

## DIE GEBRÜDER GRABENBERGER

Die Malerei des Barock in Österreich entfaltet erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts — zugleich mit der Architektur und im Zusammenwirken mit dieser — die ganze Weite ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Unter den einheimischen Malern haben erst Rottmayr und Altomonte, die der Generation Fischers von Erlach angehören, Lösungen der Probleme der Monumentalmalerei gefunden, die neben der wie von selbst verständlichen Sicherheit der Bewältigung dieser Aufgaben bestehen können, die ihre italienischen Kollegen und Konkurrenten auszeichnet. Die überzeugende Klarheit der Lösungen, nicht nur die hohe Qualität der einzelnen Werke oder die Virtuosität des malerischen Vortrages, übt auch auf den heutigen Betrachter ihre Wirkung aus, der somit den Eindruck gewinnt, den Zeugnissen einer besonderen Blütezeit der Künste, die gleichermaßen den einheimischen wie den italienischen Meistern zu verdanken ist, gegenüberzustehen. Unser Urteil über die Schöpfungen der nächstälteren Generation — der Generation der um 1630 Geborenen — kann daher von der Kenntnis der Überlegenheit der Jüngeren nicht unbeeinflusst sein. Rückschauend erscheint daher die reich dekorierte Architektur der Carlone und Canevale gegenüber Fischers Entwürfen ebenso zaghaft wie die Malerei der Grabenberger neben den Hauptwerken illusionistischer Deckenmalerei der Pozzo und Chiarini, auch neben der dem Raumkonzept durchaus kongenialen Monumentalmalerei Rottmayrs. Wie der ältere Architekt sein Werk viel eher dem schrittweisen Erschließen, als dem unmittelbaren Erfassen darbietet, die Wirkung im „Nacheinander“ eher als im „Zugleich“ sucht, so hat auch der Maler der früheren Generation die Folge seiner Deckenbilder auf das Ablesen und Verstehen einer Erzählung berechnet, einem deutlichen, mitunter drastischen Bericht des Gegenstandes vor einer repräsentativen Gesamtschau eines ins Allgemeine erhobenen thematischen Gedankens den Vorzug gegeben. Aus der Betrachtung der Werke selbst ergibt sich daher nicht das rückschauend bedingte und daher abwertende Urteil, sondern die Erkenntnis, daß diese nach einem Gestaltungsprinzip geschaffen wurden, das nicht als eine schüchterne Vorbereitung des Kommenden aufzufassen ist; es sind die Ausdrucksformen des älteren Künstlers auch nicht aus derselben Quelle herzuleiten, also keineswegs als schwächerer Niederschlag derselben Strömung in der Kunst des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen, die den Schöpfungen der Blütezeit ihren Charakter gegeben hat. Sind diese vor allem unter dem Eindruck des Römischen und Bolognesischen Barock entstanden — oder überhaupt reine Beispiele für diesen — so zeigen jene deutlich ihre Herkunft aus dem lombardischen und ligurischen Bereich. So ist die Reihung der Bildfolgen, der erzählende Charakter in der Vermittlung des Bildinhaltes noch bis in die sechziger Jahre auch für die Hauptmeister des Genuesischen Seicento die verbindliche Gestaltungsweise der großen Deckendekoration, die in harmonischem Einklang mit der architektonischen Planung und dem vierteiligen System der Verzierung steht. Auch die Fresken der Grabenberger-Werkstatt bilden mit der Carlone-Dekoration eine geschlossene Einheit, die auf der Gestaltungsweise beruht, wie sie in den oberitalienischen Gebieten entwickelt wurde, denen die Carlone entstammten und die für die niederösterreichischen Künstler die Anregungsquellen geboten haben. Diese Gleichgestimmtheit bindet allerdings nur die unmittelbar mit der Gewölbendekoration verbundene Monumentalmalerei stilistisch an die Architektur. Die Schöpfungen der Carlone und Canevale, seien es Neubauten oder Umgestaltungen, übten allerdings



auf die Gesamtheit der in ihnen enthaltenen Werke der Malerei einen weit geringeren Stilzwang aus, als dies bei den Bauten der folgenden Blütezeit der Fall war. So ist es bezeichnend, daß die einzelnen Altarbilder für sich betrachtet werden sollen, daß deren Stil mit den Gewölbefresken daher keineswegs übereinstimmen muß, ja geradezu vollständig andersartig sein kann. Die dieser Generation eigentümliche Toleranz der architektonischen Planung trifft zeitlich mit einer Erscheinung in der Kunstgeschichte von Niederösterreich, Oberösterreich und Salzburg zusammen, die der Malerei — und zwar der Malerei der für sich abgeschlossenen Leinwandbilder — eine erhöhte künstlerische Selbständigkeit, ein den Betrachter anziehendes Eigenleben verliehen hat: der seit den vierziger Jahren stärker werdende Einfluß der niederländischen Malerei. Getragen wurde diese neue Bewegung sowohl von einzelnen niederländischen Künstlern, die während ihres Aufenthaltes in Österreich ihre Kenntnis der Malkultur der großen niederländischen Ateliers zur Schau stellten, wie z. B. Frans Luycx, Adriaen Bloemaert, Jan de Herdt, als auch von den in den Niederlanden geschulten deutschen Meistern, die in österreichischen Kirchen Hauptwerke geschaffen haben, wofür die Altarbilder Joachims von Sandrart bei den Schotten in Wien und in der Stiftskirche in Lambach die hervorragendsten Beispiele sind. Es soll überdies nicht vergessen werden, daß neben der Tätigkeit der wandernden Künstler auch die bedeutenden Importstücke niederländischer Malerei, wie z. B. die Deckenbilder, die Jan Erasmus Quellinus seit 1681 für die Wiener Hofburg geliefert hat, nicht ohne Auswirkung geblieben sind. Gegen Ende des Jahrhunderts verliert die niederländische Bewegung wieder an Bedeutung; ihr Ausklang in den Werken der Schoonjans und Janssens steht ganz im Schatten der vom Süden kommenden Ideen. Auch in Rottmayrs Schaffen steht die Auseinandersetzung mit niederländischer Malerei — bei ihm als dem ältesten der bedeutenden österreichischen Barockmaler noch ein Weiterwirken der Ideenwelt der älteren Generation — doch nur an zweiter Stelle. Erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts hat eine wesentlich spätere Künstlergeneration diese Verbindung wieder fruchtbar zu machen gewußt.

In den Jahrzehnten von 1640 bis 1685, der Zeit, in der sich die Malerei der Grabenberger entfaltet hat, war somit die Orientierung für die einheimischen Künstler nicht auf einen Blickpunkt beschränkt, nicht einheitlich auf das italienische Vorbild ausgerichtet. Maler, die sich ausschließlich mit der Ölmalerei beschäftigten, also vor allem Altarbilder schufen, wie z. B. der in Wien und Niederösterreich tätige Georg Pachmann, folgten fast ausschließlich dem niederländischen Vorbild, während sich für die Grabenberger das Problem der Ausdrucksformen komplizierter darstellte, da ja nach Art des Auftrages oder auch je nach der Art des gestellten Themas die italienische Schulung oder die Bewunderung der Überlegenheit niederländischen malerischen Vortrages den Pinsel führte. Die Vielfalt an künstlerischen Ideen, die von den in Österreich tätigen niederländischen und deutschen Malern vorgetragen worden sind — eine Vielfalt, die z. B. in den Werken Sandrarts das malerische Schaffen fast eher belastet als beflügelt — findet ihren Niederschlag auch in den Werken der Einheimischen, deren Fähigkeiten der vielteiligen Motiverfindung ebenfalls größer war als die gestaltende Kraft. Die Epoche hat daher einige in ihrer Vielgestaltigkeit sehr interessante Gesamtschöpfungen, wie die Kirchenräume von Waldhausen, Kremsmünster und Garsten, aber keine künstlerische Spitzenleistung hervorgebracht. Es mag zwar in dieser Zeit schwierig gewesen sein, sich in der Vielfalt der Anregungen zurechtzufinden und eine eigene unmißverständliche künstlerische Sprache auszubilden, aber der Mangel einer vorgezeichneten Linie des malerischen Arbeitens



bedeutete für die niederösterreichischen und oberösterreichischen Künstler doch auch gleichzeitig Ungebundenheit im Aufbau der eigenen Fähigkeiten in der engeren Heimat selbst und in deren Entfaltung in einem von hier sich erweiternden Wirkungsbereich. Denn die Metropole Wien, deren Kunst ebenfalls von der Vielfalt unverbundener individueller Leistungen geprägt war, konnte noch keine richtunggebende Wirkung ausstrahlen. Die Situation einer Malerwerkstätte außerhalb der Hauptstadt ist in dieser Zeit daher nicht als Rückzugsstellung aufzufassen. Nur wenige Jahrzehnte später hat sich dies allerdings grundlegend geändert, als die kaiserliche Residenzstadt die begabten Kräfte in ihren Bann zog. Die Geschichte des Grabenberger-Ateliers spiegelt diese Entwicklung, denn sie zeigt die künstlerische Selbständigkeit in den Jahrzehnten 1660—1685, sodann aber das Abgleiten zu provinzieller Kunstübung in den folgenden Jahren, die in der österreichischen Malereigeschichte gerade den steilen Aufstieg zu hohen Leistungen gebracht haben, der mit dem Wachsen der zentralistischen Strömung zeitlich zusammenfällt. (Dieser Bewegung hat nur die einheimische, besonders die alpenländische Bildhauerkunst Widerstand geleistet, die ja auch von den genannten Schwankungen in der Generationsabfolge unabhängig geblieben war, und sich gleichmäßig seit dem Jahrhundertanfang fortentwickelt hat.)

Die Familie der Grabenberger war in Stein ansässig; als Maler sind fünf Mitglieder dieser Familie nachzuweisen, ohne daß es allerdings möglich ist, von der Tätigkeit all dieser Künstler eine sichere Vorstellung zu gewinnen. Adam Grabenberger muß um 1640 — vielleicht bereits früher — Meister in Stein gewesen sein. Sein Todesdatum 1668 ist überliefert. Nach den Angaben auf dem Bildnis des Michael Christoph Grabenberger war Adam dessen Vater, also ein Maler der älteren Generation, deren Leistungen uns noch weit dunkler sind als diejenigen der folgenden — der um 1630—1640 Geborenen. Urkundlich sind für Adam nur unbedeutende handwerkliche Arbeiten überliefert, wie sie von den Malerwerkstätten grundsätzlich auch neben bedeutenderen Aufträgen besorgt wurden. Es ist daraus daher nicht unbedingt zu schließen, daß die Leistungsfähigkeit dieser älteren Grabenberger-Werkstatt künstlerisch gänzlich unterwertig gewesen sein muß. Die weiteren vier Grabenberger, nämlich Michael Christoph, Michael Georg, Lorenz Martin und Johann Bernhard gehören derselben Generation an. Da Michael Christoph als Werkstattoberhaupt den Abschluß der Verträge für die großen Freskenausstattungen von Kremsmünster (1681) und Garsten (1683) unterzeichnete, dürfte er wohl der älteste der vier Brüder gewesen sein, denen er an Begabung weit überlegen war. Sein Geburtsdatum 1634 ist mit einiger Sicherheit, sein Todesdatum, 5. Jänner 1684, ist genau überliefert. Von Michael Georg ist nur das Todesjahr 1683 bekannt. Er ist als Mitarbeiter seines Bruders an den Fresken in Kremsmünster in den diesbezüglichen Unterlagen genannt. Doch ist er als eigene Künstlerpersönlichkeit für uns nicht mehr erfassbar. Wenig wissen wir auch über Lorenz Martin, der in Wien ansässig war, hiemit nicht eigentlich zur Steiner Werkstatt der Grabenberger gehörte. Er dürfte, nach dem Datum seiner Heirat 1677 zu schließen, etwas jünger als Michael Christoph gewesen sein. Sein Todesdatum ist ebensowenig wie sein Geburtsjahr genau festzulegen, doch muß er vor 1710 gestorben sein, wie aus dem Testament seines Bruders Johann Bernhard hervorgeht. Über diesen sind die meisten Nachrichten erhalten. Er dürfte wohl sicher nach dem Tod Michael Christophs die Steiner Werkstatt geleitet haben. Wir wissen auch, daß er es zu beträchtlichem Wohlstand gebracht hat. Doch scheint er keine großen Aufträge außerhalb seiner engeren Heimat erhalten



zu haben, seit er als Mitarbeiter seines Bruders in Kremsmünster und Garsten gearbeitet hatte. Er scheint sich später mehr der Malerei von Altarbildern gewidmet zu haben, von denen noch diejenigen in St. Michael (ehemals St. Nikola in Stein) und Otenthal (ehemals Frauenbergkirche in Stein) als sichere und dokumentarisch belegte Werke seiner Hand erhalten sind. Auch für Dürnstein arbeitete er (1702–1705) eine Anzahl von Leinwandbildern, während aus seiner späteren Zeit keine Freskenaufträge — soweit der urkundliche Niederschlag seiner Tätigkeit bekannt ist — nachzuweisen sind. Johann Bernhard war in seiner Heimatstadt ein angesehenere Bürger, dem sowohl das Stadtrichter- wie auch das Bürgermeisteramt anvertraut wurde. Er starb zu Stein im Jahr 1710.

Der Name Grabenberger wird vor allem mit zwei Gruppen von Freskenfolgen in Verbindung gebracht; einerseits mit den Gewölbemalereien der Stiftskirchen von Kremsmünster und Garsten, andererseits mit denen der ehemaligen Stiftskirche in Waldhausen. Der Stil dieser Werke allerdings ist so verschieden, daß es kaum möglich ist, beide Gruppen als Schöpfungen derselben entwerfenden, geschweige den ausführenden Hand zu denken. Nun sind die Zyklen in Kremsmünster und Garsten urkundlich für die Werkstatt der Brüder Grabenberger gesichert, während für Waldhausen diese äußere Sicherheit einer Zuweisung fehlt: Ein Urteil über den Grabenbergerschen Monumentalstil muß daher von der Betrachtung der erstgenannten Werkgruppe ausgehen.

Wie bereits erwähnt wurde, trat Michael Christoph Grabenberger als verantwortlicher Künstler bei den Abschlüssen der Verträge auf; es ist daher anzunehmen, daß der Entwurf aller Bildkompositionen auf ihn zurückgeht, während die Ausführung wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeitspanne — die Kremsmünsterer Arbeiten waren in Jahresfrist vollendet — unter die drei Brüder geteilt werden durfte. Die Fresken in Kremsmünster sind nicht nur das Hauptwerk Michael Christophs, sondern überhaupt das beste Beispiel für die Stilstufe, die der Einfluß der ligurischen Barockmalerei in Österreich erzeugt hat. Das Werk verrät noch keine Kenntnis der Kunst Pietro da Cortonas und unterscheidet sich daher grundsätzlich von den Freskoausstattungen, die Melchior Steidl nur wenige Jahre später in den oberösterreichischen Stiften geschaffen hat. Will man den Versuch machen, das Verhältnis der Werke des Steiner Meisters zu ihren italienischen Vorbildern über den allgemeinen Charakter eines erzählenden Stiles hinaus etwas genauer zu bestimmen, so scheint die nächste Entsprechung in den Schöpfungen des Giovanni Carlone und vielleicht noch deutlicher in denen seines jüngeren Bruders Giovanni Battista Carlone zu liegen, dessen Wirken auch in die Lombardei ausstrahlte (der ursprünglichen Heimat der genuesischen Malerfamilie der Carlone wie der in Österreich tätigen Architekten und Stukkatoren-Dynastie desselben Namens). Die Verwandtschaft mit diesen Vorbildern erstreckt sich auch auf die einzelnen Figurentypen, sodaß angenommen werden kann, daß Michael Christoph die Werke der Carlone gekannt hat — seien es die Hauptwerke, wie die Gewölbefresken in der SS. Annunziata und in S. Siro zu Genua oder die in der Lombardei ausgeführten Arbeiten — und seinen Stil an ihnen herangebildet hat. Es kann daher als Hypothese die Biographie des Malers um das Ereignis eines Studienaufenthaltes in Oberitalien bereichert werden, wie es ja im 17. Jahrhundert auch üblich war.

Die allenthalben in den Bildkompositionen enthaltenen Motive, die auf Erfindungen von Rubens zurückgehen, dürften wohl sicher nach Stichen, die ja außerordentlich verbreitet waren, gearbeitet sein. In diesen Fällen ist über das Kopieren von interes-



santen Einzelheiten oder auch Nachzeichnen von thematisch besonders eindrucksvollen Kompositionen hinaus keine tiefergreifende Auseinandersetzung mit dem Stil des flämischen Hauptmeisters anzutreffen. Die Anklänge an einzelne Bildideen Veroneses können wohl auch auf eine unmittelbare Kenntnis der Kunst dieses Meisters zurückgehen, doch ist zu bedenken, daß gerade der Motivschatz, die Kompositionsgedanken und die Lösungen des Problems des in sich abgeschlossenen Deckenbildes, wie sie in Veroneses Schöpfungen in S. Sebastiano für Jahrhunderte vorbildhafte Gültigkeit gewonnen haben, um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem bereits sehr allgemein verbindlichen künstlerischen Bildungsgut gehörten, das dem niederösterreichischen Künstler in vielfacher Form vermittelt worden sein kann, in Nachzeichnungen, Stichen wie auch in den niederländischen Varianten, wie sie z. B. Jan Erasmus Quellinus seit 1681 für die Wiener Hofburg geliefert hat.

In der Ausarbeitung der Fresken in Kremsmünster und Garsten lassen sich deutlich zwei Arten des malerischen Vortrages erkennen, die offenbar der verschiedenen Eigenart und auch verschiedenen Fähigkeit der ausführenden Personen entsprechen. Bevorzugt die eine breite abgerundete Formgebung, so zeichnet die andere in schärferen Gegensätzen und in harter trockener Formgebung: Beispielsweise zeigt sich dieser Unterschied der Arbeitsweise, der zugleich einen Qualitätsunterschied bedeutet, in einem Vergleich zwischen den alttestamentarischen Szenen insbesondere den Bildern aus dem Exodus, und den Bildern der Auferstehung Christi und dem Fresko mit Christus im Limbus. Derselbe Kontrast besteht in Garsten zwischen den Fresken, wie der Allegorie der Erdteile, der Glorie des hl. Benedikt, und den Szenen aus der Passion. Es dürfte der Schluß erlaubt sein, daß in den malerisch reicheren Werken, also den alttestamentarischen Szenen, die übrigens auch die Verwandtschaft zu den Werken der Carlone aufweisen, und in den Glorienbildern in Garsten die Hand des führenden Meisters, Michael Christoph, zu erkennen ist, während in den härter gezeichneten Fresken die Hand Johann Bernhards zu erkennen ist, um so mehr als diese Malweise in den für ihn gesicherten Altarbildern wieder anzutreffen ist. Auch die nach Stichvorlagen nach Rubens entworfenen Deckenbilder der Schatzkammer in Lambach weisen denselben Duktus auf, dürften daher auch von Johann Bernhard gemalt worden sein. (Die Hand Michael Georgs, der ebenfalls an den Fresken beteiligt gewesen ist, läßt sich nicht durch deutliche Eigenart erkennen.)

Die Fresken der Gewölbefelder der ehemaligen Stiftskirche in Waldhausen sind in eigenartiger unverwechselbarer Ausdrucksweise gestaltet, die überdies einer anderen Stilstufe als die der genannten Freskenzyklen entspricht. Die extreme Proportionierung schwereloser Gestalten, das bewegte Lineament, die bis zu spitziger Schärfe akzentuierte Ausarbeitung weisen einen wesentlich altertümlicheren Charakter auf, so daß an einen Maler einer älteren Generation gedacht werden müßte. Auch für den Maler der Waldhausener Bildfolge ist die Malerei Oberitaliens die Quelle der Anregung gewesen, jedoch nicht — wie für Michael Christoph — die Kunst der Brüder Carlone, sondern die frühere expressivere Ausdrucksweise der Freskantens der lombardischen „sacri monti“. Wie er dem Stil der mailändischen Seicentomalers, deren Werken er auch einige Einzelheiten direkt entlehnt hat, gefolgt ist, lehrt auch seine rückschauende Einstellung: Wie seine Vorbilder hat auch er die Verbindung zur Malerei des 16. Jahrhunderts gesucht. So erinnern auch in seinen Werken zahlreiche Figurentypen noch an Gaudenzio Ferraris Gestalten, wofür besonders die Apostelgruppe des Himmelfahrtsfreskos als Beispiel anzuführen ist. Es erscheint bei diesen grundlegenden Stilunterschieden unmöglich, die Verschiedenheit zwischen dem späte-



ren Kremsmünsterer und dem früheren Waldhausener Zyklus, der um 1660–1665 – nach der Vollendung des Baues – und vor der Fertigstellung der Inneneinrichtung 1667–1677 – entstanden sein dürfte, lediglich aus dem Zeitabstand zu erklären. Will man daher an der traditionellen Zuweisung an die Grabenbergerwerkstatt festhalten, kann nur an den älteren Grabenberger, den um 1668 verunglückten Adam, gedacht werden. Ein überzeugender Beleg oder gar dokumentarischer Beweis ist jedoch für diese Zuweisung nicht zu erbringen. Nach dem Urteil über den Stil des Werkes wäre es durchaus denkbar, einen eingewanderten lombardischen Maler als Autor anzunehmen und somit die Waldhausener Fresken überhaupt aus dem Grabenberger-Kreis herauszulösen. Das Werk von Waldhausen, das in seiner nicht zu verachtenden Qualität der Malerei Michael Christophs nicht nachsteht, ist in seiner eigenartigen Ausdrucksweise ein Einzelstück innerhalb der Freskenmalerei in Österreich. Nur mit großer Zurückhaltung kann die Vermutung ausgesprochen werden, daß in einigen der Gewölbefresken der Seitenkapellen der Wiener Servitenkirche (so in denjenigen der Kapelle des hl. Antonius) und in einigen der Gewölbefresken des Presbyteriums die Hand des Waldhausener Meisters erkannt werden kann. Diese Arbeiten dürften wohl in den Jahren 1668–1670 entstanden sein, was allerdings mit Adams Lebensdaten nur mühsam in Einklang gebracht werden könnte. Es erscheint der Name Adam Grabenbergers auch nie in Zusammenhang mit den Fresken bei den Serviten.

Auch in diesen Werken tritt der lombardische Charakter überdeutlich hervor, so daß sich dieselbe, zur Zeit nicht lösbare Frage wie bei der Zuweisung der Waldhausener Fresken stellt: In der Lombardei geschulter österreichischer Maler oder in Österreich akklimatisierter lombardischer Meister? Jedenfalls unterscheiden sich auch hier die genannten kleineren Bildfelder grundlegend von den größeren des Kuppelraumes (denen auch einige der kleineren Fresken in den Gewölben der Sebastians- und Johanneskapelle nahestehen), die wahrscheinlich von Michael Christoph stammen. Nur ein schwacher Nachklang ist in einigen Gewölbefresken der ehemaligen Zisterzienserkirche Baumgartenberg, die zum Unterschied von den sehr gut erhaltenen Waldhausener Fresken wenig gut überliefert sind, und in dem Deckenfresko der Schloßkapelle Marbach bei Mauthausen zu spüren.

War in der Freskenmalerei der Grabenberger das italienische Vorbild weit stärker maßgebend als das niederländische, das nur oberflächlich einwirken konnte, so gilt für die Ölmalerei, für die Altarbilder, geradezu das umgekehrte Verhältnis. Auch in diesen Werken, deren Ausdrucksmedium ein genaueres Durcharbeiten der einzelnen Motive nahelegt, sind manche Gedanken aus graphischen Vorlagen entnommen. So hat Michael Christoph für sein Altarbild des hl. Michael (Göttweig) die Gruppe der gestürzten Engel dem Vorstermanschen Stich nach dem Werk von Rubens nachgebildet, doch geht die Auseinandersetzung wesentlich weiter: Niederländische Malkultur konnte von den eingewanderten Flamen und vor allem von Sandrart gelernt werden, während die vorübergehend in Wien tätigen Italiener nicht den geringsten Einfluß ausübten. Flämischen Einfluß zeigen bereits die frühen Leinwandbilder wie die für den Kreuzgang der Serviten in Wien gemalten Szenenbilder. Hingegen scheint es, daß in den früheren Altarbildern Michael Christophs bei den Serviten in Wien (hl. Sebastian und hl. Liborius) auch die Kenntnis von Schönfelds Werken der fünfziger Jahre den Charakter der Malerei bestimmt und die Anregung zu den <sup>v</sup>erstaunlich ausdrucksvollen Gestalten der Kranken und Toten gegeben hat.



Der Meister erreicht in diesen Werken eine Schärfe der Charakterisierung, die in seinen späteren Werken kaum mehr angetroffen wird.

Das Interesse galt mehr dem Einzelmotiv als der Komposition, die Neigung wandte sich daher denjenigen Meistern zu, die eine große Vielfalt von thematisch und künstlerisch interessanten Details anzubieten instande waren, wenngleich ihre Kompositionen bei verwirrender Fülle von Motiven an geordneter Klarheit zu wünschen übrig ließen. So diente Sandrart in seinen großen Altarbildern die niederländische Malkultur als Mittel für eine Art von detailreicher künstlerischer Beschreibung aller seiner vielfältigen Gedanken. Die Aufspaltung ging in seiner nach Präzision auch des kleinsten Details des Bildinhaltes suchenden Arbeitsweise bis zur zeichnerischen und malerischen Zergliederung auch der Einzelmotive, z. B. der Draperien und der Muskulatur in noch kleinere aber deutlich geschiedene malerische Einheiten. Gerade diese kleinweise aufgliedernde Gestaltung des Bildgefüges — die charakteristische Art der Abwandlung und Umwandlung der bedeutenden niederländischen Vorbilder — hat Grabenberger stark angeregt, wofür das Michaelsbild ein sprechendes Beispiel ist. Ebenso hat auch Karl Reslfeld, der ebenfalls den horror vacui zu einer malerischen Tugend umgewandelt hat, von dieser Lehre malerischer Gestaltung Anregungen aufgenommen. Der nicht geringe Motivreichtum, das Ergebnis der umfassenden Bildung des deutschen Meisters, konnte die Wirkung auf die österreichischen Künstler dieser Zeit nicht verfehlen, denen gerade die Reichhaltigkeit der Gedanken in der Verdeutlichung des Bildgegenstandes ein Anliegen war. Seine Werke schließen daher auch jene lehrhafte Absicht mit ein, die Sandrart mit der Gründung seiner Akademie verfolgte: Man brauche nun nicht mehr, verkündete er, die Vorbilder in ihrem Ursprungsland studieren, da hier diese Erfahrungen in bereits zusammenfassender Weise dargeboten werden. In der Tat mögen Sandrarts Schöpfungen für die Einheimischen eine Art von Akademie, ein Kompendium gewesen sein. Ihre Wirkung ist, ebenso wie in dem Werk des Michael Christoph, auch in den Arbeiten des jüngeren Johann Bernhard festzustellen, der wohl kaum die Heimat je verlassen hat und daher hier die Quelle künstlerischer Bildung finden konnte. Für Johann Bernhard diente das Vorbild allerdings fast nur mehr als Vorrat einzelner Motive, mit denen er sein Bildthema in naiver Weise ausstattete. Wenn auch in einer ins Provinzielle abgesunkenen Formgebung, ist doch bis in seine späten Werke einer der Grundzüge der Grabenbergerschen Kunst erhalten geblieben, die Freude an der Deutlichkeit der Erzählung, die etwas biedere Sachlichkeit und das geringe Verständnis für leidenschaftliches Pathos. Mit reicherer Phantasie und ungleich höherer Begabung für das Malerische hat Michael Christoph diese Eigenheiten auf einer höheren künstlerischen Stufe vorgetragen. Nach diesen, einem ausgeglichenen Temperament entsprechenden Grundvorstellungen hat der Künstler alle die verschiedenen fremden Anregungen abgewandelt und damit seinem persönlichen Stil einen besonderen und eigenen Charakter bewahrt. Darüber hinaus ist der Grabenbergersche Stil zum Beispiel für die Gestaltungsweise einer ganzen Malergeneration geworden und behauptet daher seinen bestimmten historischen Ort in der österreichischen Malereigeschichte.

*Günther Heinz*



## MICHAEL GEORG GRABENBERGER

Sohn des Adam Grabenberger, Bruder des Michael Christoph und Johann Bernhard. Maler in Stein. Das Geburtsdatum ist nicht bekannt, es dürfte etwa um 1630/1635 liegen. Das Sterbedatum, 16. Oktober 1683, ist genau überliefert.

### 123 LÄNDLICHE IDYLLE

Öl auf Holz, 29 × 23,5 cm.

Aus dem Nachlaß Dr. Salomon. Gegenstück zu Kat. Nr. 124.

Das Bild trägt das Monogramm MG, das nach Kühnel mit Michael Grabenberger aufzulösen ist. Dieses Bild wie sein Gegenstück steht stark unter dem Einfluß holländisch-italenischer Malerei, wobei am ehesten an die Werke Ossenbecks als Anregung zu denken ist.

LIT.: H. Kühnel, Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, in: Mitt. Stadtarchiv Krems 3/1963, S. 37.

*Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K 322*

### 124 LÄNDLICHE IDYLLE

Öl auf Holz, 29 × 23,5 cm.

Aus dem Nachlaß Dr. Salomon. Gegenstück zu Kat. Nr. 123.

*Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K 323*

## MICHAEL CHRISTOPH GRABENBERGER

Sohn des Adam Grabenberger, Bruder des Michael Georg und Johann Bernhard. Maler in Stein. Geboren 1634, gestorben 1684. Michael Christoph dürfte seine künstlerische Ausbildung in Italien vollendet haben. Seine Tätigkeit ist seit 1676–1678 nachzuweisen; in dieser Zeit arbeitete er für die Serviten in Wien. Es folgen Aufträge für Göttweig (1680), Kremsmünster (1681/82) und Garsten (1683). Michael ist zweifellos der bedeutendste unter den Brüdern Grabenberger; es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß er nach dem Tode seines Vaters (1668) die Werkstatt leitete.

### 125 DER HEILIGE MICHAEL STÜRZT DIE ABTRÜNNIGEN ENGEL IN DEN ABGRUND

*Taf. 6*

Altarbild in der Stiftskirche in Göttweig.

Öl auf Leinwand, 297 × 178 cm.

Das Bild ist unten rechts signiert: *Michael Christoph Gramberger Pinxit A° 1680*. Das Altarbild entstand im gleichen Jahr, als Grabenberger am Hochaltar der Stiftskirche mit Renovierungsarbeiten und Vergolderarbeiten beschäftigt war. Nach einer Quittung (Nr. 74) der Rentamtsrechnung von 1680 empfing er in diesem Jahr 150 fl.

Ein Teil der Motive, so die gestürzten Engel, sind dem Lucas Vorstermanschen Stich nach dem Engelsturz von Rubens entnommen.

Grabenberger beweist in diesem Bild die Kenntnis der Malerei Sandrarts, speziell der Lambacher Seitenaltäre, eine künstlerische Erfahrung, die seinen früheren Arbeiten noch fehlt. So ist in der gesamten malerischen Struktur das Studium von Formgebung und Malweise dieses Meisters erkennbar, wodurch eine spezifische, für die deutsche Malerei dieser Jahre bezeichnende Umwandlung italienischer Vorbilder erreicht wird.



LIT.: ÖKT 1, S. 461. — H. Kühnel, Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, S. 37f.

*Benediktinerabtei Göttweig, Stiftskirche*

126 RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN Abb. 33

Pinselzeichnung, laviert über einer Bleigriffelskizzierung, 32×20,2 cm.

Ehem. Sammlung Martin Johann Schmidt, Sammlung Heymann.

Beschriftung wahrscheinlich von der Hand des Kremser Schmidt: *Michael Christoph Grabenberger delineavit A<sup>o</sup> 1678.*

Die Gestalt der Madonna ist von Werken des Rubens angeregt, deren Kenntnis wahrscheinlich durch Stiche vermittelt wurde. Auch der Engelreigen könnte von den zahlreichen entsprechenden Bildideen von Rubens beeinflusst sein, doch ist es immerhin möglich, daß hier oberitalienische Bilder, die ihrerseits unter dem Einfluß des flämischen Vorbildes entstanden sind, wie z. B. Schöpfungen des genuesischen Hochbarock, als Anregungsquelle gedient haben.

LIT.: K. Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich. Zürich, Wien-Leipzig 1928, S. 28f., Taf. 3. — G. Aurenhammer, Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1958, S. 68f., 143. Hier die gesamte ältere Literatur. — H. Kühnel, Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, S. 37, mit Abb.

*NÖ. Landesmuseum Wien, Inv.-Nr. 3418*

### JOHANN BERNHARD GRABENBERGER

Sohn des Adam Grabenberger, Bruder des Michael Christoph und des Michael Georg. Maler in Stein.

Geboren 1637, gestorben 1710. Johann Bernhard arbeitete mit seinem Bruder Michael Christoph an dessen großen Aufträgen, den Freskenzyklen in Kremsmünster und Garsten (1681/82 bzw. 1683). Er arbeitete zweifellos bereits Ende der sechziger Jahre als selbständiger Maler, was aus seiner Auseinandersetzung mit dem Rat der Stadt Krems wegen Erwerbung des Bürgerrechts, die schließlich 1673 erfolgte, hervorgeht. Doch trat er offenbar neben seinem bedeutenden Bruder als Künstler nicht in den Vordergrund. Nach dessen Tod fielen ihm bedeutende Aufträge in Stein (1688 und 1704), Langenlois (1698), Dürnstein (seit 1695 bis 1705) zu. Soweit aus den erhaltenen Arbeiten von dem Charakter seiner Kunst ein Bild zu gewinnen ist, arbeitete Johann Bernhard auch weiterhin in stilistischer Abhängigkeit von seinem älteren Bruder, ohne sich selbst mit den neuen künstlerischen Strömungen, die das Bild der Malerei am Ende des Jahrhunderts in Österreich weitgehend veränderten, auseinanderzusetzen.

127 DIE BÜSSENDE HEILIGE MARIA MAGDALENA Abb. 32

Bleigriffel, grau laviert, 19,7×13,4 cm.

Ehemals in der Sammlung des Martin Johann Schmidt.

Das Blatt trägt eine Aufschrift, die wahrscheinlich vom Kremser Schmidt stammt: *Bernhard Grabenberger f. 1674.*

Der Bildtypus entspricht einem in der Andachtsliteratur des 17. Jahrhunderts häufig vorgetragenen Gedanken, wobei die Kontemplation der Vergänglichkeit des Irdischen in Form eines Zwiegespräches mit dem Totenkopf erfolgt.



Da die Zeichenweise von der des Michael Christoph, dem das Blatt im Albertina-Katalog V, Nr. 1941, ebenso auch von Garzarolli, Die barocke Handzeichnung in Österreich, S. 29, zugeschrieben wurde, durchaus abweicht, ist kein Grund, an der alten Zuschreibung zu zweifeln. Vgl. Aurenhammer, Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts, S. 143.

LIT.: Siehe oben und H. Kühnel, Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, S. 38ff.

*Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 25.999*

## ÖSTERREICHISCHER MALER (GRABENBERGER?)

### 128 BILDNIS DES MICHAEL CHRISTOPH GRABENBERGER

Um 1675–1680.

Öl auf Leinwand, 76,5 × 59 cm.

Das Bild trägt auf der Rückseite einen Zettel mit folgender Aufschrift: *Abbildung des vierthuosen Mahlers Michael Christoph Grabenberger, des Adam Sohn, ist geboren A<sup>o</sup> 634 und den 5<sup>n</sup> Jenner Anno 684 in ledigen stand gestorben.*

Der Duktus der Schrift spricht für die Zeit um 1700, was die Glaubwürdigkeit des Inhalts erhöht. Es ist daraus mit einiger Vorsicht zu folgern, daß der Vater, Adam Grabenberger, ebenfalls einen gewissen Ruf als Maler genossen haben dürfte, da er auf dieser kurzen Nachricht eigens genannt ist, also sich vielleicht nicht nur mit Anstreicherarbeiten beschäftigte, die für ihn — wie übrigens auch für seine Söhne — urkundlich belegt sind.

Das Bild steht der Bildnismalerei, wie sie in Wien für die Zeit um 1660–1680 überliefert ist, nahe. Ob es sich um ein Selbstbildnis handelt, ist nicht zu entscheiden, da von Michael Christoph nichts Vergleichbares erhalten ist; ebenso wenig läßt sich die Behauptung aufstellen, daß das Bild von einem der Brüder Grabenberger geschaffen wurde, wengleich diese Annahme naheliegend ist.

Lit.: H. Schöny, Die Brüder Grabenberger, Maler aus Stein bei Krems, in: Das Waldviertel 12/1963, S. 169.

*Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 17.661*