⁰ Kat. Ausst. Graz 1924.

²⁰¹ Hieronymus II. Francken und Paul Vredeman de Vries, *Gesellschaftsszene*, um 1610, Öl auf Eichenholz, 76 x 88,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1050).

²⁰² StLA, A. Attems, K. 8, H. 59, fol. 30 verso – 36 recto (Mobilien).

²⁰³ Dehio Steiermark 1956, S. 98.

²⁰⁴ Sammlung Wagenburg und Monturdepot des Kunsthistorischen Museums in Wien: *Livree eines Lakaien der Grafen Attems*, um 1820, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. MD_N_63_1. – *Frack eines Hausoffiziers der Grafen Attems*, 1840–1850, Inv. Nr. MD_N_67_1. – Die Livree und der Frack wurden 1957 direkt von der Familie Attems erworben, als diese ihren Grazer Wohnsitz auflösten (freundliche Mitteilung von Dr. Elisabeth Hassmann, Kuratorin des Kunsthistorischen Museums, am 17. September 2009).

Mineraliensammlung des Grafen Ignaz Maria II. Attems, wobei er besonders die Kollektion steirischer Marmorarten hervorhebt²⁰⁵.

4.4 Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Palais Attems in der Grazer Sackstraße

Die Errichtung des Palais in der Sackstraße darf wohl als lange gehegter Wunsch des Grafen Ignaz Maria von Attems gewertet werden, da es ihm erst bis zu seinem 50. Lebensjahr gelungen war, die dafür notwendigen Grundstücke in der Sackstraße zu erwerben²⁰⁶. Daher muss die gesamte Bau- und Ausstattungsgeschichte des Palais aus dem Blickwinkel des Bauherrn mit seinem über Jahrzehnte akkumulierten Wissen respektive seiner Leidenschaft zu Architektur und Malerei betrachtet werden. Er strebte offensichtlich danach, seine vielfältigen Kenntnisse in einem harmonischen, erlesenen Ganzen verwirklicht zu sehen.

Wohl bald nach seiner Ankunft in Graz setzte sich Graf Attems mit der Idee der Errichtung eines repräsentativen Stadtpalastes auseinander. Das Problem lag jedoch darin – ähnlich wie bei Prinz Eugen und seinem sukzessive erweiterten Palais in der Wiener Himmelpfortgasse –, ein dafür geeignetes Grundstück im dicht bebauten Stadtkern zu erwerben. So dauerte es insgesamt 15 Jahre – von 1687 bis 1702 –, bis er durch sukzessive Ankäufe von insgesamt sechs nebeneinander liegenden Häusern ein Grundstück besaß, das groß genug zur Umsetzung seines Vorhabens war²⁰⁷. Nach dem Abbruch dieser Gebäude konnte im Jahr 1702 mit dem Bau begonnen werden. Die Arbeiten schritten rasch voran, sodass sich in einem Vergleich mit dem Grundstücksnachbarn Franz Xaver Kalchhammer vom 27. Juli 1705 bereits der Hinweis findet, dass die Behausung bereits neu errichtet sei (Abb. 60–62)²⁰⁸. Lange Zeit herrschte Unklarheit über den Architekten respektive Baumeister dieses Stadtpalastes, doch ein Dokumentenfund stützt mittlerweile die Autorschaft von Joachim Carlone²⁰⁹. Eine intensive Mitwirkung des Bauherrn an der Planung des hinsichtlich Gliederung und Fassadengestaltung genuesische Elemente beinhaltenden Gebäudes darf

²⁰⁵ Benditsch 1808, S. 26.

²⁰⁶ Vgl. dazu ÖKT Graz 1997, S. 499, und Schmölzer 1993, S. 299–301.

²⁰⁷ Schmölzer 1993, S. 299–301. – ÖKT Graz 1997, S. 499. – Mosettig 2007, S. 37–39.

²⁰⁸ ÖKT Graz 1997, S. 500. – Das besagte Dokument befindet sich im Steiermärkischen Landesarchiv (StLA, A. Attems 135/1003 Kopie) und wurde von Elisabeth Schmölzer in Langregestenform publiziert (Schmölzer 1993, S. 301).

²⁰⁹ Zur Frage nach dem Architekten und einem diesbezüglichen Forschungsüberblick vgl. Mosettig 2007, S. 39–42. – Das Dokument von 1705, in dem Joachim Carlone als „Athemischer Baumäster“ bezeichnet wird, befindet sich im Stiftsarchiv Admont, Fasz. Coc. 31 (ÖKT Graz 1997, S. 510 und Anm. 19 auf S. 511).

jedoch keinesfalls ausgeschlossen werden²¹⁰. In der äußeren Erscheinung des Palais zeigt sich die Verknüpfung von italienischem mit heimischem Formengut²¹¹ – wie dies auch in den Innsbrucker Profanbauten Johann Martin Gumpp's zu Tage tritt²¹². Als Charakteristikum ist zu werten, dass „[...] das Palais Attems als bedeutendster Ausdruck der Profanarchitektur in Graz während des 17. Jahrhunderts als typische Importarchitektur eine relativ reiche Oberflächenkultur aufweist“²¹³.

Spätestens als das Palais 1705 errichtet war, konnte mit der Innenausstattung begonnen werden. Diese erste Phase unter der Ägide des Bauherrn Ignaz Maria umfasste vor allem den Stuck – ausgeführt von Domenico Bosco unter Mitarbeit von Francesco Casagrande und Peter Zaar – sowie die Fresken und verschiedenen Gemälde²¹⁴. In einer zweiten Etappe unter dem Grafen Franz Dismas und dessen Sohn Ignaz Maria II. wurden Wandvertäfelungen montiert, Kachelöfen aufgerichtet und die Räume mit venezianischen Glasklustern und Brüsseler Tapisserien geschmückt²¹⁵. Als Graf Ferdinand Fideikommiss-Inhaber war, ließ er die Wandverkleidungen teilweise durch vergoldete Schnitzdekorationen ergänzen und weitere Kachelöfen setzen – beides dem josephinisch-klassizistischen Geschmack entsprechend²¹⁶.

Der hohe kunsthistorische Wert des Grazer Palais Attems lässt sich jedoch nicht aus den verschiedenen Einzelkomponenten erschließen, sondern ist vielmehr Resultat einer gesamtheitlichen Betrachtung des Zusammenspiels der einzelnen Elemente. Die besondere Bedeutung dieses Bauwerks liegt heute auch darin, dass die grundsätzliche Innenausstattung in Form von Deckenfresken und –gemälden, Supraporten und Stuckdekoration weitgehend intakt geblieben ist. Gerade auch aus diesem Grund wurde das Palais Attems samt der Gemäldegalerie mit 23. Jänner 1939 unter Denkmalschutz gestellt²¹⁷.

Einige prunkvolle Kachelöfen und wenige Tapisserien im Saal des ersten Stockwerks geben jedoch als sichtbare Belege beredt Auskunft, dass der Anblick, der sich dem Betrachter in unseren Tagen bietet, nur der verbliebene – obgleich sehr eindrucksvolle – Rest der

²¹⁰ ÖKT Graz 1997, S. 511. – Hinsichtlich des Interesses des Grafen Ignaz Maria Attems für Architektur sei an dieser Stelle auf die im Fideikommiss-Inventar von 1733 verzeichneten Architekturtraktate und –stiche verwiesen (Q 25a: Nr. 1, 3, 4, 5, 10, 11, 13, 14).

²¹¹ Vgl. dazu Mosettig 2007, S. 42–44.

²¹² Krapf 1979, S. 113.

²¹³ Krapf 1979, S. 123.

²¹⁴ Mosettig 2007, S. 44.

²¹⁵ ÖKT Graz 1997, S. 501.

²¹⁶ Dehio Graz 1979, S. 96.

²¹⁷ Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark in Graz, Akten zum Palais Attems, Zl 268/Dsch ex 1939 (Abschrift). In diesem Schriftstück heißt es wörtlich: „[...] Für diese Stellung unter Denkmalschutz ist maßgebend, daß das Palais mit seiner geschlossen erhaltenen Innenausstattung (Stuckdecken, Deckengemälde, Wandtäfelungen etc) der bedeutendste Bau aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts in der Stadt Graz ist. Die wertvolle Gemäldegalerie ist vor allem auch durch ihre Bestände an österreichischer Barockmalerei für die Ostmark von Interessen [...]“.

ursprünglichen Ausstattung ist, die die Räume in ihrer Entität erfasste. Als besonders gravierend sind diesbezüglich die vollständige Zerschlagung der bedeutenden Gemäldesammlung sowie der Verlust der Tapisserien zu bezeichnen. Manches davon wäre noch vor einem halben Jahrhundert zu retten gewesen, wenn die damals verantwortlichen Politiker den Ernst der Lage, der von denkmalpflegerischer Seite auf das Deutlichste ausgedrückt wurde²¹⁸, eher erkannt und weniger zögerlich gehandelt hätten.

Trotz der bisweilen großen qualitativen Unterschiede ist in nahezu der gesamten malerischen Ausstattung des Palais Attems ein Werk Franz Carl Rempis zu sehen. Die Tätigkeit für den Grafen Attems war ohne Zweifel die größte Herausforderung für den jungen Maler, der er mit einer enormen Steigerung seiner Fähigkeiten entgegen trat. Stilistische Differenzen, schwächere und gelungenerere Werke sind die Folge dieses mehrjährigen Schaffens-, Entwicklungs- und auch Reifungsprozesses. Die Aussage „Der Künstler entwickelt sich an seinen Aufgaben“²¹⁹ trifft uneingeschränkt auch auf Rempis und sein Schaffen für das Palais Attems zu.

4.5 Beschreibung der Ausstattung des Palais Attems

Angesichts der großen Anzahl von Gemälden, Deckenmalereien und sonstigen Ausstattungselementen der Prunkräume des Palais Attems und der vielfältigen Sujets scheint ein knapper, tabellarischer Überblick derselben zur Orientierung an dieser Stelle am zweckmäßigsten²²⁰. Von der Beschreibung ausgenommen werden jedoch die Stuckierungen, da diese ein selbstständiges, sehr großes Kapitel innerhalb der Ausstattungsgeschichte darstellen und den

²¹⁸ Die Akten zu Palais und Galerie Attems des Landeskonservatorats geben einen lebhaften Eindruck davon. Namhafte Kunsthistoriker – insbesondere Walter Frodl – äußerten sich mehrfach sehr besorgt über die Situation rund um das Palais Attems. Leo Bokh, damals Leiter der Alten Galerie in Graz, nahm 1951 die Hängung der Gemälde aus den Restbeständen der Sammlung Attems vor. In diesem Zusammenhang übermittelte er dem Landeskonservatorat für Steiermark mit Datum vom 24. Juli 1951 einen Bericht und eine Liste der ausgestellten Bilder (Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark in Graz, Akten zur Galerie Attems, VZ 1283/51). Darin schreibt er: „[...] Nun möchte ich noch berichten, dass Landesrat Dr. Illig sich im August die derzeit gehängte Galerie ansehen will, da er noch einige Ankäufe tätigen möchte. In diesem Falle müsste ich nochmals umhängen, bzw. noch schwächere Objekte exponieren. Ich glaube, das Denkmalamt wird gegen das Vorhaben Dr. Illigs nichts einzuwenden haben, da mit einem Ankauf die Bilder endgültig dem Zugriff des Kunsthandels entzogen sind. Denn ich habe das persönliche Gefühl, dass vor der Familie Attems nicht ein einziges Objekt sicher ist. [...]“.

²¹⁹ Dieser Ausspruch wurde von der viel zu früh verstorbenen Prof. Michaela Krieger in dem von ihr im Wintersemester 2002/03 veranstalteten Proseminar zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert hinsichtlich der stilistischen Heterogenität von Gemäldezyklen getätigt. Die von ihr in verschiedenen Lehrveranstaltungen vermittelten Kenntnisse sind mir auch beim Verfassen der vorliegenden Arbeit eine besondere Stütze gewesen.

²²⁰ Dieser Überblick erfolgt basierend auf Dehio Graz 1979, S. 96–99, ÖKT Graz 1997, S. 506–511, sowie eigenen Forschungen. – Zu den Kachelöfen im Palais Attems siehe Mosettig 2007, S. 88–94.

Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würden. Sofern nicht anders vermerkt, haben die angeführten Malereien als Werke von Franz Carl Remp zu gelten.

TREPPENHAUS Deckenfresko: *Mercur und Abundantia sichern den Reichtum des Hauses Attems* (W 2, Abb. 64). – An den Wänden Braun-Grisailen mit mythologischen Themen (Remp als Autor auszuschließen) sowie Gemälde des 17. Jahrhunderts zur österreichischen Geschichte, davon die *Krönung Kaiser Ferdinands II.* von Giovanni Pietro de Pomis²²¹.

1. STOCKWERK

VORSAAL Deckenfresko: *Apotheose des Hauses Attems – Der greise Graf erhält von Jupiter die ersehnten Auszeichnungen* (W 3, Abb. 65) mit rahmender Scheinarchitektur. – Zwei weiß glasierte Kachelöfen im Louis-seize-Stil, um 1780.

KORRIDOR Durch moderne Einbauten unterteilt. – Fünf stuckgerahmte Deckenfelder mit mythologischen Themen, darunter *Perseus und Andromeda*, *Pyramus und Thisbe* sowie *Dädalus und Ikarus* (W 4, Abb. 68–72). – Zwei Kachelöfen; der eine im Louis-seize-Stil, um 1780, der andere im Empire-Stil, um 1820.

RAUM 1 Durch eine Trennwand seit dem späteren 18. Jahrhundert unterteilt. – Deckengemälde: *Verherrlichung des Hauses Attems* (G 36, Abb. 73). – An der Decke vier bronzierte Stuckreliefs, wobei Horst Schweigert hierfür Entwürfe von Franz Carl Remp vermutet²²², was jedoch nicht überzeugend ist. – An die Wände des vorderen Raumteils sind seit dem späteren 18. Jahrhundert 16 ‚Pseudo-Bozzetti‘ mit mythologisch-allegorischen Themen appliziert, die durch gemalte Kartuschen gerahmt werden (G 37–52, Abb. 76–77, 79–90). – Walzenförmiger, weiß glasierter Kachelofen aus der Zeit um 1820.

RAUM 2 Sogenanntes „Prunkzimmer“. – Deckengemälde: *Totenopfer für Anchises* (G 53, Abb. 91–92). – Begleitende Secco-Kartuschen mit Allegorien der vier Kardinaltugenden (W 7, Abb. 93–96). – Supraportengemälde mit Themen aus dem Alten Testament: *Elias erweckt den toten Sohn der*

²²¹ Zur Entdeckung dieses Gemäldes siehe Schiffer 1978.

²²² Dehio Graz 1979, S. 97.

- Witwe von Sarepta* (G 54, Abb. 97), *David und Abischai im Zelt des schlafenden Saul* (G 55, Abb. 98), *Rebekka und Elieser am Brunnen* (G 56, Abb. 99). – An den Wänden fünf Tapisserien aus der Werkstatt von Heinrich Reydams d. J. (?), Brüssel. – Wandappliken aus dem Rokoko (3. Viertel des 18. Jahrhunderts); weiß glasierter Kachelofen mit vergoldeten Ornamenten und vergoldetem Relief, um 1745/50.
- RAUM 3 Deckengemälde: *Mythologische Opferszene (Wiederentzündung des Heiligen Feuers in Delphi* [?], G 57, Abb. 100–101), begleitet von Secco-Kartuschen mit alttestamentarischen Szenen (monochrom auf Goldgrund; definitiv nicht von Remp). – Supraportengemälde: laut Dehio Graz vorhanden²²³, bei den Besuchen des Verfassers im Palais Attems jedoch nicht vor Ort, sondern angeblich in Restaurierung. – Wandvertäfelung aus josephinischer Zeit; weiß glasierter Kachelofen mit vergoldeten Ornamenten, um 1745/50.
- RAUM 4 Deckengemälde: *Allegorie der Kriegskunst (Mars und Venus in der Schmiede des Vulkan*, G 58, Abb. 102), begleitet von zwei Seccokartuschen mit den allegorischen Figuren von Gerechtigkeit und Hoffnung (definitiv nicht von Remp, vielleicht von Franz Ignaz Flurer (?); Abb. 103–104; Vgl. dazu Abb. 343). – Supraportengemälde: Themen aus dem Alten Testament (G 59–61, Abb. 105–107), darunter *Der trunkene Noah und seine Söhne*. – Wandvertäfelung aus josephinischer Zeit; weiß glasierter Kachelofen mit vergoldeten Ornamenten und vergoldetem Relief mit Putti, um 1745/50.
- RAUM 5 Deckengemälde: *Helios und Aurora* (G 62, Abb. 108). – Supraportengemälde: Szenen aus dem Alten Testament (G 63–65, Abb. 111–113), darunter *Joseph und die Frau des Potiphar*. – Wandvertäfelung mit Rocaille-Schnitzwerk; weiß glasierter Kachelofen mit vergoldeten Ornamenten, um 1745/50.
- RAUM 6 Deckengemälde: *Jüngling mit Reiber und Nymphen (Achilles und Cygnus*, G 66, Abb. 114). – Wandvertäfelung (3. Viertel 18. Jahrhundert) und weiß glasierter Kachelofen mit vergoldeten Ornamenten, um 1745/50.
- RAUM 7 Sogenanntes „Kamin-Zimmer“, ursprünglich Speisezimmer des Grafen Ignaz Maria Attems. – Deckengemälde: *Luna und Endymion* (G 67, Abb.

²²³ Dehio Graz 1979, S. 98. – Vielleicht wurden die entsprechenden Supraportengemälde jedoch mittlerweile in andere Räume verlagert, was aber derzeit nicht eruierbar ist.

- 115). – Supraportengemälde: bislang nur teilweise entschlüsselbare mythologisch-allegorische Darstellungen (G 68–70, Abb. 116–118). – Offener Kamin (Marmor, innen einst mit Delfter Kacheln verkleidet), um 1710 (?), darüber ein *Portrait Kaiser Josephs I.*²²⁴.
- RAUM 8 Deckengemälde: *Urteil des Paris* (G 71, Abb. 119). – Supraportengemälde: eine Darstellung derzeit nicht befriedigend zu deuten (G 73, Abb. 121), die andere zeigt *David, vor Saul die Harfe spielend* (G 72, Abb. 120). – Weiß glasierter Kachelofen im Louis-seize-Stil mit Goldauflagen, um 1780.
2. STOCKWERK
- VORSAAL Deckenfresko: *Apotheose des Hauses Attems – Der junge Graf wird den Tugenden zugeführt* (W 5, Abb. 123) von Matthias von Görz mit rahmender Scheinarchitektur von Franz Carl Remp.
- KORRIDOR Deckenfelder mit mythologischen Themen (W 6, Abb. 124–129), wobei Darstellungen in Farbe und Braun-Grisaille alternieren.
- RAUM 1 Deckengemälde: *Jakob und Rachel am Brunnen* (G 74, Abb. 130). – Weiß glasierter Kachelofen im Louis-seize-Stil, um 1780.
- RAUM 2 Sogenannter „Großer Saal“ bzw. „Großer Salon“. – Deckengemälde: *Apoll und Abundantia im Kreise der Künste und Wissenschaften* (G 75, Abb. 131–133), begleitet von acht Secco-Feldern mit allegorischen Figuren, die das Programm ergänzen (W 8, Abb. 134–141). – Weiß glasierter Kachelofen mit vergoldeten Ornamenten, um 1745/50.
- RAUM 3 Deckengemälde: *Sieg des Lichtes über die Finsternis* (G 76, Abb. 142–143). – Weiß glasierter Kachelofen mit zahlreichen vergoldeten Reliefs (Paris und Venus, Ganymed, Apoll tötet Python, Tod des Pentheus, Eos und Psyche?, Herakles tötet seine Kinder, Herakles' Kampf mit dem kretischen Stier, Äneas und Anchises, Pyramus und Thisbe²²⁵) und vergoldeten Ornamenten, um 1745/50 (?).
- RAUM 4 Deckengemälde: *Die Liebe überwindet den Krieg* (G 77, Abb. 144–145), begleitet von Seccofeldern mit Einzeldarstellungen der vier Jahreszeiten (W 9, Abb. 146–149).

²²⁴ Vgl. Mosettig 2007, S. 90. – Horst Schweigert nimmt eine Entstehung des Kamins um 1730/35 an und identifiziert den Portraitierten mit Kaiser Karl VI. (Dehio Graz 1979, S. 98).

²²⁵ Dehio Graz 1979, S. 98–99.

- RAUM 5 Deckengemälde: *Olympische Götterversammlung* (G 78, Abb. 150), begleitet von Secco-Kartuschen mit figuralen Szenen (monochrom auf Goldgrund; definitiv nicht von Remp). – Bemerkenswerter Kachelofen mit Blau-Weiß-Kacheln, um 1735/40.
- RAUM 6 Deckenstück-Reliefs: *Gaben der Erde* (?) (W 10, Abb. 153; Hintergrundlandschaft Remp zuzuschreiben), begleitet von vier die Jahreszeiten verkörpernden Putti (Abb. 154–155). – Weiß glasierter Kachelofen im Louis-seize-Stil, um 1780.
- RAUM 7 Deckenstück-Reliefs: *Venus und Adonis* (W 11, Abb. 156; Hintergrundlandschaft Remp zuzuschreiben), begleitet von vier die Elemente verkörpernden Putti. – Weiß-blauer Kachelofen im Empire-Stil, um 1820.
- RAUM 8 Deckenstück-Reliefs: *Jungfrau mit Einhorn* (nach Domenichino, W 12, Abb. 159; Hintergrundlandschaft Remp zuzuschreiben).

Diesem Überblick folgend lassen sich in knapper Form die thematischen Schwerpunkte für die malerische Innenausstattung bestimmen. Eine eminente Bedeutung kommt der Verherrlichung des Hauses Attems zu. In den Deckenfresken erfolgt die Glorifizierung dieses Adelsgeschlechtes auf eine eher allgemeine, zeitlose Weise, während in den Deckengemälden des ersten Raums des ersten Stockwerks und des Saales (Raum 2) im zweiten Stockwerk spezifisch auf das Mäzenatentum des Grafen Ignaz Maria Attems, der auch in Form von Portraits integriert ist, eingegangen wird²²⁶.

Die übrigen Deckengemälde sind mythologischen und allegorischen Themen gewidmet. Eine Ausnahme bildet lediglich jenes im ersten Raum des zweiten Stockwerkes, wo mit *Jakob und Rachel am Brunnen* eine biblische Episode dargestellt ist. Die Themen der Supraportengemälde wiederum speisen sich sowohl aus dem Alten Testament als auch aus der antiken Mythologie, wobei ob der Unidentifizierbarkeit mancher Darstellungen auch mythologisch angehauchte Allegorien darunter sein dürften.

Wichtig ist an dieser Stelle der Hinweis, dass sich im zweiten Stockwerk heute keine Supraporten mehr befinden. Diese werden heute – aus dem Kontext gerissen – in verschiedenen Museen und Sammlungen verwahrt. Auch die großformatigen, teilweise nach wie vor verschollenen Gemälde mit biblischen, mythologischen und profanen Darstellungen (G 25–26, 30–33 sowie GV 5–19) wären in das inhaltliche Gesamtkonzept miteinzubeziehen. Eine vollständige Deutung wird jedoch durch den Umstand unmöglich gemacht, dass die

²²⁶ Zu den Portraits des Grafen Ignaz Maria Attems siehe u. a. im Werkkatalog G 27.

ursprüngliche Anbringung aller mittlerweile außerhalb des Palais Attems befindlicher Gemälde größtenteils nicht mehr rekonstruierbar ist.

Eine Ausnahme bildet jedoch der Saal (Raum 2) des ersten Stockwerks: Von den unter den Fideikommiss-Nummern 153 und 154 genannten acht Gemälden – „ovidische Stuckh“ – von der Hand Remp's haben sich immerhin fünf in der Alten Galerie in Graz erhalten (G 25, 29–32). Während das Deckengemälde das *Totenopfer für Anchises* (G 53, Abb. 91–92) zeigt, sind in den Kartuschen die vier Kardinaltugenden gegeben (W 7, Abb. 93–96). Die Thematik vorbildlicher Eigenschaften findet sich größtenteils auch in den einstmals dort befindlichen Wandgemälden²²⁷. Auch die Supraporten mit Szenen aus dem Alten Testament thematisieren ‚ethisch korrektes‘ Verhalten (G 55 und 56, Abb. 98 und 99).

4.6 Die Supraporten-Gemälde in einer stilkritischen Zusammenschau

Franz Carl Remp dürfte sich ab ca. 1705 in Graz aufgehalten haben und arbeitete bis ca. 1711 an den Gemälden und Fresken zur Ausstattung des Palais Attems. Wahrscheinlich schuf er die Supraporten-Gemälde nicht unmittelbar hintereinander, sondern sukzessive während seiner gesamten Grazer Jahre. Dies erklärt auch, warum das stilistische Erscheinungsbild der verschiedenen Bilder teilweise ziemlich stark divergiert. Viele der weniger elaborierten Stücke wurden bislang als Werke eines Gehilfen von Remp eingestuft²²⁸. Berücksichtigt man jedoch alle bekannten Supraporten aus dem Palais Attems, so lässt sich sehr wohl eine Entwicklungsreihe bilden. Während die früheren Werke oft – wohl in Anlehnung an die Loth-Schule und Weissenkircher – sehr dunkel gehalten sind und deren Figurenstil manchmal als spröde zu bezeichnen ist, offenbart sich in den späteren das wahre, stark von der venezianischen Malerei abhängige Genie Remp's. Es ist überliefert, dass sich Remp zu Studienzwecken ins Ausland begeben hat, wobei aber keine näheren Angaben gemacht werden. Bislang wurde – vor allem in der slowenischen Forschung – eine starke Abhängigkeit von der römischen Malerei diagnostiziert, was auf die frühen Kompositionen Remp's sicherlich auch zutrifft. Die Beeinflussung durch die venezianische Malerei wurde jedoch bis dato weitgehend ausgeklammert. Doch gerade im Verlauf der Arbeiten für den Grafen Attems lässt sich auch die Entfaltung der in Italien akkumulierten Kenntnisse beobachten. Dazu zählt auch eine profunde Vertrautheit mit der Malerei Venedigs, wobei insbesondere auf Nicolò Bambini,

²²⁷ Siehe dazu die Beschreibungen im Katalogteil unter G 26, 30–33.

²²⁸ Vgl. etwa Dehio Graz 1979, S. 98.

aber auch auf Antonio Molinari zu verweisen ist²²⁹. Der für einen jungen Künstler sehr große Auftrag der malerischen Ausstattung eines gesamten Palais hat Remp auf jeden Fall enorm geholfen, Routine in seiner Kunst zu erlangen, seine Technik zu vervollkommen.

Doch zunächst sei die Aufmerksamkeit auf jene gesicherten Werke gerichtet, zwischen denen die zahlreichen Gemälde für das Palais Attems entstanden sind. Bereits im Jahr 1715 wird Remp als der Künstler des *Herz Jesu-Bildes* (G 91, Abb. 55) genannt, das ob des Gründungsdatums der Herz Jesu-Bruderschaft in Ljubljana um 1702 zu datieren ist. Auch der *Tod des heiligen Joseph* (G 95, Abb. 56) wird von Thalnitscher/Dolničar als ein Werk Remps genannt und muss um 1702 entstanden sein²³⁰. Unmittelbar an die Grazer Jahre schließt die Tätigkeit für das Stift Kremsmünster an, für das Remp in den Jahren 1712 und 1713 insgesamt 19 Gemälde ausgeführt hat²³¹. So ist etwa das 1712 datierte Gemälde *Der heilige Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245) zu erwähnen, das in Bezug auf die stilistische Entwicklung innerhalb der Gruppe von Supraporten besonders aufschlussreich scheint.

Am Beginn von Remps Grazer Tätigkeit dürften jene noch heute in situ befindlichen Supraportengemälde stehen, die sich dem Besucher unserer Tage in einem stark nachgedunkelten Zustand präsentieren. Es sind herbe Gestalten, mit denen man sich hier konfrontiert sieht. Doch ist dies Grund genug, darin Werke eines Gehilfen zu sehen, wie dies Horst Schweigert getan hat²³²? Meines Erachtens keineswegs. Selbst in einzelnen künstlerisch schwächeren Deckengemälden (G 66, 67, 71, Abb. 114, 115, 119) ist – mit Rückblick auf das *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55) – eindeutig Remp'sches Gedanken- und Formengut zu erkennen. Die steifen, stofflich kaum differenzierten Textilien schließen ebenfalls an die Charakteristika der beiden frühen Gemälde in Ljubljana an. Diesen Supraporten sind im Hinblick auf Entstehungszeit und Stil die heute in der Alten Galerie in Graz befindlichen großformatigen allegorischen Darstellungen (G 25, 29–32, Abb. 206, 209–212) zur Seite zu stellen.

Elaborierter – und daher zeitlich etwas später einzustufen – präsentieren sich beispielsweise die Supraportengemälde im zweiten Raum des ersten Stockwerks (G 54–56, Abb. 97–99). In *Rebekka und Elieser am Brunnen* (G 56, Abb. 99) sind die Figuren bereits viel überzeugender in den Raum integriert respektive gebrauchen diesen. Ihre Körper sind feiner modelliert und die Draperien wesentlich schwungvoller.

Auf der nächsten Entwicklungsstufe sind Gemälde wie *Lot und seine Töchter* (G 24, Abb. 202), *Narziss* (G 26, Abb. 203) sowie die Supraporten im siebenten Raum des ersten Stock-

²²⁹ Siehe S. 97–100.

²³⁰ Resman 1998, S. 192.

²³¹ Vgl. G 81–87, 94–99; GV 37–41.

²³² Dehio Graz 1979, S. 97–98.

werks des Palais Attems (G 68–70, Abb. 116–118) zu sehen, wo sich auch eine sukzessive Erweiterung der Farbpalette bemerkbar macht.

Am Ende der Grazer Jahre Remps sind schließlich die grandiosen Bilder *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216), *Darstellung aus der römischen Geschichte* (G 22, Abb. 199) sowie *Prokris und Amor* (G 23, Abb. 200) zu sehen. Diese an Farben reichen Gemälde dürften etwa gleichzeitig wie die beiden Ursula-Bilder (G 34 und 81, Abb. 225 und 226) oder die beiden Seitenaltarbilder in Stainz (G 109–110, Abb. 230–233) einzustufen sein.

Um die nun sehr allgemein dargelegte Entwicklung etwas präziser zu erläutern, seien zwei Gemälde – *Esther und Ahasver* (G 92, Abb. 217) sowie *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216) – herausgegriffen. *Esther vor Ahasver* ist auf jeden Fall zeitlich früher als *Pan und Syrinx* anzusetzen, wahrscheinlich zur Mitte von Remps Grazer Jahren. Das strenge Profil Ahasvers findet sich innerhalb der Grazer Supraporten ebenso (vgl. Abb. 97, 98, 106, 198) wie die puppenhaften Gesichter von Esther und ihrer Gefährtin (vgl. Abb. 111). Auch die teils kräftigen Farben – Blau, Rot und Rosa – kehren innerhalb dieser Werkgruppe immer wieder; fallweise noch ergänzt um einen sanften Gelbton. Auch der einfach gehaltene architektonische Hintergrund ist als Charakteristikum zu werten. In zeitlich und stilistisch enger Nähe steht dieses Gemälde etwa zu dem relativ stark retuschierten *David bei Abimelech* (G 4, Abb. 198), weist aber diesem gegenüber bereits Fortschritte in Bezug auf die Figuren auf.

Für *Pan und Syrinx* ist auf ein Bild zu verweisen, das wohl knapp davor entstanden ist – den *Narziss* (G 26, Abb. 203). Beide Beispiele stehen für den Höhepunkt von Remps Grazer Jahren: Grazile Bewegungen, eine nuancierte, überzeugende Körpermodellierung, eine meist – so es das Sujet zulässt – hellere Bildbeleuchtung sowie ein gesteigertes Raumempfinden kennzeichnen nun die Werke Remps. Hier sind die Stilmerkmale, wie sie die wenig später – im Jahr 1712 – gemalte Darstellung *Der heilige Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245) aufweist, bereits sehr weit entwickelt.

4.7 Das Programm des Stadtpalais in Graz und des Festsaales in Schloss Brežice im Vergleich

Horst Schweigert schreibt zum Programm der Ausstattung des Palais Attems 1992 Folgendes: „Das nach dem Vorbild des Eggenberger Schlosses vermutlich vom Grafen Attems konzipierte Programm enthält alttestamentarische und antik-mythologische Darstellungen mit allegorischen Anspielungen auf das Haus Attems“²³³. Der unmittelbare Vergleich mit der Aus-

²³³ Schweigert 1992, S. 190.

stattung des Schlosses Eggenberg scheint ob deren enzyklopädisch illustrierenden Charakters nicht überzeugend. Aber dass sich Ignaz Maria Graf Attems auch von den dortigen Räumlichkeiten inspirieren ließ, ist durchaus möglich. Die Annahme hingegen, dass der Bauherr selbst die Regie für das Programm in seinem Palais führte, scheint – trotz des Fehlens jedweder dahingehender Aufzeichnungen dafür – tatsächlich nahe liegend. Der damals etwa Fünfzigjährige hat im Laufe seines Lebens wohl genug Erfahrungen, Eindrücke und Kenntnisse gesammelt, die in Ideen und Wünschen mündeten, deren Verwirklichung bei Errichtung und Ausstattung des Palais eine tragende Rolle zukam.

Dass es so etwas wie gründliche ‚Arbeitsbesprechungen‘ mit allen Beteiligten gegeben haben muss, die unter Umständen auch der Programmfestlegung dienten, zeigt ein Eintrag in einem Rechnungsbuch der Herrschaft Rann vom 9. Jänner 1695, wo die Kosten für die Versorgung mit Fleisch aufgelistet werden: „Den 9. Jenner 695 sein Ihro hochgräf: g[na]den sambt Ein herrn geistlichen, herrn Pichler, Maller, Stucator, 4 bedienten vnnd 6 pferd alhero Khomben, vnnd biß 17 dits alda verblibenn, Ist in fleisch aufgangen 56 [Pfund] ap 2 Xr, 1 [fl], 52 [kr]“²³⁴. Offen bleiben muss jedoch die Frage nach der Identität des hier genannten Malers. Und gerade an dieser Stelle wird auch die Annahme von Barbara Murovec, dass Antonio Maderni der erste Attems’sche Hofmaler war²³⁵, besonders interessant.

Sowohl in Graz, als auch in Brežice stehen vor allem die Verherrlichung des Hauses Attems und insbesondere auch das Mäzenatentum des Grafen Ignaz Maria von Attems im Vordergrund. Er dürfte großen Gefallen daran gefunden haben, sich in der Rolle des großzügigen Förderers der Künste zu sehen. Paradigmatisch sind diesbezüglich die Deckengemälde im ersten Raum des ersten (G 36, Abb. 73) sowie im zweiten Raum des zweiten Stockwerks (G 75, Abb. 131–133) des Palais Attems. Während im ersten Beispiel die Verbindung des Grafen mit der Malkunst durch dessen Präsenz in Form des hochovalen Portraits als Bild im Bild zur Anschauung kommt, findet er sich im zweiten – dargestellt in einem der begleitenden Secco-Medaillons (Abb. 135) – in lässiger Haltung mitten unter den verschiedenen Künsten sitzend. In Brežice fand sich der Bauherr einst in Form des lange verschollenen Familienportraits mit seinen Söhnen wieder (G 79, Abb. 49). Ebendort sind an der Decke verschiedene Künste und Wissenschaften dargestellt, wobei sich zuoberst die allegorische Figur der Abundantia befindet, aus deren Füllhorn sich der förderliche Reichtum über Malerei, Skulptur, Poesie, Musik, Medizin und Geometrie ergießt.

Sehr unterschiedlich ist jedoch der Inhalt der Treppenhausgestaltung des Schlosses in Brežice und des Grazer Stadtpalastes. Während im slowenischen Landsitz mit Johann Caspar

²³⁴ StLA, A. Attems, K. 301, H. 1743, Rechnungsbuch der Herrschaft Rann von 1694 bis 1695, fol. 20 verso.

²³⁵ Murovec 2007a.

Wagingers *Allegorie der fünf Sinne* (Abb. 5) ein unverbindlich-klassisches Thema gewählt wurde, kommt im Palais in der Sackstraße in Form des Deckenfreskos (W 2, Abb. 64) eine erste Verherrlichung des Hauses Attems zum Ausdruck, die durch die apotheotischen Darstellungen in den beiden Vorsälen ihre Fortsetzung respektive Steigerung erfährt. Durch diese überhöhende Selbstdarstellung des Hauses Attems geläutert, wurde der Besucher in den daran anschließenden, auf die Sackstraße ausgerichteten Räumen mit fürstlichen Tugenden und dem bildlich festgehaltenen Mäzenatentum der Attems konfrontiert. Erst in den weiteren Räumlichkeiten war – respektive ist noch heute – das Programm allgemeiner und weniger mit dem Hausherrn an sich verknüpft.

Dennoch ist auch die Wandgestaltung des Treppenhauses in Brežice nicht uninteressant, da hier in einer gemalten Nische der Göttervater Zeus zu sehen ist. Diesen erblickt der Besucher immerhin zuerst, wenn er die Treppen empor steigt. Er bringt – nicht nur durch seine äußere Erscheinung – Macht und Erhabenheit zum Ausdruck, wobei dies im Sinne einer „Identifikationsfigur“ sehr wohl auch mit dem Geschlecht der Attems zu verbinden ist.

Auch wenn keine gesicherten Anhaltspunkte für eine chronologische Abfolge der während der Grazer Zeit entstandenen Werke vorliegen, lässt sich doch eine kontinuierliche Entwicklung – respektive Steigerung – beobachten. Einerseits werden die Kompositionen sicherer, die Bewegungen der Figuren zwangloser, andererseits kommt es zu einer sukzessiven Steigerung der Bildhelligkeit. Während am Beginn der Tätigkeit Remp für den Grafen Attems sicherlich die dunklen Decken- und Supraportengemälde mit den manchmal eher ungelassenen Figuren stehen, finden wir am Ende Darstellungen wie das *Schutzmantelbild der heiligen Ursula* (G 81, Abb. 226), besonders aber das lichtdurchflutete *Martyrium der heiligen Ursula* (G 34, Abb. 225). Während in der frühen Grazer Zeit noch Anklänge an die altertümlichere Manier Johann Carl Loths und der des *genius loci* Hans Adam Weissenkircher wahrnehmbar sind, schlägt Remp mit seinen für Grazer und steirische Kirchen entstandenen Altargemälden einen anderen, fortschrittlicheren Weg ein.

5. Der Zyklus von Historiengemälden für das Benediktiner-Stift Kremsmünster

Der wohl prominenteste Auftrag, den Remp vom Stift Kremsmünster erhielt, ist ohne Zweifel der Zyklus von 13 Historiengemälden, der die Gründungsgeschichte des Stiftes sowie Heilige, die für die Verbreitung des katholischen Glaubens im deutschsprachigen Raum oder für den Orden der Benediktiner von Bedeutung sind, zum Inhalt hat.

Am 24. Mai 1712 schloss der damalige Abt des Benediktiner-Stiftes Kremsmünster, Alexander II. Strasser (1709–1731), mit Franz Carl Remp einen Vertrag bezüglich 13 Gemälden für die Kirche ab²³⁶. Im Jahr 1713 erhielt Remp pro Bild 200 Gulden, insgesamt also 2600 Gulden, ausbezahlt (Q 11). Eine Auflistung der einzelnen Bildthemen aus der Entstehungszeit ist bisher nicht bekannt. Noch heute haben die Bilder ihre originalen Rahmen aus vergoldetem Kupfer, die von Fr. Tassilo Überbacher und Caspar Kutter geschaffen wurden²³⁷.

Diese Gemälde waren an den Pfeilern des Mittelschiffs²³⁸, auf dem Vokal- sowie dem Instrumentalchor und wahrscheinlich auch in der Frauenkapelle angebracht. 1834 wurden anlässlich der Renovierung die Bilder aus der Kirche entfernt: Sechs davon kamen in die Pfarrkirche von Pfarrkirchen bei Bad Hall, zwei in die Schatzkammer, und die anderen fünf wurden im Meierhof des Stiftes verwahrt, wo sie 1866 einem Brand zum Opfer fielen²³⁹.

Die noch heute in Pfarrkirchen befindlichen Gemälde stellen folgende Szenen dar: *Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren* (G 96, Abb. 257), *Die Krönung Kaiser Karls des Großen durch Papst Leo III.* (G 97, Abb. 253), *Der heilige Ulrich und König Otto in der Schlacht auf dem Lechfeld* (G 98, Abb. 261), *Der heilige Wolfgang unterrichtet die Kinder des Herzogs Heinrich von Bayern* (G 99, Abb. 267), *Der heilige Bonifatius verteilt die von ihm gegründeten Diözesen* (G 100, Abb. 268) sowie *Die Feuerprobe der heilige Kunigunde* (G 101, Abb. 270). Beim Eingang zur Schatzkammer des Stiftes Kremsmünster sind die *Auffindung des toten Gunther* (G 87, Abb. 249) und das *Begräbnis Gunthers* (G 88, Abb. 251) angebracht.

Die Themen der verbrannten Bilder sind nur teilweise überliefert, wobei sich in der bisherigen Literatur lediglich der Verweis auf *Der heilige Gotthard erweckt einen Toten* findet²⁴⁰. Diesbezüglich wurde bislang die 1764 von P. Laurenz Doberschiz begonnene handschriftliche

²³⁶ Archivalische Vorarbeiten Kremsmünster 1961, S. 69–70, Nr. 2969.

²³⁷ ÖKT Kremsmünster, Band I, S. 278.

²³⁸ Die Anbringung der dreizehn Historiengemälde von Remp an den Pfeilern des Mittelschiffs überliefern u. a. Friedrich Karl Gottlob Hirsching (Hirsching 1792, S. 357) sowie P. Ulrich Hartenschneider (Hartenschneider 1830, S. 207).

²³⁹ Dorn 1929, S. 225. – ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 1, S. 439.

²⁴⁰ Dorn 1929, S. 225 (Anm. 21). – ÖKT Kremsmünster, Bd. 1, S. 279.

Beschreibung der Sammlungen in der Kremsmünsterer Sternwarte vollkommen außer Acht gelassen. Diese Handschrift beinhaltet auch einen Katalog der ausgestellten Gemälde, wobei insgesamt acht Skizzen von Remp zu den Historienbildern in der Stiftskirche Erwähnung finden (Q 26), die heute allerdings – bis auf *Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren* (G 85, Abb. 259) – nicht mehr im Besitz des Stiftes Kremsmünster nachweisbar sind²⁴¹. Der glückliche Zufall will es, dass Doberschiz drei Entwürfe genauer schildert, die offensichtlich in Bezug zu verbrannten Werke stehen und daher für das Programm des Zyklus besonders aufschlussreich sind: „Buellium einen Benedictiner, der zu erst nach Indien zur Bekehrung der Heyden gekommen“ sowie „S. Gotthardus wie die von ihm bey Leben Excommunicirte auf die Steinen des Diavus bei der Messe wirklich zum Schrecken der Spötter aus ihren Gräbern steigen, und aus der Kirche gehen“ und „S. Virgilius Bischof zu Salzburg mit dem offenen Geldbecke, daraus ein jeder Arbeiter so viel und nicht mehr Geld bekame, so viel er den Tag hindurch sich verdient, ohngeachtet ein jeder selbst mit der Hande um das Geld zu greiffen Erlaubniß hatte“.

Unser Wissen um die ursprüngliche Anbringung der Gemälde im Kircheninneren beruht auf einer Quelle aus späterer Zeit, auf die Theophil Dorn verweist, deren genauere Beschreibung und Aufbewahrungsort er aber verschweigt:

Nach einer aus etwas späterer Zeit stammenden Angabe waren diese Bilder in folgender Weise angebracht: Auf der rechten Seite der Kirche vom Eingang an: 1. der Sohn des Stifters im zinnernen Sarg. 2. Hl. Heinrich und Kunigunde. (Kunigunde geht im Gottesurteil zum Zeichen ihrer ehelichen Treue über glühende Pflugscharen.) 2. Hl. Gotthard erweckt einen Toten. 4. Hl. Bonifatius verteilt die Diözesen Deutschlands. 5. Hl. Ulrich im Kampf gegen die Ungarn, auf dem Vokalchor. Linkerseits: 1. Tod Gunthers durch den Eber. 2. Papst Leo III. krönt Kaiser Karl d. Gr. 3. Hl. Wolfgang unterrichtet die Königstöchter. 4. Der hl. Aemilian im Kampfe gegen die Mauren, im Instrumentalchor. Die beiden hier erwähnten Chöre im Querschiff vor dem Presbyterium wurden durch Abt Alexander III. Fixmillner errichtet. Die vier anderen Bilder dürften wahrscheinlich in der Frauenkapelle gewesen sein²⁴².

Die Montierung der beiden Gunther-Bilder – einander gegenüber liegend am ersten Pfeilerpaar vom Haupteingang – beschreibt auch Franz Sartori im Jahre 1811: „Ehe ich zur Schilderung des gegenwärtigen Zustandes dieses Stiftes übergehe, muß ich meine Leser vor allem auf zwey Gemälde aufmerksam machen, die sich in der Kirche nicht weit von dem

²⁴¹ Für diese Auskunft sowie den entscheidenden Hinweis auf Doberschiz habe ich P. Klaudius Wintz OSB vom Stift Kremsmünster außerordentlich zu danken (E-Mail vom 5. Juni 2009).

²⁴² Dorn 1929, S. 225 (Anm. 21).

Hauptthore auf zwey Pfeilern einander gegen über hängend, befinden, und welche die Entstehungsgeschichte des Stiftes darstellen“²⁴³. Darüber hinaus erwähnt auch er die Skizzen zu diesem Historienzyklus, die sich zum Zeitpunkt seines Besuchs im Stift noch in der Sternwarte befunden haben²⁴⁴.

Anhand der erhaltenen Gemälde sowie der dokumentierten Bilder und Skizzen lassen sich drei Themenkreise feststellen, aus denen sich der Zyklus speist:

- Gründungsgeschichte des Stiftes Kremsmünster (Guntherlegende).
- Heilige und Geschichte des Benediktinerordens (Aemilian, Wolfgang, Bonifatius, Gotthard, Virgil sowie die Darstellung der Indianermission).
- Heilige, die sich für den katholischen Glauben im deutschsprachigen Raum verdient gemacht haben (Karl der Große, Ulrich, Kunigunde – besonders in Verbindung mit ihrem Gemahl Heinrich II. –, sowie in einer Doppelrolle Bonifatius, der Apostel Deutschlands, Gotthard und Virgil).

Das Gesamtprogramm ist folglich spezifisch mit dem Standort Kremsmünster verknüpft. Durch die beiden Gunther-Bilder kommt die glanzvolle Geschichte des bereits 777 durch den Bayernherzog Tassilo III. gegründeten Stifts zum Ausdruck. Dass man im Barock der Gründungslegende einen hohen Stellenwert einräumte, belegen auch die beiden Fassungen dieser Thematik durch Bartolomeo Altomonte, die sich ebenfalls in den Stiftssammlungen befinden²⁴⁵. Von diesen Gemälden abgesehen wollte man wohl auch durch den Kaisersaal die historische Wichtigkeit zum Ausdruck bringen.

Die ruhmreiche Entwicklung des Benediktinerordens wird durch die exemplarisch herausgegriffenen Heiligen dieses Ordens illustriert. Hier schwingt auch der Stolz auf jene Männer von wahrhaft historischer Bedeutung mit, die diese Kongregation hervorgebracht hat. Diese und weitere, nicht-benediktinische Heilige, die sich in Bezug auf die Verbreitung und Förderung des katholischen Glaubens im deutschsprachigen Gebiet Meriten erworben haben, bergen teilweise sicherlich die Absicht einer moralischen Vorbildfunktion. Dieser Gedanke einer benediktinischen Sicht der Religion kommt auch in der 1668 bis 1672 in Salzburg erschienenen Publikation *Annus Mariano Benedictinus* zum Ausdruck.

²⁴³ Sartori 1811, S. 334.

²⁴⁴ Sartori 1811, S. 346.

²⁴⁵ *Auffindung von Gunthers Leiche* (Farbabb. in: Wintersteller s. d., S. 10) und *Beweinung Gunthers*, beide 100 x 185 cm sowie signiert und datiert „B. Alto. f. 1764“ (Vgl. Heinzl 1964, S. 54).

Auch in anderen Ordensgemeinschaften war man offensichtlich erpicht, die eigene, ruhmreiche Geschichte in Bildern festzuhalten. So gibt es im Grazer Franziskanerkloster einen Zyklus von 43 Gemälden auf denen Ordensbrüder mit vorbildhaftem Lebenswandel dargestellt sind und durch die jeweilige Vita ergänzt werden²⁴⁶.

Alles in Allem liegt dem einst dreizehnteiligen Gemäldezyklus trotz seiner religiösen Thematik eindeutig das Geschichtsbewusstsein um das Stift Kremsmünster, den Benediktinerorden und den Katholizismus im deutschsprachigen Gebiet zu Grunde. Der Begriff Historien-gemälde erlangt hier somit eine zweifache Bedeutung.

Ist vom Historienzyklus für Kremsmünster die Sprache, so muss auch auf die beiden Altargemälde in der dortigen Stiftskirche hingewiesen werden, die sich nach wie vor in situ befinden. Das eine zeigt *Christus am Kreuz* (G 83, Abb. 239) und entspricht grosso modo dem damals gängigen Typus für eine solche Darstellung, wobei etwa an Peter Strudels Fassungen dieses Themas zu denken ist. Bemerkenswert bei Remp's Version ist jedoch die kräftige Farbigkeit der Gewänder, die sich vor dem dunklen Hintergrund behaupten können. Durchaus in Zusammenhang mit den Historien-gemälden ist das Seitenaltarbild mit dem *sterbenden heiligen Benedikt inmitten seiner Brüder* zu sehen (G 84, Abb. 243). Die ins Bild einleitende Figur im Vordergrund findet sich hier – in Form des Ministranten mit dem Weihwasserkessel – ebenso. Auch die teilweise in starker Verkürzung gegebenen Engel entsprechen den Gestaltungsprinzipien der Historienbilder.

Insgesamt wird der ursprünglich dreizehnteilige Zyklus durch die altarbildhafte Betonung der Protagonisten gekennzeichnet. Diese werden durch weitere, ihnen untergeordnete Figuren begleitet, deren Funktion darin besteht, die Bilderzählung zu komplettieren. Darüber hinaus finden sich in vielen dieser Darstellungen auch Gestalten, die – am unteren Bildrand in unmittelbarer Nähe zum Betrachter platziert – teilweise auf sehr dramatische Weise ins Bild führen. Kennzeichnend für diesen Zyklus sind auch die zahlreichen Figuren in starker, bravouröser Verkürzung. Auch in den Grazer Werken finden wir diese zur Genüge, doch erscheinen sie hier in wesentlich elaborierterer Form. Alles in Allem sind wir hier mit einem Bildaufbau konfrontiert, wie er für die italienische Kunst des späteren 17. Jahrhunderts charakteristisch ist und wie er von Remp während seiner Studienreise ausreichend studiert werden konnte.

²⁴⁶ Resch 2008, S. 13 (mit Abb. eines Gemäldes).

6. Skizzen, Skizzenbilder und Skizzenhaftes im Schaffen Remps

Die Existenz etlicher kleinformatiger Gemälde von Remps Hand, die durch einen skizzenhaften Farbauftrag charakterisiert werden, legt eine genauere Betrachtung vor dem Spiegel barocker Skizzenmalerei nahe. Es gilt, die Position dieser Werke, in denen Günther Heinz eher „Ideenbilder“ als Skizzen sieht²⁴⁷, innerhalb des Œuvres des Künstlers sowie in der allgemeinen Entwicklung dieser Kunstgattung zu bestimmen, aber in Zusammenhang damit auch die bisherige Forschung kritisch zu reflektieren.

6.1 Zur Begrifflichkeit: Ein selektiver Überblick über die bisherige Forschung

Hinsichtlich der in den folgenden Kapiteln noch genauer zu erläuternden Problematik der Einordnung der kleinen, skizzenhaften Werke Remps scheint es sinnvoll, die Entwicklung der Begrifflichkeit zu diesem Gebiet künstlerischer Tätigkeit in umreißender Form darzulegen. Wer sich mit Ölskizzen oder skizzenhaften Bildern beschäftigt, sieht sich mit einer Flut von Begriffen zur genaueren Einstufung konfrontiert. Dies führt ob der oft diffizilen Einordnung derartiger Werke zwar zu einer größeren Vielfalt der Möglichkeiten, aber es ist zu beobachten, dass sich bis heute keine Einheitlichkeit in der Terminologie durchgesetzt hat²⁴⁸.

Bereits 1957 weist Wilhelm Mrazek in seiner Besprechung der Ausstellung „Entwürfe österreichischer Barockkünstler“ in der Österreichischen Galerie auf die Problematik exakter Bezeichnungen in Bezug auf die Ölskizzen hin und fordert die Differenzierung von *Bozzetti* und *Modelletti*²⁴⁹.

Hermann Bauer geht auf dieses Desiderat in seiner Rezension anlässlich der Schau von Ölskizzen und Entwürfen aus der Sammlung Reuschel im Jahr 1959 ein und weist auf die Problematik hin, dass oft keine Grenzen ausgemacht werden können und dass sich scheinbare ‚Entwürfe‘ auch als Werke nach bereits ausgeführten Fresken entpuppen können²⁵⁰. Außerdem weist er auf die ausgestellten Grisaillebozzetti hin und macht darauf aufmerksam, dass die monochrome Farbgebung hier keine vereinfachende Funktion darstellt, sondern eine „[...] kunstvolle, artistische Kennzeichnung des ‚Zustandes‘ Bozzetto [...]“²⁵¹.

²⁴⁷ Heinz 1979, S. 77.

²⁴⁸ Vgl. dazu Lemmens 1996, S. 19–20 (mit weiterführenden Literaturangaben).

²⁴⁹ Mrazek 1957, S. 276.

²⁵⁰ Bauer 1959, S. 126.

²⁵¹ Ebenda, S. 125.

1964 veröffentlichte Bruno Bushart seinen für die Forschungsgeschichte sehr bedeutenden Aufsatz „Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk“²⁵². Die Genese dieses Begriffs ist nachvollziehbar: Es gibt – meist kleinformatige – Gemälde, deren Malweise jener von Skizzen entspricht, die aber in keinem Zusammenhang mit einem großen, ausgeführten Werk stehen. Somit wird das Bild nach seiner Erscheinung als *Ölskizze* klassifiziert, aber durch den Begriff *autonom* als ein offensichtlich selbstständiges Werk gekennzeichnet. Hierbei ist aber insofern kritisch vorzugehen, als nicht bekannt ist, ob manche dieser *autonomen Ölskizzen* vielleicht doch Grundlagen für Gemälde größerer Dimension waren, deren Ausführung dann aber – aus uns unbekanntem Gründen – verworfen wurde. Vor dem 20. Jahrhundert ist jedenfalls nicht daran zu denken, dass derartige Gemälde tatsächlich autonom sind, sondern sämtlich für einen – wie auch immer gearteten – Zweck bestimmt waren²⁵³. Davon ausgehend ist nach Möglichkeit zwischen *Skizzen*, die sich auf die Komposition im Gesamten beziehen, und *Studien*, die Vorstufen zu einzelnen Teilen eines auszuführenden Werks wiedergeben, zu unterscheiden.

Eine sehr genaue Differenzierung dessen, was gemeinhin unter dem Begriff *Ölskizze* zusammengefasst wird, hat Kurt Rossacher vorgenommen²⁵⁴. Die Überlegungen des erfahrenen Sammlers und profunden Kenners der Materie sollen auch an dieser Stelle ausschnittsweise eingebracht werden. Hier scheint das Mrazek'sche Desiderat, das – wie bereits Hermann Bauer angemerkt hat²⁵⁵ – in dieser Form wohl kaum umsetzbar ist, auf die Spitze getrieben.

Die Vorarbeiten zu Skulptur, Tafelmalerei und Fresko sind in drei Stufen zu unterteilen: zuerst *Gedankenskizze*, *Ideenskizze* oder *pensiero*, dann *Entwurf* oder *bozzetto*, wo Details nur angedeutet werden, und zuletzt das *Modell* oder der *modello*, „die vollendete Kleinfassung, das ‚Original‘ in den Augen des Barockkünstlers“ darstellend²⁵⁶.

Außerdem gibt es noch Kleinformen, die trotz ihrer Verbindung zu ausgeführten Werken keine Elemente der Werkvorbereitung sind: Der *ricordo* ist eine Kopie eines *Modells* oder eines *bozzetto*, die *Reduktion* gibt ein ausgeführtes Werk verkleinert wieder, während die *Skizze* als ein flexibler Begriff, die *Studie*, die *macchia* mit ihrer Auflösung in Farbflecken, wie sie besonders bei Giordano auftritt, und die *Quadratur* als Mittel zur Übertragung weitere Erscheinungsformen sind²⁵⁷. Bei der Skizze führt Rossacher noch einen Sonderfall an: „Als ‚autonome Skizze‘ ist sie ein raffinierter Endzweck, ein Resultat ohne Funktion im Werden

²⁵² Bushart 1964. Bruno Bushart hat diese Problematik in den nachfolgenden Jahrzehnten noch in zahlreichen Beiträgen thematisiert (Vgl. dazu den Überblick in: Bushart 1994, S. 58, Anm. 1).

²⁵³ Günther 1999, S. 2.

²⁵⁴ Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983, S. 10–12.

²⁵⁵ Bauer 1959, S. 125–126.

²⁵⁶ Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983, S. 10.

²⁵⁷ Ebenda, S. 11–12.

eines größeren Kunstwerks. In diesem Falle entbehrt sie meist der inneren Monumentalität²⁵⁸.

Rossacher unterteilt das große Gebiet der Skizzen streng funktional, zeigt die Vielfalt des Möglichen, was aber hinsichtlich der exakten Benennung einzelner Werke doch wieder in Spekulation oder Ratlosigkeit münden muss.

Die terminologische Übersicht von Christiane Lemmens in ihrer Arbeit zur Bildgenese bei Franz Anton Maulbertsch erscheint hingegen um ein Vielfaches zuverlässiger, da sie erst die zeitgenössische Verwendung der Begriffe im 17. und 18. Jahrhundert erläutert²⁵⁹, bevor sie zur Bedeutung der im heutigen Sprachgebrauch geläufigen Ausdrücke *Skizze*, *pensiero*, *macchia*, *bozzetto* und *modello* übergeht²⁶⁰.

Um jedoch ein Werk mit Skizzencharakter mit einem ihm gerecht werdenden Begriff versehen zu können, ist eine ausreichende Kenntnis des gesamten Œuvres des betreffenden Künstlers vonnöten, denn prinzipiell ist zu überprüfen, ob eine werkvorbereitende Funktion gegeben ist. Oftmals ist aber trotz entsprechender Vergleichsmöglichkeiten eine Klassifizierung kaum möglich. Zusätzliche Verwirrung wird dann noch durch die im Gebrauch sehr unterschiedlichen ‚Fachausdrücke‘ gestiftet. In vielen Fällen ist es zielführender, den allgemein skizzenhaften Charakter eines Werks zu benennen und dessen Zweck deskriptiv zu ergänzen, anstatt sich in zu vielen – nur scheinbar Ordnung schaffenden – Begriffen zu verlieren.

Im Rahmen dieser Arbeit ist daher eine Differenzierung der Begriffe *Skizze* für allgemein werkvorbereitende, *bozzetto* respektive *modello* für die gesamte Komposition im Kleinen zeigende und *Studie* für ein spezifisches Bildelement erarbeitende Malereien angebracht. Der Ausdruck *Skizzenbild* ist letztlich für jene Werke zulässig, die – nach gründlicher Sichtung des bekannten Œuvres – in keinem Vorbereitungsprozess zu positionieren sind, aber durch einen *skizzenhaften* Stil gekennzeichnet werden. Von eminenter Bedeutung – wenn auch nicht für die vorliegende Arbeit, aber für die Skizzenmalerei im Allgemeinen – sind auch die *ricordi*, oftmals sehr rasch gemalte und auf den ersten Blick spontan anmutende Bilder. Diese stehen jedoch nicht in einem Werkvorbereitungsprozess, sondern sind eine verkleinerte Dokumentation eines bereits ausgeführten Werks oder manchmal auch eine Kopie einer Skizze im klassischen Sinn.

²⁵⁸ Ebenda, S. 11.

²⁵⁹ Lemmens 1996, S. 13–19.

²⁶⁰ Ebenda, S. 19–22.

6.2 Anmerkungen zur allgemeinen Entwicklung der Ölskizze sowie deren Stellenwert als Sammelobjekt

Die Entwicklung der Ölskizze in ihren verschiedensten Erscheinungsformen wurde bereits von vielen Kunsthistorikern überdacht und noch mehr darüber geschrieben. Um sich einen Überblick über dieses Metier zu verschaffen, ist daher die Konsultation mehrerer Publikationen zu dieser Thematik ebenso notwendig wie die kritische Lektüre derselben²⁶¹.

Die Vielfalt des vorhandenen Materials und die jedem Künstler eigene Individualität erschweren eine zusammenhängende Betrachtungsweise – oder machen diese gar unmöglich. Das Aufzeigen von Tendenzen wiederum ist ein Unterfangen, das in sehr unterschiedlichen, bisweilen subjektiven Sichtweisen mündet. Letzten Endes hat jeder Maler – all dem Erlernten zum Trotz – eine spezifische, nur für ihn allein gültige Form der Werkvorbereitung. Das erste Festhalten einer Bildidee richtet sich in der Malweise daher nicht nach allgemeinen Trends, sondern offenbart den persönlichen Skizzenstil eines Künstlers verhältnismäßig unverfälscht. Erst in der Ausführung kommt das in der Maltechnik Erlernte zum Ausdruck. So pathetisch, verklärend und vielleicht auch weltfremd dies manchem Leser erscheinen mag, entspricht dies meines Erachtens den tatsächlichen Gegebenheiten. Dass unsere Handschrift je nach Intention eines Schriftstücks (ob zum ausschließlich persönlichen oder ‚öffentlichen‘ Gebrauch) variiert, vermag als jedem nachvollziehbare Tatsache diese Annahme zu untermauern und zu illustrieren²⁶². Der Farbauftrag eines Malers scheint mit diesem Phänomen gleichzusetzen zu sein. Ist die Skizzenhaftigkeit eines Werkes jedoch von vornherein als ‚öffentlich zugänglich‘

²⁶¹ In diesem Zusammenhang empfehlenswerte und auch vom Verfasser der vorliegenden Arbeit berücksichtigte Literatur: Wescher 1960, passim (epochenübergreifender, jedoch nur punktueller Überblick; zum Einstieg in das Thema geeignet). – Bushart 1964, passim (heute kritisch zu lesen, aber ein Augen öffnendes Stück Forschungsgeschichte; zum Verständnis der darauf folgenden Literatur wichtig). – Klessmann/Wex 1984, passim (Publikation Symposiumsbeiträgen zu verschiedensten Aspekten der Skizzenmalerei). – Ferrari 1990, passim (exzellenter Überblick über italienische Skizzen der frühen Neuzeit; reiche, gut bebilderte Materialsammlung; bedauerlicherweise jedoch nur mit wenigen Farabbildungen). – Bushart 1993, passim. – Heusinger 1993, passim. – Lemmens 1996, S. 13–30 (hervorzuheben ist der von Christiane Lemmens erstellte Überblick über die Terminologie, wobei sie insbesondere auch auf die „Bezeichnungen im zeitgenössischen Sprachgebrauch des 17. und 18. Jahrhunderts“ eingeht). – Günther 1999, passim (sehr differenzierte Sichtweise der Problematik Ölskizzen und sichtbarer Pinselstrich). – Rabensteiner 2008, passim (essentieller Überblick über die vielfältigen Erscheinungsformen und Funktionen von barocken Ölskizzen).

²⁶² Wollen wir einen spontanen Gedanken für einen zu verfassenden Brief oder Aufsatz festhalten, geschieht dies meist in Form einer raschen Notiz auf einem Zettelchen. Dieses erachten wir – im Hinblick auf eine spätere Ausformulierung oder Reinschrift – als etwas, das nicht öffentlich ist. Die Handschrift eines jeden tritt hier wohl in der am wenigsten verfälschten Form zu Tage. Wissen wir jedoch, dass ein von Hand geschriebenes Schriftstück auch von anderen gelesen werden wird, unterscheidet es sich meist von den nur zum persönlichen Gebrauch gemachten Aufzeichnungen. Das Schriftbild wird an Konventionen angepasst (die einst erlernte, nunmehr lediglich fragmentarisch vorhandene Schönschrift), wobei wir uns auch gerne (meist schon unbewusst) am Stil anderer orientieren, weil wir diesen als ‚ästhetisch‘ empfinden. Ein graphologisches Gutachten einer raschen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Notiz scheint daher auch aussagekräftiger als ein eigens zum Zweck der Analyse verfasstes.

intendiert, so haben die Maßstäbe der Ausführung zu gelten²⁶³. Dies wiederum inkludiert auch die Frage nach Vorbildern.

Was eine Ölkizze charakterisiert, hat Antje Günther bei der Besprechung von vorbereitenden Arbeiten zu dem Altarbild mit dem *Blumenwunder der heiligen Zita* von Valerio Castello dargelegt²⁶⁴. Aufschlussreich und sensibilisierend ist besonders jene Passage im Text, die der Skizze im Museo di Palazzo Bianco in Genua gewidmet ist (Abb. 345): „Während die räumliche Position der Heiligen und des Brotherrn teilweise unbestimmt bleibt, scheint die Mutter mit dem Kind deutlich auf der Erde zu kauern. Aber wo hört die Kauernde auf, und wo fängt die Erde an? Es ist unmöglich eine exakte Begrenzungslinie zwischen dem Gewand und der Erdscholle festzustellen, da die vertikalen Pinselstriche die Trennungslinie verschleiern. Eben diese Verunklärung des Kontaktes zur Bodenfläche ist der Grund für den Eindruck der Leichtigkeit, denn die Gestalten werden trotz ihrer körperlichen Präsenz in der Schwebelage gehalten. Der Pinselstrich ist also weder in der Farbfläche eliminiert, noch ist er immer Element der Zeichnung, indem er dem Lineament einer Kontur folgt. Vielmehr gewinnt er Eigendynamik und kann sich auch ‚mutwillig‘ über die Grenzen des Dinglichen hinwegsetzen“²⁶⁵. Angesichts der skizzenhaften Werke Remps, deren ‚Unabhängigkeit‘ respektive lose Verbindung zum übrigen Schaffen weiter unten ausführlich dargelegt wird, hat uns hier vor allem die fortschreitende Akzeptanz des deutlich erkennbaren Pinselstrichs zu interessieren. Diesbezüglich liegt der Fokus also viel mehr auf dem Farbauftrag an sich und nicht auf dem ureigenen Skizzenstil eines Malers – oder viel mehr: dessen persönlichen Notizen – an sich. Darüber hinaus soll der Blick nicht allein auf die für Remp relevante italienische Entwicklung, sondern auch jene nördlich der Alpen betrachtet werden.

Während die Ölskizze – in der heutigen Bedeutung des Wortes – in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts noch einen Seltenheits- respektive Experimentalcharakter aufweist, konnte sie sich im 17. Jahrhundert sowohl im Norden (u. a. Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und Cornelis de Vos), als auch im Süden Europas (u. a. Giovanni Battista Gaulli, Andrea Pozzo und Luca Giordano) zum Zweck der Werkvorbereitung etablieren. Als ‚Jahrhundert der Ölskizzen‘ darf hingegen das 18. Jahrhundert bezeichnet werden, wobei diese Gattung nun auch insbesondere in Deutschland und Österreich große Bedeutung erlangte²⁶⁶. Das Œuvre von Malern wie Johann Wolfgang Baumgartner, Franz Anton Maulbertsch, Franz Sigrist, Paul Troger oder Januarius Zick veranschaulicht dies hinreichend.

²⁶³ Der Verfasser der vorliegenden Arbeit lehnt es entschieden ab, das Phänomen des sichtbaren Pinselstrichs in der frühen Neuzeit allzu sehr zu ‚theoretisieren‘ – wie es etwa Raphael Rosenberg in seinem freilich sehr gründlich gearbeiteten Beitrag für den Katalog der 2004 in Kiel stattgefundenen Ausstellung „Augenkitzel – barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel“ getan hat (Vgl. Rosenberg 2004, passim).

²⁶⁴ Günther 1999, S. 6–13.

²⁶⁵ Ebenda, S. 9–10.

²⁶⁶ Vgl. Giltay 1984, S. 10.

Am Beginn der Geschichte der Ölskizze steht der deutlich sichtbar gewordene Malakt, der sich im Lauf der Entwicklung sukzessive weiter über die Bildfläche ausbreitet. Gemeinhin werden die Anfänge der Ölskizze als solche in der italienischen Malerei der Renaissance gesehen, wobei sie zu dieser Zeit aber teilweise auch schon ihre Unabhängigkeit erlangt hatten. Zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Begriff *bozza* nach wie vor für das ‚Unfertige‘, aber bereits auch für das ‚Skizzenhafte‘ in Gebrauch²⁶⁷. Sehr gut illustrieren lässt sich dies durch das Schaffen Tizians ab den 1540er Jahren. Bereits zuvor treten in seinen Gemälden offene Pinselstriche partiell auf, aber mit dem Portrait des *Pietro Aretino* von 1545 (Florenz, Palazzo Pitti) setzt die skizzenhafte Malweise weitgehend flächendeckend ein. Der Gelehrte Aretino schrieb selbst in einem Brief an Cosimo I. de’ Medici, dass sein Portrait „[...] più tosto abbozzato che fornito [...]“ sei²⁶⁸. Damit ist auch belegt, dass ein in großen Teilen skizzenhaftes Gemälde dennoch als vollendet empfunden wurde. Christian von Heusinger sieht den Ursprung der barocken Ölskizze ebenfalls in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts, wobei er dies mit der „Übertragung des freien und schnellen Pinselstriches der Freskomalerei auf die Leinwandmalerei“ und mit dem Wechsel von der Eitempera zur Ölfarbe, die eine ganz andere, in vielem flexiblere Arbeitsweise ermöglicht, begründet²⁶⁹.

Doch ab wann beginnt der Malakt deutlich sichtbar zu werden respektive ab wann ist eine Auflösung des Dargestellten in locker nebeneinander gesetzte Pinselstriche zu beobachten? Paul Wescher schildert 1960 die Situation in der italienischen Renaissance und weist darauf hin, dass die Gilden damals noch über die hohen technischen Maßstäbe in der Ausführung von Gemälden wachten, die Künstler aber bereits nach einer Loslösung von den strengen Regeln strebten und die Malerei als eine der *artes liberales* etablieren wollten²⁷⁰. Die Ölskizze als Gattung sieht er durch die Stufe der Untermalung im herkömmlichen Schaffensprozess sowie durch weiß gehöhte Pinselzeichnungen vorbereitet²⁷¹. An Illustrationen zur Entwicklung im 16. Jahrhundert wurden in dieser Abhandlung bis auf eine Ausnahme – Pieter Bruegels *Allegorie auf Fasching und Fasten* in der Kopenhagener Nationalgalerie²⁷² – ausschließlich italienische Beispiele gewählt. Dass im nördlichen Europa dieselben Bestrebungen wie in Italien spürbar werden, begründet Wescher durch die Italien-Reisen der jüngeren Malergeneration²⁷³.

²⁶⁷ Günther 1999, S. 19. – Pietro Aretino hatte sich bereits 1534 zur skizzenhaften Malweise am Beispiel Tizians geäußert und deren Effekt charakterisiert (Ebenda, S. 47–48).

²⁶⁸ Zitiert bei: Rosen 2001, S. 305.

²⁶⁹ Heusinger 1993, S. 64.

²⁷⁰ Wescher 1960, S. 14–15.

²⁷¹ Ebenda, S. 16–17.

²⁷² Wescher weist auch noch auf die anderen Grisailen von Bruegel hin und vermutet, dass auch das Kopenhagener Gemälde – parallel zu den anderen Beispielen – als Vorlage für einen Stich gedacht war (Wescher 1960, S. 32–33).

²⁷³ Wescher 1960, S. 31.

De facto wurden aber der sichtbare Pinselstrich und eine bisweilen skizzenhafte Malweise nördlich der Alpen bereits im späten Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit eingesetzt, um einen virtuosen Effekt zu erzielen. Die in pastoser weißer Farbe aufgetragenen Felspartien in der um 1430 zu datierenden *St. Lambrecht Votivtafel*²⁷⁴ etwa zeigen deutlich die bewusst sichtbar gelassenen Spuren des Malwerkzeugs. Bei den um 1500 entstandenen Tafeln des Meisters der Heiligenmartyrien²⁷⁵ im Belvedere in Wien ist in Bezug auf die Figuren nach hinten hin ein immer offener werdender, eher an eine Untermalung gemahnender Farbauftrag zu erkennen. Ähnliches lässt sich auch im 1528 datierten *Selbstmord der Lucretia*²⁷⁶ von Jörg Breu d. Ä. bei der Figurengruppe im Hintergrund beobachten. Wenn auch die Ergebnisse sehr unterschiedlich erscheinen, so mag doch ein ähnliches Bestreben der Künstler nördlich wie südlich der Alpen hinter der sukzessiven Abkehr von der Verschleierung des Malakts stecken.

Dass das Skizzenbild nicht allein italienischen Ursprungs ist, veranschaulicht auch das Schaffen Michael Willmanns (1630–1706), der nach einer anzunehmenden Lehre bei seinem Vater, dem Maler Christian Peter Willmann, höchstwahrscheinlich zu einer Studienreise in die Niederlande aufgebrochen sein dürfte²⁷⁷. Seine durch einen flüchtigen Pinselstrich charakterisierte *Heilige Maria Magdalena als Büßerin* (Abb. 346) ist signiert und datiert – Michael Willmann fec. Anno 1693 – und hat daher ohne jegliche Zweifel als vollendetes Gemälde zu gelten²⁷⁸. Überhaupt scheint es vonnöten, Willmann einen prominenteren Platz innerhalb der Entwicklung der europäischen Barockmalerei einzuräumen.

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts erlangten die nach wie vor im Werkvorbereitungsprozess stehenden Ölskizzen eine immer wichtigere Bedeutung, da sie begehrte Sammelobjekte geworden waren²⁷⁹. Damit einher gehen Äußerungen von großen Geistern wie Denis Diderot, Johann Joachim Winckelmann und Johann Wolfgang von Goethe, die sich darin explizit zur Bevorzugung der Skizzen gegenüber den ausgeführten Gemälden bekennen²⁸⁰. So verfügt das Kärntner Stift St. Paul im Lavanttal über einen repräsentativen Bestand

²⁷⁴ Meister der St. Lambrecht Votivtafel, *Votivtafel von St. Lambrecht*, um 1430, Tempera auf Fichtenholz, 94 x 182,5 cm, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Leihgabe des Stiftes St. Lambrecht; Inv. Nr. L 12). – Abb. in: Kat. Slg. Graz 2005, S. 18–19.

²⁷⁵ Meister der Heiligenmartyrien, *Martyrium des seligen Thimo*, um 1500, Tempera auf Lindenholz, 53 x 30,5 cm, Belvedere, Wien (Inv. Nr. 4873), sowie *Martyrium des heiligen Erasmus*, um 1500, Tempera auf Holz, 52 x 29,5 cm, Belvedere, Wien (Inv. Nr. 4874). – Ein Abbildungshinweis entfällt hier, da die Charakteristika im Farbauftrag in diesen beiden Fällen ein Studium der Originale erfordern.

²⁷⁶ Jörg Breu d. Ä., *Selbstmord der Lucretia*, 1528, Öl auf Nadelholz, 103,5 x 148,5 cm, Alte Pinakothek, München (Inv. Nr. 7969). – Auch hier scheint ein Abbildungshinweis nicht sinnvoll, da sich die skizzenhaften Elemente auf einen kleinen Teil des Tafelgemäldes beziehen, der in Reproduktionen kaum zu erschließen ist.

²⁷⁷ Steinborn 1994, S. 9–11.

²⁷⁸ Michael Willmann, *Die heilige Maria Magdalena als Büßerin*, Öl auf Leinwand, 81,5 x 59,5 cm, Prag, Národní galerie, Inv. Nr. O 7642. – Vgl. dazu Kat. Ausst. Salzburg/Breslau 1994, S. 130, Kat. Nr. 26 (Pavel Preiss).

²⁷⁹ Bushart 1993, S. 51–52.

²⁸⁰ Günther 1999, S. 27 (mit Anm. 84). – Auch in Bezug auf die Skizzen entpuppt sich Johann Joachim Winckelmann einmal mehr als Purist: „Diese öffentlich ausgestellten Modelle, außer der Nacheiferung, welche sie in dieser Art Arbeit bey den Künstlern unterhielten, machten bey andern das Urtheil über ihre Geschicklichkeit richtiger und gründlicher, weil das

an Ölskizzen des südwestdeutschen und österreichischen Raums, wobei dieser aus dem 1806 aufgehobenen Stift St. Blasien stammt. Nach einer Zwischenstation in Spital am Pyhrn wurden die Angehörigen dieses Stifts schließlich in St. Paul angesiedelt und brachten neben ihrem geistigen Potential auch ihre Kunstschatze mit²⁸¹. Die Stiftungssammlung umfasst Skizzen und Skizzenbilder von Franz Joseph Spiegler, Johann Christian Wenzinger, Johann Zick, Johann Christian Thomas Winck und insbesondere von Johann Martin Schmidt²⁸². Letzterer ist auch mit zahlreichen Werken in der Sammlung der Alten Galerie in Graz vertreten, wo sich der Bestand vor allem aus zwei Quellen speist: Einerseits wurden viele der Bilder von Joseph August Stark, dem ersten Direktor der Landesbildergalerie, 1838 dem Museum vermacht, andererseits stammen zahlreiche weitere aus der Sammlung Attems²⁸³.

In Bezug auf die Provenienz der Skizzen und Ricordi von Franz Anton Maulbertsch und seinem engeren Umkreis im Bestand des Belvedere in Wien ist interessant, dass sich viele im Besitz von Malern befanden, bevor sie für die Sammlung erworben werden konnten²⁸⁴. Damit befinden wir uns zwar bereits im 19. respektive beginnenden 20. Jahrhundert, aber die Aussagekraft ist dennoch eine enorme. Maulbertsch ist weiters für die im 18. Jahrhundert steigende Nachfrage nach Ölskizzen ein interessantes Beispiel. Zahlreiche Werke, die früher als eigenhändige Entwürfe galten, werden mittlerweile als Kopien angesehen, die von Mitarbeitern wohl nach den tatsächlich werkvorbereitenden Skizzen angefertigt wurden²⁸⁵.

6.3 Die sogenannten „Bozzetti“ im Palais Attems

Der im ersten Stockwerk des Palais Attems neben dem Treppenhaus gelegene Raum, der im späteren 18. Jahrhundert mit einer Trennwand versehen wurde, stellt sicherlich ein Kuriosum innerhalb der mitteleuropäischen barocken Raumausstattung dar. Durch die Abtrennung wurde eine Art Kabinett geschaffen, dessen Wände mit 16 Bozzetti – oder besser gesagt: Wer-

Modelliren im Thone bey dem Bildbauer wie die Zeichnung auf dem Papier bey dem Mahler, anzusehen ist. Denn so wie der Vorsprung des ausgepressten Rebensafts der edelste Wein ist, ebenso erscheint dort in der weichen Materie und auf dem Papiere der reinste und wahrhaftigste Geist der Künstler, da hingegen in einem ausgeführten Gemälde und in einer geendigten Statue das Talent in dem Fleiße und in der erforderlichen Schminke verkleidet wird.“ (Winckelmann 1764 [1776], S. 22).

²⁸¹ Vgl. Gut 1991, S. 246–251.

²⁸² Zur Ölskizzen-Sammlung siehe Heinz 1991, S. 704–707.

²⁸³ Die Werke von Martin Johann Schmidt mit Attems-Provenienz wurden 1946 aus der Galerie der Grafen Attems angekauft. – Siehe dazu Kat. Ausst. Graz 2001, Kat. Nr. 4, 6, 7, 9, 13, 14, 15, 22, 24. – Darüber hinaus befand sich ursprünglich auch das Gemälde *Sokrates überrascht Alkibiades mit Timandra* in der Sammlung Attems, wurde aber nicht direkt aus dieser erworben (Kat. Ausst. Graz 2001, Kat. Nr. 23).

²⁸⁴ Vgl. dazu das Verzeichnis der Gemälde im Belvedere in: Kat. Ausst. Wien Belvedere 2009, S. 127–135 (Inv. Nr. 2560, 3196, 4230, 4233–4235, 4237–4239, 4401, 4573, 6082).

²⁸⁵ Vgl. dazu etwa die drei Darstellungen des Martyriums des heiligen Andreas in Wien, Graz und Sopron, die sämtlich auf das verlorene Altarbild für die ehemalige Jesuitenkirche von Komorn oder die zugehörige Skizze zurückgehen dürften. – Dachs 2003, Bd. 1, S. 347, Nr. 55; S. 369, Nr. 173. – Kat. Ausst. Graz 2008, S. 140. – Kat. Ausst. Wien Belvedere 2009, S. 64, Kat. Nr. 14.

ken, die bei manchem Betrachter den Eindruck evozieren, Bozzetti zu sein – geschmückt sind. Diese kleinen Bilder auf Leinwand sind an die in einem kräftigen Branton gehaltenen Wände geklebt und werden von gemalten Kartuschen in Grautönen gerahmt. Sie wurden offensichtlich zweitverwendet und das Prinzip dieser wandfesten Dekoration unterscheidet sich sehr deutlich von den meist Tapissereien imitierenden bemalten Wandbespannungen des Barock, auch wenn Monika Horny diesen kleinen Raum zu dieser Art von Wandschmuck zählt²⁸⁶.

Während diese kleinen Gemälde 1979 im Dehio Graz lediglich als „Art des Franz Carl Remp“ bezeichnet wurden²⁸⁷, darf doch angenommen werden, dass es sich hierbei um eigenhändige Werke Remps handelt. Diesbezüglich ist etwa auf eine Darstellung rechts vom Fenster zu verweisen (G 38, Abb. 77), die in sehr ähnlicher Form als großes, heute verschollenes Gemälde (GV 17, Abb. 78) ausgeführt wurde. Außerdem erinnert der sitzende Jüngling in der Darstellung, die zentral den Götterboten zeigt (G 42, Abb. 81), in seinen Zügen sehr deutlich an Figuren der Secco-Medaillons im Saal des zweiten Stockwerks (Abb. 134 und 136).

Obgleich die Figurentypen und ihre Verankerung im Raum ganz und gar den anderen Werken Remps – insbesondere den großen Deckengemälden – im Palais Attems entspricht, ist jedoch bemerkenswert, dass diese sogenannten „Bozzetti“ allegorisch-mythologischen Charakters in den Deckengemälden der einzelnen Räume des Palais keinen Niederschlag gefunden haben. Überhaupt sind diese Kompositionen kaum in einer viel größeren Ausführung vorstellbar. Berücksichtigt man außerdem noch das Format – die Breitformate haben immerhin Abmessungen von jeweils circa 40 auf 120 cm –, so scheint eine werkvorbereitende Funktion im strengen Sinn für diese Folge von Bildern nicht wahrscheinlich. Ein zusätzliches Argument, dass diese Annahme bestärkt, ist der keineswegs als skizzenhaft zu bezeichnende Farbauftrag. Der oben genannte Zusammenhang der *Weiblichen Figur mit Kleinkind* und dem verschollenen Gemälde *Hera mit dem jungen Vulkan* ist – nach einem genauen Vergleich – ebenfalls nicht als Beziehung von Modell und Ausführung zu verstehen, sondern als eines Motivs, das dem Künstler als besonders gelungen erschien. Demnach scheint es auch durchaus möglich, dass das große Gemälde dem kleinen vorangegangen ist.

Wenn die formalen Kriterien von Größe und Ausführungsgrad nun eher gegen eine Funktion als Skizzen oder Modelli sprechen, ist nach der ursprünglichen Verwendung dieser Gemälde zu fragen. Hierbei ist auch die stattliche Anzahl dieser Bilder zu berücksichtigen. So

²⁸⁶ Horny 1994, S. 76–77, Kat. Nr. 1. – Monika Horny spricht von einer illusionierten Gemäldegalerie und meint, dass aufgrund der gemalten Rahmung, die ohne Zweifel später zu datieren ist, auch die Bilder selbst erst nach 1725 entstanden sein können und die Autorschaft Remps daher zweifelhaft sei. Hierbei ist kritisch anzumerken, dass die Autorin mit keinem Wort darauf hinweist, dass diese auf die Wände geklebt sind, obwohl dies teilweise sogar auf Fotos gut nachvollziehbar ist, und daher höchstwahrscheinlich zweitverwendet wurden. Damit ist die Ausstattung dieses Raumes nicht dem Phänomen der bemalten Wandbespannungen zuzurechnen, sondern stellt weiterhin ein Kuriosum innerhalb der mitteleuropäischen Barockkunst dar.

²⁸⁷ Dehio Graz 1979, S. 97.

ist an dieser Stelle auf die querformatigen Skizzenbilder der Alten Galerie und des Belvedere (G 7–13, 112–113, Abb. 162–166, 170–173) hinzuweisen, die trotz ihrer Skizzenhaftigkeit nicht als größer ausgeführte Werke denkbar sind. Da deren Verwendung als Suprafinestren ab 1733 belegbar ist²⁸⁸, liegt die Vermutung nahe, dass auch die bisher als „Bozzetti“ bezeichneten Gemälde für eine derartige Verwendung vorgesehen waren, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber für die Ausstattung des Raumes, in dem sie sich heute noch befinden, zweitverwendet wurden. Als weiteres Argument für diese ursprüngliche Anbringung über den Fenstern eines Raumes ist die kompositorisch simple Gestaltung der Bilder, die auch aus größerem Abstand des Betrachters eine relativ gute Lesbarkeit der Figuren ermöglicht.

Die kompositorische Beziehung zwischen der *weiblichen Figur mit Kleinkind* (G 38, Abb. 77) und *Hera mit dem jungen Vulkan* (GV 17, Abb. 78) macht neugierig hinsichtlich etwaiger Konkordanzen zwischen Gemälden dieser Gruppe mit anderen Gemälden. Betrachtet man nun die in der Alten Galerie in Graz verwahrten großformatigen Allegorien (G 29–32, Abb. 209–212), so erwecken sie auf den ersten Blick den Eindruck, als ob sie tatsächlich stark vergrößerte Endfassungen der an die Wände geklebten ‚Pseudo-Bozzetti‘ sind. Dieser Eindruck wird vor allem durch die den beiden Gruppen eigene lockere Anordnung vor einem mit massiven, teilweise sehr dunklen Wolkengebilden bestückten Himmel hervorgerufen. Auch wenn bei genauerer Betrachtung zwischen den ‚Pseudo-Bozzetti‘ und den großen Bildern keine Modell-Ausführung-Beziehung besteht, so gibt es in Bezug auf einzelne Figurentypen Übereinstimmungen, wobei insbesondere auf Chronos hingewiesen werden muss (vgl. G 29 und 30, Abb. 211 und 209, mit G 52, Abb. 90). Die Körperhaltung der *Hoffnung* in *Saturn mit drei weiblichen allegorischen Figuren* (G 29, Abb. 212) entspricht hingegen der Dame links oben in einem weiteren der kleinformatigen Bilder (G 41, Abb. 80).

Folglich bestehen mehrere Möglichkeiten für den ursprünglichen Zweck der hier als ‚Pseudo-Bozzetti‘ bezeichneten Bilder. Vielleicht waren es tatsächlich Modelle für große Gemälde, die jedoch verworfen wurden oder aber verschollen sind. Als Alternative ist einmal mehr eine Verwendung als Suprafinestren in Erwägung zu ziehen: und zwar in jenem Raum, in dem sich auch die großformatigen Allegorien (G 29–32) ursprünglich befunden haben.

6.4 Die querformatigen religiösen Historien

Von diesem ursprünglich zehn Gemälde umfassenden Zyklus haben sich sieben in der Alten Galerie in Graz (G 7–13) und zwei in der Barocksammlung des Belvedere 112–113) erhalten.

²⁸⁸ Siehe Q 25b, Nr. 115.

Auffallend ist, dass diese Bilder mitunter als Skizzen bezeichnet wurden, deren Ausführung unbekannt ist²⁸⁹.

Gerade die schon aus dem 18. Jahrhundert überlieferte Anbringung der Gemälde über den Fenstern – und ihre damit einhergehende Funktion als Ausstattungsbilder – legt nahe, dass es sich hier um Werke handelt, bei denen nie an eine großformatige Ausführung gedacht war. So findet sich bereits im Verlassenschaftsinventar nach dem Grafen Ignaz Maria Attems auf Folio 43 recto unter der Nummer 115 – die heute teilweise noch immer an den Rückseiten der Gemälde prangt – der Eintrag *Ober dennen fenstern 10 kbleine Stückel Von Remb*²⁹⁰. Auch im Galerienverzeichnis, das vermutlich aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts stammt²⁹¹, befinden sich die zehn Bilder noch an ihrem ursprünglichen Platz. Im Fideikommiss-Inventar von 1879 werden teilweise auch die Sujets genauer bezeichnet²⁹², während im von Ida Schmitz verfassten Werkverzeichnis deren Anzahl bereits auf die neun Gemälde dezimiert ist²⁹³.

Und es scheint, dass die Malweise gerade für die Verwendung als Suprafinestren abgestimmt ist: Durch den Abstand des Betrachters schließen sich die lockeren Pinselstriche zu einem harmonischen Ganzen; außerdem wird durch die zahlreichen Akzente in weißer Farbe und bisweilen starke Unterschiede in der Helligkeit auch die Lesbarkeit der Darstellungen – auch bei durch die Anbringung bedingtem Gegenlicht – erleichtert.

Da es zur Entstehungszeit dieser Stücke bereits in Mode gekommen war, Ölskizzen zu sammeln²⁹⁴, liegt es nahe, sie als artifizielle, speziell zu Sammlungs- respektive Ausstattungszwecken geschaffene Skizzenbilder – d. h., als Gemälde mit skizzenhaftem Farbauftrag – zu betrachten, die von Anfang an von einer werkvorbereitenden Funktion losgesprochen waren.

6.5 Die Serie von kleinformatigen Metalltafeln

Sicherlich eine Besonderheit im Œuvre Remps – und auch in der Kunst vom Anfang des 18. Jahrhunderts – stellen die elf kleinen Ölstudien aus dem Bestand der Alten Galerie in Graz zusammen mit jener in Privatbesitz dar. Sie sind sämtlich auf verzinnem Eisenblech ausgeführt, wobei die Rückseiten jeweils braun gestrichen sind. Dieses Faktum erweckt auf den ersten Blick den Eindruck, als ob es sich um Kupferplatten mit einer dem Alter entsprechenden Patina handelt. Freilich ist dies bei der üblichen Hängung von Bildern für den

²⁸⁹ So in: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 8.

²⁹⁰ Q 25b, Nr. 115.

²⁹¹ Q 27, Nr. 115.

²⁹² Q 28, Nr. 115, I–X.

²⁹³ Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58].

²⁹⁴ Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 69–70.

Betrachter bedeutungslos, aber der vorgetäuschte Effekt des edleren Materials rechtfertigt gewissermaßen einen Vergleich mit tatsächlich auf Kupfer gemalten Bildern.

Während Gemälde kleineren Formats auf Kupfer im 17. wie im 18. Jahrhundert in den verschiedensten künstlerischen Regionen gebräuchlich sind – man denke etwa an Jan Brueghel d. Ä., Guido Reni, Alessandro Turchi (L'Orbetto), Hans Rottenhammer oder Johann Georg Platzer –, wurde bislang zu wenig hervorgehoben, dass gerade im Barock auch andere Metalle als Bildträger Verwendung fanden²⁹⁵.

Soweit in Erfahrung gebracht werden konnte, scheinen die kleinen Gemälde auf verzinnem Eisenblech erstmals in einem Inventar, das in das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts datiert werden kann, unter der Fideikommiss-Nummer 181 aufgeführt werden hier – ohne nähere Beschreibung – *13 kleine Stücke ob den Fenstern im Paradezimmer*²⁹⁶. Noch heute tragen drei dieser Werke auf der Rückseite den Vermerk *F.C. 181*²⁹⁷.

Problematisch ist es, aus dieser Serie von Studien auch inhaltlich einen Zyklus zu bilden. Die Interpretation als Monatsdarstellungen wird allein schon durch die ursprüngliche Anzahl unmöglich gemacht, aber auch durch den mehrheitlichen Mangel an einzelnen Monaten zuordbaren Tätigkeiten. Dennoch wurden am 22. April 1823 vom Joanneum unter anderem zwei Gemälde von Remp aus der Sammlung Attems als Leihgaben übernommen, die als die allegorischen Figuren „der May“ und „der Junius“ bezeichnet wurden²⁹⁸. Die Maße von jeweils acht auf elf Zoll²⁹⁹ decken sich mit den Abmessungen jener Tafeln, die sich heute in der Alten Galerie und in Privatbesitz befinden. Es ist trotz des Vorhandenseins oft mehrerer Zahlen auf der Rückseite der einzelnen Werke dieser Serie bedauerlicherweise nicht möglich, die beiden 1823 genannten Allegorien mit konkreten Bildern zu identifizieren³⁰⁰.

Eine bestimmte Zeit lang dürfte man also in diesen kleinen Täfelchen Darstellungen der zwölf Monate gesehen haben. Doch im undatierten Galerieverzeichnis aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts³⁰¹ und im Fideikommiss-³⁰² respektive Allodial-Inventar³⁰³ von 1879 findet sich kein Hinweis auf ein diesen Werken übergeordnetes Programm. Darüber hinaus scheint die Serie 1879 als eine zerrissene, da sich die Tafeln *Alter Mann am Kamin* (G 27,

²⁹⁵ Ausnahme hinsichtlich der Barockmalerei mit besonderer Berücksichtigung von Gemälden in Österreich: Koller 1988 (2002), S. 343–345.

²⁹⁶ Q 27, fol. 6 verso.

²⁹⁷ *Andromeda* (G 19, Abb. 184), *Alter Mann am Kamin* (G 27, Abb. 187), *Schlafende Nymphe* (G 117, Abb. 192). Diese Feststellung bezieht sich auf die zwölf dem Autor bekannten Werke dieser Gruppe. Der Verbleib des *Neptun* (GV 22) ist leider bis dato ungeklärt (laut Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 21, in Grazer Privatbesitz).

²⁹⁸ StLA, Archiv Attems, Karton 3, Heft 7 – Marchesa Maria Viktoria Pallavicino-Attems, Familiengeschichte Attems, Typoskript, Pesentheim 1950ff., S. 40, Nr. 522 und 523.

²⁹⁹ 8 mal 11 Zoll entspricht ca. 21 x 29 cm.

³⁰⁰ Für die Unterstützung bei dahingehenden Recherchen danke ich Frau Dr. Christine Rabensteiner von der Alten Galerie in Graz.

³⁰¹ Q 27, Nr. 181.

³⁰² Q 28, Nr. 181.

³⁰³ Q 29, Nr. 621–628.

Abb. 187) und *Andromeda* (G 19, Abb. 184) im Fideikommiss-Verzeichnis finden, während Werke wie *Geflügelte Frau am Spinnrad* (G 15, Abb. 180) oder *Sitzende alte Frau mit Spinnrocken* (G 18, Abb. 183) dem Allodial-Besitz zugerechnet wurden.

Erschwerend wirkt sich bei dem Versuch, aus sämtlichen kleinen Bildern einen inhaltlichen Zyklus zu bilden, auch das Aufeinandertreffen von mythologischen, allegorischen, landwirtschaftlichen und eher genrehaften Darstellungen aus. Schon bei einzelnen Bildern herrscht Unklarheit über das Wiedergegebene: Hinter *Alter Mann am Kamin* (G 27, Abb. 187) steckt möglicherweise ein Portrait des Grafen Ignaz Maria Attems, die *Geflügelte Frau am Spinnrad* (G 15, Abb. 180) könnte eine Fortuna oder auch eine der Parzen sein³⁰⁴, bezüglich *Sitzender Jüngling am Feuer* (G 5, Abb. 177) wurde der Verdacht geäußert, dass es sich um einen Alchimisten handeln könnte³⁰⁵. Gänzlich ohne möglicherweise identifizierende Attribute kommen *Nach oben blickender, sitzender Jüngling* (G 6, Abb. 178) sowie *Sitzende, schlafende Frau in Rückenansicht* (G 16, Abb. 181) aus. Während der *Schlafenden Nymphe* (G 117, Abb. 192) eine Urne bzw. Vase beigegeben ist, ist im Hintergrund bei *Sitzende weibliche Figur, Blumen pflückend* (G 20, 185) ein Sarkophag zu sehen. Bemerkenswert ist weiters, dass viele der Dargestellten schlafend oder zumindest ruhend gegeben sind. Insgesamt scheint es folglich kaum denkbar, dass diesen Täfelchen ein einheitliches Programm zu Grunde liegt. Möglicherweise sind aber aus den einzelnen Darstellungen mehrere Gruppen zu bilden. Bereits 1965 vermutet Kurt Woisetschläger, dass sich hinter der *Blumen pflückenden Frau* (G 20, Abb. 185), dem *schlafenden Mann mit Ackergerät* (G 17, Abb. 182), dem *Mann mit Fischbehälter* (G 14, Abb. 179) sowie dem *sitzenden Jüngling am Feuer* (G 5, Abb. 177) ein Zyklus der vier Jahreszeiten verbirgt³⁰⁶.

Spannender ist es jedoch, dieselben vor dem Kontext der Remp'schen Ausstattung des Palais Attems zu betrachten. Hinsichtlich einiger Täfelchen sind Verknüpfungen zu den *Vier Jahreszeiten* im vierten Raum des zweiten Stockwerks (W 9): Dem *Sommer* (Abb. 147) kann der *auf einem Garbenbund liegende Mann* (G 21, Abb. 186) gegenüber gestellt werde, dem *Herbst* (Abb. 148) der *kniende Mann mit Fischbehälter* (G 14, Abb. 179) und in Bezug auf den Figurentypus die *sitzende alte Frau mit Spinnrocken* (G 18, Abb. 183), dem *Winter* (Abb. 149) schließlich der *am Feuer sitzende Jüngling* (G 5, Abb. 177). Interessant ist auch der Zusammenhang des *schlafenden Mannes mit Ackergerät* (G 17, Abb. 182) mit einem der Medaillons im zweiten Raum des zweiten Stockwerks (Abb. 136). Die *Andromeda* (G 19, Abb. 184) wiederum ähnelt – bei erweitertem Hintergrund – der gleichnamigen Darstellung im Korridor des ersten Stockwerks (Abb. 70). Hinsichtlich der *sitzenden alten Frau mit Spinnrocken* (G 18, Abb. 183) kann auf weitere Beispiele im Palais Attems verwiesen werden, darunter auf die *Olympische*

³⁰⁴ Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 21, Kat. Nr. 10.

³⁰⁵ Woisetschläger 1961, S. 106. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 21, Kat. Nr. 7.

³⁰⁶ Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7.

Götterversammlung (G 78, Abb. 150) oder den *Harfe spielenden David vor Saul* (G 72, Abb. 120). Keineswegs haben die kleinen Tafelgemälde jedoch eine werkvorbereitende Funktion; vielmehr ist hier eine stark variierende Wiederholung gegeben.

6.6 Skizzen mit klassisch-werkvorbereitender Funktion

Der Werkvorbereitungsprozess im Schaffen Remps bleibt in Ermangelung eines repräsentativen Bestands von diesbezüglich relevanten Ölskizzen und Zeichnungen weitestgehend unklar. Im Zuge der Recherchen zu der vorliegenden Arbeit konnte jedoch eine Ölskizze ausfindig gemacht werden, die aus stilistischen Gründen Franz Carl Remp zuzuschreiben ist³⁰⁷. Als Entstehungszeitraum kommen die Grazer Jahre in Frage. Darüber hinaus legt die Komposition dieser *Glorie des heiligen Laurentius* (G 28, Abb. 229) nahe, dass es sich hierbei um einen *bozzetto* für ein Altarblatt handelt, wobei bisher nicht eruiert werden konnte, ob dieses jemals ausgeführt wurde oder über das Projektstadium nicht hinausgekommen ist. Im Gegensatz zu den oben behandelten Beispielen handelt es sich jedoch keinesfalls um eine – gemäß der Bushart'schen Diktion – „autonome Ölskizze“. Damit ist ein wesentlicher Anhaltspunkt für Remps Herangehensweise an die Vorbereitung eines Gemäldes gegeben. Viele der Figuren – wie der Heilige selbst oder der Engel rechts – finden nämlich Pendanten in anderen, großformatigen Werken Remps³⁰⁸. Interessant ist hierbei, dass sich der Ausführungsgrad des Bildpersonals nicht sonderlich von jenem der Suprafinestregemälde unterscheidet.

Eine Ölskizze mit werkvorbereitender Funktion hat sich auch in den Kremsmünsterer Stiftssammlungen erhalten (G 85, Abb. 259). Bei dieser handelt es sich um einen frühen Entwurf für das Historienbild *Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren* (G 96, Abb. 257), wobei es im weiteren Verlauf zu einer Adaptierung der Komposition gekommen ist.

Die ursprünglich auf Papier gemalte Skizze scheint später – zum Zweck der Ausstellung in der Gemäldegalerie der Kremsmünsterer Sternwarte – auf Leinwand aufgezogen worden zu sein. Damit ist auch eine Erklärung gegeben, warum sich nicht mehr dieser durch Doberschiz überlieferten Entwürfe erhalten haben³⁰⁹, da Papier als Bildträger für Ölfarben enorme Probleme in der Erhaltung birgt³¹⁰.

³⁰⁷ Zu den Gründen für Zuschreibung und Datierung siehe im Werkkatalog G 28.

³⁰⁸ Zur Integration der einzelnen Figuren in das Œuvre Remps siehe ebenfalls G 28.

³⁰⁹ Zum jetzigen Zeitpunkt kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass sich noch weitere dieser Skizzen erhalten haben – auch wenn der Zustand des noch existierenden Entwurfes keine allzu großen Hoffnungen dahingehend weckt.

³¹⁰ Eipper 2008, S. 21. – Gut illustrieren lässt sich die problematische Konservierung von Ölskizzen auf Papier auch durch die Ricordi, die Josef Winterhalder d. J. nach Werken Franz Anton Maulbertschs angefertigt hat. Diese bildeten ursprünglich ein Konvolut, das jedoch im Laufe der Zeit zerstreut wurde. Teile davon befinden

6.7 Expressive Skizzenhaftigkeit als partielles Element von Gemälden

Der Zyklus von Historienbildern für das Stift Kremsmünster (G 87–88, 96–101) ist nicht nur im Gesamten als Teil der ursprünglichen Ausstattung der Stiftskirche, sondern auch im Detail – in Bezug auf den Farbauftrag – äußerst interessant. Während das ebenfalls für Kremsmünster geschaffene Gemälde *Der heilige Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245) in der Malweise als ebenmäßig zu beschreiben ist, erscheinen bei den einzelnen Historien diesbezüglich enorme Diskrepanzen.

In einigen Gemälden – *Die Auffindung des toten Gunther* (G 87, Abb. 249), *Der heilige Bonifatius verteilt die von ihm gegründeten Diözesen* (G 100, Abb. 268), *Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren* (G 96, Abb. 257) – wird der Eindruck erweckt, dass sich der Maler hier ‚austoben‘ wollte. Der Umhang des toten Gunther setzt sich aus scheinbar achtlos und mit großer Schnelligkeit nebeneinander gesetzten ‚Farbflecken‘ zusammen. Diese Flüchtigkeit wird durch die stofflich überzeugend gemalte Hermelinverbrämung konterkariert. Im *Aemilian* findet sich in der rechten unteren Ecke ein ähnlich expressiv gestaltetes Stück Stoff. Auch im *Bonifatius* ist es textiles Material, das Aufsehen erregt. Die Aufmerksamkeit ist hier auf den Protagonisten respektive auf seine Bekleidung zu lenken: Geradezu einem Feuerwerk gleicht hier die Partie im Bereich seines rechten Knies.

Dies sind wohl die großartigsten und den Betrachter erstaunt zurücklassenden Beispiele innerhalb des Zyklus. Bemerkenswert ist, dass diese beinahe schon konträre Vielfalt im Farbauftrag ausschließlich in diesen für das Stift Kremsmünster geschaffenen Gemälden vorkommt. Gerade auch deshalb macht sich eine gewisse Ratlosigkeit breit, wenn man nach dem Grund dafür fragt. Es ist durchaus möglich, dass Remp die betreffenden Stellen ‚aufregender‘ gestalten, ihnen größere Lebendigkeit verleihen wollte, um der Leblosigkeit beinahe monochromer Flächen entgegenzuwirken. Fest steht jedoch, dass diesen expressiven Partien innerhalb der mitteleuropäischen Barockmalerei – und insbesondere im Vergleich mit Werken von Rempes Zeitgenossen Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte – eine herausragende Position zukommt.

sich u. a. im Belvedere, Wien, in der Bibliothek der ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Lviv/Lemberg sowie im Ossolineum in Wrocław/Breslau (Vgl. dazu Dachs-Nickel 2009, S. 97–104).

7. Vorbilder, die Frage nach der italienischen Schulung und anderen Einflüssen

7.1 Remp und Italien – Zum Stand der Forschung

Bereits zu Lebzeiten Rempes wird ein Studienaufenthalt des Künstlers in Italien erwähnt. Johann Gregor Thalnitscher berichtet 1715: „Franciscus Remb. [...] a teneri delineationi, ac picturae deditus, pronacior aetate Venetias, ac Romam hac in arte peritorum Palestra, toto orbe celeberrima, ubi triennio moratus, Academicis Sedulo incumbens, meruit inter praemiseros recenseri“³¹¹. Allerdings erscheint ein dreijähriger Studienaufenthalt in Rom an der Akademie aus stilistischen Gründen – soviel sei an dieser Stelle vorweggenommen – nicht ganz glaubwürdig. Im Œuvre Rempes trifft eine Vielfalt an italienischen Einflüssen aufeinander, sodass das lange Akademie-Studium in Rom als zeitgenössische ‚Apotheose‘ verstanden werden darf. Aber dieses Faktum zeigt, dass zu Rempes Lebzeiten der römischen Malerei ein besonders hoher Wert beigemessen und sie daher als vorbildlich angesehen wurde.

Joseph Wartinger³¹², dessen wesentlichster Verdienst der Aufbau des heutigen Steiermärkischen Landesarchivs ist, erwähnt 1833 knapp, dass Remp lange Zeit auf Kosten des Grafen Ignaz Maria Attems in Italien studiert hat³¹³. Ob diese Feststellung auf einer früheren schriftlichen Quelle beruht, ist nicht nachvollziehbar. Da aber noch lange nach dieser Zeit Quellen und Dokumente, die das notwendige Faktenmaterial liefern, in den seltensten Fällen entsprechend zitiert wurden, ist es möglich, dass dieser große Archivar auch in Bezug auf Remp interessante, heute aber unbekannte Schriftstücke vorgefunden hatte. Auch in Wastlers Künstlerlexikon ist das Studium in Italien nur in einem Satz erwähnt, wobei er dieses aber Ende des 17. Jahrhunderts ansetzt³¹⁴. Mittlerweile konnte aber belegt werden, dass die Studienreise nicht vom Grafen Attems, sondern von den Krainer Ständen finanziert wurde, damit sich der junge Künstler „in der Mahler Kunst desto besser perfectioniret, und Zu des Landts notturft qualificiert machen könnte“³¹⁵. Dieses Faktum wird durch die schriftliche

³¹¹ Für den vollständigen Text siehe Q 16.

³¹² Zu Leben und Wirken Wartingers vgl. Leitner 1873 und Pichler 1973.

³¹³ Wartinger 1833, S. 99.

³¹⁴ Wastler 1883, S. 139.

³¹⁵ Weigl 2001/02, S. 54 (Anm. 14): Igor Weigl zitiert hier ein Dokument aus dem Archiv der Republik Slowenien (siehe Q 2). Zuvor hat bereits Uroš Lubej in völlig anderem Zusammenhang auf dieses Schriftstück verwiesen (Lubej 1997, S. 37).

Überlieferung von Johann Gregor Thalnitscher (Janez Gregor Dolničar) ergänzt, der behauptet, dass Remp drei Jahre lang an der Akademie St. Lukas in Rom studiert habe³¹⁶.

Auch im Ausstellungskatalog von 1973/74 finden sich kaum neue Aufschlüsse über die Studienreise nach Italien. Es wird aber davon ausgegangen, dass vor allem die Malerei Bolognas, Roms und Neapels für Remp von Bedeutung gewesen ist³¹⁷. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass das viel nähere Venedig ganz außer Acht gelassen wurde, obgleich Remp teilweise in die stilistische Nähe Loths gerückt wurde³¹⁸.

Günther Heinz schließt jedoch eine Tätigkeit im Atelier Loths dezidiert aus und zieht eine Ausbildung in einer römischen Werkstatt mit anschließendem Sammeln von Erfahrungen in Venedig in Betracht. Darüber hinaus macht er auch auf eine Auseinandersetzung Remp mit der flämischen Malerei aufmerksam³¹⁹.

Letztendlich ist nach Durchsicht der relevanten Literatur festzustellen, dass die Sichtweise bezüglich des Einflusses der italienischen Kunst auf Remp's Schaffen nur eine sehr allgemeine oder aber auf einen kleinen Kreis von Werken begrenzte ist. Dazu kommt noch, dass es über den genauen Ablauf des Aufenthalts – von der Erwähnung bei Thalnitscher abgesehen – keinerlei archivalische Informationen gibt. Allgemein galt es als Ideal, bis nach Rom und Neapel zu gelangen, wobei Venedig auf der Durchreise am Programm stand. Oftmals aber sorgten gute Kontakte zu venezianischen Künstlern oder auch Geldmangel dafür, dass die Tour nicht weiter Richtung Süden fortgesetzt wurde³²⁰.

7.2 Vorbemerkung: Die Problematik der Rekonstruktion von Studienaufenthalten mitteleuropäischer Maler in Italien unter besonderer Berücksichtigung der Loth-Schüler

Auch wenn viele zentraleuropäische Künstler eine längere Schulung bei italienischen Meistern genossen, ist damit noch nichts über den tatsächlichen Erfolg dieser Ausbildung gesagt. Gerade am Beispiel des Johann Carl Loth und seiner sehr zahlreichen Schüler lässt sich dies sehr gut beobachten. Während Peter Strudel und Johann Michael Rottmayr im Laufe der Zeit eine großartige Entwicklung aufweisen konnten und letzten Endes zu das Kunstgeschehen beherrschenden und prägenden Malerfürsten aufstiegen, war der Wirkungskreis – und die daraus resultierende Bedeutung – eines Hans Adam Weissenkircher oder eines Johann Carl

³¹⁶ Siehe Q 16.

³¹⁷ Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 10.

³¹⁸ Vgl. etwa Koller 1993, S. 39, 67.

³¹⁹ Heinz 1979, S. 76-77.

³²⁰ Garas 1991, S. 81.

Reslfeld wesentlich beschränkter. Gerade von letzterem ist zwar ein Œuvre von beachtlicher Größe bekannt³²¹, doch ist man versucht, ihm eine gewisse Einfalt vorzuwerfen, da er in seinen Kompositionen sehr oft auf bekannte Vorbilder zurückgriff und es dabei unterließ, diese für seine Zwecke zu adaptieren³²². Es verwundert daher nicht, dass Karl Garzarolli-Thurnlackh darüber hart, aber gut begründet urteilt: „Weißenkircher, Reslfeld und Remp verkamen, ohne wesentliche Steigerung ihrer überkommenen profunden Schulkenntnisse, schließlich in der Provinz, während Peter Strudel sich eher nordischen Einflüssen öffnete und Johann Michael Rottmayr neben Lys bolognesische und corregieske malerische Prinzipien mit dem venezianischen Seicento verschmolz“³²³. Ulrich Nefzger hingegen relativiert gerade das Bild Reslfelds, wobei aber gerade die Frage nach dem Kontext, für den die Bilder geschaffen wurden, allgemeine Maxime bei der Beurteilung von Künstlern sein sollte: „Er fügt sich in seine Umgebung ein und setzt seine Bildwelt zusammen; nur im Zusammenhang, an Ort und Stelle, wirkt seine Bildsprache, wird beredt“³²⁴.

Trotz der – wenn auch unterschiedlich langen – Tätigkeit bei demselben Meister herrscht innerhalb der Gruppe der Loth-Schüler eine beträchtliche Vielfalt. Und es waren gerade all diese Künstler, die das Kunstschaffen in den habsburgischen Erblanden ab den 1680-er Jahren beherrschten und prägten³²⁵. Besonders interessant ist, dass das venezianische Atelier des gebürtigen Deutschen geradezu eine Monopolstellung hinsichtlich der Ausrespektive Fortbildung mitteleuropäischer Künstler innehatte. Die Gründe dafür scheinen vielfältig: Einerseits mag die Reduktion der sprachlichen Barriere eine Rolle gespielt haben, andererseits waren sicherlich die breit gefächerten Kenntnisse Johann Carl Loths, die von der venezianischen und spätkaravaggischen Malerei bis hin zu Ribera, Langetti und Poussin reichten, ausschlaggebend³²⁶. Hier konnten an einem einzigen Ort vielfältige Erfahrungen erworben werden, was wiederum ausgedehnte, kostspielige Reisen ersparte. Dadurch lässt sich auch erklären, warum die Schüler und Mitarbeiter – darunter Hans Adam Weissenkircher,

³²¹ Am treffendsten hat wohl Günther Heinz, der auf die tatsächlich existenten Meriten Reslfelds verweist, die Situation hinsichtlich der – oft nicht wahrgenommenen – Omnipräsenz der Werke dieses Malers ausgedrückt: „Ich nehme an, dass Sie den Maler sicher gut kennen, vor allem diejenigen, die Oberösterreich bereist haben, wo fast in jeder größeren Kirche eines seiner Bilder hängt, an dem man rasch vorübergeht“ (Heinz 1979, S. 38-39).

³²² Etwa *Christus fällt unter dem Kreuz*, Öl auf Leinwand, Garsten, Pfarrhof (Koppensteiner 1993, Bd. 1, S. 131-132, M 24/Kat. Nr. 9. – Kopie des Gemäldes von Anthonis van Dyck via Kupferstich, Antwerpen, St. Paul). – *Große Kreuzigung Christi*, 1686, Garsten, ehem. Stift, Sommerchor (Ebenda, S. 138-142, M 27/Kat. Nr. 12. – Eine „adaptierte Kopie nach Tintoretto“, Venedig, Scuola di San Rocco). – *Kommunion des heiligen Carl Borromäus*, vor 1693, Garsten, Wintersakristei (Ebenda, S. 142-144, M 28/Kat. Nr. 14. – Seitengleiche Kopie eines Kupferstichs von François de Poilly nach einem Gemälde von Pierre Mignard). – *Anbetung der Heiligen drei Könige*, 1688, Steyr, Stadtpfarrkirche, ehem. Hochaltarbild (Ebenda, S. 434-442, M 153/Kat. Nr. 15. – Aufbauend auf Veroneses ehemals in San Silvestro in Venedig befindliche und durch Kupferstiche verbreitete Anbetung der Könige, London, National Gallery).

³²³ Garzarolli-Thurnlackh 1928, S. 17.

³²⁴ Nefzger 2004, S. 60.

³²⁵ Heinz 1979, S. 39.

³²⁶ Ebenda, S. 35.

Daniel Seiter, Johann Carl von Reslfeld, Peter Strudel, Ulrich Glantschnigg und Michael Wenzel Halbax – nach dem Weggang aus dem Atelier Loths teilweise sehr unterschiedliche Wege einschlugen, denn: „Es war für die Schüler aber auch die Möglichkeit gegeben, die im Werk Loths selbst enthaltene Synthese in ihre Elemente wieder aufzugliedern. Es ist daher begreiflich, dass die bedeutenden Lothschüler jeder auf seine Art das vom Lehrer Übernommene weiterentwickelt haben und sich daher voneinander grundsätzlich unterscheiden“³²⁷.

Abgesehen von der über Jahrzehnte dominierenden Loth-Schule ist die Aufmerksamkeit aber auch auf zwei Zeitgenossen Remps zu richten, die beide hauptsächlich in der Steiermark tätig waren. Der eine ist **Johann Cyriak Hackhofer** (1675–1731), als dessen Hauptwerk die umfangreiche Freskenausstattung der Festenburg, deren Entstehung in die Jahre 1710 bis 1723 fällt, zu bezeichnen ist (Abb. 347–348). Im Schaffen des gebürtigen Tirolers machen sich sowohl venezianische, als auch römische Einflüsse bemerkbar³²⁸. Er dürfte folglich eine ähnlich angelegte Studienreise nach Italien wie Remp absolviert haben. Einerseits nahm er sich Pietro da Cortona, Annibale Carracci sowie Domenichino zum Vorbild, andererseits ist aber auch eine Abhängigkeit von Loth und seiner Schule deutlich wahrnehmbar³²⁹.

Das Beispiel des **Matthias von Görz** (um 1670/71–1731) ist ebenso interessant. Dessen zentrales Fresko-Deckenfeld im Vorsaal des zweiten Stockwerks des Palais Attems wurde ja von Remp mit einer scheinarchitektonischen Rahmung versehen (Abb. 123)³³⁰, was wiederum mit Sicherheit zu einer Bekanntschaft der beiden Künstler geführt hat³³¹. Dem aus der Pfarre Gleisdorf gebürtigen, verwaisten Sohn des Maurers Thomas Görz erfuhr durch den damaligen Propst des Augustiner-Chorherrenstiftes Pöllau, Michael Josef Maister, enorme Förderung. Er hatte den Jüngling bereits zur Freskierung der erst zu errichtenden neuen Stiftskirche in Pöllau auserkoren und gab ihn nicht nur – ab 1687 – in die Lehre zu dem landschaftlichen Maler Matthias Echter, sondern finanzierte ihm auch eine mehrjährige Italien-Reise, die Görz 1691 antrat und die ihn zumindest nach Venedig, Pavia, Padua und vor allem Rom führte, was ihm wiederum das Studium der Werke von Carracci, Domenichino, Lanfranco, Cortona, Pozzo, Barocci, Ricci und Maratta ermöglichte³³². Propst Maister verstarb 1696, nachdem er dem gesamten Kapitel Görz empfohlen hatte, der wiederum in Italien ‚verschollen‘ blieb, sodass man für die Freskierung der bereits fertig gestellten Bibliothek 1698

³²⁷ Ebenda, S. 36.

³²⁸ Vgl. Weeber 1987, Bd. 1, S. 14.

³²⁹ Ebenda, S. 261-262.

³³⁰ Vgl. Altmann 1993, Bd. 1, S. 24–25.

³³¹ Vgl. ebenda, S. 26.

³³² Ebenda, S. 22-23.

Antonio Maderni verpflichtete (Abb. 11)³³³. Über die Rückkehr von Görz berichtet uns Karl Kellner in seiner Chronik des ehemaligen Stiftes Vorau: „Endlich anfangs des vorigen Soculus erschien wider aller Erwarthen herr von Görtz voller italienischer Ideen. Er brachte unendlich viele Zeichnungen, die er von größten Kunstwerken abkopierte, zum Vorschein. Nie wird ein junger Mensch die römisch italienischen Reisen benutzt haben als herr von Görtz“³³⁴. Dieser Bericht scheint auch hinsichtlich der Italien-Reisen anderer Künstler dieser Zeit interessant. Da sich die Studien-Aufenthalte von Remp und Görz zeitlich überschneiden haben und darüber hinaus ähnliche Stationen anzunehmen sind, bleibt die – freilich spekulative – Frage offen, ob sich die beiden vielleicht schon in Italien irgendwo begegnet sind.

Im weiteren Verlauf wurde Matthias von Görz Pöllauer Stiftsmaler und unterhielt gleichzeitig eine Werkstatt in Graz, die ihm durch die 1704 erfolgte Verheiratung mit der Tochter des damals bereits verstorbenen Matthias Echter zugefallen war. Er konnte besonders in der Wandmalerei reüssieren, war aber auch als Maler von Altarbildern tätig. Als sein Hauptwerk hat sicherlich die 1712 bis 1718 erfolgte Freskierung der Stiftskirche in Pöllau (Abb. 349) zu gelten³³⁵.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es mitteleuropäische Maler im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zur Erweiterung und Vertiefung ihrer Kenntnisse in der Malkunst vor allem nach Venedig zog. Insbesondere das Atelier des Johann Carl Loth hat diesbezüglich eine nahezu magische Anziehungskraft ausgeübt. Venedig war leichter zu erreichen als die mittelitalienischen Städte und daher vor allem auch kostengünstiger, aber auch die Sprachbarriere darf nicht außer Acht gelassen werden³³⁶. Außerdem konnte man sich hier weit mehr als bloß Kenntnisse der venezianischen Malerei aneignen. Loth selbst war durch Italien gereist, bevor er sich in Venedig niederließ, und war daher auch mit anderen Schulen vertraut. Darüber hinaus muss an dieser Stelle etwa auch an Bernardo Strozzi erinnert werden, der – aus Genua zugewandert – schon vorher zu einer stilistischen Bereicherung der Malerei in der Lagunenstadt beigetragen hat. Darüber hinaus bot sich hier auch die Möglichkeit zum Studium älterer Meister, wobei für den Barock vor allem die Werke von Paolo Veronese und auch Jacopo Tintoretto von Bedeutung sind.

Ein Studium in Rom war weit weniger Künstlern vergönnt. Man ist versucht, eine römische Schulung als etwas Elitäres zu betrachten, das nach der Rückkehr in die Heimat einen gewissen Erfolg von vornherein sicher stellte. Sich in diese Richtung zu orientieren –

³³³ Ebenda, S. 22.

³³⁴ Diözesanarchiv Graz, Sign. XIX-V-28: Dechant Karl Kellner, Aus uralten Urkunden zusammengesetzte Geschichte des vormahligen nun aufgelösten Stiftes von Pöllau, Handschrift, vor 1785, S. 65 (zitiert nach Altmann 1994, Bd. 1, S. 22–23).

³³⁵ Schweigert 1992, S. 191.

³³⁶ Heinz 1979, S. 35.

und sei es nur durch die Kenntnis von Reproduktionsgraphiken – war hinsichtlich attraktiver Aufträge auf jeden Fall förderlich. Auch der neapolitanischen³³⁷, der genuesischen und der bolognesischen³³⁸ Schule kam eine gewisse Bedeutung zu. Exakte Aufzeichnungen über die Studienreisen der einzelnen Künstler des Barock liegen nicht vor. Einzelne Aufenthaltsorte lassen sich – wie auch bei Remp – meist nur stilistisch erschließen.

7.3 Beispiele für Motivübernahmen, kompositorische Vorbilder und Wechselwirkungen unter besonderer Berücksichtigung der Reproduktionsgraphik

Allgemein lässt sich feststellen, dass Remp's Umgang mit Vorbildern ein sehr freier war und er dabei eine selektive Vorgehensweise wählte. Eine komplette, geradezu kopierende Übernahme einer Komposition bei gleichbleibendem Thema ist im bisher bekannten Œuvre Remp's – mit Ausnahme der als Sonderfall zu bezeichnenden *Jungfrau mit Einhorn* (W 12, Abb. 159) – nicht zu finden. Er steht damit im Gegensatz zu anderen Künstlern seiner Zeit, wobei der Vergleich mit Johann Carl von Reslfeld besonders plakativ scheint. In dessen Schaffen finden sich mehrere Gemälde, die in ihrer gesamten Komposition auf Werke älterer italienischer Meister zurückgehen, wobei der Druckgraphik die vermittelnde Rolle zukommt. An Beispielen hierfür sind etwa die *Anbetung der Könige* in Steyr oder die monumentale *Kreuzigung* im Sommerchor der ehemaligen Stiftskirche in Garsten anzuführen³³⁹.

Auch Remp besaß – wie die meisten Künstler seiner Zeit – eine Sammlung von Kunstbüchern und Kupferstichen, die er testamentarisch zu gleichen Teilen seinen beiden Brüdern vermachte³⁴⁰. In Bezug auf Umfang und Zusammensetzung dieser Kollektion ist allerdings nichts bekannt, da die einzelnen Blätter und Bücher weder im Testament, noch im Verlassenschaftsinventar genauer beschrieben werden. Immerhin wissen wir zumindest über einen Teil der Bibliothek seines Mäzens und größten Auftraggebers, des Grafen Ignaz Maria Attems, genau Bescheid³⁴¹. Dieser dem Künstler sicherlich nicht vorenthaltene Bestand beinhaltete neben zahlreichen Architekturwerken etwa auch ein Stichwerk der Galleria Farnese des Annibale Carracci sowie David Teniers' ‚Bilderbuch‘ der Sammlung des Erzherzogs Leopold

³³⁷ Einmal mehr ist hier auf Francesco Solimena hinzuweisen, der auch in unseren Breiten besonders dank der Vermittlung des neapolitanischen Vizekönigs General Wirich Philipp Graf Daun durch seine Werke Bedeutung erlangte. Dies blieb für die österreichische Malerei nicht ohne Folgen.

³³⁸ So bevorzugten der Fürst Liechtenstein (Marcantonio Franceschini) und Prinz Eugen von Savoyen (u. a. Marcantonio Chiarini, Pietro Paltronieri) bolognesische Künstler. – Zu den vom Prinzen Eugen beschäftigten Künstlern vgl. Heinz 1963.

³³⁹ Vgl. dazu Koppensteiner 1993, Bd. 1, S. 138–142, M 27/Kat. Nr. 12 (*Große Kreuzigung Christi*, Garsten), S. 434–442, M 153/Kat. Nr. 15 (*Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Steyr).

³⁴⁰ Siehe Q 20 (fol. 2 recto).

³⁴¹ Das 1733 erstellte Verlassenschaftsinventar umfasst auch ein Verzeichnis der Bücher (Q 25a).

Wilhelm, das *Theatrum Pictorium*³⁴². Doch wie haben wir uns den privaten Bestand an Vorlagen in Form von Kupferstichen eines Malers in dieser Zeit vorzustellen³⁴³? Glücklicherweise war man bei der Niederschrift des Verlassenschaftsinventars des 1711 verstorbenen Michael Wenzel Halbax geradezu pingelig. Hier findet sich nämlich in einem Anhang eine präzise Auflistung der einzelnen Blätter, wobei zwar keine Sujets, aber immerhin die Künstler genannt werden.³⁴⁴ Der Bestand dieses Künstlers umfasste Einzelblätter und Kunstbücher – insgesamt an die 400 Kupferstiche – sowie das von Sandrart mit 142 Abbildungen illustrierte Alte Testament. Die italienischen Meister – darunter Carlo Maratta, Giovanni Lanfranco, Raphael, Annibale Carracci, Paolo Veronese, Pietro Testa und Leonardo da Vinci – überwiegen hierbei haushoch. Es hat den Anschein, dass sich Halbax eine respektable Sammlung von Vorlagen zusammengetragen hat, was im Barock als Vorzug eines Künstlers angesehen wurde³⁴⁵. Dass sich aber auch Remp von Werken anderer Künstler und etablierten Kompositionen nicht nur inspirieren ließ, sondern sogar einzelne Teile daraus entlehnte, soll nun im Folgenden eingehender erörtert werden. In einigen Fällen scheint die Verwendung von Reproduktionsgraphiken nahe liegend, in anderen Beispielen bedient sich Remp in der italienischen und teilweise spezifisch in der venezianischen Malerei allgemein gebräuchlicher Bildelemente.

Ein kleines Täfelchen – die *Schlafende Nymphe* (G 117, Abb. 192) – ist in Bezug auf Motivübernahmen und Abhängigkeit von der italienischen Kunst besonders aufschlussreich. Remp wandte diesen Figurentypus zuvor bereits in dem kleinen monochromen Medaillon *Venus und Satyr* (Abb. 194) in Brežice an. In vergleichbarer Form findet sich diese Liegende in Hans Adam Weissenkirchers *Jupiter und Antiope* von 1695 (Abb. 195)³⁴⁶, wobei es sich in diesem Fall um die Wiederholung eines Werkes der Loth-Schule handelt³⁴⁷. In Peter Strudels Œuvre findet sich diese Figur in dem allegorischen Gemälde *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*

³⁴² Ab 1660 in mehreren Auflagen in verschiedenen Sprachen erschienen.

³⁴³ Im späteren 18. Jahrhundert ist auf die Kollektionen zweier führender Malerpersönlichkeiten zu verweisen. Franz Anton Maulbertsch dürfte eine stattliche Anzahl an Druckgraphiken besessen haben. Während der Umfang nicht überliefert ist, findet sich in einer Ankündigung des Verkaufs der Maulbertsch-Verlassenschaft eine Aufzählung von verschiedenen Künstlern (Ankündigung vom Verkauf der Verlassenschaft des Franz Anton Maulbertsch, in: Wiener Zeitung, Nr. 61 vom Mittwoch, dem 2. August 1797, S. 2256). Über die ursprünglich im Besitz von Paul Troger befindliche Graphiksammlung gibt hingegen – mit großer Wahrscheinlichkeit – ein detailliertes Verzeichnis anlässlich der Versteigerung einer Graphiksammlung am 27. März 1786 Auskunft. Hier werden in der Regel der Künstler, das Sujet sowie der Stecher genannt. Außerdem ist dieses sogar – den Katalogen heutiger Kunsthändler vergleichbar – im Druck erschienen (Verzeichniß von alten und seltenen Kupferstichen, aus der italiänischen, deutschen und niederländischen Schule, nebst Kupferstichbüchern [...], Wien 1786. – Das Exemplar der Akademie der bildenden Künste in Wien trägt den handschriftlichen Vermerk „Collection des Malers Troger“).

³⁴⁴ Siehe Franzl 1970, S. 259–260.

³⁴⁵ Altmann 1994, Bd. 1, S. 23.

³⁴⁶ Zu diesem Gemälde existiert außerdem auch eine seitenverkehrte Zeichnung im Kupferstichkabinett der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Inv. Nr. HZ 75. Vgl. dazu: Kat. Ausst. Graz 1985, S. 175, Kat. Nr. 73, mit Abb.

³⁴⁷ Ewald 1965, S. 113, Nr. 461. – Siehe auch: Kat. Ausst. Graz 1985, S. 140.

ebenso³⁴⁸. Letzten Endes geht diese Darstellung aber auf Annibale Carraccis Kupferstich *Venus und Satyr* (Abb. 196) zurück³⁴⁹. Auch außerhalb der Loth-Schule wandte man diesen Typus an: Marcantonio Franceschini etwa machte ihn sich immer wieder zunutze – wie etwa als männliches Wesen in *Venus verliebt sich in Adonis* (Abb. 197) –, aber auch bei Luca Giordano tritt er auf³⁵⁰. Selbst Rembrandt scheint diese italienische Kreation in seinem Stich *Jupiter und Antiope* rezipiert zu haben³⁵¹, und in stärker transformierter Form findet sich die schlummernde Figur in Martin Johann Schmidts Täfelchen *Pan überrascht eine schlafende Nymphe* von 1782³⁵², aber auch in Franz Anton Maulbertschs um 1785/86 entstandener Ölskizze *Triumph der Aurora* im Belvedere³⁵³. Remps Umsetzung dieses Motivs veranschaulicht letzten Endes sehr deutlich seine Orientierung am Formengut der italienischen Malerei.

Ähnliches lässt sich auch an Hand des Historienbildes *Der heilige Ulrich und König Otto in der Schlacht auf dem Lechfeld* (G 98, Abb. 261) zeigen. Hier ist es der stark verkürzt gegebene getötete Krieger im Vordergrund, der den Blick des Betrachters auf sich zieht und die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers erregt. In ähnlicher Weise findet sich diese Figur in Hans Adam Weissenkirchers *Sternbild Zwillinge* (Abb. 265), das Teil der Ausstattung des Planetensaales in Schloss Eggenberg ist. Dieses Gemälde ins Zentrum ihrer Betrachtungen stellend, beschäftigt sich bereits Barbara Ruck 1985 intensiv mit dieser Motivübernahme und führt – von Jan Liss' und seinem *Tod Abels*³⁵⁴ ausgehend – als Beispiele u. a. Johann Carl Loth³⁵⁵ (Abb. 264), Johann Michael Rottmayr (Abb. 266), Peter Strudel, Niccolò Renieri und auch Luca Giordano an³⁵⁶. Damit ist eine Konzentration auf venezianische respektive venezianisch beeinflusste Künstler gegeben. Ergänzend sei an dieser Stelle noch Antonio Molinari genannt, in dessen Schaffen sich dieser Typus ebenfalls findet (Abb. 373)³⁵⁷. Doch wiederum ist die Aufmerksamkeit auf Marcantonio Franceschini zu lenken, in dessen Schaffen man auch in Bezug auf dieses Element mehrfach fündig wird (Abb. 263)³⁵⁸. Der Effekt ist beim

³⁴⁸ Peter Strudel, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, um 1691 (?), Öl auf Leinwand, 172 x 249 cm, Sibiu, Brukenthal-Museum, Inv. Nr. 1147. – Vgl. dazu Koller 1993, S. 136-137, Kat. Nr. G 23.

³⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Graz 1985, S. 140.

³⁵⁰ Luca Giordano, *Schlafende Venus mit Cupido und Satyr*, Öl auf Leinwand, 133 x 187,5 cm, Privatsammlung (Siehe Kat. Ausst. Wien 2001, S. 144, Kat. Nr. 34, Farbabb. auf S. 145).

³⁵¹ Abb. in: Kat. Ausst. Salzburg 2006, S. 56.

³⁵² Abb. in: Ebenda, S. 197 (Kat. Nr. 53).

³⁵³ Franz Anton Maulbertsch, *Triumph der Aurora*, um 1785/86, Öl auf Leinwand, 54 x 53 cm (hochoval), Wien, Belvedere, Inv. Nr. 1735. – Vgl. dazu Kat. Slg. Wien – Belvedere 2008, S. 192, Kat. Nr. 91 (mit Farbabbildung).

³⁵⁴ Jan Liss, *Tod Abels*, Venedig, Galleria dell'Accademia. – Siehe dazu: Klessmann 2001, S. 122–124, Kat. Nr. 2, Farbabbildung 34.

³⁵⁵ Johann Carl Loth, *Martyrium des heiligen Gerbard*, 1677/78, Öl auf Leinwand, 478 x 206 cm, Padua, Kirche Sta Giustina, Altarbild der dritten Kapelle rechts. – Vgl. dazu Ewald 1965, S. 88, Nr. 261.

³⁵⁶ Kat. Ausst. Graz 1985, S. 108 (teilweise illustriert).

³⁵⁷ Antonio Molinari, *Die Gefangennahme Samsons*, ehem. Madrid, Privatsammlung, sowie *Alexander vor dem Leichnam des Darius*, ehem. München, Privatsammlung. – Vgl. Craievich 2005, Tafel III auf S. 83 sowie Abb. 100 auf S. 258.

³⁵⁸ Müller 2001, u. a. Tafeln VII (*Der trunksene Silen*, ehem. Christie's London) und XXVII (*Hagar und der Engel in der Wüste*, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola).

Bolognesen jedoch weitaus schwächer, da er nicht – wie die Venezianer – diese Figur in äußerster Nähe zum Betrachter positioniert. In Francesco Solimenas die *Himmelfahrt Christi* wiedergebendem Altarbild in der Schlosskapelle des Oberen Belvedere in Wien ist eine derartige Figur ebenfalls integriert. Doch auch hier ist ihre Wirkung gegenüber den venezianischen Beispielen gemindert, da die Vordergrundgruppe, der sie angehört, vom Mittelgrund klar distanziert ist und somit auch der am Rücken Liegende einer räumlichen, überleitenden Funktion weitgehend enthoben ist. Letzten Endes handelt es sich dabei nicht um eine Schöpfung genuin venezianischen Ursprungs, sondern um einen bis in die Antike zurückreichenden Figurentypus, der in diesem Fall jedoch über Carracci respektive Reproduktionsstiche nach dessen Werken Verbreitung erfahren haben dürfte (Abb. 262)³⁵⁹. Interessant ist folglich nicht nur die Verwendung des Motivs bei Remp, sondern besonders der spezifisch der venezianischen Malerei entsprechende Gebrauch.

Die kompositorische Herkunft des einstigen Suprafinestren-Bildes *Esther vor Ahasver* (G 11, Abb. 166) ist nicht minder interessant, wobei das Hauptaugenmerk auf zwei Motiven liegt: Einerseits ist dies der vom Thron erhobene Ahasver mit dem auf Esther gerichteten Zepter, andererseits die ohnmächtig zusammensinkende Esther, die von Begleiterinnen gestützt wird. Diese beiden Elemente finden sich bereits in der Kunst des 16. Jahrhunderts, wie es durch das Gemälde gleichen Inhalts von Paolo Veronese und Werkstatt³⁶⁰ belegt werden kann. Das grundsätzliche Schema der Gegenüberstellung von Herrscher mit erhobenem Zepter und einer vor ihn tretenden, emotional bewegten Frau findet sich auch – mit weitaus größerem, der Kunst des Barock näher stehendem Gefühlsausdruck – in der Zeichnung mit dem *Salomonischen Urteil* von Stefano dall’Arzere³⁶¹ (Abb. 169). In stärker komprimierter, aber die wesentlichen Bildelemente beinhaltender Form hat auch Domenichino das Thema der Esther vor Ahasver in seinem Freskomedaillon in San Silvestro in Rom umgesetzt³⁶².

Johann Carl Loth hat diese alttestamentarische Episode in Form einer Zeichnung verbildlicht (Abb. 167). Hier ist die Steifheit der früheren Beispiele bereits einer größeren Bewegtheit und damit gesteigerten Dramatik gewichen: Esther sinkt scheinbar unvermittelt zusammen, und Ahasver scheint von seinem Thron regelrecht aufzuspringen. In der Gestaltung der Hauptgruppe ähnelt dieses Blatt besonders einer Ölskizze von Ranieri del Pace

³⁵⁹ Miller 2001, S. 107–109.

³⁶⁰ Paolo Veronese und Werkstatt, *Esther vor Ahasver*, um 1585, Öl auf Leinwand, 141 x 289 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 3677.

³⁶¹ Stefano Dall’Arzere, *Salomonisches Urteil*, Zeichnung, ehemals Sotheby’s London (Lucco 1998, S. 588, Abb. 658)

³⁶² Abb. in: Spear 1982, Bd. 2, Abb. 330.

im Salzburger Barockmuseum³⁶³, die als Entwurf für ein in Privatbesitz befindliches Gemälde diente. Der Franceschini-Werkstatt wird eine Zeichnung zugeschrieben (Abb. 168), in der sich der unbekannte Künstler zwar derselben Anordnung wie Loth bedient, die Darstellung aber im Vergleich eher von pathetischem denn von dramatischem Empfinden geprägt ist.

Besonders aufschlussreich hinsichtlich des Umgangs mit etablierten Kompositionen, des Selektierens und Zusammenfügens ist *Die Überführung der Bundeslade durch den singenden und tanzenden David* (G 113, Abb. 173). Hier ist eindeutig eine Abhängigkeit von Antonio Molinaris monumentaler *Überführung der Bundeslade* (Abb. 174) gegeben. In Füßlis Allgemeinem Künstlerlexikon von 1809 wird dieses Werk folgendermaßen gerühmt: „Zu seinem bedeutendsten aus seiner guten Zeit gehöre die Geschichte des Oza zu Corpus Domini in Venedig, worin ein eben so gründlicher als anmuthiger Styl Seele und Aug’ bezaubern, Zeichnung und Ausdruck Studium verrathen, die Formen ziemlich schön, die Draperie reich und das Colorit so saftig und harmonisch sey, als in den Werken irgend eines Künstlers seiner Zeit“³⁶⁴. Dem Zauber dieses um 1694/95 entstandenen Gemäldes, das etwa vier Meter hoch und vierzehn Meter breit ist und sich heute in Murano in der Kirche Santa Maria degli Angeli befindet, ist wohl auch Remp erlegen. Auch wenn seine Umsetzung des Themas in viel kleinerem Maßstab erfolgte, so übernahm er doch die wichtigsten Bildelemente des Venezianers – darunter auch den Tod des Usa – und deren Anordnung. Spannend ist hierbei die Figur des Harfe spielenden und tanzenden David. Molinari hat sich von Domenichinos David-Fresko in San Silvestro al Quirinale in Rom anregen lassen, dass bereits im 17. Jahrhundert durch Druckgraphiken Verbreitung erfahren hat (Abb. 175 und 176). Vergleicht man jedoch die beiden Gemälde mit den Stichen, so wird klar, dass Remp diesen viel treuer folgt. Nicht nur die Figur des David findet sich in dem Suprafinestren-Gemälde wieder, sondern auch die Musiker – insbesondere die Form des Hornes – gehen auf Domenichino zurück. Remp hat sich folglich zwar sehr eng an Molinaris Darstellung angelehnt, für die Figur des David aber dezidiert auf das reproduzierte Original Domenichinos zurückgegriffen. Als Beleg für die Beliebtheit dieses Figurentypus und am gleichen Weg als Ausblick sei auf Paul Trogers Fresko mit der *Überführung der Bundeslade* in der Stiftskirche von Altenburg hingewiesen.

Die Feuerprobe der heiligen Kunigunde (G 101, Abb. 270) beruht auf Sadelers Darstellung der über die glühenden Pflugscharen gehenden heiligen Kunigunde aus Matthäus Raders *Bavaria Sancta* (Abb. 272). Zuvor hatte bereits Peter Strudel für sein Seitenaltarbild gleichen Inhalts in der Garstener Stiftskirche (Abb. 271) diesen Stich herangezogen. Vergleicht man

³⁶³ Ranieri del Pace, *Esther vor Ahasver*, Öl auf Leinwand, 41,1 x 32,1 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0053. – Vgl. dazu Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983, S. 330-331 (mit Abb.).

³⁶⁴ Füßli 1809, S. 891.

nun diese drei Umsetzungen der Episode aus der Vita der heiligen Kunigunde, so scheint ein ähnliches Vorgehen wie bei der *Überführung der Bundeslade durch den singenden und tanzenden David* vorzuliegen. Strudel übernimmt neben der grundsätzlichen Anordnung der Figuren auch das Schema der architektonischen Kulisse des Sadeler-Stiches. Jener Mann, der im Vordergrund die Pflugscharen über der Feuerschale zum Glühen bringt, ist bei Strudels Version noch in derselben Haltung wie bei Sadeler – allerdings bereits mit entblößtem Oberkörper und überzeugender in den Raum integriert – gegeben. Die heilige Kunigunde ist in ähnlicher Position wie im Vorbild zu sehen, die Haltung ihrer Arme ist allerdings verändert. Essentiell in Bezug auf die Bilderzählung ist, dass das königliche Paar einander zugewandt zu sehen ist, während König Heinrich bei Sadeler seine Aufmerksamkeit auf jene Männer richtet, die zu Seiten des Thrones stehen. Dies ist auch bei Remp's Fassung der Fall, wobei der Künstler auch in der Figur der Heiligen – man beachte die Position der Arme – getreuer dem Kupferstich folgt. Die Kenntnis desselben durch Franz Carl Remp ist somit offensichtlich, obgleich er den architektonischen Hintergrund vollends verändert. Vielleicht ist der im Vordergrund kniende Mann ein Indiz dafür, dass Remp auch die Strudel'sche Version kannte, da auch er diesen mit nacktem Oberkörper zeigt. Die farbliche Komposition und die düstere Stimmung sind bei den beiden Gemälden ebenfalls bis zu einem gewissen Grad vergleichbar. Bemerkenswert ist allerdings, dass Remp in Bezug auf die für das Stift Kremsmünster geschaffenen Historien-gemälde nur in diesem einen Fall auf einen Stich aus dem Werk *Bavaria Sancta* zurückgreift.

Im Fall des *Herz Jesu-Bildes* (G 91, Abb. 55) dürfte Remp von Auftraggeberseite – wohl aus Gründen der Bewahrung von Glaubensinhalten – eine Vorlage auferlegt worden sein. Das in Kupfer gestochene Mitgliedsblatt der 1699 gegründeten Wiener Herz Jesu-Bruderschaft (Abb. 58), welches der zweiten Offenbarung der heiligen Margareta Maria Alacoque detailgetreu folgt, wurde offensichtlich für das Gemälde in Ljubljana herangezogen. Franz Carl Remp ergänzte diese Komposition jedoch um zwei schwebende und zwei adorierende Engel. Letztere gehen auf Guido Renis Hochaltarbild in Sta. Trinità dei Pellegrini in Rom zurück (Abb. 57), von dem bereits relativ früh ein Reproduktionsstich existierte³⁶⁵.

Für das *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) muss sich Remp von der Anton Schoonjans zugeschriebenen Fassung in der Wiener Rochuskirche³⁶⁶ (Abb. 323) inspirieren haben lassen. Beleg hierfür ist die Übernahme der Figur des rechts im Bild befindlichen Vaters, der soeben sein Schwert zückt. Doch auch in diesem Fall schuf Remp

³⁶⁵ Hingewiesen wird hier auf die für Remp in Frage kommende Radierung eines Monogrammistens (AR), der um die Mitte des 17. Jahrhunderts tätig war. Darüber hinaus sind auch Reproduktionsstiche von Nicolas Dorigny und Jacob Frey d. Ä. nachweisbar (Vgl. Kat. Ausst. Wien 1988, S. 86, Kat. Nr. 50, mit Abb.).

³⁶⁶ Anton Schoonjans (zugeschrieben), *Entbanptung der heiligen Barbara*, Öl auf Leinwand, ca. 270 x 190, Wien III, Rochuskirche, Seitenaltar. – Vgl. dazu ÖKT Wien 1974, S. 173-174 (Géza Hajós).

keine Kopie des Details, sondern setzte es in adaptierter Form um. Grundsätzlich lehnt sich die Komposition nämlich sehr eng an Paolo Veroneses Martyriendarstellungen an (Abb. 324). Johann Georg Schmidt, der – neben Altomonte, Remp, Rottmayr und Schoonjans – auch an der Ausstattung der Peterskirche mitwirkte und daher mit den dort befindlichen Werken wohl bestens vertraut war, dürfte sich bei seinem 1717 datierten Altarblatt mit der *Entauptung der heiligen Barbara*³⁶⁷ für die Pfarrkirche in Pottendorf am Gemälde Remps orientiert haben³⁶⁸. An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass ein weiteres Gemälde – fernab von Wien – als Vorbild die Komposition in der Rochuskirche nicht leugnen kann. In der Kathedrale von Oradea in Rumänien befindet sich ein Altarbild mit dem *Martyrium der heiligen Barbara* (Abb. 325), das dem siebenbürgischen Maler Teodor Ilici Ceşliar (1746–1793), der eine Ausbildung an der Wiener Akademie genossen hatte³⁶⁹, zugeschrieben wird. Die Ähnlichkeit in der Anordnung der heiligen Barbara und ihres Vaters ist frappant³⁷⁰, sodass eine Kenntnis des Originals in der Rochuskirche anzunehmen ist, was wiederum die Zuschreibung an den Künstler mit Wien-Erfahrung stärkt. Außerdem ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass es in der damaligen Zeit auch ein Altarbild mit der *Entauptung der heiligen Barbara* von Rottmayrs Hand gab. Dieses wohl um 1702/03 entstandene Gemälde befand sich bis 1787 – dem Jahr von deren Aufhebung – in der Augustiner Chorherrenkirche St. Dorothea³⁷¹. Seit 1853 gilt dieses Werk als verschollen, doch es hat sich eine Zeichnung, die als eigenhändiger Ricordo zu werten ist und uns die Komposition vermittelt, in Bremen erhalten (Abb. 326)³⁷². In kompositorisch ähnlicher Anlage, jedoch mit deutlichen Unterschieden im Detail gestaltete Johann Michael Rottmayr sein *Barbaramartyrium* von 1709 (Abb. 327)³⁷³. Der Vater Barbaras, dessen Haupt auch hier schrägt und mit einem Turban bedeckt ins Bild gesetzt ist, hält das Schwert hier bereits mit ausgestrecktem Arm³⁷⁴. In einer Skizze, die möglicherweise als Entwurf für das

³⁶⁷ Johann Georg Schmidt, *Entauptung der heiligen Barbara*, 1717, Öl auf Leinwand, 365 x 175 cm, sign. und dat. „Jo: Ge. Schmidt fecit 1717“, Pfarrkirche Pottendorf. – Vgl. dazu Karl 1983, S. 210-211, Kat. Nr. A 6.

³⁶⁸ Karl 1983, S. 39.

³⁶⁹ Sabău 2005, S. 431.

³⁷⁰ Nicolae Sabău weist zwar auf eine Abhängigkeit von der Komposition Rottmayrs hin, nicht aber auf die große Ähnlichkeit mit dem Altarbild der Rochuskirche (Sabău 2005, S. 173-174).

³⁷¹ Hubala 1981, S. 220-221, Kat. Nr. G 178.

³⁷² Johann Michael Rottmayr, *Entauptung der heiligen Barbara*, Papier, Feder in Braun, grau laviert, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett und Graphische Sammlung (Inv. Nr. 75/139). – Vgl. dazu Hubala 1981, S. 251, Kat. Nr. Z93.

³⁷³ Johann Michael Rottmayr, *Entauptung der heiligen Barbara*, 1709, Öl auf Leinwand, 353 x 176 cm, Salzburg, Johannesspitalkirche. – Zu diesem Gemälde sowie dessen Entstehungsgeschichte und Stellenwert im Œuvre Rottmayrs vgl. Kat. Ausst. Salzburg/Laufen 2004, S. 146-147, Kat. Nr. 34 (Peter Prange).

³⁷⁴ In Bezug auf die Ikonographie des Martyriums der heiligen Barbara und insbesondere hinsichtlich des Vaters, der das Schwert bereits gezückt und Schwung geholt hat, ist auch auf zwei Gemälde von Michael Willmann hinzuweisen: *Der Tod der heiligen Barbara*, Öl auf Leinwand, 198 x 148 cm, Warschau, Nationalmuseum, Inv. Nr. M. Ob. 1470 (Vgl. dazu Kat. Ausst. Salzburg/Breslau 1994, S. 110, Kat. Nr. 16, mit Farbabb. auf S. 111). – *Der Tod der heiligen Barbara*, Öl auf Leinwand, 207 x 135 cm, Breslau, Nationalmuseum, Inv. Nr. VIII-976 (Vgl. ebenda, S. 128, Kat. Nr. 25, mit Farbabb. auf S. 128).

Salzburger Gemälde zu werten ist³⁷⁵, ist derselbe hingegen – wie auch schon beim Schoonjans zugeschriebenen Altarbild – im Begriff, das Schwert zu zücken. Letzten Endes dürfte die Gestaltung des Hauptes des Vaters – schräg im Bild und mit Turban – in allen genannten Beispielen venezianischen Ursprungs sein. Genährt wird diese Vermutung durch das Antonio Zanchi zugeschriebene Gemälde *Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes* in den Staatlichen Museen Kassel³⁷⁶.

Abschließend ist auf Felix Ivo Leicher hinzuweisen, dessen 1761 für die Franziskanerkirche in Opava/Troppau (Tschechische Republik) entstandene Darstellung dieses Themas, zu der sich in Budapest eine Skizze erhalten hat³⁷⁷, eindeutig auf den in Wien befindlichen Barbaramartyrien aufbaut. Diese ‚Wiener Ikonographie‘ des Barbara-Martyriums wird von der Darstellung des Süddeutschen Thomas Christian Winck konterkariert, wo die Enthauptung bereits vollzogen wurde³⁷⁸.

In Bezug auf die Figur des Merkur in einem der sogenannten „Bozzetti“ im Palais Attems (G 42, Abb. 81) ist auf die Wiedergabe des Götterboten nach einem Gemälde von Jean-Baptiste Corneille in Charles Perraults Publikation *Le Cabinet des Beaux Arts* von 1693 hinzuweisen (Abb. 350). Die Verbindung scheint hier zwar relativ lose, aber dennoch muss Remp von dieser oder einer vergleichbaren Darstellung ausgegangen zu sein. Ein weiterer Merkur ist im Deckengemälde mit der *Olympischen Götterversammlung* im Palais Attems (G 78, Abb. 150) zu erblicken, wobei sich der Künstler hier von dem Typus des Stiches noch weiter – zugunsten einer größeren, raumgreifenderen Bewegtheit – entfernt hat.

Die Bedeutung dieser Illustration aus Perraults Werk veranschaulicht auch die Entwurfszeichnung Martino Altomontes für die Tabernakelkrönung des Christus-Altars in der Dreifaltigkeitskapelle von Stadl-Paura (Abb. 351), wo die Körperhaltung des Merkur für den auferstandenen Christus direkt übernommen wird³⁷⁹.

³⁷⁵ Johann Michael Rottmayr, *Enthauptung der heiligen Barbara*, 1704/1709, Öl auf Leinwand, 112 x 68,5 cm, Trient, Museo Diocesano Tridentino. – Vgl. dazu Kat. Ausst. Salzburg/Laufen 2004, S. 146, Kat. Nr. 35 (Domizio Cattoi).

³⁷⁶ Antonio Zanchi (zugeschrieben), *Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes*, Öl auf Leinwand, 120 x 140,5 cm, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 582). – Zu diesem Gemälde im Allgemeinen sowie zur Zuschreibungsproblematik im Speziellen vgl. Kat. Slg. Kassel 1996, Bd. 1, S. 334 (Abb. in Bd. 2, Tafel 335).

³⁷⁷ Felix Ivo Leicher, *Martyrium der heiligen Barbara*, 1761, Öl auf Leinwand, 52,5 x 31,5 cm, Budapest, Sépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 57.18. – Siehe dazu: Kat. Ausst. Budapest 1993, S. 252-253, Kat. Nr. 81, Abb. auf S. 254. – Slavíček 2007, S. 230.

³⁷⁸ Thomas Christian Winck, *Enthauptung der heiligen Barbara*, Öl auf Kupfer, 29,8 x 23,5 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0042. – Vgl. dazu Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum, S. 500-501 (mit Abb.; dort als „autonome Ölskizze“ geführt).

³⁷⁹ Martino Altomonte, Christus als Sieger über Tod und Hölle, Entwurfszeichnung, Feder in Braun über schwarzer Kreide, laviert, auf Papier, 303 x 199 mm, Salzburger Barockmuseum/Sammlung Rossacher, Inv. Nr. 1080. – Vgl. Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983, S. 58, sowie Kat. Ausst. Wien 1998, S. 218-222, Kat. Nr. 67 (Ingeborg Schemper-Sparholz).

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass drei weitere Darstellungen aus dem *Cabinet des Beaux Arts* (Abb. 41, 44, 47) – vor allem auf ikonographischer Ebene – in Zusammenhang mit Teilen der Freskendekoration des Festsaaes in Brežice stehen³⁸⁰. In den Allegorien der *Malerei* (Abb. 40), der *Bildhauerei* (Abb. 43) und der *Poesie* (Abb. 46) scheint Remp auf den Perrault'schen Ideen aufzubauen. Die allegorische Figur der Malerei ist in beiden Fällen mit der Ausführung eines Gemäldes an der Staffelei beschäftigt. Auch die gezeigten werkvorbereitenden Arbeiten sowie der Farbenreiber kommen bei Remp vor. Bei der allegorischen Figur der Skulptur verhält es sich ähnlich: Jede der zwei arbeitet an einer Büste, und ihre Begleiter sind zum Teil ebenfalls bildhauerisch tätig zu sehen. Sinnierend und in besonders ähnlicher, wenn auch seitenverkehrter Form sind hingegen die lagernden Figuren der Poesie dargestellt, wobei unter den ihnen zur Seite gegebenen Gestalten jeweils der Posaunenbläser besonders auffällt. Remp scheint folglich mit diesen ikonographischen Schemen vertraut gewesen zu sein.

Hinsichtlich einiger Deckengemälde im Palais Attems ist auf Werke von Remps Zeitgenossen Luca Antonio Colombo (1674–1737) hinzuweisen. Der gebürtige Tessiner war der Sohn des Malers, Stukkateurs und Architekten Giovanni Battista Colombo und hat seine Ausbildung möglicherweise bei Carlo Antonio Bussi genossen. 1706 dürfte er sich in Wien aufgehalten haben, eine Tätigkeit für den Prinzen Eugen konnte allerdings bislang nicht verifiziert werden. Spätestens ab 1710 war er in Ludwigsburg ansässig (ab 1715 Hofmaler) und kehrte gegen Ende seines Lebens in seine Heimat zurück³⁸¹.

Am deutlichsten ist die Ähnlichkeit in der Komposition ersichtlich, wenn man Remps *Olympische Götterversammlung* (G 78, Abb. 150) neben den Deckenfresken und –gemälden Colombos in Schloss Ludwigsburg (Abb. 151 und 152) betrachtet.

Gewisse Analogien sind auch hinsichtlich der Deckengemälde von Antonio Bellucci (1654–1726) bemerkbar, wobei insbesondere auf jene aufmerksam zu machen ist, die für die Ausstattung des Stadtpalastes der Fürsten Liechtenstein in Wien entstanden sind. Hinsichtlich des grundsätzlichen Aufbaus der Kompositionen ließen sich noch weitere Zeitgenossen wie Gian Antonio Pellegrini (vgl. etwa das in der Zuschreibung strittige Gemälde im Kunsthistorischen Museum Wien, Abb. 295) hinzufügen, was belegt, wie sehr sich Remp diesbezüglich an der oberitalienischen Kunst orientierte, die auch in Zentraleuropa begehrt war und durch die Wanderkünstler Verbreitung erfahren hat.

³⁸⁰ Auf die Vorbildwirkung von Charles Perraults *Le Cabinet des Beaux Arts* für die Fresken in Brežice hat bereits Barbara Murovec aufmerksam gemacht (Murovec 2003, S. 102).

³⁸¹ Zu Leben und Schaffen von Luca Antonio Colombo siehe Kunze 1998.

7.4 Die Raumauffassung und ihre Entwicklung bei Remp

Hinsichtlich der eben konstatierten oftmaligen Verwendung von Motiven, die insbesondere in Werken Loths und seiner Schüler auftreten, scheint als nächster Schritt eine kurz gefasste Analyse der Raumauffassung zielführend.

Für diesbezügliche Vergleiche bieten sich insbesondere die zahlreichen Supraporten für das Palais Attens sowie die für das Stift Kremsmünster geschaffenen Gemälde an. Bei ersteren ist eine kontinuierliche Entwicklung von weniger raumgreifenden Figuren hin zu einer größeren Räumlichkeit zu beobachten, die dennoch beschränkt bleibt³⁸². Trotz der elaborierten Verkürzungen wirken die Gestalten deutlich vom Hintergrund abgegrenzt; es wird ihnen lediglich eine relativ schmale Raumbühne zugestanden. Hierbei ist etwa auf die *Darstellung aus der römischen Geschichte* (G 22, Abb. 199), *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216) sowie zwei noch im Palais Attens Supraporten allegorischen Inhalts zu verweisen (G 69 und 70, Abb. 117 und 118). In Bezug auf die zahlreichen Engel, die über der Protagonistin im *Martyrium der heiligen Ursula* (G 34, Abb. 225) schweben, ist Ähnliches zu beobachten. Viel eher haben wir es hier mit einem figuralen Konglomerat zu tun als mit tatsächlich schwebenden Himmelsboten. Auch in den – wohl in jeweils kurzer Zeit vollendeten und daher weniger ausgereiften – Deckenmalereien im Stift St. Florian sind die einzelnen Figuren sehr dicht aneinander gefügt, was wiederum auf Kosten einer zu illusionierenden Dreidimensionalität geht.

Trotz der anzunehmenden römischen Schulung und der nachgewiesenen kompositorischen Übernahmen aus diesem Kunstkreis bleibt Remp in Bezug auf die Darstellung des Raums sehr stark der venezianischen Malerei verhaftet, wobei insbesondere auf seine Zeitgenossen Antonio Molinari (Abb. 373) und Nicolò Bambini (Abb. 360–366) hinzuweisen ist, deren Gemälde eine ähnliche Raumauffassung zeigen. Über die mangelnde Räumlichkeit von Werken Johann Carl Loths und seiner Schule geht Remp jedoch deutlich wahrnehmbar hinaus, was beispielsweise durch den Vergleich von Loths *Martyrium des heiligen Gerhard* (Abb. 264) mit *Der heilige Ulrich und König Otto in der Schlacht am Lechfeld* (G 98, Abb. 261) unseres Künstlers illustriert werden kann. Für die stetig gesteigerte Räumlichkeit und die immer bravouröser werdenden Verkürzungen scheint letzten Endes Remp's römische Schulung mitverantwortlich gewesen zu sein.

³⁸² Vgl. dazu die Analyse auf S. 92–93.

7.5 Zur Frage nach niederländischen Elementen im Œuvre Remp

Wie bereits von Günther Heinz konstatiert, dürfte Remp während seiner Wiener Zeit auch von der niederländischen Malerei Anregungen bezogen haben³⁸³. Diesbezüglich sind der Historienzyklus für Kremsmünster (G 87–88, 96–101, Abb. 249, 251, 253, 257, 261, 267, 268, 270) sowie das *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) von Interesse, besonders aber die drei für das Stift St. Florian geschaffenen Supraportengemälde (G 102–104, Abb. 296–297, 300–301, 303–304).

Es ist bezeichnend, dass diese deutlich sichtbare Hinwendung mit dem Beginn der Wiener Jahre einsetzt. War Remp zuvor – fernab pulsierender Zentren – kaum die Möglichkeit gegeben, vielfältige Anregungen zu beziehen, so war die Situation in der Haupt- und Residenzstadt auch für ihn eine ganz andere. In den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts waren in Wien zahlreiche Künstler mit niederländischen Wurzeln tätig³⁸⁴: Ludwig de Biel³⁸⁵, Jacob Ferdinand Säeiß³⁸⁶, Caspar Boëst, Anton Schoonjans³⁸⁷, Peter Gabriel Parijs (Paris)³⁸⁸, Johann Carl Cordua, Franz Ferdinand von Geer, Philipp Ferdinand von Hamilton³⁸⁹ sowie Anton Peter van Roy³⁹⁰. Es darf – wohl zu Recht – angenommen werden, dass diese

³⁸³ Heinz 1979, S. 77.

³⁸⁴ Auflistung dieser Künstler in: Haupt 2006, S. 36.

³⁸⁵ In Antwerpen um 1665 geboren, wurde de Biel im Jahr 1694 bereits der Titel eines kaiserlichen Hofmalers verliehen. Er verstarb am 8. Juli 1742 im Alter von 77 Jahren im eigenen Haus in der Tuchlauben. – Vgl. Haupt 2007, S. 245–246, Nr. 430.

³⁸⁶ Jacob Ferdinand Säeiß, ein Maler aus Antwerpen, heiratete am 11. Juli 1694 Maria Katharina von Risman in St. Stephan, Wien (Vgl. Haupt 2007, S. 335, Nr. 1073). Am 3. November 1705 fungierte er als Trauzeuger bei der Verheiratung des aus Brüssel gebürtigen hofbefreiten und Universitäts-Kupferstechers Johann (Jan) van der Bruggen (Ebenda, S. 274–275, Nr. 634).

³⁸⁷ Anton Schoonjans wurde um 1655 in Antwerpen geboren und war Schüler des Erasmus II. Quellinus. 1674 ist der spätere kaiserliche Kammermaler in Rom nachweisbar und ab 1693 in Wien, wo er bereits 1695 für den kaiserlichen Hof tätig war. Zwischenzeitlich war er in Kopenhagen (um 1696), Berlin (um 1702), Den Haag (um 1704), Amsterdam (1706), Düsseldorf (bis 1716) und angeblich auch am englischen Hof tätig. Ab 1716 lebte er wieder in Wien, wo er am 13. August 1726 im eigenen Haus am Kohlmarkt verstarb. Von seiner Hand sind insbesondere Altarbilder, allegorische Darstellungen und auch Portraits bekannt. – Vgl. Thieme/Becker, Bd. 30, 1926, S. 256 (Z. v. M.). – Haupt 2007, S. 727, Nr. 3982.

³⁸⁸ Der aus Antwerpen stammende Parijs (Paris) war hofbefreiter Maler und ehelichte am 8. Oktober 1697 in St. Stephan, Wien, Maria Theresia Schoonjans, die Schwester des Malers Anton Schoonjans. Durch die Übernahme von Taufpatenschaften sind wir auch darüber unterrichtet, dass er mit Johann Carl Cordua gut bekannt gewesen sein muss. Er verstarb am 6. Mai 1724 in Wien (Haupt 2007, S. 210–211, Nr. 170).

³⁸⁹ Am 2. Jänner 1702 wurde der in Brüssel geborene Hamilton als kaiserlicher Kabinettmaler aufgenommen und dreieinhalb Jahre später – am 1. Juli 1705 – zum Kammermaler mit einer Jahresbesoldung von 1000 fl befördert. In dieser Funktion wurde er nachweislich bis 1747 immer wieder bestätigt, wobei er verpflichtet wurde, jährlich eine bestimmte Anzahl an Gemälden für den kaiserlichen Hof zu liefern, die allerdings separat bezahlt wurden. Diese vertragliche Sicherung seiner Dienste zeugt auch von dem großen Renommée, das dieser einzigartige Tiermaler genoss. Seine Werke sind heute ob ihrer großen Anzahl oft zur Aufbewahrung in den Depots der Museen verbannt. Umso erfreulicher ist es, dass dieser für den österreichischen Barock so wichtige Künstler mit einigen Werken in der Neuaufstellung der Alten Galerie in Graz sowie besonders der Barocksammlung des Belvedere in Wien vertreten ist. – Vgl. Baum 1980, Bd. 1, S. 228–236. – Haupt 2007, S. 481, Nr. 2128.

³⁹⁰ Der ebenfalls in Antwerpen geborene Anton Peter von Roy ist zwischen 1706 (Verheiratung am 31. Oktober mit Maria Lucia Wittmanin in St. Stephan) bis 1738 (Tod der Tochter Theresia am 17. Juli) in Wien nachweisbar. Roy war kaiserlicher Kammermaler und konnte besonders im Portraitchen sowie als Maler von Altarbildern reüssieren. Er war nicht nur in Wien, sondern auch in Niederösterreich, Mähren und Böhmen tätig. – Vgl.

Maler nicht isoliert voneinander tätig waren und dass es bestimmt auch Bekanntschaften gegeben hat. Dazu mag auch die gemeinsame Tätigkeit mit heimischen Kräften an Ausstattungen von Bauwerken wie der Peterskirche beigetragen haben³⁹¹. Alle diese gebürtigen Niederländer haben nicht nur ihre eigenen Werke den anderen zur Schau gestellt, sondern wohl auch zur Vermittlung der Kunst ihrer Heimat wesentlich beigetragen. Erschwerend in der vergleichenden Betrachtung wirkt sich jedoch aus, dass keiner der genannten Künstler werkmonographisch bearbeitet wurde. Tiermaler wie die Familie Hamilton, deren Werke doch einige Prominenz besitzen und deren Charakteristika folglich leichter zu erschließen sind, haben für das Schaffen Remps keine Bedeutung. Und in Bezug auf die figürliche Malerei hat bislang lediglich Klára Garas das Wagnis unternommen, Peter van Roy und auch Jacob van Schuppen, der erst nach Erscheinen des Aufsatzes durch eine publizierte Werkmonographie gewürdigt wurde³⁹², als Vorbilder für einen mitteleuropäischen Künstler – in diesem Fall Maulbertsch – heranzuziehen und mögliche Übernahmen zu analysieren³⁹³.

Das *Bildnis des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein* (Abb. 353) von Peter van Roy ist zwar erst um 1730 entstanden, weist aber Charakteristika auf, die mit jenen von Remps Gemälden aus der Wiener Zeit durchaus vergleichbar sind. Einerseits ist dies die große Liebe zu den wiedergegebenen Materialien, andererseits ist aber auch auf die kräftige Farbigkeit, den dunklen Hintergrund sowie die elegante Haltung des Portraitierten zu verweisen. Wir finden diese Eigenschaften im Schaffen Remps bereits im *heiligen Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245), besonders aber in der *Krönung Kaiser Karls des Großen* (G 97, Abb. 53), der *Feuerprobe der heiligen Kunigunde* (G 101, Abb. 270) sowie den Supraportengemälden im Stift St. Florian (G 102–104, Abb. 296–297, 300–301, 303–304).

Abgesehen von den in Wien tätigen Niederländern muss an dieser Stelle dezidiert auf den in Slowenien sesshaft gewordenen Maler Almanach hingewiesen werden. Die Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst war Remp durch dessen Werke wohl schon in seiner Frühzeit in der Heimat möglich.

Darüber hinaus waren die Werke älterer niederländischer Meister überaus zahlreich in kaiserlichen Sammlungen vertreten. Auch bei Rottmayr ist – besonders angesichts der Gemälde im Rittersaal der Salzburger Residenz – eine Beschäftigung mit den Niederländern anzu-

Thieme/Becker, Bd. 29, 1935, S. 129-130 (Heinrich Schwarz). – Garas 1975, S. 22. – Haupt 2007, S. 648-649, Nr. 3388.

³⁹¹ Vgl. dazu etwa auch die sicherlich von einem wechselseitigen Nehmen und Geben charakterisierte Zusammenarbeit von Rottmayr und Schoonjans an Ensembles (Heinz 1979, S. 69).

³⁹² Schreiden 1982.

³⁹³ Garas 1975.

nehmen, wobei insbesondere auf die Ausstattungsgemälde von Jan Erasmus Quellinus in der Hofburg zu verweisen ist³⁹⁴.

Wenden wir uns zunächst den Historiengemälden für Kremsmünster zu. Dieser – in der Malweise sehr abwechslungsreiche und spannende – Zyklus besticht durch eine teilweise besonders überzeugende Stofflichkeit. Ausgehend vom Atlasseidenkleid der *heiligen Kunigunde* (G 101, Abb. 270) sowie der Rüstung und des Umhangs von Karl dem Großen wird sehr deutlich, dass Remp hier seine diesbezüglichen Fähigkeiten gegenüber den Grazer Werken enorm gesteigert hat. Als Vergleichsbeispiele bieten sich ob derselben dargestellten Materialien das *Martyrium der heiligen Ursula* (G 34, Abb. 25) sowie das *Schutzmantelbild* (G 81, Abb. 226) an.

7.6 Malweise

Auch im Farbauftrag legen Remp's Werke eine unglaubliche Varietät zu Tage. Der Bogen wird hierbei von der – artifiziellen – pastosen Skizzenhaftigkeit der Suprafinestren biblischen Inhalts (G 7–13, 112–113, Abb. 162–166, 170–173) über die eher lasierende Malweise der kleinformatischen Metalltafeln (G 5–6, 14–21, 27, 117, Abb. 177–187, 192), die Flüchtigkeit im Pinselstrich der St. Florianer Deckenmalereien und –gemälden (W 19, Abb. 315–318; G 103 und 104, Abb. 314 und 313) bis hin zu präzise gestalteten Werken wie dem *heiligen Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245) und dem *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) gespannt. Einen überaus interessanten Sonderfall stellen die für Kremsmünster geschaffenen und heute größtenteils in Pfarrkirchen bei Bad Hall befindlichen Historiengemälde dar, wo feinste Ausarbeitung – wie das Atlaskleid der heiligen Kunigunde (G 101, Abb. 270) – und deutlich sichtbarer Pinselstrich – effektiv eingesetzt beim kostbaren Stoff bei der *Krönung Karls V.* (Abb. 254) sowie bei der *Auffindung des toten Gunther* (G 87, Abb. 249) – zeitlich und teilweise sogar bildintern nebeneinander erscheinen.

Dazu kommt noch, dass sich die beiden Remp zuzuschreibenden Zeichnungen (Z 1, Abb. 204, und Z 2, Abb. 290) offensichtlich dem Zeichenstil von Johann Carl Loth und seiner Schule annähern. Diesbezüglich ist auf die oft sparsame Feder- oder Pinselzeichnung und vor allem auf die charakteristischen, reichen Weißhöhungen hinzuweisen, die eine malerische Wirkung evozieren und deren sich auch unser Künstler bediente.

Die Serie von Suprafinestren für das Palais Attems wird durch den deutlich sichtbaren Pinselstrich und eine reduzierte Farbigkeit respektive die einzelnen Bilder verbindende Farbakkorde charakterisiert. Auch wenn diese Bilder den Eindruck von Skizzen erwecken (sollen?),

³⁹⁴ Heinz 1979, S. 65.

sind sie doch weit von der Spontaneität ‚echter‘ Skizzen entfernt. Doch woran hat sich Remp hier in Bezug auf die Malweise orientiert? Unverkennbar ist, dass er auf italienische Vorbilder zurückgegriffen hat. Doch im Detail betrachtet, ist der Skizzenstil der einzelnen Künstler sehr unterschiedlich: Die Skala des Ausarbeitungsgrades reicht von fragmentarisch und flüchtig bis detailliert, jene des Farbauftrags von lasierend über flüchtig bis hin zu pastös. Hinreichend nachvollziehbar ist dies etwa anhand des von Oreste Ferrari zusammengetragenen Materials oder durch die Sammlung Rossacher³⁹⁵.

Am nächsten scheinen den Remp'schen Werken noch die Skizzen von Luca Giordano zu sein. Zwei charakteristische Beispiele seien an dieser Stelle herausgegriffen: die *Kreuzigung* (der treffendere Bezeichnung lautet *Golgotha*) aus dem Salzburger Barockmuseum (Abb. 357) sowie die *Überführung der Bundeslade durch David* aus dem Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 358). Beide Bilder sind zwar um respektive kurz vor 1704 zu datieren, aber trotzdem auch für unsere Zwecke aussagekräftig, da Giordano seinen charakteristischen Skizzenstil über einen längeren Zeitraum pflegte und kaum wandelte. Paradigmatisch ist diesbezüglich die Datierung des Wiener Beispiels: Während früher eine Entstehung um 1685/86 angenommen wurde³⁹⁶, konnte diese aufgrund der erst später aufgedeckten Funktion der Skizze als *modello* für ein 1704 datiertes Gemälde in der Kathedrale von Sevilla revidiert werden³⁹⁷.

Betrachtet man nun diese beiden Werke Giordanos im Vergleich mit Remp's Serie von Suprafinestren, so lassen sich gemeinsame Charakteristika feststellen. Die Kompositionen sind ausgereift, der Ausarbeitungsgrad der Figuren befindet sich auf demselben Niveau. Beide Künstler haben ihre Bilder aus der dunklen, rotbraunen Grundierung ‚herausgearbeitet‘ und gezielt farbige Akzente gesetzt. Die weißen Partien, die aufgrund der materiellen Beschaffenheit der Farbe den Pinselstrich besonders deutlich zeigen, ähneln ebenfalls. Auch wenn sich Giordano zur Zeit von Remp's italienischem Studienaufenthalt in Spanien aufgehalten hat³⁹⁸, darf doch angenommen werden, dass sich unser Künstler mit dessen Werken – insbesondere den Skizzen – auseinander setzen konnte.

Die durch einen raschen Farbauftrag mit relativ breitem Pinsel charakterisierten großformatigen Allegorien in der Alten Galerie in Graz (G 25, 29–32, Abb. 206, 209–212) weisen in der Körpermodellierung einen scharfen Hell-Dunkel-Kontrast auf. Dieser wird durch Stehenlassen des braunen Malgrunds in den Schattenpartien hervorgerufen und erinnert an Gemälde von Francesco Solimena und Daniel Seiter. Besonders der Vergleich mit Seiter (Abb. 370–371) scheint interessant, da dieser – ebenso wie Remp – sowohl eine venezianische

³⁹⁵ Vgl. Ferrari 1990. – Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983.

³⁹⁶ Ferrari 1990, S. 159. – Kat. Slg. Wien – Kunsthistorisches Museum 1991, S. 62.

³⁹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Wien 2001, S. 360, Kat. Nr. 130 (Wolfgang Prohaska).

³⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Wien 2001, S. 447–448.

als auch eine römische Schulung aufweisen kann. Eine allgemeine Durchsicht des Schaffens dieses erfolgreichen Auslands-Österreichers legt die Vermutung nahe, dass Remp auch Werke von dessen Hand gekannt hat³⁹⁹.

7.7 Noch einmal: Remp und Italien

Wie oben dargelegt werden konnte und bereits von Günther Heinz diagnostiziert wurde, treten im Schaffen Remps sowohl venezianische als auch römische Einflüsse – teilweise in vermischter Form – zu Tage⁴⁰⁰. Das, was im Œuvre unseres Malers an römischen Elementen wahrnehmbar ist, geht auf Werke verschiedener Künstler zurück. Hierbei ist insbesondere der Rückgriff auf etablierte Kompositionen zu beobachten, wie er etwa in den Darstellungen des *Josephstodes* (G 95, 106, 111, Abb. 56, 313, 237), dem *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55), den Altarbildern in der Welschen Kirche in Graz (G 82, Abb. 228) und in Stainz (G 109–110, Abb. 231, 233), vor allem aber auch im Festsaal von Schloss Brežice (W 1) zu Tage tritt. Auch die gegenüber den in Venedig fortgebildeten Malern überzeugendere Verankerung der Figuren im Raum sowie die korrektere Zeichnung derselben ist durch einen längeren Aufenthalt in Rom zu erklären. Möglicherweise war es tatsächlich – wie bereits von Dolničar 1715 behauptet⁴⁰¹ – ein Studium an der Akademie, das ihm all diese Kenntnisse vermittelte, da kein einzelner, ihn besonders prägender Meister nachzuweisen ist.

Hinsichtlich der Beziehungen zur venezianischen Malerei scheint es sich auf den ersten Blick ähnlich zu verhalten. Der Rückgriff auf ein Kompositionsschema Veroneses für das *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) sowie die offensichtliche Kenntnis von Antonio Molinaris monumentaler *Überführung der Bundeslade* (Abb. 174), die sich in Remps stark verkleinerter Fassung dieses Themas widerspiegelt (G 113, Abb. 173), sowie die Verwendung zahlreicher Figuren, die auch in Werken von Johann Carl Loth und seiner Schüler vorkommen, und weitere Beispiele rechtfertigen eine derartige Annahme. Auch die Körperauffassung der Gemälde von Pietro Liberi (1614–1687), dem in der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle zukommt, scheint Franz Carl Remp nachhaltig beeindruckt zu haben. Die lieblich-idealisierten Gesichter der weiblichen Figuren in Werken unseres Künstlers, aber auch deren in der Modellierung bisweilen etwas hart anmutenden Körper weisen Parallelitäten zu den Gestaltungsprinzipien des zum Zeitpunkt seiner Studienreise bereits verstorbenen Meisters auf. Ähnlichkeiten in der Komposition, der

³⁹⁹ Vgl. die Abbildungen in: Kunze 2000.

⁴⁰⁰ Heinz 1979, S. 76–77.

⁴⁰¹ Siehe Q 16.

Farbgestaltung und der Malweise mit Gemälden von Nicolò Bambini können ebenfalls dahingehend interpretiert werden. Doch hier lohnt eine eingehendere Betrachtung.

Nicolò Bambini wurde am 12. Jänner 1652 als Sohn des Händlers Mattio di Francesco Bambini und der Laura di Nicolò Civran in Venedig geboren und verstarb im beachtlichen Alter von 84 Jahren am 13. Juni 1736⁴⁰². Eine Lehre bei Sebastiano Mazzoni ist durch ein Dokument gesichert; dann begab er sich nach Rom, wo er bei Carlo Maratta studierte⁴⁰³. In Werken von seiner Hand aus den 1680ern offenbart sich darüber hinaus eine Beeinflussung durch Luca Giordano⁴⁰⁴. Ganz allgemein gesprochen ist – parallel zu Remp – auch in seinem Œuvre das Zusammenfließen von venezianischen und römischen Elementen deutlich sichtbar zu beobachten. Das erste nachweisbare Gemälde von der Hand Bambinis ist ein monumentales Deckengemälde in der Kirche von San Moisè in Venedig⁴⁰⁵. Das wohl am häufigsten in Zusammenhang mit diesem Künstler publizierte Gemälde ist der *Triumph Venedigs/Apotheose der Familie Pesaro* von 1682 (Abb. 360)⁴⁰⁶. Die meisten seiner Werke befinden sich noch heute in Kirchen, Palästen und Sammlungen Venedigs und des Veneto, aber auch in verschiedenen europäischen Museen. Insgesamt ist das Œuvre Bambinis als eklektizistisch zu bezeichnen und wurde wohl aus diesem Grund lange Zeit unterschätzt⁴⁰⁷. Die auch im Rahmen dieser Arbeit zitierte, lediglich mit Schwarzweiss-Abbildungen versehene Abhandlung von Roberto Radassao hat bislang als einzige umfassendere Würdigung dieses Künstlers zu gelten⁴⁰⁸.

Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere das Schaffen von Bambini vor und um 1700 relevant⁴⁰⁹. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit zunächst dem *Triumph Venedigs* (Abb. 360) aus dem Jahr 1682 sowie der um 1685 entstandenen *Assunta* (Abb. 361) in der Sakristei des Paduaner Doms zu. Die Verkürzungen der Figuren dieser Deckengemälde sind überzeugend und erweitern den Raum nach oben hin. Farblich sind diese Bilder einfach gehalten,

⁴⁰² Radassao 1998, S. 132, 144, 150, 153.

⁴⁰³ Ebenda, S. 132-133.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 134.

⁴⁰⁵ Ebenda, S. 155, Nr. 1.

⁴⁰⁶ Venezia, Ca' Pesaro. – Vgl. dazu Radassao 1998, S. 155-156, Nr. 2.

⁴⁰⁷ Hornig 1992, S. 546.

⁴⁰⁸ Radassao 1998. – In den letzten Jahren wurden im internationalen Kunsthandel immer wieder Werke von Nicolò Bambini angeboten. Einige von diesen werden auch als Vergleichsbeispiele für die Argumentation der vorliegenden Arbeit herangezogen.

⁴⁰⁹ Den nun folgenden Ausführungen sei vorangestellt, dass das Schaffen Bambinis zwar von Radassao (1998) erstmals in seiner Gesamtheit bearbeitet wurde, aber über das frühe Werk wenig bekannt ist. Noch schwieriger ist es, an Farbabbildungen von Gemälden dieses Künstlers zu gelangen, da Radassaos Beitrag bedauerlicherweise nur mit Schwarzweiss-Abbildungen illustriert ist. Um das Œuvre Bambinis in seiner Gesamtheit erfassen zu können, wären nach wie vor ausgedehnte Reisen vonnöten. Immerhin hat die Präsenz Nicolò Bambinis im internationalen Auktionshandel der letzten Jahre zu brauchbarem Bildmaterial geführt, von dem auch die vorliegende Arbeit profitiert. Der glückliche Zufall wollte es, dass während der Abfassung dieser Dissertation im Wiener Auktionshandel (Dorotheum, im Kinsky) diesem Venezianer zugeschriebene Gemälde angeboten wurden, die vom Verfasser studiert werden konnten.

wobei jedoch der Blau-Rot-Akkord der Kleider der beiden Protagonistinnen hervorsticht⁴¹⁰. Diese Farbkombination – wobei das Rot mitunter in Richtung eines Rosatons changieren kann – findet sich als Kennzeichen auch in späteren Gemälden, darunter die *Anbetung der Könige* (Abb. 362) in San Zaccaria, *Rebekka und Elieser am Brunnen* (Abb. 363) sowie *Christus und die Ehebrecherin* (Abb. 364). Die rundlichen Gesichter der Damen sind in allen Fällen als beinahe puppenhaft-schön zu bezeichnen, während sich die männlichen Figuren durch die charakteristischen Bärte und – so sie teilweise entblößt sind – durch eine präzise Zeichnung und Modellierung der Körper auszeichnen. Auch in der Darstellung von Jünglingen mit ihren feinen Gesichtszügen – man vergleiche Remps *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216) mit Bambinis *Jakob ringt mit dem Engel* (Abb. 365) – besteht Konsens.

Von diesen Betrachtungen ausgehend gibt es nun bereits etliche Übereinstimmungen mit Werken von der Hand Remps. Die rot-blauen Gewänder kommen insbesondere in den früheren Supraporten für das Palais Attems vor (u. a. G 54–56, Abb. 97–99), während der Gegensatz zwischen jungmädchenhafter, adrett-geschönter Weiblichkeit und realistischeren, präzise formulierten männlichen Gestalten noch länger fortbesteht, wobei etwa an *Lot und seine Töchter* (G 24, Abb. 202), aber auch an die für Kremsmünster entstandenen Historien Gemälde (z. B. G 101, Abb. 267) zu erinnern ist.

In figurenreicheren Gemälden Bambinis wie *Christus und die Ehebrecherin* (Abb. 364) sowie der *Anbetung der Könige* (Abb. 362), aber auch in *Samson und Dalila* (Abb. 366) treten wenige weitere Farben hinzu, wobei insbesondere ein sanfter, zwischen Gelb und Ocker changierender Ton hervorzuheben ist. Dieser erscheint ebenfalls mehrfach in Gemälden Remps (z. B. G 64, 73, 22).

Die Ähnlichkeiten zwischen Werken Remps und Bambinis in Bezug auf die Farbgebung sind jedoch nur der eine Teil der Argumentation, denn auch eine Betrachtung hinsichtlich kompositorischer Kriterien ist äußerst lohnenswert. Eine Gestalt, die in ähnlicher Form in verschiedenen Bildern Bambinis erscheint, ist hier besonders hervorzuheben: Es handelt sich hierbei um jene Dame, die etwa in *Venus und Vulkan* (Abb. 367) erscheint. Dieselbe respektive eine leicht adaptierte Haltung weisen mehrere weibliche Figuren in Gemälden Remps auf, wobei an dieser Stelle etwa auf verschiedene Darstellungen zu verweisen ist (u. a. G 43, Abb. 82; G 44, Abb. 83; G 73, Abb. 121; G 22; Abb. 199).

Das Motiv des schlafenden Samson, der seinen Kopf auf dem abgewinkelten rechten Unterarm auflegt, findet sich ebenfalls bei Remp (G 102, Abb. 296–297) wie bei Bambini (Abb. 366). Remp wählte jedoch ein dramatisches Helldunkel gegenüber der Tonigkeit im

⁴¹⁰ Dieser Rot-Blau-Akkord darf auch als Charakteristikum der venezianischen Malerei gewertet werden. Bereits Tizian setzte diesen – etwa in der *Markuspala* – sehr gerne ein.

Gemälde Bambinis. Auch der Anordnung von Remp's späterer *Anbetung der Könige* (G 115, Abb. 328) liegt dieselbe Idee wie Bambinis großformatiger Version desselben Themas (Abb. 362) zugrunde. In beiden Fällen könnte Remp zwar auch durch Zufall oder Konsultation desselben Vorbildes zu einer ähnlichen Lösung gelangt sein, doch die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen Werken unseres Künstlers und Nicolò Bambinis dürften nicht allein durch bloßen Zufall zu erklären sein.

Die hier dargelegten Ähnlichkeiten zwischen Gemälden Remp's und Bambinis gehen in ihrer Intensität weit über die sonstigen Einflüsse im Œuvre unseres Künstlers hinaus. Diese sehr deutlich erkennbare Prägung durch Nicolò Bambini lässt eine längere Mitarbeit Remp's in dessen Atelier vermuten.

7.8 Stil und Kompositionen Remp's: Ein knapper Überblick

Im Seitenaltarbild mit dem *Tod des heiligen Joseph* (G 93, Abb. 56) sind zwei Charakteristika des Frühwerks von Remp zu beobachten: Einerseits ist dies das deutliche Anlehnen an eine etablierte Komposition – in diesem Fall Maratta's weit verbreitete und gerne aufgegriffene Bilderfindung –, andererseits die Dunkelheit und reduzierte Räumlichkeit als Charakteristika von Johann Carl Loth und seiner Nachfolge. Für das *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55) gilt dasselbe, wobei hier Elemente aus zwei Vorlagen – das Bruderschaftsblatt der Wiener Herz Jesu-Bruderschaft sowie das Hochaltarbild Guido Renis in Sta Trinità nachzuweisen sind⁴¹¹.

Eine gewisse kompositorische wie auch maltechnische Abhängigkeit von der Kunst Johann Carl Loth's und seiner Schule ist insbesondere in den Supraporten spürbar, die für die Ausstattung des Grazer Palais Attems geschaffen wurden. Vergleicht man diese jedoch mit den Werken von Absolventen des Loth-Ateliers, die bald nach deren Rückkehr aus Venedig entstanden sind, ist eine ausführliche Schulung Remp's beim Meister selbst auszuschließen. Die Vertrautheit mit dessen Gestaltungsprinzipien kann auch durch einen längeren Venedig-Aufenthalt, der wohl ohne Zweifel stattgefunden haben muss, begründet werden.

Die charakteristische, bisweilen als flüchtig zu bezeichnende Malweise Loth's, der etwa Weissenkircher und auch Rottmayr in ihrem gesamten Schaffen treu bleiben, findet sich nämlich nicht in derselben Form in den bekannten Werken Remp's.

In Bezug auf die bei Remp stets variantenreiche Bildbeleuchtung ist innerhalb des Schaffens der Grazer Jahre auf drei Werkgruppen hinzuweisen, die hinsichtlich dieses Kriteriums sowie der Farbgebung von Interesse sind. Zu nennen sind hier die zahlreichen Supra-

⁴¹¹ Vgl. dazu im Werkkatalog G 89.

porten und Deckengemälde für das Palais Attems, aber auch die Serie von kleinformatigen Bildern auf Metalltafeln.

Gerade die Gruppe von kleinformatigen Tafelgemälden, die wohl unmittelbar hintereinander entstanden sind, ist besonders aufschlussreich, da Remp sich hinsichtlich der Bildbeleuchtung nicht kontinuierlich zu größerer Helligkeit hin entwickelte, wie dies etwa im Schaffen Rottmayrs auftritt, sondern von vornherein verschiedene Modi anwandte.

Auch im Schaffen für Kremsmünster begegnet uns diese Vielfalt: Gegenüber dem dunkleren Historienzyklus (G 87–88, 96–101, Abb. 249, 251, 253, 257, 261, 267, 268, 270) mutet der etwa zeitgleich entstandene *heilige Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245) geradezu lichtdurchflutet an. Bereits wenig später – im *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) sowie in den Supraporten für das Stift St. Florian (G 102–104, Abb. 296–297, 300–301, 303–304) – kehrt eine dramatischere Dunkelheit wieder, die mit Sicherheit auch durch die fortschreitende Kenntnis von Werken der niederländischen Schule durch Remp während seiner Wiener Jahre zu erklären ist. Der Variantenreichtum dieses Zyklus beschränkt sich jedoch nicht allein auf Bildbeleuchtung und Farbgebung, sondern auch – wie bereits oben dargelegt werden konnte⁴¹² – auf den Farbauftrag.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Remp nicht sklavisch ein einzelnes Vorbild verfolgte, sondern sich die Errungenschaften verschiedenster Meister zunutze machte. Während bei Malern wie Reslfeld, Rottmayr, Strudel und Weissenkircher in ihrem frühen Schaffen die Zugehörigkeit zur Loth-Schule nur allzu deutlich wahrnehmbar ist, kann Remp am Beginn seiner Karriere – insbesondere bei den Werken für den Grafen Attems – keinesfalls einer einzigen ihn schulenden Künstlerpersönlichkeit zugeordnet werden. Auch direkte Übernahmen von Kompositionen oder auch nur einzelnen Figuren stellen in seinen Gemälden und Wandmalereien Ausnahmen dar. Das bislang bekannte Œuvre zeigt sehr deutlich, dass sich Remp auch nach seiner Rückkehr aus Italien ein reges Interesse gegenüber den Werken anderer Künstler – offensichtlich auch jener der niederländischen Schule – bewahrt hat. Er war ein lebenslang genau beobachtender und lernender Maler, der keinesfalls in künstlerischer Isolation das Material, welches er während der Studienreise gesammelt hatte, restlos ausschlachtete.

⁴¹² Siehe dazu in der vorliegenden Arbeit S. 77.

8. Remps Schaffen im Kontext

8.1.1 Die künstlerische Situation in Slowenien im Barock

Die Erscheinung Sloweniens und seiner Hauptstadt Ljubljana wird noch heute von einer Vielzahl reich ausgestatteter Bauwerke des Barock geprägt. Neben einheimischen Kräften waren hier stets auch viele ausländische Künstler beschäftigt.

Eine herausragende Stellung innerhalb des Kunstschaffens in Slowenien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nimmt gewiss der aus den Niederlanden zugewanderte und – nach einem wahrscheinlichen Italien-Aufenthalt – ab 1667 in Krain nachweisbare Maler Almanach (Herman Verelst⁴¹³) ein. Zu den Ikonen seines Œuvres zählen auf jeden Fall die zwei Versionen der *Kartenspieler*⁴¹⁴ (Abb. 355 und 356). Besonders interessant ist aber sein Einfluss auf die Entwicklung der Wandmalerei in Slowenien, wobei ihm zahlreiche Werke – basierend auf den Schilderungen in Valvasors *Die Ebre deß Hertzogthums Crain* – zugeschrieben wurden⁴¹⁵, die heute als Werke anderer Künstler wie etwa dem älteren Remp zu gelten haben⁴¹⁶.

Zeugnis des Zusammenwirkens verschiedener ausländischer, aber auch einheimischer Künstler legen beispielsweise drei Sakralbauten in Ljubljana ab, deren Errichtung und Ausschmückung zumindest teilweise in die Lebenszeit Remps fällt: der Dom, die Jesuiten- sowie die Deutschordenskirche. Im ausgehenden 17. Jahrhundert wurde der Beschluss gefasst, den Dom St. Nikolaus durch einen Neubau zu ersetzen, für den Andrea Pozzo die Pläne lieferte. Das Bauwerk war bald soweit vollendet, dass Giulio Quaglio in den Jahren 1703 bis 1706 das Presbyterium sowie die Decken des Langhauses und der Sakristei freskieren konnte, 1721 bis 1723 schließlich die Seitenkapellen. Darüber hinaus schuf er für dieses Gotteshaus auch drei Altarbilder, während das Hochaltarblatt mit dem heiligen Nikolaus ein Werk von Pietro Liberi ist. Für die skulpturale Ausstattung zeichneten im Laufe der Zeit Bildhauer verschiedenster geographischer Herkunft wie Luka Mislej, Henrik Mihael Löhr, Pasquale Lazzarini, Francesco Robba, Paolo und Giuseppe Gropelli sowie Angelo Putti, aber auch Grazer Meister aus dem Umkreis des Veit Königer verantwortlich⁴¹⁷.

⁴¹³ Zu Biographie und Schaffen vgl. Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 228-229 (Uroš Lubej).

⁴¹⁴ Almanach, *Kartenspieler* (I), Öl auf Leinwand, 163 x 281 cm, Narodna galerija Ljubljana, Inv. Nr. NG S 628 (vgl. dazu Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 139-141, Kat. Nr. S 1). – Almanach, *Kartenspieler* (II), Öl auf Leinwand, 147 x 285 cm, Narodna galerija Ljubljana, Inv. Nr. NG S 3049 (vgl. dazu Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 142-144, Kat. Nr. S 2).

⁴¹⁵ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 217.

⁴¹⁶ Vgl. in der vorliegenden Arbeit S. 24–25.

⁴¹⁷ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Doms St. Nikolaus: Kemperl/Klemenčič/Weigl 2007, S. 26-29.

Die von 1613 bis 1615 errichtete Jesuitenkirche St. Jakob wurde 1701 unter der Ägide von Francesco Ferrata einer Renovierung unterzogen. Im Jahr 1702 schuf Johann Georg Remp mit seinem Sohn Franz Carl die nicht erhaltenen Wand- und Deckenfresken⁴¹⁸. Die Aufträge für die Bildhauerarbeiten ergingen an Francesco Robba, von dem insbesondere der Hochaltar zu erwähnen ist, Angelo Putti und Jacopo Contieri. Das Hochaltargemälde wird Johann Gottfried Auerbach zugeschrieben, während die Bilder der Seitenaltäre von Johann Veit Hauckh, Franz Carl Remp und anderen Malern stammen⁴¹⁹.

Für die Deutschordenskirche wurde schließlich um 1700 von Guidobald Graf Starhemberg bei Domenico Martinelli ein Plan in Auftrag gegeben, doch der Bau verzögerte sich aufgrund der tragenden Rolle des Grafen im spanischen Erbfolgekrieg. Schließlich erfolgte der Bau nach Plänen von Domenico Rossi⁴²⁰. Das Gemälde des Hochaltars, von dem sich in Folge eines Brandes im Jahr 1857 nur ein Fragment mit der *heiligen Eleonore*⁴²¹ (Abb. 354) erhalten hat, war ein Werk Johann Michael Rottmayrs. Die Seitenaltarblätter hingegen wurden von Martino Altomonte und Anton Schoonjans ausgeführt. Bemerkenswert – gerade in Bezug auf die Wiener Peterskirche – ist, dass diese drei Bilder 1716 von den ‚drei Kaiserinnen‘, den Kaiserin-Witwen Eleonore und Amalia Wilhelmine sowie Elisabeth Christine als Gattin des amtierenden Kaisers Karl VI., gestiftet wurden⁴²². Hier finden wir also gewissermaßen eine sehr bedeutende Filiation der Wiener Malerei dieser Zeit vor.

Oftmals ist man in Slowenien mit durchaus qualitativollen barocken Gemälden konfrontiert, deren Künstler allerdings in Vergessenheit geraten sind. Von umso größerer Bedeutung ist daher nach wie vor Viktor Steskas 1927 erschienenes Buch, wo er – basierend auf früheren Publikationen und Archivmaterial – einen Überblick hinsichtlich der in Slowenien tätigen Maler gibt⁴²³.

8.1.2 Remps Werke in Slowenien im Spiegel der zeitgenössischen Kunsttätigkeit

In Bezug auf das tatsächliche Frühwerk Franz Carl Remps wäre eine detailliertere Kenntnis von Werken seines Vaters notwendig, an denen er als Mitarbeiter Anteil hatte. Da diese bislang nur in wenigen Ansätzen bekannt sind, muss sich die Analyse auf die wenigen Werke beziehen, die nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden sind.

⁴¹⁸ Vgl. Resman 1998, S. 191–193, sowie in der vorliegenden Arbeit S. 25–26.

⁴¹⁹ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Jesuitenkirche St. Jakob: Kemperl/Klemenčič/Weigl 2007, S. 48-51.

⁴²⁰ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Deutschordenskirche: Kemperl/Klemenčič/Weigl 2007, S. 58.

⁴²¹ Johann Michael Rottmayr, *Heilige Eleonore*, Öl auf Leinwand, 132 x 102,5 cm, sign. und dat. rechts unten: Rottmayr d Rosenbrun Fecit 1716, Narodna galerija Ljubljana (Inv. Nr. NG S 1099).

⁴²² Vgl. dazu Etlzstorfer 2002, S. 20.

⁴²³ Steska 1927 (zu den Barockmalern siehe S. 22-140).

Allgemein ist um 1700 in Slowenien eine deutliche Hinwendung zur italienischen Kunst wahrnehmbar. Wohl in weiser Voraussicht war Franz Carl Remp deshalb zu einer Studienreise aufgebrochen respektive motiviert worden. Denn nur durch eine profunde Kenntnis der Malerei Italiens schien es möglich, sich im eigenen Land behaupten zu können und nicht anderen Künstlern vorgezogen zu werden.

Dem entsprechend weisen gerade die beiden wohl 1702 entstandenen Gemälde für Kirchen in Ljubljana – der *Tod des heiligen Joseph* (G 95, Abb. 56) in der St. Jakobs-Kirche sowie das *Herz Jesu-Bild* für die Ursulinen (G 91, Abb. 55) – deutliche Anlehnungen an Kompositionen römischer Meister auf. Auch die vermutlich im selben Jahr entstandenen Fresken im Festsaal von Schloss Brežice (W 1) zeigen das deutliche Bemühen, einen möglichst italienischen Eindruck zu erwecken. Diese wenigen Beispiele sind allerdings durch eine gewisse Steifheit im Umgang mit den großen Vorbildern gekennzeichnet, die Remp erst durch die mehrjährige Arbeit an der Ausstattung des Palais Attems überwinden kann. Eine große Geschicklichkeit lässt sich jedoch hinsichtlich der mit Ruinen sowie architektonischen und skulpturalen Elementen bereicherten Landschaftskulisse der Wände des Festsaaes in Brežice beobachten, die wohl von der Zusammenarbeit mit seinem Vater herrührt. Johann Georg Remp wurden ja im Rahmen der Publikation zu Almanach einige diesbezüglich gut vergleichbare Werke zugeschrieben⁴²⁴. In Bezug auf später in Slowenien sehr erfolgreiche einheimische Künstler wie Valentin Metzinger oder Anton Jožef Lerhinger ist jedoch keine deutliche Kontinuität hinsichtlich einer spezifisch slowenischen Malerei wahrnehmbar. Immerhin sieht Anica Cevc in Lerhingers Fresken im Schloss von Novo Celje deutliche Anknüpfungspunkte an das illusionistische Konzept von Remp's Deckenfresken im Palais Attems⁴²⁵.

8.2.1 Die künstlerische Situation in Graz und der Steiermark

Auch wenn die Steiermark mit ihrer Landeshauptstadt Graz allein schon aufgrund ihrer Größe nie das Potential hatte, sich zu einem pulsierenden, den Ton angehenden Kunstzentrum zu entwickeln, so muss doch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass gerade in der Barockzeit das Angebot an attraktiven Aufträgen für Künstler jedweder Art durchaus reichhaltig war. Ein Charakteristikum für die Steiermark ist, dass die führenden – uns in vielen Fällen noch heute gut bekannten – Meister jeweils aus dem Ausland zuzogen oder zumindest einen Teil ihrer Ausbildung fernab der Heimat genossen hatten. Im Überfluss waren die in

⁴²⁴ Murovec/Klemenčič/Breščak 2006, S. 219-221, Nr. P1-P3. – Vgl. auch in der vorliegenden Arbeit S. 24–25.

⁴²⁵ Cevc 2007, S. 127, 251.

Graz und der Steiermark ansässigen Maler jedoch nie vorhanden, und nur selten konnte einer von ihnen überregionale Bedeutung erlangen⁴²⁶.

Von großer Wichtigkeit ist auch, dass Graz an der Wende zum Barock – von 1564 bis 1619 – die Residenzstadt von Innerösterreich war. Erzherzog Karl II. und seine Gattin, Maria von Bayern, engagierten – in Ermangelung fähiger einheimischer Künstler – den Venezianer Giulio Licinio, die Niederländer Egyd de Rye, Cornelis Vermeyen und Jacob de Monte, den Dalmatiner Martino Rota sowie den Italiener Ottavio Zanuoli, beauftragten aber auch Josef Heintz d. Ä. und Hans van Aachen⁴²⁷. Entscheidend für eine spezifische Grazer Hofkunst waren jedoch die Berufungen von Teodoro Ghisi⁴²⁸ und besonders Giovanni Pietro de Pomis⁴²⁹ als Hofmaler, deren Einfluss auf die steirische Barockmalerei jedoch erstaunlich gering ist.

Eine prägende Künstlerpersönlichkeit war jedoch ohne Zweifel der 1646 in Laufen geborene **Hans Adam Weissenkircher**, der 1678 als Hofmaler in den Dienst der Familie Eggenberg trat und bis zu seinem Tod im Jahr 1695 in Graz ansässig blieb. Er stammte aus einer alten Künstlerfamilie, wobei sein Vater Wolfgang Weissenkircher d. Ä. und sein Bruder Wolfgang d. J. gefragte Bildhauer waren⁴³⁰. Bei welchem Meister Hans Adam Weissenkircher seine Lehre absolviert hat, ist nicht bekannt, aber im Anschluss daran bildete er sich – zuletzt mit finanzieller Förderung durch den Fürsten Eggenberg, der den jungen Maler bei Loth

⁴²⁶ Brucher 1994a, S. 275.

⁴²⁷ Schweigert 1992, S. 185. – Vgl. auch Wastler 1890, S. 335.

⁴²⁸ Teodoro Ghisi (Mantua 1536 – 1601 Mantua) genoss seine Ausbildung bei dem von Giulio Romano geprägten Ippolito Costa. Ab den 1570er Jahren war er Hofmaler in Mantua sowie Kustos des Palazzo del Tè. Am Anfang der 1580er Jahre wurde er zusammen mit andern Künstlern beauftragt, für Erzherzog Ferdinand II., den Bruder von Eleonore Gonzaga, Kopien von Familienportraits für die Ausstattung von Schloss Ambras anzufertigen. Ende 1587 wurde er schließlich von Erzherzog Karl II., ebenfalls einem Bruder von Eleonore Gonzaga, nach Graz geholt, wo er als ersten Auftrag das Apostolische Glaubensbekenntnis ausführte (heute Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Inv. Nr. 133. – Vgl. dazu: Kat. Slg. Graz 2005, S. 116-117, Kat. Nr. 38). In Seckau sowie der Grazer Hofkapelle schuf er Wandmalereien, bevor er 1590 wieder nach Mantua zurückkehrte. Doch auch nach seiner Heimkehr belieferte er den Grazer Hof mit verschiedenen Werken (Wastler 1883a, S. 26-27. – Martin 2007).

⁴²⁹ Giovanni Pietro de Pomis (Lodi 1569–1633 Graz) wurde in der Werkstatt des Jacopo Tintoretto in Venedig ausgebildet. Bereits um 1589 wurde der junge Künstler als Hofkünstler von Erzherzog Ferdinand von Tirol nach Innsbruck geholt. Über sein genaues Betätigungsfeld der folgenden Jahre ist jedoch kaum etwas bekannt. 1597 wird er als „Hofcontrefäter Peter Pomiss“ in den innerösterreichischen Kammerbüchern genannt, wobei die Übersiedlung von Innsbruck nach Graz im selben Jahr angenommen werden kann. Seinem nunmehrigen Auftraggeber, dem späteren Kaiser Ferdinand II., stand er – ein wahrhaft künstlerischer Universalist und damit idealer Hofkünstler – als Maler, Architekt, Medailleur und Ausstatter von Festlichkeiten des Hofes zur Verfügung (zum Leben und Wirken des Künstlers im Allgemeinen vgl. Woisetschläger 1974a, zur Vita im Besonderen den darin enthaltenen Beitrag von Gerhard Marauschek auf S. 9-99). Zu den bekanntesten Gemälden seiner Grazer Jahre zählen ohne Zweifel das Gnadenbild der Grazer Mariahilferkirche von 1611 sowie *Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich als gerechter Streiter* (Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 273. – Siehe dazu etwa: Kat. Slg. Graz 2005, S. 114-115, Kat. Nr. 37). Auch in der Sammlung Attems war der Künstler mit mehreren Werken vertreten (Vgl. Q 25b–c, Q 27 und Q 28, sowie Schiffer 1978). Während in seinen frühen Werken der Stil noch stark tintorettesk und damit noch der Spätrenaissance verhaftet ist, lässt sich gerade am Beispiel der während der Grazer Jahre entstandenen Altarbilder eine immer deutlicher werdende ‚Barockisierung‘ wahrnehmen.

⁴³⁰ Kat. Ausst. Graz 1985, S. 14.

entdeckt haben dürfte – in Italien fort⁴³¹. Es ist anzunehmen, dass Weissenkircher ab etwa 1670 in der Werkstatt des Johann Carl Loth gearbeitet hat⁴³², wobei diese Tätigkeit und das dadurch Erlernte den Stil seines weiteren Schaffens beherrschen.

Neben Remp gelangte auch Franz Ignaz Flurer über die Tätigkeit bei Ignaz Maria Graf Attems nach Graz. Abgesehen davon gibt es noch weitere Parallelitäten im Leben der beiden Künstler, sodass einige Hinweise zum ‚Nachfolger‘ Flurer angebracht scheinen. Er wurde 1688 in Augsburg geboren und absolvierte seine Lehre ebenda in der Werkstatt des Johann Rieger. Nach Beendigung derselben ist ein Studienaufenthalt anzunehmen, da das Schaffen des Künstlers deutlich von der neapolitanischen und venezianischen Malerei beeinflusst ist⁴³³. Vor 1720 dürfte er seinen Dienst beim Grafen Attems angetreten haben, denn von 1720 bis 1721 freskierte er Kapelle, Treppenhaus und Herkulesaal des Schlosses in Slovenska Bistrica. Er stattete in der Folge auch Räumlichkeiten der Attems-Schlösser in Brežice (Rann; Kapelle), Podčrtek (Windisch-Landsberg; zerstört) und Gösting (zerstört) mit Fresken aus⁴³⁴. Nach dem Tod von Ignaz Maria Graf Attems im Jahr 1732 war er auch für andere adelige Auftraggeber tätig. Während seiner gesamten Zeit in der Steiermark schuf er auch eine Vielzahl an Altarbildern – darunter für den Grazer Dom – sowie Landschaftsdarstellungen (Abb. 342) und Jagdszenen.

An Zeitgenossen Remp in der Steiermark sind weiters **Johann Cyriak Hackhofer** (1675–1731), der vor allem in der nördlichen Oststeiermark tätig war, **Matthias von Görz** (um 1670/71–1731) und **Johann Veit Hauckh** (1663–1746) zu erwähnen. Die ersten beiden konnten – wie auch Remp – eine Studienreise nach Italien absolvieren und entwickelten ihren Stil beständig weiter⁴³⁵. Görz dürfte darüber hinaus dem zeitgenössischen Kunstschaffen in den Erbländen besonders aufmerksames Interesse entgegen gebracht haben: Reflexe auf Rottmayrs Fresken im Ahnensaal von Vranov, im Palais Liechtenstein und in der Peterskirche im Schaffen des Steirers – darunter das Gewölbefresko im Langhaus der ehemaligen Stiftskirche in Pöllau (Abb. 349) – erbringen den stilistischen Beleg dafür⁴³⁶.

Johann Veit Hauckh (1663–1746), der einer der meistbeschäftigten Künstler in der Steiermark der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war und eine enorme Anzahl von Altarbildern schuf, blieb wiederum bis in sein Spätwerk dem Stil seines Lehrers Weissenkircher sehr stark verhaftet⁴³⁷. Er war auch dessen Nachfolger als Eggenbergischer Hofmaler

⁴³¹ Kat. Ausst. Graz 1985, S. 14-16.

⁴³² Nefzger 2004, S. 59.

⁴³³ Kraus-Müller 1982, S. 8.

⁴³⁴ Vgl. ebenda, S. 8-14.

⁴³⁵ Zu Hackhofer und Görz vgl. S. 81–82.

⁴³⁶ Altmann 1994, Bd. 1, S. 25-26, 89.

⁴³⁷ Schweigert 1992, S. 189.

und besaß den künstlerischen Nachlass des 1695 verstorbenen Loth-Schülers⁴³⁸; wohl weniger als frommes Andenken, sondern viel mehr als Mustersammlung, die er über Jahrzehnte in seinen Werken erschöpfend verwertete⁴³⁹. Wo **Philipp Carl Laubmann** (1703–1792), der ab 1728 in Graz – auch für Hauckh – tätig war, ausgebildet wurde ist unklar; ein Italien-Aufenthalt auf jeden Fall auszuschließen⁴⁴⁰. Auch wenn sich von diesem Maler ein Œuvre von beachtlicher Größe erhalten hat, so dürfte er viele Aufträge wohl weniger aus Begeisterung für seine Kunst, sondern in Ermangelung anderer in Frage kommender Künstler erhalten haben. Immerhin beklagte Graf Karl Joseph Lamberg, dessen Gartenhaus Laubmann 1753 – jenem Jahr, als er auch Vicepatron der Grazer Malerkonfraternität wurde – mit Malereien schmückte, neben anderen Mängeln auch Schwächen in der Anatomie⁴⁴¹.

In Graz und der Steiermark mangelte es im Barock tatsächlich nicht an respektablen Aufträgen. Dennoch waren diese nicht ausreichend genug, hervorragend ausgebildete Künstler dauerhaft zu halten. Weissenkircher, Remp, Flurer und Hauckh genossen die Patronanz des Hochadels, Görz und Hackhofer jene von – in ihrer Zeit – bedeutenden Stiften. Trotzdem bildete sich hier im Barock keine florierende ‚Kunstszene‘, keine ‚Grazer Schule‘. Der einzige gemeinsame Nenner, den es in dieser langen Zeit gab, war Weissenkircher, dessen Stil – siehe Hauckh – bis weit hinein ins 18. Jahrhundert als nachahmenswert galt und gefragt war. Dass jedoch nach Weissenkirchers Tod – um 1700 – ein Mangel an fähigen Malern herrschte, belegt folgende Feststellung aus dem Jahr 1698, die sich auf die Ausstattung des Mausoleums in Graz bezieht: „des Mitleren altars Blath / welches Inspectoris Mainung nach Vnser Lieben Frauen Immaculatae Conceptionis sein, Vnd solches Bildt, weillen der mahlen auch an Künstlicheren Maller alhier ein Mangl seye, entweders zu Wien oder Venedig gemahlt werden möchte“⁴⁴². Und an diesem künstlerischen Tiefpunkt setzt nun Franz Carl Remp Tätigkeit in Graz ein.

8.2.2 Remp Schaffen während seiner Grazer Zeit – Versuch einer Positionsbestimmung

Durch das Ableben von Weissenkircher war es in der Steiermark zu einem Vakuum gekommen, welches Robert Meeraus durch Remp wieder beseitigt sieht: „Der wirkliche Fortsetzer

⁴³⁸ Die Grazer Dominikaner erwarben im Jahr 1734 um 60 Gulden Teile oder Reste (?) des „Weissenkirchnerischen Verlaß“ von Hauckh (Kat. Ausst. Graz 1985, S. 24).

⁴³⁹ Kat. Ausst. Graz 1985, S. 24.

⁴⁴⁰ Gangl 1985, Bd. 1, S. 5.

⁴⁴¹ Diese herbe Kritik an Laubmann als Künstler ist einem anderen Archivalien einliegenden, losen Zettel zu entnehmen (Gangl 1985, Bd. 1, S. 8. – Schmörlzer 1982, S. 19).

⁴⁴² StLA, HKA, 1698 (Mausoleum). – Zitiert nach: Murovec 2007b, S. 16.

von Weissenkirchners Kunst wurde Franz Karl Remp, dessen Tätigkeit sich allerdings nur zum kleinen Teil in Steiermark abspielte⁴⁴³. Der Begriff der Fortsetzung ist diesbezüglich jedoch problematisch; viel eher ließ er sich von den Werken des vorangegangenen Malers inspirieren, ohne jedoch dessen charakteristische Malweise – man gerät diesbezüglich in Versuchung, ihn als ‚steirischen *fa presto*‘ zu bezeichnen – zu übernehmen. Diese Reflexe auf die Kunst Weissenkirchners wurden auch von Günther Heinz konstatiert⁴⁴⁴. Immerhin war der zum Zeitpunkt von Remp's Ankunft in Graz bereits etwa ein Jahrzehnt verstorbene Maler nach wie vor durch seine Werke überaus präsent. Einige Gemälde von dessen Hand befanden sich auch in der Sammlung des Grafen Ignaz Maria Attems⁴⁴⁵, wo sie unser Künstler sicherlich besonders eingehend studieren konnte. Einige Werke Remp's aus der Grazer Zeit bestätigen eine derartige – wenn auch sehr subtile und den eigenen Prinzipien unterordnende – Orientierung an Stil und Kompositionen Weissenkirchners. Am deutlichsten erkennbar ist dies – neben Gemälden wie der büßenden Maria Magdalena (G 114, Abb. 219) – wohl an *Helios und Aurora* (G 62, Abb. 108). Die durch eine für Remp's Verhältnisse große Dunkelheit gekennzeichnete Darstellung beinhaltet auch den Sonnenwagen, der seinen Ursprung in Guido Renis *Aurora* (Abb. 109) hat und von Weissenkirchners großformatigem, die Sonne symbolisierenden Deckengemälde im Planetensaal des Schlosses Eggenberg (Abb. 110) inspiriert sein könnte. Auch in der *büßenden Maria Magdalena* (G 114, Abb. 219) ist der Einfluss des in Graz tätigen Loth-Schülers unverkennbar, wobei Remp zu diesem Bild sicherlich die halbfigurigen Heiligendarstellungen⁴⁴⁶, besonders aber auch die *Taufe Christi*, die sich ursprünglich in der Sammlung Attems befand und 1861 als Teil des Legates von Ignaz Maria III. Graf Attems in den Besitz der Alten Galerie übergang, konsultierte⁴⁴⁷.

Überhaupt ist Hans Adam Weissenkircher als Ausnahmeerscheinung in Bezug auf die Maler des Barock in Graz zu bezeichnen, da er einer der wenigen – wenn nicht der einzige! – Künstler war, dessen Vorbild es nachzueifern galt und der damit das Kunstschaffen der Hauptstadt der Steiermark bis über seinen Tod hinaus prägte⁴⁴⁸.

Höchstwahrscheinlich in die Grazer Jahre fällt auch ein *bozzetto* mit der *Glorie des heiligen Laurentius* (G 28, Abb. 229), der Remp zuzuschreiben ist⁴⁴⁹. Innerhalb der von heimischen Künstlern geschaffenen steirischen und Grazer Altarblätter des ersten Viertels des

⁴⁴³ Meeraus 1939, S. 138.

⁴⁴⁴ Heinz 1979, S. 76.

⁴⁴⁵ Zu den im Fideikommissinventar nach dem Grafen Ignaz Maria Attems im Jahr 1733 verzeichneten Gemälden von Weissenkircher vgl. unter Q 25b die Nummern 5, 64, 67, 140 und 143 sowie unter Q 25c die Nummern 7, 18, 19, 43 und 148.

⁴⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. Graz 1985, Kat. Nr. 24–33 (mit Abb.).

⁴⁴⁷ Vgl. dazu ebenda, S. 131, Kat. Nr. 37 (mit Abb.).

⁴⁴⁸ An dieser Stelle ist noch einmal explizit auf Johann Veit Hauckh hinzuweisen (siehe dazu auch S. 106–107).

⁴⁴⁹ Zu den Details, die für die Zuschreibung sprechen, siehe im Werkkatalog G 28.

18. Jahrhunderts, die in der Komposition oft wenig einfallsreich und starr sind, sticht gerade dieses Werk hervor. Remp bedient sich hier nämlich eines Typus, wie er im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts in der österreichischen Malerei in elaborierter Form Usus wird. Rottmayr wandte diesen in narrativ bereicherter und hinsichtlich der großen Anzahl an Figuren an den antiken *horror vacui* gemahnender Form für sein Querschiffaltarbild mit der *Verherrlichung des heiligen Karl Borromäus* in der Salzburger Kollegienkirche an. Besonders zu beachten ist hierbei der – im Vergleich zum *bozzetto* Remp – bereits genau ausformulierte und sehr fein ausgearbeitete *modello* zu diesem Werk in der Residenzgalerie (Abb. 368)⁴⁵⁰. Als Beispiele für die spätere Zeit sind etwa Franz Anton Maulbertschs um 1785/86 entstandene Entwurf *Die Verherrlichung des heiligen Augustinus*⁴⁵¹ für das 1873 vernichtete Hochaltarfresko in der Wiener Augustinerkirche⁴⁵² und – gleichsam als Beleg für die Dauerhaftigkeit dieses Aufbaus – Hubert Maurers vor 1812 entstandene *Glorie des heiligen Johannes von Nepomuk*⁴⁵³ (Abb. 369) zu nennen.

8.3.1 Die Malerei in Wien zwischen 1700 und 1720 – Malerfürsten, Spezialisten, Gastarbeiter

Die Stadt Wien war zwischen 1700 und 1720 ohne Zweifel eine enorm aufstrebende Stadt, die einer einzigen Baustelle geglichen haben muss. Neben vielen anderen Gebäuden wurden damals der Stadtpalast des Prinzen Eugen sowie das Untere und das Obere Belvedere, das Gartenpalais Liechtenstein, das Palais Daun-Kinsky, aber auch die Peterskirche und die Karlskirche errichtet. Architekten, Stuckateure, Bildhauer, Kunsttischler und besonders Maler fanden hier reichlich Beschäftigung. Dass die in Wien und dem Umland verfügbaren Kräfte keineswegs ausreichten, um die verschiedenen Bauwerke mit Fresken und Gemälden auszustatten, ist nachvollziehbar. Ob der großen Nachfrage verwundert es auch nicht, dass es einzelne Meister – wie Peter Strudel (um 1660–1714) und Johann Michael Rottmayr (1654–1730) – zu besonders großem Ansehen brachten und vor allem auch beachtliche Summen für ihre Werke lukrieren konnten.

Der aus dem Trentino gebürtige **Peter Strudel** (um 1660–1714) trat am 1. Jänner 1689 in den Dienst des kaiserlichen Hofes, wurde 1701 in den Reichsfreiherrenstand erhoben und erhielt zuletzt eine Jahresbesoldung von 4000 Gulden. Die Höhe dieses Betrags wird einem bewusst, wenn man berücksichtigt, dass etwa der kaiserliche Mundkoch Joseph Runck ab

⁴⁵⁰ Öl auf Leinwand, 130 x 58 cm, um 1721. – Vgl. dazu Kat. Slg. Salzburg 2001, S. 106–107.

⁴⁵¹ Wien, Österreichische Galerie Belvedere (Inv. Nr. 2560), Öl auf Leinwand, 91 x 50,5 cm. – Vgl. dazu Kat. Ausst. Wien Belvedere 2009, S. 86, Kat. Nr. 24.

⁴⁵² Dachs 2003, Bd. I, S. 277, Nr. 132.

⁴⁵³ Ljubljana, Narodna galerija (Inv. Nr. NG S 830), Öl auf Leinwand, 102 x 50 cm.

1713 pro Jahr 150 Gulden erhielt. Trotzdem verdiente Strudel neben diesem Gehalt durch Aufträge außerhalb der Tätigkeit für den Kaiser, die eine große Zahl an Ausstattungsgemälden allegorischen Inhalts umfasste, hervorragend. Das für die Stiftskirche von Garsten geschaffene Seitenaltarbild mit der *Feuerprobe der heiligen Kunigunde* von 1688 (Abb. 271) brachte ihm beispielsweise bereits 1000 Gulden ein. Franz Carl Remp erhielt für seine beiden Seitenaltarbilder für die Stiftskirche von Kremsmünster hingegen nur je 300 Gulden. Bereits 1688 hatte Strudel eine private Kunstschule gegründet, die ab 1705 als kaiserliche Akademie geführt wurde und damit zum Vorläufer der heutigen Akademie der bildenden Künste wurde. Neben einer großen Zahl von Altarblättern für Kirchen an den unterschiedlichsten Orten – darunter Garsten, Klosterneuburg und die Wiener Rochuskirche – schuf er auch Ausstattungsbilder für den fürstlichen Gebrauch. Unter diesen befinden sich zahlreiche Gemälde für den Leopoldinischen Trakt der Hofburg in Wien, die heute in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums verwahrt werden. In seinen früheren Werken ist deutlich die Herkunft aus der Loth-Schule zu spüren, während die späteren – wie die *Beweinung Christi*⁴⁵⁴ – eine akademische Glätte in der Malweise wahrnehmen lassen.

Doch neben dem „Malerfürsten“ Strudel gab es auch einen zweiten, noch heute durch sein Schaffen omnipräsenten Künstler, der sich seines Wertes nur allzu bewusst war und sich bisweilen erstaunlicher Allüren befleißigte: **Johann Michael Rottmayr** (1654–1730). Füßli schreibt in seinem 1779 erschienenen Künstlerlexikon über ihn Folgendes: „Die Kirchen zu Wien und zu Breßlau sind mit seinen Gemälden angefüllt, unter welchen einige wegen schlechter Bezahlung sehr vernachlässigt sind“. Er freskierte in den Jahren 1713 bis 1715 die Kuppel der Peterskirche, wobei er seine Honorarforderung erst nach sehr besonders zähen Verhandlungen von 5000 auf 3500 Gulden herabsetzte. 1716 schloss Rottmayr mit Abt Berthold Dietmayr den Vertrag über die Ausmalung der Melker Stiftskirche, der eine Entlohnung von 10000 Gulden vorsah. Ab etwa 1725 bis zu seinem Tode im Jahr 1730 arbeitete er an seiner letzten monumentalen Freskenausstattung in der Wiener Karlskirche⁴⁵⁵. Nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen prominenten Aufträge – auch in Bezug auf Altarbilder, darunter etwa jene im Dom von Passau – gilt Rottmayr noch heute als *der* hochbarocke Maler in Österreich.

Ab etwa 1700 war **Martino Altomonte** (1657 oder 1659–1745), der in Rom bei Giovanni Battista Gaulli (gen. Bacciccio) und Carlo Maratta studiert hatte, in Wien ansässig und wurde 1707 Mitglied an der Strudel-Akademie. An Werken sind für das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Deckengemälde für die Neue Favorita im Schloss Augarten und die

⁴⁵⁴ Peter Strudel, *Beweinung Christi*, Öl auf Leinwand, 140 x 179 cm, Leihgabe des Kunsthistorischen Museums im Belvedere, Wien (Inv. Nr. Lg. 355). – Abb. in: Baum 1980, Bd. 2, S. 691.

⁴⁵⁵ Zu einem aktualisierten Überblick über Leben und Schaffen Rottmayrs siehe: Brugger 2004.

erzbischöfliche Residenz in Salzburg zu erwähnen, wobei er letztere gemeinsam mit Rottmayr ausführte. Ab 1713 schuf er Altarbilder für Wiener Kirchen, im Jahr 1714 Fresken im Marmorsaal und im Parade-Schlafzimmer des Unteren Belvedere. Von 1719 bis 1728 lebte Altomonte in Linz und unterhielt ein Atelier im Augustiner Chorherren-Stift St. Florian, lieferte aber auch Altarbilder für Kirchen außerhalb Oberösterreichs. Um 1729 erhielt er durch die Zisterzienserabtei Heiligenkreuz ein Atelier im Wiener Heiligenkreuzerhof, wo er bis zu seinem Lebensende wirkte⁴⁵⁶. Sein Schaffen offenbart den Einfluss von Pietro da Cortona und Luca Giordano, im Spätwerk auch jenen von Sebastiano Ricci und Giambattista Piazzetta⁴⁵⁷. Im Hinblick auf die beiden bedeutendsten Maler des späteren 18. Jahrhunderts – Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch – kommt ihm eine eminente Bedeutung zu.

Gerade das Beispiel der Peterskirche stellt ein Aufgebot der besten in Wien verfügbaren künstlerischen Kräfte im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts dar. Im Bruderschaftsbuch von St. Peter aus dem Jahr 1790 findet sich folgender Eintrag: „Rottmayer, Schmid, Altomonti, Sconians und Remp verwendeten ihre kunsterschöpfenden Pinseln an den Altar Blättern, und hauptsächlich der erste an der Coupel, der 2te aber an den 8 Figuren neben den elipt. Fenstern, Herr Comesini bearbeitete das Stucco Herr Hagmüller die Marmorirung Herr Steindel inventirte die Ornamenten – Kanzel, Orgel, Gebet und Beucht Stüle Thürbalken von schönster Zirde u. besten Dauer also daß die in wenigen Jahren, wie ober dem Hochaltar an der Wand angeschriben zu ersehen die gemachte Ausgaben auf 475 000 fl sich beloffen“⁴⁵⁸. Neben Künstlern wie Rottmayr, Altomonte oder Schoonjans, die in jeder Hinsicht etabliert waren, Fuß zu fassen und repräsentative wie lukrative Aufträge zu erlangen, war gewiss ein schwieriges Unterfangen. Daher überrascht es beinahe, dass Remp mit dem *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) einen Beitrag zur Ausstattung dieses Gotteshauses leisten konnte. Doch auch ein weiterer Künstler, der zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe noch relativ jung und wohl auch unbekannt war, kam hier zum Zug: **Johann Georg Schmidt** (um 1685–1748), der sogenannte „Wiener Schmidt“. Er genoss jedoch den Vorteil, durch seine Tätigkeit als „Vice Professor“ in der Strudel’schen Akademie bereits in die Wiener Malerszene integriert respektive Teil des ‚Netzwerks‘ zu sein⁴⁵⁹. Insbesondere die durch Peter Strudel initiierte Verbindung zu Johann Lucas von Hildebrandt sollte sich nach dem Tod des Akademiegründers als besonders ertragreich erweisen⁴⁶⁰. Obwohl das Altarblatt der Peterskirche ein frühes Werk des „Wiener Schmidt“ darstellt, zeigt es bereits den charakteristischen Stil des Künstlers, den er in den darauf folgenden Jahrzehnten beibehielt. Dies veranschaulicht

⁴⁵⁶ Gesamter Absatz: Etzlsdorfer 2002, S. 80–83.

⁴⁵⁷ Baum 1980, Bd. 1, S. 34–35.

⁴⁵⁸ Zitiert nach: Pühringer-Zwanowetz 1966, S. 274, Qu 109.

⁴⁵⁹ Zur Tätigkeit Schmidts in der Strudel’schen Akademie vgl. Koller 1993, S. 106–107.

⁴⁶⁰ Karl 1983, S. 29–124.

etwa der Vergleich mit seinem letzten bekannten Gemälde, der *Assumptio Mariae* in der Pfarrkirche von Weitra aus dem Jahr 1747 (Abb. 372).

Nicht alle Auftraggeber bevorzugten jedoch die vor Ort ansässigen Künstler, von denen auch viele längere Studienaufenthalte – vorzugsweise in Italien – aufweisen konnten. Insbesondere Fürst Johann Adam von Liechtenstein setzte alles daran, italienische Maler für die Ausstattung seiner Wiener Paläste gewinnen zu können. So schufen Antonio Bellucci und Marcantonio Franceschini Deckengemälde für ihn und Andrea Pozzo freskierte den Herkulesaal des Gartenpalastes. In den Jahren von 1706 bis 1708 war auch Johann Michael Rottmayr als Freskant für das Palais in der Rossau tätig. Bereits damals legte der 1704 Geadelte ziemliche Allüren zu Tage⁴⁶¹, doch seine Malereien – insbesondere jene an den Decken der Treppenhäuser – an diesem „Ort barocker Lebenslust“ beeindrucken noch heute.

Doch neben den nun angeführten Malern bedurfte es noch vieler weiterer Künstler, um all die Bauwerke auszuschnücken. Zu nennen sind an dieser Stelle besonders der Stillebenmaler Franz Werner von Tamm⁴⁶², die Tiermaler Philipp Ferdinand⁴⁶³ und Johann Georg de Hamilton⁴⁶⁴ sowie Ignaz Heinitz von Heintzental⁴⁶⁵. Ihre Werke, die einst integrativer Bestandteil barocker Raumausstattung waren und später aus diesem Zusammenspiel heraus gerissen wurden, können nur in sehr eingeschränktem Maß in Museen präsentiert werden. Viele andere jedoch, die zu Lebzeiten begehrt und umworben waren, sind heute oft nur mehr namentlich bekannt.

Insgesamt ist jedoch zu beobachten, dass im Wien zur Zeit Rempis die Spezialisierung auf eines oder wenige Gebiete unter den Malern besonders ausgeprägt war. Freskanten, Historien-, Altarbild-, Stilleben-, Portrait- und Tiermaler erbrachten – ohne sich dabei allzu sehr in die Quere zu kommen – großartige Leistungen. Gleichzeitig waren damals italienische, in Italien geschulte einheimische, niederländische und in Paris ausgebildete Maler in einer Stadt tätig. Obwohl der kaiserliche Hof den niederländischen und durch die Pariser Akademie geprägten Stil bevorzugte, gab es auch für Maler, die sich an der italienischen Malerei orientierten, ein reiches Betätigungsfeld. Letzten Endes sollte aber gerade diese stilistische Vielfalt und Konkurrenz zur Jahrhundertmitte zu einer spezifischen Wiener Malerei führen, die „von ungezähmtem Temperament“ gekennzeichnet war⁴⁶⁶.

⁴⁶¹ Brugger 2004, S. 18–19.

⁴⁶² Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. Baum 1980, Bd. 2, S. 696–698. – Hatschek 1991.

⁴⁶³ Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. Baum 1980, Bd. 1, S. 228. – Haupt 2007, S. 481 (Nr. 2128). – Kat. Ausst. Japan 2008/09, Kat. Nr. 15 (Georg Lechner).

⁴⁶⁴ Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. Baum 1980, Bd. 1, S. 227. – Haupt 2007, S. 480–481 (Nr. 2127).

⁴⁶⁵ Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. Baum 1980, Bd. 1, S. 246–247. – Haupt 2007, S. 494 (Nr. 2224).

⁴⁶⁶ Dachs 2002, S. 265–267.

8.3.2 Remp's Wiener Jahre

Nachdem Remp in Graz durch die umfassende Tätigkeit für den Grafen Attems seine zuvor in der Heimat und besonders in Italien erworbenen Kenntnisse im Laufe der Jahre zur vollständigen Entfaltung gebracht hatte, konnte er sie in seiner Wiener Zeit noch bereichern und zur Reife bringen. Bereits der wohl unmittelbar nach der Übersiedlung von der Steiermark in die Haupt- und Residenzstadt in Angriff genommene Historienzyklus für das Stift Kremsmünster (G 87–88, 96–101, Abb. 249, 251, 253, 257, 261, 267, 268, 270) offenbart neue Einflüsse. Der eher dunkle Hintergrund dieser Gemälde, der die besonders fein ausgearbeiteten Figuren zu besonderer Geltung bringt, sowie die bisweilen herausragende Stofflichkeit der Kleidungsstücke – so etwa in der *Feuerprobe der heiligen Kunigunde* (G 101, Abb. 270) und in der *Krönung Karls des Großen* (G 97, Abb. 253) – ist am ehesten durch das Studium von Gemälden der niederländischen Schule sowie den Kontakt mit aus den Niederlanden zugewanderten Künstlern zu erklären. Beides war in Wien zu dieser Zeit hinreichend möglich⁴⁶⁷. Darüber hinaus scheint wahrscheinlich, dass diese Änderung im Stil auch durch die Kenntnis von Werken Peter Strudels und seiner Werkstatt respektive Akademie mitbeeinflusst wurde. Ein wenig überraschend ist freilich, dass die Gestaltungsweise eines Johann Michael Rottmayr und eines Martino Altomonte in Werken Remp's keinen Niederschlag gefunden hat. Überhaupt ist der Vergleich von Remp und Rottmayr interessant, da beide während ihrer Wiener Jahre vollkommen unterschiedliche Einflüsse in ihrem Schaffen bemerkbar machen. Während sich unser Künstler teilweise auch an der vom kaiserlichen Hof damals noch bevorzugten niederländischen Malerei orientierte, weist das Œuvre des gebürtigen Laufeners und Loth-Schülers eine Beeinflussung durch Antonio Bellucci (sicherlich mitverursacht durch die Tätigkeit für den Fürsten Johann Adam Andreas Liechtenstein) sowie Martino Altomonte auf⁴⁶⁸.

Um 1714 erklimmt Franz Carl Remp seinen künstlerischen Höhepunkt, wobei auf das *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322) sowie die drei Supraportengemälde für das Stift St. Florian (G 102–104, Abb. 296–297, 300–301, 303–304) hinzuweisen ist. Hier treten auch die überaus vielfältigen Einflüsse zu Tage, die er bis dahin akkumulieren konnte. Gleichzeitig reichen diese Gemälde aber über eine bloße Vorbildnahme durch andere Werke hinaus, denn es ist hier kein lustloses Zusammensetzen von entlehnten Elementen. Vielmehr charakterisiert diese Bilder ein überaus kritisch-reflektierender Umgang mit dem, was andere Maler geschaffen haben, was letzten Endes zu etwas Neuem geführt hat, das die spezifische Handschrift Remp's trägt.

⁴⁶⁷ Vgl. dazu im Rahmen der vorliegenden Arbeit S. 93–95.

⁴⁶⁸ Zykán 1954, S. 103–104, 108.

Für das *Martyrium der heiligen Barbara* ist an Veroneses großartige Heiligenmartyrien⁴⁶⁹ zu erinnern, die sich auch Martino Altomonte zunutze machte⁴⁷⁰, aber auch an Gemälde des venezianischen Seicento sowie die Werke von Zeitgenossen – wie Peter Strudels *Christus am Ölberg*⁴⁷¹ und Anton Schoonjans' *Barbaramartyrium* (Abb. 323).

Die Hinwendung zu Prinzipien der niederländischen Barockmalerei darf wohl auch als Zugeständnis an den vom kaiserlichen Hof bevorzugten klassischen Stil gewertet werden, dessen herausragender Proponent Jakob van Schuppen ist⁴⁷².

8.4 Die Tätigkeit für die oberösterreichischen Stifte

Die Tätigkeit Remps für das Stift Kremsmünster fällt in jene Jahre, als Abt Alexander II. Strasser (1709–1731) diesem vorstand. Dieser war „[...] ein geschäftsgewandter, umsichtiger Abt, mit ernster Miene und finsterem Blicke, mehr gefürchtet als geliebt“, doch: „Groß war seine Baulust“⁴⁷³. In seine Amtszeit fällt auch die prachtvolle Ausstattung des Kaisersaales. Doch seine Interessen galten nicht der Kunst allein, denn er „[...] gab ungeheure Summen hin für patriotische Zwecke usw.“⁴⁷⁴.

Betritt der Besucher heute die Kremsmünsterer Stiftskirche so sieht er sich mit zahlreichen Altargemälden von Johann Carl Loth dessen Schülern und deren Zeitgenossen konfrontiert: Das Hochaltarblatt mit der *Verkündigung Christi* stammt vom Münchner Maler Andreas Wolf und wurde von ihm 1712 – nach zwölfjähriger Arbeitszeit! – geliefert, während die Seitenaltarbilder zur Linken – das *Martyrium des heiligen Agapitus* – und zur Rechten – das *Martyrium der heiligen Candida* – besonders qualitätvolle Werke von Daniel Seiter sind. Ein weiterer Loth-Schüler, Johann Carl von Reslfeld, schuf das Gemälde für den Allerseelenaltar im Langhaus, wo sich auch zwei Werke von Loths eigener Hand befinden – das *Martyrium der Apostelfürsten Petrus und Paulus* sowie das *Martyrium der Heiligen Johannes und Paulus*. Die übrigen Altarblätter wurden von Frans de Neve, Francesco Innocenzo Torriani und eben Franz Carl Remp geschaffen. Auch hier befinden und befanden sich die Werke unseres Künstlers – wie später in der Peterskirche – in einer ‚illustren Schar‘. Bemerkenswert ist in Bezug auf die

⁴⁶⁹ *Martyrium des heiligen Georg*, Verona, San Giorgio in Braida (Pignatti 1976, Bd. 1, S. 131–132, Kat. Nr. 161, Abb. 422 in Bd. 2). – *Martyrium der heiligen Justina*, Padua, Basilica di Sta Giustina (Pignatti 1976, Bd. 1, S. 137, Kat. Nr. 182, Abb. 469 in Bd. 2).

⁴⁷⁰ Vgl. Aurenhammer 1965, S. 39.

⁴⁷¹ Peter Strudel, *Christus am Ölberg*, 1712, Öl auf Leinwand, 270 x 165, Wien, Belvedere (Inv. Nr. 4162). – Vgl. dazu Baum 1980, Bd. 2, S. 692–694, Kat. Nr. 493 (mit Abb.).

⁴⁷² Vgl. Dachs 2002, S. 265.

⁴⁷³ Dannerbauer 1877, S. 14.

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 15.

ursprünglich barocke Ausstattung der Kirche, dass Remp das Erscheinungsbild mit insgesamt 15 (!) großformatigen Gemälden geradezu beherrscht haben muss.

Als Remp seine ersten Aufträge für das Augustiner Chorherren-Stift St. Florian erhielt, stand diesem Franz Claudius Kröll (reg. 1700–1716) als Propst vor. Dieser hatte in Rom studiert und seinen Geschmack an der dortigen Malerei geschult⁴⁷⁵. Er berief zunächst Michael Wenzel Halbax (um 1661–1711) und engagierte nach dessen Ableben erst – für nur kurze Zeit – Johann Degler⁴⁷⁶ (1666–1729) und schließlich Remp für repräsentative Aufgaben. Daneben war beispielsweise auch der Landschaftsmaler Anton Faistenberger mit Arbeiten betraut. Da Remp aber nicht in diesem Metier tätig war, sei das Augenmerk nun auf Halbax gerichtet, dessen Vita einige Parallelitäten zu unserem Künstler aufweist⁴⁷⁷.

Für die Ausstattung der Stiftskirche war man – wie auch bei anderen wichtigen Gotteshäusern dieser Zeit – auf eine Varietät von Werken verschiedener Meister erpicht. So finden sich in St. Florian auch Altargemälde von Michael Willmann, Peter Strudel, Michael Wenzel Halbax und ein herausragendes von Johann Michael Rottmayr, das 1719 mit dem einem Malerfürsten entsprechenden Betrag von 1000 fl bezahlt und im Jahr darauf auf dem eben fertig gestellten Augustinusaltar montiert wurde⁴⁷⁸.

Während man einzelne, auf Leinwand gemalte Gemälde problemlos ‚importieren‘ konnte, war es für andere Arbeiten ratsam oder gar notwendig, die Künstler vor Ort zu haben. Damit standen sie gewissermaßen auch unter Kontrolle der Stiftsvorsteher, was ein zügiges Vorankommen sicherte. Gerade in Kremsmünster hatte man sehr negative Erfahrungen mit einem auswärtigen zu liefernden Gemälde gemacht: Das Hochaltarbild der Stiftskirche mit der *Verkündigung Christi am Berg Tabor* wurde bereits vor März 1699 beim Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolf (1652–1716) bestellt – jedoch erst Anfang Juni 1712 geliefert⁴⁷⁹. Daher verwundert es nicht, dass der Abt für die fehlenden Gemälde danach trachtete, einen Künstler exklusiv für sich arbeiten zu lassen, wobei die Wahl auf Remp fiel. Durch seine Ausbildung in Venedig und seine in der Kunst des 17. Jahrhunderts liegenden Wurzeln war er schlichtweg ein idealer Kandidat zur Ergänzung der Ausstattung der Stiftskirche.

⁴⁷⁵ Franzl 1970, S. 7.

⁴⁷⁶ Der Münchner Maler Johann Degler wurde im Jahr 1712 mit der Vollendung des von Halbax begonnenen Deckengemäldes im Großen Tafelzimmer („Vermög halbax. Rüb“) sowie mit neun Supraportengemälden beauftragt (Siehe Korth 1975, S. 356, Q 335).

⁴⁷⁷ Vgl. Franzl 1971, S. III–VI. – Um 1661 in Ebenfurth geboren, verbringt er um 1680 einige Jahre im Atelier des Johann Carl Loth, um sich danach in Prag niederzulassen. 1694 setzt die Tätigkeit für das Stift St. Florian ein, um 1700 kehrt er jedoch wieder für einige Jahre nach Prag zurück. Danach zieht es ihn abermals nach Oberösterreich, wo er am 1. August 1711 in St. Florian verstirbt. Halbax war ein ebenso vielseitiger wie engagierter Künstler, was durch seinen Einsatz zur Einrichtung einer Kunstakademie in Prag zum Ausdruck kommt. Dass er besonders innerhalb der Prager Künstlerszene gut vernetzt war, zeigen die Taufbücher, wo die einzelnen Maler respektive deren Gattinnen immer wieder das Patenamt für die Kinder der Kollegen ausübten.

⁴⁷⁸ Korth 1975, S. 56, 345, Q 249.

⁴⁷⁹ Zu Entstehung und Integration des Hochaltarbildes in das Programm der Kremsmünsterer Stiftskirche siehe Lorenz 1999, S. 419–421, Nr. 156 (Wolfgang Prohaska).

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Franz Carl Remp an den verschiedenen Orten seines Wirkens auch auf sehr unterschiedliche Konstellationen getroffen ist. Seine slowenische Heimat war in künstlerischer Hinsicht sehr stark international orientiert. Neben niederländischen und italienischen Meistern ist besonders auch auf die im Barock in der Steiermark und in Wien tätigen – oftmals dorthin zugewanderten oder im Ausland ausgebildeten – Künstler aufmerksam zu machen, die man zur Ausstattung der sakralen wie profanen Bauten mit Fresken und Gemälden heranzog. Es ist daher nur allzu selbstverständlich, dass Remp nach der Lehre bei seinem Vater zur weiteren Ausbildung nach Italien ging, da dies ohne Zweifel den Stellenwert und vor allem auch die Aussichten auf größere Aufträge enorm verbesserte.

Die Tätigkeit im Geburtsland entpuppte sich im weiteren Verlauf seiner Karriere als eine relativ beschränkte und daher wenig einflussreiche, denn schon früh dürfte Ignaz Maria Graf Attems auf das junge Talent aufmerksam geworden sein und ihn angeworben haben. Dies bedingte die Übersiedelung nach Graz, das am Beginn des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu Ljubljana in Bezug auf das Kunstschaffen einigermaßen provinziell war. Nach dem Ableben von Hans Adam Weissenkircher und Antonio Maderni mangelte es an führenden, im Land selbst verfügbaren Meistern. Matthias von Görz, der ebenfalls an den verschiedensten Orten tätig war, konnte diese Lücke nicht füllen, und die Breitenwirksamkeit des überaus fähigen Johann Cyriak Hackhofer blieb in seiner Rolle als Stiftsmaler von Vorau eingeschränkt. Folglich konnte Graf Attems, der ob seiner Biographie bestimmt entsprechende Ansprüche stellte, auf keinen bereits vor Ort ansässigen Maler zurückgreifen. Für das längerfristige Projekt einer geschlossenen malerischen Ausstattung seines Stadtpalastes in Graz war es jedoch notwendig, einen Künstler voll und ganz für seine Zwecke beanspruchen zu können. Auf Grund seiner Besitztümer und der daraus resultierenden Kontakte in Slowenien muss er schließlich auf den mit den aktuellen italienischen Kunstströmungen vertrauten Remp gestoßen sein. Durch die exklusive Tätigkeit für diesen Auftraggeber blieb dem Maler jedoch eine größere Breitenwirksamkeit und Einflussnahme auf die steirische Malerei des Barock verwehrt.

Die Möglichkeit, in der künstlerisch pulsierenden Haupt- und Residenzstadt Wien tätig zu sein, scheint für den weit gereisten Remp trotz der enormen Konkurrenz attraktiv gewesen zu sein. Was ihn jedoch zur Übersiedelung bewogen hat, bleibt ungewiss. Unter Umständen wäre auch für ihn eine weitere Karriere in Graz und der Steiermark möglich gewesen, wenn man den Werdegang seines ‚Nachfolgers‘ Franz Ignaz Flurer in Betracht zieht. Dieser konnte nämlich nach seiner Tätigkeit für den Grafen Attems überaus repräsentative Aufträge erlangen, die ihm anfänglich durch seinen Patron vermittelt worden waren.

In Wien angekommen, war Franz Carl Remp in den ersten Jahren für die oberösterreichischen Stifte Kremsmünster und St. Florian tätig, wobei der oder die Vermittler dieser Aufträge bislang nicht bekannt sind. Die Altarbilder der Stiftskirche in Kremsmünster sind Werke verschiedener Maler, wobei hier noch eine starke Verhaftung in der Kunst des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu beobachten ist. Für den Historienzyklus als Großprojekt dürfte man nach einem fähigen Künstler gesucht haben, der der Größe des Auftrags gewachsen war. In diesen Jahren war zwar auch Johann Carl von Reslfeld für das Stift tätig, doch er scheint dafür kein geeigneter Kandidat gewesen zu sein; nicht zuletzt deshalb, weil er damals ein überaus vielbeschäftigter Maler war, was ob der großen Anzahl der auszuführenden Gemälde zu Verzögerungen geführt hätte.

Das Stift St. Florian ist in der Auswahl der Künstler durchaus mit der Situation in Ljubljana vergleichbar, denn auch die damaligen Äbte Johann Baptist Födermayr und Franz Claudius Kröll trachteten – wohl von großer Kunstsinnigkeit geleitet – offensichtlich nach Varietät, einem Nebeneinander von Werken einheimischer und auswärtiger Kräfte.

9. Resumée

Das innerhalb der mitteleuropäischen Kunstgeschichte nicht leicht zu positionierende Schaffen von Franz Carl Remp zeichnet sich insbesondere durch seine stilistische Vielfalt aus. Remp steht nicht nur aufgrund seiner Lebensdaten, sondern auch durch seine Werke an einer Zeit des Übergangs. Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts war es üblich, dass Maler – darunter die Salzburger Hans Adam Weissenkircher und Johann Michael Rottmayr sowie der Wiener Daniel Seiter oder der Oberösterreicher Johann Carl von Reslfeld – nach Venedig ins Atelier von Johann Carl Loth pilgerten, um sich dort weiterzubilden und dessen Stil in der Folge über einen langen Zeitraum fortleben zu lassen. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts schwindet diese Dominanz des Venezianischen zugunsten einer größeren ‚Internationalität‘ und der sukzessiven Ausprägung eines spezifischen Wiener Akademiestils. Auch Franz Carl Remp begab sich Ende des 17. Jahrhunderts nach einer ersten Lehre bei Vater Johann Georg Remp auf eine Studienreise nach Italien, die ihn auf jeden Fall nach Venedig und nach Rom geführt hat. Die dort angeeigneten Kenntnisse entfaltete er nach seiner Rückkehr – wohl bald nach 1700 – sukzessive und entwickelte seinen Stil beständig weiter. Das bekannte Œuvre, das sich über einen Zeitraum von lediglich etwa 16 Jahren erstreckt, reicht von den frühen, einigermaßen starren und teilweise an die Kunst Loths und Weissenkirchers gemahnenden Darstellungen über die farblich brillanten und in der Komposition italienisch inspirierten Werke der späteren Grazer Jahre bis hin zu jenen Gemälden, die während der Wiener Zeit entstanden sind und sich durch ein wesentlich gesteigertes Helldunkel sowie eine besonders überzeugende Stofflichkeit auszeichnen, wobei dies auch auf eine Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst zurückgehen dürfte. Dies ist sicherlich auch als Zugeständnis an den Geschmack vieler Auftraggeber zu werten, denn neben der italienischen Kunst erfreute sich der ‚strengere‘ Stil niederländischer, aber auch französischer Prägung großer Beliebtheit, wobei etwa auf Peter van Roy und Jacob van Schuppen hinzuweisen ist. Bedauerlicherweise hat dieses für die Geschichte der österreichischen Barockmalerei bedeutende Faktum in der oftmals von Italophilie getragenen Forschung bislang kaum Niederschlag gefunden. Prinzipiell ist festzuhalten, dass Remp nicht – wie viele seiner Zeitgenossen – ganze Kompositionen oder wenigstens einzelne Bildelemente komplett übernahm, sondern all das Gesehene und Studierte nach seinem Ansinnen adaptierte und zu – wenn auch nicht unbedingt bahnbrechend – neuen Kompositionen zusammenfügte.

Hinsichtlich dessen, was früher als „autonome Ölskizzen“ bezeichnet wurde, kommt Remp eine besondere Bedeutung zu, da es in seinem Schaffen eine beachtliche Anzahl skizzenhafter Werke gibt, denen definitiv keine werkvorbereitende Funktion nachgewiesen

werden kann. In diesem Bereich nimmt unser Künstler eine Sonderstellung, wenn nicht gar Vorreiterrolle ein.

Während Remp sowohl in seiner slowenischen Heimat, als auch in Graz und der Steiermark kaum mit den dort tätigen Künstlern verglichen werden kann, gewinnen wir durch die Werke der Wiener Jahre, in denen er vor allem auch für die oberösterreichischen Stifte Kremsmünster und St. Florian tätig war, ein differenzierteres Bild. Ohne Zweifel ist das Œuvre unseres Künstlers nicht am ‚provinziellen‘, sondern am international geprägten Kunstschaffen zu messen. Dieses wird im Gebiet des heutigen Österreich zur Zeit Remp vor allem durch die Loth-Schüler Johann Michael Rottmayr und Peter Strudel sowie Martino Altomonte verkörpert. Die beiden erstgenannten beherrschten unter den Meistern einheimischer Herkunft als ‚Malerfürsten‘ den Markt, den jedoch auch sie verteidigen mussten, da das Kaiserhaus und Auftraggeber aus dem Hochadel – wie Prinz Eugen, Fürst Liechtenstein und Graf Daun – renommierte Männer aus dem Ausland bevorzugten und weniger auf die vor Ort ansässigen Kräfte zurückgriffen. Außerdem pflegten beide einen charakteristischen, damals begehrten Stil, den sie über einen längeren Zeitraum pflegten, während Remp Schaffen diesbezüglich eine größere Bandbreite aufweist. Die Gemälde Rottmayrs zeichnen sich durch ihre Schnellmalerei aus, die sicherlich auch auf seine herausragende Tätigkeit als Freskant zurückzuführen ist. Strudel wiederum leitete eine florierende Werkstatt, die sogar zur Akademie aufgewertet wurde. Franz Carl Remp hingegen führte nach seiner Zeit in Diensten des Grafen Attems keine großen Freskenaufträge mehr aus, sondern konzentrierte sich auf die Malerei auf Leinwand und reüssierte besonders im Historienfach. Die Spezialisierung und besondere Geschicklichkeit in dieser Sparte – wobei insbesondere auf den für das Stift Kremsmünster entstandenen Zyklus hinzuweisen ist – drückt sich auch in dem spezifischen Titel des kaiserlichen Hof-Historienmalers aus, der Remp 1715 verliehen wurde. Darüber hinaus lässt sich in seinen Werken – auch bildimmanent – ein großer Variantenreichtum im Farbauftrag, der von Skizzenhaftigkeit über Expressivität bis hin zu Feinmalerei reicht, beobachten. Dies ist als besonderes Charakteristikum zu werten, das in diesem Ausmaß keine Parallele im Schaffen anderer Künstler dieser Zeit findet.

Auch wenn Johann Josef von Zergolern als Schüler, ein junger Gehilfe in Graz und Justus Kremer als Lehrling durch zeitgenössische Quellen und Dokumente überliefert sind, konnte sich – wohl ob der verhältnismäßig kurzen Aufenthaltsdauer an den verschiedenen Orten und des frühen Todes – keine ‚Schule des Franz Carl Remp‘ etablieren. Vermutlich aus diesem Grund blieb ihm, der bis zu einem gewissen Grad als ‚Einzelgänger‘ zu charakterisieren ist, trotz der hohen Qualität seiner Werke und der Prominenz seiner Aufträge ein glorifizierender Nachruhm – wie beispielsweise bei Rottmayr und Strudel – bislang versagt.

10. Vorbemerkung zum Werkkatalog

Der Katalog der Werke von Franz Carl Remp gliedert sich in insgesamt vier Gruppen: Wandmalerei (W) – Gemälde (G) – Zeichnungen (Z) – verschollene Gemälde (GV). Diese sind jeweils alphabetisch – nach dem derzeitigen Aufbewahrungsort – geordnet. Hinweise auf die Fikeikommis- und anderen Inventare beziehen sich auf das im Quellenanhang in transkribierter Form wiedergegebene Material. Zum besseren Verständnis der Chronologie sei hier ein Überblick über die einzelnen Stationen in Remps Schaffen samt zugehörigen Nummern im Werkverzeichnis gebracht.

1. Frühe Werke in Slowenien, teilweise für den Grafen Attems (um 1702/03)

W 1

G 1–3, 79–80, 94–95

in diese Zeit fallen außerdem: G 91, GV 40

2. Tätigkeit für den Grafen Attems in Graz (um 1704/05 bis um 1711/12)

W 2–12

G 4–27, 29–33, 35–78, 90, 92–93, 112–114, 117

GV 1–25

in diese Zeit fallen außerdem: G 28, 34, 81–82, 107, 109–111, Z 1

3. Tätigkeit für das Benediktiner-Stift Kremsmünster (1712/13)

G 83–89, 96–101

Z 2

GV 26–39

in diese Zeit fällt außerdem: G 108

4. Tätigkeit für das Augustiner Chorherren-Stift St. Florian (1713 bis 1718)

W 13–19

G 102 – 106

in diese Zeit fallen außerdem: G 115–116

Die übrigen verschollenen Gemälde (GV) sind keiner der Perioden mit Sicherheit zuzuweisen.

11. Katalog der Wandmalereien

Brežice, Schloss

W 1

Abb. 7–8, 10, 14–22, 24–31, 34–40, 42–43, 45–46, 48

Der Festsaal in Schloss Brežice

Fresko

Brežice (dt. Rann), Schloss

Zu Beschreibung und Programm – Künste und Wissenschaften an der Decke, Darstellungen der vier Elemente durch mythologische Szenen in der Voutenzzone sowie eine dekorative (Ruinen-) Landschaft an den Wänden – sowie stilistischer Analyse vgl. S. 29–32.

Bisher herrschte in der Literatur oft Unklarheit bezüglich des verantwortlichen Freskantens für die Ausstattung des Festsaales im Attems-Schloss zu Brežice. Während auch andere Maler in Erwägung gezogen wurden (Vgl. S. 28–29), so fällt doch auf, dass trotz des Mangels an Dokumenten mit einer definitiven Aussage bezüglich der Autorschaft immer wieder Franz Carl Remp ins Spiel gebracht wurde. Bemerkenswert ist allerdings, dass die jeweiligen Zuschreibungen in der Regel einer eingehenden vergleichenden Berücksichtigung anderer Werke des betreffenden Künstlers entbehren. Darüber hinaus ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass einzelne Stimmen in der Forschung innerhalb der Fresken stilistische Differenzen diagnostizieren und deshalb die Zusammenarbeit von zwei Künstlern – Remp und Matthias von Görz bzw. Antonio Maderni – vorschlagen⁴⁸⁰. Auch wenn Figuren und Draperie in der Qualität etwas schwanken, ist die Freskierung als das Werk eines einzelnen Künstlers zu sehen, da sich auch keine zwei stilistisch einheitlichen Kompartimente bemerkbar machen. Unter Umständen stand Remp hier jedoch ein Gehilfe zur Seite; andernfalls könnte auch eine sehr kurze Arbeitszeit schwächere Partien mitverantwortet haben.

Igor Weigl hat bereits darauf hingewiesen, dass in den Rechnungsbüchern der Herrschaft Rann ein Maler mit dem Namen Franz aufscheint⁴⁸¹. Tatsächlich finden sich im Buch von 1702/03 Aufzeichnungen, die nicht nur belegen, dass der Maler Franz in mehreren Raten entlohnt wurde, sondern auch, dass er sich vermutlich neuneinhalb Wochen vor Ort aufgehalten hat, weil für diesen Zeitraum auch die entsprechenden Rationen an Lebensmitteln verzeichnet sind⁴⁸².

In Bezug auf die Zuschreibungsgeschichte ist es als überaus interessante Tatsache zu bezeichnen, dass sich der ausführende Künstler an der Wand selbst ganzfigurig in Lebensgröße dargestellt hat (Abb. 20). Dieser junge Mann mit der blauen, goldbestickten Weste sowie dem roten, fellverbrämten und mit goldenen Knöpfen versehenen Rock ist viel eher mit dem damals etwa 27 Jahre alten Remp als mit dem viel älteren Antonio Maderni zu identifizieren. Für Remp sprechen auch zwei Details dieser Darstellung: die Komposition und Ausführung der Skizze auf der Brüstung neben ihm sowie die in der für unseren Künstler charakteristischen Präzision gestaltete rechte Hand.

⁴⁸⁰ Anica Cevc sieht in den Fresken auch Charakteristika von Görz, was sie veranlasst, die alleinige Autorschaft Remps in Frage zu stellen (Cevc 1980, S. 73). – Edith Altmann schließt in ihrer Dissertation eine Beteiligung des Matthias von Görz an den Fresken in Brežice definitiv aus (Altmann 1994, Bd. 1, S. 193). – Barbara Murovec wiederum lenkte jüngst die Aufmerksamkeit auf Antonio Maderni und vermutet, dass dieser mit der Freskierung des Festsaales begonnen habe, die dann von Remp nach Madernis Tod im Jahr 1702 fortgesetzt worden sei (Murovec 2007a und 2007b).

⁴⁸¹ Weigl 2000, S. 45, Anm. 142; Weigl 2001/02, S. 51.

⁴⁸² Siehe Q 3.

In Bezug auf das Gesamtprogramm des Saales ist an dieser Stelle auch dezidiert auf die ursprünglich sechs ovalen Gemälde hinzuweisen, von denen sich drei in situ erhalten haben (G 1–3, Abb. 52–54). Ein weiteres befindet sich in der Narodna galerija in Ljubljana (G 94, Abb. 51); zwei Familienportraits galten lange als verschollen (G 79 und 80, Abb. 49 und 50), waren aber durch alte Fotografien bekannt. Diese Bilder repräsentierten auch in inhaltlicher Hinsicht einen wesentlichen Bestandteil des Saales, da dadurch die unmissverständliche Verknüpfung mit der Familie Attems hergestellt wurde. Der landwirtschaftliche (G 2, Abb. 52) und monetäre Reichtum (G 94, Abb. 51), der in zwei Gemälden zum Ausdruck gebracht wird, ist letztlich jenes Vermögen, das durch die Abundantia an der Decke Verteilung auf Künste und Wissenschaften findet.

Quelle: StLA, A. Attems, K. 301, H. 1743 (Q 3).

Literatur: Šubic 1955, S. 138–141. – Šijanec 1957. – Kat. Ausst. Ljubljana 1964, S. 13, 25. – Škaler 1971, S. 8. – Cevc 1980, S. 73. – Stopar 1989, S. 188. – Altmann 1994, S. 190–193. – Nußdorfer 1994, S. 38–52. – Lipoglavšek 1996, S. 95–98. – Murovec 2003, S. 99–102. – Počkar 2004, S. 14–15. – Cevc 2007, S. 29–32. – Murovec 2007a, S. 120–121. – Murovec 2007b, S. 17–19.

Graz, Palais Attems

W 2

Abb. 64

Apotheose des Hauses Attems: Merkur und Abundantia sichern den Reichtum des Hauses Attems

Fresko

Graz, Palais Attems, Treppenhaus, Deckenfresko

Günter Brucher 1973 lehnt vorhergehende Zuschreibungen dieses Freskos an Matthias von Görz entschieden zugunsten der Autorschaft Rempis ab⁴⁸³. In der weiteren Folge wurde die Zuschreibung an Rempis in der Literatur vollständig akzeptiert⁴⁸⁴.

Bei diesem Deckenfresko dominiert die aufwändig gestaltete Scheinarchitektur: Aus dem rahmenden Scheingesims wachsen, von den Ecken ausgehend, vier Bögen empor, die im Zentrum ein achteckiges Bildfeld schaffen. In den Pendentifs befinden sich gemalte, Bildhauerarbeit nachahmende Büsten antiker Cäsaren, die von Lorbeerzweigen eingefasst sind. Die von jedem Bogen abgegrenzte Fläche beherbergt je eine große Wappenkartusche, und die nach allen Seiten offene Bogenarchitektur gibt den Blick auf den Himmel frei. Im zentralen Feld befindet sich auf der rechten Seite der Götterbote Merkur, der sich, auf einem Wolkenballen sitzend, über die in der Bildmitte ruhende allegorische Figur der Abundantia beugt. Er beschwört im Auftrag des Jupiter mit seinem Zauberstab den Reichtum, der dem Geschlecht der Attems – repräsentiert durch zwei Kartuschen am Rand mit den Wappen der Familien Attems und Wurmbrand – zuteil werden soll, was durch den links oben befindlichen, aus einem Füllhorn Lorbeerblätter streuenden Putto sogleich erfüllt wird⁴⁸⁵.

Das Hauptaugenmerk liegt bei dieser Darstellung auf der großartigen Scheinarchitektur, der sich die ikonographisch relevante Figurengruppe unterordnet. Dies ist etwa auch bei Werken Angelo Michele Colonnas der Fall, wobei insbesondere auf die 1665 zusammen mit Giacomo Alboresi geschaffenen Deckenfresken in der Villa Albergati in Zola Predosa hinzuweisen ist⁴⁸⁶. Gesteigert wird dieser Effekt noch dadurch, dass der Betrachter gezwungen

⁴⁸³ Brucher 1973, S. 51.

⁴⁸⁴ ÖKT Graz 1997, S. 506.

⁴⁸⁵ Brucher 1973, S. 50.

⁴⁸⁶ Abb. in: Feinblatt 1992, S. 124, 128–129.

ist, die steilen Stufen bis zum ersten Stock durch das – im Verhältnis zu den Dimensionen des restlichen Palais eng anmutende – Treppenhaus zu erklimmen.

Literatur: Brucher 1973, S. 49–51. – ÖKT Graz 1997, S. 506–507. – Möseneder 1999.

W 3

Abb. 65–67

Apotheose des Hauses Attems: Der greise Graf erhält von Jupiter die ersehnten Auszeichnungen

Fresko

Graz, Palais Attems, Vorsaal des ersten Stockwerks, Deckenfresko

Von einem gemalten Gebälk gerahmt, hat auch dieses allegorische Fresko den Ruhm des Hauses Attems respektive dessen glorreiche Selbsterhöhung zum Inhalt. Unten in der Mitte kniet der greise, bärtige Graf Attems auf einer Wolkenbank und blickt zu Jupiter rechts oben, respektive zu dessen Adler, der um den Hals die zu überbringenden Auszeichnungen trägt, erwartungsvoll empor. Ein weiblicher Genius, von dem ein Teil des Gewandes das ‚Reni-Motiv‘ bildet, schwebt vermittelnd zwischen den beiden Protagonisten. Ein zweiter Genius schwebt links unten und beobachtet die links oben befindlichen spielenden Putten, die von der Feierlichkeit dieses Akts keine Notiz nehmen. Darüber hinaus wird dieses Deckenfeld durch allegorische Figuren der vier Jahreszeiten in den Ecken der Scheinarchitektur begleitet.

Andorfer bringt 1956 Matthias von Görz als hinter diesem Fresko stehenden Künstler ins Spiel⁴⁸⁷. Brucher erachtet jedoch die Autorschaft Remps – auch unter Berufung auf Wastler⁴⁸⁸ und Meeraus⁴⁸⁹ – für dieses Werk als gesichert. Die bravourösen Verkürzungen, die Draperie und die farbliche Gestaltung lassen im Vergleich mit den Deckengemälden des Palais Attems (u. a. G 77, Abb. 144–145) nicht daran zweifeln.

Literatur: Brucher 1973, S. 50–51.

W 4

Abb. 68–72

Deckenfelder in Grisaille-Manier mit mythologischen Themen

Tempera-Wandmalerei

Graz, Palais Attems, Korridor des ersten Stockwerkes

Die fünf Deckenfelder in Braun-Grisaille zeigen verschiedene mythologische Themen; darunter *Perseus und Andromeda* (Abb. 70), *Pyramus und Thisbe* (Abb. 72), *Luna und Endymion* (Abb. 69) sowie *Dädalus und Ikarus* (Abb. 68). Bislang wurde diesen Malereien keine größere Aufmerksamkeit geschenkt. Bemerkenswert ist jedoch die Sicherheit in der Komposition, die – zumindest teilweise – an Verwendung von Stichvorlagen schließen lässt. Stilistisch knüpfen diese Darstellungen an die zahlreichen Braun-Grisaillen im Festsaal von Schloss Brežice an (W 1, vgl. etwa Abb. 21, 22, 26).

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 97 (ohne dezidierte Nennung eines Künstlers).

⁴⁸⁷ Dehio Steiermark 1956, S. 98.

⁴⁸⁸ Wastler 1883, S. 139–140.

⁴⁸⁹ Meeraus 1934, S. 150.

Rahmende Scheinarchitektur des Freskos „Apotheose des Hauses Attems: Der junge Graf Attems wird den Tugenden zugeführt“

Fresko

Graz, Palais Attems, Vorsaal des zweiten Stockes, Deckenfresko

Am Deckenfresko im Vorsaal des zweiten Stockes im Palais Attems kam es zur Zusammenarbeit von zwei Künstlern. Die Scheinarchitektur entspricht jener des Deckenfreskos im Vorsaal des ersten Stockes und ist daher Remp zuzuschreiben, während das Deckenfeld als ein Werk des Matthias von Görz gilt⁴⁹⁰. Edith Altmann nimmt darüber hinaus an, dass der Auftrag an Görz bald nach seinem Eintritt in die Grazer Malerconfraternität im Jahr 1706 ergangen sein muss und geht von einer Entstehung um 1706/07 aus⁴⁹¹. Da sowohl die gemalte Architektur als auch das zentrale Freskenfeld zumindest in zeitlich eng beieinander liegender Abfolge entstanden sind, ist somit auch eine ungefähre Datierung für den Anteil Remp gegeben.

Literatur: Brucher 1973, S. 50.

Zehn Deckenfelder mit mythologischen Themen

Tempera-Wandmalerei

Graz, Palais Attems, Korridor des zweiten Stockwerkes

Im Unterschied zu den Deckenfeldern des Korridors im ersten Stockwerk wechseln hier Braun-Grisaillen mit farbigen Darstellungen ab. Auch hier sind die Kompositionen äußerst kompakt, wobei ebenfalls die – vermutlich adaptierende – Verwendung von Stichvorlagen anzunehmen ist. Abgebildet sind wiederum verschiedene Darstellungen aus der Mythologie: *Pan und Syrinx* (Abb. 124), eine *Opferszene* (Abb. 127), *Diana, Neptun und Amphidrite* (Abb. 125), *Phrixos und Helle führen Chrysolalus* (Abb. 129), *Pyramus und Thisbe, Ganymed* (Abb. 128), *Amor und Zeus, Athene mit Jüngling*, sowie *Lana und Endymion*. Die farbigen Szenen mit den bravourösen Verkürzungen legen ein Studium von Werken Paolo Veroneses durch Remp während seines Venedig-Aufenthaltes nahe.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98 (ohne dezidierte Nennung eines Künstlers). – ÖKT Graz 1997, S. 509–510.

Vier Secco-Kartuschen

Wandmalerei

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Raum 2

Bei diesen vier Secco-Medaillons handelt es sich um Darstellungen von drei Kardinaltugenden – Fortitudo/Tapferkeit (Abb. 96), Temperantia/Mäßigung (Abb. 95) und Sapientia/Weisheit (Abb. 93) – sowie der allegorischen Figur der Fortuna (Abb. 94).

Im Stil und in der kräftigen Farbigkeit entsprechen die Figuren den Deckenfeldern im Korridor des zweiten Stockwerkes im Palais Attems (W 6), aber auch den acht Medaillons im

⁴⁹⁰ Brucher 1973, S. 51. – Dehio Graz 1979, S. 98.

⁴⁹¹ Altmann 1989, S. 27–36. – Altmann 1994, Bd. 1, S. 54.

zweiten Raum des zweiten Stockwerks (W 8). Die Darstellung der Sapientia/Weisheit ist eng mit dem allegorischen Gemälde im Landhaus in Graz (G 35, Abb. 207) verbunden. In den Gesichtern macht sich jedoch eine Herbheit bemerkbar, die in diesen vier Feldern Werke der mittleren Grazer Schaffensperiode sehen lässt.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98 („die vier Kardinaltugenden“). – ÖKT Graz 1997, S. 508 („Darstellung der vier Kardinalstugenden“).

W 8

Abb. 134–141

Acht Secco-Kartuschen

Wandmalerei

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Raum 2

Gemäß der Meinung von Wiltraud Resch handelt es sich hierbei um allegorische Darstellungen von Reichtum, Musik, Schlaf oder Traum, Fruchtbarkeit, Justitia, Weisheit, Caritas und Vergänglichkeit⁴⁹². Zusammen mit dem Deckengemälde in diesem Raum (G 75, Abb. 131–133) ergeben diese folglich ein sehr reichhaltiges inhaltliches Programm; eine Verknüpfung von Künsten und Tugenden. Inmitten dieser positiv konnotierten Allegorien findet sich vermutlich auch der Auftraggeber, Graf Ignaz Maria Attems, in Form eines Portraits wieder (Abb. 135). Damit wird auch die malerische Ausstattung dieses Raums – parallel zum Festsaal in Brežice (W 1) – zu einer Apotheose des Hauses Attems⁴⁹³.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98 („Tugenden? [u. a. Abundantia, Caritas, Justitia?] und Allegorien“). – ÖKT Graz 1997, S. 510 („Darstellung von Tugenden und Allegorien“).

W 9

Abb. 146–149

Die Vier Jahreszeiten in Einzeldarstellungen

Wandmalerei

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Raum 4

Das Frühjahr wird durch einen schlafenden Jüngling, dem einige Rosenblüten beigegeben sind, verkörpert, der Sommer durch eine Frau mit Sichel, die auf einer Getreidegarbe ruht, der Herbst durch eine alte Frau (oder bartlosen alten Mann?) mit einem Bottich und Trauben und der Winter durch einen Mann, der sich am offenen Feuer zu wärmen scheint.

Die einzelnen Darstellungen sind in Bezug auf die Ikonographie gewiss als ‚klassisch‘ zu bezeichnen, jedoch mit besonderer Betonung der Figuren an sich: Sie sind die Protagonisten, die identifizierenden Attribute lediglich dezentes Beiwerk. Im Charakter wie auch in den Körperhaltungen der Figuren entsprechen diese vier Darstellungen den kleinformatigen Gemälden auf Blechtafeln (zum *Winter* siehe G 5, zum *Sommer* G 21, zum *Herbst* G 14 und G 18).

⁴⁹² ÖKT Graz 1997, S. 510.

⁴⁹³ Vgl. dazu S. 57.

Die Gaben der Erde (?)

Deckenmalerei, Stuckreliefs

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Raum 6

Der Deckenschmuck in den Räumen 6 bis 8 stellt eine Besonderheit dar. Die Vereinigung von Decken-Stuckfiguren mit klassischer Deckenmalerei innerhalb eines Rahmens ist doch eine sehr ausgefallene Lösung. Die fesselnde Wirkung wird dadurch erzielt, dass der Stuckateur dort eingreift, wo der Maler an seine Grenzen stößt. Auf jeden Fall wird durch diese Art der Dekoration die unbedingte Aufmerksamkeit des Betrachters erregt.

Die Ikonographie der Deckengestaltung dieses Raums konnte bisher noch nicht befriedigend gedeutet werden. Da der Landschaftshintergrund allgemein gehalten ist und die Attribute spärlich sind, soll hier vorerst der Titel „Gaben der Erde“ – auch aufgrund der Putti in den begleitenden Eckmedaillons (Abb. 154–155) beibehalten werden.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 99 („Gaben der Erde? [gemalte Landschaft von Franz Carl Remp?]“). – ÖKT Graz 1997, S. 510 („symbolische Darstellung der Fruchtbarkeit“, Landschaft „vermutlich von Franz Carl Remp“).

Venus und Adonis

Deckenmalerei, Stuckreliefs

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Raum 7

Der Landschaftshintergrund ist Remp zuzuschreiben, da sich hier ein einfaches Schema bemerkbar macht, das auch zahlreichen anderen Werken für das Palais Attems eigen ist. Offen bleiben muss jedoch, ob Remp für die etwas un gelenk anmutenden Stuckfiguren die Vorlagen geliefert hat oder ob diese – parallel zur *Jungfrau mit Einhorn* (W 12, Abb. 159) – auf einer Stichvorlage oder sonstigen etablierten Komposition aufbauen.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 99 („gemalte Landschaft von Franz Carl Remp?“). – ÖKT Graz 1997, S. 510–511 (Landschaft „vermutlich von Franz Carl Remp“).

Jungfrau mit Einhorn

Deckenmalerei, Stuckreliefs

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Raum 8

Die Deckendekoration besteht aus einer auf den Verputz gemalten Landschaft und einer darin platzierten Stuckgruppe und weist, wie bereits Sigrid Mosettig 2007 festgestellt hat, eine verblüffende Ähnlichkeit mit Domenichinos – wohl nach einem Entwurf von Annibale Carracci⁴⁹⁴ – um 1602 entstandenen Fresko *Jungfrau mit Einhorn* in der Galerie des Palazzo Farnese auf (Abb. 160). Während die figürliche Szene Domenichinos von einem unbekanntem Künstler in Graz nahezu identisch in Stuck umgesetzt wurde, zeigt die Hintergrundlandschaft Adaptierungen. Remp, der hier wohl nicht nur als Maler der Landschaft, sondern auch als Regisseur der gesamten Dekoration fungierte, hat insbesondere auf die Bäume im Hintergrund als auch am rechten Bildrand zugunsten eines größeren Himmelsausblicks verzichtet.

⁴⁹⁴ Spear 1982, Bd. 1, S. 135, Kat. Nr. 12.iii.

Von diesen Deckenfresken im Palazzo Farnese existieren mehrere detailgetreue Stichwerke⁴⁹⁵, von denen allerdings die meisten die einzelnen Darstellungen seitenverkehrt wiedergeben. Da die Ausrichtung im Palais Attems jedoch mit jener des römischen Originals übereinstimmt, scheint es wahrscheinlich, dass in diesem Fall der von Carlo Cesio ausgeführte und von Arnold van Westerhout verlegte Stich herangezogen wurde (Abb. 161). An dieser Stelle ist auch mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass sich auch in der Bibliothek des Grafen Ignaz Maria Attems ein Stichwerk zur Galerie des Palazzo Farnese befand⁴⁹⁶. Dies könnte ein Hinweis auf die federführende Rolle des Auftraggebers hinsichtlich des Programms der malerischen Ausstattung des Palais Attems sein.

Literatur: ÖKT Graz 1997, S. 511. – Mosettig 2007, S. 82–83.

St. Florian, Stift

W 13

Abb. 273–285

14 kleinere Deckenfelder im Treppenhaus des Stiftes St. Florian

Tempera auf Stuckmörtel

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Treppenhaus

Ob diesen 14 Deckenfeldern ein einheitliches Programm zugrunde liegt, muss vorerst offen bleiben. Einige davon zeigen Putti mit Blumen und Blumengirlanden, die anderen besitzen allegorischen Charakter. Unter anderem werden in diesen die Liebe (Abb. 280), der Friede und die Gerechtigkeit (Abb. 284) sowie die Wahrheit (Abb. 278) thematisiert. Es hat daher den Anschein, dass diese das zentrale Deckenfeld (W 14) im Sinne tugendhafter Eigenschaften, die einer vorbildlichen Lebensführung eigen sind, ergänzen.

Die als Folge der angewandten Technik stark reduzierte Originalsubstanz erschwert die stilistische Beurteilung. Lediglich die Anordnung der Figuren verrät eine gewisse Weiterentwicklung – besonders hinsichtlich der Räumlichkeit – gegenüber Remps Werken für das Palais Attems in Graz.

Restaurierung: 1847 (oder 1824?). Kalkfarbenretuschen durch Josef Grandauer aus Linz. – 1899–1903. Ölfarbenretuschen mit Firnisüberzug durch C. Maurer aus München. – 1960-er Jahre. Stark dezimierter Originalbestand im Hinblick auf das dekorative Ganze weitgehend rekonstruiert (vgl. Wibiral 1965, S. 88–89).

Quellen: Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1713 September 14 (Q 12a). – Ebenda, Baurechnung 1713, Nr. 29 (Q 12b).

Literatur: Czerny 1899, S. 54–56. – Korth 1975, S. 150.

W 14

Abb. 286–287

Triumph der Religion

Tempera auf Stuckmörtel

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Treppenhaus, Mittelfeld

Die Anwendung der Secco-Technik in einem nach außen hin offenen Raum ist ob der Klimaschwankungen in Mitteleuropa in konservatorischer Hinsicht überaus problematisch. Dass

⁴⁹⁵ Kat. Ausst. Rom 1986, S. 111–201.

⁴⁹⁶ Siehe Q 25a, Nr. 8.

auch Remp's Deckenmalereien des Treppenhauses schon früh in ihrer Existenz bedroht waren, belegt die im 19. Jahrhundert durchgeführte Restaurierung.

Die Baugeschichte des Treppenhauses, aber auch der malerische Schmuck desselben, weist eine nicht unkomplizierte Entstehungsgeschichte auf. So war zunächst der in St. Florian tätige Michael Wenzel Halbax für die Deckenmalereien auserkoren. Auch wenn er dafür Zahlungen erhalten hat⁴⁹⁷, gehen die Meinungen auseinander, wie viel tatsächlich von ihm ausgeführt wurde⁴⁹⁸. Fest steht lediglich, dass er diese ihm zugedachte Arbeit bis zu seinem Tod im Jahr 1711 nicht beenden konnte. Ob nun aber bereits Malereien vorhanden waren, bevor Remp zum Zug kam, ist nicht nachweisbar. Interessant ist jedoch, dass unser Künstler zunächst den Auftrag für die kleinen Felder und erst später jenen für den zentralen, großen Deckenspiegel erhalten hat.

Im inhaltlichen Zentrum der Komposition steht die allegorische Figur der Kirche respektive Religion mit Kreuz, flammendem Herz und Kelch (Eucharistie!). Diese wird von Verkörperungen der Hoffnung, der Gerechtigkeit, der Liebe und der Wahrheit, aber auch von einer Figur mit Globus und Winkelmaß begleitet. Unter dieser Gruppe werden weitere Figuren (Ungläubige und Sünder?) teilweise mit Waffengewalt in die Verdammnis gestürzt.

In ikonographischer Hinsicht scheint insbesondere der Vergleich mit Antonio Belluccis *Triumph der Kirche* im Gartenpalais Liechtenstein interessant (Abb. 288). Bei Bellucci ist zwar das Bildpersonal reduziert, die inhaltliche Ausrichtung entspricht jedoch der St. Florianer Deckenmalerei.

Restaurierung: 1847 (oder 1824?). Kalkfarbenretuschen durch Josef Grandauer aus Linz. – 1962. Stark dezimierter Originalbestand gereinigt, regeneriert und Fehlstellen mit Öltempera-Retuschen ergänzt (vgl. Wibiral 1965, S. 88–89).

Quellen: Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1714 Juli 6 (Q 14a). – Ebenda, Baurechnung 1714 (Baurechnung 1712–1714), Nr. 42 (Q 14b).

Literatur: Czerny 1899, S. 56 (Abb. auf S. 51). – Koller 1916, S. 60. – Habig 1973, S. 140. – Korth 1975, S. 150.

W 15

Abb. 289

Allegorie des Friedens

Wasserunlösliche Tempera auf Stuckmörtel, Bolusgrund, ca. 400 x 300 cm

1713, signiert am Anker der Hoffnung („F. C. Remp pinxit“)

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Kaiserzimmer, Faistenbergerzimmer

Eine kompositorisch geringfügig abweichende Skizze zu dieser Deckenmalerei wird in der Albertina verwahrt (Z 2, Abb. 290). – In der Mitte ist die allegorische Figur der Hoffnung gegeben, während rechts oben die Verkörperungen der Unschuld, des Friedens und der Gerechtigkeit zu sehen sind. Links befinden sich Jupiter und zwei weitere Figuren, darunter zwei Frauen, die offensichtlich nicht durch Attribute genauer definiert werden.

Meist wurde und wird diese Darstellung als Allegorie des Friedens bezeichnet, doch Thomas Korth sieht darin *Die göttliche Hoffnung als Nährerin der Tugenden*⁴⁹⁹. Auch wenn die Hoffnung im Zentrum des Deckengemäldes zu sehen ist, bleibt die Friedensthematik unverkennbar. Deshalb und unter Berücksichtigung der Deckenmalerei des anstoßenden Raumes (W 16), in der Krieg und Kunst zum Ausdruck kommen, scheint die Beibehaltung des Titels *Allegorie des Friedens* gerechtfertigt.

⁴⁹⁷ Franzl 1971, S. 251–253, Qu 31.

⁴⁹⁸ Ingrid Franzl spricht etwa von der Vollendung des Deckengemäldes im Treppenhaus (Franzl 1971, S. VI).

⁴⁹⁹ ÖKT St. Florian 1988, S. 304.

Restaurierung: 1964 – Reinigung, Regenerierung, Retuschierung (vgl. Wibiral 1965, S. 86–87). – Zum Zustand vor der Restaurierung vgl. etwa die Aufnahmen der 1943–1945 durchgeführten Farbdiaekampagne von Wandmalereien⁵⁰⁰.

Quellen: Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1713 September 14 (Q 12a). – Ebenda, Baurechnung 1713, Nr. 29 (Q 12b).

Literatur: Czerny 1899, S. 112. – Heinz 1979, S. 76–77. – ÖKT St. Florian 1988, S. 304 (Thomas Korth). – Gabriel 2000, Bd. 1, S. 158.

W 16

Abb. 291–293

Allegorie des Krieges und der Kunst

Wasserunlösliche Tempera auf Stuckmörtel, Bolusgrund, ca. 450 x 450 cm

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Kaiserzimmer, Papstzimmer

Links oben ist eine Gruppe von Frauen zu sehen, die durch die ihnen beigegebenen Utensilien als Allegorien der Künste – Schauspiel, Malerei und Bildhauerei – zu lesen sind. Rechts davon befindet sich die von zahlreichen Putti umgebene Minerva, Schutzherrin der Künste und Wissenschaften. In der unteren Bildzone erscheint rechts der Kriegsgott Mars, links ein Reitknecht, der ein Pferd führt. Am Boden liegen Kriegsgerätschaften sowie Feldherrenzeichen, und im Hintergrund ist die Schmiede des Vulkan als Nebenszene auszumachen, während er selbst neben einer Kanone in der Bildmitte sitzt. Folglich handelt es sich bei dieser Darstellung nicht um simple „Kriegstrophäen“, wie von Czerny behauptet⁵⁰¹, sondern um ein inhaltlich anspruchsvolleres „*marte et arte*“-Thema⁵⁰².

Thematische Bezüge gibt es hinsichtlich dieser Darstellung zu zwei Gemälden aus der Grazer Zeit: Einerseits ist die ähnlich dicht komponierte *Allegorie der Kriegskunst* (G 58, Abb. 102) zu nennen, andererseits aber auch die *Segnungen des Friedens* (G 35, Abb. 207). Während beim ersten Beispiel der kriegerische Aspekt überwiegt, wird beim zweiten das Erblühen der Kunst bei Beendigung von Kriegszuständen zum Ausdruck gebracht.

In dieser Deckenmalerei macht sich beinahe – stärker noch als in der Allegorie des Friedens (W 15, Abb. 289) – ein *horror vacui* bemerkbar. Hier und im *Triumph der Religion* (W 14, Abb. 286) ist ein Höhepunkt an kompositorischer Dichte erreicht, wobei die zeitlich früheren Deckengemälde im Palais Attems im Vergleich mit den St. Florianer Allegorien zum Teil fortschrittlicher anmuten.

Restaurierung: 1964 – Reinigung, Regenerierung, Retuschierung (vgl. Wibiral 1965, S. 87). – Zum Zustand vor der Restaurierung vgl. etwa die Aufnahmen der 1943–1945 durchgeführten Farbdiaekampagne von Wandmalereien⁵⁰³.

Quellen: Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1713 September 14 (Q 12a). – Ebenda, Baurechnung 1713, Nr. 29 (Q 12b).

Literatur: ÖKT St. Florian 1988, S. 302 (Thomas Korth). – Gabriel 2000, Bd. 1, S. 158–160.

⁵⁰⁰ Siehe dazu die virtuell abrufbaren, digitalisierten Farbdias auf der Homepage der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München (<http://www.zi.fotothek.org/>).

⁵⁰¹ Czerny 1886, S. 247.

⁵⁰² Korth 1975, S. 257, Anm. 956. – ÖKT St. Florian 1988, S. 302 (Thomas Korth).

⁵⁰³ Siehe dazu die virtuell abrufbaren, digitalisierten Farbdias auf der Homepage der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München (<http://www.zi.fotothek.org/>).

Allegorie auf die Verleihung der Abtwürde

Tempera auf Stuckmörtel

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Prälatur Johann Baptist Födermayrs, Wohnzimmer (Eckzimmer)

Im Zentrum der in Folge des Erhaltungszustands nicht in allen Details präzise lesbaren Deckenmalerei ist ein Abt (Johann Baptist Födermayr?) zu sehen, der mit der linken Hand bereits den Krummstab als Zeichen seiner Würde fasst und in der rechten eine Uhr hält – wohl als Anspielung auf die Zeit respektive die zeitliche Begrenztheit seines Amtes. Ihm wird vom darüber befindlichen Papst – unmissverständlich gekennzeichnet durch die Tiara und den Schlüssel Petri – nun auch noch die Mitra verliehen. Zahlreiche weitere, größtenteils assistierende Figuren begleiten diese Szene.

Auf inhaltlicher Ebene besteht zwischen dieser Deckenmalerei und einem großformatigen Gemälde in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums eine Verwandtschaft (Abb. 295). Dieses Gemälde⁵⁰⁴ – bisher als *Triumph der Kirche* bezeichnet und einem römischen Maler des 3. Viertel des 18. Jahrhunderts oder aber Giovanni Antonio Pellegrini zugeschrieben – zeigt jedenfalls mit Sicherheit keinen „Triumph“. Links oben ist der Papst zu sehen, vor dem ein Mann – der Abt – kniet. Von unten bringt ein Engel den Krummstab und die Mitra herbei, ein weiterer scheint eine Glocke in Händen zu halten. Dass es sich auch hier – parallel zur St. Florianer Deckenmalerei – um eine *Allegorie auf die Verleihung der Abtwürde* respektive *Propstwürde* handelt, erfährt gewissermaßen eine Bestätigung durch die Vermutung von Günther Heinz, dass dieses Gemälde aus dem ehemaligen Augustiner Chorherren-Stift St. Dorothea in Wien stammen könnte und es als *translatio sacerdotii* bezeichnet⁵⁰⁵.

Quelle: Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1714 (Baurechnung 1712–1714), Nr. 40 (Q 13).

Die Erschaffung der Welt

Tempera auf Stuckmörtel

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Prälatur Johann Baptist Födermayrs, Saletta

Die einzelnen Darstellungen folgen dem biblischen Bericht von der Erschaffung der Welt (Gen 1,1–2,4a). Dem Schöpfungsbericht folgend, schuf Gott am ersten Tag das Licht (Abb. 307), am zweiten das Wasser (Abb. 308), am dritten die Pflanzen (Abb. 309), am vierten Sonne und Gestirne (Abb. 310), am fünften die Tiere (Abb. 311) und am sechsten den Menschen als Mann und Frau (Abb. 312). Anstatt des am siebenten Tag ruhenden Schöpfers hat Remp Gottvater über dem Erdball schwebend in bravouröser Verkürzung wiedergegeben (Abb. 306).

Aurenhammer beansprucht diese Gruppe von sieben Deckenfeldern für das Œuvre Martino Altomontes, doch Korth, der in seinem Opus zum Stift St. Florian die Einträge in den Rechnungsbüchern mit Werken an der Ausstattung beteiligter Künstler verknüpft, macht darauf aufmerksam, dass diese Malereien auf eine an Remp im Jahr 1718 ergangene Zahlung zu beziehen sind (Q 19). Darüber hinaus sieht er dies auch stilistisch bestätigt. Die einzelnen Darstellungen sind stilistisch teilweise wenig aussagekräftig, und für die *Erschaffung der Tiere* (Abb. 311) fehlt uns jeglicher Vergleich. Die Figuren in der *Erschaffung des Menschen* (Abb. 312)

⁵⁰⁴ Lt. Kat. Slg. Wien – Kunsthistorisches Museum 1991, S. 101: Römisch, 3. Viertel 18. Jahrhundert (?), *Triumph der Kirche*, Öl auf Leinwand, 400 x 730 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 9162.

⁵⁰⁵ Heinz 1972, S. 55–56.

sowie die beeindruckende Figur Gottvaters entsprechen jedoch vollkommen dem Stil der Deckendekoration der Prälatenhauskapelle (G 105, Abb. 314, und W 19, Abb. 315–318).

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 44, S. 136 (Nr. 99–105). – Korth 1975, S. 130.

W 19

Abb. 315–318

Die vier Evangelisten

Tempera auf Stuckmörtel

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Prälatur Johann Baptist Fördermayrs,
Prälatenhauskapelle

Bereits Schmitz führt diese Wandmalereien im Verzeichnis der Werke Remps unter Berufung auf die Quittung von 1718 an⁵⁰⁶. Die in kräftigen Farben gestalteten Köpfe der Evangelisten weisen dieselben Charakteristika wie die Deckenfelder in der Saletta (W 18, insbesondere Abb. 306 und 312) sowie die beiden Deckengemälde in der Kapelle (G 105, Abb. 314) und im ehemaligen Schlafzimmer (G 106, Abb. 313) der Prälatur auf. Das zerzaust-flauschige Haar, der im Vergleich zu früheren Werken weitaus weniger geschönte Teint der einzelnen Figuren sowie ein nervöserer Gesamteindruck sind all diesen Werken eigen.

Quelle: Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1718, Nr. 41.

Literatur: Schmitz 1927, S. 51 [recte: 52], 63 [recte: 64], Nr. 10. – Korth 1975, S. 130.

⁵⁰⁶ Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 10.

12. Katalog der Gemälde

Brežice, Schloss

G 1

Abb. 53

Diskutierende und nachdenkende Männer verschiedenen Alters

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 200 cm

Brežice, Schloss, Festsaal

Hierbei handelt es sich um eines von insgesamt sechs Gemälden (siehe auch G 2, 3, 79–80, 94), die Teil der Ausstattung des Festsaales in Schloss Brežice waren respektive sind. Bislang kaum von der Forschung beachtet, sind sie in Bezug auf das inhaltliche Programm des Saales von eminenter Bedeutung⁵⁰⁷. Auch wenn sich zu diesen Bildern keinerlei die Autor-schaft und die Entstehungszeit belegende Dokumente erhalten haben, handelt es sich hierbei ohne Zweifel um frühe Werke des Franz Carl Remp. Als Argumente sind hierfür der Figurenstil, die Modellierung der Körper sowie die Farbgebung anzuführen, die bereits in sehr engem Zusammenhang mit den frühen Werken für das Palais Attems stehen. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass die Gemälde in unmittelbarem Anschluss an die Freskierung entstanden sind, sondern, dass ein – sicherlich nicht allzu langer – Zeitraum dazwischen liegt.

Vor einer Landschaft sind insgesamt sieben Männer verschiedenen Alters in antikisierenden Gewändern zu sehen. Teils sind sie in sich gekehrt, teils im Zweigespräch vertieft gegeben. Charakterisiert werden hiermit wohl gründliches Nachdenken und Diskussion von erdachten Ideen, wobei auch der Eindruck erweckt wird – mit Blick etwa auf Raffaels Schule von Athen –, dass es sich bei den Dargestellten um Philosophen handelt. Vielleicht wird mit dieser Allegorie auf die Weisheit respektive weises Handeln angespielt, die wiederum für Dauerhaftigkeit jedweder Natur vonnöten ist. Diese Eigenschaft scheint für den Fortbestand und eine erfolgsgekrönte Zukunft einer Familie ebenso vonnöten wie materieller Wohlstand (G 2, Abb. 52, und G 93, Abb. 51) und eine reiche Nachkommenschaft (G 3, Abb. 54).

Restaurierung: 1960 durch das Staatliche Amt für Denkmalschutz.

Quelle: Allodial-Inventar 1879, Nr. 187–189 (Q 29).

G 2

Abb. 52

Die landwirtschaftliche Produktion

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 200 cm

Brežice, Schloss, Festsaal

Das Gemälde ist das Pendant zur *Allegorie auf monetären Reichtum und Auszeichnungen* (G 94, Abb. 51), wobei beide essentielle Bestandteile des ikonographischen Programms des Festsaales in Brežice sind und ursprünglich wohl einander gegenüber liegend angebracht waren. Güter landwirtschaftlicher Produktion werden zu einer rechts im Vordergrund sitzenden weiblichen Figur mit entblößter linker Brust (Ceres?) herangetragen. Zwei männliche Figuren haben Garbenbündel geschultert, eine weitere ist mit dem Binden von solchen beschäftigt. Äpfel, Birnen und Weintrauben werden von zwei weiblichen Figuren in Körben auf dem Kopf transportiert, und eine dritte präsentiert die Früchte in ihrer prall gefüllten Schürze. Auffallend ist auch hier die antikisierende, das Geschehen in die Zeitlosigkeit entrückende Gewandung.

⁵⁰⁷ Siehe dazu S. 31–32.

Für das Haus Attems waren die Einkünfte aus der landwirtschaftlichen Produktion ihrer Güter im heutigen Slowenien wichtiger Bestandteil des finanziellen Reichtums⁵⁰⁸. Aus diesem Blickwinkel ist das Pendant der *Allegorie auf monetären Reichtum und Auszeichnungen* die logische Konsequenz erfolgreicher Agrarwirtschaft.

Restaurierung: 1960 durch das Staatliche Amt für Denkmalschutz.

Quelle: Allodial-Inventar 1879, Nr. 187–189 (Q 29).

G 3

Abb. 54

Frauen, Jünglinge und Kleinkinder

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 200 cm

Brežice, Schloss, Festsaal

Auffällig ist das Personal dieses Gemäldes: Neben einigen Jünglingen und Frauen sind es vor allem Kleinkinder, die dem Betrachter ins Auge stechen. Einige werden sogar noch aus dem Hintergrund herangetragen. Ob sich in dieser Nebenszene im Hintergrund jedoch ein tieferer Sinn als die bloße Bewegung dieser Gestalten in den Bildvordergrund verbirgt, bleibt unklar.

Dies legt den Schluss nahe, dass hier – parallel zum mittleren Gemälde, das die landwirtschaftliche Produktion zum Inhalt hat (G 2, Abb. 52) – auf reichen Kindersegen angespielt wird, der den Fortbestand des Hauses Attems sichern soll.

Restaurierung: 1960 durch das Staatliche Amt für Denkmalschutz.

Quelle: Allodial-Inventar 1879, Nr. 187–189 (Q 29).

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum

G 4

Abb. 198

David bei Ahimelech

(früher: *Odysseus entdeckt Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*)

Öl auf Leinwand, 94 x 188,5 cm (Rahmenmaße: 104,5 x 197 cm)

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 180)

Provenienz: Legat von Ignaz Graf Attems (1861).

Obwohl die Autorschaft Remps bei diesem einst wohl als Supraporte bestimmten Gemälde bisher nicht unumstritten war⁵⁰⁹, so zeigt sich bei der Betrachtung im Detail eindeutig die Hand des Meisters. Das sehr fein ausgearbeitete bärtige Haupt des in der Bildmitte situierten Mannes etwa findet Pendanten in zahlreichen Werken Remps. Eine besonders hohe Qualität weist auch die Gestaltung der Hände sämtlicher Figuren auf.

Einen weiteren Diskussionspunkt stellt die Frage nach der Ikonographie dar. Vor 1924 scheint die Ikonographie nicht strittig gewesen zu sein, und man erkannte in diesem Bild die Darstellung des Odysseus, wie er Achilles unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt. Geschildert wird diese Begebenheit von Hyginus (*Fabulae*, 96): Achilles wurde von seinen Eltern Thetis und Peleus zu Lykomedes auf Skyros gebracht, um ihn vor der Partizipation am Trojanischen Krieg zu bewahren. Dort lebte er – als Mädchen verkleidet – unter den Töchtern

⁵⁰⁸ So umfasste der Besitz Brežice noch im Jahr 1945 insgesamt 309 ha Wald (Karner 2004, S. 195, Nr. 34).

⁵⁰⁹ So hegte etwa Robert Meeraus Zweifel bezüglich der Zuschreibung an Remp (Meeraus 1924, S. 415–416), und auch Ida Schmitz reiht das Gemälde in dem von ihr verfassten Verzeichnis unter die zweifelhaften Werke ein (Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 5).

des Lykomedes. Odysseus entlarvte ihn jedoch: Er brachte den Mädchen Geschenke, worunter sich auch Waffen befanden. Als dann Alarm geblasen wurde, ergriff Achilles – seiner männlichen Natur folgend – sofort die Waffen und ward erkannt⁵¹⁰.

Vergleicht man nun das Grazer Bild mit anderen Darstellungen dieses Ereignisses aus dem Leben des Achilles, so werden deutliche Unterschiede zur gängigen Ikonographie bemerkbar. Fest steht, dass Remp hier eine Szene in sehr stark fokussierter Form wiedergibt, was die Interpretation ob des Mangels an zusätzlichen, entschlüsselnden Bildelementen erschwert. Robert Meeraus vertritt nun 1924 in seiner Besprechung der Grazer Barock-Ausstellung die Meinung, dass es sich hier um eine Darstellung der biblischen Episode von „David und Ahimelech“ (1 Sam 21,1–10) handelt⁵¹¹. Zu beachten ist nun, dass der junge Mann nicht zur Waffe selbst greift, sondern den Gürtel, an dem die Waffe befestigt ist, zu schließen scheint. Darüber hinaus hält der Jüngling in Rüstung am rechten Bildrand etwas in Händen, wobei es sich durchaus um die im Buch Samuel beschriebenen Schaubrote handeln dürfte. Aus diesen Gründen ist der Meinung von Meeraus auf jeden Fall beizupflichten und das Bild richtig als David bei Ahimelech zu bezeichnen.

Restaurierung: 1965 – Befund: stark verschmutzt, vergilbter Firnis, beim Mantel des Odysseus ca. 12 cm langer Riss, nachgedunkelte Retuschen, beschnitten. – Maßnahmen: gereinigt, Teilabdeckungen, Bildträger mit Klebeemulsion durchgebügelt, Ränder Streifen angedoppelt, gekittet, regeneriert und retuschiert (Restaurator: Pichler).

Literatur: Kat. Slg. Graz 1923, S. 112–113 (Kat. Nr. 347). – Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34 (Kat. Nr. 67). – Meeraus 1924, S. 415–416.

G 5

Abb. 177

Sitzender Jüngling am Feuer

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,7 x 28,5 cm (Rahmenmaße: 31 x 39 cm)

Rückseitig weißer Zettel mit Druckzahlen 623

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 597)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus dem Grazer Kunsthandel (1955).

Immer wieder wurde dieses kleine Gemälde, das 1973/74 das Plakat zur Remp-Ausstellung zierte⁵¹², auch als *Der Alchimist* betitelt. So war es auch zuletzt im Jahr 2001 Bestandteil der Ausstellung „Alchemie – Der Traum vom Gold“ auf Schloss Rabenstein in der Steiermark.

Gekennzeichnet wird das Bild von einer sehr interessanten, das Dramatische steigenden Lichtsituation. Die links im Bild befindliche Feuerstelle mit dem – wohl eisernen Becher – und dem darüber aufsteigenden Rauch, aber auch die nur teilweise Beleuchtung des sitzenden Jünglings, der wohl gerade mit der Zange in seiner Rechten das Gefäß aus dem Feuer holen will, ist für den Eindruck von Mystik verantwortlich.

Überzeugende Gründe für das Erhitzen einer Substanz am Feuer gab und gibt es wohl unzählige. Da hier keine weiteren Attribute auftreten, die auf eine alchemistische Tätigkeit hinweisen, ist passender die neutrale Bezeichnung *Sitzender Jüngling am Feuer* zu wählen.

Literatur: Woisetschläger 1961, S. 106. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 21, Kat. Nr. 7 (mit Farbtafel sowie Verwendung als Titelblattmotiv).

⁵¹⁰ Moormann/Uitterhoeve 1995, S. 2.

⁵¹¹ Meeraus 1924, S. 415–416.

⁵¹² Vgl. dazu die Abbildung in: Jahresbericht LMJ 1974, S. 23.

Nach oben blickender, sitzender Jüngling

Öl auf verzinnem Eisenblech, 21 x 28,6 cm

Rückseitig weißer Zettel mit Druckzahlen 627

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 598)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerienverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181/X (Q 28). – Ankauf aus dem Grazer Kunsthandel (1955).

Darstellungen wie diese erinnern an jene Stelle in der Eingabe des Grafen Attems von 1707, wo von einem Jungen die Sprache ist, der dem in gräflichen Diensten stehenden Remp beim Grundieren und Reiben der Farben zur Hand ging, ihm aber auch Modell gesessen ist. Unter Umständen ist letzteres auch hier der Fall gewesen.

Der dunkle Grundton dieses kleinen Gemäldes verbindet es jedenfalls mit dem *sitzenden Jüngling am Feuer* (G 5, Abb. 177) sowie mit der *geflügelten Frau am Spinnrad* (G 15, Abb. 180) und steht damit im Gegensatz zum Gros der Darstellungen der Serie auf Metalltäfelchen, die sich durch wesentlich größere Buntfarbigkeit und Helligkeit auszeichnen.

Restaurierung: einige Retuschen um die Figur, sonst gut erhalten (Restaurator: Schober).

Jakob ringt mit dem Engel

Öl auf Leinwand, 35,5 x 98,3 cm (Rahmenmaße: 39,5 x 101,5 x 3 cm)

Rückseitig zweifach die Fideikommiss-Nummer 115

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 907)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: Gen 32,24–29. – Umgeben von einer das Geschehen erstaunt beobachtenden Menge von Menschen ist in der Bildmitte der mit dem Engel ringende Jakob zu sehen. Die einfach gestaltete, orientalisches anmutende Umgebung und die teilweise von einem flüchtigen Farbauftrag charakterisierten Figuren werden von der Hauptgruppe konterkariert. Die Ringenden sind gleichsam wie in einem Schauspiel – punktuell stark beleuchtet – inszeniert. Diese Zweifigurengruppe ist überzeugend in den Raum komponiert, und die Heftigkeit des Kampfes wird besonders durch die Gestaltung der Draperie verstärkt.

Restaurierung: 1959 – Bilder abgedeckt, mit Emulsion durchgebügelt, Streifen angedoppelt, regeneriert, gekittet, retuschiert und gefirnist, neue Keilrahmen, aufgespannt, Schmuckrahmen repariert und vergoldet (Restaurator: Pichler).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19, Kat. Nr. 1. – Kat. Ausst. Graz 1983, S. 56.

Salomon opfert den falschen Götzen

Öl auf Leinwand, 36,5 x 98,5 cm (Rahmenmaße: 39,5 x 101,5 x 3,5 cm)

Rückseitig zweifach die Fideikommiss-Nummer 115

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 908)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: 1 Kön 11,4–6. – Im Zentrum des Gemäldes befindet sich ein auf einem Podest stehendes Götzenbild. Links davon ist Salomo in einer beinahe geisterhaften Kostümierung zu sehen. Der Ausarbeitungsgrad scheint im Vergleich zu den anderen Gemälden dieser Serie besonders gering. Größere Aufmerksamkeit widmete Remp jedoch der räumlichen Positionierung der Mutter mit Kind vor Salomo sowie jenen beiden Gestalten im rechten Teil des Bildes, die mit dem Umschütten einer Flüssigkeit (?) von einem Gefäß in ein anderes beschäftigt sind.

Restaurierung: 1959 (siehe G 7).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19.

Die Königin von Saba vor Salomon

Öl auf Leinwand, 36,8 x 98,2 cm

Rückseitig zweifach die Fideikommiss-Nummer 115

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 909)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: 1 Kön 10,1–13; 2 Chron 9,1–12. – Bei dieser Darstellung wird der Besuch der Königin von Saba bei Salomon in ganzer erzählerischer Breite wiedergegeben. Während die Protagonisten bereits links im Bild beim Thron des weisen Herrschers weilen, werden an der rechten Seite noch die kostbaren Geschenke vom Schiff abgeladen (siehe 1 Kön 10,2). So findet auch dieses Gemälde in ikonographischer Hinsicht eine Parallele zu einem Cassone-/Spaglieri-Bild Tintorettos mit demselben Sujet aus dem Kunsthistorischen Museum⁵¹³, wo die Begebenheit in demselben inhaltlichen Umfang künstlerisch umgesetzt wurde. Auch Pietro da Cortona schildert diese Episode in derselben erzählerischen Breite⁵¹⁴.

Restaurierung: 1959 (siehe G 7).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19–20, Kat. Nr. 4. – Kat. Ausst. Graz 1983, S. 56. – Kat. Slg. Graz 1995, S. 186–187.

⁵¹³ Jacopo Tintoretto, *Königin von Saba vor Salomon*, um 1585, Öl auf Fichtenholz, 29 x 157cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Inv. Nr. 3830.

⁵¹⁴ Pietro da Cortona, *Salomo und die Königin von Saba*, Fresko, Rom, Palazzo Mattei (Abb.: Merz 1991, Farbtafel 4).

Susanna mit den beiden Alten vor dem Richter

Öl auf Leinwand, 35,5 x 98 cm (Rahmenmaße: 38,5 x 101 x 3 cm)

Rückseitig zweifach die Fideikommiss-Nummer 115

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 910)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: Dan 13,28–59. – Gewählt wurde hier die – gegenüber der Szene im Bade – seltener dargestellte Szene der fälschlich des Ehebruchs bezichtigten und vor Gericht gezerrten Susanna. Gut vier Jahrzehnte später wählte auch Maulbertsch diese Textstelle für ein Gemälde⁵¹⁵, das – unabhängig von der Fassung Remps – in der farblichen Gestaltung, der Skizzenhaftigkeit sowie dem Herausarbeiten der Figuren und des Schauplatzes aus dem rotbraunen Grund Parallelitäten zu unserem Beispiel aufweist.

Restaurierung: 1959 (siehe G 7).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19–20, Kat. Nr. 5.

Esther vor Ahasver

Öl auf Leinwand, 36 x 98,2 cm (Rahmenmaße: 38,5 x 101,5 x 3,5 cm)

Rückseitig zweifach die Fideikommiss-Nummer 115

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 911)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: Ester 5,1–2. – Die kompositorische Ähnlichkeit dieses Bildes mit der in Gerhard Ewalds Loth-Werkverzeichnis enthaltenen Zeichnung Esther vor Ahasver ist außerordentlich groß⁵¹⁶. Während die Figur Ahasvers in Remps Gemälde fast dieselbe Haltung einnimmt, tritt die von einer Gefährtin gestützte Esther in stärker variiertes Form auf. Remp macht hier von einem kompositorischen Typus Gebrauch, der bereits im 16. Jahrhundert auftritt, wie u. a. das Gemälde mit demselben Inhalt von Paolo Veronese und Werkstatt im Kunsthistorischen Museum Wien⁵¹⁷ sowie eine Zeichnung mit dem Salomonischen Urteil von Stefano Dall'Arzere⁵¹⁸ belegen.

Restaurierung: 1959 (siehe G 7).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19.

⁵¹⁵ Franz Anton Maulbertsch, *Susanna vor den Richtern*, um 1750/52, Öl auf Leinwand, 57 x 68 cm, Wien, Belvedere (Inv. Nr. 3224). – Vgl. dazu Kat. Ausst. Wien Belvedere 2009, S. 48–49 (mit Abb.).

⁵¹⁶ Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, dass – obwohl die Zeichnung Aufnahme in das Werkverzeichnis Loths von Gerhard Ewald gefunden hat – keine Ausführung als Gemälde von der Hand dieses Künstlers bekannt ist (vgl. Ewald 1965, Kat. Nr. Z 5a sowie den gesamten Werkkatalog).

⁵¹⁷ Paolo Veronese und Werkstatt, *Esther vor Ahasver*, Öl auf Leinwand, 141 x 289cm, Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 3677).

⁵¹⁸ Stefano Dall'Arzere, *Salomonisches Urteil*, Zeichnung, ehemals Sotheby's London (Lucco 1998, S. 588, Abb. 658).

Taufe Christi

Öl auf Leinwand, 37,3 x 98 cm (Rahmenmaße: 40 x 101,7 x 3,5 cm)
Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 912)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: Mt 3,13–17; Mk 1,9–11; Lk 3,21–22. – Das Schema der Komposition ähnelt *Jakob ringt mit dem Engel* (G 7), wobei hier jedoch die am Geschehen teilhabenden Figuren stärker in den Vordergrund gerückt sind und das Bild zum Betrachter hin abschließen. In engem Zusammenhang mit den Supraportengemälden für das Palais Attems steht hinsichtlich der Körperauffassung und –bewegung besonders die männliche Gestalt am linken Bildrand.

Die Taufe Christi durch Johannes ist in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts – man denke etwa an das auch in Stichform verbreitete Gemälde Guido Renis im Kunsthistorischen Museum in Wien⁵¹⁹ (Abb. 221) – ein außergewöhnlich beliebtes Thema. Daher drängt sich angesichts der anderen Bilder dieser Serie die Frage nach einem Vorbild für die zentrale Gruppe auf. Der Figur des Christus kommt etwa jene von Lodovico Carraccis Version dieser Episode in der Alten Pinakothek in München sehr nahe⁵²⁰. Remp wählte für Christus jenen Humilitas-Gestus⁵²¹ mit über der Brust verschränkten Armen, wie er im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts auch von den Brüdern Michelangelo und Franz Sebald Unterberger angewandt wurde⁵²². Für die Darstellung des Johannes in seiner eigenartigen Haltung, die eher an eine Tanzfigur erinnert, ist eine konkrete Übernahme jedoch nicht nachweisbar.

Restaurierung: 1959 (siehe G 7).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19–20, Kat. Nr. 6. – Kat. Ausst. Graz 1983, S. 56.

Predigt Johannes des Täufers

Öl auf Leinwand, 36 x 98 cm (Rahmenmaße: 40 x 101,5 x 3 cm)
Rückseitig zweifach die Fideikommiss-Nummer 115
Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 913)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1957).

Textgrundlage: Joh 1,15–28. – Der predigende Johannes wird von zahlreichen Menschen umringt, die seinen Worten teilweise mit großer Aufmerksamkeit lauschen. Zwei Figuren fungieren als Bildeingangsmotive für den Betrachter: Einerseits ist dies die am Boden mit Kind lagernde Frau in Rückenansicht, andererseits der durch seine Kleidung hervorstechende Mann, der rechts zu sehen ist und im Vergleich zum restlichen Bildpersonal geradezu portraitähnliche Züge aufweist. Besondere Aufmerksamkeit ist auch auf die Gruppe am linken Bildrand zu richten. Hier tritt eine virtuose Vielfalt hinsichtlich der Positionierung der Figuren

⁵¹⁹ Zu den Reproduktionsstichen nach diesem Gemälde vgl. etwa Kat. Ausst. Wien 1988, S. 81, Kat. Nr. 40.

⁵²⁰ Lodovico Carracci, *Die Taufe Christi*, Öl auf Leinwand, 155,8 x 118 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Abb. in: Kat. Ausst. München 2009, Bd. 1, S. 53).

⁵²¹ Krapf 1981, S. 133–136.

⁵²² Zu den Darstellungen der Taufe Christi im Schaffen von Michelangelo und Franz Sebald Unterberger vgl. Krapf 1981.

im Bildraum auf, wie sie für ein kleinformatiges Gemälde wie dieses bemerkenswert ist. Trotz der geringen Größe sind hier die Charakteristika des Remp'schen Figurenstils und der Körpermodellierung – mit Blick auf die zahlreichen Supraportengemälde und die Secco-Medaillons (W 7 und 8) – voll ausgeprägt.

Restaurierung: 1959 (siehe G 7).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19. – Kat. Ausst. Graz 1983, S. 56.

G 14

Abb. 179

Kniender Mann mit Fischbehälter

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,9 x 28,2 cm

Rückseitig in roten Ziffern 30

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 916)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1960).

Aufgrund der keineswegs präzisen Ausführung – besonders die mangelnde Modellierung der Extremitäten – und der simplen Komposition von Figur und Umgebung ist anzunehmen, dass diesem kleinen Bild keinerlei vorbereitende Arbeiten vorangegangen sind. Die Ungenauigkeiten in der Anatomie und die Körperhaltung erinnern – ebenso wie das Gemälde *Kauernder, schlafender Mann* (G 17) – insbesondere an die Secco-Kartuschen im zweiten Raum des zweiten Stockwerks im Palais Attems (W 8, insbesondere Abb. 136).

Restaurierung: 1960 – abgedeckt, regeneriert, Fehlstellen ausretuschiert, ansonsten guter Erhaltungszustand (Restaurator: Pichler), 1987 – neuer Firnis (Restaurator: Diem).

Literatur: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7, Kat. Nr. 11. – Kat. Ausst. Graz 1973/74, S. 20–21, Kat. Nr. 9.

G 15

Abb. 180

Geflügelte Frau am Spinnrad

Öl auf verzinnem Eisenblech, 21 x 28,3 cm (Rahmenmaße: 27 x 34,5 cm)

Rückseitig in roten Ziffern 26, in schwarzen 628

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 917)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1960).

In mystischer Stimmung präsentiert sich dem Betrachter die Figur dieses von Brauntönen dominierten Tafelchens. Evoziert wird dieser geheimnisvolle Eindruck durch die von einer im Bild befindlichen Öllampe von vorne erhellte Gestalt, die sich vom dunklen Hintergrund abhebt. Vorbilder für diese Art der Bildbeleuchtung lassen sich prinzipiell – von Caravaggio ausgehend – sowohl in der italienischen, als auch in der niederländischen Malerei finden.

Kurt Woisetschläger äußert im Ausstellungskatalog von 1973/74 die Vermutung, dass es sich bei dieser Figur um Fortuna oder eine Parze handelt. Zweiteres scheint durchaus möglich: Nach Hesiod ist es Klotho, die den Lebensfaden spinnt⁵²³.

⁵²³ Moormann/Uitterhoeve 1995, S. 457.

Restaurierung: 1960 (siehe G 14).

Literatur: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7, Kat. Nr. 8. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 20–21, Kat. Nr. 10.

G 16

Abb. 181

Sitzende, schlafende Frau in Rückenansicht

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,8 x 28,4 cm (Rahmenmaße: 26,5 x 33,8 cm)

Rückseitig in roten Ziffern 29, in schwarzen 624

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 918)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1960).

Die in einer Landschaft schlafende Frau entbehrt jeglicher Attribute, die eine genauere Benennung erlauben würden. Ihr Kleid ist weiß mit einem vielleicht Goldstickerei imitierenden Muster, während das um ihre Hüften drapierte Tuch in einem kräftigen Rotton gehalten ist. In Bezug auf den eher felsigen Schauplatz dominieren Braun- und Grüntöne. Die Position der Figur selbst scheint singulär im bisher bekannten Schaffen Remps zu sein; weder in Brežice, noch innerhalb der Ausstattung des Palais Attems erscheint Vergleichbares.

Restaurierung: 1960 (siehe G 14).

Literatur: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7, Kat. Nr. 12. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 20–21, Kat. Nr. 11.

G 17

Abb. 182

Kauernder, schlafender Mann in Landschaft, im Hintergrund ein

Ackergerät

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,8 x 28,6 cm (Rahmenmaße: 27 x 35 cm)

Rückseitig in roten Ziffern 15, in weißen 5, in schwarzen 621

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 919)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1960).

Der neben einem Gebüsch kauernde und von diesem teilweise beschattete schlummernde Mann scheint sich von der Mühsal der Feldarbeit, auf die das Ackergerät verweist, zu erholen. In der Körperhaltung – man beachte die Beine – ähnelt diese Figur in besonderem Maße dem Jüngling einer der Secco-Kartuschen im zweiten Raum des zweiten Stockwerks im Palais Attems (Abb. 136).

Restaurierung: 1960 (siehe G 14).

Literatur: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7, Kat. Nr. 9.

Sitzende alte Frau mit Spinnrocken

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,6 x 28,5 cm (Rahmenmaße: 28 x 35 cm)

Rückseitig in roten Ziffern 17, in schwarzen 627

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 920)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1960)

Der Spinnrocken gilt als Attribut der Athene und ihrer Statue, der Necessitas sowie der Parzen⁵²⁴. Vielleicht handelt es sich bei der hier gezeigten, jedoch ungeflügelten Frau – parallel zu G 15 – um Atropos, die die Länge des Lebensfadens bestimmt⁵²⁵. Andererseits könnte hier schlichtweg eine im weiteren Sinne der Landwirtschaft zuordenbare Tätigkeit ihre Illustration erfahren haben. Die Körperhaltung der hier dargestellten Gestalt findet sich in verschiedenen Variationen immer wieder in den Grazer Werken Remps.

Restaurierung: 1960 (siehe G 14).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 20–21.

Andromeda

Öl auf verzinnem Eisenblech, 24,4 x 28,5 cm (Rahmenmaße: 27 x 34,3 cm)

Rückseitig die Fideikommiss-Nummer 181

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 921)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181/XI (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1960).

Ob des Inkarnats der weiblichen Figur sowie der Blautöne von Meer und Himmel weist dieses Bild eine eindrucksvoll-kräftige, kühle Farbgebung auf, die innerhalb von Remps Schaffen eine besondere Stellung einnimmt. Von der Hand unseres Künstlers sind insgesamt drei Darstellungen der Geschichte der Andromeda bekannt. Während die Figur dieses Täfelchens jener des Deckenfeldes im Korridor des Palais Attems (Abb. 70) in der Körperhaltung sehr stark ähnelt, ist die Darstellung über einem der Fenster in Schloss Brežice (Abb. 26) von ganz anderer Natur.

Restaurierung: 1960 (siehe G 14).

Literatur: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7, Kat. Nr. 13. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 20–22, Kat. Nr. 13.

⁵²⁴ Preston 1997, S. 187.

⁵²⁵ Moormann/Uitterhoeve 1995, S. 457.

Sitzende weibliche Rückenfigur, Blumen pflückend

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,8 x 28,4 cm

Rückseitig in roten Ziffern 28 sowie weißer Zettel in Druck (abgeschnitten)

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 927)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1961).

Der hier gezeigten Dame haftet ob des Pflückens der Blumen und des aufwändig gestalteten Sarkophags im Hintergrund eine beinahe schon romantische Verträumtheit an. Diese Stimmung wird auch von der Helligkeit des Bildes und der Farbgebung – das rosafarbene Gewand und die blaue Blüte im Haar – wesentlich mitgetragen. Ob der Darstellung ein spezifischer Inhalt zu Grunde liegt, lässt sich jedoch nicht erschließen. Vergleichbare weibliche, am Boden lagernde Figuren in Rückenansicht wie diese finden sich auch in *Prokris und Amor* (G 23, Abb. 200) sowie einem der aufgeklebten Gemälde im Palais Attems (G 41, Abb. 80).

Literatur: Kat. Ausst. Graz 1965, S. 7, Kat. Nr. 10. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 20–22, Kat. Nr. 14.

Auf Garbenbund liegender, fast unbekleideter Mann

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,6 x 28,4 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 928)

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28). – Ankauf aus Grazer Privatbesitz (1961)

Mängel in der Anatomie sowie in der räumlichen Disposition dieses Mannes, die sich gerade im Vergleich mit den Supraportengemälden offenbaren, sprechen auch hier für eine Entstehung ohne werkvorbereitende Zeichnungen. In direkt vergleichbarer Form findet sich dieser Schlummernde im restlichen Schaffen Remps nicht. Am ehesten gleicht sie in der grundsätzlichen Positionierung im Raum noch den Figuren des Pyramus (Abb. 28) und der Venus (Abb. 35) im Festsaal von Schloss Brežice.

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 20–21.

Darstellung aus der römischen Geschichte (Jupiter und Juventas?)

Öl auf Leinwand, 87 x 200 cm (Rahmenmaße: 92,5 x 205 cm)

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 968)

Provenienz: 1971 angekauft.

Bislang als Darstellung aus der römischen Geschichte betitelt, gestaltet sich die Identifizierung des Dargestellten mit einer Episode aus der antiken Mythologie äußerst diffizil. Rechts im Bild ist Jupiter, auf seinem Attribut, dem Adler, sitzend, zu sehen. Auf der linken Seite hingegen befindet sich das schwer deutbare Motiv einer Frau, die einem über ein metallenes Lavoire gebeugten Jüngling mit einem Schwamm den Rücken wäscht. Unter Umständen handelt es

sich hier nicht um die bildliche Umsetzung einer konkreten Textstelle, sondern um die eher allegorisierende Darstellung der Juventas (griech. Hebe), der antiken Göttin der männlichen Jugend und des Jupiter. Dem Jüngling käme in diesem Fall wohl eine attributive Funktion zu.

Dominiert wird das Gemälde von verschiedenen roten und gelblich bis braunen Farbtönen. Die Komposition stark belebende Elemente bilden das kräftig-blaue Lententuch des Jünglings und das rosafarbene Tuch, das um den Körper Jupiters geschlungen ist. Auch hier ist ob der ursprünglichen Anbringung als Supraporte der Blickwinkel des Betrachters zu bedenken. Wie auch bei vielen anderen Supraporten-Gemälden entfaltet sich auch hier die volle Wirkung in Untersicht. Der Jüngling weist in der Gestaltung der Anatomie das Remp'sche Charakteristikum der Verbindung eines voluminös-muskulösen Oberkörpers mit schlanken Armen auf, aber auch die Körperauffassung der Gestalt Jupiters darf als Typikum unseres Künstlers verstanden werden. Zusammen mit *Lot und seine Töchter* (G 24, Abb. 202) sowie *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216) bildet diese Darstellung eine Gruppe von besonders elaborierten Werken, mit denen Remp im Rahmen der Tätigkeit für den Grafen Attems seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht hat.

G 23

Abb. 200

Prokris und Amor

Öl auf Leinwand, 153 x 194 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1047)

Provenienz: Sammlung Attems. – Ab dem 24. September 1818 als Leihgabe im Joanneum, 1861 von Ignaz Graf Attems demselben testamentarisch vermacht⁵²⁶. – Eisengalerie. – 1977 Übernahme aus dem Kunstgewerbemuseum in die Alte Galerie.

Bereits in der Empfangsbestätigung von 1818 (siehe S. 74 in der vorliegenden Arbeit) als ein Werk von Remp geführt, darf dieses Gemälde als charakteristisch für den reiferen Stil der Grazer Jahre des Künstlers angesehen werden. Das Bild korrespondiert in der grundsätzlichen Anlage mit einigen Darstellungen aus der kleinformatigen Serie von Metalltäfelchen, wobei aufgrund figuraler Ähnlichkeiten besonders die *Sitzende weibliche Rückenfigur, Blumen pflückend* (G 20, Abb. 185) hervorzuheben ist.

Erhaltungszustand: Gut; bei der Übernahme in das Joanneum (als Supraporte in der Eisengalerie) an den oberen Ecken jedoch beschnitten und Format nach oben hin vergrößert.

Literatur: Kat. Slg. Graz 1923, S. 113, Kat. Nr. 351.

G 24

Abb. 202

Lot und seine Töchter

Öl auf Leinwand, 148 x 195,5 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1050)

Provenienz: 1861 Legat von Ignaz Graf Attems. – Eisengalerie. – 1977 Übernahme aus dem Kunstgewerbemuseum in die Alte Galerie.

Bei diesem Gemälde, das die biblische Schilderung der beiden ihren Vater verführenden Töchter (Gen 19,32–35) wiedergibt, beeindruckt vor allem die Figur Lots. Die Muskulatur seines nur teilweise durch ein rotes Tuch bedeckten Oberkörpers ist durch feine Schatt-

⁵²⁶ StLA, Archiv Attems, Karton 3, Heft 7 – Marchesa Maria Viktoria Pallavicino-Attems, Familiengeschichte Attems, Typoskript, Pesentheim 1950ff., S. 39, Nr. 23.

ierungen präzise ausgearbeitet. Auch sein im Profil gezeigtes Haupt zeichnet sich durch einen sehr hohen Grad an Naturalismus aus. Die auch hier anzutreffende Kombination von stämmigerem, kräftig-muskulösem Körper und asketisch anmutendem Haupt darf als Charakteristikum für Remps Gestaltung männlicher Figuren bezeichnet werden und findet Parallelen in mehreren Supraporten des Palais Attems (u. a. G 63, 65, 73; Abb. 111, 113, 121) sowie – in späteren Jahren – im Samson des St. Florianer Gemäldes *Samson und Dalila* (G 102, Abb. 296–297). Die Gesichter in dieser Darstellung wiederum ähneln jenen des *Alexander-Bildes* in Kremsmünster (G 86, Abb. 244–245). Da dieses 1712 datiert ist, ist für *Lot und seine Töchter* eine Entstehung gegen Ende der Grazer Jahre anzunehmen.

Erhaltungszustand: Gut, nur leichte Retuschen. – Bei Übernahme in das Joanneum (als Supraporte in der Eisengalerie) an den oberen Ecken beschnitten und Format nach oben hin vergrößert.

Literatur: Kat. Slg. Graz 1923, S. 113, Kat. Nr. 348.

G 25

Abb. 206

Allegorie (Tapferkeit, Gerechtigkeit und Ehre)

Öl auf Leinwand, 223 x 305 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1053)

Provenienz: Sammlung Attems (FK-Nr. 153/VI). – 1963 Ankauf aus dem Grazer Kunsthandel.

Zusammengehörig mit Kat. Nr. G 30–33. – Dieses Gemälde, das in manchen Teilen im Vergleich zu den späteren Grazer Werken etwas hölzern anmutet, steht dem Stil der Fresken in Brežice – insbesondere jener an der Decke – sehr nahe. Deutlich sichtbare Übereinstimmungen gibt es auch in der Anordnung der Figuren auf den in beiden Fällen ausgesprochen plastisch modellierten Wolkenformationen. Besonders hingewiesen sei an dieser Stelle auf die Allegorien von Bildhauerei (Abb. 43) und auch Geometrie (Abb. 48).

Im Fideikommissinventar von 1879 (Q 28) wird das Gemälde unter dem Titel „Nach Ovid. Die Kraft, die Gerechtigkeit etc.“ geführt. Auch Ida Schmitz⁵²⁷ und die Dokumentation der Alten Galerie bezeichnen nur diese zwei Figuren, nicht jedoch die dritte. Die rechts im Bild Lagernde weist mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand unmissverständlich auf den über ihr befindlichen Putto mit dem Lorbeerkranz. Anerkennt man dieses Ruhmeszeichen als ihr Attribut, so ist sie als Personifikation der Ehre zu betrachten. Die Botschaft des Dargestellten scheint daher recht simpel: Stärke und Gerechtigkeit führen gepaart – die Gerechtigkeit umfasst die Säule der Stärke – zu Ehren.

Restaurierung: 1963 (dubliert).

⁵²⁷ Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59].

Narziss

Öl auf Leinwand, 112 x 209 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1127)

Provenienz: Palais Attems. – Ab 24. September 1818 als Leihgabe im Joanneum⁵²⁸. – Später Schenkung des Grafen Attems an das Landhaus. – 1991 Übernahme in die Alte Galerie.

Die von Ursula und Rebekka Orlowsky⁵²⁹ gesammelten und publizierten Darstellungen des Narziss erlauben einen eingehenden ikonographischen Vergleich und zeigen, dass Remp hier zu einer eigenständigen kompositorischen Lösung gelangt ist. Narziss ähnelt in der Körpermodellierung und in der Gestaltung von Kopf und Haar insbesondere der Figur Pans in *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216). In der zeitlichen Abfolge ist *Narziss* knapp vor diesem Gemälde einzustufen und folglich den reifen Werken der Grazer Jahre zugehörig.

Literatur: Orlowsky 1992, S. 442, Nr. 185 (Abb. zwischen den Seiten 112 und 113).

G 27**Alter Mann am Kamin (Ignaz Maria Graf Attems?)**

Öl auf verzinnem Eisenblech, 20,6 x 28,2 cm (Rahmenmaße: 27 x 34,6 cm)

rückseitig die Fideikommiss-Nummer 181

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1155)

Provenienz: Sammlung Attems. – 2002 Ankauf aus Grazer Privatbesitz.

Es ist offensichtlich, dass hier die dieselbe Person dargestellt ist wie bei dem einen Deckenmedaillon im großen Saal des zweiten Stocks im Palais Attems (Abb. 135). Auch das als ‚Bild im Bild‘ des Deckengemäldes im ersten Raum des ersten Stocks gezeigte Portrait eines in römischer Manier Gekleideten zeigt dieselben Gesichtszüge.

Trotz des legeren und eher intimen Eindrucks verrät die Kleidung – ein mit Hermelin gefütterter Mantel, Pelzhaube, rote Schuhe – den aristokratischen Status des Dargestellten. Es liegt aus diesem Grund und der Tatsache, dass ein und dieselbe Person mehrfach dargestellt wurde, nahe, diesen Herrn mit dem Grafen Ignaz Maria Attems zu identifizieren. Der kunstsinnsinnige Förderer und Auftraggeber Remp verabsäumte es bestimmt nicht, sich von seinem ‚Hofkünstler‘ portraituren zu lassen. Dieses für ein Mitglied des Hochadels dieser Zeit erstaunlich ungezwungene Bildnis findet seine deutlichen Parallelen etwa in Antoine Pesnes Bildnis *Friedrich Ernst Freiherr von Knyphausen* von 1707/10 (Abb. 191). Doch auch schon im von Almanach geschaffenen *Portrait des Erasmus Friedrich Graf Herberstein* (Abb. 352) zeigt sich eine vergleichbare Ungezwungenheit.

Zu seiner Entstehungszeit war eine derartige Darstellung, ein Ausschnitt aus dem Alltag, eine in jeder Hinsicht ungezwungene Momentaufnahme gewiss etwas Außergewöhnliches, da sie keinerlei Anspruch auf die sonst so wichtige Repräsentation erhebt. Gerade dieser Verzicht auf jegliche Form der Strenge, das Zeigen des Menschen und nicht etwa eines Funktionsinhabers oder dergleichen ist es, was den besonderen Reiz dieses kleinen, einen intimen Einblick gebenden Gemäldes noch heute ausmacht.

Quellen: Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181/X (Q 28).

⁵²⁸ Vgl. StLA, Archiv Attems, Karton 3, Heft 7 – Marchesa Maria Viktoria Pallavicino-Attems, Familiengeschichte Attems, Typoskript, Pesenheim 1950ff., S. 39, Nr. 24.

⁵²⁹ Orlowsky 1992.

Glorie des heiligen Laurentius

Öl auf Leinwand, 47 x 29 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1174)

Provenienz: 2009 Ankauf aus steirischem Privatbesitz.

Die bislang unbekannte⁵³⁰, zum Zeitpunkt der ersten Besichtigung in Privatbesitz befindliche und mit keiner Zuschreibung versehene Skizze stammt vermutlich aus dem Besitz der Grafen Attems, obgleich dies bis dato nicht durch Archivmaterial belegt werden kann.

Gezeigt wird der heilige Laurentius, der, auf einer Wolkenbank kniend, die Heilige Dreifaltigkeit über ihm erblickt. Das Attribut des Heiligen, der Feuerrost, wird von zwei Putten zu seiner Linken gehalten. Zu seiner Rechten befinden sich ebenfalls Putten, von denen einer mit seiner linken Hand das den Märtyrer kennzeichnende Palmenblatt umfasst. In der unteren Bildhälfte sind zwei große Engel dargestellt, von denen der rechte den Heiligen auf einer Wolke empor zu heben scheint. Der andere hingegen ist damit beschäftigt, am unteren Bildrand eine weitere menschliche Seele aus dem Fegefeuer zu erretten.

Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei um einen *bozzetto* für ein Altargemälde. Trotz Recherchen in Österreich und Slowenien konnte allerdings bislang keine Ausführung ausfindig gemacht werden. Daher muss die Frage unbeantwortet bleiben, ob das vorliegende Bild im Zusammenhang mit einer Stiftung von Seiten des Grafen Attems steht oder ob es sich um einen Auftrag handelte, der von einer völlig anderen Person direkt an den Künstler erging.

Es gibt vielfältige Übereinstimmungen mit Werken Remps aus seinen Grazer Jahren, aber auch mit solchen aus der vorangehenden wie nachfolgenden Zeit. Die Haltung der Arme und Hände des heiligen Laurentius ist mit dem *heiligen Augustinus* (G 110, Abb. 223) vergleichbar. Auch die farbliche Anlage des *bozzetto* ist dem Stainzer Seitenaltarbild sehr ähnlich. In der gesamten Körperhaltung steht dem heiligen Laurentius jedoch die Darstellung von Papst Clemens XI. im *Schutzmantelbild der heiligen Ursula* viel näher (G 81, Abb. 226).

Die Art, das Bild durch die Gesten der Figuren zu einer – kompositorisch wie auch erzählerischen – Einheit zu verknüpfen, ist eine von Remp allgemein sehr gerne genutzte Möglichkeit. So illustrieren etwa die für das Palais Attems geschaffenen Supraporten dieses Prinzip hinreichend. Besonders hinzuweisen ist aber auf das *Martyrium der heiligen Barbara* (G 116, Abb. 322). Die im *bozzetto* bereits exakt festgelegten Gesten erfahren hinsichtlich ihrer Gestaltung und Funktion eine Erläuterung durch das Seitenaltarbild der Wiener Peterskirche. Weiters sind – soweit das Skizzenhafte des heiligen Laurentius eine Beurteilung zulässt – Ähnlichkeiten im Repertoire der Handhaltungen zu konstatieren⁵³¹.

In Bezug auf die Malweise ist auf die Serie von Skizzenbildern in der Alten Galerie in Graz (G 7–13) sowie im Belvedere in Wien (G 112–113) aufmerksam zu machen, die dem *bozzetto* im Farbauftrag ebenbürtig sind. Insbesondere die beiden Engel mit ihren schemenhaften Gesichtern und den dunklen Augenhöhlen finden Pendanten in Darstellungen wie der *Taufe Christi* (G 12, Abb. 170). In der Körperhaltung ist der rechte Engel wiederum mit jenen

⁵³⁰ Für den Hinweis auf diesen Bozzetto und die Organisation einer Besichtigung im Oktober 2008 habe ich Frau Dr. Christine Rabensteiner von der Alten Galerie in Graz außerordentlich zu danken. Sie war es auch, die den ersten Verdacht schöpfte, dass es sich hierbei um ein Werk von Franz Carl Remp handeln könnte. Danken möchte ich ihr auch für die Recherchen, die sie unternommen hat, um zu eruieren, ob vielleicht in der Steiermark eine Ausführung dieses Bildes als Altargemälde existiert. Glücklicherweise konnte die *Glorie des heiligen Laurentius* mittlerweile durch das von großer Begeisterung für dieses Werk genährte Engagement von Frau Dr. Rabensteiner für die Alte Galerie angekauft werden.

⁵³¹ Auf diese Tatsache hat mich freundlicherweise Frau Dr. Christine Rabensteiner, Kuratorin an der Alten Galerie in Graz, aufmerksam gemacht.

des *Herz Jesu-Bildes* (G 91, Abb. 55) sowie besonders mit jenem mit der Fanfare an der Decke des Festsaaes in Schloss Brežice (Abb. 46, rechts) vergleichbar.

Komposition und Farbgebung dieses *bozzetto* sprechen also eindeutig für eine Zuschreibung an Franz Carl Remp und legen eine Datierung gegen Ende der Grazer Jahre des Künstlers – um 1710 – nahe.

Erhaltungszustand: zum Zeitpunkt der Besichtigung (Oktober 2008) in einem guten Gesamtzustand, besonders im unteren Teil jedoch teilweise etwas berieben und im Randbereich Spuren einer älteren Restaurierung.

G 29

Abb. 212

Saturn mit drei weiblichen allegorischen Figuren

Öl auf Leinwand, ca. 224 x 308 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum

Provenienz: Palais Attems, Graz (Fideikommiss-Nummer 153/I). – 1963 Ankauf im Grazer Kunsthandel.

Im Vordergrund befindet sich der geflügelte Chronos, der eine links befindliche Frau fasst. Darüber sind links zwei allegorische Figuren angebracht: Links ist die Hoffnung mit dem Anker zu sehen, rechts die Fortuna mit goldenem Geschmeide in der rechten Hand.

Die im Vergleich zu späteren Werken harten Gesichter der Figuren sowie die etwas steif anmutende weisen sämtliche unter der Fideikommiss-Nummer 153 zusammengefassten Gemälde (neben dem hier behandelten G 25, 30–32) als frühe Werke der Grazer Zeit Remps aus. Stilistisch entsprechen diese einigen im Palais Attems befindlichen Supraporten. Darüber hinaus stehen sie kompositorisch wie farblich in loser Verbindung zu den ‚Pseudo-Bozzetti‘ (G 37–52).

Gekennzeichnet werden all diese großformatigen allegorischen Gemälde durch einen sehr raschen Farbauftrag mit relativ breitem Pinsel. Die Flüchtigkeit in der Malweise geht so weit, dass bei dunklen Partien – etwa dem Haar der Figuren oder den Schatten auf den Körpern – oft keine Farbe aufgetragen, sondern die braune Grundierung stehen gelassen wurde. Dadurch kommt es in der Körpermodellierung teilweise zu sehr scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten, wie wir sie vor allem im Œuvre von Francesco Solimena, aber auch in Gemälden von Daniel Seiter finden (vgl. Abb. 370).

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 153, und Galerienverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 153 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 153/I. –

Literatur: Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59].

G 30

Abb. 209

Allegorie mit Saturn

Öl auf Leinwand, 225 x 411 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum

Provenienz: Palais Attems, Graz (Fideikommiss-Nummer 153/III). – 1963 Ankauf im Grazer Kunsthandel.

Zum Stellenwert des Gemäldes im Œuvre von Franz Carl Remp vgl. G 29. – Rechts im Bild befindet sich Chronos, der mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf die allegorische Figur der Klugheit (Prudentia) mit Spiegel zeigt, die mit ihrer rechten Hand eine Schlange fasst.

Zwischen diesen beiden Gestalten befindet sich ein auf einem Palmzweig stehender Putto. Im Vordergrund hingegen ist eine männliche Figur in Rückenansicht zu sehen, deren Antlitz aus dem Bild gewandt ist. Mit der rechten Hand seinen Mund berührend scheint dieser Jüngling über das im Bild Dargestellte zu sinnieren.

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 153, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 153 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 153/III.

Literatur: Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59].

G 31

Abb. 211

Allegorie der Unschuld

Öl auf Leinwand, ca. 224 x 308 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum

Provenienz: Palais Attems, Graz (Fideikommiss-Nummer 153/IV). – 1963 Ankauf im Grazer Kunsthandel.

Zum Stellenwert des Gemäldes im Œuvre von Franz Carl Remp vgl. G 29. – Im Zentrum des Gemäldes wie auch dessen Aussage befinden sich die allegorische Figur der Unschuld – gekennzeichnet durch das Einhorn – sowie ein alter Mann, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und mit dem erhobenen Zeigefinger seiner linken Hand zur Protagonistin der Darstellung ermahmend zu sprechen scheint. Darüber schwebt eine weibliche Figur mit Lorbeerzweig (Fama?), während links von dieser eine weitere den kleinen Amor an der rechten Hand fassend aus dem Bild (ab-)führt und dessen Bogen in ihrer Rechten hält. Ihm ist folglich die Möglichkeit genommen, die Unschuld mit dem Feuer der Liebe zu entflammen.

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 153, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 153 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 153/IV.

Literatur: Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59].

G 32

Abb. 210

Ein Mann, zwei weibliche Figuren und ein Genius

Öl auf Leinwand, 225,5 x 410 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum

Provenienz: Palais Attems, Graz (Fideikommiss-Nummer 153/V). – 1963 Ankauf im Grazer Kunsthandel.

Zum Stellenwert des Gemäldes im Œuvre von Franz Carl Remp vgl. G 29. – Zwischen zwei weiblichen Figuren, von denen die rechte durch die Schlangen in ihrer rechten Hand als Allegorie der Weisheit ausgezeichnet wird, befindet sich ein Mann. Über ihm fasst ein Putto mit Schmetterlingsflügeln die linke Frau, der keinerlei Attribute beigegeben sind, an deren rechten Unterarm.

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 153, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 153 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 153/V.

Literatur: Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59].

Schwebender Jüngling (Fragment eines Gemäldes)

Öl auf Leinwand

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum

Provenienz: Palais Attems (?)

Mit Blick auf Darstellungen wie den *Narzissus* (G 26, Abb. 203) oder *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216) ist auch dieses Fragment Remp zuzuschreiben. Aufgrund des Erhaltungszustands kann über das weitere Bildpersonal keine Aussage getätigt werden. Dadurch wird die Bestimmung des Bildgegenstands und in weiterer Folge auch die mögliche Identifizierung mit einem der in den Fideikommiss-Inventaren der Grafen Attems erwähnten Gemälde unmöglich gemacht.

Graz, Dreifaltigkeitskirche**Martyrium der heiligen Ursula****(Oberbild: Die Heilige Dreifaltigkeit)**

Öl auf Leinwand

Graz, Dreifaltigkeitskirche (ehem. Ursulinenkirche), Seitenaltarbild (links, erstes vom Eingang kommend)

Dieses bereits von Wartinger 1833 und Schreiner 1843 besonders gerühmte Altargemälde stellt ob der ausgesprochenen Helligkeit der Farben tatsächlich eine Besonderheit innerhalb des Grazer Schaffens von Remp dar.

Dem Betrachter präsentiert sich die von Pfeilen getroffene und von einem Engel gestützte Protagonistin in ihrem silbrig schimmernden Atlasseidenkleid⁵³² dennoch als vornehme Heldin, der die Engel der oberen Bildzone himmlische Ehren erweisen.

In diesem von einer enormen Helligkeit geprägten Gemälde, das gerade vor dem Hintergrund vieler für das Palais Attems bestimmter Werke eine besondere Stellung einnimmt, erreicht Remp eine für ihn völlig neue Art der Gestaltung. Zwar ist bei den Attems'schen Deckengemälden eine sukzessive Aufhellung wahrnehmbar, doch Remp erreicht hier einen Höhepunkt während seiner Grazer Jahre. Dieses Prinzip gelangt im heiligen *Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244–245) zu einer vollendeten Anwendung, während bereits bei den anderen für das Stift Kremsmünster entstandenen Gemälden – dem Historienzyklus (G 87–88, 96–101) sowie *Christus am Kreuz* (G 83, Abb. 239) – eine Hinwendung zum dunklen Bildraum gegeben ist.

Literatur: Wartinger 1833, S. 99. – Schreiner 1843, S. 201. – Schmitz 1927, S. 41–42 [recte: 42–43]. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 12.

⁵³² Zur Atlasseide vgl. Loschek 1987, S. 430: Der Atlas, ein stark glänzendes Seidengewebe, wird ab dem 15. Jahrhundert aus dem Orient importiert und ist dem Satin gleichzusetzen. Darüber hinaus sind auch der „satin de laine“ – aus Wolle – sowie der „bruggische“ oder „purgerische“ Atlas mit einer Kette aus Leinen bekannt.

Segnungen des Friedens

Öl auf Leinwand, 266 x 360 cm, links unten bezeichnet „FC 156“
Graz, Landhaus, Landstube

Provenienz: Palais Attems, Fideikommiss-Nummer 156. – Später als Leihgabe an das Landhaus⁵³³. – Nach 1927 Schenkung?

Dieses Bild sowie die allegorischen Darstellungen der Alten Galerie des Joanneums in Graz (G 25, 29–32) sind bislang die einzigen Zeugen, die ein Bild von der ursprünglichen Ausstattung des Palais Attems mit großformatigen Gemälden an den Wänden geben. Die restlichen der ursprünglich insgesamt 15 Bilder, die Ida Schmitz als Bestandteile des Fideikommisses der Grafen Attems anführt⁵³⁴, haben heute als verschollen zu gelten. Angesichts der heute leeren Wände im Palais Attems ist deren Abhandenkommen umso mehr zu bedauern.

Dargestellt ist hier eine Allegorie auf die Malerei bei gleichzeitigem Sturz des Kriegsgottes Mars. Diesem nimmt *Fortuna*, der eine (Erd-)Kugel beigegeben ist, das Schwert ab. Der frühere Bildtitel⁵³⁵ – *Der Überfluss empfiehlt der Malerei die Wahrheit* – beinhaltet lediglich das in der oberen Bildhälfte Dargestellte⁵³⁶: In der Mitte des Bildes befindet sich die allegorische Figur des Überflusses (*Abundantia*) in Form eines weiblichen Rückenaktes mit Füllhorn zur Seite. Links davon thront auf einer Wolkenbank die Figur der Weisheit (*Sapientia*) mit Schlangen in der linken Hand, die den jungen Maler rechts mit vorgehaltenem Spiegel eindringlich auf die Wahrheit verweist. Während sich dies im oberen Teil vollzieht, fällt im unteren der entwaffnete Mars. Hier wird gezeigt, dass sich die Beendigung des Kriegszustandes sehr förderlich auf die Künste, hier vertreten durch die Malerei, auswirkt. Diese sollte aber gerade in Zeiten des Friedens und Überflusses danach trachten, sich an der Wahrheit zu orientieren. Bedenkt man nun, dass zur Entstehungszeit des Gemäldes die zweite Türkenbelagerung Wiens von 1683 gut 20 Jahre zurücklag und der Spanische Erbfolgekrieg gerade im Gange war, so stellt es sich auch als Spiegel der damaligen Hoffnungen und Bestrebungen dar.

Dieses Bild darf – im Vergleich mit den allegorischen Darstellungen der Alten Galerie (G 25, 29–32) – in Komposition und Farbgebung als sehr ausgewogen und gelungen bezeichnet werden. Die eher pastellfarbige Gestaltung der oberen, ‚friedlichen‘ Bildhälfte hebt sich leicht von der farblich etwas kräftiger gestalteten unteren ab. Da die kompaktere Komposition bereits in Richtung der für das Stift Kremsmünster entstandenen Werke weist, darf hier wohl eine Entstehung um 1708/10 angenommen werden.

Erhaltungszustand/Restaurierung: Teildoublierung (obere Hälfte sowie einzelne Stellen im unteren Teil). – Zahlreiche Retuschen, die Himmelszone übermalt. – Im unteren Bereich Bläschen in der Malfläche; wohl durch Hitzeinwirkung entstanden, wobei die genaue Ursache dafür unklar ist. – Restaurierung 2009 (Reinigung, teilweise Entfernung und Erneuerung der Retuschen)⁵³⁷.

Literatur: Rabensteiner 2006, S. 67.

⁵³³ Im Werkverzeichnis von Ida Schmitz ist das Gemälde als Leihgabe des Grafen Edmund Attems an das Landhaus angeführt (Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], 60 [recte: 61]).

⁵³⁴ Schmitz 1927, S. 57–58. [recte: 58–59]. – Siehe auch GV 5–19.

⁵³⁵ Mit diesem Titel versehen etwa bei Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], Nr. 24.

⁵³⁶ In Bezug auf den Bildtitel und die grundsätzliche Deutung folgt der Verfasser der Meinung von Christine Rabensteiner (Rabensteiner 2006, S. 67).

⁵³⁷ Für Informationen zu Erhaltungszustand und Restaurierung habe ich Mag. Anna Bernkopf, Restauratorin an der Alten Galerie in Graz, herzlich zu danken (gemeinsame Besichtigung des Gemäldes am 15. Oktober 2009).

Verherrlichung des Hauses Attems

Öl auf Leinwand

Signiert links auf der Palette: „F. C. Rempp Fecit“

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 1

Apoll sitzt zuoberst in legerer Haltung auf einer Wolkenbank und hält eine Harfe mit seiner rechten Hand. Die Sonne, die hinter seinem Haupt erstrahlt, gleicht einem Nimbus. In der Bildmitte befindet sich Gens – samt Schild mit Attems-Wappen in ihrer Linken – und blickt zu Apoll empor. Links ist eine Personifikation der Malerei zu sehen, die ein ovales Portrait präsentiert. Dargestellt dürfte auf diesem Gemälde Ignaz Maria Graf Attems⁵³⁸ in der Kleidung eines Kaisers der römischen Antike sein. Flankiert wird dieses zentrale Deckengemälde von vier bronzierten Stuckreliefs, die unter Umständen auf Entwürfe von Remp zurückgehen.

Im Verlauf des späteren 18. Jahrhunderts wurde dieser Raum durch eine Trennwand geteilt, wobei zwischen dieser und der Decke gut ein halber Meter frei gelassen wurde. Dies war zwar der Erhaltung des Gemäldes förderlich, erschwert jedoch heute die Betrachtung der Gesamtkomposition beträchtlich. Während der hintere Raum mit einer Papiertapete ausgestattet ist, wurde der vordere Raum mit 16 an die Wand geklebten Gemälden Remps wesentlich aufwändiger gestaltet (siehe dazu im Werkkatalog G 37–52).

G 37–52

Abb. 76–77, 79–90

Die ‚Pseudo-Bozzetti‘

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Raum 1

Im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde der neben dem Treppenhaus liegende Raum im ersten Stock des Palais Attems durch eine Wand unterteilt⁵³⁹, wobei das vordere Kompartiment eine ganz besondere Gestaltung erfahren hat. Die braun gestrichenen Wände wurden mit kleinen Leinwand-Gemälden beklebt, die durch gemalte Kartuschen gerahmt sind. Diverse Verknüpfungen zu anderen Darstellungen der Ausstattung des Palais Attems (in Klammer angegeben) sowie der mit dem späteren 18. Jahrhundert unvereinbare Stil bestätigen die bisher manchmal etwas vage geäußerte Zuschreibung an Remp.

Über die ursprüngliche Verwendung dieser extrem querformatigen Bilder ist zwar nichts bekannt, aber eine Funktion als Suprafinestren – parallel zu den biblischen Historien (G 7–13, 112–113) – durchaus denkbar. Dass diese kleinen Gemälde als *modelli* für größere Werke dienen respektive dienen hätten sollen, ist ob des als elaboriert zu bezeichnenden Ausführungsgrads definitiv auszuschließen. Dies wird auch durch die Gegenüberstellung mit den heute in der Alten Galerie befindlichen großformatigen Gemälden aus dem Palais Attems deutlich (G 25, 29–32): Auch wenn kompositorische und farbliche Ähnlichkeiten vorhanden sind, besteht im Sinne einer Werkvorbereitung kein Zusammenhang.

Die Lesbarkeit wird teilweise durch die Anbringung, aber auch durch Erhaltungszustand erschwert, wodurch auch der Versuch einer genaueren inhaltlichen Bestimmung scheitert. Dennoch scheinen die Darstellungen nicht einem einheitlichen Programm zu unterliegen. Im Folgenden daher nur eine knappe Beschreibung der einzelnen Bilder, die insgesamt eher eine Kollektion verschiedenster Körperhaltungen darstellen.

⁵³⁸ Dass die Personifikation der Malerei ein Portrait von Ignaz Maria Graf Attems beinhaltet, wurde bereits von Horst Schweigert vermutet (Dehio Graz 1979, S. 97).

⁵³⁹ Dehio Graz 1979, S. 97.

- G 37** Weibliche und männliche Figur, er mit einem Baumstamm (?) im Arm (Abb. 76).
- G 38** Weibliche Figur mit schlafendem Kleinkind auf Wolkenbank sitzend (Abb. 77).
- G 39** Sujet unbekannt, da durch moderne Einbauten verdeckt; lediglich oberer Rand der gemalten Rahmung sichtbar.
- G 40** Justitia stürzt eine männliche Figur, eine weitere männliche Figur flieht rechts (Abb. 79).
- G 41** In der Mitte lagernde weibliche Figur in Rückenansicht (Pax?), links Rüstungsgegenstände, rechts ein schlafendes männliches Wesen – der entwaffnete Mars? (Abb. 80).
- G 42** Merkur, umgeben von Figuren und Putti ohne Attribute (Abb. 81).
- G 43** Links eine weibliche Figur mit Füllhorn (Abundantia?), in der Mitte ein Erdball, rechts eine weibliche Figur mit einer Blume (Aurora?), die von einer männlichen Figur ‚enthüllt‘ wird (Abb. 82).
- G 44** Rechts Venus und Mars, links die Liebe mit einem Herzen als Attribut (Abb. 83).
- G 45** Sujet unbekannt, da durch moderne Einbauten verdeckt.
- G 46** Links der Kriegsgott Mars (?), rechts Saturn, vor ihm eine lagernde Frau (Abb. 84).
- G 47** Links Justitia und Pax (?), in der Mitte männliche Figur mit Schild; rechts ein bärtiger Alter, der die unter ihm schwebende weibliche Figur an der Hand fasst (Abb. 85).
- G 48** Links ein weibliches Wesen, das mit Lorbeer gekrönt wird, rechts Justitia, im Hintergrund eine Truhe mit unidentifizierbaren Gegenständen (Abb. 86).
- G 49** Links eine weibliche Figur und Putti, rechts Jupiter auf dem Adler (Abb. 87).
- G 50** Links männliche Wesen, rechts schwebt eine weibliche Figur auf einen Jüngling zu (Abb. 88).
- G 51** Zwei weibliche Wesen sehen auf eine mit Rücken zum Betrachter liegende männliche Figur; ergänzend drei Putti (Abb. 89).
- G 52** „Die Zeit enthüllt die Wahrheit“ (Abb. 90).

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 97 („Art des Franz Carl Remp“). – Bushart 1993, S. 51 (Remp). – ÖKT Graz 1997, S. 508 („vermutlich von Franz Carl Remp“). – Horny 1994, S. 76–77, Kat. Nr. 1.

Totenopfer für Anchises

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 2 (sog. „Prunkzimmer“)

Die Farbigkeit des Deckengemäldes mutet teilweise etwas merkwürdig an, sodass die Vermutung nahe liegt, dass es bereits vor langer Zeit allzu beschönigend und verschleiernd restauriert wurde. Charakterisiert wird es vor allem durch die ausdrucksvollen Gebärden der zahlreichen Figuren, die eine allgemeine Aufregung verraten. Auf der vertikalen Mittelachse befindet sich im Vordergrund ein steinerner Opferaltar, auf dem ein Stier- oder Ochsenkopf liegt, der soeben von einer furchterregend großen Schlange gepackt wird. Rechts davon ist eine Feuerschale zu sehen, aus der Flammen und Rauch emporsteigen. Im Hintergrund sind ein steinerner Sarkophag samt einem kleinen Obelisken sowie daneben eine Skulptur einer männlichen Gestalt mit Schild auszumachen.

Bisher nur vage als „Mythologische Opferszene“⁵⁴⁰ bezeichnet, handelt es sich bei dieser Darstellung wohl um eine Schilderung aus Vergils Aeneis (5,84–93)⁵⁴¹. Dabei kostet die Schlange von den Opfergaben, die auf dem Altar beim Grab des Anchises dargebracht werden. Aeneas, der Sohn des Anchises, dürfte mit der männlichen Figur rechts vom Altar, die beide Arme emporstreckt, zu identifizieren sein. Indiz dafür ist der am Haupt des Dargestellten angebrachte Kranz, von dem auch bei Vergil die Rede ist⁵⁴². Die Aufregung der am Opfer Teilnehmenden ist dadurch zu erklären, dass die Schlange in der Antike als Seelentier galt⁵⁴³, und auch bei Vergil wird vermutet, dass „[...] es der Geist des Ortes, ein Bote des Vaters [...]“⁵⁴⁴ war, der sich hier den zahlreichen Leuten am Grab in Form der Schlange gezeigt hat.

Begleitet wird das Deckengemälde von Kartuschen in Secco-Malerei mit drei Kardinaltugenden und der allegorischen Figur der Fortuna⁵⁴⁵, wobei hinsichtlich der Frage nach einem gemeinsamen inhaltlichen Programm der bildlichen Ausstattung dieses Raumes kein Zusammenhang mit dem *Totenopfer für Anchises* festgestellt werden kann.

⁵⁴⁰ Dehio Graz 1979, S. 97–98, ÖKT Graz 1997, S. 509.

⁵⁴¹ Vergil, Aeneis 5,84–93 (zitiert nach: Vergil, Aeneis 1952, S. 222): *Dixerat haec, adytis cum lubricis annis ab imis / septem ingens gyros, septena volumina traxit, / amplexus placide tumulum lapsusque per aras, / caeruleae cui terga notae maculosus et auro / squamam incendebat fulgor, ceu nubitus arcus / mille iacit varios adverso sole colores. / obstipuit visu Aeneas. ille agmine longo / tandem inter pateras et lava pocula serpens / libavitque daptes rurusque innoxius imo / successit tumulo et depasta altaria liquit.* – Dazu die Übertragung ins Deutsche nach Vergil, Aeneis 1952, S. 223: *Sprach's, und da er noch sprach, glitt eine gewaltige Schlange / Aus den Tiefen berauf und wand in sieben und sieben / Kreisen und Krümmungen sich durch die Altäre und schlang dann / still sich um das Grab, das Blau des schnuppigen Rückens / Flammend gesprenkelt mit Gold, wie wenn im Dunste der Lüfte / Bunt der Bogen das Licht der Sonne erschimmernd zurückwirft. / Staunend erblickt Aeneas das Spiel, und weiter sich wündend / Zwischen den Schalen hindurch und den blinkenden Bechern, verkostet / Nun die Schlange das Mahl und schlüpft dann ohne zu schaden / So vom Opfer gespeist, zurück in die Tiefen des Hügels.*

⁵⁴² Vergil, Aeneis 5,72 (zitiert nach: Vergil, Aeneis 1952, S. 222): *Sic fatus velat materna tempora myrto* – Dazu die Übertragung ins Deutsche nach Vergil, Aeneis 1952, S. 223: *Also sprach er und wand um die Myrte der Mutter.*

⁵⁴³ Vergil, Aeneis 1952, S. 660 (Anm. zu Vers 84–85).

⁵⁴⁴ zitiert nach der Übertragung in: Vergil, Aeneis 1952, S. 223 (Vers 95).

⁵⁴⁵ Dehio Graz 1979, S. 97–98.

Elias erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta (?)

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 2

Textgrundlage: 1 Kön 17,17–24. – Der biblischen Erzählung folgend trug Elija den erkrankten Sohn der Witwe von Sarepta in sein Bett, um danach zu beten. Daraufhin erwachte der Knabe und die Witwe erkannte in Elija einen Mann Gottes.

Auch hier findet sich die für Remps Grazer Zeit charakteristische Farbgebung sowie Hintergrundgestaltung. Die Figuren weisen noch nicht die Bewegtheit der reiferen Gemälde der Grazer Jahre auf, und der Draperie haftet ebenfalls noch eine gewisse Steifheit an. Diese Charakteristika sprechen – mit Blick auf das *Herz Jesu-Bild* (G 91, Abb. 55) – für eine Entstehung eher am Beginn von Remps Tätigkeit für die Ausstattung des Palais Attems.

David und Abischai im Zelt des schlafenden Saul

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 2

Zur stilistischen Einordnung siehe G 54. – Textgrundlage: 1 Sam 26,7–12. – David und Abischai begeben sich nächtens in das Zelt des schlafenden Saul, neben dessen Kopf ein Speer in der Erde steckt. Abischai meint zu David: „Heute hat Gott deinen Feind in deine Hand gegeben. Jetzt werde ich ihn mit einem einzigen Speerstoß auf den Boden spießen, einen zweiten brauche ich nicht dafür“ (1 Sam, 26,9). David kann Abischai besänftigen, und so ziehen sich die beiden mit dem Speer und einem ebenda befindlichen Wasserkrug zurück.

Rebekka und Elieser am Brunnen

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 2

Zur stilistischen Einordnung siehe G 54. – Textgrundlage: Gen 24,15–22. – Interessant ist dieses Gemälde insbesondere im Vergleich mit Remps 1714 entstandener Version des Themas in St. Florian (G 103, Abb. 300–301). Während diese Supraporte sehr stark der venezianischen Malerei – etwa den Werken eines Antonio Molinari – verpflichtet ist, wendet sich der Künstler im späteren Beispiel, das durch einen stärkeren Hell-Dunkel-Kontrast und eine besonders elaborierte Stofflichkeit charakterisiert wird, auch der niederländischen Schule zu.

Wiederentzündung des Heiligen Feuers in DelphiÖl auf Leinwand, bez. „N (?). 5: AE. 5./5. L. QM. 5. 0“⁵⁴⁶

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 3 (Eckzimmer)

Schmitz zweifelt 1927 die Autorschaft Remps an⁵⁴⁷, was aber mit dem Verweis auf Figurentypen und Draperie, die den restlichen Deckengemälden im Palais Attems entsprechen, mit Sicherheit zurückgewiesen werden kann.

⁵⁴⁶ Lt. Dehio Graz 1979, S. 98.

Dargestellt ist eine Opferszene in einem mit zahlreichen Öffnungen versehenen Innenraum, wobei die monumentale Architekturdarstellung das Gemälde dominiert, das sich insgesamt durch die extreme Perspektive auszeichnet, dominiert. Am rechten Bildrand ist ein Altar samt einer Götzenfigur zu sehen. Diese hält auch einen Schild, der, ebenso wie das Antlitz der Figur, in Richtung der Deckenöffnung gerichtet ist. Am unteren Bildrand befinden sich mehrere Personen, die sämtlich in Richtung des Standbildes blicken oder weisen sowie eine Feuerschale. Auch das Konglomerat von drei Putten hoch über der Opferszene nimmt Bezug auf das Geschehen am Altar. Bei der zentralen Figur mit rosafarbenem Gewand und kunstvoll drapiertem ockerfarbenem Umhang darf ob der Ähnlichkeit in den Gesichtszügen zu anderen Werken (G 27, 36, 79) möglicherweise ein weiteres Portrait des Grafen Attems vermutet werden.

Bislang nicht identifiziert, könnte es sich, wenn man den Schild als eine Art Spiegel betrachtet, bei dieser Szene um die Wiederentzündung des Heiligen Feuers in Delphi mittels eines Spiegels handeln, wie sie bei Plutarch (Numa 9) geschildert wird.

Begleitet wird das Deckengemälde von vier kleineren Secco-Kartuschen mit Grisaillemalerei auf Goldgrund, wobei hier Szenen aus dem Alten Testament wiedergegeben sein dürften. Die Autorschaft Remp's ist hier aber wohl nicht unbedingt vorauszusetzen. Sicher scheint, dass es sich hierbei nicht um Darstellungen handelt, die das zentrale Deckengemälde inhaltlich ergänzen.

G 58

Abb. 102

Allegorie der Kriegskunst (Mars und Minerva in der Schmiede des Vulkan)

Öl auf Leinwand

Signiert: „F. Ca. Remp“⁵⁴⁸

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 4

Im Zentrum des Gemäldes sitzt der gerüstete Kriegsgott Mars in elegant-dynamischer Haltung auf einer Wolke. Vor ihm – aber auch in anderen Teilen der Darstellung – befinden sich Rüstungsgegenstände und Kriegsgerät. Minerva ist links von Mars in heldenhafter Pose stehend zu sehen. Unterhalb von Mars wird der Blick auf die Schmiede des Hephaistos frei gegeben.

Begleitet wird das Deckengemälde von zwei Kartuschen in Seccomalerei, die die Allegorien von Hoffnung und Gerechtigkeit wiedergeben: zwei Tugenden, deren auch der in der Kriegskunst Versierte bedarf.

Remp hat die *Schmiede des Vulkan* bereits im Festsaal von Schloss Brežice dargestellt. Das Aufbauen auf und Variieren von etablierten Kompositionen – man denke an dieser Stelle etwa an Pietro da Cortona's (Abb. 32) oder auch an Luca Giordano's⁵⁴⁹ Umsetzungen dieses Themas – ist in beiden Fällen ersichtlich.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98.

⁵⁴⁷ Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 2.

⁵⁴⁸ Vgl. Dehio Graz 1979, S. 98. – Der Verfasser konnte bei seinen Begehungen des Palais Attems die Signatur nicht entdecken.

⁵⁴⁹ U. a. Luca Giordano, *Die Werkstatt des Vulkan*, Öl auf Leinwand, 105 x 103,5 cm, Privatbesitz (Vgl. Kat. Ausst. Wien 2001, S. 134, Kat. Nr. 29, mit Farbbildung auf S. 135).

Alttestamentarische Szene (?)

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 4

Im Zentrum der Darstellung befindet sich eine Frau, die von einem Mann mit entblößtem Oberkörper vor einen Alten geführt wird, dessen linken Fuß sie untertänig zu küssen beabsichtigt. Die beiden Herren kommunizieren miteinander, während die Dame mit gesenktem Blick schweigt. Im Hintergrund ist ein Sarkophag zu sehen, wie er sich in ähnlicher Form auch in anderen Gemälden Remps findet (G 20 und 53). Trotz des schlechten Erhaltungszustandes lässt sich die für die Supraporten des Palais Attems charakteristische Farbgebung – das rot-blaue Gewand des alten Mannes und das gelbe des jungen – nachweisen.

Alttestamentarische Szene (?)

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 4

Links im Vordergrund ist ein nachdenklich erzählender Mann mit entblößtem Oberkörper zu sehen und rechts eine ihm zuhörende junge Frau. Im Hintergrund befinden sich zwei weitere Figuren, von denen eine ein Pferd führt.

In besonders überzeugender Verkürzung zeigt sich dem Betrachter der linke Arm des Mannes. Das Haupt der weiblichen Gestalt ist im – für das Schaffen Remps charakteristischen und immer wiederkehrenden – strengen Profil gegeben ist.

Der trunkene Noah und seine Söhne

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 4

Textgrundlage: Gen 9,20–23. – Noah wurde nach dem Zurückgehen des Wassers und dem Verlassen der Arche auch zum ersten Weinbauern. Der Genuss des von ihm gekelterten Weins machte ihn jedoch trunken, und so schlief er entblößt in seinem Zelt. Sein Sohn Ham erblickte ihn nackt und erzählte davon seinen Brüdern, die ihren Vater – ohne ihn anzusehen – mit einem Überwurf bedeckten. Nach dem Erwachen wurden Sem und Jafet vom Vater gepriesen, Ham aber verdammt, weil er ihn nackt gesehen und nicht sofort etwas dagegen unternommen hatte.

Helios und Aurora

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 5

Links oben im Bild befindet sich Helios, der Sonnengott, der auf einer Art Kutsche steht und mit bewegter Pose die Zügel der unglaublich temperamentvollen Pferde hält. Diese Gruppe scheint sich in rasantem Tempo in Richtung der gegenüberliegenden Seite des Bildes zu bewegen, wobei ihr Aurora, die rechts oben befindliche Göttin der Morgenröte, voran-

schwebt. In der unteren Zone wird der Zug von mehreren weiblichen Figuren in ausgelassenen Bewegungen begleitet.

Remp greift bei dieser Darstellung auf ein von Guido Reni etabliertes Schema zurück: Reni hat diese Episode bereits 1614 in seiner *Aurora* (Abb. 109), dem Deckenfresko im Kasino des Palazzo Pallavicini-Rospigliosi in Rom, wiedergegeben. Remp hat aber lediglich die grundsätzliche Anordnung zum Vorbild genommen und eine wesentlich dynamischere Szene geschaffen. So greift er zwar Renis um das Gefährt des Apoll tänzelnden weiblichen Figuren auf, gibt ihnen aber bei seiner Version die gesamte untere Bildzone – und damit ausreichend Platz – für ihre raumgreifenden Bewegungen. Dasselbe wird dem Sonnengott ermöglicht, indem er stehend gezeigt wird.

Hinzuweisen ist weiters auf Hans Adam Weissenkirchers zentrales Deckengemälde im Planetensaal des Schlosses Eggenberg in Graz von 1683 (*Die Sonne*, Abb. 110). Auch Weissenkircher machte sich in seiner bildlichen Umsetzung der Sonne Renis Schema zunutze, wobei er sich an dieses wesentlich stärker als Remp anlehnt.

G 63

Abb. 111

Alttestamentarische Szene (aus dem Leben König Davids?)

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 5

Im Zentrum lagert – den Rücken zum Bildbetrachter gewandt – ein Mann mit einer Krone auf seinem Haupt. Er blickt zu der links befindlichen Frau empor, die wiederum die Frau auf der rechten Seite vom Näherkommen abzuhalten scheint.

Das Gemälde präsentiert sich heute in einem ästhetisch äußerst unbefriedigenden, stark nachgedunkelten Zustand. Trotzdem lassen sich die für Remp's mittlere Grazer Zeit typischen Charakteristika erkennen: Die Figuren sind bewegter und weisen eine feinere Modellierung auf, die Draperien sind bewegt, und das Farbspektrum ist deutlich erweitert. Der Komposition im Gesamten haftet jedoch dennoch eine gewisse Starrheit an.

G 64

Abb. 112

Alttestamentarische Szene

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 5

Im Unterschied zu den beiden anderen Supraporten des fünften Raumes (G 63 und G 65) befindet sich dieses Gemälde in einem restaurierten, farbkräftigen Zustand. Im Vordergrund lagert ein Jüngling, dem von einem links befindlichen bärtigen Mann eine Münze zugesteckt wird, während sich eine Frau hinter einem Baum zu verbergen scheint. Der muskulöse Körper des Jünglings verdient besondere Beachtung, da dieser bereits die für Remp kennzeichnende Gestaltung mit massivem Oberkörper und im Verhältnis dazu schlanken Armen aufweist. Im Vergleich mit der *Darstellung aus der römischen Geschichte* (G 22, Abb. 199) zeigt sich jedoch, dass das hier behandelte Gemälde einige Zeit früher einzustufen ist.

Joseph und die Frau des Potiphar

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 5

Textgrundlage: Gen 39,11–12. – Bereits länger hegte die Frau des Potiphar den Wunsch des Beischlafs mit dem Sklaven Joseph. Eines Tages packte sie ihn, doch er lief davon und ließ seine Kleider in ihren Händen zurück, was die Verbitterte zu einer bösen Intrige motivierte.

Entgegen den meisten anderen Supraportengemälden für das Palais Attems werden nicht mehrere Figuren gleichberechtigt nebeneinander gezeigt, sondern der Fokus liegt allein auf der Frau des Potiphar, die nahezu die gesamte Bildbreite einnimmt respektive die Darstellung dominiert. Diese Betonung einer einzelnen Figur entspricht auch der Serie der kleinformatigen Tafelgemälde, insbesondere der *Andromeda* (G 19, Abb. 184) und der *Schlafenden Nymphe* (G 117, Abb. 192).

Achilles und Cygnus

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 6

Der bisherige Titel (*Jüngling mit Reiber und Nymphen*) dieses von Schweigert im Dehio einem Gehilfen Remps zugeschriebenen Deckengemäldes stellt lediglich eine Beschreibung des Dargestellten dar. Gänzlich außer Acht gelassen wurde dabei der links hinter der zentralen männlichen Figur mit Pfeilen Bewaffnete. Ebenso wichtig scheint die Tatsache dass die linke der beiden weiblichen Figuren in Blickkontakt mit der männlichen Figur steht und mit dem Finger auf den Vogel zeigt, der vom Protagonisten am Hals gepackt wird.

Erklärt werden kann die Darstellung durch eine Textstelle aus Ovids Metamorphosen (Buch 12, Verse 137–145): „Aber da steht ihm ein Stein inmitten des Feldes im Wege: / Kraftvoll stößt ihn der Gegner darüber und bringt ihn zu Falle. / Rücklings liegt er: Achilles hat Cygnus zu Boden geschlagen. / Alsdann presst er dem Feinde die Brust mit dem Schild und den harten / Knien und zieht an den Riemen des Helms, die unter dem Kinne / Laufen: er schnürt ihm den Hals, und beiderlei Wege des Atems / Raubt er dem Leben. Er will den Besiegten entwaffnen; nur Waffen, / Sieht er, sind übrig: den Leib hat der Gott der See in den weißen Vogel verwandelt, nach dem er soeben den Namen getragen“.

Der Fingerzeig der weiblichen Figur kann demgemäß auch als Hinweis auf die Verwandlung des erwürgten Cygnus in einen Schwan gedeutet werden, die sich soeben ereignet hat. Den beiden weiblichen Wesen kommt daher auch eine beglaubigende Funktion zu.

Die Figuren dieses Gemäldes entsprechen im Stil jenen von *Luna und Endymion* (G 67, Abb. 115). Während die grundsätzliche Disposition und vor allem der Jüngling (Achilles) ganz den frühen Grazer Werken Remps entsprechen, sind der bewaffnete Mann im Hintergrund und die Putti durch eine relativ grobe Gestaltung charakterisiert, was – parallel zu *Luna und Endymion* – auf Gehilfenbeteiligung zurückzuführen ist.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98 (Gehilfe Franz Carl Remps).

Luna und Endymion

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 7 („Kamin-Zimmer“)

Während Schweigert im Dehio Graz in diesem Deckengemälde ein Werk eines Gehilfen sieht, weist es doch sehr deutlich die Gestaltungsprinzipien Remp's auf. Die Figuren der Luna und des Endymion finden durchaus Pendants, letzterer ähnelt in der grundsätzlichen Auffassung etwa der allegorischen Gestalt des Herbstes (Abb. 148). Die Putti hingegen weisen deutliche Mängel im Vergleich mit anderen Werken Remp's auf, sodass für dieses Gemälde Gehilfenbeteiligung angenommen werden muss.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98 (Gehilfe des Franz Carl Remp).

Mars, Minerva und Amor

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 7

Im Zentrum der Darstellung ist Amor zu sehen, der in einem von Mars dargereichten Buch liest und zu diesem mit fragender Miene blickt. Links befindet sich Minerva, die Amors Pfeil in der rechten Hand hält. Sie scheint den über der Lektüre vertieften Knaben – von ihm unbemerkt – entwaffnet zu haben.

Der Schauplatz mit architektonischen Versatzstücken erinnert an einige Deckengemälde im Palais Attems. Die fließenden Gewänder der Figuren wiederum nehmen innerhalb des Schaffens von Remp eine besondere Stellung ein und sind jenen des Gemäldes im Ringling Museum of Art vergleichbar (G 107, Abb. 215).

Zephyr und Flora (?)

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 7

Links ist ein Jüngling, der wohl mit Zephyr zu identifizieren ist, mit einem Baumstamm dargestellt, während auf der anderen Seite Flora mit einigen Blümchen in der rechten Hand schwebt. Zwischen diesen beiden Figuren befindet sich ein Putto (Amor?), der sinnierend zu dem Jüngling blickt. Im Stil entspricht dieses Gemälde dem vorhergehenden (G 68).

Allegorische Szene mit Amor

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 7

Wiederum ist ein nachdenklicher Amor zu sehen – diesmal links im Bild –, der die anderen beiden Figuren der Darstellung beobachtet. Der Jüngling in der Bildmitte ist durch keinerlei Attribute näher definiert, die Dame mit dem Lorbeerkranz in der rechten Hand könnte als Viktoria oder Allegorie der Ehre zu lesen sein.

Das wiederholte Auftreten Amors in den Supraportengemälden des siebenten Raumes im ersten Stockwerk des Palais Attems lässt im Zusammenklang mit *Luna und Endymion* (G 67, Abb. 115) das Thema Liebe als Tenor für die Ausstattung dieses Zimmers sehr deutlich erkennen.

G 71

Abb. 119

Urteil des Paris

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 8

Auch in diesem Deckengemälde wurde von Schweigert im Dehio das Werk eines Gehilfen gesehen, was auf jeden Fall zurückzuweisen ist. Der schlechte Erhaltungszustand und die starke Nachdunkelung erschweren zwar die Beurteilung, doch entsprechen sämtliche Figuren in Körperhaltung, anatomischer Gestaltung und Gesichtstypen den früheren Werken Rempis für das Palais Attems (vgl. G 63, Abb. 111). Auch die Hintergrundgestaltung stützt – mit Blick auf die Wandgestaltung des Festsaals in Brežice (W 1, Abb. 14–19) sowie das *Totenopfer für Anchises* (G 53, Abb. 91–92) und *Jakob und Rachel am Brunnen* (G 74, Abb. 130) – die Annahme der Eigenhändigkeit, wobei eine Entstehung am Beginn der Grazer Jahre anzunehmen ist.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 98 (Gehilfe des Franz Carl Remp).

G 72

Abb. 120

David spielt die Harfe vor Saul

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 8

Textgrundlage: I Sam 16,14–23. – Um dem von einem bösen Geist gequälten König Saul Linderung zu verschaffen, wurde ein Mann gesucht, der des Harfenspiels (in der Einheitsübersetzung der Bibel ist gegenüber den zahlreichen Verbildlichungen dieser Episode jedoch von einer Zither die Rede) mächtig ist. Die Wahl fiel auf David: „Sooft nun ein Geist Gottes Saul überfiel, nahm David die Zither und spielte darauf. Dann fühlte sich Saul erleichtert, es ging ihm wieder gut, und der böse Geist wich von ihm“ (I Sam, 16,23).

Der ästhetisch unbefriedigende Zustand (starke Nachdunkelung und Verschmutzung) erschwert die Lesbarkeit und macht ein definitives Urteil über dieses Gemälde unmöglich. Der Vergleich mit der im gleichen Raum befindlichen *Allegorischen Darstellung* (G 73, Abb. 121) legt jedoch eine Entstehung in den ersten Grazer Jahren nahe.

G 73

Abb. 121

Allegorische Darstellung

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 1. Stockwerk, Supraporte in Raum 8

Links ist eine weibliche Figur mit Lanze zu sehen, die eine rechts im Bild befindliche männliche Figur mit Schild vertreibt. Der geflügelte Putto scheint ebenso dieses Ziel zu verfolgen, während die Zugehörigkeit der weiblichen Rückenfigur mit Pfeilen und Bogen (Artemis?) nicht geklärt werden kann. Möglicherweise wird hier – man beachte den Hintergrund – die Vertreibung der Finsternis durch das Licht thematisiert.

In der Farbgebung wie auch in der Komposition ist dieses Gemälde der *Darstellung aus der römischen Geschichte* (G 22, Abb. 199) besonders ähnlich, doch der Figurenstil lässt auf eine Entstehung kurz davor schließen.

G 74

Abb. 130

Jakob und Rahel am Brunnen

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 1

Die allzu strahlende und kräftige Farbgebung dieses Gemäldes entspricht wohl kaum dem ursprünglichen Aussehen und dürfte auf eine ‚Renovierung‘ im Sinne einer ‚Auffrischung‘ durch Übermalung aus den Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sein⁵⁵⁰.

Im Stil, aber auch in der – in beiden Fällen verfälschten? – Farbigkeit entspricht dieses Gemälde insbesondere der *Wiederentzündung des Heiligen Feuers in Delphi* (G 57, Abb. 100–101) im Eckzimmer des ersten Stockwerks. Die Figuren zeichnen die Darstellung jedenfalls als ein vollständig eigenhändiges Werk von Remp aus, das gegen Ende seiner Zeit in Graz entstanden sein muss.

G 75

Abb. 131–133

Apoll und Abundantia im Kreise der Künste und Wissenschaften

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 2 („Großer Salon“ respektive „Affensaal“)

Oben in der Mitte thronen Apoll und Abundantia auf einer Wolke und werden von den sieben Künsten und Wissenschaften in Form von allegorischen Figuren umgeben. Zu sehen sind von links nach rechts: Musik/Poesie, Malerei, Bildhauerei, Rhetorik, Grammatik, Geometrie und Astronomie. Zusammen den den Secco-Medaillons (W 8, Abb. 134–141) ergibt die Deckengestaltung dieses Raums ein sehr reichhaltiges und in der Intention ein durchaus der Decke im Festsaal von Schloss Brežice (W 1) vergleichbares Programm.

Bemerkenswert sind die zahlreichen, den Gesamteindruck beeinträchtigenden Pentimenti im linken Teil dieses Gemäldes. Einige komplett angelegte Figuren sind im Laufe der Zeit durch das Blau des Himmels hindurchgewachsen und zeigen, dass Remp auch in der Ausführung selbst noch variierte, um zu einer für ihn befriedigenden kompositorischen Lösung zu gelangen. Der Grund dafür ist wohl in einer Form von Schnellmalerei zu sehen, die auf eine präzise Werkvorbereitung verzichtete und daher der Malweise großformatigen Allegorien in der Alten Galerie in Graz (G 25, 29–32) entspricht, wo für die dunklen Partien teilweise die braune Grundierung stehen gelassen wurde.

Literatur: Schmitz 1927, S. 59 [recte: 60], Nr. 5 und Anm. 2. – Dehio Graz 1979, S. 98. – Schiffer-Ekhart 1993, S. 4.

⁵⁵⁰ Diese Restaurierung wird von Schmitz 1927, S. 59 [recte: 60], Anm. 1, überliefert. Ein diesbezügliches Dokument konnte vom Verfasser der vorliegenden Arbeit nicht ausfindig gemacht werden.

Sieg des Lichtes über die Finsternis

Öl auf Leinwand

Palais Attems, 2. Stockwerk, Raum 3 (Eckzimmer, sog. „Vogelsaal“)

Rechts im Bild befindet sich, auf einer Wolke thronend, Aurora, die Göttin der Morgenröte. Sie wird von zwei Gefährtinnen und vier Putten begleitet, und gemeinsam bilden sie eine kompakte Figurengruppe. Links oben befindet sich auf einer dunklen Wolke eine weitere Ansammlung weiblicher Figuren, wobei die rechte – in ein weißes Gewand gehüllte – ein vor ihr liegendes Füllhorn, aus dem Blumen quellen, mit ihrer rechten Hand berührt. Darunter sind drei schlafende männliche Gestalten zu sehen, die von einer wachen weiblichen Figur, Putten und zwei Eulen, den Vögeln der Nacht, umgeben werden. Es ist außerdem anzumerken, dass der Putto am linken Bildrand – als einziger in der Darstellung – Schmetterlingsflügel besitzt. Insgesamt ist in diesem Bild ein Triumph des weiblich konnotierten Tages über die männlich beherrschte Nacht zu sehen.

Die Komposition wirkt im Gesamten relativ unausgewogen, und auch im Detail sind bei diesem Deckengemälde teilweise deutliche Schwächen zu erkennen. Diesbezüglich stechen vor allem die im Vergleich zu ihren Begleiterinnen steif und unsicher wirkende Aurora, besonders aber die weibliche Figur in der linken oberen Bildecke hervor.

Hierbei ist auch zu berücksichtigen, dass der Erhaltungszustand dieses Gemäldes am schlechtesten von allen war, „[...] da durch das undicht gewordene Grabdach über Jahre Wasser eingedrungen war. Mit großem restauratorischen Einsatz konnten die stark überdehnte Leinwand wieder in die ursprüngliche Form gebracht und die Wasserspuren (Versinterungen) beseitigt werden“⁵⁵¹. Dennoch ist es nahe liegend, hier einen früheren Entstehungszeitraum als auch Gehilfenbeteiligung anzunehmen.

Literatur: Schiffer-Ekhart 1993, S. 4.

Die Liebe überwindet den Krieg

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 4

Im Zentrum des Gemäldes befinden sich die sanft auf einer Wolke ruhende Pax sowie eine weitere weibliche Figur. Rechts unten schläft der Kriegsgott Mars, während Putten friedlich mit seinen Waffen und Rüstungsgegenständen spielen. Links unten holt Herkules mit seiner Keule weit aus, um auf die vor ihm liegende und mit seinem linken Fuß festgehaltene männliche Figur einzuschlagen.

Auch in diesem Gemälde, das hinsichtlich der Anordnung der Figuren den großformatigen Allegorien (G 29–32) ähnlich ist, finden sich einzelne Pentimenti, die jedoch die Lesbarkeit und den Gesamteindruck nicht beeinträchtigen. Wiederum scheint die Vermutung nahe liegend, dass die Komposition erst auf der Leinwand selbst definitiv festgelegt wurde.

Literatur: Schiffer-Ekhart 1993, S. 4.

⁵⁵¹ Schiffer-Ekhart 1993, S. 4.

Olympische Götterversammlung

Öl auf Leinwand

Graz, Palais Attems, 2. Stockwerk, Deckengemälde in Raum 5

Im Zentrum des Gemäldes schwebt der Götterbote Merkur zum rechts oben befindlichen Jupiter empor. Links davon befindet sich eine Gruppe weiblicher Figuren, unter denen Minerva, Flora und Diana auszumachen sind. Unterhalb von Merkur ist Bacchus zu sehen, während Neptun in der linken unteren sowie Herakles und Venus in der rechten unteren Ecke erscheinen.

Die Figur des Jupiter mit dem Adler ähnelt jener des Deckenfreskos im Vorsaal des ersten Stockwerkes des Palais Attems (W 3, Abb. 65), während die grundsätzliche Anordnung und Gruppierung der Figuren dem *Sieg des Lichtes über die Finsternis* (G 76, Abb. 142–143), aber auch Teilen der Decke in Brežice (W 1, Abb. 7–8, 10) entspricht. Das Nebeneinander von den für Remp charakteristischen lieblichen Gesichtern der Damen und jenen mit vergleichsweise harten Zügen, aber auch die teilweise etwas steif anmutende Draperie lässt – parallel zur *Allegorie* in der Alten Galerie (G 25, Abb. 206) – auf Gehilfenbeteiligung schließen.

Literatur: Dehio Graz 1979, S. 99 (mit Gehilfenbeteiligung). – ÖKT Graz 1997, S. 510.

Graz, Privatbesitz

Portrait des Ignaz Maria Grafen Attems mit drei Söhnen

Öl auf Leinwand, beschnitten, ursprünglich 212 x 308 cm (oval)

Graz, Privatbesitz

Wie auch das *Portrait der Maria Regina Gräfin Attems mit drei Kindern* (G 80) konnte dieses Bild erst kürzlich von Dr. Ferdinand Šerbelj in Grazer Privatbesitz identifiziert werden. Das Gemälde bildete – ebenso wie das folgende – einen wesentlichen Teil der Ausstattung des Festsaales in Schloss Brežice, wo es ursprünglich wohl gegenüber *Moneärer Reichtum und Auszeichnungen* (G 94, Abb. 51) angebracht war⁵⁵². Dargestellt ist hier wohl Ignaz Graf Attems (1652–1732) mit seinen drei älteren Söhnen aus erster Ehe: Franz Dismas Hermann (1688–1750), Thaddäus Cajetan Bernhard (1691–1750) und Ernst Amadeus Gottlieb Thomas (1694–1757), der ab 1742 Erzbischof von Ljubljana war⁵⁵³.

Bemerkenswert ist, dass alle vier Dargestellten in antikisierende Gewänder gekleidet sind und jeweils ihr rechtes Bein bis über das Knie entblößt ist. Diese Besonderheit hat ihren Ursprung wohl in der Tradition der Christus-Iudex-Darstellung.

Quellen: Allodial-Inventar 1879, Nr. 185.

Literatur: Weigl 2003, S. 54, Anm. 17. – Šerbelj 2005, S. 52 (mit Abb.). – Šerbelj 2008, S. 12 (mit Abb.).

Portrait der Maria Regina Gräfin Attems mit drei Kindern

Öl auf Leinwand, beschnitten, ursprünglich 212 x 308 cm (oval)

Graz, Privatbesitz

⁵⁵² Zum inhaltlichen Gesamtkonzept des Festsaales in Schloss Brežice siehe S. 31–32.

⁵⁵³ Šerbelj 2008, S. 12.

Zu sehen ist hier – parallel zum vorhergehenden Gemälde – Maria Regina Gräfin Attems (1659–1715), eine geborene Freiin von Wurmbrand-Stuppach, mit ihrer Tochter Maria Charlotte Anna Henriette (1687–1742) und dem jüngsten Sohn Ferdinand Hyacinth Maria (1697–1723), der später Jesuit in Parma war. Die Identifizierung des jüngsten Kindes am rechten Bildrand ist hingegen nicht möglich.

Quellen: Allodial-Inventar 1879, Nr. 184.

Literatur: Weigl 2003, S. 54, Anm. 17. – Šerbelj 2005, S. 53 (mit Abb.)

Graz, Ursulinenkonvent

G 81

Abb. 226–227

Schutzmantelbild der heiligen Ursula

Öl auf Leinwand

Signiert am unteren Bildrand auf einem Stein: „Fra: Car: Remp / Inve: et Fecit“

Graz, Ursulinenkonvent, Hauskapelle

Als Stifter dieses Gemäldes darf der damalige Nachbar der Ursulinen, Graf Ignaz Maria Attems, angenommen werden. Im Zentrum des Bildes schwebt die heilige Ursula, die – begleitet von zahlreichen Engeln – ihren Mantel schützend über Papst Clemens XI. sowie Kaiser Joseph I. und dessen – wohl erst später in die bereits ausformulierte Komposition eingefügte – Gattin Amalia Wilhelmine hält. Beide Herren haben die Zeichen ihrer Würde abgelegt; diese sind ihnen jedoch als identifizierende Attribute beigegeben und werden auf samtbezogenen Pölstern präsentiert. Da Kaiser Joseph I. im April 1711 verstorben ist, besitzen wir für dieses Gemälde auch einen *terminus ante quem*. Die Sicherheit in Komposition und Ausführung lässt wiederum vermuten, dass es nicht viel früher – das heißt: gegen Ende der Grazer Jahre – entstanden sein kann.

Mit diesem Bild besitzen wir auch einen der wenigen Belege für Remp als Maler von Bildnissen. Wie in anderen Institutionen war es auch in Ordensgemeinschaften üblich, die Räume mit Portraits des jeweils regierenden Kaisers zu schmücken. Die hinter dem *Schutzmantelbild* stehende Intention dürfte folglich in der Intention, Abbilder des Kaisers und des Papstes zu besitzen, zu suchen sein. Die den Titel des Gemäldes bestimmende heilige Ursula macht an sich ‚neutrale‘ Portraits jedoch zu spezifisch an eine Ordensgemeinschaft gebundene.

Literatur: Schmitz 1927, S. 43–44 [recte: 44–45].

Graz, Welsche Kirche

G 82

Abb. 228

Der heilige Franz de Paula

Öl auf Leinwand, 295 x 145 cm

Graz, Welsche Kirche, Hochaltarbild

Im Inventar der Welschen Kirche von 1877 wird das Gemälde folgendermaßen charakterisiert: „Das Hochaltarbild, von Remp gemalt, ist von ausgezeichnet guter Composition,

Zeichnung u. Färbung⁵⁵⁴. Möglicherweise war dieses Gemälde nicht für den prominenten Platz am Hochaltar vorgesehen. Immerhin wird in den 1827 von Johann Graf verfassten geschichtlichen Notizen zur Welschen Kirche „[...] das erste Altarblatt mit der Vorstellung des heiligen Franz de Paula, wie er einem Minoriten Novitzen vom Teufel befreiet [...]“ erwähnt, das bald nach dem Bauende von 1725 als unschicklich empfunden wurde, worauf im April 1726 eine – wie auch immer geartete – Änderung auferlegt wurde, die jedoch erst im Juni desselben Jahres – „[...] nach mehrmaligen Widerstand [...]“ – vorgenommen wurde⁵⁵⁵. Da das beschriebene Werk nicht mit dem heute in der Kirche montierten übereinstimmt, ist anzunehmen, dass die unerwünschte Darstellung entfernt wurde, um das bereits vorhandene Bild von Remp zu montieren.

Obgleich das Gemälde weder signiert noch durch Dokumente aus der Entstehungszeit für Remp gesichert ist, wurde die zuerst von Wartinger 1833 vorgenommene Zuschreibung nie angezweifelt. Faktum ist hingegen, dass Ignaz Maria Graf Attems durch Jahre als Protektor der 1717 bereits 168 Familien umfassenden Bruderschaft italienischer Handwerker in Graz, deren Zentrum später die Welsche Kirche war, fungierte⁵⁵⁶. Mit dem Baubeginn dieser Kirche ist wohl 1721 zu rechnen⁵⁵⁷, doch haben „[...] die Mitglieder der Konfraternität ihre Andachten schon zehn Jahre vor Erbauung der Kirche ‚vor aufgestelltem Franziskusbilde‘ in der Ursulinenkirche abgehalten“⁵⁵⁸. Diese Tatsachen legen den Schluss nahe, dass Graf Attems auch der Stifter des Altargemäldes war und damit den in seinen Diensten stehenden Maler Remp beauftragt hat.

Literatur: Wartinger 1833, S. 99. – Schreiner 1843, S. 299. – Schmitz 1927, S. 49 [recte: 50], Anm. 3. – Moser 1928, S. 12–14.

Kremsmünster, Stiftskirche

G 83

Abb. 239

Christus am Kreuz

Öl auf Leinwand

1712

Signatur nicht mehr erkennbar⁵⁵⁹

Kremsmünster, Benediktiner-Stiftskirche, Seitenaltarbild (linke Seite, erstes von Westen)

Die Figur der Magdalena, die den Kreuzesstamm mit einem Arm umfasst, findet sich in zahlreichen anderen Darstellungen aus der Zeit des Barock wieder, darunter etwa – in seitenverkehrter Form – in Martino Altomontes Hochaltarbild von 1724 in der Linzer

⁵⁵⁴ Graz, Diözesanarchiv, Welsche Kirche, Inventarium über das Vermögen der Kirche St. Franz de Paula (wälschen Kirche) am Griesplatze in Graz, Januar 1877, fol. 7 recto.

⁵⁵⁵ Graz, Diözesanarchiv, Welsche Kirche, Geschichtliche Notizen über den Ursprung, Erbauung, Herstellung und Zweck der sogenannten wälschen Kirche Sti Francisci de Paula am Gries zu Gratz erhoben im Jahre 827 von H. Benef[iciaten] J[ohann] G[raf] aus den Archiv der k. k. Propstey und Hauptstadtpfarre zum H. Blut in Gratz, S. 2.

⁵⁵⁶ Attems/Koren 1988, S. 462. – Moser 1928, S. 1–2.

⁵⁵⁷ Moser 1928, S. 4.

⁵⁵⁸ Moser 1928, S. 13 (unter Berufung auf Aufzeichnungen von Josef Karner aus dem Jahr 1875 im Archiv der Welschen Kirche).

⁵⁵⁹ Ida Schmitz erwähnt unter Berufung auf das in Kremsmünster befindliche Manuskript des P. Bonifaz Schwarzenbrunner („Vorarbeiten für eine Geschichte von Kremsmünster“), dass anlässlich der Reinigung und Restaurierung von 1773 folgende Signatur entdeckt wurde: „F. C. R. pinxit et fecit 1712“ (Schmitz 1927, S. 61 [recte: 62], Anm. 3).

Priesterseminarkirche⁵⁶⁰. Auch wenn die gestalterische Freiheit hinsichtlich dieses Themas von vornherein eingeschränkt ist, dürften der besonders dunkle Hintergrund sowie die Modellierung des Corpus Christi durch eine Orientierung an der flämischen Barockmalerei – wie etwa Gemälden von Rubens (Abb. 241) – zu erklären sein. Darüber hinaus hat sich von diesem Altarblatt eine verkleinerte, eigenhändige Fassung erhalten, die sich heute in der Pfarrkirche von Sattledt befindet (G 108, Abb. 240).

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1712, Nr. 507 (Q 8).

Literatur: ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 1, S. 263.

G 84

Abb. 243

Der sterbende heilige Benedikt inmitten seiner Brüder

Öl auf Leinwand

1712

Kremsmünster, Benediktiner-Stiftskirche, Seitenaltarbild (linke Seite, viertes von Westen)

Diese nicht besonders häufig dargestellte Szene aus der Vita des Heiligen findet sich vor allem in benediktinischem Kontext – wie etwa dem von Martin Johann Schmidt geschaffenen Seitenaltarbild in der Kirche St. Peter in Salzburg oder in der zum Stift Kremsmünster gehörigen Pfarrkirche von Pfarrkirchen bei Bad Hall, wo Wolfgang Andreas Heindl diese Begebenheit bildlich umgesetzt hat.

Stilistisch steht das Gemälde – trotz der sehr intensiven Farbigkeit – in sehr engem Zusammenhang mit den anderen für Kremsmünster geschaffenen Bildern. Auffallend ist jedoch die Gliederung in zwei voneinander separierte Zonen, worin dieses Altarblatt dem *heiligen Papst und Märtyrer Alexander* (G 86, Abb. 244) ähnelt.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1712, Nr. 507 (Q 8).

Literatur: ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 1, S. 262.

Kremsmünster, Stift

G 85

Abb. 259–260

Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren (Skizze)

Öl auf Papier auf Leinwand (?), ca. 50 x 70 cm

Kremsmünster, Benediktiner-Stift, Bilderdepot

Im Bilderdepot des Stiftes Kremsmünster befindet sich ein kleines Gemälde, das bisher gänzlich unberücksichtigt blieb⁵⁶¹. Die Lesbarkeit wird durch den schlechten Erhaltungszustand beeinträchtigt respektive partiell unmöglich gemacht. Der Vergleich mit dem großformatigen Bild gleichen Inhalts in Pfarrkirchen (G 96, Abb. 257) offenbart sehr deutliche Unterschiede in der Komposition. Dennoch birgt diese Skizze – wie im Folgenden erläutert wird – genug Remp'sches Gedankengut, sodass eine Aufnahme in das Werkverzeichnis gerechtfertigt scheint. Das kleine Bild lässt sich demnach als Zwischenstufe im Prozess der Werkvorbereitung interpretieren.

⁵⁶⁰ Zum Linzer Hochaltarbild vgl. Aurenhammer 1965, S. 140–141 (Nr. 133).

⁵⁶¹ Das Bild wurde weder in das von Holter erstellte Inventar, noch in das Verzeichnis der Gemälde im entsprechenden Band der Kunsttopographie aufgenommen (Vgl. ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 2).

Die grundsätzliche Anlage der Komposition mit dem Protagonisten auf der linken Seite, dem darüber befindlichen Engel sowie dem besiegt am Boden Liegenden entspricht – abgesehen vom Heiligen mit der Flagge zu Pferde – eher der Darstellung des *heiligen Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfeld* (G 98, Abb. 261) als der Ausführung des *heiligen Aemilian*. Der Engel über dem Heiligen wiederum ist ein Motiv, das von Remp sehr gerne angewandt wurde und ähnelt besonders jenem in der linken oberen Ecke im Altargemälde mit dem sterbenden heiligen Benedikt (G 84, Abb. 243).

Im Figurenstil entspricht diese Skizze – so weit noch erkennbar – dem *bozzetto* mit der *Glorie des heiligen Laurentius* (G 28, Abb. 229) sowie den aus dem Palais Attems stammenden Suprafinestren (G 7–13, 112–113, Abb. 162–166, 170–173). Das Antlitz des heiligen Aemilian findet ein Pendant in jenem des heiligen Laurentius, wobei insbesondere auf die – auch für die Suprafinestren – charakteristische Gestaltung der Augen hinzuweisen ist. In Bezug auf den Farbauftrag lässt sich für die Kremsmünsterer Skizze ob des Erhaltungszustands kaum etwas feststellen. Doch es macht sich auch hier ein Herausarbeiten der einzelnen Figuren aus dem dunklen Grund bemerkbar, was den Gepflogenheiten Remp auf jeden Fall entspricht.

Insgesamt ist in dieser Skizze jedenfalls kein *modello* zu sehen, der als Vertragsgrundlage diente, sondern ein früher Entwurf, der die Basis für Diskussionen mit dem Auftraggeber bildete. Damit lässt sich vielleicht auch erklären, warum der heilige Aemilian hier von links ins Bild reitet, während er in der Ausführung von rechts erscheint. Unter Umständen standen nämlich anfänglich – bei der ersten Kontaktaufnahme mit Remp – zwar die einzelnen Bildthemen bereits fest, nicht aber die konkrete Abfolge in der Anbringung an den Langhauspfeilern der Kremsmünsterer Stiftskirche. Geht man von einer allgemeinen Bewegung zum Hochaltar hin aus, so ist anzunehmen, dass sich das ausgeführte Gemälde – wie auch heute in Pfarrkirchen – an der rechten Seite befand.

Erhaltungszustand: schlecht; sehr stark nachgedunkelt, eventuell partielle Übermalungen (im Zuge einer älteren Restaurierung?).

Quelle: P. Laurenz Doberschiz, *Specula Cremifanensis*, 1. Band: Beschreibung der in dem mathematischen Thurne zu Cremsmünster befindlichen Naturalien, Instrumenten, und Seltenheiten [begonnen 1764], S. 450 (Q 26).

G 86

Abb. 244–245

Der heilige Papst und Märtyrer Alexander

Öl auf Leinwand, 227 x 170 cm

Am Sockel unten links Reste einer Signatur (lt. Doberschiz: „Fra. Ca. Rempp. 1712 fec.“)
Kremsmünster, Benediktiner-Stift, Prälatur

Das Gemälde wurde von Remp im Jahr 1712 für den Kremsmünsterer Abt Alexander Strasser geschaffen. Es zeichnet sich im Vergleich mit den restlichen für Kremsmünster entstandenen Werken durch besondere Helligkeit und Feinmalerei aus. Auch die Modellierung der Körper zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Sorgfältigkeit aus; die scharfen Schatten der früheren Grazer Zeit sind hier zugunsten einer subtileren Auffassung der Bildbeleuchtung gewichen. Herausragend sind auch Details wie die Flügel des linken Engels, das reich „illustrierte“ Pallium des Heiligen sowie der changierende Stoff des Gewandes des rechten Engels. Remp hat mit diesem Gemälde ohne Zweifel ein besonderes Bravourstück geschaffen.

Quelle: P. Laurenz Doberschiz, *Specula Cremifanensis*, 1. Band: Beschreibung der in dem mathematischen Thurne zu Cremsmünster befindlichen Naturalien, Instrumenten, und Seltenheiten [begonnen 1764], S. 447 (Q 26).

Restaurierung: 1988 in den Werkstätten des Bundesdenkmalamts im Wiener Arsenal restauriert. Zustand vor Restaurierung: Originalleinwand mit Vertikalnaht; links und rechts 15 cm

breite, später angesetzte Streifen mit größeren Fehlstellen und Farbvereibungen; starke Schollenbildung mit zahlreichen Grundausrüchen; gebräunter, schwer löslicher Firnis; Oberflächenverschmutzung. Maßnahmen: Doublierung; neuer Keilrahmen; Oberflächenreinigung; Abnahme Firnis/Retuschen; Farbregeneration; Fehlstellen gekittet/retuschiert; gefirnist³⁶².

Literatur: ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 2, S. 111 (Nr. 3)

G 87

Abb. 249–250

Die Auffindung des toten Gunther

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Kremsmünster, Benediktiner-Stift, Eingang zur Schatzkammer

Gemäß der Gründungslegende des Stiftes Kremsmünster brach Tassilo, der Sohn des Bayernherzogs III. eines Tages zur Jagd auf. Als er einen kapitalen Eber erlegen wollte, brach sein Speer und das verletzte Tier fügte ihm tödliche Verletzungen zu. Der treue Hund des Verbliebenen zog los, um die Jagdgefährten zu alarmieren, die wiederum nach Herzog Tassilo schickten. Als dieser schmerzlich trauernd an der Unglücksstelle weilte, tauchte plötzlich der Hubertus-Hirsch auf (im Gemälde links im Hintergrund), was ihn – dies als göttliches Zeichen erachtend – im Jahr 777 zur Gründung des Stiftes Kremsmünster in jenem Gebiet veranlasste, wo sich der tragische Zwischenfall ereignet hatte.

Trotz des simplen Bildaufbaus und der geringen Tiefe beeindruckt dieses Gemälde, da hier besonderes Augenmerk – man beachte die Körperbewegungen, die teils weit ausgreifenden Gesten und das aufgebauschte, stark weiß gehöhte Gewand Herzog Tassilos – auf dem Ausdruck der Bestürzung und Trauer liegt. Bemerkenswert ist hier der beinahe ungestüm zu nennende Farbauftrag am Gewand des toten Gunther (Abb. 250).

Quellen: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 443 (Q 11). – Sartori 1811, S. 334.

Literatur: ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 1, S. 278–279.

G 88

Abb. 251–252

Das Begräbnis Gunthers

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Kremsmünster, Benediktiner-Stift, Eingang zur Schatzkammer

Die Erzählung des Pendants (G 87, Abb. 249) wird hier fortgesetzt und das Begräbnis – genauer gesagt: die Einsegnung – von Gunthers Leichnam bildlich festgehalten. Somit sind die beiden Gemälde die Vorgeschichte zu dem, was über viele Jahrhunderte im Zentrum der Stiftskirche stand: das Gunther-Grab, eine Zeit lang prominent vor dem Kreuzaltar im Mittelschiff platziert, heute aber in das südliche Läuhaus unter der Empore verbannt. Auf die spezifische Verknüpfung der Gunther-Legende mit Kremsmünster weist auch die Darstellung des Stiftes (wohl nach einer älteren Stichvorlage) hin.

Trotz der überaus ähnlichen Farbgebung der beiden Gemälde machen sich hinsichtlich der Gestaltung der Gewänder deutliche Unterschiede bemerkbar. Hier verzichtete Remp auf die expressiven Weißhöhungen und Farbflecken des Pendants. Vielmehr noch widmete er dem aufgebahrten Gunther größte maltechnische Aufmerksamkeit.

³⁶² Schlussbericht der Restaurierungsmaßnahmen vom 2. Jänner 1989 (Werkstätten des Bundesdenkmalamts, Wien, Arsenal, Zl.: 1882/1/89).

Quellen: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 443 (Q 11). – Sartori 1811, S. 334.

Literatur: ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 1, S. 278–279.

G 89

Abb. 246–248

Kaiser Karl VI.

Öl auf Leinwand, 214 x 141 cm

Kremsmünster, Benediktiner-Stift, Bilderdepot

Gemäß den Kammereirechnungen des Stiftes Kremsmünster erhielt Remp am 26. Mai 1713 für drei Portraits Kaiser Karls VI. eine Summe von 100 fl ausbezahlt. Das heute im Bilderdepot befindliche Gemälde ist mit diesem Zahlungsvermerk in Verbindung zu bringen, wobei ob der Gesamtsumme für die beiden anderen – heute verschollenen – Bildnisse ein kleineres Format mit engerem Bildausschnitt vermutet werden darf⁵⁶³.

Dieses ganzfigurige Bildnis bildete offensichtlich den Auftakt zu einem Zyklus von repräsentativen Portraits der jeweiligen Regenten im 18. Jahrhundert⁵⁶⁴. Karl VI. wird hier in Rüstung sowie einem roten, kostbar bestickten und hermelinverbrämten Umhang gezeigt. In seiner Rechten hält er das Zepter, und auf einem Tisch daneben sind die Kaiserkrone sowie der Erzherzogshut zu sehen.

Der Vergleich mit der *Krönung Kaiser Karls des Großen durch Papst Leo III.* (G 97, Abb. 253) belegt, dass es sich bei diesem Bildnis tatsächlich um eines der Gemälde handelt, wofür Remp 1713 eine Zahlung erhalten hat. Die Rüstung sowie der Umhang entsprechen in ihrer Gestaltung voll und ganz der Darstellung Karls des Großen. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass unser Künstler schon etwas früher – im *Schutzmantelbild der heiligen Ursula* (G 81, Abb. 226) – ein Portrait Kaiser Josephs integriert hat.

Erhaltungszustand: Erscheinung optisch sehr unbefriedigend, jedoch in der Substanz einigermaßen gut erhalten.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 441 (Q 10).

Ljubljana, Slowenische Akademie der Wissenschaften (SAZU)

G 90

Abb. 218

Apoll und Muse

Öl auf Leinwand, ca. 115 x 210 cm

Ljubljana, Slowenische Akademie der Wissenschaften (SAZU), Kleiner Saal

⁵⁶³ Die Summe von 100 fl scheint für drei Gemälde dieser Größe zu gering. Für die dem Kaiser-Bildnis im Format entsprechenden Supraporten für das Stift St. Florian erhielt Remp im Jahr darauf jeweils 50 fl (Vgl. Q 15). Daher scheint es legitim, in Bezug auf die verschollenen beiden Bilder ein kleineres Format anzunehmen.

⁵⁶⁴ Freundlicher Hinweis von P. Klaudius Wintz (27. Juli 2009). – Vier Gemälde (*Maria Theresia, Franz I. Stephan, Joseph II.* und dessen Gemahlin *Josepha von Bayern*), die annähernd dasselbe Format (202 x 140 cm) wie das hier behandelte aufweisen, befinden sich noch heute als Ausstattungsgemälde in einem der Räume des Stiftes Kremsmünster (Vgl. ÖKT Kremsmünster, Bd. I, S. 382). Das Bildnis Karls VI. von Remp dürfte später – wohl ob des bereits optisch unbefriedigenden Eindrucks – durch ein weitaus weniger qualitativvolles Gemälde, darstellend Kardinal Josef Dominikus von Lamberg (Öl auf Leinwand, 202 x 142 cm) und noch heute in diesem Raum befindlich, ersetzt worden sein.

Provenienz: 1945 im Schloss der Grafen Attems in Slovenska Bistrica, danach der Slowenischen Akademie der Wissenschaften zur Ausstattung ihrer Räumlichkeiten zugewiesen.

Die Herkunft dieses in restaurierungsbedürftigem Zustand befindlichen Gemäldes bleibt trotz der Provenienz aus dem Schloss in Slovenska Bistrica, das dem Grafen während des Zweiten Weltkrieges als Bilderdepot diente, unklar. Vielleicht – das Format legt es nahe – war es einst als Supraporte Bestandteil der Ausstattung des Stadtpalais in Graz, möglicherweise aber ursprünglich in einem der slowenischen Schlösser der Familie Attems beheimatet. Das eher puppenhafte Gesicht der Muse sowie die sorgsame Modellierung des Oberkörpers des Jünglings finden sich in zahlreichen, für die Attems geschaffenen Bildern wieder. Hinzuweisen ist hier beispielsweise auf die *Darstellung aus der römischen Geschichte* (G 22, Abb. 199) oder auf *Lot und seine Töchter* (G 24, Abb. 202), wobei der Vergleich mit letzterem eine Entstehung etwa zur Mitte Grazer Jahren nahe legt.

Ljubljana, Erzbischöfliches Ordinariat

G 91

Abb. 55

Herz Jesu-Bild

um 1702, Öl auf Leinwand, 133 x 92 cm
Ljubljana, Erzbischöfliches Palais

Provenienz: bis 1782 (Aufhebung unter Joseph II.) Klarissenkonvent Ljubljana. – 1941 vom Priester Viktor Kargl (1883–1951) auf einem Dachboden gefunden und in der Folge in das erzbischöfliche Palais gelangt.

Nachdem 1699 die Wiener Herz Jesu-Bruderschaft als erste in Zentraleuropa gegründet worden war, suchten die Klarissen in Ljubljana bereits 1702 um ein Privileg für eine ebensolche an⁵⁶⁵. Das hier angeführte Gemälde ist daher um das Jahr 1702 zu datieren. Dass Franz Carl Remp der Autor desselben ist, wird bereits durch die *Annalen* des Ioannes Gregorius Thalnitscher überliefert⁵⁶⁶.

Dem Aufblühen der Herz Jesu-Verehrung liegen die Offenbarungen des heiligsten Herzens Jesu zu Grunde, die der heiligen Margareta Maria Alacoque zwischen Ende Dezember 1673 und Mitte Juni 1675 widerfahren sind⁵⁶⁷. Die Heilige tat – allen anfänglichen Widerständen zum Trotz⁵⁶⁸ – ihr Möglichstes, um die ihr anbefohlene Herz Jesu-Verehrung zu verbreiten, und so kam es am 20. Juli 1685 zu einer ersten Herz Jesu-Feier im Kloster Paray-le-Monial mit den Novizinnen, die ihr damals anvertraut waren⁵⁶⁹. Bereits in der zweiten Offenbarung zeigte sich ihr ein Bild des Herzens Jesu: „Das göttliche Herz wurde mir auf einem flammenden Thron gezeigt, strahlender als die Sonne und durchscheinend wie Kristall. Seine verehrungswürdige Wunde war deutlich zu erkennen. Es war mit einer Dornenkrone umwunden, welche die Verwundungen versinnbildlichen sollte, die unsere Sünden ihm

⁵⁶⁵ Coreth 1994, S. 33.

⁵⁶⁶ Ljubljana, Semeniška knjižnica, rkp. 11: Joannes Gregorius Thalnitscher, Annales Urbis Labacensis. Das ist Laybacherische Jahrgeschichten Von An[no] 1660, bis 1700. Continuiert von an[no] 1700 bis 1718. – Fol. 130 verso: „bey S. Michael. Closter Jungfrauen S. Clara indes 1. S. Clara hoher altar. Von Joh[ann] Gladich. 2. Cordis Jesu. Von Franz Remb“.

⁵⁶⁷ Alacoque 1984, S. 73.

⁵⁶⁸ Alacoque 1984, S. 180.

⁵⁶⁹ Alacoque 1984, S. 179–180.

zufügten. Darüber befand sich ein Kreuz, zum Zeichen, dass seit dem ersten Augenblick seiner Inkarnation das Kreuz in seinem Herzen aufgerichtet war⁵⁷⁰.

Dieses Motiv wurde von der Heiligen selbst oder von einer Novizin in einer kleinen Federzeichnung⁵⁷¹ festgehalten, die 1738 als Schenkung in das Heimsuchungskloster in Turin gelangte⁵⁷². Die Beschreibung des Herz Jesu-Bildes der zweiten Offenbarung erscheint auch auf dem in Kupfer gestochenen Mitgliedsblatt der Wiener *Bruderschaft des Göttlichen Herzens Jesu Christi* (Abb. 58). Die Komposition des Gemäldes in Ljubljana legt nahe, dass Remp dieser Stich bekannt war und er ihn als Grundlage für seine Umsetzung verwendete.

Dies war wohl auch von Seiten der Auftraggeber vorgegeben worden. Der Künstler hat jedoch sein Gemälde noch um vier Engel ergänzt, von denen zwei das Herz Jesu adorieren. Diese beiden gehen auf ein Vorbild Guido Renis zurück, namentlich das die allerheiligste Dreifaltigkeit darstellende, 1625 zu datierende Hochaltarbild von Ss. Trinità dei Pellegrini in Rom (Abb. 57). Die grundsätzliche Anordnung ist – abgesehen von den auf das Bild abgestimmten Blickrichtungen und der damit abweichenden Haltung der Köpfe – von überaus großer Ähnlichkeit, und die Übereinstimmung in den Gesten darf als frappant bezeichnet werden. Dieses Gemälde Renis war bereits zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Stichform verbreitet⁵⁷³. Dennoch darf ob der Seitenrichtigkeit der Gesten eine Kenntnis des Originals durch Remp nicht ausgeschlossen werden.

Erhaltungszustand: trotz der bewegten Geschichte des Gemäldes in der Substanz sehr gut erhalten; Originalleinwand an einzelnen, relativ kleinen Stellen verstärkt.

Literatur: Hinweis auf den aktuellen Aufbewahrungsort des *Herz Jesu-Bildes* bei Rozman 1996, S. 151.

Ljubljana, Narodna galerija

G 92

Abb. 217

Esther vor Ahasverus

Öl auf Leinwand, 92,5 x 205,5 cm

Ljubljana, Narodna Galerija, Inv. Nr. ZD S 1965002

(Leihgabe des Spa von Rogaška Slatina)

Provenienz: Sammlung Attems, Graz. – Ab 21. September 1818 als Leihgabe im Joanneum, von Ignaz Graf Attems demselben 1861 testamentarisch vermacht⁵⁷⁴. – Zur Ausstattung nach Rogaška Slatina gebracht. – Im Zuge der Grenzziehung nach dem Ersten Weltkrieg in Slowenien verblieben.

Kennzeichnend für das vorliegende Werk ist eine durch die halbfigurige Darstellung erreichte Nahsicht, die den Betrachter unmittelbar am Geschehen teilhaben lässt. Darin besteht auch inhaltlich ein Unterschied zum Skizzenbild desselben Themas in der Alten Galerie in Graz (G 11, Abb. 166), wo die Episode in ihrer erzählerischen Breite zu Tage tritt.

Bei diesem Gemälde ist – wie bei der Grazer *Esther* und der *Königin von Saba vor Salomon* (G 9, Abb. 164) – bis zu einem gewissen Grad ein Zusammenhang in der Komposition mit der von Gerhard Ewald in seiner Loth-Monographie angeführten Zeichnung *Esther vor Ahasver*

⁵⁷⁰ Alacoque 1984, S. 77–78.

⁵⁷¹ Maße der Federzeichnung: 14 x 11 cm (Verbleib dem Verfasser nicht bekannt).

⁵⁷² Alacoque 1984, S. 194–195.

⁵⁷³ Siehe Kat. Ausst. Wien 1988, S. 86, Kat. Nr. 50.

⁵⁷⁴ Siehe: StLA, Archiv Attems, Karton 3, Heft 7 – Marchesa Maria Viktoria Pallavicino-Attems, Familiengeschichte Attems, Typoskript, Pesentheim 1950ff., S. 39, Nr. 18.

(Abb. 167), deren Verbleib unbekannt ist, bemerkbar. Das strenge Profil, wie wir es hier bei Ahasverus sehen, kehrt innerhalb der Supraporten für das Palais Attems immer wieder. Doch auch später findet man dieses Charakteristikum vor – etwa in *Der heilige Wolfgang unterrichtet die Kinder des Herzogs Heinrich von Bayern* (G 99, Abb. 267).

Der gesamte Aufbau, der dem Gemälde *David bei Abimelech* (G 4, Abb. 198) vergleichbar ist, sowie die Gestaltung der Gesichter und der Draperie sprechen für eine Entstehung etwa zur Mitte von Remp's Grazer Jahren.

Restaurierung: 1966 durch Tomaž Kvas, ZSV

Literatur: Cevc/Rozman 1976, S. 62. – Kat. Slg. Ljubljana 2004, S. 40, Kat. Nr. 48.

G 93

Abb. 216

Pan und Syrinx

Öl auf Leinwand, 91,8 x 205 cm

Ljubljana, Narodna Galerija, Inv. Nr. ZD S 1965001

(Leihgabe des Spa von Rogaška Slatina)

Provenienz: Sammlung Attems, Graz. – Ab 21. September 1818 als Leihgabe im Joanneum, von Ignaz Graf Attems demselben 1861 testamentarisch vermacht⁵⁷⁵. – Zur Ausstattung nach Rogaška Slatina gebracht. – Im Zuge der Grenzziehung nach dem Ersten Weltkrieg in Slowenien verblieben.

In den Katalogen und anderen Publikationen der Narodna Galerija Ljubljana wurde dieses Bild unter der Bezeichnung „Daphne und Apoll“ (mit Fragezeichen!) geführt. Dies trifft keineswegs zu, da sich im Bild keine Darstellung eines Lorbeerbaumes oder auch nur eines Zweiges desselben befindet. Hingegen legt das hier einer Verwandlung gleichkommende ‚Eintauchen‘ der weiblichen Figur in das Schilf die korrekte Identifizierung der wiedergegebenen Figuren mit Pan und Syrinx nahe. Remp zeigt das Verschwinden der von Pan verfolgten Syrinx in das Schilf, wobei sie ihr Haupt noch ein letztes Mal nach dem ihr bereits gefährlich nahenden Waldgott wendet, bevor sie mit dem Schilf eins wird. Bereits in Wastlers Künstlerlexikon von 1883 findet sich von Remp's Hand „Syrinx von Pan verfolgt“ in der Landschaftlichen Galerie⁵⁷⁶.

Die entsprechende Textstelle aus Ovids Metamorphosen lautet in der deutschen Übersetzung folgendermaßen: „Die Nymphe entzog sich / Seiner Bewerbung und floh durch die Wildnis; da kam sie zur stillen / Strömung des sandigen Ladon, der hemmt' ihren Lauf; zu den Schwestern / Flehte sie jetzt, zu den Nymphen der Wellen, sie doch zu verwandeln. / Und als Pan schon glaubte, nun habe er Syrinx ergriffen, / Hielt er an Stelle des Körpers der Nymphe nur Schilfrohr in Händen“⁵⁷⁷.

Entstanden dürfte dieses Gemälde wohl eher gegen Ende der Grazer Zeit Remp's sein, da die äußerst elaborierte Figurenauffassung sehr deutlich in Richtung der für Kremsmünster entstandenen Werke weist. In Hinsicht auf die Zuschreibung der Zeichnung mit der *Heimkehr des verlorenen Sohnes* (Z 1, Abb. 204) an Remp ist besonders die Darstellung Pans stilistisch von größtem Interesse.

Restaurierung: 1966 durch Tomaž Kvas, ZSV.

Literatur: Cevc/Rozman 1976, S. 63. – Kat. Slg. Ljubljana 2004, S. 40, Kat. Nr. 49 (als „Mythological Motif (Apollo and Daphne?)“).

⁵⁷⁵ Siehe: StLA, Archiv Attems, Karton 3, Heft 7 – Marchesa Maria Viktoria Pallavicino-Attems, Familiengeschichte Attems, Typoskript, Pesentheim 1950ff., S. 39, Nr. 16.

⁵⁷⁶ Remp Franz Carl, in: Wastler 1883, S. 139–140, hier: 140.

⁵⁷⁷ Ovid, Metamorphosen, Erstes Buch, Vers 701–706 (zitiert nach Ovid, Metamorphosen 2001, S. 49–50).

Monetärer Reichtum und Auszeichnungen

Öl auf Leinwand, 311 x 214 cm

Ljubljana, Narodna galerija, Inv. Nr. NG S 3104

Provenienz: ursprünglich im Festsaal von Schloss Brežice, dort wohl vor 1918 demontiert (siehe alte Fotografie mit Einblick in den Festsaal im Archiv des Posavje-Museums in Brežice); nach dem Zweiten Weltkrieg im Palais Attems nachweisbar (siehe Inventar im Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark), danach verschollen. – Ankauf aus dem Grazer Kunsthandel für die Narodna galerija.

Lange Zeit galt dieses Gemälde verschollen, doch der glückliche Zufall wollte es, dass es in den Grazer Kunsthandel gelangte, wo es schließlich von der Narodna galerija erworben werden konnte.

Im Zentrum des Gemäldes sind zwei weibliche Gestalten an einem steinernen Tisch stehend zu sehen. Vor ihnen befinden sich mehrere Orden an Collanen und Bändern. Im Hintergrund wiederum werden von Männern auf deren Rücken Kisten – vermutlich mit Wertgegenständen oder Edelmetall gefüllt – von links nach rechts oben zu einem Gebäude bringen. Es ist offensichtlich, dass dieses Gemälde finanziellen Reichtum und Ehrungen thematisiert. Hinsichtlich der ursprünglichen Anbringung im Festsaal von Schloss Brežice – wohl gegenüber von *Die landwirtschaftliche Produktion* (G 2, Abb. 52) – ist die Integration in das Gesamtprogramm klar zu erkennen: Der hier erwirtschaftete Reichtum ermöglicht es der Abundantia am Deckenfresko, großzügig gegenüber den Künsten und Wissenschaften zu sein.

Die Farbigkeit und eine gewisse Herbheit im Gesichtsausdruck der Figuren entsprechen den frühen Werken Franz Carl Remps. Außer Acht zu lassen sind jedoch die beiden weiblichen Figuren links im Bild, da deren Köpfe in früherer Zeit ergänzend restauriert wurden.

Quelle: Allodial-Inventar 1879, Nr. 186 (Q 29).

Literatur: Weigl 2001/02, S. 51, 54 (Anm. 17).

Ljubljana, St. Jakobskirche

Tod des heiligen Joseph

Öl auf Leinwand, ca. 280 x 135 cm

Ljubljana, Jesuitenkirche St. Jakob, Seitenaltar

Dieses Altarblatt ist das erste von insgesamt drei Gemälden (siehe auch G 109, Abb. 237, sowie G 104, Abb. 313), das Remps Auseinandersetzung mit dem von Carlo Maratta geprägten Typus (Abb. 59) zeigt. Manches mutet hier noch etwas steif – man möchte sagen: gehemmt – an, doch lassen Draperie und Raumauffassung bereits auf die Qualitäten späterer Jahre schließen. Bemerkenswert ist die Dunkelheit dieser Darstellung, die Remp hier – trotz des römischen Vorbildes – sehr nahe an die Kunst des Johann Carl Loth rückt.

Quelle: Ljubljana, Semeniška knjižnica, rkp. 11: Joannes Gregorius Thalnitscher, *Annales Urbis Labacensis [...]*, 1700–1718, fol. 130 verso – „bey S. Jacob. 4. S. Josephi von Franz Remb“.

Literatur: Resman 1995, S. 181. – Resman 1998, S. 208.

Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Pfarrkirchen bei Bad Hall, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche Kremsmünster)

Aemilianus Cucullatus (473–574), dessen Vita Braulio von Saragossa (581–651) verfasste, ist in Spanien als „San Millán de la Cogolla“ ein überaus beliebter Heiliger⁵⁷⁸. In seiner Lebensbeschreibung sind zahlreiche Wunder des Benediktinermönches schriftlich festgehalten. Der zu Pferd gegen die Mauren kämpfende Heilige tritt bereits im Mittelalter in Darstellungen auf⁵⁷⁹.

Die den heiligen Aemilian wie eine Phalanx hinterfangende Menge von berittenen Kriegern, die im Detail allerdings sehr schematisch gestaltet ist, zeugt vom Umfang dieses Kampfes. Der auf einem weißen Pferd reitende Heilige, der das Schwert in seiner Rechten gegen die vor ihm befindlichen Mauren richtet, steigt gleichsam als Held über diesen empor. Bedeutend für die große Dynamik wie auch Dramatik dieser Komposition ist auch die Anordnung der aus dem dunklen Wolkenhimmel hervordringenden Schar von Engeln.

Bemerkenswert ist ein Detail des Gewandes des Mauren, der sich im Vordergrund befindet. In der rechten unteren Bildecke ist ein größerer Teil des ockerfarbenen Innenfutters seines Mantels sichtbar. Dieses Stück Stoff zeichnet sich durch einen sehr raschen und kräftigen Farbauftrag aus, der die Spuren des Malaktes – angesichts der feinen Durchgestaltung des restlichen Gemäldes – zu enthüllen scheint.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

Die Krönung Kaiser Karls des Großen durch Papst Leo III.

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Pfarrkirchen bei Bad Hall, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche Kremsmünster)

Karl der Große (747/748?–814) vergrößerte nicht nur das fränkische Reich um die Lombardei, Bayern und Sachsen, er engagierte sich auch für Ordnung und Frieden in der Kirche. Darüber hinaus fanden kirchliche Schulen und Seelsorge in ihm einen tatkräftigen Unterstützer. Im Jahre 800 wurde er schließlich von Papst Leo III. zum Kaiser gekrönt⁵⁸⁰. Durch diese Krönung in der Peterskirche erlangte Karl der Große „[...] als Rechtsnachfolger des byzantinischen Kaisers auch förmlich die Hoheit über den Kirchenstaat“⁵⁸¹.

Eine kompositorische wie auch ikonographische Ähnlichkeit teilt dieses Gemälde mit der *Krönung Kaiser Karls V. in Bologna* von Jan Erasmus Quellinus im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 255). Als Bestandteil eines Zyklus von Historienbildern befand sich dieses Werk von Quellinus ursprünglich in der Wiener Hofburg⁵⁸². Gewisse Ähnlichkeiten sind nicht nur in der Gestaltung des Throns mit dem markanten Baldachin, sondern auch in der gesamten Bildauffassung, in dem Verhältnis von Akteuren und Zuschauern zum Raum wahrzunehmen. Eine Kenntnis der Komposition von Quellinus durch Remp scheint unter Umständen möglich – sei es auf direktem oder indirektem Wege.

⁵⁷⁸ Steiner 2003, Band 1, Sp. 28f.

⁵⁷⁹ LCI, Bd. 5, Sp. 122.

⁵⁸⁰ Steiner 2003, Band 2, Sp. 878.

⁵⁸¹ Ploetz 1991, S. 341.

⁵⁸² Heinz 1967, S. 161–162. – Hairs 1977, 278–279.

Gekennzeichnet wird die Darstellung insbesondere durch die feine stoffliche Gestaltung der Gewänder (Abb. 254). Das subtile Changieren in der Farbigekeit der Textilien evoziert den Eindruck kostbaren Glanzes. Effektiv setzt Remp hingegen die Pinselstriche beim reich bestickten Gewand Karls des Großen: An Stelle von Feinmalerei treten sicher ge-setzte Pinselstriche, die bei mittlerem Abstand des Betrachters ein harmonisches Ganzes ergeben und ihre Lebendigkeit und Virtuosität vollends entfalten.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

G 98

Abb. 261

Der heilige Ulrich und König Otto in der Schlacht auf dem Lechfeld

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Pfarrkirchen bei Bad Hall, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche Kremsmünster)

Der heilige Ulrich von Augsburg (um 890–973) entstammte dem alemannischen Geschlecht der Hupaldinger und wurde 923 zum Bischof von Augsburg geweiht. Am 8./9. August 955 – vor der Schlacht auf dem Lechfeld – leitete er die Verteidigung Augsburgs, bevor die königlichen Truppen eintrafen. 993 erfolgte die Heiligsprechung, wobei dies die erste förmliche, durch Papst Johannes XV. legitimierte, war⁵⁸³.

Die Komposition dieses Gemäldes ist überaus interessant, da die Vordergrund-Szene nicht am unteren, sondern am linken Bildrand orientiert ist. Hier spannt sich der Bogen von dem getöteten Krieger, dessen Körper in starker Verkürzung bildeinwärts zu sehen ist, über den heiligen Ulrich bis hin zu dem Engel, der vom Himmel herab kommt, um dem Heiligen ein Kreuz an einem Band zu überreichen. Diese Gruppe bildet die Folie für das Hintergrund-Geschehen im rechten Bildteil, wo König Otto mit seinen Kriegern mitten im Kampfgeschehen dargestellt ist. Besonders an Hand der linken Gruppe ist auch die Entwicklung Remp's gut zu erkennen. Während im *Martyrium der heiligen Ursula* in der Grazer Dreifaltigkeitskirche (G 34, Abb. 225) die Gruppe der Engel im oberen Bildteil zwar in sich ein harmonisches Ganzes bildet, besteht zwischen der Heiligen und den Engeln trotz des scheinbar geringen Abstands eine deutliche Distanz. Im Pfarrkirchener Bild hingegen bilden toter Krieger, Heiliger und Engel ein Kontinuum. Bemerkenswert ist der tote Krieger als Bildeingangsmotiv – ein genuin italienisches Motiv (siehe dazu S. 85–86).

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

G 99

Abb. 267

Der heilige Wolfgang unterrichtet die Kinder des Herzogs Heinrich von Bayern

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Pfarrkirchen bei Bad Hall, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche Kremsmünster)

Der heilige Wolfgang von Regensburg (um 920–994), ein Benediktinermönch, fungierte als Erzieher der Kinder des bayerischen Herzogs. Als es zu den Auseinandersetzungen zwischen Otto II. und Herzog Heinrich dem Zänker kam, ging der Heilige nach Wieselburg in Niederösterreich und starb schließlich in Popping in Oberösterreich⁵⁸⁴.

Bemerkenswert sind zwei weibliche Figuren am rechten Bildrand. Eine ist im für Remp charakteristischen strengen Profil zu sehen, wie es bereits bei den Supraporten für das

⁵⁸³ Steiner 2003, Band 3, Sp. 1637–1639.

⁵⁸⁴ Steiner 2003, Band 3, Sp. 1755f.

Palais Attems angewandt wurde (Vgl. etwa G 60, Abb. 106). Die junge Dame dahinter wird durch einen extravaganten Schal gekennzeichnet wie er sich auch in der *Allegorie des Friedens* (W 15, Abb. 289) bei einer Figur links unten findet. Diese Details sowie die im Vergleich zu anderen Gemälden des Zyklus noch relativ starre Komposition legen nahe, dass diese Darstellung wohl früher als die meisten anderen der erhaltenen Historien erfolgte.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

G 100

Abb. 268

Der heilige Bonifatius verteilt die von ihm gegründeten Diözesen

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 165 cm

Pfarrkirchen bei Bad Hall, Pfarrkirche (chem. Stiftskirche Kremsmünster)

Als Apostel von Deutschland ist der heilige Bonifatius (672/75–754) bekannt. Der aus Wessex stammende Benediktinermönch begab sich drei Mal nach Rom. Bei seinem ersten Aufenthalt (718) wurde er zur Mission beauftragt, beim zweiten (722) zum Bischof geweiht und beim dritten (737/738) zum Legaten für Germanien ernannt. Er reorganisierte die bayerischen Bischofssitze und gründete jene in Würzburg, Büraburg und Erfurt⁵⁸⁵.

Bei genauerer Betrachtung dieses Gemäldes sticht vor allem der lockere (beinahe ‚wilde‘) Farbauftrag im Bereich der Knie des heiligen Bonifatius hervor. Herausragend ist dies insofern, als der Zyklus von Remp vollständig abgeschlossen ist und daher der Charakter des Unvollendeten oder Ungestümen künstlerische Absicht des Malers war. Dies ist auch besonders bemerkenswert, wenn man an die oft sehr feine Gestaltung von Textilien anderer Bilder des Zyklus denkt (Atlaskleid der heiligen Kunigunde, Bekleidung von Karl dem Großen). Noch einmal gesteigert, tritt diese freie Art der Gestaltung auch im Gemälde *Die Auffindung des toten Gunther* auf (siehe G 85, Abb. 249).

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

G 101

Abb. 270

Die Feuerprobe der heiligen Kunigunde

Öl auf Leinwand, 301 x 168 cm

Pfarrkirchen bei Bad Hall, Pfarrkirche (chem. Stiftskirche Kremsmünster)

Kompositorisch greift Remp hier, wie Kurt Woisetschläger festgestellt hat, auf einen Stich von Raphael Sadeler d. Ä. aus der *Bavaria Sancta* des Matthäus Raderus von 1615 zurück (Abb. 272)⁵⁸⁶. Dieselbe Stichvorlage benützte 25 Jahre vorher offensichtlich auch schon Peter Strudel für seine *Feuerprobe der heiligen Kunigunde* in Garsten (Abb. 271). Auch die Illustration in Joseph von Mengers *Anno Mariano Benedictinus* geht trotz Vereinfachung auf den Stich aus *Bavaria Sancta* zurück – die Art, wie Kunigunde mit beiden Händen ihr Kleid hochrafft, verrät den Ursprung der Darstellung⁵⁸⁷.

Gegenüber der Strudel'schen Fassung ist Remps Gemälde von überzeugenderer Räumlichkeit. Als paradigmatisch darf in diesem Zusammenhang der im Vordergrund Kniende bezeichnet werden. Die farbliche Anlage und das Raumdunkel stimmen hingegen in beiden Fällen überein, sodass möglicherweise auch eine Kenntnis des Garstener Seitenaltarbildes durch Remp angenommen werden darf.

⁵⁸⁵ Steiner 2002, Band 1, Sp. 264–268.

⁵⁸⁶ Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 23.

⁵⁸⁷ Menger 1668–1673, III. Martii (S. Kunigundis Augusta V).

Hervorzuheben ist im Pfarrkirchener Gemälde besonders die Gestaltung des Atlas-kleides der Heiligen, wobei eine deutliche Steigerung gegenüber jenem der *heiligen Ursula* in Graz (G 34, Abb. 225) festzustellen ist.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 22–23, Kat. Nr. 16.

St. Florian, Stift

G 102

Abb. 296–297

Samson und Dalila

Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Kaiserzimmer, Supraporte im Blauen Zimmer

Im Kontrakt zwischen dem Stift St. Florian und Remp vom 6. Juli 1714 (Q 14a) wird Remp nicht nur mit dem zentralen Deckenfeld im Treppenhaus, sondern auch mit drei Supraporten (siehe auch die folgenden beiden Katalognummern) für das „griene oder Samson Zimmer“ beauftragt. Die im Folgenden behandelte Darstellung folgt einer Episode aus dem Buch der Richter (Ri 16,4–22), wobei hier jener Moment wiedergegeben ist, in dem Dalila Samson durch das Abschneiden seiner Locken schwächt und damit seine Gefangennahme durch die Philister ermöglicht (Ri 16,17–20).

In der nächtlichen Stimmung des Hintergrundes werden Samson und Dalila durch die besonders starke Beleuchtung hervorgehoben. Während die Figur der Dalila von einer dunklen, kaum näher definierbaren Fläche hinterfangen wird, erscheinen hinter Samson drei gerüstete Philister, die bereits darauf warten, den Protagonisten gefangen nehmen zu können. Remp hat auch hier die Aufgabe einer Supraporte und der damit verbundenen, für den Betrachter problematischen Anbringung hervorragend gelöst. Einerseits wird durch das leuchtende Inkarnat der Blick schon aus der Ferne beim Durchschreiten der Räume auf die Protagonisten gelenkt, andererseits zeichnet sich das Gemälde bei geringerer Distanz besonders durch seinen stofflichen Reichtum und die subtile Farbgebung aus.

Wolfgang Prohaska macht 1999 auf die Abhängigkeit dieses Gemäldes von der flämischen Kunst aufmerksam und verweist auf Rubens' berühmte und in Form eines Stiches verbreitete Fassung desselben Themas in der National Gallery in London⁵⁸⁸. Diesbezüglich ist auch anzumerken, dass sich das Rubens-Bild damals in Wien befand, da es im Jahr 1700 von Fürst Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein für seine Sammlung erworben wurde, in der es sich bis 1880 befand⁵⁸⁹. In Bezug auf die Malweise und die Bildbeleuchtung führt er – unter Berufung auf Günter Heinz⁵⁹⁰ – auch den später in Venedig tätigen Nicolas Régnier (1591–1667) als mögliches Vorbild an⁵⁹¹.

Bezogen auf die Komposition ist jedoch Gerrit van Honthorsts Version von Samson und Dalila (Abb. 298), das sich heute im Cleveland Museum of Art befindet, von großer Wichtigkeit. Die Arm- und Kopfhaltung des St. Florianer Samsons findet hier ein überraschend deutliches Vorbild. Darüber hinaus ist auf ein heute in Warschau befindliches Gemälde desselben Inhalts von venezianischer Herkunft hinzuweisen, das von Alberto Craievich 2005 Girolamo Brusaferrero zugeschrieben wurde⁵⁹². Die grundsätzliche Anordnung

⁵⁸⁸ Prohaska 1999, S. 421.

⁵⁸⁹ Kräftner 2007, S. 57.

⁵⁹⁰ Heinz 1979, S. 77.

⁵⁹¹ Prohaska 1999, S. 421–422.

⁵⁹² Craievich 2005, S. 296, Kat. Nr. R.44.

entspricht dem Remp'schen Beispiel, und auch der Moment der Erzählung ist exakt derselbe. Wenn es sich hier tatsächlich um ein Werk von Brusafarro handelt, das folglich wohl nach Remp's italienischer Studienreise zu datieren ist, zeigt es zumindest, dass diese Bildlösung in der venezianischen Kunst beheimatet ist.

Außerdem ist noch ein kompositorisch dem Werk Remp's sehr ähnliches Gemälde eines unbekanntem barocken Künstlers in der Galerie des Stiftes Schlägl (Abb. 299) zu erwähnen. Interessant bleibt die Frage, ob sich beide Maler an demselben Vorbild orientiert haben oder ob vielleicht sogar das Schlägl Bild durch jenes von Remp angeregt wurde.

Literatur: Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 8. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 23–24 (Kat. Nr. 18). – Heinz 1979, S. 77. – ÖKT St. Florian 1988, S. 274. – Prohaska 1999.

G 103

Abb. 300–301

Rebekka und Elieser am Brunnen

Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Kaiserzimmer, Supraporte im Blauen Zimmer

Bei diesem Gemälde drängt sich geradezu der Vergleich mit der Supraporte desselben Inhalts im Grazer Palais Attems auf (siehe G 56, Abb. 99). Die Figuren sind im mindestens ein Jahrfünft jüngeren St. Florianer Beispiel graziler und bewegter. Außerdem ist die Räumlichkeit durch die Anordnung der Figuren enorm gesteigert: Hier entfaltet sich das Geschehen vom Vordergrund zum Begleitpersonal in den Hintergrund, während im Grazer Beispiel noch eine bildparallele Anordnung bevorzugt wurde. In Bezug auf die männliche Figur rechts im Bild – insbesondere die Schrägstellung im Raum sowie die Körpermodellierung – ist zum Vergleich Régniers *Amnon und Thamar* (Abb. 302) heranzuziehen. Die verfeinerte Malweise sowie die überzeugende Stofflichkeit wiederum ist möglicherweise durch das Studium von Werken niederländischer Meister erklärbar.

Quelle: Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1714 Juli 6 (Q 14a)

Literatur: Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 7. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 23–24 (Kat. Nr. 19) – Heinz 1979, S. 77. – ÖKT St. Florian 1988, S. 274.

G 104

Abb. 303–304

Hiob wird von seiner Frau verspottet

Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Kaiserzimmer, Supraporte im Blauen Zimmer

Textgrundlage: Job 2,8–13. – Hiob steht im Zentrum des Gemäldes, während sich rechts seine Frau und links neugierige Zuschauer befinden. Gegenüber den anderen beiden Supraporten dieses Raumes (G 102–103) ist diese Darstellung in der Farbigkeit zwar stark reduziert, dafür aber im Ausdruck lebendiger. Hinsichtlich der Figur des Hiob selbst ist wiederum an niederländische Einflüsse zu denken – wie etwa Peter Paul Rubens' *Der sterbende Seneca* (Abb. 305).

Literatur: Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 6. – ÖKT St. Florian 1988, S. 274

G 105

Abb. 314

Herab schwebende Engel mit einer Krone

Öl auf Leinwand

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Prälatur Johann Baptist Fördermayrs, Prälatenhauskapelle, Deckengemälde

Bei diesem ovalen Deckengemälde macht sich – wie auch bei den anderen Werken von 1718 im Stift St. Florian – eine nochmalige Steigerung in der Verkürzung der Figuren bemerkbar. Remp erreicht in diesem Werk und im *Gottwater* (W 18, Abb. 306) seinen diesbezüglichen Höhepunkt.

Quelle: Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1718, Nr. 41.

Literatur: Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 12.

G 106

Abb. 313

Der Tod des heiligen Joseph

Öl auf Leinwand

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Prälatur, ehem. Schlafzimmer

Bei seiner dritten, letzten Darstellung des *Josephstodes* entfernt sich Remp gegenüber den beiden Beispielen in Ljubljana und Voitsberg (G 95, Abb. 56; G 111, Abb. 237) von Marattas Schema (Abb. 59). Auch die Malweise ist hier eine ganz andere: An die Stelle einer verhältnismäßigen Glätte ist hier ein unruhiger, nervöser Pinselduktus getreten. Man ist versucht, die Autorschaft anzuzweifeln, doch wird einerseits wird die Zuschreibung durch die Quittung von 1718 gestützt, andererseits entsprechen die Figurentypen den früheren Werken Remp. Durch dieses Gemälde erlangen wir somit einen Eindruck über Remp's künstlerische Entwicklung in seinen letzten Lebensjahren.

Quelle: Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1718, Nr. 41.

Literatur: Schmitz 1927, S. 63 [recte: 64], Nr. 9

Sarasota (Florida)

G 107

Abb. 215

Allegorie auf Gerechtigkeit und Wohlstand

Öl auf Leinwand, 98,4 x 135,9 cm (38 3/4 x 53 1/2 inch)

Sarasota (Florida), The John & Mable Ringling Museum of Art, Inv. Nr. SN 322

Provenienz: Ankauf vor 1937 durch John Ringling.

Das in der europäischen Kunstgeschichtsforschung bislang gänzlich unbeachtete Gemälde wurde erstmals 1949 von Wilhelm Suida im Bestandskatalog des Ringling Museum of Art Franz Carl Remp zugeschrieben. Im Inventar, das 1937 – nach dem Tod von John Ringling, einem Sohn deutscher Immigranten, am 2. Dezember 1936 – erstellt wurde, scheint das Bild noch als Werk eines unbekanntes Künstlers mit dem Titel *Justice* auf⁵⁹³. De facto ist neben der links befindlichen allegorischen Figur der Gerechtigkeit auch eine mit einem Bündel von Getreideähren zu sehen. Dies ist als Zeichen der Fruchtbarkeit und im weiteren Sinne als Signum für den Wohlstand zu deuten.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit verhehlt seine Erstauntheit und Ratlosigkeit bei der ersten Konfrontation mit der Fotografie des Gemäldes nicht. In einem nächsten Schritt galt es, danach zu fragen, was eine Kapazität wie Wilhelm Suida zu dieser Zuschreibung

⁵⁹³ Für Informationen zu Provenienz und Inventareinträgen sowie die Fotografie des Gemäldes habe ich Heidi Taylor, Assistant Registrar des Ringling Museum of Art, zu danken (E-Mail vom 29. September 2009).

bewogen haben mag. An dieser Stelle muss auch festgehalten werden, dass Suida durch seine Tätigkeit am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum und sein Engagement bei der Aufstellung der Galerie Attems in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts sicherlich bestens mit den Grazer Werken Remp's vertraut war. Ihm waren auch noch jene Werke zugänglich, die heute als verschollen zu gelten haben.

Auffallend und für das Schaffen Franz Carl Remp's sicherlich nicht als charakteristisch zu bezeichnen ist die Hintergrundarchitektur. Ein Blick auf die heute verlorenen Freskenausstattungen seines Vaters, Johann Georg Remp, zeigt jedoch, dass auch unser Künstler mit dieser Art der Architekturmalerei bestens vertraut gewesen sein muss (Abb. 329, 333–334). Die Modellierung der Körper und die Gesichtsformen entsprechen ganz und gar dem Remp'schen Formenrepertoire (vgl. etwa G 70, Abb. 118); ebenso die besondere Konzentration auf die Haltung der Hände. Die verhältnismäßig weich fließende Draperie wiederum erscheint zwar im Schaffen unseres Künstlers weitaus seltener, findet aber dennoch Pendants.

Literatur: Kat. Slg. Sarasota 1949, S. 263, Kat. Nr. 322.

Sattledt, Pfarrkirche

G 108

Abb. 240

Christus am Kreuz

Öl auf Leinwand, 220 x 140 cm

Sattledt, Pfarrkirche

Bei diesem Gemälde handelt es sich um eine im Format verkleinerte Wiederholung des Seitenaltargemäldes für die Stiftskirche in Kremsmünster (G 83, Abb. 239). Herkunft und ursprüngliche Verwendung lassen sich derzeit nicht eruieren.

Der Vergleich der beiden Gemälde zeigt, dass auch die Version in Sattledt von der Hand Remp's gemalt worden sein muss. Lediglich die links im Bild befindliche Magdalena mutet etwas ungelent an, was einerseits auf eine Restaurierung, andererseits aber auch auf Gehilfenbeteiligung zurückgeführt werden kann. Eine Identifizierung mit dem im Nachlassinventar von Franz Carl Remp erwähnten Gemälde *Ein Crucifix mit der Mutter Gottes Joanne, und Magdalena* (GV 46) scheint jedoch äußerst unwahrscheinlich.

Stainz, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche)

G 109

Abb. 230–231

Maria Immaculata

(Oberbild: Assumptio Mariae)

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 150 cm

Stainz, Pfarrkirche (ehem. Augustiner Chorherren-Stiftskirche), linkes Seitenaltarbild

Von wem die Zuschreibung dieses Gemäldes an Remp stammt, muss – wie auch beim folgenden Gemälde – bislang offen bleiben. Die hier gezeigte Maria Immaculata entspricht voll und ganz dem über sehr lange Zeit in Europa üblichen Typus, der sich auch in vielen österreichischen Kirchen und Klöstern wieder findet (Vgl. beispielsweise Abb. 234).

In der Farbgebung entspricht dieses Altarbild dem nachfolgenden heiligen Augustinus (G 110, Abb. 233), auch der Faltenwurf atmet den voluminöseren Stil der Grazer Jahre.

Gleichsam als Signum darf aber der rechts von der Muttergottes befindliche Engel mit nacktem Oberkörper verstanden werden. Er entspricht in der Körper- und Gesichtsmodellierung sowie in seiner Position im Raum vollkommen den Charakteristika Remp's.

Literatur: Weidl 2009, S. 17–18.

G 110

Abb. 232–233

Der heilige Augustinus

(Oberbild: Heilige Klara von Monfalcone und zwei Mitschwestern)

Öl auf Leinwand, ca. 300 x 150 cm

Stainz, Pfarrkirche (ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche), rechtes Seitenaltarbild

Zu diesem Gemälde haben sich keinerlei Dokumente erhalten, die über die Entstehungszeit und den ausführenden Künstler Aufschluss geben. Es ist auch nicht nachvollziehbar, wer die Zuschreibung an Remp getätigt hat: Zum – vorläufig – ersten Mal erscheint sie im Kirchenführer von 1987⁵⁹⁴.

Eingedenk der anderen während der Grazer Zeit entstandenen Altarbilder mit ihrer starken Abhängigkeit von der römischen Malerei (insbesondere G 80, Abb. 228) ist an der Zuschreibung nicht zu zweifeln. Darüber hinaus findet sich die hier dargestellte Trinität in derselben Form im Oberbild des *Martyriums der heiligen Ursula* (Abb. 224) wieder.

Literatur: Wilfinger 1981. – Lackner 1987, S. 15. – Weidl 2009, S. 18–19.

Voitsberg, Pfarrkirche St. Josef (ehem. Karmeliterkirche)

G 111

Abb. 237–238

Der Tod des heiligen Joseph

Öl auf Leinwand

Signiert links unten: „Franz Carl Rempp Invenit et Fecit“

Voitsberg, Pfarrkirche St. Josef (ehem. Karmeliterkirche), Hochaltarbild

In diesem großformatigen Gemälde, das wohl am Ende der Grazer Jahre entstanden ist, greift Remp abermals – wie schon im Seitenaltarbild für die Jesuitenkirche St. Jakob in Ljubljana (G 95, Abb. 56) – auf den von Carlo Maratta geprägten und besonders im Gebiet der habsburgischen Erblande weit verbreiteten Typus zurück. Diesen bereichert er jedoch in der oberen Bildhälfte um einige Engelsfiguren, deren Ursprung in Remp's Kenntnis von Gemälden Paolo Veroneses zu sehen ist. Sie sind hier jedoch nicht schmückendes Beiwerk, sondern bilden den kompositorischen Gegenpart zur Gruppe um den Sterbenden. Somit kommt es in diesem Altarblatt zu einer Ausbildung von zwei deutlich voneinander differenzierten Zonen, wie wir dies wenig später auch in *Der sterbende heilige Benedikt inmitten seiner Brüder* (G 84, Abb. 243) finden. Auch die Farbgebung weist bereits sehr deutlich in Richtung der 1712/13 für Kremsmünster entstandenen Gemälde.

⁵⁹⁴ In der angegebenen Literatur zur Stainzer Pfarrkirche (siehe Lackner 1987, S. 42–43) wird das Werk nicht als ein Werk Remp's geführt, sondern anonym belassen. Der Autor konnte mir zumindest versichern, dass er im Rahmen des Verfassens dieses Kirchenführers keine Neuzuschreibungen getätigt hat (Freundliche Mitteilung von Dr. Helmut Lackner).

G 112

Abb. 172

Der Tanz um das Goldene Kalb

Öl auf Leinwand, 36 x 98 cm

Wien, Belvedere (Inv. Nr. 4302)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1948).

Textgrundlage: Ex 32,4–6,19. – Remp verwendete das Motiv der Reigentänzer in überaus ähnlicher Form bereits als Teil des Bacchanals in der Voutenzzone des FestsaaIs von Schloss Brežice (Abb. 36). Damit ist eine weitere – wenn auch kleine – Bestätigung gegeben, in der Freskierung ein Werk unseres Künstlers zu sehen.

Restaurierung: Nach der Erwerbung rentoiliert und abgedeckt. – September 1973: Oberfläche regeneriert, kleinere ausgeplatzte Kittstellen ergänzt, diese sowie nachgedunkelte alte Retuschen farblich angeglichen.

Literatur: Kat. Ausst. Wien 1951, S. 7, Kat. Nr. 9. – Kat. Ausst. Wien 1957, S. 11, Kat. Nr. 73. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19, Kat. Nr. 2. – Baum 1980, Bd. 2, S. 572–573, Kat. Nr. 404.

G 113

Abb. 173

Die Überführung der Bundeslade durch den singenden und tanzenden David

Öl auf Leinwand, 36 x 98 cm

Wien, Belvedere (Inv. Nr. 4303)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1948).

Textgrundlage: 2 Sam 6,12–15. – Remp greift bei dieser Darstellung im Großen und Ganzen auf ein zu seiner Zeit sehr prominentes venezianisches Gemälde zurück: Antonio Molinaris monumentale, um 1694/95 entstandene Darstellung desselben Sujets (Abb. 174), einstmals in der Kirche von Corpus Domini in Venedig und heute in Murano befindlich⁵⁹⁵, ähnelt dem Bild von Remp in Erzählung, Anordnung und manchen Einzelfiguren. 1697 wird das Gemälde Molinaris bereits von Pacifico erwähnt, und in der zweiten, erweiterten Auflage des Künstlerlexikons von Füßli (erschienen 1806 bis 1821) wird besonders dieses Werk Molinaris gerühmt⁵⁹⁶. Die große Popularität dieses Gemäldes dürfte es auch zu einer Art Pflichtprogramm für Venedigreisende gemacht haben. Die beiden Gemälde teilen auch eine ikonographische Besonderheit: Die Darstellung vom Tod des Usa komplettiert – sowohl in der Darstellung Remp's wie auch Molinaris Version – die Schilderung. Hierbei ist anzumerken, dass diese Episode bereits Tintoretto in seinem Cassone- respektive Spaglieri-Bild, das sich

⁵⁹⁵ Antonio Molinari, *Die Überführung der Bundeslade*, Öl auf Leinwand, ca. 400 x 1400 cm, Murano (Sta Maria degli Angeli); siehe dazu: Craievich 2005, S. 55, 145 (Kat. Nr. 38).

⁵⁹⁶ Pacifico 1697, S. 344 [Besprechung der Kirche von Corpus Domini]: *Sopra il Deposito dei Patriarchi Gradenighi in vna gran tella il Molinari vi dipinse il trasporto dell'Arca con Daud, che precede con l'Arpa suonando.* – Füßli 1809, S. 891.

heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet⁵⁹⁷, ins Zentrum der Bilderzählung gerückt hat.

Die Figur des singenden und tanzenden David ragt in den Schöpfungen Remp und Molinaris besonders hervor. Beide haben eine Darstellung Domenichinos⁵⁹⁸ (Abb. 175) als Vorbild, die schon im 17. Jahrhundert durch Stiche verbreitet war (Abb. 176)⁵⁹⁹. Interessant ist hierbei jedoch, dass Remp die Schöpfung Domenichinos – auch die anderen Musizierenden – beinahe wörtlich übernommen hat, während Molinari dieselbe adaptierte. Für eine Verwendung der ursprünglichen Vorlage für dieses Detail spricht auch die Übernahme des Hornisten und der Tamburinspielerin, die König David flankieren. Remp schuf seine Komposition folglich wohl auf Grundlage von Molinaris Fassung und unter Verwendung der ursprünglichen Vorlage für die Figur Davids.

Restaurierung: Nach der Erwerbung rentoiliert und abgedeckt, am linken Rand sind 5 cm Leinwand angesetzt. – September 1973: alte hochgestellte Kittstelle mit Nähremulsion niedergebügelt, Bildoberfläche regeneriert, nachgedunkelte und farblich veränderte Kittstellen neuerlich retuschiert.

Literatur: Kat. Ausst. Wien 1951, S. 7, Kat. Nr. 10. – Kat. Ausst. Wien 1957, S. 11, Kat. Nr. 72. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 19, Kat. Nr. 3. – Baum 1980, Bd. 2, S. 573, Kat. Nr. 405.

G 114

Abb. 219

Büßende Maria Magdalena

Öl auf Leinwand, 100 x 68 cm
Wien, Belvedere (Inv. Nr. 4310)

Provenienz: Sammlung Attems, nachweisbar ab dem Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 20 (Q 25b). – Ankauf aus der Sammlung Attems (1949).

Diese berührende Darstellung zeigt die verinnerlichte und ehrlich büßende Maria Magdalena. Die Figur ist äußerst fein durchgestaltet, wobei besonders das Detail der über die linke Wange rinnenden Tränen dazu beiträgt, das Mitgefühl des Betrachters zu erregen. Insgesamt wird hier eher der Eindruck eines konkreten Portraits denn einer idealisierten Heiligen erweckt. Darin unterscheidet sich dieses Gemälde sehr stark von den pathetischen und in dieser wie auch späterer Zeit gerne nachgeahmten Fassungen desselben Themas von Guido Reni. Große Ähnlichkeit in der Haltung weist hingegen die Figur des Christus in Renis *Taufe Christi*⁶⁰⁰ im Kunsthistorischen Museum Wien auf (Abb. 221), von der auch etliche Kopien bekannt sind⁶⁰¹. Auf dem gleichen Wege ist aber auch darauf hinzuweisen, wie sehr Remp hier an Werke von Johann Carl Loth⁶⁰² und dessen Schüler Hans Adam Weissenkircher⁶⁰³ anschließt.

⁵⁹⁷ Jacopo Tintoretto, *Die Überführung der Bundeslade/Der Tod des Usa*, Öl auf Fichtenholz, 29,5 x 157 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 3831.

⁵⁹⁸ Domenichino, *Der Harfe spielende König David vor der Bundeslade*, um 1628, Fresko, Rom (San Silvestro al Quirinale).

⁵⁹⁹ Spear erwähnt Stiche nach dieser Darstellung von Girolamo Pettrignani, Gérard Audran, Robert Audenard, Jakob Frey, P. A. Kilian und F. Bartolozzi (Spear 1982, Bd. 1, S. 272–273, Kat. Nr. 101.i).

⁶⁰⁰ Guido Reni, *Taufe Christi*, um 1622/23, Leinwand, 263,5 x 186,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 222).

⁶⁰¹ Vgl. Pepper 1984, S. 245, Kat. Nr. 86.

⁶⁰² Johann Carl Loth: etwa *Heiliger Hieronymus in der Buße* (Padua, Museo Civico, Inv. Nr. 1646. – Abb. in: Ewald 1965, Kat. Nr. 266, Tafel 60) und *Büßende Magdalena* (Versteigerung Pohl am 15. und 16. April 1919 in Hamburg. – Abb. in: Ewald 1965, Kat. Nr. 324, Tafel 60).

Ins-besondere das Studium von Weissenkirchers Gemälden, die ja nachweislich auch in der Sammlung des Grafen Ignaz Maria Attems vorhanden waren⁶⁰⁴, könnte hier für Remp anregend gewesen sein (Abb. 220). Doch bei aller Ähnlichkeit im Typus muss angemerkt werden, wie sehr sich der Farbauftrag hier von Werken Loths und seiner Schule unterscheidet. Von Weissenkirchers deutlich sichtbaren, breiten, raschen Pinselstrichen ist Remp weit entfernt⁶⁰⁵. Als Entstehungszeit kommen in diesem Fall die letzten Jahre von Remp's Tätigkeit in Graz, also um 1710, in Frage.

Restaurierung: 9 cm der Höhe des Bildes waren nach hinten eingeschlagen. Das Bild wurde bei der Restaurierung nach seiner Erwerbung auf die ursprüngliche Größe gebracht, rentoiliert und abgedeckt. – September 1973: Alter Firnis entfernt, Ölretusche am Auge korrigiert, Tempera-Retuschen überretuschiert, gefirnist.

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 22 (Kat. Nr. 15). – Baum 1980, Bd. 2, S. 573–574, Kat. Nr. 406. – Kat. Slg. Wien Belvedere 2008, S. 282, Kat. Nr. 138 (Werner Telesko), mit ganzseitiger Farabbildung auf S. 283.

Wien, ehem. Dorotheum

G 115

Abb. 328

Anbetung der Könige

Öl auf Leinwand, 67 x 94 cm

Wien, Dorotheum – Auktion Alte Meister am 19. Juni 2007 (Los 147; als „Anbetung der Hirten“)

Provenienz: Das Gemälde stammt aus einer süddeutschen Privatsammlung, für die es in den 1930ern oder 1940ern von einem Händler in Saarbrücken gekauft wurde. Dieser hatte es wiederum von einer Familie erworben, die in den 1930ern von Wien nach Saarbrücken gezogen war⁶⁰⁶.

So weit sich die Provenienz dieses gut erhaltenen Gemäldes zurückverfolgen lässt, war es immer Franz Carl Remp zugeschrieben. Charakterisiert wird es durch den raschen, lockeren Farbauftrag. Besonders bei den weißen Partien – etwa bei der zweiten Figur von rechts – ist der Pinselstrich gut sichtbar.

Für die Zuschreibung an Remp sprechen mehrere Gründe. Der Aufbau der Kulisse für die figürliche Szene steht in seiner Einfachheit den Hintergrundlandschaften der Deckengemälde und –malereien im Palais Attems sehr nahe. Eine Parallele in der Flüchtigkeit des Farbauftrags findet sich im Hintergrund der *Herabschwebenden und krönenden Engel* im Stift St. Florian (G 105, Abb. 314). Ähnlichkeiten in der ausdrucksstarken Malweise und in der Gestaltung der Köpfe finden sich in den vier Secco-Eckkartuschen mit den Evangelisten (W 19, Abb. 315–318) sowie im Deckengemälde mit dem *Tod des heiligen Joseph* (G 106, Abb. 313)

⁶⁰³ Hans Adam Weissenkircher: etwa *Büßender Hiob* (Steirischer Privatbesitz. – Abb. in: Kat. Ausst. Graz 1985, S. 126, Abb. 74) und *Büßende Magdalena* (Graz, Alte Galerie, Inv. Nr. 149. – Abb. in: Kat. Ausst. Graz 1985, S. 127, Abb. 75).

⁶⁰⁴ Vgl. dazu die Fideikommiss-Inventare im Quellenanhang.

⁶⁰⁵ In Bezug auf derartige Analysen des Farbauftrags scheint es zwecklos, das Gesagte durch Abbildungen zu illustrieren, da derartige Beobachtungen nur vor den Originalen getätigt werden können. Dem Interessierten sei daher geraten, die im Schloss Eggenberg in Graz befindlichen Werke (Alte Galerie, Planetensaal, Galeriezimmer im Hauptschoß) zu konsultieren.

⁶⁰⁶ Für die Übermittlung der Angaben zur Provenienz habe ich Frau Mag. Beatrice Ager vom Dorotheum in Wien zu danken (2007-06-13).

im Stift St. Florian. Darüber hinaus treten bei Remp auch immer wieder Vordergrundfiguren von jenem Typus auf, wie er in der Anbetung der Könige in der linken unteren Bildecke zu finden ist. In Bezug auf die Komposition bedient sich der Künstler hier eines Schemas, wie es in den Grundzügen bereits bei Giorgione auftritt.

Freilich ist über das Schaffen Remps in seinen letzten drei Lebensjahren wenig bekannt, aber insbesondere die gute Vergleichbarkeit mit den Werken im Stift St. Florian, die 1718 entstanden sind, legt nahe, ihm dieses Gemälde als ein Spätwerk zuzuschreiben.

Literatur: Kat. Aukt. Wien/Dorotheum 2007, S. 109, Nr. 147.

Wien, Peterskirche

G 116

Abb. 322

Martyrium der heiligen Barbara

Öl auf Leinwand

Wien, Peterskirche, Seitenaltarbild (linke Seite, erstes vom Eingang kommend)

Dieses einen Höhepunkt im Schaffen des Künstlers darstellende Gemälde wurde hinsichtlich der Zuschreibung nie angezweifelt. Bislang sind zwar keine Dokumente bekannt geworden, die sich unmittelbar auf die Entstehung dieses Bildes beziehen, doch 1790 wird auch Remp unter den in der Peterskirche tätigen Künstlern im Bruderschaftsbuch von St. Peter angeführt⁶⁰⁷. Auch unter den Malern der Altarblätter in Böckhs Wien-Beschreibung von 1823 scheint ein Mann namens Reen auf, der ohne Zweifel mit Remp zu identifizieren ist⁶⁰⁸.

Im Zentrum der Darstellung steht die Märtyrerin Barbara, deren Vater sie nach ihrem offen geäußerten Bekenntnis zum christlichen Glauben erschlagen will⁶⁰⁹. Nach einem vorerst erfolgreichen Fluchtversuch schleppt er sie jedoch im weiteren Verlauf vor den Statthalter Marcianus. Dieser wiederum lässt Barbara schlagen, mit Fackeln brennen und ihr die Brüste abschneiden. Letzten Endes sollte sie noch entkleidet über den Marktplatz getrieben und ausgepeitscht werden, doch nach einem Gebet der Heiligen steigt ein Engel vom Himmel herab und hüllt sie in ein weiß-leuchtendes Kleid. Dies ist in Remps Darstellung bereits geschehen, und die Erzählung steht hier unmittelbar vor dem dramatischen Höhepunkt, wo Barbara von ihrem eigenen Vater – der rechts im Bild zu sehen ist und gerade das Schwert zückt – hingerichtet wird.

Interessant ist das Motiv des Vaters, der sein Schwert zieht. Remp könnte sich dabei an Schoonjans' Umsetzung des Barbaramartyriums in der Wiener Rochuskirche orientiert haben. Johann Georg Schmidt wiederum dürfte sich diesbezüglich in seiner 1717 datierten Fassung für die Pfarrkirche in Pottendorf an Remps Bild in der Peterskirche orientiert haben⁶¹⁰. Einen deutlich sichtbaren Reflex auf das Seitenaltarbild der Rochuskirche stellt im Übrigen auch das dem siebenbürgischen, an der Wiener Akademie ausgebildeten Maler Teodor Ilici Ceşliar (1746–1793) zugeschriebene und 1786 datierte Altarblatt mit dem *Barbaramartyrium* (Abb. 325) in der Kathedrale von Oradea dar⁶¹¹.

⁶⁰⁷ „Rottmayer, Schmid, Altomonti, Sconians und Remp verwendeten ihre kunsterschöpfenden Pinseln an den Altar Blättern, und hauptsächlich der erste an der Coupel, der 2te aber an den 8 Figuren neben den elipt. Fenstern [...]“ (zitiert nach: Pühringer-Zwanowetz 1966, S. 274, Qu 109).

⁶⁰⁸ ÖKT Wien 1974, S. 174.

⁶⁰⁹ Zur Legende der heiligen Barbara vgl. Keller 2001, S. 71–72.

⁶¹⁰ Karl 1983, S. 39, 210 (Kat. Nr. A 6).

⁶¹¹ Zum Altarbild in Oradea vgl. Sabău 2005, S. 173–174: Der Autor weist zwar auf die Komposition Rottmayrs hin, nicht aber auf das Schoonjans zugeschriebene Gemälde in der Wiener Rochuskirche.

Neben der kräftigen Farbigkeit besticht hier vor allem das weiße Atlaskleid der Märtyrerin. Remp hatte zuvor bereits ein derartiges Kleidungsstück im *Martyrium der heiligen Ursula* (G 34, Abb. 225) sowie in der *Feuerprobe der heiligen Kunigunde* (G 101, Abb. 270) dargestellt und es darin ohne Zweifel zu großer Meisterschaft gebracht.

Literatur: Böckh 1823, Bd. 1, S. 487. – Schnerich 1908, S. 10, 24. – Schnerich 1921, S. 74. – Frimmel 1921/22, S. 45. – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 13. – Polleroß 1983, S. 153, 174.

Privatbesitz

G 117

Abb. 192

Schlafende Nymphe

Öl auf verzinnem Eisenblech, ca. 21,4 x 29 cm (Höhe: links 21,4 cm, rechts 21,3 cm; Breite: oben 28,5 cm, unten 29 cm).

Rückseitig in schwarzer Farbe „F. C. 181“

Privatbesitz

Provenienz: Sammlung Attems, Galerieverzeichnis, Nr. 181 (Q 27), Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 181 (Q 28).

Dieses kleine Gemälde wurde zuletzt im Rahmen der XLII. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie mit Entwürfen österreichischer Barockkünstler 1957 im Oberen Belvedere öffentlich gezeigt. Vor einer für diese Serie von Bildern charakteristischen, lasierend gemalten Landschaft ruht in seitlicher Lage auf einem weißen Tuch eine nackte Schönheit, deren Scham und Brust durch ein in kräftigem Blau gehaltenes Tuch verdeckt werden. An ihren Füßen trägt sie rote Riemensandalen und an beiden Handgelenken zweireihige Perlen-armbänder.

Der Künstler macht sich bezüglich der Figur einen Typus zunutze, der von Annibale Carracci kreiert wurde (Abb. 196) und in der italienischen Barockmalerei, besonders aber auch in der Loth-Schule weite Verbreitung erlangte⁶¹².

Literatur: Kat. Ausst. Wien 1957, S. 11, Nr. 74.

G 118

Abb. 374

Lot und seine Töchter

Öl auf Leinwand, 112 x 172,5 cm

Links unten Stempel auf Papier (Attemswappen mit Umschrift „[...]KOMMISSARIAT GÖSTING“ sowie handschriftlichen Vermerken „IX“ und „5[...]“), rückseitig beschriftet (wohl nicht mit Bezug auf die Darstellung)

Privatbesitz (gelangt im April 2010 zur Versteigerung bei *im Kinsky Kunstauktionen*)

Provenienz: ursprünglich im Besitz der Grafen Attems (Graz-Gösting).

Zustand: zahlreiche ältere, teils sehr grobe Retuschen (etwa das linke Ohr des Lot).

Das bislang völlig unbekanntes Gemälde weist eindeutig die Charakteristika der Werke Remp auf, deren Entstehung in die frühen Grazer Jahre fällt. Dies veranschaulicht etwa der Ver-

⁶¹² Vgl. dazu die ausführlichere Analyse auf S. 84–85.

gleich mit der reiferen Fassung desselben Themas, die sich in der Alten Galerie in Graz befindet (G 24, Abb. 202).

Stilistisch steht diese Darstellung einigen noch in situ befindlichen Supraportengemälden im ersten Stockwerk des Palais Attems besonders nahe, wobei auf die kompositorische Ähnlichkeit der links dargestellten Tochter des Lot mit *Rebekka und Elieser am Brunnen* (G 56, Abb. 99) hinzuweisen ist. Darüber hinaus sind deutliche Parallelitäten zu den großformatigen Allegorien in der Alten Galerie wahrnehmbar (G 25, 29–32, Abb. 206, 209–212).

Die Provenienz aus dem Besitz der Grafen Attems wird durch den auf Papier angebrachten Stempel auf der Bildvorderseite nahegelegt. Im Fideikommiss-Inventar von 1733 (Q 25c) scheint unter Nummer 139 ein Gemälde auf, das hinsichtlich Sujet und Schätzwert⁶¹³ möglicherweise mit dem hier besprochenen zu identifizieren ist.

Literatur: Auktionskatalog Alte Meister, 21. April 2010, im Kinsky Kunst Auktionen, Wien, Kat. Nr. 12.

⁶¹³ Vgl. die Schätzwerte der Supraportengemälde im Stadtpalais (Q 34b).

Gemälde mit zweifelhafter Zuschreibung

ZG 1

Abb. 201

Allegorie der Wachsamkeit und der Faulheit

Öl auf Leinwand, 152 x 205 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1048)

Provenienz: 1861 Legat von Ignaz Graf Attems. – Eisengalerie. – 1977 Übernahme aus dem Kunstgewerbemuseum in die Alte Galerie.

Die linke Figur entspricht der Beschreibung der *Vigilanza* in Cesare Ripas *Iconologia*, ist aber noch durch zusätzliche Attribute bereichert. So kommt durch die *crux bastata*, die die Figur mit ihrem linken Arm fasst, auch ein stark religiöser Aspekt mit ins Spiel. Die rechte, schlafende Figur wiederum personifiziert die Faulheit. Über ihr hängt eine Weinrebe herab, die unter Umständen auch auf die Trunkenheit verweisen soll⁶¹⁴.

Weder die Figuren, noch die Farbgebung lassen sich überzeugend in das Grazer Schaffen Rempis integrieren. Vor allem die Gesichtstypen und auch der Faltenwurf weichen sehr deutlich von den anderen Supraporten für das Palais Attems ab. Auch das Einpassen der Figuren in die Bildfläche entspricht diesen kaum. Ob des Erhaltungszustandes scheint die Frage der Zuschreibung zum jetzigen Zeitpunkt nicht lösbar, Remp als Autor jedoch unwahrscheinlich.

Erhaltungszustand: Stark retuschiert? – Bei Übernahme in das Joanneum (als Supraporte in der Eisengalerie) an den oberen Ecken beschnitten und Format nach oben hin vergrößert.

Literatur: Kat. Slg. 1923, S. 113, Kat. Nr. 350.

ZG 2

Abb. 319–320

Engelssturz

Öl auf Leinwand, Längsdurchmesser ca. 100 cm (oval)

St. Florian, Augustiner Chorherren-Stift, Prälatur Johann Baptist Fördermayrs, Prälatenhauskapelle, Deckengemälde

In der künstlerischen Würdigung des Schaffens von Remp kommt Ida Schmitz auch auf den – eher wie ein Modell wirkenden – *Engelssturz* zu sprechen und betont dessen singuläre Stellung. Während dem räumlichen Illusionismus bei der Ausstattung des Palais Attems zwar teilweise eine nicht unbedeutende Rolle zukam, scheint der Künstler darin dennoch keine Perfektion erreicht zu haben. Schmitz interpretiert folglich das St. Florianer Gemälde als einen viel versprechenden Höhepunkt am Lebensende des Künstlers und verweist hierbei auch auf Andrea Pozzo als möglichen Anreger⁶¹⁵.

Die Integration in das Œuvre Franz Carl Rempis erweist sich allerdings als höchst problematisch. Einerseits fehlt jeglicher Vergleich für eine derartige illusionistische Architekturmalerei, andererseits stimmt die skizzenhaft gestaltete Figurenkomposition nicht mit den bekannten Werken überein. Darüber hinaus – wenn man von einer Entstehung im Jahr 1718 ausginge – entspricht das Gemälde keinesfalls dem Stil der Werke in der Prälaten-

⁶¹⁴ Dies entspräche auch der Darstellung der Faulheit, wie sie in Franz Anton Maulbertschs Gemälde mit der *Allegorie auf das Schicksal der Kunst* von 1770 vorkommt (Siehe dazu etwa Kat. Ausst. Wien Belvedere 2009, S. 80, Kat. Nr. 22, mit Abb.).

⁶¹⁵ Schmitz 1927, S. 55–56 [recte: 56–57].

hauskapelle sowie in der Saletta. Solange keine weiteren Werke aus den letzten Lebensjahren Remps bekannt werden, die eine Zu- oder Abschreibung des *Engelssturzes* glaubhaft untermauern, wird diese Frage offen bleiben müssen.

Abschließend sei – an dieser Stelle vorerst ohne jegliche Wertung – darauf hingewiesen, dass sich Michael Wenzel Halbax im Deckenfresko des Bischofzimmers im Jahr 1708 selbst bei der Arbeit an einem Kuppelmodell portraitiert hat (Abb. 321).

Literatur: Schmitz 1927, S. 55–56 [recte: 56–57], 63 [recte: 64], Nr. 11. – Buchowiecki 1939, S. 81. – Meeraus 1939, S. 139.

Abzuschreibende Gemälde

AG 1

Abb. 222

Lot und seine Töchter

Öl auf Leinwand, 192 x 156 cm (Rahmenmaße: 195 x 159 cm)
Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1120)

Provenienz: Sammlung Attems, 1977 von der Alten Galerie aus dem Kunstgewerbemuseum übernommen

Die 1991 vorgenommenen Retuschen haben sich offensichtlich auf ein notwendiges Minimum beschränkt, denn allgemein macht dieses Gemälde einen ausgezeichneten Eindruck. Die Konturen der einzelnen Figuren sind nicht scharf gezogen (wie oft bei stärkerer oder gar Über-Retuschierung der Fall), sondern eher weich, und das gesamte Bild wird von einem sehr samtigen Farbauftrag charakterisiert.

List sieht in diesem Gemälde gegenüber der Supraporte desselben Inhalts (G 24, Abb. 202) eine „spätere, reifere Variante“ von Remp's Hand⁶¹⁶. Betrachtet man dieses Bild jedoch im Vergleich zu den anderen Werken, die Remp für den Grafen Attems geschaffen hat, nimmt man dessen in stilistischer Hinsicht isolierte Position wahr. Insbesondere der Vergleich mit dem einstigen Supraportengemälde ist diesbezüglich aufschlussreich. Die Komposition insgesamt, die Weichheit in der Körpermodellierung, die Gesichtstypen, das flauschige Haar, das flatternde Laub des Baums im Hintergrund sowie die sanft fließende Draperie wollen einfach nicht so recht ins Œuvre Remp's passen. Auch die Haltung der Figuren und die farbliche Gestaltung der Gewänder mit vielen Abstufungen und belebenden Akzenten in anderen Farbtönen finden keine Pendanten unter den bekannten Werken unseres Künstlers, die eine Zuschreibung an ihn rechtfertigen würden.

Schmitz⁶¹⁷ hat dieses Gemälde nicht in das von ihr verfasste Werkverzeichnis aufgenommen. Somit drängt sich die Frage auf, ob dieses Bild mit jenem unter der Nummer 102 im Fideikommiss-Inventar von 1733 verzeichneten zu identifizieren ist, wo dezidiert eine italienische Darstellung dieses Themas erwähnt wird. Es liegt weiters nahe, einen venezianischen Maler als Autor von *Lot und seine Töchter* zu vermuten. Auf jeden Fall sind deutliche Parallelen zu Werken Nicolò Bambinis (Abb. 360–367) zu erkennen, womit dessen Autorschaft erwogen werden kann. Die dennoch bestehenden Ähnlichkeiten zwischen diesem Gemälde und Werken Remp's in Bezug auf die Figurentypen, das Inkarnat und die Verteilung der Farbflächen können als Beleg für die Abhängigkeit unseres Künstlers von der venezianischen Malerei interpretiert werden.

Restaurierung: 1991 – gereinigt, abgespannt, gepresst, Risse geklebt, dubliert, gekittet, retuschiert, gefirnist (Restaurator: Diem)

Literatur: List 1967–1976, S. 841.

⁶¹⁶ List 1967–1976, S. 841.

⁶¹⁷ Schmitz 1927.

Sophonisba empfängt den Giftbecher

Öl auf Leinwand, 154 x 203 cm

Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. 1049)

Provenienz: Palais Attems

Für dieses Gemälde existieren zwei Zuschreibungsmöglichkeiten: Einerseits scheint die in der Dokumentation der Alten Galerie vermerkte Autorschaft Remps durch die Provenienz aus der Sammlung Attems möglich, andererseits führte Suida im Grazer Sammlungskatalog von 1923 dieses Gemälde als ein Werk von Federico Bianchi an. Da Figurentypen und Faltenwurf keineswegs mit dem Personalstil Remps vereinbar sind, ist das Werk definitiv aus dessen Œuvre auszuschließen. Die Zuschreibung an Federico Bianchi scheint daher durch Vergleiche mit den – leider kaum publizierten – Werken von seiner Hand durchaus glaubwürdig.

Erhaltungszustand: gut; bei Übernahme in das Joanneum (als Supraporte in der Eisengalerie) an den oberen Ecken beschnitten und Format nach oben hin vergrößert.

Literatur: Kat. Slg. Graz 1923, S. 84.

13. Katalog der Zeichnungen

Z 1

Abb. 204

Heimkehr des verlorenen Sohnes

Feder in Braun auf graubraunem Papier, laviert und weiß gehöht; 93 x 117 mm
Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Inv. Nr. HZ 74)

Provenienz: Schenkung aus Privatbesitz (1929)

Nachdem das Blatt 1929 in den Besitz der Alten Galerie gelangt war, schrieb es der damals dort tätige Karl Garzarolli-Thurnlackh Remp zu (Dokumentation der Alten Galerie). In den Ausstellungskatalog von 1973/74 wurde dieses Blatt ebenfalls aufgenommen, wenngleich man der Zuschreibung mit Vorsicht begegnete. Barbara Ruck beansprucht 1985 hingegen die *Heimkehr des verlorenen Sohnes* für das Œuvre Weissenkirchers. Sie meint, dass „die ‚Typen‘ dieses Blattes, vor allem die Physiognomien [...] den Werken Remp's absolut fremd“ seien, dass aber die Qualitäten desselben mit Zeichnungen von Weissenkirchers Hand übereinstimmen.

Hierzu sei kritisch angemerkt, dass Barbara Ruck im Ausstellungskatalog im Stil teilweise sehr unterschiedliche Blätter vereint⁶¹⁸. Vergleicht man jedoch das hier behandelte Blatt mit den drei Weissenkircher zugeschriebenen Zeichnungen der Alten Galerie in Graz, so hebt es sich doch deutlich von diesen ab. Zwar ist auch bei der *Heimkehr des verlorenen Sohnes* die Kontur unterbrochen, doch weisen die Linien nicht jenen bisweilen fast nervös anmutenden Duktus und die oft relativ starke Krümmung der Werke Weissenkirchers auf. Zu nennen sind an dieser Stelle insbesondere *Saturn und Spes* sowie *Jupiter und Antiope*. Die Zuschreibung an Weissenkircher ist daher keineswegs mehr zu halten.

Da bis zum heutigen Tage noch kein Gemälde entdeckt wurde, das diese Zeichnung als Grundlage hat, soll an dieser Stelle der Vergleich in Bezug auf kompositorische Qualitäten mit Gemälden Remp's erfolgen. Es ist an dieser Stelle etwa auf *Pan und Syrinx* (G 93, Abb. 216) und die grundsätzliche Körperauffassung und Modellierung des männlichen Oberkörpers zu verweisen.

Literatur: Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 24 (Kat. Nr. 19) – Kat. Ausst. Graz 1985, S. 176 (Kat. Nr. 75).

Z 2

Abb. 290

Allegorie des Friedens

Entwurf zum Deckengemälde im Stift St. Florian (W 15, Abb. 289)
Rötél, Pinsel in Rot und Grau mit Graulavierungen und Weißhöhungen auf braunem Papier;
Vierpass, 262 x 314 mm
Wien, Albertina (Inv. Nr. 25589)

Provenienz: unbekannt, seit den 1920er Jahren in der Albertina

Karl Garzarolli-Thurnlackh schreibt 1933 das erst 1928 für die Albertina erworbene Blatt Franz Carl Remp mit Fragezeichen zu und hält fest, es sei „im Figurentypus und Kompositionsverlauf den späten Werken im Grazer Stadtpalais der Grafen Attems kongenial“.

⁶¹⁸ Auch Matthias Kunze vereinigte in seiner Bearbeitung der Zeichnungen von Daniel Seiter Blätter, die wohl nicht die Werke eines einzelnen Künstlers sind (Kat. Ausst. Salzburg 1997).

De facto entpuppte sich die Zeichnung als ein Entwurf zur Deckenmalerei *Allegorie des Friedens* in den Kaiserzimmern des Stiftes St. Florian (W 15, Abb. 289). Darüber hinaus ist das Blatt ein aussagekräftiger Hinweis dafür, dass sich Remp nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Zeichenkunst bis zu einem gewissen Grad an Johann Carl Loth und seiner Schule orientierte. Diesbezüglich ist etwa auf in der Albertina verwahrten, Loth zugeschriebenen Blätter zu verweisen⁶¹⁹. Eine eher konturierende Zeichnung mit Feder oder Pinsel, die vor allem durch Weißhöhungen, seltener durch Lavierungen eine enorm malerische Qualität erhält, charakterisiert die meisten Blätter von Loth, aber auch diesen Entwurf von Remp.

Im Zusammenhang mit diesem Entwurf ist auf ein Detail des Künstlerselbstbildnisses (Abb. 20 und 21) im Festsaal von Schloss Brežice aufmerksam zu machen. An der Brüstung, auf die der Maler seinen linken Unterarm gelegt hat, ist eine Darstellung zu sehen, deren ungleichmäßige, dunkle Umrandung wohl als Schatten eines hier lose befestigten Blattes aufzufassen ist. Demnach ist dieses Detail – eine in die Freskomalerei umgesetzte Papierskizze – als Beleg für Remp's Zeichenweise zu beurteilen. Dies kann durch den Vergleich mit der *Allegorie des Friedens* bestätigt werden.

Literatur: Kat. Slg. Wien Albertina 1933, S. 160–161 (Abb. im begleitenden Bd. V, Tafel 308). – Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 24–25 (Kat. Nr. 20).

⁶¹⁹ Auswahl von Zeichnungen Johann Carl Loths in der Albertina Wien: *Geburt der heiligen Jungfrau Maria*, Feder in Braun auf braungrauem Papier, weiß gehöht, 232 x 155 mm, Inv. Nr. 1732. – *Opferung Isaaks*, Pinsel in Grau auf olivetonigem Papier, weiß gehöht, 188 x 259 mm, Inv. Nr. 1733. – *Isaak segnet Jakob*, Feder in Braun auf bläulichem Papier, weiß gehöht, 151 x 212 mm, Inv. Nr. 27224. – *Lot und seine Töchter*, Feder in Braun auf bläulichem Papier, weiß gehöht, 143 x 207 mm, Inv. Nr. 27225.

14. Katalog der verschollenen und verlorenen Gemälde

GV 1

Heiliger Sebastian

Öl auf Leinwand, 85,5 x 67,5 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 11); Verbleib unbekannt

Karl Garzarolli-Thurnlackh beschreibt das Gemälde im Katalog zur Barockausstellung des Joanneums von 1924 folgendermaßen: „Der Heilige ist mit beiden Armen an einen Baum gefesselt; in seinem entblößten Oberkörper steckt unter dem Herzen ein Pfeil; seine Züge sind qualvoll verzerrt. Unter dem Körper blaues Tuch, den Kontrast zwischen dem blassen Leib und dem dunklen Baumstamme mildernd; braunes Lendentuch, graublauer Ausblick.“⁶²⁰ Ida Schmitz hingegen listet das Gemälde in ihrem Werkverzeichnis unter den zweifelhaften Werken auf und merkt – unter Berufung auf Hermann Egger – an, dass es sich hierbei um eine Kopie nach Guido Reni handelt⁶²¹. Ob der engen Beziehung der *Büßenden Magdalena* (G 114, Abb. 219) zur Figur des Christus in Guido Renis *Taufe Christi* (Abb. 221) wäre auch im Fall des *heiligen Sebastian* eine Autorschaft Remps nach wie vor nicht auszuschließen.

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 11. – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 11. – Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34 (Nr. 66). – Schmitz 1927, Nr. 3 (unter „Zweifelhafte Werke“ geführt): „3. Heiliger Sebastian, Kopie nach Guido Reni. Oel auf Leinwand. 855 x 675. Palais Attems, Graz.“ (dazu Anm. 3: „Als solche von Prof. Dr. H. Egger erkannt. Bislang wurde sie als Remp unter Nr. 11 des Fideikommiss-Inventars des Palais Attems, Graz, geführt.“).

GV 2

Luna und Endymion

Öl auf Leinwand, 120 x 92cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 21); Verbleib unbekannt

Quellen: in den Fideikommiss-Inventaren von 1733 und vom 2. Viertel des 19. Jahrhunderts als Werk von „de Neff“ verzeichnet, im Fideikommiss-Inventar von 1879 ohne Angabe des Künstlers. – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. 21.

GV 3

Lukrezia

Öl auf Leinwand, 114 x 88 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 110); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 110. – Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 110. – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 110. – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. 110.

⁶²⁰ Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34 (Nr. 66).

⁶²¹ Schmitz 1927, S. 63 (rechte: 64), Nr. 3 und Anm. 3.

GV 4

Biblische Szene

Öl auf Leinwand, 37 x 98 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 115); Verbleib unbekannt

In den untersuchten Inventaren zum Gemäldebesitz der Grafen Attems des 18. und 19. Jahrhunderts werden unter der Fideikommiss-Nummer 115 insgesamt zehn als Suprafinestren verwendete Gemälde angeführt. Ida Schmitz führt 1927 jedoch nur mehr neun Bilder unter dieser Nummer an. Folglich muss eines zwischen 1879 und 1927 in Verlust geraten sein, wobei das Sujet bedauerlicherweise nicht überliefert ist.

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 115. – Gallerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 115. – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 115. – Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58], F. K. Nr. 115.

GV 5

Hagar und Ismael

Öl auf Leinwand, 207 x 195 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 133); Verbleib unbekannt

Quellen: in den Fideikommiss-Inventaren von 1733 bis 1879 unter der Nr. 133 ohne Angabe des Künstlers verzeichnet. – Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58], F. K. Nr. 133 (Remp).

GV 6

Jakob hebt den Stein vom Brunnen

Öl auf Leinwand, 206 x 150 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 134); Verbleib unbekannt

Quellen: in den Fideikommiss-Inventaren von 1733 bis 1879 ohne Angabe des Künstlers verzeichnet. – Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58], F. K. Nr. 134 (Remp).

GV 7

Die Auffindung Mosis

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 148); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 148 (Cleri⁶²²). – Gallerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 148 (ohne Angabe des Künstlers). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 148 (ohne Angabe des Künstlers). – Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58], F. K. Nr. 148 (Remp).

⁶²² Hinter dem Künstlernamen Cleri verbirgt sich der Maler Johann Caspar Waginger (zur Identifizierung des Künstlers Cleri mit Waginger sowie dessen Schaffen vgl. Weigl 2006a und 2006b).

GV 8

Fische

Öl auf Leinwand, 52 x 39 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 149); Verbleib unbekannt

Schmitz führt zwar auch dieses kleine Gemälde in ihrem Werkverzeichnis zu Remp an, es scheint aber möglich, dass es heute unter einer anderen Zuschreibung geführt wird. Immerhin wurde im Fideikommiss-Inventar von 1733 unter der Nr. 149 ein Werk von „Flor“ (Franz Ignaz Flurer) verzeichnet, das allerdings im Inventar des zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts substituiert wurde.

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 149. – Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 149. – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 149. – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. 149.

GV 9

Schwebende Figur mit einem Palmzweig

Öl auf Leinwand, 225 x 310 cm.

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 153/II); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 153, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 153 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 153/II. – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. II 153.

GV 10

Eine Sibylle

Öl auf Leinwand, 227 x 130 cm.

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 154/I); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 154, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 154 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets und ohne Nennung des Künstlers). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 154/I (ohne Nennung des Künstlers). – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. I 154 (Remp).

GV 11

Eine Frau, vor einem Löwen erschreckend

Öl auf Leinwand, 267 x 126 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 154/II); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 154, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 154 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets und ohne Nennung des Künstlers). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 154/II (ohne Nennung des Künstlers). – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. II 154 (Remp).

GV 12

Raub der Sabinerinnen

Öl auf Leinwand, 266 x 360 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 156/I); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 156, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 156 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 156/I. – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. I 156.

GV 13

Gefangennahme eines Königs während eines Gastmahls

Öl auf Leinwand, 265 x 410 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 156/II); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 156, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 156 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 156/II. – Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58], F. K. Nr. II 167 [recte: 156; wohl Tippfehler].

GV 14

David gibt den schriftlichen Befehl den Urias zu beseitigen und lässt sein Weib holen

Öl auf Leinwand, 265 x 410cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 156/III); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 156, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 156 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 156/III. – Schmitz 1927, S. 57 [recte: 58], F. K. Nr. III 156.

GV 15

Abraham bewirbt die Engel

Öl auf Leinwand, 110 x 135 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 157/I); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 157, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 157 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 157/I (ohne Angabe des Künstlers). – Im Werkverzeichnis von Schmitz 1927 nicht angeführt.

GV 16

Zwei Frauen und ein Kind

Öl auf Leinwand, 267 x 176 cm

Ehem. Graz, Palais Attems (F. K. Nr. 157/II); Verbleib unbekannt

Quellen: Fideikommiss-Inventar 1733, Nr. 157, und Galerieverzeichnis 2. V. 19. Jh., Nr. 157 (jeweils ohne Bezeichnung des Sujets). – Fideikommiss-Inventar 1879, Nr. 157/II (ohne Angabe des Künstlers). – Schmitz 1927, S. 58 [recte: 59], F. K. Nr. II 157.

Mythologische Szene

Öl auf Leinwand, 183 x 165 cm

Ehem. Graz, Sammlung Attems (A 334); Verbleib unbekannt

Karl Garzarolli-Thurnlackh gibt 1924 folgende Beschreibung des mit einer Abbildung im Katalog vertretenen Gemäldes: „Hera, auf düsteren Wolkenballen sitzend, hält kopfüber den jungen Vulkan, den sie aus dem Olymp zu schleudern zögert. Flatternde Gewänder in Dunkelrot, Weiß und Grünbraun.“⁶²³

Quelle: Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34, Nr. 68.

GV 18

Mythologische Szene

Öl auf Leinwand, 182 x 165 cm

Ehem. Graz, Sammlung Attems (A 335); Verbleib unbekannt

Dazu die Beschreibung von Garzarolli-Thurnlackh: „Juno mit hochgezogenem Fuße und aufwärtsgerichtetem Blicke auf düsteren Wolkenballen lagernd, rechts aus dem lichten Himmel braust Cupido herab. Flatternde Gewänder in Rot, Rotbraun, Graugrün und Gelb.“⁶²⁴

Robert Meeraus, der in seiner Besprechung der Grazer Barockausstellung von 1924 besonders auch Kritik in ikonographischer Hinsicht gibt, sieht hierin eine Darstellung einer Venus mit Cupido („recte Amor“)⁶²⁵.

Quelle: Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34, Nr. 69.

GV 19

Bethlehemitischer Kindermord

Öl auf Leinwand, 180 x 190 cm.

Ehem. Graz, Palais Attems; Verbleib unbekannt

Dieses Gemälde war Teil der Ausstellung einer Auswahl an Kunstwerken, die Leo Bokh um 1951 aus den Restbeständen der Sammlung zusammengestellt hatte⁶²⁶. Im Gemäldeverzeichnis von Walter Koschatzky, das den Stand vom 12. Dezember 1957 wiedergibt und im Auftrag des Landeskonservators für Steiermark erstellt wurde, wird der Bethlehemitische Kindermord bereits unter den verkauften Gemälden geführt⁶²⁷.

⁶²³ Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34 (Nr. 68).

⁶²⁴ Kat. Ausst. Graz 1924, S. 34 (Nr. 69).

⁶²⁵ Meeraus 1924, S. 415.

⁶²⁶ Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark in Graz, Akten zum Palais Attems in der Sackstraße, GZ 4162/52.

⁶²⁷ Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark in Graz, Akten zum Palais Attems in der Sackstraße, GZ 265/58 (VZ 1592/57) – Gemälde-Liste von Dr. Koschatzky.

GV 20 und 21

Zwei Skizzen

Ehem. Graz, Palais Attems; Maße und Verbleib unbekannt

Laut Unterlagen des Landeskonservatorats für Steiermark in Graz wurden die beiden Skizzen 1948 nach Wien verkauft. Die Sujets sowie die Maße wurden hierbei bedauerlicherweise nicht näher bezeichnet.

GV 22

Liegender Flussgott mit Dreizack

Öl auf verzinnem Eisenblech; Maße unbekannt

Zuletzt Graz, Privatbesitz

Kurt Woisetschläger erwähnt im Remp-Ausstellungskatalog von 1973/74 bei der Besprechung der kleinen, auf Eisenblech gemalten skizzenhaften Gemälden auch einen liegenden Flussgott mit Dreizack, der sich zum Zeitpunkt der Ausstellung in Grazer Privatbesitz befand⁶²⁸. Es ist dies das dreizehnte und letzte nicht bekannte Bild der Serie auf kleinformatigen Eisenblechtafeln⁶²⁹.

GV 23

Die Heiligen Maria, Anna und Joachim

Ehem. Graz, Schloss Gösting; Maße und Verbleib unbekannt

Quelle: Inventar 1733 (Gösting): „30. S: Maria, Joachim, vnnnd Anna Von Remb“.

GV 24

Sich selbst den Bauch aufschlitzender Mann

Ehem. Graz, Schloss Gösting; Maße und Verbleib unbekannt

Quelle: Inventar 1733 (Gösting): „132. Deto, so ihme selbst den bauch aufschneid, Von Remb“.

GV 25

Kleopatra

Ehem. Graz, Schloss Gösting; Maße und Verbleib unbekannt

Quelle: Inventar 1733 (Gösting): „133. Cleopatra Von Remb“

⁶²⁸ Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74, S. 21.

⁶²⁹ Siehe G 5–6, 14–21, 27, 115.

GV 26 und 27

Zwei Portraits von Kaiser Karl VI.

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

Zuletzt Kremsmünster, Benediktinerstift; Verbleib unbekannt

Gegenüber dem erhaltenen Bildnis des Kaisers Karl VI. (G 89) darf vermutet werden, dass die beiden verschollenen Gemälde ein deutlich kleineres Format aufwiesen und den Herrscher nicht ganzfigurig zeigten⁶³⁰.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 441 (Q 10).

GV 28–34

Sieben Skizzen zu den Historienbildern für das Stift Kremsmünster

Öl auf Karton (?), Maße unbekannt (parallel zu G 83 etwa 50 x 25 cm anzunehmen)

Zuletzt Kremsmünster, Benediktinerstift, Sternwarte; Verbleib unbekannt

Dank des von P. Laurenz Doberschiz erstellten Verzeichnisses sind wir über zumindest acht Skizzen zum Historienzyklus (G 87–88, 96–101, GV 37–41) unterrichtet. Erwähnt sind – abgesehen von *Der heilige Aemilian im Kampf gegen die Mauren* (G 85) – heute verschollene Entwürfe zu folgenden Gemälden:

- GV 28 „*Buellium einen Benedictiner, der zu erst nach Indien zur Bekehrung der Heyden gekommen*“ (ausgeführtes Gemälde verbrannt)
- GV 29 *Die Feuerprobe der heiligen Kunigunde* (zu G 101)
- GV 30 *Die Krönung Kaiser Karls des Großen durch Papst Leo III.* (zu G 97)
- GV 31 *Der heilige Gotthard erweckt die Toten, um sie zu absolvieren* (ausgeführtes Gemälde verbrannt)
- GV 32 *Der heilige Virgil bei der gerechten Geldverteilung an die Arbeiter* (ausgeführtes Gemälde verbrannt)
- GV 33 *Der heilige Wolfgang* (zu G 99)
- GV 34 *Der heilige Bonifatius* (zu G 100)

Wie die verbrannten Gemälde und die zugehörigen Skizzen ausgesehen haben, entzieht sich bedauerlicherweise gänzlich unserer Kenntnis. Hinsichtlich des *heiligen Gotthard* (GV 29) darf ob der von Doberschiz gegebenen Beschreibung vermutet werden, dass Remp hier eventuell – parallel zur *heiligen Kunigunde* (G 101, Abb. 270) – den entsprechenden Stich aus Matthäus Raders *Bavaria Sancta* konsultierte.

Die Darstellung des missionierenden Benediktiners (GV 28) wurde bislang mit einem Gemälde in den Kremsmünsterer Stiftssammlungen identifiziert, das weder in kompositorischem Zusammenhang mit dem Historienzyklus steht, noch mit dem Personalstil Rempes in Einklang zu bringen ist⁶³¹. Besagtes Bild – *Indianermission der Benediktiner im 16. Jahrhundert*, 50 x

⁶³⁰ Vgl. dazu die Überlegungen im Werkkatalog bei G 82.

⁶³¹ Für den Hinweis auf die bisherige Identifizierung der bei Doberschiz (Q 32) erwähnten Skizze mit dem querformatigen Indianermission danke ich P. Klaudius Wintz sehr herzlich.

70 cm, Holter-Inv. Nr. 1156 – erweckt im Übrigen den Eindruck, dass es auf Grundlage einer Druckgraphik als farbige Kopie derselben geschaffen wurde⁶³².

Quellen: Kremsmünster, Stiftsbibliothek, CCn 1048: P. Laurenz Doberschiz, *Specula Cremifanensis*, 1. Band: Beschreibung der in dem mathematischen Thurne zu Cremsmünster befindlichen Naturalien, Instrumenten, und Seltenheiten, 1764ff., S. 449–450, 453–454 (Q 25). – Sartori 1811, S. 346.

GV 35–39

Fünf Historiengemälde

Öl auf Leinwand, Maße wohl wie G 85–86, 94–99

Ehem. Benediktinerstift Kremsmünster, 1866 verbrannt

Dank der Beschreibung der Skizzen bei Doberschiz sind wir über die Themen von drei der verbrannten Gemälde unterrichtet (siehe GV 34, 37 und 38). Damit bleiben – gegenüber der bisherigen Annahme in der Literatur⁶³³ – nur zwei Darstellungen unbekannt.

Quelle: Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, N. 443 (Q 11).

Literatur: Dorn 1929 (IV), S. 225. – ÖKT Kremsmünster, Bd. 1, S. 439.

GV 40

Heilige Lucia

Ehem. Ljubljana, Augustiner-Konvent, Maße und Verbleib unbekannt (vernichtet?).

Quelle: Ljubljana, Semeniška knjižnica, rkp. 14: Joannes Gregorius Thalnitscher, *Ectypon Bibliothecae Publicae Labacensis, Labacensis MDCCXV* (Q 16)

Literatur: Meeraus 1934, S. 151. – Resman 1995, S. 181

GV 41

„ein groß Bildt worauf ein geiger und Polnischer Pfeiffer repraesentirt“

Dieses Gemälde vermachte der Künstler neben Kunstbüchern, Kupferstichen und Skizzen testamentarisch seinem einen Bruder, dem Geistlichen Johann Ignaz Remp. Bemerkenswert ist, dass im Verlassenschaftsinventar dieses Bild nicht dezidiert erwähnt wird und auch sonst kein Gemälde angeführt wird, das besagter Johann Ignaz Remp legiert wurde. Es könnte aber auch mit der im Inventar gestrichenen Nummer 12 identisch sein (siehe dazu GV 60), wo von einem „bauern Stuck“ mit einem Schätzwert von 40 Gulden die Rede ist. Dieses wird in der Schätzliste von Rixner genauer als „ein stuckh von einem bauern mit der flauten“ beschrieben, das sich zum Zeitpunkt der Inventar-Erstellung außer Haus befand (Q 23b).

Quelle: Testament 1718 (Q 20).

⁶³² Zur Identifizierung und zur Rekonstruktion der Anbringung der Gemälde in der Sternwarte vgl. Wintz 1999.

⁶³³ ÖKT Kremsmünster 1977, Bd. 1, S. 439.

GV 42

„Die Keüſche Susanna mit denen 2 alten“

Der Schätzpreis von 10 Gulden legt im Vergleich mit den anderen Gemälden des Verlassenschaftsinventars und den Preisen, die Remp zu Lebzeiten (Kremsmünster, St. Florian) mit seinen Werken erzielt hatte, nahe, dass es sich hier um eine eher kleine Darstellung der alttestamentarischen Erzählung der Susanna im Bade gehandelt hat.

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 1 (Q 23a)

GV 42

„Ein blumenstükel“

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 2 (Q 23a)

GV 44

„Ein Hasß“

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 3 (Q 23a)

GV 45

„Ein Stükl mit 2 Änten Vögl“

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 4 (Q 23a)

GV 46

„Ein Crucifix mit der Mutter Gottes Joanne, und Magdalena“

Ob des Schätzwertes von 12 Gulden ist hier ebenfalls an ein kleineres Format zu denken, das als häusliches Andachtsbild oder vielleicht auch als *modello* zu einem Altarbild wie jenem in Kremsmünster (G 83, Abb. 239) gedient hat. Eine Identifizierung mit dem Gemälde in der Pfarrkirche in Sattledt (G 108, Abb. 240) scheint äußerst unwahrscheinlich.

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 5 (Q 23a)

GV 47 und 48

„2 gleiche Landtschafftln“

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 6 (Q 23a)

GV 49

„Ein Stükl mit 2 mit der Karten Spillenden Jungfrauen“

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 7 (Q 23a)

GV 50–54

„5 Contrafect welche nicht zu schätzen seind“

Zu diesen fünf Portraits ist anzumerken, dass sie zwar im Verlassenschaftsinventar ungeschätzt blieben, aber in der Gemälde-Liste von Rixner zusammen mit 1 Gulden festgelegt wurden. Unter Umständen handelt es sich um Portraits von Mitgliedern der Familie Remp, die als persönliche Erinnerungsstücke von der Schätzung ausgenommen waren.

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 8 (Q 23a). – Gemälde-Schätzliste 1719, Nr. 8 (Q 23b)

GV 55

„Ein Heil[iger] Franciscus, in lebens grösse“

Der vollständige Eintrag im Verlassenschaftsinventar lautet folgendermaßen: „No. 9 Ein Heil[iger] Franciscus, in lebens grösse bey H[errn] Spittl Maistern in Key[serlichen] Spittall versetzt und wird geschätzt f 100,--“. Rixner beschreibt es in seiner Liste den Heiligen als in „Lebens gresße von gantzer stattur“. Unklar bleibt die Verwendung des Ausdruckes „versezt“, da das Gemälde mit der vollen Summe der Schätzung in die Verlassenschaft aufgenommen wurde. Es könnte sich hierbei vielleicht um ein ausgeliefertes und noch nicht bezahltes Gemälde handeln.

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 9 (Q 23a)

GV 56

„Ein Diogenes“

Laut Verlassenschaftsinventar und Rixners Liste befand sich das Gemälde zum Zeitpunkt der Aufnahme beim „hoff secretarj Siberts [Syberz]“ in Versatz. Rixner führt außerdem bei der auf 30 Gulden geschätzten Darstellung noch den Vermerk „darauf Empfangen f 18,--“ an. Die Besitzverhältnisse erscheinen auch hier nicht klar.

Quelle: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 10 (Q 23a). – Gemälde-Schätzliste 1719, Nr. 11 (Q 23b)

GV 57

Gemälde unbekanntem Inhalts

Rixner hat dieses Gemälde wie folgt vermerkt: „No. 10 ist bey Ihro gn[a]d[en] v. Saillern ein bildt nicht benambst f 60, daran Empfangen per abschlag f 25“. Im Verlassenschaftsinventar

hingegen scheinen zwei nicht näher bezeichnete Bilder auf, von denen sich eines beim „Vice Canzler grafen v[on] Seilern“ befindet, wobei aber kein Schätzwert angegeben wird.

Quellen: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 11 (Q 23a; gestrichen). – Gemälde-Schätzliste 1719, Nr. 10 (Q 23b; bis auf Vermerk der Abschlagszahlung gestrichen)

GV 58

„Ein bauern Stuck“

Rixner verzeichnet Folgendes: „No. 12 bey Titl H. Reverendarij Manigetin [?] ein stuckh von einem bauern mit der flauten f 40“. Sowohl in der Schätzliste als auch im Verlassenschaftsinventar nach Franz Carl Remp ist dieses Gemälde gestrichen. Die Erklärung dafür könnte sein, dass das Gemälde zum Zeitpunkt der Erstellung des Inventars bereits vollständig bezahlt war bzw. bezahlt wurde und damit nicht mehr Teil der Hinterlassenschaft war.

Quellen: Verlassenschaftsinventar 1719, „Mahlerey“, Nr. 12 (Q 23a; gestrichen). – Gemälde-Schätzliste 1719, Nr. 12 (Q 23b; gestrichen)

Über diese Auflistung hinaus ist auf jeden Fall noch mit weiteren Werken zu rechnen. So werden etwa im Verlassenschaftsinventar nach Ignaz Maria Graf Attems bei der Auflistung der Mobilien in Schloss Brežice (Rann) Supraporten und Suprafinestren – ohne Bezeichnung der Sujets – von Remp's Hand angeführt (Q 25d). Außerdem werden von Doberschiz (Q 26) lediglich acht Skizzen für den Historienzyklus, der ja dreizehn Gemälde umfasste, erwähnt. Diesbezüglich darf angenommen werden, dass für sämtliche der großformatigen Bilder Entwürfe existierten.

15. Quellen- und Dokumentenanhang

Abkürzungen

A. Attems	Familienarchiv Attems (im Steiermärkischen Landesarchiv, Graz)
AS	Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana (Archiv der Republik Slowenien, Ljubljana)
Ea.	Expedita
H.	Heft
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien
I. Ö. Reg.	Innerösterreichische Regierung
K.	Karton
NŠAL	Nadškofijski Arhiv, Ljubljana (Erzbischöfliches Archiv, Ljubljana)
OeStA	Österreichisches Staatsarchiv, Wien
OMaA	Obersthofmarschallamt
OMeA	Obersthofmeisteramt
StLA	Steiermärkisches Landesarchiv, Graz
WStLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv

Q 1

1675 Oktober 14

Geburt von Franz Carl Remp – Eintrag im Taufbuch

NŠAL, RADOVLJICA, rojstna knjiga 1667–1680, 1675 Oktober 14
(Erzbischöfliches Archiv Ljubljana, Radovljica, Geburtenbuch 1667–1680, 1675 Oktober 14)

14. Currentis [8bris 1675] Bap:tus Franciscus Carolus Filius legitimus patris Joannis Georgy Remp, et eius coniugis Catharinae Patrinis e sacro fonte levantibus Illustrissimo D:no D:no Comite à Turri, Joanne Carolo, Procuratore Illustrissimo D:no Joanne Ludovico à Grimsiz, et Illustrissima D:na Anna Regina ab Hizing, ex Radmanstorff per me Ign: Josephum Paulum Janesizh Vicarium Loci.

Zitiert nach: Resman 1995, S. 191, Anm. 24.

Vollständig publiziert in: Steska 1944, S. 140–141.

Q 2

1694 Juni 5

Finanzielle Förderung von Remp's Auslandsaufenthalt durch die Krainer Stände

AS 2, Deželni stanovi za Kranjsko, I. Registratur, Karton 911 (Verordenten Sessions Protocoll No. 37)

Franz Carl Remp, der sich zu dieser Zeit im Ausland befindet, erhält auf Antrag seines Vaters Johann Georg Remp von den Krainer Ständen zu seiner Fortbildung eine Förderung in der Höhe von 150 Gulden.

fol. 444 recto

Hansß Georg Remp Mahler V[or] ein gnaden auswurff vor seinen
in der frembde befündenden und der Mahler
kunst nachgehenden Sohn.

Bschaidt.

Damit des Supplicanten Sohn sich in der Mahler kunst desto besser perfectioniert und zu des Landts notturfft qualifiziert machen köne, wollen die heren Verordenten auff die, von denselben einkombens Vornembe recommendation, Ime noch für dieses Jahr ain= hundert und funfftzig gulden amtswehrung aus= geworffen, und die ervolglassung derselben dem g[nä]d[ig]en GeneralEinnemblers anbevolchen haben. Actum Laybach den 5. Junij 1694.

Hinweise auf das Dokument in: Lubej 1997, S. 37. – Weigl 2001/02, S. 54, Anm. 14.

Q 3

1702/03

Auszüge aus dem von Andreaßen Haring geführten Rechnungsbuch der Herrschaft Rann vom 12. März 1702 bis zum 11. März 1703 (unpaginiert)

StLA, A. Attems, K. 301, H. 1743

fol. 6 verso

N: 19

Lauth quittung unnter N: 19, bezalt dem Maller yber die in 2 Vorigen Raittung z: Außgab gebrachten 30: unnd ihme Von Ihro Excell: selbsten gegebne 10 f Vermög beyligenden Accorde[s?] noch 65 [fl]

fol. 7 verso

N: 29

Dem herrn P: Augustin Franciscaner z: farben für den Maller bezahlt Lauth Zedl unnter N: 29 1 [fl] 12 [kr]

fol. 9 recto

Mehr für den Franz Maller in Schmalz von 9 ½ Wochen 55 [kr] Ingleichen in Spöckh 34 [kr] 2 [d]⁶³⁴

fol. 11 verso

Prandtwein Empfang.
Dem Stockhador zum farben –, – 1
Dem Maller Wasellio zum Vergulden – [Emper] 3 [vt:]

fol. 14 recto

Waitzen Außgab.
Dann für den Maller Franz, unnd dem

⁶³⁴ Vgl. ebenda: „Für mich [Verwalter Andreaßen Haring], mein Weib, unnd den Schreiber benigt das Cassierte Schmalz 15 [fl], Ingleichen der Spöckh 4 [fl]“.

andern Maller, so allein 14 Tag alda
gewest 1 4/5 [Rainersch(aff)]⁶³⁵

fol. 15 recto

Außgab in Khorn.

Dann für die Zween Maller 1 1/4 [Rainersch.]⁶³⁶

fol. 17 recto

Hirsch Außgab.

Item ist meiner Passierung, unnder der Zeit
nach, für den Stallmaister, Maller,
Stockhador, den andern Schreiber, unnd
Zween Tischler in Preye aufgangen 6 3/4 [Rainersch.]

fol. 20 verso

Außgab in Gersten.

Für mich, mein Weib, zween Schreiber, den
Stallmaister, Maller, Stockhador, unnd
2 Tischler, seindt gleich wie beym Hirsch
aufgangen in Preyn 7 5/12 [Rainersch.]

fol. 24 verso

Zünßhiendl, unnd Ayr Außgab.

Dem Wasellio Maller geben 138 [Ayr]

fol. 25 recto

Für ankhombende Forrestier, Wie auch Maller,
Stallmaister, unnd Stokhador 121 [Zünßhiendl], 450 [Ayr]

Hinweis auf das Dokument und auszugsweise Publikation in: Weigl 2000, S. 41, Anm. 142. – Weigl 2001/02, S. 51. – Weigl 2006b, S. 243–244, Anm. 51.

Q 4

1707 Juli 23

Eingabe des Grafen Attems bezüglich des Malers Remp sowie dessen eigene kurze Stellungnahme

StLA, I. Ö. Reg., Ea., 1707–VII–56

Remp wurde offensichtlich von den ortsansässigen Grazer Malern beschuldigt, unerlaubterweise auch für andere Auftraggeber tätig gewesen zu sein. Graf Attems entgegnet, dass Remp kontinuierlich ausschließlich für ihn zu arbeiten habe. Er weist auch darauf hin, dass es Adeligen und Geistlichen frei steht, welchen Künstler sie beschäftigen. Darüber hinaus weist er auf das Deutlichste zurück, dass Remp auch einen Jungen ausbilde: Dieser habe lediglich die Aufgabe, die Leinwände zu grundieren, Farben zu reiben und dem Maler Modell zu sitzen. [Texte des Grafen Attems und des Malers Remp von demselben Schreiber, die Unterschriften jeweils eigenhändig]

⁶³⁵ Vgl. ebenda: „Verwalter, Frau und Schreiber 24 Rainersch., anderer Schreiber der Zeit nach 4 1/2, Stallmeister 6 1/2, Stukkateur 3 1/3“.

⁶³⁶ Vgl. ebenda: dieselben Angaben wie beim Weizen, außer: Stukkateur 3 1/2.

fol. 1 recto (linke Spalte)

Die burg: Maller soll berichten, ob der franz Remb auch andere Partheyen nebst den H. Graffen von Attembs bediene berichten

dato 23. July 1707.

fol. 1 recto (rechte Spalte)

Von der Röm khay: auch zu Hungarn Undt böhamb khönig: May: Unsers allergnedigsten Herrn Undt Erblandtsfürstens deroselben I: Ö: Reg: Undt HoffCammer weegen denen alhiesßig burger: Mallern miot zuestöllung dits anzuzai gen. Hiemit ist wollgedachter Reg: Undt HoffCammer befelh, daß dieselbe, ob nemblichen der Franz Remb nebenst Herrn Ignatio Maria graffen Von Attimis auch andere Partheyen mit seiner Mallerey bediene mit mehrerer weisen, so dan in sachen Verrere Verbschaidung erfolgen solle. dan 23. July 1707

[Unterschrift unleserlich]

fol. 2 recto

Hochlöb: I: Ö: Reg: und HoffCammer Hoch und wollgebohrner Herr Herr Statthalter Wie auch andere Hoch und Wollgebohrne Wollgebohrne, Woll Edl gebohrne g[ne]dig und Hochgebiet: Herrn Herrn.

Es hat mir Mein Maller Franz Remb den von den gesambten Mallern Eingegeben gegen bericht Eingehendiget weillen nun obbenenter Maller in meinen Diensten Stehet als ist es auch Hegst billig, daß ich mich seiner annemen, und also zu Euer Excel: und Einer Hochlöb: Stöll Hier in fahl zu abschneidung aller Windtlicheckheit recuriren und so vill informiren mues, daß ich disen Franz Remb schon vor sehr vill Jahren vor Meinen Maller aufgenumben, auch bis, und so Lang Er nicht verheyrath ware in meinen Haus und Kost gestanden, weillen aber verheyrate Laite in Haus zu haben mir ungelegen were, auch vor sie Keine gelegenheit in Haus habe, also mues ich woll wider Meinen willen Eine grosse Aussgaab wegen anderwertigen wohnung und ver=

fol. 2 verso

Kestung haben und also alles Eins ob Er in Meinem Haus, oder in Einen andren ist, welches mein bstandt gelt Kostet, und ich Es Ihme rathe dises auch in nigten Ihren Privilegien Contraueniret in bedenckhen wie die Maller selbst vermelden daß Einen Herrn Cauallier und geistlichen solle unverwert sein Lusts Halber Mallen zu Lassen, Jedoch nur in Ihren Heysern und geschlössern so Vernifftige weis zu nembn nemblichen vor Ihre Heyser, und geschlösser sollte die Mallerey appliciert werden, wollen aber die Maller dises worth heyser und geschlösser strigte nembn so ist zu beobachten daß Ewen die Zimmer wo Er mein Maller wonet, so lang ich des bstandt gelt vor Ihme zalle gleichsamb mein seint.

Daß aber 2do Er Mein Maller frembten arweiten sollte wirdt auf alle weis widersprochen, und Kann es nicht sein in bedenckhen Er continuirlich vor mich zu arweiten hat, dahero bidte Euer Hochlöb: Stöll möchte denen Mallern anbefelichen sie sollen demonstriren wenn Er mein Maller auser Eins

fol. 5 recto

contrafe. so ich dauon angesprochen worden Etwas gemallen haben sollte Es seint ungegrinte, und lare asserta. Und nichts als ein Naidt weillen Ihme Keiner in der Mallerey den druz biedten Kann daß Er aber fertiges Jahr gegen Zweyen Maller

vermeldt Er were nicht allein mir sondern auch frembten Etwas zu Mallen berechtiget Thuet Er nicht widersprochen, Inbedenckhen Er die wohnung unter Ihro fürst: g[na]den von Eggenberg so die freyheit haben gehabt danach aber vor Keinen nichts gemallen hat, Ich selbst Es auch nicht gestattet hette sollte Er aber danach was gemallen haben so Erweisen Es die Maller, als dan werden sie sich beklagen Könen cum aserenti incumbat probatio.

Waß nun dem so intitulirten Jungen anbelangt ist dieser Kein Jung dem Er Lehrnet sondern nur der Ihme die Ticher grintet, und die farben Raibet, auch Ihme zu vor Ein Model Sitzen mues, dass Er aber selbst, wan Er nichts zu thun hat, zeichnet und vor sich selbst Etwas Erlernen will tuet Er deren Mallern Kein eintrag, dan Einen menschen mues

fol. 5 verso

Er haben, wan sie Maller aber Erweisen Könen daß dieser intitulirte Jung vor Einzigen menschen was gemallen so Erbiette ich mich Ihme exemplariter abzustraffen Er Mein Maller Remb lernet auch dem Jungen nicht, daß Er aber selbst wan Er Zeit hat zeichnet und sich damit distrahirt werden Ihme Hoffentlich die Maller dises nicht wörn Könen, zu Mallen Ihnen dardurch Kein Eintrag geschiht.

Alls Langt an Euer Excel: und Eine Hochlöß: Stöll Mein gehor: Bitten sie geruehen bedenken dieser Remb Mein Mallern ist, und vor mich allein Mallet notwendig auch Einen Jungen zum grünthen und farben Raiben, auch oft zu einen Model brauchen mues, die importunen Maller von Ihren ungegrinten petito abzuweisen mich Empfelche und verbleibe.

Euer Excel: und Einer Hochlöß: Stöll. gehor[sam]ber
Ignatius Maria gr. Atthembs mp.

fol. 6 verso (linke Spalte: Adresse)

23. July 1707

An die Hochlöß: I: Ö: Reg: und HoffCamer Ignatii Maria Graff von Attembs gehor:
bericht
contra Ende Maller zu Grätz.

fol. 6 verso (rechte Spalte: Durchführungsvermerk)

Denen allhiessigen burgerlichen Mallern ex offo anzubeuelhen, dass selbige, ob nemblichen der franz Remb nebenst H: graffen Von Athimis auch andere Partheyen mit seiner Mallerey bedine mit mehren erweisen, so dan Verbschaidung eruolgen solle.
den 23. July 1707

[Unterschrift schwer leserlich: Hardegg? – Schmitz 1927, S. 86 (recte 87): Wundegg?]

fol. 3 recto

Hochlöß: I: Ö: Reg: und HoffCammer Hoch und Wollgebohrener Herr Herr Statthalter wie auch andere Hoch und Wollgebohrene wollgebohrene woll Edl gebohrene g[ned]ig und hochgebiet: Herrn Herrn.

Von Euer Hochgräff: Excel: und g[na]d[en] ist mir der grazerischen Maller gegen bericht zuegekhomen und mir anbefolchen worden Meinen schlus bericht zu legen, weillen aber Ihro Excel: Mein g[ne]diger herr Graff in dem dienste ich vill Jahr mich befinte Statt Meiner Einen außfirlichen Schlus bericht gegeben, Alls Langt Euer Excel: und g[na]den Mein gehor: bitten

sie geruehen Meiner gegentheill dermahl Eins bey nicht habenden Einzig alls g[ne]dig abzuweisen mich allerunth: Empfelhent verbleibe

Euer Excel: und g[na]den.
Undertenigster gehorssamst
Franz Carl Rempp
Maller mp.

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 83–87 [recte: 86–89], Nr. 2.

Q 5

1707 Dezember 3

Taufe der Tochter Maria Francisca Johanna

Diözesanarchiv Graz, Altmatriken der Stadtpfarre Graz – Hl. Blut, Taufbuch Bd. XII (1707–1720), S. 51.

Nomen Baptizati: Maria Francisca Joanna
Parentes: Franz Carl Rempp ein Maller et Maria Ludovica Ux[or] ejus.
Patrini: Wilhelm Reymundt Rathsverwandter et Joanna Theresia Ux[or] ejus anstatt seiner Herr Veith Holtzmaister burger[licher] Waxkhörgler
Baptizans: H[err] Beckher

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 83 [recte: 86].

Q 6

1710 April 28

Remp als Trauzeuge bei der Verhelichung von Johann Anton Benedict Popill mit Anna Euphrosina Roßerin

Diözesanarchiv Graz, Altmatriken der Stadtpfarre Graz – Hl. Blut, Trauungsbuch Bd. VIII (1700–1714), S. 341.

Den 28 huius [*Anm.: April 1710*] ist v[on] Herrn Johann Adam Holzmann Copulirt worden, der wollEdle Herr Johann Antoni Benedict Popill gebohrner v[on] Brun, des wollEdlen Herrn Joachim Popill gebohrner v[on] Brunn, der Röm[isch] Kay[serlichen] May[estät] officir in Ungarisch Bergstötten, mit Fr[au] Anna Euphrosina gebohrne v[on] Roßerin desßen Fr[au] Ehe Consortin see[lig] Ehlicher Herr Sohn, mit Jungfr[au] Maria Barbara Fellnerin, weillandt des wollEdlkunstreichen Herrn Wolfgang Alexander Fellner, Seiner Hochfürst[lichen] gnad[en] Erzbischoffen zu Salzburg gewestem vice=Capell=maister, mit Frauen Maria Ursula, desßen Frauen Ehe Consortin, beeden see[lig] Ehlich[e] Jungfrau Tochter.
Testes: H[err] Franz Carl Remb ein maller, und H[err] Matthiaß Khern statt Cantor, Herr Joseph Stainer statt Suaentor.

Q 7a

1712 Februar 24

Taufe des Sohnes Franz Joseph

Wien, Pfarrarchiv St. Stephan, Taufprotokoll 1711–1713

Bapt. Franciscus Josephus
Parentes: Franciscus. Carol. Rembhe ein Mahler Maria Ludovica uxor.
Patrini: Henricus Göz böhmischer Hoffagent
Maria Elisabeth uxor
Joannes Andreas Koller
Joanna Juliana Brenerin
Anna Catharina Kilianin obst.

Vollständige Abschrift in/zitiert nach: Schmitz 1927, S. 83 [recte: 86].

Q 7b

1712 Februar 24

Taufe des Sohnes Franz Joseph

Wienerisches Diarium, Nr. 903 (26. bis 29. März 1712)

[Auflistung der Getauften vom 24. Februar 1712]
Dem Franz Carl Rembt und Maria Ludovica sein Ehew. ihr S. Franz Joseph.

Q 8

1712 Mai 27

Restzahlung für die zwei Altarbilder für die Stiftskirche in Kremsmünster

Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1712, Nr. 507

Den 27. May Franz Carl Rempen für die in die Closter Kürchen gemahlene 2 Altar
blöther alß S. Benedictum moribundum, und das andere Christus am Creüz, einen
Rest⁶³⁷ zalt 300 fl.

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 88 [recte: 90], Nr. 507.

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Archivalische Vorarbeiten Kremsmünster 1961, Bd. 1, S. 278, Nr. 2969.

⁶³⁷ Bereits am 10. Jänner 1712 hatte Remp für das Altargemälde mit dem *Tod des heiligen Benedikt* (G 84) vom Abt die Summe von 300 fl erhalten (Archivalische Vorarbeiten Kremsmünster 1961, Bd. II, S. 69, Nr. 2969).

Q 9a

1712 Juni 27

Tod des Sohnes Franz Joseph

Wienerisches Diarium, Nr. 929 (25. bis 28. Juni 1712)

[Auflistung der Verstorbenen in der Stadt vom 27. Juni 1712]

Dem Herrn Franz Rempp Kunst=Maler bey der weissen Rosen in der Schulerstrassen
sein Kind Franz alt 18. Woch.

Q 9b

1712 Juni 27

Totenbeschauprotokoll anlässlich des Todes des Sohnes Franz Joseph

WStLA, Totenbeschauprotokolle, pag. 223 (Mikrofilm-Rolle 23)

Dem Herrn Franz Carl Rempp, Ein Kunstmahler sein Kind Franz Joseph, ist bey der
Weiss=Rosen in der Schullerstr: an der Zahnfräis b[e]sch[au]t alt 18 W:

Q 10

1713 Mai 26

Bezahlung von drei Portraits Kaiser Karls VI. durch das Stift Kremsmünster

Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 441

Den 26. May Franz Carl Rempen für 3 Contrafait deß iezigen Röm. Kaysers Caroli VI
zalt 100 fl.

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 88 [recte: 90], Nr. 441.

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Archivalische Vorarbeiten Kremsmünster 1961, Bd.
1, S. 280, Nr. 2987.

Q 11

1713

Bezahlung von 13 Gemälden für die Stiftskirche in Kremsmünster

Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 443

Dem Carl Rempen wegen deren in alhiesiger Closter Kürchen an denen Pfeilern
aufgemachten 13 bilder, aines 200 fl zusammen 2600 fl.

Vollständig publiziert in: Schmitz 1927, S. 88 [recte: 90], Nr. 443.

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Archivalische Vorarbeiten Kremsmünster 1961, Bd.
1, S. 280, Nr. 2989.

Q 12a

1713 September 14

Vertrag mit Remp über die Bemalung von zwei Deckenfeldern in den Kaiserzimmern sowie über die kleinen Deckenfelder des Treppenhauses in Stift St. Florian

Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1713 September 14

Hierauf haben Wür mit herrn Johann Carl Remp Kunst Malern, Volgenten Accord gemacht, das nemblichen selbiger an dem Schlus des Neuen gebeü in obern stockh das Eckh Zimmer Und das gleich daran stost = wie auch in besagten obern stockh die Acht Klainen felder an der haubt stiegen = Und am Undern thail der haubt stiegen die noch Sechs feldl, jades mit Vorhero Unsern g[nä]dig Verwilligten Concept, nach möglichster Kunst Und fleis Von seinen selbst aigenen schön=guet Und bestendtigen farben Malen Und Verförttigen sole; dargegen Versprechen Wür ihme H. Remp wegen Verstandtener Arbeith da diese Zu Unsern g[nä]digen wolgefahlen gemacht = so lang an selbiger gemalen wird, Vor sein Persohn die Kost Und trunckh, in gelt Vor jedes Zimmer 100 fl Vor die Völlige stiegen 360 fl. Zusamben aber Vor beede Zimmer Und stiegen fünffhundert Sechzig gulden, sage 560 fl bezahlen Und abvolgen Zu lassen; Zu Urkhundt seint hierüber Under beederseits handtunderschriften Und förttigungen Zway gleiche Exemplaria aufgerichtet worden, beschechen St. florian den 14 7br. ao. 1713.

[Siegel] Franciscus Probst Zu St. Florian mp

[Siegel] Franz Carl Remp

[beiliegend Quittungen über Abschlagszahlungen vom 23. September, 18. November und 31. Dezember 1713]

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 88–89 [recte: 90–91].

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Korth 1975, S. 365–366, Q 423.

Q 12b

1713

Zahlungsvermerk über die unter Q 12 genannten Arbeiten

Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1713, Nr. 29

Nr. 29: H. franz Carl Remp Malern Von Wienn, Vor Malen der Klainen felder an der haubt stiegen, Und 2 Zimmer in obern stockh Vermög der beygelegten quittung, 560 [fl].

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 90 [recte: 92].

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Korth 1975, S. 365, Q 424.

Q 13

1714 Mai 8

Bezahlung der Arbeiten an der Decke des Eckzimmers der Prälatur in Stift St. Florian

Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1714 (Baurechnung 1712–1714), Nr. 40

Nr. 40: den 8. May H. franz Carl Remp Malern Von Wienn, Vor Malen der teckhen in Eckh Zimmer des Mittern stockhes 150 [fl].

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 90 [recte: 93].

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Korth 1975, S. 357, Q 348.

Q 14a

1714 Juli 6

Vertrag bezüglich Ausführung des großen Deckenfeldes im Treppenhaus des Stiftes St. Florian sowie von drei Supraporten für das Samson-Zimmer

Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1714 Juli 6

Hierauf haben Wür mit herrn franz Carl Remp Kunst Mlaern Volgenten Contract gemacht, das nemblichen selbiger an der haubt stiegen in obern stockh das mitter = oder große feld nach formb des Unnß Vorgewisnen Concept, wie auch in das griene oder Samson Zimmer in Neuen stockh Drey Porthir stuckh nach möglichster Kunst Und fleis Von seinen selbst aigenen schön = guet Und bestendigen farben Malen Und Verförttigen solle; Dargegen Versprechen Wür ihme H. Remp wegen Verstandtener Arbeith da diese Zu Unsern, aber besonders g[nä]digen wolgefahlen gemacht = so lang an selbiger gemalen wird, Vor sein persohn die Kost Und trunckh, in gelt Vor die stiegen 650 fl Und Vor ain Porthir stuckh 50 fl. Und alßo Vorbemelten nach, Vor all bemeldtes Achthundert gulden, sage 800 fl bezahlen Und abvolgen Zu lassen; Zu Urkhundt seint hierüber Under beederseits handtunderschriffen Und förttigungen Zway gleiche Exemplaria aufgerichtet worden, beschechen St. florian den 6. July ao. 1714

[Siegel] Franciscus Probst Zu St. Florian

[Siegel] Franz Carl Remp

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 89–90 [recte: 91–92].

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Korth 1975, S. 365, Q 429.

Q 14b

1714 August 14

Bezahlung der Arbeiten am großen Deckenfeld des Treppenhauses im Stift St. Florian

Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1714 (Baurechnung 1712–1714), Nr. 42

Nr. 42: den 4. Aug. Vor gemelten H. franz Carl Remp, Vor Malen des Mittern felde an der haubt stiegen in obern stockh nach lauth der quittung, 650 [fl].

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 89 [recte: 93].

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Korth 1975, S. 365, Q 431.

Q 14c

1715 Februar 21

Bezahlung der drei Supraportengemälde für das Samson-Zimmer im Stift St. Florian

Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1715, Nr. 45

Nr. 45: den 21.febr. Herrn franz Carl Remp Maler in Wien Vor drey Porthir stückh in das Sämson Zimmer alhier, vermög quittung, 150 [fl].

Vollständige Abschrift in/zitiert nach: Schmitz 1927, S. 90 [recte: 93].

Q 15

1715 August 26

Ernennung von Franz Carl Remp zum kaiserlichen Hof-Historienmaler

OeStA, HHStA, OMeA, Hofparteiprotokolle des Obersthofmeisteramtes, Band 8

fol. 416 recto, linke Spalte

Titular Hoff=Mahler Franz Carl Remp.

fol. 416 recto, rechte Spalte

Von der Röm[isch] Kay[serlichen] auch zu Hispanien, Hungarn, und Böheimb König[lichen] May[estät] Erzherzogens zu Österreich etc. Unsers allergnädigsten Herrns wegen, dem Franzen Carl Remp Historien Mahler in Gnaden anzudeüten, waß gestalten allerhöchst gedacht Ihro Kay[serliche] und König[liche] Cath[olische] May[estät], auf deroselben, von seinem allerun[ter]th[äni]gstem ansuechen, vor dero HoffMahler auf= und angenohmen zu werden, gethanen g[e]h[orsam]bsten vortrag, nachdeme deroselben seine des Supplicantens, in der Mahlerey=Kunst, Beuorab denen Historien, durch so villjährig

fol. 416 verso

Inn= und ausser Landts darauff gehabte fleisige application erlangte Besondere Erfahrungheit und geschickhlichkheit auch daruon erwisene proben angerühembt worden, in sein Franz Carl Remps allerunterth[äni]gstes Begehren in so weith gewilliget, das Sie dem selben den Titul dero Kay[serliche]n Hoff=Historienmahlers allergnädigst zu gelegt haben, das Er also von nun an, als Kay[serliche]r Hoff=Historien Mahler, sich nennen und schreiben möge, auch also von Jederman genennet = geachtet = und intituliret werdten, anbey alle und Jede einem Titular Hoff=Mahler zu kommende freyheiten und privilegien zu geniesen haben, dahingegen aber die Beym Kay[serlichen] Hoff etwa vorfallende, seiner profession und Kunst erfordernde arbeiten, ohne daruor protendirender hoffbesoldung oder freyen hoffquartier umb die sonst=

fol. 417 rechto

Sonst Billige Bezahlung, zu verrichten allezeit schuldig und verbunden seye, von niemandten aber in einige wege daran gehindert werden solle; als zu welchem Endte und zu seiner Nachricht so wohl als nöthiger versicherung, Ihme gegenwärtiges Decret unter allerhöchst = gedacht = Ihro Kay[serliche] und König[lichen] May[estät] hervor getruckhitem Secret=Insigl auf gefertigter hiemit ertheilt wirdt. Sig. Wienn den 26. Aug.

Q 16

1715

Biographie Franz Carl Remps von Johann Gregor Thalnitscher/Dolničar

Ljubljana, Semeniška knjižnica, rkp. 14: Joannes Gregorius Thalnitscher, Ectypon Bibliothecae Publicae Labacensis, Labacensis MDCCXV

Seite 102

Franciscus Remb. Rottmansdorffij Carniolae in
lucem editus. Anno Patre Jo[ann]e
Georgio. Matre Ursula.

Natus An[no] 1674. a teneri delineationi, ac picturae
deditus, pronactor aetate Venetias, ac Romam hac in arte
peritorum Palestra, toto orbe celeberrima, ubi triennio moratus, Academic-
is Sedulo incumbens, meruit inter praemiseros recenseri.

Anno 1703 Graeciu migravit, ubi sexenio moratus, inde Vienna con-
cessit, ubi cum suae artis specimina manifestanet, fit anno 1715
Historicus Caesareus. In Academia Pictoru Principu a Liechtenstein
directoris, ac correctoris munus obijt. Longu hic foret, quae opera
ab eo, ad nominis [...] immortalitate in lucem prodierint recensere.

Literatur: Steska 1900, S. 54. – Lavrič 2001, S. 76, Anm. 62.

Q 17a

1717 Dezember 11

Tod der Maria Ludovica Remp

Wienerisches Diarium, Nr. 1499 (11. bis 14. Dezember 1717)

[Auflistung der Verstorbenen in der Stadt vom 11. Dezember 1717]
Dem Franz Carl Rembt Hof=Mahler s. Ehew. Maria Ludovica alt 29. Jahr.

Q 17b

1717 Dezember 11

Totenbeschauprotokoll anlässlich des Todes von Maria Ludovica Remp

WStLA, Totenbeschauprotokolle, Totenbeschauprotokolle 1716–1718, pag. 345 (Mikrofilm-
Rolle 25)

Dem Franz Carl Rembt, Kay[serlichen] Hof=Mahlern sein Weib Maria Ludovica ist in
Rossausleyher[ischen] hauß in der Riemmerstrass an Langwehrender Krankheit und frais
b[e]sch[au]t, alt 29 Jahr.

Q 18

1717 Dezember 14

Sperrrelation anlässlich des Todes der Maria Ludovica Remp

OeStA, HHStA, OmaA, Abhandlungen, Karton Nr. 665 [Nr. 1830–1839, 1717–1718],
Abhandlung 1849 (1717).

Adresse

O. H. M. S. H. d. 14 Decembris 1717

Unterthönig gehorsambste Relation

Ludwig Natali [Vatali?] Ambts-Trabantens

In ca[us]a nach Wey[lan]d Fr[au] Mariam Ludovicam Rembtin angethander Tottfalls
Spörr betr[effend]

Amtsvermerk

Diese Relation bey der Canzley aufzubehalten, und soll in vermeldter Wittiber auf die
negste Session ex offic[i]o für H. Obristen Hoff Marschalle in Rath gefordert werden.
Wienn den 14. Decembris 1717

Text

Durchleüchtigster Fürst etc. Gnädigster Herr Herr O. H. M. demnach die Fr. Maria
Ludovica Rembtin Kays. Hoff Mahlerin ab intestato mit Tott abgegangen, und nebst
den Wittiber zwey Kinder Mariam Franciscam 10 und Mariam Victoriam 8 [?] Jahr alt
hinterlasßen, Als habe nach selben die gewöhnliche Tottfalls Spörr angethann so ich
hiemit hinterbrinden und verbleiben sollen

Euer Fürst[lichen] Durch[laucht]

Unterthänig gehor[samb]ster

Ludwig Natali [Vatali?] manu propria

Ambtstrabant

Q 19

1718 März 12

Bezahlung für Arbeiten in der Prälatur des Stiftes St. Florian

Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung 1718, Nr. 41

Nr. 41: den 12. Marty herrn franz Carl Remp Kay. hoff Malern Von Wienn, Vor
gemachte Malereyen in Ihro hochwürden Und gnaden Neuen Probstey Vermög schein
Vergnüegt 500 [fl].

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 90 [recte: 93].

Vollständig publiziert in/zitiert nach: Korth 1975, S. 358, Q 355.

Q 20

1718 August 25

Testament Franz Carl Remp

WStLA, Alte Ziviljustiz: A1, Testamente | 1548–1783 – 2988/1718, Franz Carl REMP

fol. 3 verso, „Umschlag“

N. 42. Hierin ist mein Franz Carl Remp Kay: Hoff=Historien Mahler Lezter Will und Meinung Endthalten

Anheut ist gegenwärtiges Testament in anwesenheit des Ignatii Joannis Remp Presbyteri, und des Dris Alliprandi publicirt worden : Wovon dem Interesirten Abschrift erteilt = und an [...] vermelten [...] das [...] bei der Canzlei ohnverlängt ausgefertigt werden solle. Wien den 1. Oct: 1718.

[eine Unterschrift unleserlich]

Franz Carl Remp

Kay: Hoff Hist: mahler

[Siegel: Bindenschild mit drei Wappen]

Edm: Godfr: Syberz

Erbettener Zeug mp

[Siegel: Bindenschild mit drei Blumen]

Jacopo Antonius Aliprandi⁶³⁸ [...] Dr mp
[als] erb[...] Zeüg.

[Siegel: Bindenschild mit Adler]

fol. 1 recto

In Namen der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit Gott des Vatters, und des Sohnes, und des H. Geistes. Amen.

Hab ich Franz Carl Remp Kay: Hoff Historienmahler an Heündt zu Ende gesezten dato Bey gutten gesunden Vernufft und Verstandt, anbey doch in etwaß schwacher leibs Disposition hiemit meinen lezten Willen, über mein weniges Vermögen aufrichten und beschliesßen wollen, alß

Erstlichen habe ich nach meinen über kurz oder lang beschehenden Todtfahl meine Arme Seel in die grundtloße Barmherzigkeit deß allmächtigen Gottes durch die Verdienste der allerseeligsten Jungfrauen und Mutter Gottes Maria, auch meiner H. Schuz Patronen jnbrünstig befehlen und gänzlich übergeben sollen; meinen Körper aber nach Christ Cathol: gebrauch mit ein halben Conduct in die alhießige Pfarrkirche auf den Stephans freythoff beerdigen lasßen wollen.

Andertens vermache ich zu meiner Seelen Trost, und Heyl vor H. Mesßen Zweyhundert gulden, und sollen hieruon gleich nach meinen Todt so baldt alß möglich funffzig

fol. 1 verso

Mesßen Bey den Altar Sti Sebastiani in der St: Stephans Dom Kirchen, 2do bey den Altar Sancti Josephi, und Mutter Gottes gegen der Sacristey auch 50. / 3io zu St: Florian ob der Enß in der grufften 25. / 4to zu Stainz in Steuermarkh bey den Joannis Baptista Altar 50. / 5to in der loretto Capellen alhier zu Wienn bey den Augustinern 25. / 6to bey St: Peter alhier in Wienn bey St: Michaeli und St: Sebastiani Altar zur Zeit da die

⁶³⁸ Der Gerichtsadvokat Dr. Jakob Anton Aliprandi (geb. 1689) entstammte einer Familie, von der über den Zeitraum von 1670 bis nach 1750 insgesamt vier Mitglieder als Stukkateure in Wien nachweisbar sind (Hajdecki 1906, S. 36–37).

privilegirt seindt 50. Die übrigen Mesßen aber sollen zu gleichen Theill zu Stainz in Steuermarkh, und in der Pfarr Kirchen zu Rattmonstorff in ober=Crain gelesßen werden.

Drittens vermache ich vor die arme leüth zu ein allmoßen Zechen gulden, die ihnen von handt außgetheillet werden sollen.

Vürttens vermache ich meiner lieben frauen Mutter Anna Catharina Rempin wittib funffzig gulden.

Vünfftens legire ich meinen lehr Jungen Justo Kremer meine ordinari leibs Klaider und wöschgewant, alß hemeter, haltüecher, und Täßl.

fol. 2 recto

Sechstens legire ich meinen geistlichen Herrn Bruderem Joanni Ignatio Jemp die helffte von meinen Kunst=Büchern, Kupferstichen, Schkizen, und ein groß Bildt worauf ein geiger und Polnischer Pfeiffer repraesentirt ist, wie ingleichen

Sibentens vermache ich meinen Herrn Brudern Josepho Antonio Remp Beeder Rechten Doctori mein Rottes Klaidt, sodan die andere helffte meiner Kunstbücher Kupferstichen, inventions Risßen, schkizen, sambt denen Zwölf Apostels Köpfen. Waß nun aber über

Obstehende legata in Mahlerein oder deren Werth übrig ist, daß will ich

Achtens meinen zwey hierunten benandten Universal=Erben vermacht und solcher gestalten hinterlasßen haben, daß die meinen Herrn brudern Josepho Remp alle bewuste Mahlereyen umb den werth verkhaufft und eintweder daß geldt, oder aber die bilder in naturâ post deductas Expensas erstbemelten meinen Universal Erben behändiget werden sollen. Und Zumahlen

fol. 2 verso

Neüntens die Erbs Einsezung in einen ordentlichen Testament nottwendig erfordert wirdt; alß Seze, benenne, und verordne zu meinen wahren Universal Erben meine liebe zwey Eheleibliche Töchter Mariam Franciscam, und Mariam Victoriam Rempin, alßo und solchergestalten; daß wan eine vor der andern in unvogtbahren Jahren mit Todt abgehen sollte, eine der andern pupilariter reciproce substituirt sein solle, damit aber

Zechentens meine beede zwey münderjährige Töchter desto besser verpfleget, und in der forcht Gottes auferzogen, auch zu allen guetten angewißen werden möchten, alß will ich hiemit meine beede zwey herrn Brüeder inständig gebetten haben, dieselbe wollen sich ihrer annehmen und ihnen allen nottwendigen beystandt leisten, insonderheit aber erbitte hiemit meinen hochgeehrten H: Brudern Josephum Antonium Remp beeder Rechten Doctorem derselbe wolle ermelt = meinen zwon Töchtern vätterlich an die handt gehen, dieselbe bey meiner hohen Obrigkeit, oder wo es sonsten vonetten vertretten,

fol. 3 recto

auch derenselben vormundtschafft über sich nehmen, alß wohin Sie bestens recomendirt zu sein gebetten haben will. in solcher Brüderlicher Zueversicht will ich

Aylffstens hiemit meinen lezten willen beschlosßen haben mit dißen außdrucklichen anhang, daß wan dißer mein lezter will nicht alß ein ordentliches Testament gelten könnte, so solle es alß ein Codicill, aut quicumque actus ultime v[o]luntatis sub omni in jure reperibili clausulâ serio, et [...] violabiliter gehalten werden. und daß dißer mein Ernstlicher, beständig= und unveränderlicher willen seye, hab ich zu mehrer desßen Becräftigung von jnen selbst g[e]förtiget, und nebst meiner von außen zu förttigen die respective ansehentliche Herrn Gezeügen sonders fleißes Erbetten. so geschehen Wienn den 25. Augus[...] Anno Taußendt Sibenhundert achtzehen.

Dißes Hab ich alleß angeben durchgeleßen Undt Hiemit nochmallen becräftiget.

[Siegel] Franz Carl Remp mp
Kay : Hoff Hist mahler

Q 21a

1718 September 22

Nachricht vom Tod des Franz Carl Remp

Wienerisches Diarium, Nr. 1580 (21. bis 23. September 1718)

Auflistung der Verstorbenen in der Stadt vom 22. September

Herr Franz Carl Remp Kaiserl. Hof=Mahler im Roßausleiherischen Hauß in der Riemerstrassen alt 42. Jahr.

Q 21b

1718 September 22

Totenbeschauprotokoll anlässlich des Ablebens von Franz Carl Remp

WStLA, Totenbeschauprotokolle 1718–1720, pag. 77 (Mikrofilm-Rolle 26)

Der Herr Franz Carl Rempt, Kay[serlicher] Hof=Mahler ist in Roßausleyher[ischen] Hauß in der Riemerstrass an der Wasßersucht b[e]sch[au]t, alt 42 Jahr

Q 21c

1718 September 23

Totengeläut für Franz Carl Remp

Wien, Pfarrarchiv St. Stephan, Totenprotokoll 1715–1723

Der H. Franz Carl Rempp Kay Hoffmahler zu St. St[e]phan] dass Bürger gl[euth] 4 f.

Vollständige Abschrift in/zitiert nach: Schmitz 1927, S. 90 [recte: 93].

Q 22

1719 Februar 28

Erbserklärung nach Franz Carl Remp

OeStA, HHStA, OmaA, Abhandlungen, Karton 667 (Nr. 2000–2089, 1719–1720),
Abhandlung 2047 (1719).

fol. 1 recto

[...] Hochgebohrner Reichsfürst.

Gnädigster Herr O: H: M: Nachdeme Euer Hochf[ürstliche] G[na]d[en] nach ableibung
meines H. Brueders Josephi Remp I. u. D[octo]ris mich über Wey[land] auch meines H.
Brueders Franz Carl Remps gewesten Kay[serlichen] Historien mahlers see[lig]

hinterlassene Beede noch unmündige Töchter besag H. zu einen [ghrt.] gerhaben
verordnet, wohlgedachter mein H. Brueder Franz Carl see[lig] aber in seiner leztwilligen
schrüftt[lichren] Disposition obbedeutte seine 2 noch ohnmündige Töchter zu
u[niver]sal Erbinen instituieret; habe selbe hiemit doch salvo beneficio legis et inventarii
alß Erbinen ihres abgestorbenen H. Vatters Franz Carl Remp see[lig] per

fol. 1 verso

expressum und zwar ex testamento paterno erklären wollen, mit beygefügter
gehorsambster bitte.

Eüer Hochfürst[liche] G[na]d[en] geruehen sothann meine pupillanum mea[...]m nomine
hiemit thuende Erbs erklärung in gnaden zu acceptiern, und dero prothocollando
gnädigist gedenckhen zu lassen, mich gehorsambst befeh[lichend]

Eüer Hochfürst[lichen] Gnaden
Gehorsambster
Ignatius Joannes Remp
Capelano Civitatis Leopoldina
Vienna
als H. Franz Carl Remp Seelig.
hinterlassenen pupilleum gerhab.

fol. 2 verso, rechte Spalte – Adresse

Gehorsambstes bitten
Ignatii Joannis Remp
capellani civitatis
Leopoldina als Wey[land]
H. Franz Carl Remp see[lig]
pupillinen gerhabens.

Er ingebetten
erstatteter Erbs erklär=
ung g[nä]d[ig]ster
acceptation dan
dero protocollation E[...]

fol. 2 verso, linke Spalte – Amtsvermerk

Diese Erbs erklerung bey der Canzley aufzubehalten und dem Interessirten auf anlangen
abhaussen zu ertheillen, in übrigen der Canzley die Vernehmung der Inventur [...] Wien
den 28. Feb[ruar] [1]719.

Vollständige Abschrift in: Schmitz 1927, S. 91–94 [recte: 94–96].

Q 23a

1719 März 17

Verlassenschaftsinventar nach Franz Carl Remp

OeStA, HHStA, OmaA, Abhandlungen, Karton 667 (Nr. 2000–2089, 1719–1720),
Abhandlung 2047 (1719).

fol. 1 recto

Inventarium

über wey[land] Franz Karl Remp gewesten Key[serlichen] Historien Mahlers see[lig]
verlassenschaft, so von dem Key[serlichen] Obristen Hof Marsch[all] ambt aus den
17ten Marti 1719 vorgehomen und seyend die jnventirte effecten in beyseyn des über
die hinterlassene 2 unvogtbare Töchtern verordneten gerhabens Ignatij Joannis Remp
Capellanen in der Leopold Stadt alhier durch die gerichtliche Schätzmeister Nicolaus
Rixner Hofbefr[eiter] Mahler und Johann Georg Ernst Hofbefr[eiter] Schneider
geschätzt und so dann alles fleisses beschriben worden wiefolgt.

an Baaren geld

Ein Georgen Th[a]ll[e]r	f 2,—
Silbergeschmeid	
Ein Silber Lefel	f 1,30
Ein Silberner Pfening	f —, 36

Mahlerey

No. 1	Die Keüschel Susanna mit denen 2 alten	f 10,—
No. 2	Ein blumenstükel	f 6,—
No. 3	Ein hasß	f 2,—

fol. 1 verso

No. 4	Ein Stükl mit 2 Änten Vögl	f 5,—
No. 5	Ein Crucifix mit der Mutter Gottes Joanne, und Magdalena	f 12,—
No. 6	2 gleiche Landtschafftln	f 10,—
No. 7	Ein Stükl mit 2 mit der Karten Spil= lenden Jungfrauen	f 8,—
No. 8	5 Contrafect welche nicht zu schätzen sind	
No. 9	Ein Heil[ilger] Franciscus, in lebens grösse bey H[errn] Spital Maistern in Key[serlichen] Spital veretzt und wird geschätzt	f 100,—
No. 10	Ein Diogenes bey H[errn] v. Siberts in Versatz	f 30,—
No. 11	Item befinden sich 2 bilder auß eines bey [1 Wort unleserlich] Exce[llenz] H[errn] Vice Canzler grafen v[on] Seilern	
No. 12	Ein bauern Stück	f 40,—

Kleidung, Weißzeüg
und andere haußgeräthschafft

Ein Rothes Kleid, Rock⁶³⁹, Weste⁶⁴⁰ und hosen, der Rock mit goldenen Knöpfen und mit Gold ausgenäheten Knöpfflöchern die Weste und hosen aber mit goldenen Tresporten geprämt, So aber

fol. 2 recto

sub conditione dem Remp see[lig] soll
seyn legirt worden
Ein alter blauer Mantel, Ein
Sartout und ein Damskene Weste
welches samt 4 alten hemetern gleichfahls des Remp see[lig]
lehrjung verschafft worden.
Ein Comfassene Veste mit Silber
gestickt f 6,–
Ein Blau Baumwollener Schlaff Rock f 1,15
Ein ~~Frauen Pelz~~ [...] mit haasen fell
gefüdert f 2,–
Ein hirsch fänger f 1,30
Ein alter Brauner Chamber
von Damaschk f 5,–
Mehr ein Chamber von Pigirten
Taffet f 2,30
Ein schwarz Damaschkener frauen
Rock f 2,30
Ein Weiß und ein blaues Mieder
Beede zusamen f 2,30

fol. 2 verso

Ein paar Schwartz sametene frau
Stüzl⁶⁴¹ f 1,15
2 Babilion von leinwatt beede zusamen f 5,–
4 griene Mäselanene fürhäng zusamen f 1,–
2 griene fenster Tüecher f –,24
8 weise fürhäng samt denen fälbelen
und guasten zusamen f 7,–
4 frauen hemeter und 4 fürtücher
samt 4 Wameseln welches
alles der gerhab zu sich genohmen umb
denen zwey Kinder zuerecht machen
zu lassen,
2 leinerne unterRöck 2,–
8 paar leylacher, die obere mit
Spizen das baar à 1 f. 45 kr. 14,–

⁶³⁹ Das, was hier als „Rock“ bezeichnet wird, trägt den terminus technicus *Justaucorps* und war die wichtigste Oberbekleidung der Männer im Zeitraum von ca. 1660/65 bis 1770. Hierbei handelt es sich um ein etwa knielanges, tailliertes Kleidungsstück (Loschek 1987, S. 275).

⁶⁴⁰ Die Weste wies einen ähnlichen Schnitt – bei einer im Laufe der Zeit variierenden Länge – wie der *Justaucorps* auf und wurde unter diesem getragen (Loschek 1987, S. 472).

⁶⁴¹ Unter „Stüzl“ sind hier eine Art Vorsteckärmel zu verstehen (freundlicher Hinweis von Dr. Annemarie Bönsch). – Vgl. dazu auch Loschek 1987, S. 444.

3 Schlechtere leylicher zusammen	1,—
Ein gesträffte leinwatt zu einen frauen Rock	1,—
Ein leinwatener überzug über ein unterbeth	—,30
<i>fol. 3 recto</i>	
3 Tisch Tücher zusammen	1,45
6 Tisch Servietter à 9 kr.	—,54
10 Hand Tücher eins ins andere 17	2,50
1 gelbe Windl	—,12
etwas aus brenn Silber ungefähr angeschlagen	1,30
Ein Schwartzgebäztes Kastel mit 9 Schubladen	f 1,15
Ein Aufsatz Kastel von Indianischer Arbeit	f 3,—
Ein Schreib Kastl mit 7 Schubläden	f 1,15
2 Tischl mit geträhetten Saullen	f 2,—
Ein Tisch mit deto getrahten Saullen	f 1,15
Ein Tisch von harten holz mit geschnitzeten Saullen	f 1,15
Ein Tisch von weichen holz	f —,36
Ein Näh Kisß mit eingelgten holz	f —,45
Ein SchmuK Kasten von weichen holz	f 1,30
<i>fol. 3 verso</i>	
6 lähnsessel von Juchten	4,30
2 Spieglsessel mit gelber Bastlein= wat überzogen	2,—
2 Kleider Kasten von waichen Schwarz gebäzten holz zusammen	4,—
3 Schrägen Bettstatt, die nicht zuschäzen seynd	
2 Blagen zusammen	—,30
Ein Bett für eine persohn, so bestehet in einen unterbett und Duchet mit Plaumen gefült, dann 3 lendpolster zusammen	8,—
Mehr ein unterbett, 3 lendpolster und 2 haubt Kisß samt Baumwollenen Decken, dann deto einer Kleinern	12,—
Ein Bett für die Dienstleüth alß ein unterbett, 2 lend Polster, eine Decken und ein Materazen Polster	4,—
1 Mörser samt dem Stessel	3,—
1 Begl Eisen mit 2 Stahl	—,24
2 Messinge leichterl	—,24
<i>fol. 4 recto</i>	
26 [Pfund] Zünn à 21 kr.	9,6
6 [Pfund] Kupffer à 18 kr.	1,48

1 Kiel Kessel	2,-
1 wärmb Pfann	1,-
Verschiedenes Kuchlgeschier	2,15

Summa des völligen inventarii
 318 f. 29 kr.
 Zu urkund dessen etc.
 [fol. 4 verso]

Inventarium
 über wey[land] Franz Carl Remp
 gewesten Key[serlichen] Historien
 Mahlers see[lig] verlassenschaft
 de dato 17 Marti 1719

No. 1244

Expedirt den
 29ten Martii
 1719.

Hinweis auf das Dokument in: Haupt 2007, S. 639, Nr. 3311.

Q 23b

s. d. [1719]

Schätzliste der Gemälde zum Verlassenschaftsinventar von Franz Carl Remp; erstellt durch den hofbefreiten Maler Nicolaus Rixner

OeStA, HHStA, OmaA, Abhandlungen, Karton 667 (Nr. 2000–2089, 1719–1720),
 Abhandlung 2047 (1719).

den Remp betr[effend]
 Specification
 Waß von H: N: selliger verlassenschaft in Mahlerey
 bethreffent wie folgt.

No. 1	Die Keusche Susanna mit den 2 Alten	f 10
No. 2	Ein Blumenstukhl	f 6
No. 3	Einen Hasßen	f 2
No. 4	ein stikhl von 2 Antn Vogl	f 5
No. 5	Ein Crutzefix mit der Mutter gottes, Johanne Maria Magdalena	f 12
No. 6	gleiche 2 Landschafften	f 10
No. 7	Ein stükhl von 2 Jungfrauen mit der Karten spillen	f 8
No. 8	Contrafet seindt 5	f 1
No. 9	Ihm Kaysßer spital bey H[errn] spitlmaister ist ein S. Frantziscus Bildt Lebens gresße von gantzer stattur	f 100
No. 10	ist bey Ihro gn[ad]l[ich]en v. Saillern ein bildt nicht benambst	f 60
	darin Empfangen per abschlag	f 25

No. 11	bey Titl H[errn] hoff secretarj Siberts ist ein Tigocines [recte: Diogenes]	f 30
	darauf Empfangen	f 18
No. 12	bey Titl H[errn] Reverendarij Manigetin-[-?] ein stuckh von einem bauern mit der flauten	f 40
		Latus 284

Nicolaus Rixner
Kay[serlichen] hoffbefreyten Mahler

Q 24

1729 Februar 15

Heirats-Kontrakt zwischen Ignatius Schossek und Maria Victoria Remp

Einliegend in: OeStA, HHStA, OmaA, Abhandlungen, Karton 667 (Nr. 2000–2089, 1719–1720), Abhandlung 2047 (1719).

fol. 1 recto

Im Nahmen der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit Gott des Vatters, Sohns, und Hey[ligen] Geistes Amen.

Anheunt zu endte gesezten Dato ist zwischen Weyland Herrn Johann Remp gewest Kay[serlicher] Cammer Mahlers See[lig] Hinterlassenen Tochter der Wohl Edlen Jungfrauen Maria Victoria Rempin alß Brauth Einem, dann dem auch Wohl Edlen Herrn Ignatio Schossek, Kay[serlichem] leib garde Hatschiern anderter theilß: in beyseyn deren zu endts mit unterschriebenen Herren gezeügen, und beyständten nachfolgender Heyraths=Contract, biß auf gnädig obergerhabliche Ratificirung des Hochlöb[lichen] Kay[serlichen] Obrist Hoff Marschallen Ampts, abgeredet, und beschlossen worden. und zwar vors

Erste hat sich oberwehnter Herr Ignatius Schossek mit gedachter Jungfrau Maria Victoria biß zu Priesterlicher Copulation Ehelichen verlobet.

Andertens verheyrathet die Jungfrau Brauth Ihren Herrn Bräutigamb zu einen wahren Heyrath=gueth fünffhundert gulden Rehinisch. Welche

Drittens der Herr Bräutigamb seiner Jungfrau Brauth mit ain Taußent gulden Rhein[isch] wiederleget, also daß Heyrath gueth, und wiederlag Aintaußendtfünffhundert gulden Rehin[isch] ausmachen, mit welchen es auf überleben solcher gestalt verstanden seyn sollte; daß wann die Jungfrau Brauth vor dem Herrn Bräutigamb in wehrender Ehe mit todt abgehen würde, demselben das Heyrath gueth der 500 f eigenthumblich verbleiben, Hingegen im fahl der Herr Bräutigamb vor der Jungfrau Brauth abstürbe, dieser das Heyrathgueth sambt wiederlaag zurukh bezahlt werden solle.

fol. 1 verso

Viertens waß beede theill wehrender Ehe durch ihren fleiß, und mühe gewinnen, und mittelß des göttlichen Seegen erobern, auch ererben werden, solle unter ihnen ein gleiches gueth seyn.

Solchemnach Schliesslichen, stehet beeden theillen bevor=in Zeit [Conlicher?] Beywohnung, oder auch nach dem Todt eines das andere mit geschänknus unter denen Lebendigen, durch testament, oder andere zulässige weiß mit mehrern zu betreuen. Alles getreulich und ohne gefehrde. Urkuntt dessen seynt dieses Contracts drey gleich lauthende Exemplaria aufgerichtet, und so wohl von beeden contrahirenden theillen, als auch denen

Hinzu erbetteten Herren gezeügen, unterschriben, so dann ieglichen tehill eines extradiret, das dritte aber zu einer Hochlöb[lichen] Kay[serlichen] Obrist=Hoff=Gerichts=Handen, umb obergerhabliche Ratification eingereicht worden. Wienn den 15. Februarii 1729.

[Siegel]	Igantio Schossek als Braütigamb	[Siegel]	Maria Victoria Rempin als Praut
[Siegel]	David Grunder als Zeug und Beystandt.	[Siegel]	Johann Finsterer [?] alß zeug und bey= standt.

Q 25

1733

Auszüge aus dem Verlassenschaftsinventar nach Ignaz Maria Grafen von Attems

StLA, A. Attems, K. 8, H. 59

a) Verzeichnis der Bücher, fol. 57 verso – 60 recto

fol. 57 verso

1. Ein Architectur Buech Von Ritter
Cosman 2
2. Maschinen Buech Von Clement Sturm 2
3. Garthen gebäu buech Von Josef de
Hagendorff 3
4. Archit: Buech Von Wenndl 3
5. Garten gebäu von Math: Kessl 3
6. Von Johann David Felckhern [?] 2
7. Von Romani: fountanien, unnd
Cascaten mit 107 Blad 4
8. Die Gallerie feronese Von Annibale
Carracj mit 24 blad, unnd auch
ein Venetian: buech von feberi
mit 50 blad, zusammen 12
9. die Cupl Von Carl de brun 3
10. Ein Buech mit 8 blad von Peter

fol. 58 recto

- Testa, unnd anndere 19 blad Von Rö=
mi: gebäuen 5
11. drey St: Architectura civilis Von
Paul Deckher 12
12. Gallerie des Erzherzogs Leopold⁶⁴² 15

⁶⁴² David Teniers d. J., Theatrum Pictorium, 1660 (weitere Auflagen in verschiedenen Sprachen).

13.	Römi: Architectur seynt 135 blad	15
14.	Ein Buech von Röm: gebäuen in Ersten Thaill 90 blad, in anderen 52 blad zusammen	12
15.	der Erste Thail Von Cantenischen buelhen [?]	6
16.	Ein [Text nicht fortgesetzt]	2
17.	Kupferstich Von Unnterschiedlichen figuren mit 48 Blad	2
18.	deto	2
19.	Zwey Tomi in folio Rebatenio leben der heylligen	10
<i>fol. 58 verso</i>		
20.	2 Tomi in fol: Nürnberger Hes= perides Von Citronen, unnd Pomeränzen früchten ⁶⁴³	12,30
21.	2 Tomi in fol: Hochberg=Adeliches Land leben ⁶⁴⁴	8
22.	In folio Colerj Hauß Buech ⁶⁴⁵	6,18
23.	In folio Pauli de Sorbaitis praxis Medica ⁶⁴⁶	3
24.	In fol: Taverniers orientalische Reiß beschreibung ⁶⁴⁷	2,36
25.	Landts hannd Vest mit mehrern tractaten	3,18
26.	In fol: L: Isole piu famose del Mondo	1
27.	In fol: Corpus Institut: Societa= tis Jesu	7,30
28.	In 4to Michael Angelo An= driolo de morborum causis pro Catharitiis	–,51

⁶⁴³ Johann Christoph Volckamer, Nürnbergische Hesperides, oder gründliche Beschreibung der Edlen Citronat-Citronen und Pomerantzen-Früchte. Auf das accurateste in Kupffer gestochen in vier Theile eingetheilt beneben der Flora oder curiosen Vorstellung verschiedener raren Blumen, Nürnberg (J. A. Endters seel. Sohn u. Erben) 1708.

⁶⁴⁴ Wolf Helmhardt Hohberg, Georgica curiosa aucta oder adeliches land leben, erster Teil, Nürnberg (Martin Endter) 1701.

⁶⁴⁵ Johann Coler, Oeconomia Euralis et Domestica. Darinn das gantze Ampt aller Hauß-Vätter und Hauß-Mütter beständiges und allgemeines Hauß-Buch vom Haußhalten Wein- Acker- Gärten- Blumen und Feld-Bau begriffen und Vögelfang Weid-Werck Fischereyen Viehezucht Holtzfällung [...]. Sammt beygefügtter einer experimentalischer Hauß-Apothecken und kurtzer Wundarzney-Kunst wie auch eines Calendarii perpetui, Frankfurt/Main (Schönwetter) 1680 [weitere Auflagen: 1640, 1692].

⁶⁴⁶ Paul de Sorbait, Universa medicina. Tam theorica quam practica, nempe isagoge institutionum medicarum anatomicarum, methodus medendi, cum controversiis annexa sylvia medica. Deinde sequuntur curationes omnium, morborum, virorum, mulierum et puerorum, a capite ad calcem, nec non cura morbi venerei, et tractatus de febribus, peste et venenis [...], Nürnberg (Michael & Johann Fr. Endter) 1672.

⁶⁴⁷ Jean Baptiste Tavernier, Beschreibung der sechs Reisen, Welche Johan Baptista Tavernier In Türecey, Persien, und Indien innerhalb viertzig Jahren verrichtet: Worinnen Unterschiedliche Anmerckungen von der Beschaffenheit der Religion, Regierung, Gebräuchen und Handlungen, jeglichen Landes enthalten. Samt den Figuren, Gewichten und dem Maß der Müntzen, welche in diesen Ländern gangbar sind. Anfangs Frantzösisch beschrieben, in der Hoch-Teutschen Sprach ans Liecht gestellt, Durch Johann Herman Widerholt, Genf (Widerholt) 1681.

fol. 59 recto

29.	In 4to Marci Gerbety Cronologia Medica practica	1
30.	In fol: Collegium Nobilium Parmensis	1
31.	Astelniarum Callendarium de natura in 4to	–,45
32.	19 Thail Hebners Politische Historica	12,15
33.	2 Thail heyl: Tagbuch Von Vögerl in 8to	2
34.	In 8to 4 Theill Geistliche Betrachtung auf alle Tag	3
35.	In 8to 3 Thail, der Geöffnete Ritter plaz ⁶⁴⁸	2,30
36.	In 4to Nuzliche hauß Apotheck ⁶⁴⁹	–,30
37.	In 8to ÖssterReich, unnd Böheimbischer Hauß Vatter	1
38.	In 8to Pictoris Illuminier Buech ⁶⁵⁰	–,34

fol. 59 verso

39.	In 8to Steinbachs Edle fischerey	–,30
40.	In 8to Annderter Thail, außzohlung dess Schädlichen Ungezifers	–,51
41.	In 8to Hyppoliti à Collibus Princeps ⁶⁵¹	1,15
42.	In 8to Beschreibung Königreichs Neapolis	1
43.	In 4to Schönbogen Betrachtung Unsers Heyllands Jesu Christi	1,30
44.	In 8to [...]exenfelders apparatus Ernditionis	–,45
45.	In 8to Curiose Keller Maister	–,30

⁶⁴⁸ Sammelwerk „Der Geöffnete Ritter-Platz“, erschienen ab 1700 – ein Teil: Die Geöffnete Festung/ Worinnen Alle deroelben hauptsächlichsten Wercke und zugehörige Theile/ sowol in einer kurtzen Beschreibung/ als durch zierliche Risse und Kupffer-Figuren/ Nebst Vorführung sämtlicher Officiers, deren Fonctionen, einer Armee, und anderer Merckwürdigkeiten/ den Liebhabern zur Vergnügung/ Sonderlich aber Denen Reisenden zur Bequemlichkeit vor Augen gestellt werden, Hamburg (B. Schillers Witwe im Thum) 1715.

⁶⁴⁹ wahrscheinlich: Johann Gufer, Kleine Hauss-Apotheck, Darinnen Allerhand schöne Experimenta oder Artzneyen, auch von den geringsten und verächtlichsten Sachen zu finden, und absonderlich dem gemeinen Mann zu Trost und Nutzen nachgetruckt, Nachdeme solche ausser der Eydgenossschafft schon zum eilfftenmahl in vil tausent Exemplaren vorgetruckt, und reissend abgangen. Zu grösserem Nutz, sonderlich dieser Landen, wird zu letzt noch eine Anzahl sehr guter, authentischer, und bewehrter Artzney-Mittlen für gemeinere Vieh-Kranckheiten beygefüget, Luzern (Heinrich Rennward Wyssing) 1707 [erste und einzige „Schweizer“ Ausgabe; Buch erstmals 1668 in Augsburg bei Göbel unter dem Titel „Tabulae medicae seu medicina ... kleine Hauss-Apotheke ...“ erschienen, zahlreiche Ausgaben].

⁶⁵⁰ vielleicht: Valentinum Blotz von Ruedach, Illuminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illuministen nützlich und fürderlich, 1549 [1. Auflage; weitere Auflage 1562].

⁶⁵¹ Hippolytus a Collibus [Hippolyt von Colli], Princeps, Consiliarus, Palatinus, sive Aulicus, et Nobilis. Editio postrema, aucta varie aut innovata. Cum rerum et verborum indice copiosissimo, Hanau (Wilhelm Anton) 1598–99 [Hierbei handelt es sich um einen typischen „Fürstenspiegel“].

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| 46. | In 8to Kurzer begriff der Jä= | |
| | gercy ⁶⁵² | –,24 |
| 47. | In 12mo historia dess Kaysers | |
| | Leopold | –,24 |
| 48. | In 12mo historia des bay: Kriegs | 2 |

fol. 49 recto

- | | | |
|-----|------------------------------------|------|
| 49. | In 8to Recveil de Secrete Curiosi= | |
| | tez zwey Thail | –,51 |
| 50 | In 8to Annderter Thail, Ver= | |
| | zaichnus deren Geistlichen ordens | |
| | Persohnen | –,20 |

Summa deren Buechern 194f. 57k.

b) Verzeichnis der Gemälde im Palais in der Sackstraße fol. 37 recto – 45 verso

fol. 37 verso

In Egg Zimmer.

- | | | |
|----|---|----|
| 1. | Ob der Thür ein langes Stück V[on] Remb | 10 |
| 2. | Ein Stückl, die offene Sünderin auff holz gemahlen, Von Lucas Kränich | 20 |
| 3. | Der Sabiner Raub mit glaß überzogen | 6 |

In Camin Zimmer.

- | | | |
|----|---------------------------------------|----|
| 4. | Vier Stuckh ob dennen Thüren Von Remb | 40 |
|----|---------------------------------------|----|

In Grafen Zimmer.

- | | | |
|----|---|----|
| 5. | Hercules unnd Venus Von Weißkürcher | 8 |
| 6. | Die Venus mit dem ligenden Cupido Von Cavalier Liberj | 12 |
| 7. | ob der Thüren 3 St[ücke] Von Remb | 30 |
| 8. | Christus, unnd Magdalena Von Passano | 40 |

fol. 38 recto

- | | | |
|-----|---|-----|
| 9. | Ein Nacht St[tück] mit einen schlaffenden Kind, Von Sandrat | 30 |
| 10. | Ein langes Stuckh mit 4 figuren Von Martin de Fohs | 16 |
| 11. | In Brust St[ück] St: Sebastian Von Remb | 6 |
| 12. | Der heyl[ige] Joannes Baptista | 8 |
| 13. | Venus mit 4 figuren Von Cavalier Liberj | 12 |
| 14. | Venus ligend mit Cupido | 12 |
| 15. | Zwey lange Jagden Von Carl Ruthard | 108 |
| 16. | Ceres mit fruchten | 4 |
| 17. | Flora mit Blumen | 18 |
| 18. | Ein Stückl mit 2 Kindl Von Franz de Neff | 12 |

fol. 38 verso

- | | | |
|-----|--------------------------|----|
| 19. | Arca Noe Von Passano | 28 |
| 20. | Maria Magdalena Von Remb | 12 |

⁶⁵² Kurtzer Begriff Der Edlen Jägercy, In welchem I. Die Waldung, und deren vielerley Gehöltze; II. Die wilden Thiere, so Edle als Unedle; III. Das Wald, Feld und Wasser-Geflügel; IV. Allerhand Jagd-Requisita [...] abgehandelt worden. Zweyte Auflage; Mit einem Anhang Von der Fischerey vermehrt, Nordhausen (Johann Heinrich Gross), 1733 [1. Auflage?].

21. Luna mit ein schlaffenden Schäffer Von de Neff 20
22. 2 Landschafftlauf holz Von Monper 34
23. Manns Kopf 3
24. Ein Niderländisches frucht Stückhl 12
25. Ein Weibs Kopf Von de Neff 10
26. 2 Landtschafften Von Flurer 10
27. Ein frucht Stuckh Von Max Pfeiller 8
28. Ein Diana Paad Von Spillberger 18
29. 2 Landtschafften 15
30. Sussana mit 2 alten Männern Von Clerj 8

fol. 39 recto

31. 2 stuckh S: Petri et Pauli Köpf Von Spillberger 8
32. Ein alter Mans Kopf Von Rem[b] 3

In Tafel Zimmer.

33. Ob dennen Thüren 3 St[ücke] Von Remb 30

In Rothen Zimmer.

34. Ob den Thüren 3 St[ücke] Von Remb 30

In Bilder Zimmer.

35. Jesus Kind, mit dem kleinen Joanne aus Rubens Schuell 33
36. 3 große St[tücke], alle heyllige vorstellend Von de Pomis 115
37. Wällisch St[ück] Von guether hand, mit einen alten Man, und jungen Weib
26
38. heyl[ige] 3 König von Peter Testa 32

fol. 39 verso

39. S. Hyronimus auf holz 16
40. Bethsabea, Von Ant: Bellucj 10
41. die Muetter Gottes mit dem Jesu Kind, unnd villen Englen, so herumb dantzen
auf holz, sehr gueth aus Rubens Schull 51
42. die Goldene Zeith auf Kupfer von Franck 26
43. Ein Tiger, unnd Löben streith, wie sye einen Hirschen zerreißen, Von Carl
Rudhart 32
44. Diana opfer Von Schenfeld 42
45. Zweyer alter Männer Bruststuckh Von Peter de Pomis 13
46. Ein gesellschafft St[ück] auf holz⁶⁵³ von Polemburg 11
47. Meer Triumph auf holz Von Frankh 31

fol. 40 recto

48. Ecce Homo Von Daniel Santer 20
49. S: Stephans Kürchen zu Winn Von Neff 26
50. Zwey Stückl, ein alter Man mit einen Krueg, und ein altes Weib mit einen
hund, unnd Katzen 20
51. Zwey Köpf Von de Pomis 11
52. Ein Kopf, des Erzherzogs Caroli Contrafait
53. Ein Kopf Kaysers Ferdinandi Contrafait
54. Ein frauen Kopf

⁶⁵³ Ursprünglich wurde hier als Trägermaterial Kupfer angegeben, was im Inventar jedoch durchgestrichen und durch das Wort Holz ersetzt wurde.

- 55. Ein kleines Mans Contrafait
- 56. Ein kleines Bildt S. Hyronimus
- 57. die keüsche Sussana
- 58. Ein Storchen Stückl
- 59. Adam, unnd Eva klein

fol. 40 verso

- 60. S. Maria mit dem Kind
- 61. Ein Schwannen Stuckh
- 62. Ein Khue Von Ossenbach 29 [*insgesamt für Nr. 52 bis 62*]
- 63. Zwey große Stuckh, fides, et Charitas Von Maes⁶⁵⁴ 66
- 64. Ein Unaufgemachtes frauen bild mit dem Kindt Von Weißkürcher 9
- 65. Ein frauen Bild mit dem Jesu Kindt auf holz, aus dess Raphael Schuel 31
- 66. 4 Küchl St: Von Passano 58
- 67. Job mit seinem Weib Von Weißkürcher 13
- 68. die Lucretia nach Titian 16
- 69. Ein Stückl mit 2 figuren 3
- 70. Ein Nackhendes Stückhl Von Spranger

fol. 41 recto

- 71. Ein Nackhendes Stückl mit Cupido Von Golzius
- 72. Ein Stückl Von Ossenbekh
- 73. Ein Crucifix Bildl
- 74. S: Maria mit dem Kindl, unnd S: Catharina auf Kupfer 54 [*insgesamt für Nr. 70 bis 74*]
- 75. Ein Crucifix mit mit der Mutter Gottes dennen Schächern, unnd anderen figuren von Scharz
- 76. Heimbsuechung Elisabeth 19 [*insgesamt für Nr. 75 und 76*]
- 77. 2 St: mit halben figuren, Bachus unnd Flora Von Daniel Santer 26
- 78. Christus mit dennen Apostlen auf holz, Von Lucas Kränig 9
- 79. Ein auf holz gemachtes Stückl mit villen figuren, die Einreitung Christi in Jerusalem an dem Palmbtag Von Julio Romano 41

fol. 41 verso

- 80. Tarquinius, unnd Lucretia 9
- 81. Jacob, unnd Rachl 11
- 82. Ein großes Stuckh mit halben figuren, Christum mit dem Zünß=Groschen vorstellend, aus Rubens Schuell 42
- 83. Ein großes St: auf holz so ein nackhendes mit einen Man der eine Geigen in der hand, von Franz Floris 42
- 84. Ein großes Stuckh auf holz, mit villen figuren, wie Moyses Von Pharaonis Tochter aus dem Wasser genohmen 42
- 85. Adam unnd Eva ein Khnie Stuckh Von Mayr
- 86. Christus in der Verspottung
- 87. Venus schlaffend mit nackenden figuren

fol. 42 recto

- 88. Christus in Templ mit der Sinderin⁶⁵⁵, Von Julio Romano
- 89. Ein frucht Stückl mit Austern

⁶⁵⁴ Das im Inventar mit Tinte geschriebene Wort „Moiser“ wurde – mit Bleistift – durchgestrichen und durch „Maes“ ersetzt.

⁶⁵⁵ Der Zusatz „auf holz“ wurde im Inventar mit Tinte gestrichen.

- 90. Ein Manns Köpfl Von Rembrandt
- 91. Ein Mans Köpfl Von de Pomis 69 [insgesamt für Nr. 85 bis 91]
- 92. Ein frauen Kopf=Stückl
- 93. Ein Mans Kopf Stückl
- 94. Ein deto
- 95. Item 1 deto
- 96. die Geburth Christi
- 97. Ein Holländischer Handelsman
- 98. Ein kleines Köpfl
- 99. Ein kleiner Meer Triumph 17 [insgesamt für Nr. 92 bis 99]

fol. 42 verso

- 100. S: Hyronimus Von Carl Lot 9
- 101. S: S. familia Christi Von Albano 42
- 102. Loth mit dennen 2 Töchtern, ein Wällisches Stuckh Von guether hand 31
- 103. Venus mit dem Mercurio 11
- 104. Ein Stuckh mit villen figuren Von Passano 42
- 105. 2 Portrait, Man und Weib in halben Staturen Von Thinteredo 52
- 106. Bethsabea mit einer Mohrin Von de Neff 21
- 107. Ein Holländische Gesellschaft
- 108. Ein Stückl die Eitlkeit
- 109. der König Midas 30 [insgesamt für Nr. 107 bis 109]
- 110. Lucretia Von Remb 13
- 111. Ein berren Jagt Von Rudhart 13

fol. 43 recto

- 112. Christus in Garthen gefangen 22
- 113. Ein grosses St: worauf Christus mit dennen Kindern, Von einen florentiner gemacht 23
- 114. Diana in Paad mit nacketen figuren Von obiger hannd 23
- 115. Ober dennen fenstern 10 khleine Stückl Von Remb 20

In Gängl Zimmer.

- 116. Ob den= Thüren 3 Stuckh Von Remb 30

In lezten Zimmer an Gängl

- 117. Ein Nackhende Venus 13
- 118. die hofnung mit Kindlen Von Maes⁶⁵⁶ 33
- 119. S: Helena, wie sye das Creüz Christi erfunden mit villen figuren 34

fol. 43 verso

- 120. die 3 Gratien Von Spranger 33
- 121. S: Joannes Baptista in ganzer Statur 24
- 122. Zwey St: Von Remb 20
- 123. Christus gibt dem Petro die Schlüssel Von de Pomis 34
- 124. Moyses in der Wüsten Von Bassano 44
- 125. 2 gleiche St[ücke] Hirsch, unnd Schwein Jagd Von Carl Rudhart 54
- 126. die Zerstörung Troja 34
- 127. 2 Schlachten Von Alexander Milones 56
- 128. 2 St., die Schaz Graberey Vorstellend Von guther hannd 42
- 129. Ein St: Music Von Bestien, hund unnd Kazen vorstellend 22

⁶⁵⁶ Der Name des Künstlers wurde im Inventar mit Bleistift ergänzt.

fol. 44 recto

Unaufgemachte Bilder.

130. Ein grosses St., alt Testament: Historj Von Näbl, unnd David, Von Clerj 15
131. Deto die Rachl bey dem Brun 15
132. Item ein solches Stuckh von Clerj 15
133. Deto die Agar mit Ismael 15
134. dergleichen St., wie Jacob den Stain Von brun ablegt 15
135. funff hohe St: mit fruchten, unnd Blumben Von Clerj 8
136. 5 HistorjSt[ücke], Jacob mit der Rachl, Eliseus mit dem toten kind, Loth, der Keusche Josef, Job, alle Von Clerj 20
137. 2 St: St: Peter, unnd Maria Magdalena Von Clerj 2
138. Jesus, Maria, Joseph 2

fol. 44 verso

139. S: Antonj Von Padua -,30
140. Eliseus mit dem toten Künd Von Weißkürcher 30
141. ErzEngl Michal in Statur 1
142. ErzEngl mit dem Schwerd Von Clerj 3
143. S: Hyronimus Von Weißkürcher 24
144. die Keusche Sussana 3
145. Zwey schlachten 3
146. 7 gleich grosse Schlachten 14
147. Vier Jahrs Zeiten 20
148. Ein Stuckh, wie Moyses in Körbl gefunden, und der Sabino Raub Von Clerj 20
149. Ein grosser Kärpf Von Flor 1,30
150. 2 gleiche Stückl Von St: Joanne Baptista 40

fol. 45 recto

151. S: S: Familia Christj Von Trevisan 50
152. 2⁶⁵⁷ Feyrs Brunsten Von Bärthl Finsch 3

Auf dem Saal in Ersten Stockh.

153. 6 grosse ovidische Stuckh Von Remb 180
154. Zwey khleine deto 20
155. ober dennen Thüren 3 St[ücke] Von Remb 30

Auf dem Saal in obern Stockh.

156. 4 grosse St[ücke] Von Remb à 40 f 160
157. Item 2 kleine deto 30
158. Item 5 St[ücke] ober den Thüren 50
159. In dem Zimmer Rechter hand 3 St[ücke] ob den Thüren 30
160. In dem anderen Zimmer 2 St[ücke] ob den Thüren Von Remb 20

fol. 45 verso

161. Ein kleines Stuckhl, so in Schreib Kasten, ein Maria=Bildt mit dem Kindl auf Kupfer 2
162. Ein auf holz gemachtes St[tück] mit 2 figuren 2
163. Ein Miniatur St[tück], die Reinigung Maria, nach Kupfer Stich von Rubenz 5

⁶⁵⁷ Zahl im Inventar mit Bleistift ergänzt.

Die Mahlereyen, so in dennen Zimmern oben auf dennen Böden angemacht, unnd auch jenne, die auf der Stiegen in obern Stockh in dennen Seithen Mauern aufgerichtet, verbleiben ungeschätzer, weillen diselben in die Böden, und Mauer eingerichtet, und eingemauert, also unter der schätzung dess hauses zu Regardieren seynt.

Summa deren Bilder, und Mahlereyen 3436 f.

c) Verzeichnis der Gemälde im Schloss Gösting, fol. 69 verso – 77 verso.

fol. 69 verso

In Tafel Zimmer.

1. 3 Lanndschafften ober denen Thüren von Flor umb 9

In Schlaff Zimmer

2. Familia Christi nach Weiskürcher 4

In Blauen Zimmer

3. 3 Landschafften Von Flor 9

In Cabinet Rechter hand Von Saal

4. 2 ligende Weibs bilder 8

fol. 70 recto

5. 2 Blumben Stückl ober dennen fenstern 3
6. Venus, so in Spigl schauet nach Titian 6
7. S: Thomas Von Aquin Von Weiskürcher 10
8. 3 Nackende Weiber mit dem Mercurio 6
9. 2 Stukh mit toden haasen, unnd Änten 12
10. Item 2 kleine deto 8
11. 2 Landtschäfftl 6
12. Item 2 Landtschäfftl 6
13. 2 Meer Sturmb Von Antonio Marinj 12
14. 3 Blumben Stukh Von Martin Inelo 8
15. 2 Blummen Stükh mit Kindl 10

fol. 70 verso

16. 2 Nackhede Weibs bilder 15
17. 2 überhechte St[ücke] mit figuren 10
18. Lucretia Von Weissenkürcher 6
19. S: Paulus Von Weiskürcher 4
20. S: Maria Magdalena 2
21. Cleopatra von Weiskürcher 6
22. Ein grosses St[ück] mit einen alten, unnd jungen Weib mit fruchten von guether hannd 24
23. Historia, wie Germanicus stirbt 8
24. Ein Meer Stükh von Clerj 6
25. 2 tode Ännten Von Inelo 2
26. Ein Mann mit einen Sackh Jäggaten [?] 1
27. Wie die Kinder Israel durch das Rothe Meer ziehen 8

fol. 71 recto

28. Lanndtschafft mit einen Tonner Wetter, Von Megant, unnd ossenbeck Staffiert 15
29. David mit dem haubt Goleat 6
30. S: Maria, Joachim, unnd Anna Von Remb 15

In Cabinet Linker Hand.

31. 2 Küch Stückl 4
32. 2 grosse St[ücke] Von todten Thüren Von Flor 12
33. 2 gleiche St[ücke] mit nacketen Figuren 15
34. die 4 Jahrs zeiten mit Kindlen 12
35. 2 St[ücke], wie Christus die Verkhäuffer aus dem Templ treibt 6
36. 2 Schlachten Von Alexander Milanes 16

fol. 71 verso

37. 2 lange Blumen Stuckh 3
38. 2 Blumen Stückl Von der Venetianerin 6
39. 2 Blumen von Janeg 9
40. 2 grosse überhöchte Frucht Stuck 10
41. Schlacht, auf einer brueckhen Von Milanes 8
42. 2 grosse Stuekh, ein Fux, und ein Wildtschwein Von Flor 12
43. 2 St: Sussana, unnd der Keüsche Joseph Von Weißkürcher 20
44. 2. Blumen Stückl über den fenstern 4
45. Flora Von de Nev 8
46. Ecce homo 4
47. Pharaonis Tochter mit Mojse Von Spillberger 8

fol. 72 recto

48. Ein Jesuit, unnd Capuciner Kopf 1
49. Moyses, wie Er wasser aus dem felsen schlägt 3
50. Ein haasen Stuekh mit 2 hunden Von Rambler 8
51. Ein Weib mit einer Latern 2,30
52. Christus mit der zünß Münz 4

In dem Rothen Zimmer.

53. 3 Landtschafften ober den Thüren Von Flor 9

In griennen Eckh Zimmer

54. 2 Landtschafften ober den Thüren Von Flor 6

In Bilder Cabinet

55. 4 oval Contrafait Kayser Josef, unnd Kayser Carl, sambt beeden Kayserinnen 6

fol. 72 verso

56. Ein kleines Lanndtschäfftl 1
57. Christus mit 12 Apostln auf Pferdt 10
58. Ein kleines St: mit Petler auf holz 4
59. 6 Passion Stückl nach dem Schwarz 8
60. Abnembung Christi Von Creüz 10
61. Ein kleines Nacht Stückl mit 4 Figuren von Hauckh 3
62. S. martinus Zu Pferdt 2

- 63. 8 gleich grosse Figuren Stückl auf holz 20
- 64. 2 St: auf holz 3
- 65. Ein Blumen Stückl Von Joann Scharck 6
- 66. Ein Blumen Cranz mit dem Jesu Kindl auf Kupfer von Franckh 10

fol. 73 recto

- 67. Ein Mans= und Weibs Köpfel 2
- 68. 2 frauen bildl 1
- 69. S: Petrus, unnd wie Christus in Ölberg 2
- 70. 2 Lanndtschäfftl auf Kupfer 4
- 71. Ein kleines Stückl die Becabea 1
- 72. Ein Mans Kopf 1
- 73. Contrafait Michaelis Angeli 3
- 74. 2 Blumen Stückl Von der Venetianerin 6
- 75. Ein altes Weib mit ein Licht in der hannd 3
- 76. Ein Mans Kopf Von Rembrand 4
- 77. Ein Johannes Köpfl 1
- 78. Englischer Gruß 2

fol. 73 verso

- 79. 2 gleiche Architectur Stückl mit figuren 9
- 80. Ein Stückl mit figuren Von Flor 6
- 81. Abnembung Christi Von Creüz 2
- 82. Titius mit dem Adler 4
- 83. Ein kleines Stückl die Diana 3
- 84. Venus, unnd Cupido auf holz von Franckh 9
- 85. Ein Kuch Stückh nach Bassano 2
- 86. Heyl[ige] 3 König aus Kupfer Von alten Franckh 15
- 87. Ein Mann, unnd ein Weib 5
- 88. Ein Lanndtschäfftl auf holz 2
- 89. Item 2 Landtschäfftl auf holz 3
- 90. Ein Frauen zimmer in der Jagd zu pferd 3

fol. 74 recto

- 91. 2 gleiche Stückl die geburth Christi 20
- 92. Ein Pagage Stückl mit Camel unnd Eßl 6
- 93. Ein guethes Schlächtl 6
- 94. Ein Landtschäfftl 2
- 95. Saul mit dem Propheten Samuel 1
- 96. Martin Luther, und sein Cätherl auf holz 8
- 97. 2 Lanndtschäfftl auf holz 6
- 98. Ein gesellschafft Stückl 2
- 99. Ein kleines Landtschäfftl 1
- 100. Ein khleines [...] Stückl 1
- 101. Ein Landtschäfftl 5
- 102. Ein kleines Stückl der Loth

fol. 74 verso

- 103. S: Marcus ein kleines Stückl 1
- 104. Oval Stückl Von guether hand 10
- 105. 2 khleine Manns Contrafait 4
- 106. Geburth Christi 4

- 107. Ein Mans Kopf 1
- 108. Ein ligendes Weibs bild 2
- 109. 2 Landtschäfftl 2
- 110. Die Creüzigung Christi in Contrafait 10
- 111. 4 Stückhl auf Kupfer nach Bassan 8
- 112. Die Geburth Christi auf bredt a[nn]o 1565 gemacht 6
- 113. 2 Schlächtl Von guether hand 12
- 114. der Reiche Prasser in Grab Von Passano 8

fol. 75 recto

- 115. Ein Landtschäfftl 1
- 116. Ein kleines Stückh, die heyl[ige] Dreyfaltigkeit auf Kupfer 1
- 117. Wie Moyses aus dem wasser genohmen 1
- 118. S: Catharina auf Kupfer 1
- 119. Lanndtschäfftl auf Kupfer 8
- 120. Kopf St: eines alten 3
- 121. Ein Maria bild 1
- 122. Familia Sancta Christi auf holz 8
- 123. Mater Amabilis 1
- 124. 2 frucht Stückl 3
- 125. 2 gleiche Landtschäfftl 4
- 126. Ein Manskopf 2
- 127. S: Familia auf holz 3
- 128. Contrafait auf holz 2

fol. 75 verso

- 129. S: Joannes Nepomucenus auf holz 1

In Jungen Grafen Zimmer.

- 130. Ein schlaffende Venus 3
- 131. Ein Manns bild, so sich ersticht, Von Flor 4
- 132. Deto, so ihme selbst den bauch aufschneid, Von Remb 6
- 133. Cleopatra Von Remb 6
- 134. Ein Stückl Von Ossenbek mit einen weissen pferdt 8
- 135. 2 Blumen Stückl Von Dambach 6
- 136. König Ezechiel in Baad 3
- 137. Vier Elementen 6
- 138. Ein Man, unnd ein Weib 6

fol. 76 recto

- 139. Loth mit seinen 2 Töchtern 8
- 140. Ein Weibs Bild mit einen Künd 4
- 141. 2 früchten Stückl 1
- 142. 2 Landtschafften Von Meyländer 4
- 143. Frauen Contrafait 1
- 144. Mercurius 1
- 145. 2 Landschäfftl 3
- 146. Ein Blumen Stückh Von Dambach 2
- 147. Ein Mann mit dem Dudlsack, und ein Weib mit der Maul Trumbl 3
- 148. 2 alte Köpfe Von Weisskürcher, unnd Schoniams 4
- 149. Frauen Contrafait 1
- 150. Ein frucht Stückl 1
- 151. 2 Weibs Bilder 1

fol. 76 verso

- 152. 2 Bilder, so nicht zu schätzen
- 153. Contrafait, auch nicht zu schätzen
- 154. Cleopatra 1
- 155. ein Meer Sturmb 1
- 156. Ein Manns Contrafait 1
- 157. 3 St[ücke], so 3 Kindl Vorstellen 5
- 158. 2 Blumben Stückl Von Carl Vogler 9
- 159. Ein Kuchl Stükh 2
- 160. 2 Köpf 2
- 161. Contrafait eines Prelaten 1
- 162. Ein Stückl Von Still leben 1
- 163. Ein Stückl auf holz mit 3 nacketen Weibern Von Lucas Granach 6
- 164. Ein ablanges gesellschafft Stückl 6

fol. 77 recto

- 165. 2 früchten Stückl 3
- 166. Mehr 2 überhöchte früchten Stückl 1
- 167. 2 Manns Köpf 1
- 168. 2 gleiche auf holz arth gemachte Stückl 2
- 169. Ein Lanndtschafft 1
- 170. 2 Frauen Contrafait Verbleiben ungeschätzter
- 171. Ein Meer Stückl 1
- 172. Maria Bild mit dem Kindl 2

Unaufgemachte Bilder.

- 173. der Englische Grueß 2
- 174. Ein weisser haasß 1
- 175. Ein Mans Contrafait Von de Pomis 2

fol. 77 verso

- 176. S: Hyronimus 2
- 177. Ein kleines St: feüers Brunst Vorstellend 2
- 178. Ein kleines Landtschäfftl 1
- 179. S: Rochus 2
- 180. Agar mit Ismael 3
- 181. Ein Landtschäfftl 2
- 182. Ein kleines altes portrait 4
- 183. Ein kleines Stückl mit feüers brunst
- 184. Ein Landtschäfftl 2
- 185. Ein Nachtstückh mit einen alten Man und Weib 2

Summa deren Bildern, unnd Mallereyen
933 f. 30 kr.

d) Verzeichnis der Gemälde in Brežice/Rann, fol. 118 recto – 121 recto

fol. 118 recto

In dem Sirinischen Zimmer
3 Bilder ob dennen fenstern à 10 f: Von Remb 30
3 deto ob dennen Thüren à 15 f: 45

fol. 118 verso

In Zimmer daran
5 bilder Von Remb 60
3 St. bilder à 1 f: 3

In dritten Zimmer
5 bilder blumben Stuckh à 6 f: 30

fol. 119 recto

In dem Sirinischen Thurmzimmer
3 bilder ob dennen fenstern à 10 f: 30
2 ob dennen Thüren à 15 f: 30

fol. 119 verso

In dem obern Saal
27 grosse= unnd kleine Landtschafften à 3 f: 81

In dem Ersten Sallzimmer
2 gemahlene Lanndtschafften Von Clerj 8

fol. 120 recto

In dem anderten Saalzimmer
3 Lanndtschafften Von Clerj 8

fol. 120 verso

In dem dritten Zimmer
3 Lanndtschafften 12

fol. 121 recto

In Vierdten Zimmer
3 gemahlene Landtschafften 12

In dem fünfften Zimmer
2 Bilder 8

Q 26

1764ff.

Auszüge aus der von P. Laurenz Doberschiz verfassten Beschreibung des mathematischen Turmes in Kremsmünster und der dort befindlichen Sammlungen

Kremsmünster, Stiftsbibliothek, CCn 1048: P. Laurenz Doberschiz, *Specula Cremifanensis*, 1. Band: Beschreibung der in dem mathematischen Thurme zu Cremsmünster befindlichen Naturalien, Instrumenten, und Seltenheiten [begonnen 1764]

Auszüge aus dem Verzeichnis der Gemälde, S. 417–456

S. 447 (Columnne H⁶⁵⁸)

1. Ein grosses Stück: der Hl. Papst u. Martyr. Alexander von Fra. Ca. Rempp. 1712 fec.
Zeichen

⁶⁵⁸ Columnne H mit Bleistift von späterer Hand eingefügt.

S. 449 (zweiter Pfeiler, Columne E)

1. Marquedanterstück. An beyden Seiten 4 schöne Scitzen von Remp. Die erste zur rechten stellen vor *Buellium* einen Benedictiner, der zu erst nach Indien zur Bekehrung der Heyden gekommen,

S. 450

Die zweite die Kaiserinn *Cunegundis*, wie sie vor ihren Gemahl *Henricus* ihre Unschuld auf glüenden Eisen erprobet, die erste zur linken. der heilige *Aemilianus*, wie er zu Pferde in einer Schlacht zum Besten der Spanier wider die Mohren streitet, die zweyte *Carolus Magnus*, wie er von dem Pabst *Leone III* gekrönet wird.

S. 453 (vierter Pfeiler, Columne B)

1. Ein Marquedanterstück,
Daneben zu beyden Seiten eingetheilet 4 Scitzen von Remp. Die Historien sind zur rechten. *S. Gotthardus* wie die von ihm bey Leben *Excommunicirte* auf die Steinen des Diavus bei der Meße (* *Si quis non communicat, det locum.*) wirklich zum Schrecken der Spötter aus ihren Gräbern steigen, und aus der Kirche gehen.
S. Virgilius Bischof zu Salzburg mit dem offenen Geldbecke, daraus ein jeder Arbeiter so viel und nicht mehr Geld bekame, so viel er den Tag hindurch sich verdient, ohngeachtet ein jeder selbst

S. 454

mit der Hande um das Geld zu greiffen Erlaubniß hatte,

Zur Linken

S. Wolfgangus Bischoff zu Regenspurg,

S. Bonifacius Germaniae Apostolus,

2. Ein großes Küchenstück

Publiziert in/zitiert nach: Kraml 1999, S. 154, 156

Q 27

s. d. [2. V. 19. Jh.]⁶⁵⁹

Galerieverzeichnis der gräflich Attems'schen Sammlung

StLA, A. Attems, K. 115, H. 1087

fol. 1 recto

f.c. No	Catalogs No	Gegenstand	Authur	Schule	Anmerkung
1	652	Ob den Thüren ein langes Stück	Remp		
2	666	Ein Stück die offene Sünderin auf Holz gemalt	Lucas Cranach		
3	583	Der Sabinier Raub mit Glas überzogen (jetzt ohne Glas)			
4		4 Stücke ob den Caminzimmerthüren	Remp		Sopraporten
5	46	Hercules und Venus	Weiskircher		
6	593	Die Venus mit dem liegenden Cupido	Cavalier Liberi		
7		Ob den Thüren in Grafenzimmer 3 Stück	Remp		Sopraporten
8	368	Christus und Magdalena	Bassano		
9	93	Ein Nachtstück mit einem schlafenden Kinde	Sandrat		
10	265	Ein langes Stück mit Figuren	de Fohs geb. 1640, + 1716		
11	554	Ein Bruststück St. Sebastian	Remp		
12	189	Den hei: Johann Baptista			
13	517	Venus mit 4 Figuren	Cavalier Liberi		
14	527	Venus liegend mit Cupido			
15	175	2 lange Jagden	Carl Ruthhardt		
	176				
16	538				
17	264	Flora mit Blumen			
18	424	1 Stückl mit 2	Franz de Neff		
19	398	Die Arche Noe	Bassano		
20	134	Maria Magdalena	Remp		
21	836	Luna mit einen schlafenden Schäfer	de Neff		

⁶⁵⁹ Schrift, Orthographie sowie Verweise auf die Landschaftliche Galerie legen eine Entstehung im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts nahe.

22	161	Landschaftl auf Holz	Momper geb. 1580		
23	29	Ein Manns Kopf			
24	641	Ein niederländisches Früchtenstückl			
25	628	Ein Weiblicher Kopf	Van de Neff		
26	324	2 Landschaften	Fleurer		
	327				
27	826	Ein Fruchtstück	Max Pfeiler		
28	762	Ein Diana Bad	Spielberger		
29		2 Landschaften			
30	434	Susanna mit 2 alten Männer	Cleri		
31	467	St: Peter und Paul, Köpfe	Spielberger		
32	56	Ein alter Mannskopf	Remp		
33		Ob den Thüren in Tafelzimmer 3 Stück	Remp		Sopraporten
34		“ im rothen Zimmer			Sopraporten
35	187	Jesuskind mit dem hei: Johannes		Rubens	
36	1	3 große Stücke, alle Heiligen	de Pomis		
	2				
	31				
37	148	Wälische Stücke von guter Hand mit einen jungen Weibe und alten Manne			
	149	subst. 2 alte Mannsköpfe			
38	897	Die hei: 3 Könige	Peter Teste		Landsch: Gallerie No 226
39	506	Der hei: Hieronymus auf Holz			
40	572	Bethsabey	Anton Bellona		
41	582	Die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde und vielen Engeln die herum tanzen, auf Holz		Rubens	
42	563	Die goldene Zeit auf Kupfer	Frank		
43	186	Ein Tiger und Löwenstreit wie sie einen Hirschen zerreißen		Carl Rudhardt	
44	196	Diana Opfer		Schönfeld	
45	508	2 alte Männer, Bruststücke			
	746		Peter de Pomis		

46	612	Ein Gesellschaftsstück, auf Holz	Therburger		
47	563	Meertriumph auf Kupfer	Frank		
48	181	Ecce homo	Daniel Santer		
49	605	St. Stefanskirche in Wien	Van de Neff		
50	557	2 Stücke, ein alter Mann mit einen			
	561	Krug und ein altes Weib mit Hund und Katze			
51	479	2 Köpfe	de Pomis		
52	96	1 Kopf des Herzog Caroli Conterfait			
53	780	“ Kaiser Ferdinandi			
54	57	Ein Frauen Kopf			
55	374	Ein kleines Mannes Conterfait			
56	510	Ein kleines Bild St. Hieronymus			
57	530	Die keusche Susanna			
58	505	Ein Storchenstückl			
59	798	Adam und Eva klein			
60	278	St. Maria mit dem Kinde			
61	747	Ein Schwannenstück			
62	492	Eine Kuh	[52 bis 62?] Ossenbeck (Ein Rotterdammer geb. 1627)		
63	885	2 große Stücke Fedes u Charitas	Moiser		Landschaft: Galerie No 196, 197
	886				
64	835	Ein unausgemachtes Frauenbild mit dem Kinde – Subsiturt	Weiskircher		
65	696	Ein Frauenbild auf Holz mit dem Jesukinde		Raphael	
66	18	4 Kuchelstücke	Bassanno		
	21				
	22				
	24				
67	329	Iob mit seinem Weibe	Weiskircher		
68	552	Die Lucretia	nach Titian		
69	49	Ein Stückl mit 2 Figuren			
70	129	Ein nacktes Stückl	Spranger geb: 1546		
71	593	Ein nacktes Stückl mit Copido			
72	47	Ein Stückl	Ossenbeck geb: 1627		

73	198	Ein Cruzifix Bildl			
74	197	St. Maria mit dem Kinde, und St. Katharina auf Kupfer.			
75	196	Ein Cruzifix mit der Mutter Gottes dem Schächern und Andern Figuren	Scherz		
76	195	Heimsuchung Elisabeth	Scherz		
77	939	2 Stück mit halben Figuren Flora (eigentlich eine Bachantin)			
	123	für Bachus substituirt ein Bachanal			
78	585	Christus mit dem Aposteln auf Holz	Cranach geb. 1472, + 1553		
79	571	Ein Stückl auf Holz mit vielen Figuren, die Einreitung Christi in Jerusalem	Julio Romano geb. 1492, + 1546		
80	137	Tarquinius und Lucretia			
81	138	Jakob und Rachel			
82	529	Ein großes Stück mit halben Figuren Christum mit den			
		Zinsgroschen vorstellend		Rubens	
83	212	Ein großes Stück auf Holz, ein nacktes Weib mit einem Mann der eine Geige hat	Floris geb. 1520, + 1570	Niederländische	
84	553	Ein großes Stück auf Holz mit vielen Figuren, wie Moses von Pharaos Tochter aus dem Wasser genommen			
85	126	Adam und Eva ein Kniestück			
86	940	Christus in der Verspottung			Landsch. Gal: No 368
87	128	Venus schlafend mit nackten Figuren			
88	186	Christus mit der Sünderin auf Holz	Julio Romano		
89	136	Ein Fruchtstückl mit Austern subst.			
90	603	1 Mannsköpfl	Rembrandt geb 1606, + 1674		
91	479	detto	de Pomis geb. 1606, + 1674		

92	205	1 Frauenkopf Stükl			
93	496	1 Mannskopf Stükl			
94	205	“			
95	446	“			
96	205	Die Geburt Christi			
97	205	Ein holländischer Kaufmann			
98	205	1 kleines Manns Köpfel			
99	45	1 kleiner Meertriumpf			
100	438	St. Hieronymus	Carl Loth geb. 1611		
101	262	Die Familie Christi	Albano geb 1578, + 1660		
102	414	Loth mit den 2 Töchtern ein italienisches Stück			
103	636	Venus mit dem Mercurio richtig Jupiter und Jo			
104	171	1 Stück mit vielen Figuren	Bassano geb 1510, + 1592		
105	37	2 Portraite, Mann und Weib			
	39	in Halbstatur	Tintoretto		
106	514	Bethsabea mit einer Mohrin	Van de Neff		
107	612	Eine holländische Gesellschaft			
108	959	1 Stückl die Eitelkeit			
109	203	König Midas			
110	184	Lucretia	Remp		
111	284	Eine Bärenjagd	Ruthhardt		
112	188	Christus in Garten gefangen			
113	157	Ein großes Stück, worauf Christus mit den Kindern von einen Florentiner gemalt			
114	166	Dyana im Bade mit nackten Figuren			
115	546	Ob den Fenstern in Bilderzimmer 10 kleine Stückl	Remp		
116		Ob den Thüren im Gangelzimmer 3 Stücke	Remp		Sopraporten
117	590	Eine nackte Venus			
118	948	Die Hoffnung mit			
119		Helena, wie sie das Kreuz erfindet			
120	132	Die 3 Grazien			

121	143	St. Johann Baptist in ganzer			
		Statur substituiert Johann Evangelist			
122		2 Stücke	Remp		Sopraporten
123	985	Christus gibt dem Petrus die Schlüssel	de Pomis		Landschft. Galerie No 478
124	191	Moises in der Wüste	Bassano		
125	111	2 Gleiche Stücke Hirsch und	Carl Ruthhard		
	117	Schwannenjagd			
126	315	Die Zerstörung von Trojy			
127	158	2 Schlachten	Alessandro Milanese		
	167				
128	556	2 Stücke die Schatzgräberei			
	556				
129	261	1 Stück Musik von Bestien Hund und Katzen			
130	352	1 Großes Stück alttestamentarische Historien von Ribl und David	Cleri		
131	349	Die Rachel bei den Brunnen			
132	357	Ein solches Stück /: Mars und die Friedensgöttin			
133	377	Hagar und Ismael			
134	390	Wie Jakob den Stein von Brunnen abhebt			
135	363	Fünf Stücke mit Früchten und Blumen	Cleri		
	364				
	365				
	370				
	371				
136		5 Historische Stücke			
	a	Jakob mit der Rachel			
	b	Elisäus mit dem todten Kinde	Cleri		
	c	Loth	„		
	d	Der keusche Josef und Iob – <u>Abgängig</u>	„		
	429	<u>substituirt</u> 5 Landschaften			
	437				

137	418	2 Stücke St. Peter und Magdalena	Cleri		
a/	795	substituirt			
138	567	Jesus, Maria und Josef			
139	452	St. Anton von Padua			
140	575	Elisäus mit dem todten Kinde	Weiskircher		
141	547	Erzengel Michael in Statur subst. ein Engel u. 1 Einsiedler			
142		Erzengel Michael mit dem Schwert subst. der gleiche Gegenstand	Cremser Schmid		
143	570	St Hieronymus	Weiskircher		
144	534	Die keusche Susanna			
145	406	2 Schlachten			
	409				
148	272	Moises Auffindung und der			
	401	Sabinnen Raub			
149	717	Ein großer Karpfe subst. der gleiche Gegenstand			
146	435	7 gleiche große Schlachten ab=			
a	453	gängig subst. 7 Landschaften			
b	455				
c	456				
d	457				
e	461				
f	490				
147	161	Die 4 Jahreszeiten substituirt			
	168	4 Landschaften			
	539				
	540				
150	233	2 gleiche Stücke Johan Baptist			
	241	Predigt in der Wüste und Täufer Christi			
151	57	Familie Christi	Trevisani geb. 1656 + 1746		
152	571	2 Feuersbrünste			Landsch. Gallerie No 46. 47

153	369	6 große ovidische Stücke	Remp		
	383				
	384				
	385				
	386				
	387				
154	388	2 kleine d[et]to			
	389				
155		3 Stücke ob den Thüren	Remp		Sopraporten
156	355	4 große Stücke	d[ett]o		
	375				
	377				
	361				
157	387	2 kleine d[et]to	Remp		
	382				
158		5 Stück ob den Thüren			Sopraporten
159		Ein Zimmer rechter Hand 3 Stück ob den Thüren			
160		Ein Andern Zimmer 2 Stück ob den Thüren	Remp		
161		Ein kleines Stückl ein Marien Bild mit den Kindl auf Kupfer subst. ein Frauenbild mit Kind			
162		Ein auf Holz gemaltes Stückl mit 2 Figuren subst. ein ähnliches Stück			
163	643	Ein Miniaturstück die Reinigung Maria (eigentlich Maria Opferung) nach Kupferstich	Rubens		
164		10 kleine Portrait ungeschätzt			
	a	substituirt			
	b				
	c	3 mannliche Portraite			
	269	Kaiser Mathias			
	270	Kaiserin Anna			
	271	1 Hofherr in weißen Frack			
	291				
	57	1 Frauenportrait			
	500	1 d[ett]o			
	502	1 Mannsportrait			
165	116	Ein Bauerntanz auf Holz subst. ein ähnliches Stück			

166	263	2 Stück auf Ladenart Maria und Josef			
167	447	3 große Nackte Mannsstücke ohne Rahmen subst. 3 Mannsköpfe			
168		Ein Passauer Bild mit vergoldeten Rahmen subst. ein Marienbild			
169	413	2 ungleiche Blumenstücke ohne Rahmen			
170	354	4 alte Schlachten / 2 vorhanden			
	357				
	548	subst. 2 Seestücke			
171	182	1 Stück mit kupfernem Kessel und Leuchter			
172		4 Stücke mit 2 alten Männern und 2 Frauen subst.			
173		1 schmales Landschafts mit vergoldeten Rahmen subst.			
174	140 367	3 Stücke als: 1 Hund, 1 geputzte Gans und 1 Kindl subst. 1 Küchenstück 1 Hund 1 Kind			
175		4 Stücke als: 1 Frucht 2 alte Baustücke, 1 Landschaft subst. ähnliche Stücke			
176		1 Frauenbild auf Holz ohne Rahmen subst. ein ähnliches Stück			
177		4 lange Stück ob den Thüren	Remp		Sopraporten
178	393	2 große Jagdstücke mit weißen			
	394	Rahmen und ohne Rahmen			
179		20 große und kleine Pferdstücke, zum Theile vorfindig, zum Theile substituirt			
a					
b					
c					

d					
e	487	4 Pferdestücke			
f	230	1 Pferd			
g	244	5 Pferdestücke			
h					
i	47				
k					
l	796				
m					
n	106	Ein Reitergefecht No 179e			
o					
p	114	2 d[ett]o			
q					
r	112				
s	157	Ein reitender Kürassier 179o			
t		6 Landschaften auf Blech			
180		5 Paar längliche Stücke ob den Fenstern in Paradezimmer – substi: Heil: Sebastian 2 Gesellschaftsstücke Adam und Eva Sündenfluth Christus am Kreuze Kreuz Abnahme Schiffleute Magdalena mit dem Heilan= de im Garten Thomas Aquino			
181		13 kleine Stücke ob den Fenstern im Paradezimmer			
	205	10 Stückl			
	207				
	209				
	306	substituirt 3 Landschafften			
	307				
	514				

Q 28

1879 April 1

Fideikommiss-Inventar der gräflich Attems'schen Gemäldesammlung

Graz, Archiv der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum

Verzeichniss der Gemälde des Ignaz Maria Graf Attems'schen Primo Genitur Fidei-Commisses. Aufgenommen im Auftrag des k. k. Landes-Gerichtes dto Graz, 1. April 1879 Z. 8408.

FK-Nr.	Bezeichnung	Künstler bzw. Schule	Trägermaterial, Maße in cm	Schätzwert in Gulden; Anm.
1	1 Sopraporte	Remp		n. g.
2		Lucas Cranach	Holz, 47x73	30
3			Holz, 35x57	20
4	4 Sopraporten			n. g.
5	Venus, Amor & Hercules		Holz, 40x29	3
6	Amor & Psyche	Liberi	Leinwand, 84x110	5
7	3 Sopraporten			n. g.
8	Christus und Magdalena	Bassano	Leinwand, 75x126	20
9	Schlafender Amor	Sandart	Leinwand, 26x34	25
10	Weiblicher Studienkopf mit einem Zirkel in den Händen		Leinwand, 65x50	8
11	St. Sebastian	Remp	Leinwand, 85x68	20
12	St. Johannes in der Wüste		Leinwand, 122x93	20
13	Die Erziehung Amors durch die 3 Grazien	Liberi	Leinwand, 86x110	10
14	Venus mit Cupido		Leinwand, 86x115	10
15	2 lange Jagden	Rudhardt	Leinwand, je 152x195	je 30; verdorben
16	Fruchtstück		Leinwand, 27x59	wertlos
17	Flora		72x69	20
18	2 Knaben mit einem Wagen (Sopraporte)	de Neff	Leinwand, 59x121	1
19	Arche Noe	Bassano	Leinwand, 115x180	2
20	Hl. Magdalena. Kniestück	Remp	85x69	20
21	Luna & Endymion		120x92	20
22	Winterlandschaft		Leinwand, 22x31	5
23	Männlicher Kopf		29x21	2
24	Fruchtstück		53x67	30
25	Weiblicher Studienkopf		Leinwand, 50x49	10
26	2 Landschaften	Flurer	Kupfer, je 28x37	je 10
27	Fruchtstück	Max Pfeiler	Leinwand, 102x73	15

28	Diana & Aktäon		Kupfer, 36x44	15
29	I Winterlandschaft, II Sommerlandschaft		Leinwand	je 10
30	Susanna im Bade		Kupfer, 23x27	5
31	Petrus & Paulus Köpfe	Spielberger	Leinwand, 36x46	1
32	Männlicher Studienkopf	Remp	Leinwand, 47x37	5
33	3 Sopraporten			n. g.
34	3 Sopraporten			n. g.
35	Jesus & Johannes Kind	nach Rubens	Leinwand, 113x158	50
36	Heiligenbild [3x]	de Pomis	Leinwand, 164x238 [2x], 205x240	je 50
37	I Männlicher Studienkopf		Leinwand, 55x46	5
	II detto		Leinwand, 55x46	5
38	Anbetung der hl. Drei Könige	P. Testa	Leinwand, 103x83	5; Landsch. Galerie
39	Hl. Hieronymus		Holz, 59x47	40
40	Bethsabe im Bade	Anton Bellone	Leinwand, 125x90	30
41	Maria mit dem Jesuskind, hl. Magdalena (umgeben von tanzenden Engeln)		Leinwand, 64x49	50
42	Das Urtheil des paris	Frank	Leinwand, 40x51	50
43	Kampf zwischen Tiger & Löwe um einen todten Hirsch	Rudhardt	Leinwand, 95x78	60
44	Diana Opfer		Leinwand, 97x91	30
45	I ein aufwärts sehender Kopf eines Alten, II Ein Kirchenvater Brustbild	Schmutzer de Pomis	Leinwand, 57x44 und 55x40	je 5
46	Liebesgarten	nach Rubens	Holz, 49x64	30
47	Triumphzug Neptuns	Frank	Leinwand, 49x61	50
48	Ecce homo	Daniel Santer	Leinwand, 118x92	50
49	Inneres der Stefanskirche Wiens		Leinwand, 74x95	2
50	I Frau mit Hund und Katze		Leinwand, 71x55	5
	II Alter Mann mit einem Kruge		Leinwand, 72x55	5
51	I Studienkopf	de Pomis	Leinwand, 46x38	1
	II Männlicher Studienkopf	de Pomis	Leinwand, 72x55	2
52	Männliches Porträt		Leinwand, 37x27	1
53	Porträt Kaiser Rudolf d. II.		Holz, 22x18	1
54	Weibliches Porträt		Holz, 35x27	2
55	Männliches Porträt		Leinwand, 36x28	2

56	Hl. Hieronymus		Leinwand, 36x30	2
57	Susanna im Bade		Holz, 53x41	15
58	Geflügel		Leinwand, 35x53	10
59	Adam und Eva		Leinwand, 65x80	5
60	Maria mit dem Kinde		Leinwand, 62x49	10
61	Schwan mit Jungen		Leinwand, 47x47	10
62	Eine Kuh		Leinwand, 24x34	wertlos
63	I Fides & Charitas		168x121	
	II Allegorie		168x121	
64	Madonna mit dem Kinde		Leinwand, 76x65	30
65	Madonna mit dem Kinde		Leinwand, 57x39	2
66	I Küchenszene	Bassano	94x125	30
	II detto	detto	94x125	30
	III detto	detto	94x125	30
	IV detto	detto	94x125	30
67	Iob mit seinem Weibe	Weisskirchner	Leinwand, 88x68	5
68	Lucrecia	nach Tizian	Holz, 85x68	20
69	Herkules & Omphale		Holz, 85x68	1
70	Allegorie	Spranger	75x62	20
71	Venus mit Amor	Goltzius	Kupfer, 20x14	10
72	Thierstück		Leinwand, 22x35	2
73	Christus am Kreuz		Leinwand, 45x39	30
74	Maria mit dem Kind und hl. Katharina		Kupfer, 36x30	5
75	Kalvarienberg		Leinwand, 46x35	5
76	Heimsuchung der hl. Elisabeth		Leinwand, 46x31	2
77	I Bachanal		Leinwand, k. A.	5
	II Eine Flora		Leinwand, 36x30	3
78	Christus mit Aposteln	Cranach	Holz, 53x75	20
79	Einzug Christi in Jerusalem		Holz, 48x71	40
80	Lucrecia		Leinwand, 45x30	5
81	Jakob und Rachel am Brunnen		Leinwand, 45x30	5
82	Der Zinsgroschen		Leinwand, 114x159	30
83	Allegorie	Floris	Leinwand, 112x140	100
84	Pharaos Tochter läßt den kleinen Moses aus dem Wasser holen		Leinwand, 125x161	50
85	Adam und Eva		Leinwand, 95x65	3
86	Verspottung Christi		Leinwand, 59x72	3; Landsch. Galerie Nr. 368
87	Ariadne auf Naxos		Leinwand, 79x63	
88	Die Ehebrecherin vor Christus im Tempel		Leinwand, 50x67	5
89	Fruchstück		Leinwand, 52x69	5

90	Kopf eines Jünglings	nach Rembrandt	Holz, 42x29	30
91	Porträt des Peter de Pomis		Leinwand, 42x32	2
92	Frauenkopf		Leinwand, 27x31	1
93	Männlicher Kopf		31x21	1
94	Weiblicher Kopf		27x20	1
95	Kopf		30x20	2
96	Geburt Christi		35x20	1
97	Im Kaufladen		35x24	2
98	Männliches Porträt, Rock mit Hermelin besetzt		Leinwand, 30x20	1
99	Neptun und die Nereiden		Leinwand, 30x23	10
100	Hl. Hieronymus		Leinwand, 96x74	50
101	Hl. Familie	Albano	Leinwand, 58x73	0
102	Kopf	nach Rembrandt	Leinwand, 64x43	1
103	Jupiter & Io	nach Correggio	Leinwand, 160x74	50
104	Auszug der Israeliten	Bassano	Leinwand, 63x155	40
105	I Weibliches Porträt (Kniestück)		Leinwand, 116x86	50
	II Männliches Porträt (Kniestück)		Leinwand, 115x82	50
106	Bethsabe mit einer Mohrin	de Neff	Leinwand, 115x96	30
107	Eine Tanzunterhaltung im 17. Jh.		Leinwand, 59x92	50
108	Frau mit einer Maske		53x43	2; Landsch. Galerie
109	König Mydas		Leinwand, 58x97	5
110	Lucrezia	Remp	Leinwand, 114x88	50
111	Eine Bärenjagd	Rudhardt	95x124	50
112	Gefangennahme Christi		94x165	25
113	Jesus läßt die Kleinen zu sich kommen		148x190	100
114	Diana & Aktäon		143x187	100
115	I Biblische Scene	Remp	37x98	2
	II Johannespredigt in der Wüste	Remp	37x98	2
	III Biblische Scene	Remp	37x98	2
	IV detto	Remp	37x98	2
	V Taufe Christi	Remp	37x98	2
	VI Königin Saba	Remp	37x98	2
	VII Anbetung des goldenen Kalbes	Remp	37x98	2
	VIII Biblische Scene	Remp	37x98	2
	IX detto	Remp	37x98	2

	X David tanzt vor der Bundeslade	Remp	37x98	2
116	3 Sopraporten			n. g.
117	Venus & Amor		Holz, 48x36	30
118	Die Hoffnung		Leinwand, 167x121	4
119	St. Helena, wie sie das Kreuz auffindet		Leinwand, 210x158	30
120	Die 3 Grazien	Spranger	180x138	15
121	St. Lucas		Holz, 36x30	3
122	Zwei Sopraporten in Rahmen			n. g.
123	Christus gibt dem Petrus die Schlüssel		Leinwand, 227x158	
124	Moses in der Wüste	Bassano	Leinwand, 160x208	10
125	I Eine Hirschjagd	Rudhardt	Leinwand, 80x111	50
	II Sauhatz		Leinwand, 80x111	50
126	Zerstörung Trojas		Leinwand, 130x243	10
127	I Reitergefecht	Alexander Milanese	120x174	50
	II detto	Alexander Milanese	120x174	50
128	I Schatzgräber		75x65	20
	II detto		75x65	20
129	Musicirende Hunde & Katzen		79x89	5
130	Eine Frau wirft sich einem König zu Füßen	Raibl	207x236	5
131	Rachel am Brunnen		208x233	10
132	Mars und die Friedensgöttin		180x166	10
133	Hagar und Ismael		207x195	30
134	Jakob hebt den Stein vom Brunnen		206x150	15
135	Blumenstück		206x88	5
	Apfel, Trauben & Rüben		206x74	5
	Blumen, Melonen etc.		206x75	5
	Blumenstück		149x147	5
	detto		149x147	5
136	Hafenansicht	Cleri	85x145	3
	detto	Cleri	86x145	3
	detto	Cleri	85x139	3
	detto	Cleri	85x138	3
	detto	Cleri	85x138	3
137	I Die reuige Magdalena		87x72	4
	II Ein Peometer		82x63	3

138	Jesus, Maria und Josef		41x32	5
139	Madonna mit dem hl. Antonius von Padua		114x83	5
140	Elisäus mit dem zum Leben erweckten Kinde	Weisskirchner	Leinwand, 119x147	50
141	Ein Engel, ein Schäfer & ein Lamm		60x46	wertlos
142	Sturz der Engel	Cremser Schmid	47x26	
143	Hl. Hieronymus	Weisskirchner	110x79	15
144	Die keusche Susanna		126x159	4
145	2 Sopraporten in Rahmen			n. g.
146	I Fischfang am Meere		50x75	10
	II Ein Kanal und Fischer im Vordergrund		56x75	1
	III Landschaft mit Wasserfall		55x68	1
	IV Landschaft mit einem Schlosse		47x66	10
	V Landschaft		47x69	wertlos; ganz verdunkelt & eingerissen
	VI Landschaft im Hintergrund ein Schloss		95x128	5
	VII Landschaft mit Architektur & Fluss		45x65	wertlos; runiert
147	Landschaft		30x39	2
	Landschaft mit Staffage		30x39	2
	detto		30x39	5
	detto		30x39	5
148	Die Auffindung Moses		95x132	3
149	Fische		32x39	10
150	Landschaft mit biblischer Staffage		31x50	30
	detto		31x50	30
151	Die hl. Familie mit Engeln, umgeben von einem Blumenkranze		64x48	100
152	I Eine Feuersbrunst		82x106	1; Landsch. Galerie
	II detto		82x106	1; Landsch. Galerie
153	I Nach Ovid. In der Mitte Saturn ergreift eine weibliche Figur	Remp	Leinwand, 225x310	20
	II Nach Ovid. Schwebende Figur mit einem Palmenzweig	Remp	Leinwand, 225x310	20
	III Nach Ovid. Saturn zeigt auf eine weibliche Figur mit Spiegel, Schlangen etc.	Remp	Leinwand, 225x412	20

	IV Nach Ovid. Weibliche Figur mit einem Einhorn	Remp	Leinwand, 225x310	15
	V Nach Ovid. Ein Mann zwei weibliche Figuren, ein Genius	Remp	Leinwand, 225x412	30
	VI Nach Ovid. Die Kraft, die Gerechtigkeit etc.	Remp	Leinwand, 225x320	15
154	I Eine Sibille		Leinwand, 227x130	5
	II Eine Frau vor einem Löwen erschreckend		Leinwand, 267x126	2
155	I Die Liebe		78x208	2
	II Der Glaube		76x208	2
	III Die Hoffnung		76x208	2
156	I Raub der Sabinerinnen	Remp	Leinwand, 266x360	80
	II Gefangennehmung eines Königs während eines Gastmahles	Remp	Leinwand, 265x410	80
	III David gibt den schriftlichen Befehl den Urias zu beseitigen und läßt sein Weib Bethseba holen	Remp	Leinwand, 265x410	60
	IV Allegorie. Der Überfluß empfiehlt der Malerei die Wahrheit etc.	Remp	Leinwand, 266x360	80
157	I Abraham bewirthe die Engel		110x135	2
	II Zwei Frauen und ein Kind		267x176	15
158	fünf Sopraporten		je 113x214	n. g.
159	I Sopraporte. Rachel am Brunnen		106x207	20
	II Sopraporte. Mercur mit zwei weiblichen Figuren		115x214	10
	III Sopraporte. Apollo mit weiblicher Figur		108x210	5
160	I Sopraporte. Historisch	Remp	112x212	k. A.
	II Sopraporte. Iob	Remp	106x160	10
161	Maria & Christuskind etc.		k. A.	2
162	Allegorie		k. A.	1
163	Darstellung im Tempel	nach Rubens	Aquarell auf Pergament, 64x50	7
164	I Männliches Porträt klein		Holz, 19x14	1
	II Erasmus Rotterdams		Holz, 16x12	1
	III Porträt von Melanchton		Holz, 16x13	2

	IV Männliches Porträt		Leinwand, 43x32	1
	V detto		Leinwand, 43x32	2
	VI Frauenporträt XVI. Jh.		Holz, 26x20	2
	VII Herrenporträt XVIII. Jh.		Leinwand, 95x73	4
	VIII Frauenporträt XVIII. Jh.		Leinwand, 95x73	4
	IX Männliches Porträt mit blauem Rock		Leinwand, 96x71	4
	X detto mit rothem Rock		Leinwand, 96x71	4
165	Ein Bauerntanz		34x44	4
166	I Stilleben. Ein Kupferstich auf einem Brett		Leinwand, 41x29	1
	II detto		Leinwand, 41x29	1
167	I Zwei Studienköpfe auf einem Bilde		Leinwand, 73x48	10
	II Männlicher Kopf		Leinwand, 30x22	1
	III Alter Mann		Leinwand, k. A.	2
168	Maria	nach Sasseferato	Leinwand, 47x37	
169	I Stilleben. Blumen und Geräte		84x115	3
	II Blumen und Früchte		95x110	2; Hintergrund verdorben
170	I Bataille		Leinwand, 106x170	4
	II Schlachtbild mit Türken		Leinwand, 106x170	2
	III Hafensicht mit Staffagen		Leinwand, 85x112	2
	IV Hafensicht		Leinwand, 39x76	2
171	Küchengeschirr		Leinwand, 76x99	30
172	I Weiblicher Kopf		Holz, 35x26	1
	II detto		Holz, 35x26	1
173	Holländischer Kanal			wertlos; runiert
174	I Kind mit Tamburin		48x40	1
	II Schäfer mit einem Lamm		29x25	1
	III 2 sich küssende Kinder		29x33	wertlos
175	I Landschaft		30x21	k. A.
	II detto		30x21	k. A.
	III Mann mit einem offenen Buche		23x11	1
	IV Alte Frau mit einem Krüge		23x11	1
176	Pietà		Holz, 43x37	10

177	I Sopraporte. Biblische Geschichte		Leinwand, 110x206	5
	II detto		Leinwand, 110x206	5
	III Sopraporte. Allegorie		Leinwand, 105x211	6
	IV Sopraporte. Diana & Endymion		Leinwand, 10x211	12; eingerissen
178	I Jagdstück		180x128	2
	II detto		180x128	2
179	I Pferde		Leinwand, 32x51	2
	II detto		Leinwand, 32x51	2
	III Hl. Magdalena. Brustbild		Leinwand, 88x73	10
	IV Landschaft		Blech, 21x29	2
	V detto		Blech, 21x29	2
	VI Reiterstück		Holz, 15x20	5
	VII detto		Holz, 15x20	5
	VIII Landschaft		Blech, 21x29	2
	IX detto		Blech, 21x29	2
	X detto		Blech, 21x29	2
	XI detto		Blech, 21x29	2
	XII Reitergefecht		Holz, 36x37	wertlos
	XIII detto		Holz, 36x37	5
	XIV Ein Kürassier aus dem 17. Jh.		Leinwand, 22x29	1
	XV Ein Überfall		Blech, 13x16 (oval)	k. A.
	XVI Thierstück		Leinwand, 17x41	1
	XVII Reitergefecht		Holz, 21x25	1; stark nachgedunkelt
	XVIII detto		Holz, 21x25	1
	XIX Landschaft. Gebirgsgegend		Leinwand, 39x34	1
180	I Genrebild		Leinwand, 20x27	1
	II detto		Leinwand, 20x27	1
	III Marine		Leinwand, 20x33	1
	IV Grablegung Christi		Leinwand, 31x20	1
	V Christus als Gärtner		Leinwand, 31x20	1
	VI Hl. Antonius		Leinwand, 29x19	1
	VII Mythologische Scene		Leinwand, 39x23	2
	VIII detto		Leinwand, 39x23	2
	IX Hl. Thomas & Aquinas		Holz, 27x19	3
	X Landschaft mit mythologischer Staffage		Leinwand/Holz, 21x30	1
181	I Figurale Studie		Leinwand, 21x28	1
	II detto		Leinwand, 21x28	1
	III detto		Leinwand, 21x28	1
	IV detto		Leinwand, 21x28	1
	V detto		Leinwand, 21x28	1

	VI Landschaft mit mythologischen Staffagen		Leinwand, 21x28	5
	VII Mann mit einem Krüge		Blech, 21x28	2
	VIII Zimmermann		Leinwand, 21x28	2
	IX Ein Gärtner		Leinwand, 21x28	2
	X Mann am Kamin		Blech, 21x28	2
	XI Andromeda		Leinwand, 21x28	2
	XII figurale Composition		Leinwand, 21x28	1
	XIII detto		Leinwand, 21x28	1

Q 29

1879 April 1

Auszüge aus dem Allodial-Inventar der Grafen Attems

Graz, Archiv der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum

Verzeichnis der im Ferdinand Graf Attems'schen Allodial-Besitze befindlichen Gemälde, Kupferstiche, kunsthistorischen Werke etc. Aufgenommen im Auftrage des k. Landesgerichtes dto Graz, 1. April 1879 Z. 8408.

[...]

- 184 Porträt der Regina Gräfin Attems mit 3 Kindern (Ovalformat),
Leinwand, 212 x 308, 15 fl
- 185 Porträt des Ignaz Grafen Attems mit drei Söhnen (Ovalformat), Leinwand,
212 x 308, 15 fl
- 186 Alegorie in Bezug auf Geschichte d. gräfl. Haus Attems, Leinwand,
212 x 308, 15 fl
- 187 Alegorie wie No 186, Leinwand, 212 x 308, befindet sich in Rann
- 188 detto
- 189 detto

[...]

- 621 Figurale Studie, Leinwand, 28 x 21, 1 fl
- 622–628 detto

[...]

Literaturverzeichnis

Alacoque 1984

Heilige Margareta Maria Alacoque. Leben und Offenbarungen von ihr selbst geschrieben und ergänzt durch Zeitgenossen, 3. Auflage, Freiburg (CH) 1984.

Altmann 1989

Edith Altmann, Stilkritische Untersuchungen zum Freskowerk des steirischen Barockmalers Matthias von Görz (1670–1731), Diplomarbeit (unpubliziert), Graz 1989.

Altmann 1994

Edith Altmann, Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen, 2 Bände, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1994.

Archivalische Vorarbeiten

Kremsmünster 1961

Willibrord Neumüller (Hrsg.), Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster, 2 Bände, Wien 1961.

Attems/Koren 1988

Franz Attems/Johannes Koren, Kirchen und Stifte in der Steiermark, Innsbruck 1988.

Aurenhammer 1952

Hans Aurenhammer, Der gegenständliche Wandel des Andachtsbildes in der Zeit von 1683–1780 in Niederösterreich, Phil. Diss., Wien 1952.

Aurenhammer 1953

Gertrude Aurenhammer, Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich, Phil. Diss., Wien 1953 [publiziert: Aurenhammer 1958].

Aurenhammer 1958

Gertrude Aurenhammer, Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1958 (Studien zur österreichischen Kunstgeschichte, Bd. 1).

Aurenhammer 1965

Hans Aurenhammer, Martino Altomone. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ von Gertrude Aurenhammer, Wien–München 1965.

Aurenhammer 1969

Hans Aurenhammer (unter Mitarbeit von Gertrude Aurenhammer), Kommentarband zur Faksimileausgabe von: Salomon Kleiner, Das Belvedere in Wien, Graz 1969.

Aurenhammer 1971

Hans und Gertrude Aurenhammer, Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien–München 1971.

Bauer 1959

Hermann Bauer, Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ölskizzen und Entwürfe des 18. Jahrhunderts, in: Kunstchronik, 12. Jg., Heft 5, Mai 1959, S. 123–127.

Baum 1980

Elfriede Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, 2 Bände, Wien–München 1980.

Benditsch 1808

Stephan Benditsch, Topographische Kunde von der Hauptstadt Grätz [...], Graz 1808.

Böckh 1823

Franz Heinrich Böckh, Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde, 2 Bände, Wien 1823.

Bokh 1943

Leo Bokh, Die steirische Malerei vom Ausklinge des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Mit einem kurzen Vorbericht über die Malerei der Spätgotik, in: Das Jonneum. Beiträge zu Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wissenschaft des Ostalpenraumes, 6, 1943, S. 219–236.

Bokh 1955

Leo Bokh, Das neugeschaffene Museum österreichischer Barockkunst in Graz, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, IX, 1955, S. 23–30.

Breisig 2008

Eva Maria Breisig, Zum Leben des Münchner Malers Ulrich Loth (vor 1599–1662), in: Kat. Ausst. Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens, hrsg. von Reinhold Baumstark, Frank Büttner, Marcus Dekiert und Andrea Gott dang, München (Alte Pinakothek), 8. Mai bis 7. September 2008, München–Ostfildern 2008, S. 31–47.

Brucher 1973

Günter Brucher, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte, Graz 1973.

Brucher 1994a

Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hrsg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, S. 197–296.

Brucher 1994b

Günter Brucher, Staffeleimalerei, in: Günter Brucher (Hrsg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, S. 297–368.

Brugger 2004

Walter Brugger, Leben und Werk, in: in: Kat. Ausst. Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Genie der barocken Farbe, hrsg. von Peter Keller, Laufen/Salzach (Altes Rathaus) und Salzburg (Dommuseum) 7. Mai bis 31 Oktober 2004, Salzburg 2004, S. 12–27.

Buchowiecki 1939

Walther Buchowiecki, Die bildende Kunst in Salzburg und Oberdonau von etwa 1690 bis um 1780, in: Karl Ginhart (Hrsg.), Die bildende Kunst in Österreich, Bd. 5; Barock und Rokoko, Baden bei Wien 1939, S. 47–86.

Bushart 1964

Bruno Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XV, 1964, S. 145–176.

Bushart 1993

Bruno Bushart, Die barocke Ölskizze als autonomes Kunstwerk, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25, 1993, S. 49–59.

Caesar 1781

Aquilinus Julius Caesar, Beschreibung der kaiserl. königl. Hauptstadt Graetz und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten nach der berliner und potsdammer Beschreibung eingerichtet, 3 Teile, Salzburg 1781.

Cevc 1980

Anica Cevc, Freske Matthiasa von Görza v Marijini cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, N. F. 16, 1980, S. 53–73 [dt. Zusammenfassung: S. 72–73].

Cevc 2007

Anica Cevc, Anton Jožef Lerhinger, Ljubljana 2007 [erschieden in Zusammenhang mit der Ausstellung „Anton Jožef Lerhinger“ in der Narodna galerija Ljubljana, 4. 4. – 10. 6. 2007].

Cevc/Rozman 1976

Anica Cevc – Ksenija Rozman, Nove Pridobitve Narodne Galerije 1965–1975, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1976.

Cimperman-Lipoglavšek 1972

Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem štajerskem, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, N. F. 9, Ljubljana 1972, S. 51–76 (dt. Zusammenfassung auf S. 72–76).

Cimperman-Lipoglavšek 1977

Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Novo ime med baročni freskanti na Štajerskem, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, N. F. 13, 1977, S. 179–204.

Coreth 1994

Anna Coreth, Liebe ohne Maß. Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung in Österreich im 18. Jahrhundert, Maria Roggendorf 1994 (Cor ad cor. Schriften im Dienst der Herz-Jesu-Verehrung, Bd. 4).

Craievich 2005

Alberto Craievich, Antonio Molinari, Soncino 2005.

Czerny 1886

Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Linz 1886.

Czerny 1899

Albin Czerny, Das Stift St. Florian, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, II, 1899, S. 45–58 (I), 104–115 (II), 148–156 (III), 181–192 (IV).

Dachs 2002

Monika Dachs [-Nickel], Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Franz M. Eybl (Hrsg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 17), Wien 2002, S. 265–287.

Dachs 2003

Monika Dachs [-Nickel], Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 3 Bände, Habilitationsschrift, Wien 2003.

Dachs-Nickel 2009

Monika Dachs-Nickel, Es muss nicht immer Maulbertsch sein! ..., in: Agnes Husslein-Arco und Michael Krapf (Hrsg.), Meisterwerke im Fokus: Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie, Wien (Belvedere) 7. Oktober 2009 bis 17. Jänner 2010, Wien 2009, S. 93–107.

Dannerbauer 1877

Wolfgang Dannerbauer, Kurzgefasste Chronik des elfhundertjährigen Benediktinerstiftes Kremsmünster auf dessen Jubeljahr 1877, Kremsmünster 1877.

Dehio Graz 1979

Dehio-Handbuch Graz, bearbeitet von Horst Schweigert, Horn–Wien 1979.

Dehio Oberösterreich 1956

Dehio-Handbuch Oberösterreich, bearbeitet von Erwin Hainisch, neubearbeitet von Kurt Woisetschläger, 4., neubearbeitete Auflage, Wien 1956.

Dehio Steiermark 1956

Dehio-Handbuch Steiermark, von Eberhard Hempel und Eduard Andorfer, neubearbeitet von Maria Schaffler, Eberhard Hempel und Eduard Andorfer, 3., neubearbeitete Auflage, Wien–München 1956.

Dehio Steiermark 1982

Dehio-Handbuch Steiermark (ohne Graz), bearbeitet von Kurt Woisetschläger und Peter Krenn, Horn–Wien 1982 [benutzt wurde die 2., unveränderte Auflage von 2006].

Dehio Wien 2003

Dehio Handbuch Wien I. Bezirk – Innere Stadt, hrsg. vom Bundesdenkmalamt, Horn–Wien 2003.

Dorn 1929

P. Theophil Dorn, Abriß der Baugeschichte Kremsmünsters, in: Heimatgaue. Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde, 1929, S. 1–31 (H. 1), 97–125 (Heft 2/3), 209–244 (H. 4).

Eipper 2008

Paul-Bernhard Eipper, Maltechnische Beobachtungen und restauratorische Maßnahmen, in: Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Hrsg.), Mit kühnen Pinselstrichen. Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz, Ausstellungskatalog, Brugge (Groeningemuseum) 1. Februar – 12. Mai 2008/Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) 4. Juli 2008 – 11. Jänner 2009/Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 7. Februar – 31. Mai 2009, Graz 2008, S. 21–27.

Etzlstorfer 2002

Hannes Etzlstorfer, Martino und Bartolomeo Altomontes Entwicklung zu barocken Stiftskünstlern, in: Hannes Etzlstorfer, Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen. Mit Beiträgen von Mariusz Karpowicz und Werner Telesko, Kat. Ausst. Salzburg (Salzburger Barockmuseum) 14. Mai bis 15. September 2002, S. 9–46.

Ferino-Pagden 2007

Sylvia Ferino Pagden, Zur Ausstellung. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, in: Kat. Ausst. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien (Kunsthistorisches Museum) 18. Oktober 2007 bis 6. Jänner 2008 und Venedig (Gallerie dell'Accademia) 1. Februar bis 21. April 2008, Wien 2007, S. 15–23.

Ferrari 1990

Oreste Ferrari, Bozzetti italiani. Dal manierismo al barocco, Mailand 1990.

Franzl 1970

Ingrid Franzl, Michael Wenzel Halbax. Leben und Werk, Phil. Diss. (unpubliziert), Innsbruck 1970.

Frimmel 1921/22

Theodor Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Bd. 6, Wien 1921/22.

Füßli 1779

Johann Rudolph Füßli, Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler, Zürich 1779.

Füßli 1809

Hans Hermann Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon [...], Teil 2, Abschnitt 4 (L–M), Zürich 1809.

Gabis 2001

Birgit Maria Gabis, Die malerische Ausstattung der Stiftskirche Vorau. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des „Farbbarock“ in Österreich, Diplomarbeit (unpubliziert), Wien 2001.

Gabriel 2000

Laetitia Gabriel, Die Kaiserzimmer in den barocken Stiften Nieder- und Oberösterreichs, Phil. Diss. (unpubliziert), 2 Bde., Wien 2000.

Gangl 1985

Christine Gangl, Philipp Carl Laubmann (1703–1792), Phil. Diss. (unpubliziert), 2 Bde., Graz 1985.

Garas 1975

Klára Garas, Über Meister und Vorgänger Maulbertschs. Van Roy, van Schuppen und Rottmayr, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 45, 1975, S. 21–41.

Garas 1991

Klára Garas, Venedig und die Malerei in Süddeutschland und Österreich, in: Kat. Ausst. Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und Sammler, Hannover (Forum des

Landesmuseums Hannover) 3. 12. 1991 – 2. 2. 1992, Düsseldorf (Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof) 16. 2. 1992 – 26. 4. 1992, Hannover 1991, S. 81–88.

Garzarolli-Thurnlackh 1928

Karl Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Zürich–Wien–Leipzig 1928.

Gaspar/Tuzar/Winkelhofer 2006

Burghard Gaspar, Johannes M. Tuzar und Leopold Winkelhofer, Kühnring. Festschrift mit Beiträgen zur Vergangenheit und Gegenwart anlässlich der Feiern im Jahr 2006, Kühnring 2006.

Giltay 1984

Jeroen Giltay, Zu den Kriterien der Ausstellung, in: Rüdiger Klessmann/Reinhold Wex (Redaktion), Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 28. – 30. 3. 1984, Braunschweig 1984, S. 9–13.

Gracián 2008

Balthasar Gracián, Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer. Mit einem Nachwort von Werner von Koppenfels München ³2008 (Kleine Bibliothek der Weltweisheit, 4).

Gradišnik 2006

Stanislav Gradišnik, Die Renovierung des Schlosses Windisch Feistritz, in: Mitteilungen des Steirischen Burgenvereins, 23, 2006, S. 75–77 [in slowenischer Sprache: S. 72–73].

Günther 1999

Antje Günther, Ölskizzen und Skizzenbilder. Untersuchungen zur Bedeutung und Wertung des sichtbaren Pinselstrichs im 16. und 17. Jahrhundert, Marburg 1999 (Phil. Diss., München 1996; Edition Wissenschaft. Reihe Kunstgeschichte, Bd. 16).

Gut 1991

Johannes Gut, Das Benediktinerkloster St. Blasien und seine Beziehung zum Stift St. Paul, in: Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. 900 Jahre Benediktinerstift, Bd. II: Beiträge, Klagenfurt 1991, S. 237–251.

Habig 1973

Inge Habig, Eucharistische Allegorie im Spätbarock nördlich der Alpen. Phänomenologie der dogmatischen, apologetischen, katechetischen und devotionalen Bildelemente einer kirchlichen Allegorese, Phil. Diss. (Universität Münster 1971), [s. l.] 1973.

Hagedorn 1755

Christian Ludwig von Hagedorn, Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens Historiques sur un Cabinet et les Auteurs des Tableaux qui le composent, Dresden 1755.

Hairs 1977

Marie-Louise Hairs, Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle, Brüssel 1977.

Hajdecki 1906

Alexander Hajdecki, Die Dynastenfamilien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien, in: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien, XXXIX, 1906, S. 1–83.

Hartenschneider 1830

P. Ulrich Hartenschneider, Historische und topographische Darstellung von dem Stifte Kremsmünster, der örtlichen, disciplinären, sittlichen und litterarischen Verhältnisse des Stiftes so wie seines zeitlichen Besitzstandes in verschiedenen Zeiträumen, Wien 1830 (Kirchliche Topographie von Oesterreich, 3. Abteilung, Bd. 2).

Hatschek 1991

Veronika Hatschek, Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm (Hamburg, 6. März 1658 – 20. Juli 1724, Wien), 2 Bände, Diplomarbeit (unpubliziert), Wien 1991.

Haupt 2006

Herbert Haupt, Flämische und niederländische Künstler am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert im Überblick, in: *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, S. 31–46 [slowenische Zusammenfassung auf S. 46].

Haupt 2007

Herbert Haupt, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch, Wien–Innsbruck 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte. Publikationsreihe des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 46).

Heinz 1950

Günther Heinz, Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts und die Werke des Johann Michael Rottmayr, Phil. Diss. (unpubliziert), Wien 1950.

Heinz 1963

Günther Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Prinz Eugen und sein Belvedere (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Sonderheft), Wien 1963, S. 115–141.

Heinz 1967

Günther Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 63, 1967, S. 109–164.

Heinz 1972

Günther Heinz, Bemerkungen über einige Werke der italienischen Monumentalmalerei in Wien, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 26, 1972, S. 53–57.

Heinz 1979

Günther Heinz, Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich, Teil II, Vorlesung im Sommersemester 1979 an der Universität Wien [Kopie des von Bernd Euler, Eva Berger und Elisabeth Hassmann verfassten Skriptums in der Fachbibliothek für Kunstgeschichte der Universität Wien verwahrt].

Heinz 1991

Günther Heinz, Die Gemäldesammlung im Stift St. Paul, in: *Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. 900 Jahre Benediktinerstift*, Bd. II: Beiträge, Klagenfurt 1991, S. 701–708.

Heinzl 1964

Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien (et al.) 1964.

Heusinger 1993

Christian von Heusinger, Die Anfänge der barocken Ölskizze, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25, 1993, S. 60–74.

Hirsching 1792

Friedrich Karl Gottlieb Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- Kunst- und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Oerter, Erlangen 1792.

Hochedlinger/Pangerl 2004

Michael Hochedlinger/Irmgard Pangerl, „Mein letzter Wille“. Kulturhistorisch bedeutende Testamente und Verlassenschaftsabhandlungen in Wiener Archiven (16.–18. Jahrhundert), Wien 2004 (Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs. Reihe C: Sonderpublikationen, Heft 10).

Hornig 1992

Christian Hornig, Nicolò Bambini, in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 6, München-Leipzig 1992, S. 545–546.

Horny 1994

Monika Horny, Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts in Österreich, Diplomarbeit (unpubliziert), Wien 1994

Huber 2006

Johann Huber, Der Totentanz in der Kreuzkapelle von Grafendorf, in: *Blätter für Heimatkunde*. Herausgegeben vom Historischen Verein für Steiermark, 80. Jg., H. 3, 2006, S. 79–92

Hutz 1982a

Ferdinand Hutz, J. C. Hackhofers Handzeichnungen, in: Blätter für Heimatkunde, hrsg. vom Historischen Verein für Steiermark, 56, 1982, S. 18–23.

Hutz 1982b

Ferdinand Hutz, Johann Cyriak Hackhofers Kinder, in: Blätter für Heimatkunde, hrsg. vom Historischen Verein für Steiermark, 56, 1982, S. 117–120.

Hutz 1983

Ferdinand Hutz, Ein neu aufgefundener Kupferstich von J. C. Hackhofer, in: Blätter für Heimatkunde, hrsg. vom Historischen Verein für Steiermark, 57, 1983, S. 43–46.

Hutz 1999

Ferdinand Hutz, Neues zum Vorauer Stiftsmaler J. C. Hackhofer, in: Blätter für Heimatkunde, hrsg. vom Historischen Verein für Steiermark, 73, 1999, S. 29–33.

Ilwof 1897

Franz Ilwof, Die Grafen von Attems, Freiherrn von Heiligenkreuz in ihrem Wirken in und für Steiermark, Graz 1897 (Forschungen zur Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Steiermark, II. Band, 1. Heft)

Jahresbericht LMJ 1974

Landesmuseum Joanneum Graz.
Jahresbericht 1974, N. F. 4, Graz 1975.

Jones 2008

Pamela M. Jones, Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni, Aldershot–Burlington 2008 (Visual culture in early modernity, hrsg. von Allison Levy).

Kaiser/Krasser 1992

Barbara Kaiser/Jörg Krasser, Bauen ist ein schöner Lust... Ein Gedankenspiel zum Bauen im Barock und heute, in: Lust und Leid. Barocke Kunst – Barocker Alltag, Steirische Landesausstellung 1992 (Schloss Trautenfels), Graz 1992, S. 357–362.

Karl 1983

Thomas Karl, Johann Georg Schmidt, genannt der „Wiener Schmidt“ (um 1685–1748), Phil. Diss. (unpubliziert), Wien 1983.

Karner 2004

Stefan Karner, Zu den Enteignungen von Burgen und Schlössern in Slowenien nach Kriegsende 1945, in: Stefan Karner (Hrsg.), Wirtschaft und Gesellschaft. Festschrift für Gerald Schöpfer zum 60. Geburtstag, Graz 2004, S. 187–208.

Kat. Aukt. Wien/Dorotheum 2007

Dorotheum, Katalog Alte Meister, 2165. Kunstauktion im Palais Dorotheum am 19. Juni 2007, Wien 2007.

Kat. Ausst. Budapest 1993

Géza Galavics (Hrsg.), Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások – Baroque art in Central Europe. Crossroads, Budapest (Budapesti Történeti Múzeum) 11. Juni bis 10. Oktober 1993, Budapest 1993.

Kat. Ausst. Corvey/Berlin 2006

Holm Bevers/Jasper Kettner/Gudula Metze, Rembrandt. Ein Virtuose der Druckgraphik, Schloss Corvey (Museum Höxter-Corvey) 1. April bis 25. Juni 2006, Berlin (Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin) 4. August bis 5. November 2006, Berlin 2006.

Kat. Ausst. Graz 1913

Wilhelm Suida, Werke des steirischen Malers Hans Adam Weissenkircher, Graz 1913.

Kat. Ausst. Graz 1924

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

Kat. Ausst. Graz 1965

Neuerwerbungen 1957–1964, Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) Mitte Februar bis Mitte März 1965.

Kat. Ausst. Graz 1982/83

Franz Ignaz Flurer (1688–1742). Ein Barockmaler in der Steiermark, bearbeitet von Ulrike Kraus-Müller, Graz (Stadtmuseum) 2. Dezember 1982 bis 5. Februar 1983.

Kat. Ausst. Graz 1983

Die Barocken Wilden, Ausstellungskatalog, bearbeitet von Horst Gerhard Haberl und Gottfried Biedermann, Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) 1983.

Kat. Ausst. Graz 1985

Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler, Katalogbearbeitung durch Barbara Ruck [Kaiser], Graz (Schloss Eggenberg) 13. Juni – 13. Oktober 1985, Graz 1985 (Veröffentlichungen der Abteilung Schloss Eggenberg, 5).

Kat. Ausst. Graz 2001

Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt (1718–1801). Sonderausstellung in der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz anlässlich des 200. Todestages vom Kremser Schmidt, Katalogbearbeitung durch Christine Rabensteiner und Karin Leitner [-Ruhe], Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) 1. Juni bis 30. Dezember 2001.

Kat. Ausst. Graz 2008

Mit kühnen Pinselstrichen. Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz, Katalogbearbeitung durch Christine Rabensteiner, Brugge (Groeningemuseum) 1. Februar – 12. Mai 2008/Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) 4. Juli 2008 – 11. Jänner 2009/Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 7. Februar – 31. Mai 2009, Graz 2008.

Kat. Ausst. Japan 2008/09

Stilleben aus der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Tokyo (The National Art Center) 2. Juli bis 15. September 2008, Miyagi (The Miyagi Museum of Art) 7. Oktober bis 14. Dezember 2008, Hyogo (Hyogo Prefectural Museum of

Art) 6. Jänner bis 29. März 2009, Aomori (Aomori Museum of Art) 11. April bis 14. Juni 2009, Tokyo 2008.

Kat. Ausst. Ljubljana 1964

Anica Cevc, Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja, Bd. II: Slovenska Štajerska in Prekmurje, Kat. Ausst. Ljubljana (Narodna galerija) 1964.

Kat. Ausst. München 2009

Reinhold Baumstark (Hrsg.), Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, 2 Bände, München (Alte Pinakothek) 5. Februar bis 14. Juni 2009, München 2009.

Kat. Ausst. Salzburg 1954

Johann Michael Rottmayr. Werk und Leben, Katalogbearbeitung von Franz Fuhrmann, mit Beiträgen von Günther Heinz, Erich Hubala und Wilhelm Mrazek, Salzburg (Prunkräume der Salzburger Residenz) 4. Juni bis 31. August, Salzburg 1954.

Kat. Ausst. Salzburg 1997

Matthias Kunze, Daniel Seiter (1647–1705). Die Zeichnungen, Salzburg (Salzburger Barockmuseum) 1997.

Kat. Ausst. Salzburg 2003/04

Eduard A. Safarik, Die Melancholie Veneziens. Die Gemäldesammlung Safarik in den Sammlungen von Luigi Koelliker. Venezianische Marlerei – Malinconia delle Venezie. La raccolta Safarik nella collezione di Luigi Koelliker. Pittura Veneziana, Salzburg (Residenzgalerie) 22. November 2003 bis 1. Februar 2004, Salzburg 2003.

Kat. Ausst. Salzburg 2006

Erika Oehring (Hrsg.), Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst, Salzburg (Residenzgalerie) 15. Juli bis 1. November 2006, München–Berlin 2006.

Kat. Ausst. Salzburg/Breslau 1994

Franz Wagner (Hrsg.), Michael Willmann (1630–1706). Studien zu seinem Werk, Salzburg (Residenzgalerie) 15. Juli bis 25. September 1994, Breslau (Nationalmuseum) 22. Oktober bis 11. Dezember 1994, Salzburg 1994.

Kat. Ausst. Salzburg/Laufen 2004

Peter Keller (Hrsg.), Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Genie der barocken Farbe, Salzburg (Dommuseum) und Laufen/Salzach (Altes Rathaus) 7. Mai bis 31. Oktober 2004, Salzburg 2004.

Kat. Ausst. Wien 2001

Luca Giordano 1634–1705, Wien (Kunsthistorisches Museum) 23. Juni bis 7. Oktober 2001 Neapel 2001 [weitere Stationen der Ausstellung: Neapel, Castel Sant’Elmo – Museo di Capodimonte, 3. März bis 3. Juni 2001. – Los Angeles County Museum, 4. November 2001 bis 20. Jänner 2002].

Kat. Ausst. Rom 1986

Annibale Carracci e i suoi incisori, Rom (Palazzo della Farnesina) 4. Oktober bis 30. November 1986.

Kat. Ausst. Voralpe 1981

Johann Cyriak Hackhofer, Voralpe (Augustiner-Chorherrenstift) 1. Mai bis 30. September 1981.

Kat. Ausst. Wien 1951

Neuerwerbungen 1947–1951. Katalog der Ausstellung im Unteren Belvedere, Wien (Österreichische Galerie) 9. November 1951 bis 31. Jänner 1952.

Kat. Ausst. Wien 1957

XLII. Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie. Katalog der Ausstellung „Entwürfe österreichischer Barockkünstler“ im oberen Belvedere, bearbeitet von Karl Garzarolli-Thurnlacker, Wien 1957 (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1. Jg., Nr. 5, Mai 1957).

Kat. Ausst. Wien 1988

Guido Reni und der Reproduktionsstich, bearbeitet von Veronika Birke, Wien (Albertina) 15. September bis 13. November 1988, Stuttgart 1988.

Kat. Ausst. Wien 1998

Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, hrsg. von Michael Krapf, Wien (Österreichische

Galerie Belvedere) 27. Mai bis 16. August 1998, Wien–Köln–Weimar 1998.

Kat. Ausst. Wien KHM 2009

Karl Schütz, Raum im Bild. Interieurmalerie 1500 bis 1900, Wien (Kunsthistorisches Museum) 31. März bis 12. Juli 2009, München 2009.

Kat. Ausst. Wien Belvedere 2009

Agnes Husslein-Arco und Michael Krapf (Hrsg.), Meisterwerke im Fokus: Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie, Wien (Belvedere) 7. Oktober 2009 bis 17. Jänner 2010, Wien 2009.

Kat. Ausst. Wien/Graz 1973/74

Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674–1718, Ausstellungskatalog, Einführung von Eveline Neuburg und Katalog von Kurt Woisetschläger, Wien (Österreichische Galerie) 26. Oktober 1973 – 19. Mai 1974 und Graz (Joanneum) Juni 1974.

Kat. Slg. Graz 1923

Wilhelm Suida, Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz, Wien 1923.

Kat. Slg. Graz 1995

Gottfried Biedermann – Gabriele Gmeiner-Hübel – Christine Rabensteiner, Bildwerke. Renaissance-Manierismus-Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz. Kurt Woisetschläger zum 70. Geburtstag, Graz 1995.

Kat. Slg. Graz 2005

Ulrich Becker (Hrsg.), Alte Galerie – Meisterwerke, Graz 2005.

Kat. Slg. Kassel 1996

Bernhard Schnackenburg, Gemäldegalerie Alte Meister [Staatliche Museen Kassel]. Gesamtkatalog, 2 Bände, Mainz 1996.

Kat. Slg. Ljubljana 2000

Federico Zeri/Ksenija Rozman, European Paintings. Catalogue of the Collection, Narodna galerija Ljubljana, Ljubljana 2000.

Kat. Slg. Ljubljana 2004

Barbara Jaki (Hrsg.), National Gallery of Slovenia. Guide to the Permanent Collection. Painting and Sculpture in Slovenia from 13th to the 20th Century, Ljubljana 2004.

Kat. Slg. Ludwigsburg 2004

August B. Rave, Barockgalerie im Schloss Ludwigsburg. Meisterwerke der Sammlung. Anlässlich der Eröffnung der Barockgalerie im Ludwigsburger Schloss am 7. Mai 2004, Ostfildern–Ruit 2004.

Kat. Slg. München 2002

Konrad Renger mit Claudia Denk, Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, München–Köln 2002.

Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983

Salzburger Barockmuseum. Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog, bearbeitet von Kurt Rossacher, Salzburg 1983 (Schriften des Salzburger Barockmuseums, Nr. 8).

Kat. Slg. Sarasota 1949

William E. Suida, A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Florida) 1949.

Kat. Slg. Wien Albertina 1933

Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina, hg. von Alfred Stix, Band IV: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, bearbeitet von Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, Otto Benesch, Karl Garzarolli-Thurnlackh, Wien 1933 [Abbildungen: Band V].

Kat. Slg. Wien Belvedere 2008

Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), Barock. Meisterwerke im Belvedere, Wien 2008.

Kat. Slg. Wien KHM 1991

Sylvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

Keil 1981

Josef Keil, Geschichte von Gastern, Gastern 1981.

Keller 2001

Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. legende und Darstellung in der bildenden Kunst, 9., durchgesehene Auflage, Stuttgart 2001.

Kemperl 2001

Metoda Kemperl, Antependija Janeza Jurija Remba v cerkvi sv. Volbenka nad Logom pri Poljanah nad Škofjo Loko, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova Vrsta 37, Ljubljana 2001, S. 98–103.

Kemperl/Klemenčič/Weigl 2007

Metoda Kemperl/Matej Klemenčič/Igor Weigl, Baroque Ljubljana, Ljubljana 2007 (Cultural and Natural Monuments of Slovenia, 210, Guidebook Series).

Kindermann 1798

Joseph Carl Kindermann, Repertorium der Steyermärkischen Geschichte, Geographie, Topographie, Statistik und Naturhistorie, Graz 1798.

Klessmann 1999

Rüdiger Klessmann, Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog, Doornspijk 1999.

Klessmann/Wex 1984

Rüdiger Klessmann/Reinhold Wex (Redaktion), Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig vom 28. – 30. 3. 1984, Braunschweig 1984.

Knab 1977

Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien–München 1977.

Koller 1916

P. Ludwig Koller, Übersicht über die barocke Freskomalerei in Oberösterreich, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, XLIX, 1916, S. 55–67.

Koller 1990

Manfred Koller, Arbeitstechniken barocker Freskomaler in Österreich, in: Barockberichte, 2, 1990, S. 41–56.

Koller 1988 (2002)

Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel – Buchmalerei – Tafel- und Leinwandmalerei, 2. Auflage, Stuttgart 1988 (Nachdruck 2002), 261–434.

Koller 1993

Manfred Koller, Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, hrsg. von der Österreichischen Galerie in Wien, Innsbruck–Wien 1993.

Koppensteiner 1993

Erhard Koppensteiner, Der Garstener Stifts-Hof-Maler Johann Carl von Reslfeld, 3 Bände, Phil. Diss. (unpubliziert), Salzburg 1993.

Korth 1975

Thomas Korth, Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage, Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 49).

Koschatzky 1951

Walter Koschatzky, Leben, Werk und Stil des Barockbaumeisters Joseph Hueber, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1951.

Kräftner 2007

Johann Kräftner, Die Rubens-Sammlung der Fürsten von und zu Liechtenstein, in: Kat. Ausst. Samson und Delilah. Ein Rubensgemälde kehrt zurück, hrsg. von Marcelo Francone, Antwerpen (Rockoxhuis) 16. November 2007 – 10. Februar 2008, Wien (Liechtenstein Museum) 2. März – 25. Mai 2008, Genf/Mailand 2007, S. 57–65.

Kraml 1999

P. Amand Kraml (Hrsg.), Specula Cremifanensis, 1. Band: Beschreibung der in dem mathematischen Thurne zu Kremsmünster befindlichen Naturalien, Instrumente, und Seltenheiten von P. Laurenz Doberschiz (1734–1799), Kremsmünster 1999 (Naturwissenschaftliche Sammlungen Kremsmünster. Berichte des Anselm Desing Vereins, Nr. 40).

Krapf 1979

Michael Krapf, Die Baumeister Gump, Wien–München 1979 (Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock)

Krapf 1981

Michael Krapf, Die „Taufe Christi“ im Werk von Michelangelo Unterberger, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 24/25, Nr. 68/69, 1980/1981, S. 132–160.

Kraus-Müller 1981

Ulrike Kraus-Müller, Franz Ignaz Flurer (1688–1742), 2 Bände, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1981.

Kroisleitner s. d.

Rupert Kroisleitner (Hrsg.), Festenburg, Voralpe s. d. (um 1990).

Kunze 1998

Matthias Kunze, Colombo (Colomba; Columba), Luca Antonio (Luca Aurelio), in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 20, München–Leipzig 1998, S. 374–375.

Kunze 2000

Matthias Kunze, Daniel Seiter. 1647–1705. Die Gemälde, München–Berlin 2000 (Monographien zur deutschen Barockmalerei).

Lackner 1987

Helmut Lackner, Die Pfarrkirche hl. Katharina in Stainz, Stainz s. d. [1987].

Lavrič 2001

Ana Lavrič, Ustanavljanje umetnostnih akademij v Ljubljani pragu 18. stoletja. Statut Academiae trium Artium in Academiae inculcorum, in: *Acta Historiae Artis Slovenica*, 6, 2001, S. 67–82.

Lavrič 2003

Ana Lavrič, Das Jesuitencollegium in Laibach und seine künstlerischen Verbindungen mit den benachbarten Ordenshäusern, in: Herbert Karner/Werner Telesko (Hrsg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 131–145 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte. Herausgegeben von Artur Rosenauer, Bd. 5).

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bände, hrsg. von Engelbert Kischbaum SJ (Bd. 1–4) und Wolfgang Braunfels (Bd. 5–8), Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976.

Lechner 2009

Georg Lechner, Maulbertsch – Leben und Werk, in: Agnes Husslein-Arco und Michael Krapf (Hrsg.), *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie*, Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 7. Oktober 2009 bis 7. Jänner 2010, Wien 2009, S. 122–125.

Leitner 1873

Carl Gottfried Ritter von Leitner, Dr. Josef Wartinger. Steiermärkisch-ständischer Registrator, Landschafts- und Joanneums-Archivar, in: *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 20, 1873, S. LXIII–LXXVIII.

Lemmens 1996

Christiane Lemmens, Studien zur Bildgenese im *Œuvre* des Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Zeichnung – Ölskizze – Ausführung, Bonn 1996 (Studien zur Kunstgeschichte, Band 2; Phil. Diss., Bonn 1995).

Lipoglavšek 1996

Marjana Lipoglavšek, Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem, Ljubljana 1996.

List 1967–1976

Rudolf List, Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk, Ried im Innkreis 1967–1976.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Bd. IV: Barock, München–London–New York 1999.

Loschek 1987

Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1987.

Lubej 1997

Uroš Lubej, Prispevki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, in: *Acta Historiae Artium Slovenica*, 2, 1997, S. 33–52.

Lucco 1998

Mauro Lucco (Hrsg.), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Bd. 2 (von 3), Mailand 1998.

Mader 2001

Anna Mader, Die Ausstattung der Kalvarienberg- und Rosenkranzkapellen auf der Festenburg durch Johann Cyriak Hackhofer. Ein Beispiel barocker Passions- und Marienfrömmigkeit in der Steiermark, Diplomarbeit (unpubliziert), Wien 2001.

Mader 2007

Anna Mader, Wenn ich bedenk meins Jesu Schmerz, All Pein ist mir nur lauter Scherz. Die Ausstattung der Kalvarienbergkapellen auf der Festenburg durch Johann Cyriak Hackhofer, in: *Barockberichte*, 48/49, 2007, 185–197.

Martin 2007

Susanne Christine Martin, Ghisi, Teodoro, in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 53, München–Leipzig 2007, S. 86–87.

Meeraus 1924

Robert Meeraus, Zur Barockausstellung im Landesmuseum „Joanneum“ in Graz, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, XVI, 1924, S. 415f.

Meeraus 1931

Robert Meeraus, Johann Cyriak Hackhofer, Graz 1931.

Meeraus 1934

Robert Meeraus, Remp (Remb, Remp), Franz Carl, in: Ulrich Thieme/Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 28, Leipzig 1934, S. 150–151.

Meeraus 1939

Die Bildnerei und Malerei in Steiermark von etwa 1690 bis um 1780, in: von etwa 1690 bis um 1780, in: Karl Ginhardt (Hrsg.), Die bildende Kunst in Österreich, Bd. 5; Barock und Rokoko, Baden bei Wien 1939, S. 138–153.

Menger 1668–1672

Joseph von Menger, Annus Mariano Benedictinus, sive santi illustris ordinis D. Benedicti in singulos anni dies cum suis iconibus et vitae elogiiis distributi, Salzburg 1668–1672.

Merz 1991

Jörg Martin Merz, Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom, Tübingen 1991 (Phil. Diss., Tübingen 1986; Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 8).

Miller 2001

Dwight C. Miller, Marcantonio Franceschini, Turin 2001.

Möseneder 1999

Karl Möseneder, Franz Karl Remp (1674–1718). Merkur und Abundantia sichern den Reichtum des Hauses Attems, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV: Barock, hg. von Hellmut Lorenz, München–London–New York 1999, S. 336, Kat. Nr. 89.

Moormann/Uitterhoeve 1995

Eric M. Moormann und Wilfried Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995.

Moser 1928

Karl Moser, Die Welsche Kirche in Graz, Wien–Graz–Leipzig 1928 (Kunstdenkmäler der Steiermark. Herausgegeben von Hermann Egger, Band I).

Mosettig 2007

Sigrid Mosettig, Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstraße 17. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte, Diplomarbeit (unpubliziert), Graz 2007.

Mrazek 1947

Wilhelm Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jhs. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und unter der Enns, Phil. Diss., Wien 1947.

Mrazek 1957

Wilhelm Mrazek, Entwürfe österreichischer Barockkünstler. Zur 42. Wechseiausstellung der Österreichischen Galerie, in: Kunstchronik, 10. Jg., H. 10, Oktober 1957, S. 273–276.

Murovec 2000

Barbara Murovec, Wagingerjeva *Alegorija petih čutov* v gradu Brežice, in: Vita artis perennis. Ob semdesetletnici akademika Emilijana Cevca, Ljubljana 2000, S. 403–408.

Murovec 2003

Barbara Murovec, Likovni viri za barono stropno slikarstvo v Sloveniji, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, 39, 2003, S. 92–145 [englische Zusammenfassung S. 141–144].

Murovec 2005

Barbara Murovec, Vorauske pasijonske slike. Johann Caspar Waginger in štajersko baročno slikarstvo, in: Acta historiae artis Slovenica, 10, 2005, S. 65–80 [mit Zusammenfassung in deutscher Sprache].

Murovec 2007a

Barbara Murovec, Antonio Maderni. Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant?, in: Barbara Murovec (Hrsg.), Slovenska umetnost in njen evropski kontekst, Ljubljana 2007, S. 114–122 [englische Zusammenfassung: Antonio Maderni (1660–1702). Was the Forgotten Weissenkircher's Son-in-Law of Capolago the First of Attems' Fresco-Painters?, S. 122].

Murovec 2007b

Barbara Murovec, „Insignis pictor Austriacus“: Zur Erforschung der barocken Deckenmalerei in der Steiermark, in: Marin Mádl/Michaela Šeferisová Loudová/Zora Wörgötter (Hrsg.), Baroque Ceiling Painting in Central Europe – Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference. Brno–Prague 27th of September – 1st of October, 2005, Prag 2007, S. 15–25.

Murovec/Klemenčič/Breščak 2006

Barbara Murovec/Matej Klemenčič/Mateja Breščak (Hrsg.), Almanach and painting in the second half of the 17th century in Carniola, Ljubljana 2006 [Ausgabe in slowenischer Sprache: Barbara Murovec/Matej Klemenčič/Mateja Breščak (Hrsg.), Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem, Ljubljana 2005].

Nefzger 2004

Ulrich Nefzger, Gemeinsamkeit, Vielfalt und Verschiedenheit. Der Wirkungskreis österreichischer Barockmaler um Johann Michael Rottmayr, in: Kat. Ausst. Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Genie der barocken Farbe, hrsg. von Peter Keller, Laufen/Salzach (Altes Rathaus) und Salzburg (Dommuseum) 7. Mai bis 31 Oktober 2004, Salzburg 2004, S. 58–63.

Nußdorfer 1994

Jolanda Rebecca Nußdorfer, Zur Baugeschichte und Ausstattung der Attems-Schlösser: Windisch-Feistritz (Slovenska Bistrica), Rann (Brežice),

Stattenberg (Štatenberg) und Dornau (Dornava) in der ehemaligen Untersteiermark, Diplomarbeit (unpubliziert), Graz 1994.

ÖKT St. Florian 1988

Österreichische Kunsttopographie, Band 48: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes, Wien 1988.

ÖKT Graz 1997

Österreichische Kunsttopographie, Bd. 53: Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt, bearbeitet von Wiltraud Resch, Wien 1997.

ÖKT Kremsmünster 1977

Österreichische Kunsttopographie, Band 43: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, 2 Bände, Wien 1977.

ÖKT Wien 1974

Österreichische Kunsttopographie, Band 41: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirkes, Wien 1974.

Orlowsky 1992

Ursula Orlowsky/Rebekka Orlowsky, Narziß und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München 1992.

Ovid, Metamorphosen 2001

Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart 2001.

Pacifico 1697

Pietro Antonio Pacifico, Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della Città di Venetia [...], Venedig 1697.

Pepper 1984

D. Stephen Pepper, Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text, Oxford 1984.

Petschacher/Wanzenböck 1993

Rebekka Petschacher/Gudrun Wanzenböck, Bürgerliche Alltagskultur im Spiegel Wiener Testamente (1593–1630), Diplomarbeit (unpubliziert), Wien 1993.

Pichler 1973

Franz Pichler, Josef Wartinger. Ein Gedenken zum 200. Geburtstag, in: Blätter für Heimatkunde. Herausgegeben vom Historischen Verein für Steiermark, 47, 1973, S. 47–53.

Pichler/Etzlstorfer 1987

Isfried H. Pichler/Hannes Etzlstorfer, Schlägler Gemäldekatalog, Linz 1987.

Pignatti 1976

Terisio Pignatti, Veronese, 2 Bände, Venedig 1976.

Ploetz 1991

Karl Julius Ploetz (Begründer), Der große Ploetz. Auszug aus der Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, 31., aktualisierte Auflage, Freiburg–Würzburg 1991.

Počkar 2004

Ivanka Počkar (Hrsg.), Führer durch die Sammlungen des Posavje-Museums in Brežice, Brežice 2004.

Polleroß 1983

Friedrich B. Polleroß, Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 39, 1983, S. 142–208.

Posner 1971

Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bände, London 1971.

Praschl-Bichler 1995

Gabriele Praschl-Bichler, Alltag im Barock, Graz–Wien–Köln 1995.

Preston 1997

Percy Preston, Metzler Lexikon antiker Bildmotive, übersetzt und überarbeitet von Stela Bogutovac und Kai Brodersen, Stuttgart–Weimar 1997.

Prohaska 1999

Wolfgang Prohaska, Franz Carl Remp (1674–1718). Samson und Dalila, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV: Barock, hg. von Hellmut Lorenz, München–London–New York 1999, S. 421–422, Kat. Nr. 157.

Pühringer-Zwanowetz 1966

Leonore Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Wien–München 1966.

Rabensteiner 1998

Christine Rabensteiner, Die ehemalige „Landes-Bildergalerie“ im Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, 27/28, 1998, S. 491–511.

Rabensteiner 2006

Christine Rabensteiner, Kunstgeschichte des Grazer Landhauses, in: Unser Landtag Steiermark, hrsg. von der Landtagsdirektion Landtag Steiermark, Graz s. d. [5., veränderte Auflage, 2006], S. 62–71.

Rabensteiner 2008

Christine Rabensteiner, Von der Idee zum fertigen Kunstwerk, in: Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Hrsg.), Mit kühnen Pinselstrichen. Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz, Ausstellungskatalog, Brugge (Groeningemuseum) 1. Februar – 12. Mai 2008/Graz (Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum) 4. Juli 2008 – 11. Jänner 2009/Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 7. Februar – 31. Mai 2009, Graz 2008, S. 11–20.

Radassao 1998

Roberto Radassao, Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale", in: Saggi e memorie di storia dell'arte, 22, 1998 [1999], S. 129–287.

Redl 1986

Victoria Redl, Johann Veit Hauckh, 2 Bände, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1986.

Resch 2008

Wiltraud Resch, Franziskanerkirche Graz. Kloster- und Kirchenbegleiter, Graz 2008.

Resman 1995

Blaž Resman, O nekaterih starejših radovljiških likovnih umetnikih, in: Radovljiški zbornik 1995, Radovljica 1995, S. 175–194 (englische Zusammenfassung auf S. 194).

Resman 1998

Blaž Resman, Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, in: Vincenc Rajšp (Red.), Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1997). Zbornik razprav, Ljubljana 1998 (Redovništvo na Slovenskem, 4).

Riesenhuber 1924

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

Roettgen 2007

Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800, München 2007.

Rosen 2001

Valeska von Rosen, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten–Berlin 2001 (Phil. Diss., Berlin 1998).

Rosenberg 2004

Raphael Rosenberg, Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit, in: Dirk Luckow (Hrsg.), Augenkitzel – Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Kat. Ausst. Kiel (Kunsthalle) 24. Jänner bis 12. April 2004, Kiel 2004, S. 41–45.

Rosenberg-Gutmann 1925

Anny Rosenberg-Gutmann, Hans Adam Weissenkirchner. Sein Leben und seine Kunst, Graz–Wien–Leipzig 1925.

Rozman 1996

Ksenija Rozman, Lexikonbeitrag „Remb [Remp], Franz Carl [Francšek Karel]“, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 26, S. 151–152.

Ruck 1982

Barbara Ruck [Kaiser], Hans Adam Weissenkirchner, fürstlich Eggenbergischer Hofmaler (1646–1695). Mit einem Versuch zur Rekonstruktion des Programmes für seinen allegorischen Gemäldezyklus im Eggenberger Planetensaal, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1982.

Sabău 2005

Nicolae Sabău, Metamorfoze ale barocului transilvan, Vol. 2: Pictura, Cluj-Napoca 2005.

Sartori 1811

Franz Sartori, Neueste Reise durch Oesterreich, Salzburg, Berchtesgaden, Kärnthen und Steyermark in statistischer, geographischer, naturhistorischer, ökonomischer, geschichtlicher und pittoresker Hinsicht unternommen von Dr. Franz Sartori, Mitglied mehrerer gelehrter Gesellschaften, 3 Bände, Wien 1811.

Schiffer 1978

Armgard Schiffer, Ein unbekanntes Gemälde Pietro de Pomis', die Kaiserkrönung Ferdinand II., 1619, im Palais Attems entdeckt. Neue Forschungsergebnisse im Zug der Restaurierungsphase 1978/79, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, 10, 1978, S. 91–103.

Schiffer-Ekhart 1993

Armgard Schiffer-Ekhart, Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, hrsg. vom Landesmuseum Joanneum Graz/Abteilung Bild- und Tonarchiv, Graz 1993.

Schmitz 1927

Ida Schmitz, Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1927 [Anm. des Verfassers: Die Arbeit von Schmitz ist

teilweise falsch paginiert. Die richtige, fortlaufende Seitenzahl wird in dieser Arbeit mit dem Vermerk ‚recte‘ in eckiger Klammer angegeben].

Schmölzer 1982

Elisabeth Schmölzer, Der Lambergische Garten in Graz, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, 13, 1982, S. 11–22.

Schmölzer 1993

Elisabeth Schmölzer, Archivalische Vorarbeiten zur österreichischen Kunsttopographie. Graz I. Adels- und Freihäuser, 2., verbesserte Auflage, Graz 1993.

Schnerich 1908

Alfred Schnerich, Die Kollegiat- und Stadtpfarrkirche St. Peter, Wien s. d. [1908] (Führer durch die Kirchen Wiens, Bd. 1).

Schnerich 1921

Alfred Schnerich, Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht, Zürich–Leipzig–Wien 1921 (Amalthea-Bücherei, Bd. 24/25).

Schönleben 1681

L. Schönleben, Genealogia Illustrissimae familiae DD. Comitum ab Attimis, Ljubljana 1681.

Schreiden 1982

Pierre Schreiden, Jacques van Schuppen 1670–1751, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXV, 1982, S. 1–106.

Schreiner 1843

Gustav Schreiner, Grätz. Ein naturhistorisch-statistisch-topographisches Gemälde dieser Stadt und ihrer Umgebungen, Grätz 1843.

Schweigert 1992

Horst Schweigert, Barocke Malerei in der Steiermark, in: Lust und Leid. Barocke Kunst – Barocker Alltag, Steirische Landesausstellung 1992 (Schloss Trautenfels), Graz 1992, S. 185–204.

Slaviček 2007

Lubomír Slaviček, Felix Ivo Leicher, ein Maler ohne Eigenschaften? Versuch einer Stildefinition seines Œuvres, in: Eduard Hindelang/Lubomír Slaviček (Hrsg.), Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Langenargen–Brno 2007, S. 221–243.

Spear 1982

Richard E. Spear, Domenichino, 2 Bände, New Haven–London 1982.

Spiegelfeld 1987

Gisbert Spiegelfeld, Mein Stammbaum steht in Österreich, Graz 1987.

Steinborn 1994

Božena Steinborn, Zu Leben und Werk Michael Willmanns, in: Franz Wagner (Hrsg.), Michael Willmann (1630–1706). Studien zu seinem Werk, Salzburg (Residenzgalerie) 15. Juli bis 25. September 1994, Breslau (Nationalmuseum) 22. Oktober bis 11. Dezember 1994, Salzburg 1994, S. 9–30.

Steiner 2003

Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung. Redaktion Bruno Steiner unter Mitarbeit von Thomas Wetzstein, 3 Bände, Freiburg 2003.

Steska 1900

Viktor Steska, Dolničarjeva „Bibliotheca Labacensis publica“, in: Izvestja muzejskega društva za Kranjsko, X, 1900, S. 134–140 (Heft 4), S. 145–174 (Heft 5/6).

Steska 1902

Viktor Steska, Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715, in: Izvestja muzejskega društva za Kranjsko, XII, 1902, S. 49–57.

Steska 1927

Viktor Steska, Slovenska umetnost. I. del: Slikarstvo, Prevalje 1927 (Mohorjeva knjižnica, 16).

Steska 1944

Viktor Steska, Štiri pisma župnika Franca Avsca, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, 22. Jg., Heft 1/2, 1944, S. 137–141.

Stopar 1989

Ivan Stopar, Burgen und Schlösser in Slowenien, Ljubljana 1989 [deutsche Übersetzung der slowenischen Ausgabe von 1986].

Strobl 1950

Alice Strobl, Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Gran und in ihrer Gestaltung, Phil. Diss. (unpubliziert), Wien 1950.

Suida 1924

Wilhelm Suida, Hans Adam Weissenkircher, in: Belvedere, 5, 1924, S. 66–85.

Šerbelj 2005

Ferdinand Šerbelj, Bistriški grad, Slovenska Bistrica 2005.

Šerbelj 2008

Ferdinand Šerbelj, The Sponsor and his Painter invite to Bistrica Castle. Franz Ignaz Flurer, Baroque Frescoist and Landscapist, Slovenska Bistrica 2008 [erschieden anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Schloss Bistrica in Slovenska Bistrica, 30. Mai bis 14. September 2008].

Šijanec 1957

Fran Šijanec, Krog Attemsovih freskantov, in: Kronika. Časopis za Slovensko Krajevno Zgodovino, 5. Jg., Heft 3, Ljubljana 1957, S. 146–155.

Škaler 1971

Stanko Škaler, Brežice, 2. Auflage, Maribor 1971 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 15)

Šubic 1955

Mirko Šubic, Poročilo o delu restavratorskega oddelka, in: Varstvo Spomenikov, V, 1953/54 (1955), S. 123–141.

Thieme/Becker

Ulrich Thieme/Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907–1950.

Veider 1944

Janez Veider, Slike v urulinskem samostanu v Ljubljani, in: Zbrnik za umetnostno zgodovino, XX, Ljubljana 1944, S. 98–136.

Wartinger 1833

Joseph Wartinger, Aeltere plastische Künstler in Steyermark, in: Steyermärkische Zeitschrift, XI. Heft, Grätz 1833, S. 97–100.

Wastler 1883a

Josef Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1883.

Wastler 1883b

Josef Wastler, Die Maler-Confraternität in Graz gegen die Störer und Frötter, in: Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark, 31, 1883, S. 121–126.

Wastler 1890

Josef Wastler, Malerei und Plastik, in: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Steiermark, Wien 1890, S. 329–344.

Weeber 1987

Christine Weeber [Rabensteiner], Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer, 2 Bände, Phil. Diss. (unpubliziert), Graz 1987.

Weidl 2009

Reinhard Weidl (Red.), Pfarrkirche St. Katharina in Stainz. Ehem. Augustinerchorherrenstift, hrsg. vom katholischen Pfarramt Stainz, Salzburg 2009.

Weigl 2000

Igor Weigl, Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja, Diplomarbeit (unpubliziert), Ljubljana 2000.

Weigl 2001/02

Igor Weigl, „Die Einheimischen bewundern die Gemälde“ – Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, in: *Kunsthistoriker*, Jg. 18/19, 2001/02 [2003], S. 50–55 (11. Österreichischer Kunsthistorikertag. Osterweiterung – Westerweiterung).

Weigl 2006a

Igor Weigl, Ignacij Marija grof Attems in slikar Johann Caspar Waginger-Clery, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. S. 42, 2006, S. 165–181.

Weigl 2006b

Igor Weigl, Herr Clery, Salve Regina in Andrea Pozzo. Arhivski, literarni in likovni viri za freske in opremo podružnične cerkve Device Marije na Pesku v Slakah pri Podčetrtku, in: Barbara Murovec (Hrsg.), *VIS IMAGINIS. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc/Festschrift Anica Cevc*, Ljubljana 2006, S. 223–246 [englische Zusammenfassung auf S. 245–246].

Wescher 1960

Paul Wescher, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960.

Wibiral 1965

Norbert Wibiral, St. Florian als Aufgabe der Denkmalpflege, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XIX. Jg., Heft 3, 1965, S. 78–89.

Wilfinger 1981

Hans Wilfinger, Unsere Pfarrkirche St. Katharina. Die ehemalige Stiftskirche zu Stainz. 10. Folge: Der heilige Augustinus von Hippo, in: *Kontakt. Nachrichten der Pfarre Stainz*, 11. Jg., Nr. 43, Juli 1981, S. 2.

Winckelmann 1764 [1776]

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben, und dem Fürsten Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet von der kaiserlichen königlichen Akademie der bildenden Künste, Wien 1776.

Wintersteller s. d.

P. Benno Wintersteller, *Stift Kremsmünster. Kirchenführer*, 3. Auflage.

Wintz 1999

P. Klaudius Wintz, *Die Bildergalerie im Hohen Saal der Sternwarte. Zur Geschichte der Bildersammlung des Stiftes Kremsmünster*, in: *Naturwissenschaftliche Sammlungen. Berichte des Anselm Desing Vereins*, Nr. 41, Juni 1999, S. 17–23.

Woisetschläger 1961

Kurt Woisetschläger, *Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz*, Wien 1961 (Joannea. Publikationen des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Bd. 1).

Woisetschläger 1969a

Kurt Woisetschläger, *Alte Galerie und Kupferstichkabinett. Zur Geschichte der Sammlungen 1911–1961*, in: Berthold Sutter (Red.), *Festschrift 150 Jahre Joanneum, 1811–1961*. Im Auftrag der Steiermärkischen Landesregierung aus Anlaß der 150-Jahr-Feier des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum und der Steiermärkischen Landesbibliothek herausgegeben, Graz 1969, S. 173–184 (Joannea. Publikationen des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Bd. 2).

Woisetschläger 1969b

Kurt Woisetschläger, *Malerei und Plastik in der Steiermark von 1400 bis 1800; Einflüsse und Ausstrahlungen*, in: Berthold Sutter (Red.), *Festschrift 150 Jahre Joanneum, 1811–1961*. Im Auftrag der Steiermärkischen Landesregierung aus Anlaß der 150-Jahr-Feier des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum und der Steiermärkischen Landesbibliothek herausgegeben, Graz 1969, S. 357–366 (Joannea. Publikationen des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Bd. 2).

Woisetschläger 1974a

Kurt Woisetschläger (Hrsg.), Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro des Pomis. 1569 bis 1633, Graz–Wien–Köln 1974 (Joanea. Publikation des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Bd. IV).

Woisetschläger 1974b

Kurt Woisetschläger, Alte Galerie. Der Barockmaler Franz Carl Remp, in: Landesmuseum Joanneum, 1974, Heft 2 (Mai–September), S. 2.

Zykan 1954

Josef Zykan, Der Einfluss Wiens auf die künstlerische Entwicklung Johann Michael Rottmayrs, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 8, 1954, S. 101–108.

Abbildungsnachweis

Die einzelnen Abbildungsnachweise sind folgendermaßen strukturiert:

Institution respektive **Publikation** (teilweise in Abkürzung gemäß dem Literaturverzeichnis)
Nummer im Abbildungsteil der vorliegenden Arbeit
Nummer in Klammer, auf welcher Seite der Publikationen die Abbildung in der vorliegenden Arbeit entnommen wurde

- Aufnahmen des Verfassers: 1–3, 5–8, 10, 14–19, 20–22, 24–31, 34–40, 42–43, 45–46, 48, 52–56, 60–77, 79–108, 111–121, 123–150, 153–159, 189–190, 192–194, 198, 207, 218, 224–228, 230–235, 237–240, 242–254, 256–261, 267–270, 272–287, 289, 291, 294, 297, 301, 304, 306–320, 322–323, 339, 341, 343, 371–372
- Albertina, Wien: 290
- Dr. Edith Altmann, Leoben: 338
- Archiv der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz: 162–166, 170–171, 177–186, 203–205, 208–212, 359
- Auktionskatalog Dorotheum Wien, Alte Meister, 6. Oktober 2009, I. Teil: 365 (S. 53)
- Auktionskatalog Sotheby's Amsterdam, Kunstwerke des Königlichen Hauses Hannover (Schloss Marienburg, 5. bis 15. Oktober 2005: 363 (Bd. 1)
- Belvedere, Wien: 172–173, 219
- Mag. Anna Bernkopf, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz: 229
- Bild- und Tonarchiv am Landesmuseum Joanneum, Graz (Foto: Nicolas Lackner): 187, 199–202, 206, 222–223
- Brucher 1973: 11 (Tafel LXXIII), 340 (Tafel LXXVI)
- Foto Bundesdenkmalamt, Wien: 296, 300, 303
- Coreth 1994: 58 (S. 65)
- Craievich 2005: 174 (S. 244), 373 (Tafel III)
- Dorotheum, Wien: 328
- Dorotheum, Wien (Download von der Homepage am 12.09.2007): 367
- Ewald 1965: 167 (Tafel 68)
- Ferrari 1990: 345 (S. 54)
- Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München: 292, 293
- Sabine Grabner und Michael Krapf (Hrsg.), Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2006/07: 191 (S. 101), 353 (S. 105)
- Gabriele Groschner, Thomas Habersatter und Erika Mayr-Oehring, Meisterwerke. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2001: 368 (S. 107)
- Hubala 1981: 326 (Abb. 138)
- Jones 2008: 57 (Tafel 14; vom Verfasser bearbeitet)
- Barbara Kaiser, Schloss Eggenberg, Graz–Wien 2006: 265 (S. 185)
- Kat. Ausst. Graz 1924: 78 (Kat. Nr. 68)
- Kat. Ausst. Graz 1985: 110 (S. 86–87), 220 (S. 122)
- Kat. Ausst. Rom 1986: 161, 262
- Kat. Ausst. Salzburg 2003/04: 366 (S. 141)

- Kat. Ausst. Salzburg 2006: 195 (S. 213)
- Kat. Ausst. Salzburg/Breslau 1994: 346 (S. 131)
- Kat. Ausst. Salzburg/Laufen 2004: 327 (S. 147)
- Kat. Ausst. Wien 2001: 357 (S. 363)
- Kat. Ausst. Wien KHM 2009: 344 (S. 14)
- Kat. Slg. Ludwigsburg 2004: 151 (S. 12), 302 (S. 155)
- Kat. Slg. Salzburger Barockmuseum 1983: 351 (S. 59)
- Kat. Slg. Wien Belvedere 2008: 266 (S. 293)
- © im Kinsky Kunstauktionen, Wien: 364, 374
- Kroisleitner s. d.: 348 (S. 8–9)
- Kunsthistorisches Museum, Wien: 59, 221, 255, 295, 358
- Kunze 2000: 370 (Farbtafel 27)
- Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV: Barock, München–London–New York 1999: 271 (S. 137)
- Lucco 1998: 169 (S. 588)
- Miller 2001: 168 (S. 95), 197 (S. 269), 263 (S. 108)
- Murovec/Klemenčič/Breščak 2006: 329 (S. 325), 330 (S. 326), 331 (S. 329), 332 (S. 330), 333 (S. 332), 334 (S. 332), 335 (S. 334), 336 (S. 335), 337 (S. 335), 352 (S. 302)
- Narodna galerija, Ljubljana: 51, 216–217 (aus: Kat. Slg. Ljubljana 2004, S. 40), 342, 354–356, 369
- Giovanna Nepi Sciré, *Malerei in Venedig*, München 2003: 360 (Abb. 347)
- Schloss Ludwigsburg. *Geschichte einer barocken Residenz*, Tübingen 2004: 152 (S. 44)
- Giuseppe Pacciarotti, *La pittura del Seicento*, 1997: 109 (S. 53), 264 (S. 212)
- Gianni Papi, *Gherardo delle Notti. Gerrit Honthorst in Italia*, Rom 1999: 298
- Claude Perrault, *Le cabinet des beaux arts*, 1693: 41, 44, 47, 350
- Pichler/Etzlstorfer 1987: 299 (Nr. 143)
- Terisio Pignatti und Filippo Pedrocco, *Veronese. L'opera completa*, 2 Bände, Mailand 1995: 324 (Bd. 1, S. 255)
- Počkar 2004: 4 (S. 22)
- Mag. Elisabeth Pokorny-Waitzer, Wien: 361–362
- Donald Posner, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, 2 Bände, London 1971: 196 (Bd. 2, Abb. 66)
- Konrad Renger mit Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München–Köln 2002: 241 (S. 303), 305 (S. 387)
- Matthias Reuß, *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, Hildesheim (et al.) 1998: 288 (Abb. 23)
- The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Florida): 215
- Roettgen 2007: 12 (S. 53), 13 (S. 44), 23 (S. 50), 32–33 (Details aus S. 44)
- Sabău 2005: 325 (S. 549)
- Archiv Dr. Ferdinand Šerbelj, Ljubljana: 49, 50, 188
- Spear 1982, Bd. 2: 175 (Abb. 328)
- Spiegelfeld 1987: 122 (S. 88)
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Kupferstichkabinett*: 176
- Unidam: 347
- Verlag St. Peter, Salzburg (Postkarte): 349

- Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002: 236 (Tafel XV)
- Otto Wutzel, Das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Linz ³1996: 321 (Abb. 80)
- www.boingboing.net: 160 (Download am 16. September 2008)
- Dagmar Zitz, Friedberg: 9

Abstract

(in deutscher Sprache)

Franz Carl Remp (1675 Radovljica/Ratmannsdorf – Wien 1718) dürfte bei seinem Vater Johann Georg Remp eine solide handwerkliche Ausbildung erhalten haben und konnte in der Folge während eines mehrjährigen, zumindest teilweise durch die Krainer Stände geförderten Italien-Aufenthaltes enorme Kenntnisse akkumulieren. Diese brachte er im Rahmen der Tätigkeit für den Grafen Ignaz Maria Attems zur Entfaltung und in den Werken der ersten Wiener Jahre zur Reife. Der Höhepunkt seines Schaffens wird durch Werke wie die drei Supraportengemälde für das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian oder das *Martyrium der heiligen Barbara* in der Wiener Peterskirche charakterisiert.

Das tatsächliche Frühwerk – als Mitarbeiter des Vaters, von dem nur wenige Gemälde und Freskenausstattungen bekannt sind – bleibt verborgen, und so tritt Franz Carl Remp erst nach der Rückkehr aus Italien als selbstständig agierender Künstler in Erscheinung. In diese ersten Jahre fallen das Seitenaltarbild mit dem *Tod des heiligen Joseph* in der Jesuitenkirche St. Jakob in Ljubljana, das *Herz Jesu-Bild* im Erzbischöflichen Palais ebendort sowie die Freskierung des Festsaales in Schloss Brežice – einem Hauptwerk barocker Wandmalerei in Slowenien. Diese Werke knüpfen allesamt an Kompositionen bekannter italienischer Meister an, sind im Stil aber noch etwas spröde.

Mit der Tätigkeit in Brežice beginnt auch die Beschäftigung Rempes durch den Grafen Ignaz Maria Attems. Diese währte ein knappes Jahrzehnt, in dem der Künstler vor allem das Attems'sche Palais in der Grazer Sackstraße mit Decken- und Supraportengemälden sowie Fresko- und Secco-Malereien ausstattete. Daneben schuf er eine stattliche Anzahl von Bildern für die gräfliche Sammlung, die einst die bedeutendste Privatsammlung in der Steiermark war. Während der Grazer Jahre entstanden auch mehrere Altargemälde für die Ursulinen- und die Welsche Kirche in Graz, die ehemalige Augustiner Chorherren-Kirche in Stainz sowie die ehemalige Karmeliterkirche in Voitsberg.

Um 1712 übersiedelte Franz Carl Remp – wohl mit der Aussicht auf lukrative Aufträge – nach Wien. In den Jahren 1712 und 1713 war er für das Benediktiner-Stift Kremsmünster tätig, für das er neben anderen Werken einen dreizehnteiligen Historienzyklus schuf. Diese Gemäldefolge darf als bedeutend bezeichnet werden, ebenso wie das Altarblatt mit dem

Martyrium der heiligen Barbara in der Wiener Peterskirche. Von 1713 bis zu seinem Lebensende im Jahr 1718 arbeitet Remp immer wieder für das Augustiner Chorherren-Stift St. Florian.

Eine gewisse kompositorische wie auch maltechnische Abhängigkeit von der Kunst Johann Carl Loths und seiner Schule ist vor allem in den frühen Arbeiten wahrnehmbar. Vergleicht man diese Werke aber mit jenen von Absolventen des Loth-Ateliers, ist eine ausführliche Schulung Remp's beim Meister selbst auszuschließen. Die Vertrautheit mit dessen Gestaltungsprinzipien ist durch einen längeren Venedig-Aufenthalt zu begründen. Offensichtlich hat ihn diese Studienreise nicht nur nach Venedig – wobei insbesondere auch auf die Kenntnis von Werken Nicolò Bambini's und Antonio Molinaris hinzuweisen ist –, sondern auch nach Rom geführt. Dies lässt sich insbesondere aufgrund von Kompositionsschemen und Motivübernahmen erschließen. Remp verfolgte aber nicht ein einzelnes Vorbild, sondern komponierte seine Gemälde und Wandmalereien vor dem Hintergrund breit gefächelter Kenntnisse der italienischen Malerei. Auch die Übersiedlung nach Wien wirkte sich auf den Stil des Künstlers in jeder Hinsicht bereichernd aus.

Trotz seines relativ kurzen Lebens hat Franz Carl Remp ein ebenso reichhaltiges wie vielfältiges Œuvre hinterlassen: Der Werkkatalog der vorliegenden Abhandlung umfasst 118 Gemälde, 2 Zeichnungen und 19 Positionen im Genre der Wandmalerei, aber auch 58 verschollene Bilder. Das nun bekannte Schaffen dieses Künstlers zeigt deutlich, dass ihm eine wesentlich wichtigere Rolle in der Geschichte der österreichischen Barockmalerei beizumessen ist als das bisher getan wurde.

Abstract

(in English language)

Franz Carl Remp (1675 Radovljica/Ratmannsdorf – Vienna 1718) probably received a solid craft training from his father Johann Georg Remp before going on to pick up a huge body of knowledge during a stay in Italy which lasted many years and was, at least in part, paid for by the Carniolan estates. He exploited this knowledge while working for Count Ignaz Maria Attems, and brought it to maturity in the works he created during his first years in Vienna. The culmination of his creative life is characterized by works such as the three overdoor paintings for the Augustinian priory of St Florian and the *Martyrdom of St Barbara* in St Peter's church in Vienna.

The works of the real early period, namely when he was assistant to his father, few of whose paintings and frescoes are known, are lost, and so it is that Franz Carl Remp only appears as an independent artist after his return from Italy. It was during these early years that he painting the side-altarpiece with the *Death of St Joseph* in the Jesuit church of St James in Ljubljana, the *Sacred Heart* in the Archiesiscopal Palace, also in Ljubljana, and the frescoes in the ballroom in Brežice Castle, one of the major works of Baroque mural painting in Slovenia. These works all evince the influence of compositions by well known Italian masters, but stylistically they still have somewhat rough edges.

It was in Brežice too that Remp came to be employed by Count Ignaz Maria Attems. This relationship lasted not quite ten years, during which the artist was largely kept busy on ceiling and overdoor paintings, as well as fresco and secco murals, in Attems's palace on Sackstrasse in Graz. In addition, he created a considerable number of pictures for the count's collection, which was once the most important private collection in Styria. During the Graz period, he also painted several altarpieces for the Ursuline church and the Welsche Kirche in Graz, the former Augustinian friars' church in Stainz and the former Carmelite church in Voitsberg.

In 1712 Franz Carl Remp, presumably with a view to more lucrative commissions, moved to Vienna. In 1712 and 1713 he did work for the Benedictine house in Kremsmünster, including a thirteen-part history cycle. This series of paintings may be termed important, as may also the altar wing with the *Martyrdom of St Barbara* in St Peter's in Vienna. From 1713 until his death in 1718 Remp did work on several occasions for the Augustinian priory of St Florian.

A certain compositional and technical dependence on the art of Johann Carl Loth and his school can be detected especially in the early works. However, if we compare these works with

those by known pupils of Loth, we can definitely say that Remp received no detailed training from the master himself. That he was familiar, nonetheless, with Loth's compositional principles can be explained by a longish sojourn in Venice. Evidently this journey took him not only to Venice (where in particular he got to know the works of Nicolò Bambini and Antonio Molinari), but also to Rome. This can be deduced above all from compositional schemata and some of the motifs he adopted. However, Remp was not following a single role model, but composed his canvases and murals on the basis of a broad knowledge of Italian painting. His move to Vienna also had a positive effect on his style in every respect.

In spite of his relatively short life, Franz Carl Remp left a substantial and varied body of work. The catalogue of the present monograph runs to 118 easel paintings, two drawings and 19 murals, as well as 58 pictures whose whereabouts are now unknown. His known œuvre shows clearly that he played a far greater role in the story of Austrian Baroque art than has hitherto been accorded him.

(Übersetzung/translation: Michael Scuffil)

Lebenslauf

Geboren 1981 in Voralpe als erstes von vier Kindern des Pharmazeutenehepaares Mag. Wilfried und Mag. Brigitta Lechner. Volks- und Hauptschule in Friedberg, Bundesoberstufenrealgymnasium in Hartberg. Matura im Jahr 2000 mit ausgezeichnetem Erfolg.

Ab dem Wintersemester 2000 Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, einjährige Unterbrechung 2001/02 wegen Ableistung des Zivildienstes. 2003 Aufnahme bei Prof. Michaela Krieger (†) zur *Kreuztragung Christi* von Herri met de Bles in der Wiener Akademiegalerie. Ende 2005 Abschluss des Diplomstudiums mit Auszeichnung mit einer Diplomarbeit bei Prof. Artur Rosenauer (Lucas Cranach d. Ä.: Das „Paradies“ im Wiener Kunsthistorischen Museum. Landschaftsdarstellung, Bilderzählung, Hintergründe. Zum Schaffen des Künstlers um 1530). Bereits während des Diplomstudiums Hinwendung zur Kunst des Barock, woraus die Aufnahme der vorliegenden Dissertation resultierte.

2007 erster Träger des von der Österreichischen Akademie der Wissenschaft verliehenen Bader-Preises für Kunstgeschichte. Praktika und Volontariate in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums sowie in der Abteilung Kriegsarchiv am Österreichischen Staatsarchiv. Seit März 2009 Beschäftigung im kuratorischen Dienst am Belvedere in Wien.

Forschungsschwerpunkte:

Österreichische und mitteleuropäische Malerei des Barock, venezianische Malerei, Skizzen und Modelle, Wechselwirkungen von Malerei und Druckgraphik, Geschichte des Sammelns und der Museen.

Publikationen:

Sylvia Ferino-Pagden unter Mitarbeit von Georg Lechner, *Arcimboldo*, erschienen 2008 bei Gallimard, Paris

Beiträge für 13 Gemälde des deutschen, flämischen und spanischen Barock in: Ausstellungskatalog *Stilleben aus der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien*, Tokyo/Miyagi/Hyogo/Aomori 2008/09 (Kat. Nr. 13, 15, 43, 51, 52–55, 58, 61, 69, 74, 75)

Beiträge für 15 Gemälde, Biographie und Verzeichnis der Maulbertsch-Gemälde im Belvedere in: Agnes Husslein-Arco und Michael Krapf (Hrsg.), *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien), Wien 2009 (Kat. Nr. 1, 4, 6–9, 12–13, 20–26; S. 122–125, 127–135)

Beiträge für 35 Gemälde, Skulpturen und Druckgraphiken in: Agnes Husslein-Arco und Marie-Louise von Plessen (Hrsg.), *Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien), Wien/München 2010 (Kat. Nr. II. 19, 49; III. 2, 24, 27, 37–38, 43–45, 48–49, 51, 53–59, 61; IV. 13–14, V. 10–11, 35, 39, 47; VI. 17, 20 [gem. mit Cornelia Diekamp], 36, 39, 43–45)

Die Schlosskapelle des Belvedere und die daran beteiligten Künstler, in: Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), *Die Schlosskapelle des Belvedere – The Belvedere Palace Chapel*, Wien 2010, S. 45–66