

Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte.

Von Gertrude A u r e n h a m m e r.

Das Skizzenbuch des Martin Altomonte¹ aus dem Besitz des Stiftes Melk², das sich bis vor kurzem als Leihgabe im Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien befand³, verdient in mehr als einer Hinsicht, Gegenstand einer näheren Untersuchung zu werden. Vollständig erhaltene Skizzenbücher sind überhaupt und auch im österreichischen Barock äußerst selten. Gerade sie geben aber am besten Zeugnis von der Arbeitsweise des Künstlers und seiner Zeit, besonders in einer Kunstepoche, in der wie im Barock die Quellen eines Bildes in mehreren verschiedenen Vorbildern liegen können und Komposition und Figurentypen häufig von anderen Künstlern bezogen und zu einem neuen Bild vereinigt werden. Das war auch bei Martin Altomonte der Fall. So enthält das Skizzenbuch etwa getreue Nachzeichnungen nach den Meistern des römischen Barock, nach Rubens, Dürer und Sandrart, aber auch Varianten zu Motiven solcher großer Vorbilder neben Studien, die offensichtlich vor der Natur gemacht wurden, sowie Entwürfe und Studien, die als unmittelbare

¹ Grundlage jeder Bearbeitung muß immer noch die Monographie von J. K l a u s, Martin Altomonte, Wien 1916, bleiben, deren Angaben über Entstehungszeit und Standort der Gemälde mit den Angaben in der Österr. Kunsttopographie bzw. dem Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs, sowie dem Werkverzeichnis bei K. v. G a r z a r o l l i - T h u r n l a c k h, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Wien 1928, S. 77, zu vergleichen sind. Als Ergänzung zu den bei K l a u s angeführten Quellen zur Geschichte der Familie Altomonte sind die Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I/6 heranzuziehen. Die das Schaffen bzw. einzelne Werke Altomontes in größerem Zusammenhang behandelnden Autoren werden jeweils im folgenden Text zitiert. — Es kann im Rahmen dieser Arbeit keine Klärung der Frage der Abstammung Altomontes und seines Geburtsdatums geboten werden. Sicher ist jedenfalls, daß er gegen Ende der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Neapel geboren und dann in den siebziger und achtziger Jahren in Italien geschult wurde, bevor er nach Polen kam, wo er seit 1693/94 urkundlich faßbar ist (vgl. Anm. 31). Die frühesten sicher datierten Werke in Österreich sind die Deckenbilder in der Salzburger Residenz (1709/10) und die „Susanna mit den beiden Alten“ im Wiener Barockmuseum (1709).

² Österr. Kunsttopographie III, S. 342 ff., Fig. 354—7. Genaue Angaben über Technik und Gegenstände, sowie darüber, ob es sich um Vorzeichnungen für Gemälde oder Nachzeichnungen nach Vorbildern handelt, im nachstehenden Katalog. Photographische Abbildungen aller Seiten des Skizzenbuches im Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien.

³ Es sei mir gestattet, an dieser Stelle Herrn Kustos Dr. Rupert Feuchtmüller für sein außerordentliches Entgegenkommen und die tatkräftige Förderung meiner Arbeit zu danken. Ebenso danke ich dem Herrn Präsidenten des Bundesdenkmalamtes, Prof. Dr. Otto Demus, für bereitwilligste Unterstützung meines Vorhabens.

Vorzeichnungen zu Gemälden anzusprechen sind. Es kommt auch vor, daß ein und dasselbe Motiv in mehreren Gemälden verwendet, das Skizzenbuch also vom Künstler als Sammlung von Bewegungs- und Kopfstudien aufgefaßt wurde⁴. Es enthält Zeichnungen aus allen Schaffensperioden des Künstlers, die ohne bestimmte Reihenfolge wahllos eingetragen sind. Im Laufe der Arbeit war es nicht nur möglich, eine Reihe von Zeichnungen als Nachzeichnungen zu identifizieren, sondern auch eine noch größere Anzahl gesicherten Gemälden als Vorzeichnungen zuzuweisen, wodurch sie auch datiert werden konnten. Bei der Aufstellung einer chronologischen Reihe wurden zur sicheren Einordnung undatierter Skizzen auch die übrigen publizierten bzw. mir zugänglichen Handzeichnungen Altomontes herangezogen. Auf diese Weise ließ sich ein Überblick über die Entfaltung seiner Zeichenweise gewinnen.

1. Die Skizzen aus der Lehrzeit in Italien.

Unter den Zeichnungen des Skizzenbuches fallen die beiden ersten Blätter (fol. 1, 2) durch ihre besonders sorgfältige, aber sehr trockene, fast stümperhafte Durchführung mit scharfem Kontur und feinen Parallelstrichlagen auf. Sie zeigen jedenfalls eine noch lernende Hand, die sich in der Zeichentechnik übt. Da es sich außerdem um die beiden ersten Seiten handelt, kann man wohl mit Sicherheit annehmen, daß es die frühesten Zeichnungen des Skizzenbuches sind. Altomonte hat diese Zeichenweise auch später beibehalten, wenn sie auch im Lauf seiner Entfaltung ungleich differenzierter, lockerer und schwungvoller wird.

Aus seiner italienischen Lehrzeit stammen sicherlich auch einige Studien zu Eseln (fol. 6v, 8, 13v), von denen einer mit dem typischen italienischen Tragkorb dargestellt ist (fol. 8, Abb. 1); diesen reihen sich zwei Pferdestudien an (fol. 97v, 98v). In der Zeichenweise ungefähr zwischen den beiden frühesten Blättern und diesen etwas lockeren Tierstudien stehen eine Anzahl von besonders zart, mit spitzem Stift ausgeführten Naturstudien nach Bäumen, Felsen und Gräsern (fol. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 30, 88v, 107), bei denen die minutiös ausgeführten Parallelschraffen so sehr die Form bestimmen, daß sie z. B. den Kontur überflüssig machen. Gegenüber den beiden ersten Blättern zeigt sich hier eine starke Differenzierung der graphischen Mittel und vor allem das zunehmende zeichnerische Können. Dieser Gruppe sind auch zwei Blätter mit Studien nach Trompeten (fol. 14v, 15), sowie eine Reihe von Studien nach antiken Ruinen (fol. 65v, 66v, 67v, 68v, 69v, 88, 104v, 12v) anzuschließen, in denen römische Motive verwendet werden, so ein Triumphbogen, der Motive aus dem Titus- und dem sogenannten Drususbogen vereint (fol. 68v), und eine Landschaft mit der Cestius-Pyramide, der Porta Ostiensis und dem Monte Testaccio (fol. 88). Zu diesen Blättern gehört auch eine Anzahl von

⁴ Auf diese Tatsache hat schon Garzarolli, a. a. O., S. 23, hingewiesen.

Landschaften, die Motive aus Italien wiedergeben und z. T. vor der Natur entstanden sein werden, darunter zwei Ansichten von Neapel (fol. 17v, 87v [Abb. 2], 87, 101, 100v, 105v, 106v, 98, 23v).

Es ist nun die Frage, wo Altomonte diese spezifische Zeichenweise lernte, bzw. auf wessen Einfluß sie zurückgeht. Die stilistisch nächst verwandten Zeichnungen finden wir nicht in Neapel, sondern in Rom, und zwar gerade bei Carlo Maratta, der immer wieder als Lehrer Altomontes genannt wurde und dessen Einfluß sich auch in dessen Gemälden offenbart. Wenn auch keine reinen Landschaftszeichnungen bzw. Pflanzenstudien Marattas bekannt sind, so zeigt sich doch in seinen figuralen Entwürfen, die vielfach auch landschaftliche Motive aufweisen, dieselbe Manier mit spitzem Stift zu zeichnen, derselbe aus kurzen Einzelstrichen bestehende, oft absetzende Kontur und die feine Herausarbeitung aller Schattenpartien durch sorgfältige Parallellagen⁵. Es ist dies eine klassizistische und akademische Zeichenweise, die bei Maratta ihre Wurzeln in seiner Schulung bei Andrea Sacchi⁶ und im Studium Raffaels haben dürfte, den er auch seinen Schülern immer wieder als Vorbild empfohlen hat. Es ist bezeichnend, daß auch die anderen Marattaschüler sich dieser Zeichenweise befleißigten (so Giacinto Calandrucci⁷, Giuseppe Chiari⁸, Giuseppe Passeri⁹ und selbst Legnani in Mailand¹⁰). In der neapolitanischen Zeichenkunst finden sich dazu keine Entsprechungen. Wenn hier eine solche Modellierung durch Parallellagen auftritt, wird sie in höchst dynamischer Weise verwendet, z. T. ganz unabhängig vom Kontur, wodurch sie die eigentliche Funktion einer Binnenzeichnung überschreitet und auf die Gesamtkomposition bezogen wird¹¹. Das steht in krassem Gegensatz zur klassizistischen Ruhe und Abgewogenheit der Marattaschule, der es auf eine genaue Wiedergabe der Einzelmotive innerhalb der Komposition ankommt. Auch unter den Zeichnungen der Cortonaschule fehlt es an Parallelen. Hier wird die Zeich-

⁵ Vgl. vor allem die Kreidezeichnungen Marattas in der Albertina, Albertinakatalog III, Nr. 774, 776, 780, 782, ferner I. B u d d e, Beschreibendes Verzeichnis der Handzeichnungen in der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1930, Nr. 180, T. 34 (Rötel) und besonders E. H o f m a n n, Über einige italienische Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste, Az orszagos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IV, S. 116 ff. (ungarisch), Abb. 44, 46 und S. 224 (deutsches Resumé).

⁶ C. R e f i c e, Andrea Sacchi disegnatore, Commentari 1950, S. 214 ff., bes. Fig. 210 u. 225. B u d d e, a. a. O., Nr. 64, 65, 67 (alle T. 13), ferner Nr. 73 (T. 16), 78 (T. 17), 93 (T. 19); Albertinakatalog III, Nr. 758, 759. Auch der Sacchi-Schüler Luigi Garzi zeichnet in dieser Weise (B u d d e, a. a. O., Nr. 291, T. 41).

⁷ B u d d e, a. a. O., Nr. 358, T. 54.

⁸ B u d d e, a. a. O., Nr. 417, T. 19 u. Albertinakatalog III, Nr. 799, 800.

⁹ Albertinakatalog III, Nr. 787, 794, 795.

¹⁰ Albertinakatalog VI, Nr. 466.

¹¹ Vgl. etwa die Blätter von Mattia Preti und Salvator Rosa in der Albertina (Albertinakatalog VI, Nr. 584, 587, 588, 590, 592, 593) sowie die Blätter R o s a s im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom, in denen er vom Zeichenstil der Cortonaschule berührt wird (Ozzola, Vita e Opere di Salvator Rosa, Straßburg 1908, Fig. 36, 37, 38).

nung von einem flammenförmigen Spiel gewellter Linien mit reichen Pentimenten beherrscht, wobei Kontur und Binnenzeichnung gleichrangig sind. Parallellagen spielen hier, wenn sie überhaupt auftreten, wie etwa bei Romanelli, nur eine untergeordnete Rolle im Gewoge der übrigen Linien¹².

Daß diese Zeichenweise Altomontes auf eine unmittelbare Einwirkung Marattas zurückgeht, steht wohl außer Zweifel. Von dieser Grundlage aus hat sich Altomonte in manchen Landschaftszeichnungen an Skizzen Domenichinos¹³, in einigen Tierstudien an den seit 1677 in Rom lebenden Philipp Peter Roos, genannt Rosa da Tivoli¹⁴, angelehnt, die ihm jeder in seinem Genre zusätzliches Vorbild sein mußten, da — wie gesagt — Maratta keine selbständigen Landschaften bzw. Tierstudien geschaffen hat.

Marattas unmittelbare Einwirkung zeigt sich vielleicht noch stärker in zahlreichen Nachzeichnungen des Skizzenbuches, die — nach dem geographischen Ort der Vorbilder zu schließen — ebenfalls in Italien entstanden sind. Schon Tietze¹⁵ hat eine der Skizzen als Nachzeichnung nach den Ruderern aus der Lünette mit dem Sirenenabenteuer des Odysseus im Camerino des Palazzo Farnese in Rom erkannt (fol. 65). Es ist interessant zu erfahren, daß Maratta zwei Zeichnungen Annibale Carraccis zu diesem Fresko besessen hat¹⁶. Altomonte hat aber noch eine zweite Figur aus demselben Raum kopiert, und zwar den liegenden Jüngling links aus der Lünette mit Amphinous und Anapis (fol. 49v)¹⁷. Von den Figuren der großen Galerie desselben Palastes finden wir den schlafenden Tithonus aus dem Fresko „Aurora und Kephalus“ wieder (fol. 26v [Abb. 3])¹⁸, sowie den Kopf des Polyphem aus dem Fresko Polyphem und Galathea an der Längswand des Saales (fol. 85v)¹⁹. Zu diesen Nachzeichnungen gehören stilistisch noch drei weitere Blätter hinzu, die aber nicht identifiziert werden konnten (fol. 34v, 34, 39). Auch in allen diesen Nachzeichnungen arbeitet Altomonte durchaus in Marattas Zeichenweise, und zwar lehnt er sich hier vor allem an dessen die plastischen Werte besonders stark herausarbeitende Rötelstudien an, die diese

¹² Vgl. die Blätter Cortonas und seiner Schule in der Albertina, bes. Albertinakatalog III, Nr. 700, 708, 709, 710, 712, 713, und L. Bianchi, *Disegni di Pietro da Cortona*, in: Katalog der Ausstellung Pietro da Cortona, Rom 1956, 53 ff. m. Abb. 53, 54, 56, 63, 67, 68.

¹³ J. Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1948, T. 67, 68.

¹⁴ Albertinakatalog IV, Nr. 1033—65, mit Abb. in Band V.

¹⁵ Österr. Kunsttopographie III, S. 342 ff. Abb. des Freskos bei H. Bodmer, *Die Fresken des Annibale Carracci im Camerino des Palazzo Farnese in Rom*, Pantheon 1937/1, S. 146 ff., Abb. 3.

¹⁶ H. Tietze, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1906/7.

¹⁷ Bodmer, a. a. O., Abb. 5.

¹⁸ Tietze, a. a. O., Fig. 18.

¹⁹ Tietze, a. a. O., Fig. 17.

Wirkung durch den starken Kontrast zwischen Partien von zusammenhängenden kleinen Parallelschraffen in den Schattenpartien und verhältnismäßig großen, weiß belassenen Flächen erreichen²⁰. Diesen Blättern sind zwei weitere mit einer Nachzeichnung nach einem aufblickenden Jünglingskopf und anbetenden Figuren, wohl nach Guido Reni (fol. 44, 36)²¹, und eine Altmännerstudie nach Rubens (fol. 19)²², und zwar entweder nach einer der allegorischen Figuren von einem Nachstich des Bucquoy-Porträts oder desselben Figurenmotivs aus dem „Leichenbegängnis des Decius Mus“, anzuschließen. Schließlich gehören in diesen Zusammenhang auch drei Nachzeichnungen nach Altmännerköpfen, nach dem hl. Joachim aus Sacchis „Tod der hl. Anna“ (fol. 91)²³, bzw. nach Maratta (fol. 18)²⁴. Altomonte hat auch nach Marattastichen gezeichnet, und zwar nach zwei Stichen von Pietro Aquila: „Annibale Caracci als Wiederhersteller der Malerei“ (fol. 18v)²⁵ und „Der hl. Alfonso Mogroveio, Bischof von Lima, segnet eine Quelle“ (fol. 35v)²⁶. Auf Maratta dürfte auch ein Blatt mit Studien zu einem Jesuskind und der Krippe (fol. 41) zurückgehen.

In die italienische Zeit Altomontes fallen jedenfalls auch die wenigen lavierten Landschaftsskizzen in Bister, die — wenn auch in großem Abstand — an die idealen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, vor allem an Claude Lorrain anschließen (fol. 99v, 100, 102v, 104, 105). Ein weiteres Blatt scheint eine Nachzeichnung nach einer fremden Vorlage zu sein, die im Umkreis Callots oder Stefanos della Bella zu suchen ist (fol. 106).

Es ist auffallend, daß weder diese frühen Zeichnungen aus seiner Lehrzeit, noch — das sei hier gleich vorweggenommen — die späteren Blätter einen Einfluß der Zeichenweise Gaullis und Giacinto Brandis erkennen lassen, die auch als Lehrer Altomontes genannt wurden²⁷. Gaullis Zeichnungen weisen einen äußerst bewegten, aber sehr sicher hingewetzten Kontur auf, der verhältnismäßig wenig Pentimente

²⁰ Vgl. vor allem Albertinakatalog III, Nr. 765, 774, 775, 777.

²¹ Vgl. dazu besonders Renis Christusköpfe und die anbetenden Hirten aus dem Bild der Liechtensteingalerie.

²² Abb. des Skizzenbuchblattes in der Österr. Kunsttopographie III, Fig. 354.

²³ H. V o s s, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, S. 237.

²⁴ Der rechte nach dem „Hl. Augustin am Meeresstrand“ in S. Maria dei Sette Dolori in Rom, der linke vielleicht nach dem Flußgott im Hintergrund von „Apollo und Daphne“ in der Brüsseler Galerie (V o s s, a. a. O., S. 337, 344).

²⁵ Auf fol. 18v stammen der liegende Jüngling mit Füllhorn und die beiden Genien dahinter aus dem betreffenden Stich (Abb. des Stiches bei O. K u t s c h e r a - W o b o r s k y, Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst XLII (1919), S. 9 ff.).

²⁶ Auf fol. 35v sind die Frau mit Kind und der kniende Jüngling von den beiden Repoussoirfiguren des Maratta-Nachstiches bezogen, der zweite Jüngling ist rechts rückwärts nur angedeutet.

²⁷ K l a u s, a. a. O., S. 17 ff., berichtet auf Grund der Angaben in den Künstlerlexika des 19. Jahrhunderts von einer Schulung bei Gaulli und Maratta, Garzarolli, a. a. O. S. 34, denkt auch an Giacinto Brandi.

zeigt; eine Schraffierung zur Schattengebung fehlt, an ihre Stelle tritt eine grobe, flächige Lavierung und eine sehr starke Weißhöhung, die schlangenartig in langen, zusammenhängenden Streifen die Gewandfalten herausmodelliert und dadurch die Figuren geradezu plastisch durchfurcht²⁸. Denselben Vergleich auch für Giacinto Brandi herzustellen, fällt insofern schwer, als nur wenige gesicherte Zeichnungen Brandis bekannt sind. Von diesen zeigen aber alle die Zeichenweise der Cortonaschule bzw. kommen sie zu ähnlichen Lösungen wie Gaulli²⁹.

Altomontes Zeichnungen aus der italienischen Lehrzeit beweisen jedenfalls seine unmittelbare Schulung bei Carlo Maratta, während Einflüsse Gaullis und Brandis in der Zeichenweise nicht festgestellt werden konnten, wenn sie auch in den Gemälden seiner späteren Zeit vorhanden sind.

2. Die Skizzen aus der Zeit der Tätigkeit in Polen.

Zu Altomontes Tätigkeit in Polen, über die sich seit langer Zeit außer unbelegten Nachrichten bei den älteren Autoren großes Dunkel breitete, ist 1950 eine Untersuchung von Mańkowski erschienen³⁰, die das noch vorhandene bzw. zugängliche Material zusammenstellt und kritisch betrachtet, neue Zuschreibungen macht und vor allem urkundliche Belege beibringt. Für unseren Zusammenhang sind vor allem die beiden riesigen Schlachtenbilder Altomontes „Der Entsatz von Wien“ (1693) und „Die Schlacht bei Gran“ (1694) in der ehemaligen Schloßkirche von Zolkiew (bei Lemberg)³¹ und die Ölskizze „Die Wahl Augusts des Starken zum König von Polen durch den polnischen Reichstag“ (1697) wichtig, wenn auch noch nicht feststeht, ob diese urkundlich genannte Ölskizze mit dem Gemälde in den staatlichen Kunstsammlungen des Wawel in Krakau³² identisch ist.

Mit den beiden Schlachtenbildern für Zolkiew hängen eine Reihe von Studien zu Türkenzelten zusammen (fol. 107v—110), die in ihrer Zeichenweise der Vorzeichnung zum „Entsatz von Wien“ im Museum der Bildenden Künste in Budapest³³ vollkommen entsprechen: prägnanter, feiner Federkontur, ebensolche Binnenzeichnung, keine Parallelschraffen in Feder, dafür fein abgeschattierte großflächige

²⁸ Vgl. Buddé, a. a. O. Nr. 301 ff., Abb. auf T. 44 u 45. M. V. Brugnoli, *Disegni del Bacciccio, Arti figurative I*, 1945.

²⁹ Albertinakatalog III, Nr. 760—62. E. Bassi, *Disegni della Accademia di Venezia, Rivista d'Arte XXI* (1939), S. 175 ff., Abb. 11.

³⁰ T. Mańkowski, *Malarstwo na Dworze Jana III, Biuletyn Historii Sztuki, XII* (1950), Nr. 1—4, S. 272 ff.

³¹ Mańkowski, S. 275, 277. Genaue Beschreibung der Bilder bei E. Rastawiecki, *Slownik Malarzów Polskich, Warschau 1850, I*, S. 6 ff. Vgl. auch F. Kopera, *Dzieje Malarstwa w Polsce, II* (1926), 240 ff.

³² Mańkowski, S. 278 ff., Abb. 41—44. Dagegen M. Wallis in: *Biuletyn Historii Sztuki, XVI* (1954), S. 117, Abb. 15, 16.

³³ E. Hofmann, *Kunstgewerbliche und einige andere Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste in Budapest, Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VII* (1931—34), S. 157 ff. (ungarisch) u. S. 216 (deutsches Resumé), Abb. 24.

Lavierung und z. T. mit spitzem Pinsel ausgeführte Schraffierung. Altomonte ist hier der Zeichentradition der neapolitanischen Schule näher, er arbeitet mit der in Neapel so beliebten Technik der Federzeichnung und kommt zu ähnlichen Ergebnissen wie jene Maler, die neapolitanische und römische Einflüsse verbinden, so Calandrucci, Giacomo del Po und nicht zuletzt Solimena³⁴. Diesen Skizzen sind zwei Ansichten von Palästen (fol. 73, 76), von denen einer (fol. 73) als Hintergrundsarchitektur im Deckenfresko des Paradezimmers in St. Florian (1719) wiederverwendet wurde³⁵, und zwei Entwürfe für Innendekorationen (fol. 71, 71v)³⁶ anzuschließen.

In die polnische Zeit gehört auch eine Rötelstudie mit einer Warschauer Ansicht (fol. 110v). Man erkennt deutlich die Sigismundssäule auf dem Schloßplatz, den Uhrturm des Schlosses und einen ebenfalls zum Schloß gehörigen kleinen Zwiebelturm (ganz rechts). Daß in früheren Zeiten mehrere solcher Türme vorhanden waren, zeigt der Kupferstich der Ansicht von Warschau von E. J. Dahlberg von 1656³⁷. Bei dieser Studie kommt es dem Künstler nur auf den Umriß an, die Schatten sind in sehr schematischen schrägen Parallellagen angegeben. Dieselbe Zeichenweise finden wir auf einigen Studien nach polnischen Kürassieren wieder (fol. 92v [Abb. 4], 93, 93v, 94). Es sind z. T. silhouettenhaft hingeworfene Studien, die Binnenzeichnung ist — wenn überhaupt — nur schematisch eingetragen. Diese Studien bilden eine Parallele zu Skizzenbuchblättern der Albertina, die dem Stefano della Bella zugeschrieben werden und ebenfalls polnische Soldaten in silhouettenhafter Weise meist in Rückenansicht geben, wobei auch nur der Kontur des Reiters eingetragen wird, während die Pferde bloß fragmentarisch angedeutet sind³⁸. Es soll damit nicht auf eine stilistische Verwandtschaft geschlossen, auch nicht auf den enormen Qualitätsunterschied hingewiesen werden, sondern nur auf die Gemeinsamkeit des Motivs und seinen unmittelbaren Niederschlag im Skizzenbuch. Diese Skizzen haben jedenfalls hier wie dort als Studienmaterial für Soldaten- und Kriegsszenen gedient. Die betreffenden Skizzen Altomontes wurden sicher als Vorstudien für seine „Wahl Augusts des Starken“ gemacht, wobei wir nach den Ausführungen Mańkowski's guten Grund haben anzunehmen, daß Altomonte dem Wahlakt, der auf der Wola vor den Toren Warschaus stattfand, selbst beigewohnt hat und dabei flüchtige Skizzen machte, zumal die Ölskizze bald nach der Wahl auf adeligen Auftrag angefertigt wurde und zur Krönung fertig sein mußte³⁹. Es handelte sich hier also um ein Ereignisbild

³⁴ Vgl. Albertinakatalog VI, Nr. 617, 618, 621, 622, 626.

³⁵ A. Czerny, Kunst und Kunsthandwerk im Stift St. Florian, Linz 1886, S. 243 u. Anm. 1.

³⁶ Abb. von fol. 71v in Österr. Kunsttopographie III, Fig. 356.

³⁷ Vgl. Puffendorf, „De rebus a Carolo Gustavo gestis“, 1696, abgebildet in E. Lauterbach, Warschau, Leipzig 1918.

³⁸ Albertinakatalog III, Nr. 555, 556, 559—70. Auch Mańkowski, a. a. O., S. 279, weist auf die Verwandtschaft der Soldatentypen von der „Wahl Augusts des Starken“ mit Callot und Stefano della Bella hin.

³⁹ Mańkowski, a. a. O., S. 278 ff.

aus der unmittelbaren Zeitgeschichte. — In diese Epoche des Schaffens Altomontes fallen wohl auch Bleigriffelzeichnungen mit Kampfszenen, die mit den Rötelstudien nach Kürassieren eng verwandt sind (fol. 77v, 69, 74, 70v), sowie drei Studien nach Palastinnenräumen (fol. 75, 73v, 76v). Wahrscheinlich stammen auch zwei weitere Studien zu Kämpfenden aus der polnischen Zeit (fol. 33v, 38), ebenso zwei Blätter mit Studien nach türkischen Sätteln und einem türkischen Steigbügel (fol. 58v, 59), sowie einem türkischen Schild (fol. 60). Die drei zuletzt genannten Studien folgen der Zeichenweise, wie sie uns bereits aus Altomontes italienischen Blättern bekannt ist.

Unter den Zeichnungen aus Altomontes polnischer Zeit kann man stilistisch drei Gruppen unterscheiden: erstens eine geradlinige Fortsetzung der Zeichenweise seiner Lehrzeit in Italien, zweitens flüchtige Rötel- oder Bleigriffelstudien, z. T. überhaupt nur umrißhaft, z. T. mit spärlicher, sehr schematischer Parallelschraffierung als Binnenzeichnung, die man als Auflösung und Weiterbildung seiner Studien aus der italienischen Zeit ansehen muß und drittens neapolitanische mit römischen Elementen verbindende Federzeichnungen mit fein abgeschatteter Lavierung. Es ist wohl anzunehmen, daß Altomonte diese letztere Art zu zeichnen nicht erst in Polen kennenlernte, sondern schon in Italien aufgenommen hat, wenn uns auch aus dieser Zeit keine derartigen Skizzen erhalten sind. Da diese Zeichenart im Skizzenbuch nur vereinzelt auftritt, muß man wohl annehmen, daß Altomonte sie vor allem für selbständige Kompositionszeichnungen verwendete, von denen uns aus seiner italienischen Lehrzeit nichts erhalten ist, wofür aber die Vorzeichnung für den „Entsatz von Wien“ in Budapest einen schlüssigen Beweis darstellt.

3. Skizzen aus den ersten Jahren der Tätigkeit in Österreich (bis etwa 1716).

Zu den frühesten Zeichnungen, die im Zusammenhang mit Altomontes Tätigkeit in Österreich entstanden sind, gehören einige Skizzen für Figuren der Fresken in der Salzburger Residenz (1710) und zwar für die Deckenfelder im Konferenzsaal (fol. 7v) und der Antecamera (fol. 21, 99)⁴⁰, die stilistisch eine direkte Fortsetzung der römischen Studien darstellen, die auch in der Zeit der Tätigkeit in Polen nicht abgerissen waren.

Die ersten Arbeitsjahre in Wien lassen sich im Skizzenbuch durch einige Blätter fassen, die stilistisch mit der gesicherten Vorzeichnung zum Januariusbild des Wiener Stephansdomes (um 1711) zusammengehören⁴¹. Drei dieser Studien scheinen ebenfalls Vor-

⁴⁰ Österr. Kunsttopographie XIII, S. 20 ff. m. Abb. F. Fuhrmann, Die Prunkräume der Salzburger Residenz . . ., in: Katalog der Ausstellung Johann Michael Rottmayr, Salzburg 1954, S. 37 ff.

⁴¹ Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27.104, Slg. Artaria D 1985 a. (Für die Zeichnungen Altomontes aus der Slg. Artaria vgl. die Ergänzungen zu den Cahiers der Albertina von Dr. Eckhart Knab, dem ich hier auch meinen Dank für seine freundl. Unterstützung aussprechen möchte.) Abb. des Altarbildes Österr. Kunsttopographie XXIII, Fig. 267—69.

zeichnungen zu Figuren dieses Altarbildes zu sein, zumindest der Jüngling, der auf einer Tasse das Fläschchen mit dem wunderbaren Blute trägt (fol. 61v, 46). Die Zeichenweise entspricht wieder der Marattaschule, nur ist hier der Kontur flüchtig hingeworfen und die Schraffierung bedeckt größere Flächen. Auch diese Art zu zeichnen können wir bei Maratta selbst beobachten⁴². Die Rückseite der Vorzeichnung zum Januariusbild, die drei Porträtstudien der Kaiserin Elisabeth Christine trägt⁴³, zeigt deutlich die Verwandtschaft mit den in wenigen zarten Strichen angedeuteten Soldatenstudien aus Polen, nur daß hier die Sicherheit der Hand gewachsen und dadurch die Qualität eine höhere ist. Die Porträtstudien stehen jedenfalls unter dem Einfluß Marattas⁴⁴.

Diesen Studien ist eine Skizze zu einer heiligen Familie stilistisch unmittelbar anzureihen, die mit dem Seitenaltarbild in der Wiener Peterskirche zusammenhängen dürfte (fol. 75v)⁴⁵, sowie eine Vorzeichnung zum Bogenschützen des hl. Sebastian in der Kremser Pfarrkirche (1715; fol. 68). In diese Zeit gehört auch eine Studie zu zwei Mendikantinnen (fol. 22), die eng verwandt ist mit der nur wenig später entstandenen Vorstudie zu einem der Kaiserporträts in Kremsmünster, dem Rudolf von Habsburg, in der Sammlung Artaria (Albertina)⁴⁶. Sie dürfte im Altarbild der Heiligen Jungfrauen für die Stiftskirche Heiligenkreuz (1716)⁴⁷ verwendet worden sein.

4. Skizzen im Zusammenhang mit den Fresken im Unteren Belvedere in Wien (1716).

Einen festen chronologischen Anhaltspunkt für Altomontes Zeichenweise im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bilden die im Skizzenbuch zahlreich vorhandenen Vorstudien für seine Fresken im Marmorsaal und Schlafzimmer des Unteren Belvedere (1716)⁴⁸. Bisher war nur eine Vorstudie für das Deckenfresko des Marmorsaales bekannt, und zwar eine Studie zu dem vordersten Pferd des

⁴² Vgl. Albertinakatalog III, Nr. 768 und Budde, a. a. O., Nr. 167, T. 27, Nr. 189, T. 31 und auch I. Budde in: Zeitschrift für bildende Kunst 1927, S. 37 m. Abb.

⁴³ Abb. bei Garzarolli, a. a. O., T. 17.

⁴⁴ Vgl. Budde, a. a. O., Nr. 191, T. 34 und Albertinakatalog III, Nr. 765.

⁴⁵ Abb. des Altarbildes bei Klaus, a. a. O.

⁴⁶ Die Kaiserporträts in Kremsmünster entstanden um 1720 (die Stuckrahmen sind 1719 datiert, die Vorarbeiten für die Porträts dürften aber längere Zeit in Anspruch genommen haben). Die Vorzeichnung in der Albertina hat Inv.-Nr. 27.103, Slg. Artaria D 1989 a.

⁴⁷ Österr. Kunsttopographie XIX, S. 200 (das Altarbild befindet sich derzeit in der Reliquienkammer des Stiftes).

⁴⁸ Das Barockmuseum im Unteren Belvedere, Wien 1923, S. LXXII ff. und Garzarolli, Katalog der Neuaufstellung des Österr. Barockmuseums, Wien 1953, S. 11 ff. Zur Ikonographie vgl. W. Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und in den beiden Erzherzogtümern ob und unter der Enns, Dissertation Wien 1947, II. Teil, S. 180 f.

Wagens Apollos in der Wiener Albertina⁴⁹. Im Skizzenbuch befinden sich aber noch weitere Skizzen, die z. T. direkte Vorstudien für Figuren sind, z. T. mit diesen Deckenfresken in Zusammenhang gebracht werden können. Außerdem gehören zu dieser Gruppe eine Reihe von Nachzeichnungen nach Sandrarts „Iconologia deorum“ (1. Auflage Nürnberg 1679), sowie nach Nachstichen von Lebruns Deckenfresken in französischen Schlössern, die sowohl im Unteren Belvedere, als auch für die Entwürfe für das Deckenfresko im Marmorsaal des Stiftes St. Florian, das 1724 von Bartolommeo Altomonte ausgeführt wurde, verwendet wurden. Überhaupt sind dort Skizzen und einzelne Figurenmotive der Belvederfresken wiederverwendet worden, so die Figur der rosenstreuenden Aurora, des korbtragenden Putto neben ihr und des Phosphorus.

Die Studie zum Kopf der Klio (mit Lorbeerkranz und Trompete, Abb. 5) (fol. 45v, Abb. 6), die Pferdestudie der Albertina und eine weitere zur Leier des Apoll (fol. 7), alle für das Deckenfresko des Marmorsaales des Unteren Belvedere, sind in der uns bereits bekannten Manier ausgeführt. Diesen schließen sich auch zwei Studien zum Kopf der Aurora (fol. 32v) und zum Kopf der Muse (ohne Attribut) mit wehendem Gewandstück (fol. 19v) und zum korbtragenden Putto neben der Aurora (fol. 81) an.

Sechs Studien zum Rückenakt der Muse Urania (mit Sternblumen im Haar und sphärischem Globus als Attribut, Abb. 5) (fol. 55 [Abb. 7], 30v, 31, 32, 31v, 32v) vertreten eine Art der Rötelzeichnung, wie sie auch bei Sacchi⁵⁰ auftritt, dessen Zeichenkunst Altomonte wohl durch dessen Schüler Maratta vermittelt wurde. Sie läßt sich auch ohne Bruch aus der bei Altomonte bereits in Polen vorhandenen Röteltechnik erklären.

Zu den Darstellungen der heroischen Tugenden in der Randzone des Freskos sind im Skizzenbuch vier Vorzeichnungen vorhanden: eine Kopf- und eine Handstudie (fol. 29, 35; Abb. 10, 9) wurden unmittelbar für die Figur mit Helm, Panzer und Dolch der Westwand (Abb. 8) verwendet, die zwei übrigen sind Varianten, die offenbar dann anders ausgeführt wurden. Fol. 5v dürfte mit der gekrönten Figur mit Szepter und Füllhorn an der Südwand zusammenhängen, fol. 32v (rechts) mit der Frauengestalt mit Lanze an der Westwand. Es handelt sich hier ebenso wie bei den Studien zum Mittelfresko um Naturstudien, die Köpfe sind ohne Attribute und z. T. ohne den entsprechenden Kopfputz, sondern mit zeitgenössischer Haartracht gegeben, auch ist die Körper- und Kopfhaltung durchaus normal und noch nicht wie im Fresko an die Voluten der Architekturmalerei Fantis angepaßt.

Alle bisher besprochenen Vorzeichnungen für das Marmorsaal-fresko im Unteren Belvedere — mit Ausnahme der fünf Aktstudien — zeigen die uns bereits bekannte Zeichenweise Altomontes aus der

⁴⁹ Albertinakatalog IV, Nr. 1987, Abb. in Bd. V, T. 308.

⁵⁰ Refice, a. a. O., Fig. 222.

Marattaschule, nur daß hier der Kontur schärfer und betonter ist und der Künstler versucht, durch die Parallellagen eine stärkere Plastizität und durch Anwendung von Drückern stärkere Kontraste zu erreichen. Das gilt auch für die drei Blätter (fol. 37, 55v, 6) mit Studien zu dem Grisaille-Medaillon „Perseus und Andromeda“ in der Nordostecke des Marmorsaales. An einer dieser Studien (fol. 55v) erkennt man deutlich die Herkunft des Motivs der Andromeda von der Muse Euterpe in Raffaels Parnaß. Der Drache wurde in der Ausführung etwas abgeändert und — wie auch die ganze übrige Komposition — fast wörtlich von Guido Renis Andromeda in der Galleria Pallavicini im Palazzo Rospigliosi in Rom übernommen.

Zu den Fresko-Medaillons im Schlafzimmer des Prinzen Eugen sind im Skizzenbuch eine Variante zum Apoll im Sonnenwagen des Freskos „Apoll und Clythia“ (fol. 66) und zwei Wolken- bzw. Landschaftsstudien wahrscheinlich zu demselben Fresko (fol. 70, 72), sowie eine Variante zur Figur des schlafenden Endymion (fol. 33) und Studien zu den Windspielen und dem Hirtenhund für das Fresko „Luna und Endymion“ vorhanden (fol. 63, 62v, 62 [durchgepaust von der Rückseite]).

Von den mit den Belvederefresken in Zusammenhang stehenden Nachzeichnungen ist an erster Stelle ein Blatt mit zwei Nachzeichnungen nach einem Stich von L. Simonneau nach dem Aurorafresko von Lebrun im Pavillon des Schlosses Seaux (aus einer Serie von vier Blättern) zu nennen (fol. 52v). Die eine dieser beiden Studien wurde — etwas verändert — für die Figur des heroisierten Prinzen Eugen mit Minerva und Hermes im Deckenfresko des Marmorsaales des Unteren Belvedere verwendet, die andere später wörtlich für die Allegorie des Morgentaus im Deckenfresko des Kaisersaales von St. Florian. Auch die Figur des Phosphorus sowohl im Belvedere wie in St. Florian hat in diesem Nachstich ihren Ursprung (vgl. die Studien auf fol. 79, 81). Auf demselben Blatt wie die Variante zur Andromeda (fol. 55v) — und zwar der Zeichenweise nach sicher gleichzeitig entstanden — befindet sich eine Gewandfigur, die eine getreue Nachzeichnung nach der Proserpina auf Platte G/4 von Sandrarts „Iconologia deorum“ darstellt. Altomonte hat nur, weil er die Figur wahrscheinlich für einen anderen Zweck verwenden wollte, die spezifischen Attribute der Proserpina, Gans und Ährengarbe, weggelassen. Solche geringfügige Veränderungen kann man auch bei den übrigen Nachzeichnungen feststellen. Die „Iconologia deorum“ hat auch für eine Reihe von anderen Skizzen als Vorlage gedient, so für einen zweiten Phosphorus, der dem Lebrunschen im Motiv sehr verwandt ist (fol. 80). Es ist die Allegorie der göttlichen Liebe mit der Fackel (die Schlüssel in der Hand sind weggelassen) nach Sandrart, Platte V/1, ferner einige Meergötter (fol. 45, 46v, 50) nach Platte H/4, J/1, bzw. K, ein kriechender Putto (fol. 47) nach Platte K und zwei Gefallene (fol. 57v) nach Platte S/2 und ein Putto nach dem Knaben von Baja auf dem Delphin (fol. 45) nach Platte H/6. Auf dem letztgenannten Blatt befindet sich auch eine zeitgleiche Nachzeichnung

nach einem Kinderköpfchen des Frans Duquesnoy⁵¹, mit der ein weiteres Blatt, ebenfalls mit Kinderköpfchen nach Duquesnoy, zusammengeht (fol. 29v). Außer diesen getreuen Nachzeichnungen befinden sich im Skizzenbuch noch eine Reihe von Skizzen, die mit den Belvederefresken im Zusammenhang stehen, z. T. später auch in St. Florian wiederverwendet wurden und Stiche nach Sandrart und Lebrun variieren, so etwa die weiblichen geflügelten allegorischen Figuren von fol. 48v, 49, 62, 25, die Putti von fol. 15v, 16, 79v (vgl. Sandrart Platte J/1, P/1, BB), sowie die von einer Ziege gesäugten Satyrknaben von fol. 47v, 48 (vgl. Sandrart Platte E/4) und mehrere bacchantische Gruppen (fol. 21v, 23, 41v, 44v, 81, 82; vgl. Sandrart Platte E/6, Q/2) und die Nachstiche von Audran nach Lebruns Decken im Schloß Vaux-le-Vicomte), einen Götterhimmel (fol. 36v; vgl. Sandrart, *Iconologia deorum*, II, S. 5) und einen leierspielenden Apollo (fol. 23; vgl. den Stich von Aegid. Rousselet nach Lebrun, Titelblatt zu „*Les poesies françaises de la mesnarderie*“). In diesen Zusammenhang gehören auch noch weitere Götterstudien (fol. 22v, 90v, 58, 52, 78), eine Myrrha mit dem jungen Adonis (fol. 66), Akte von Gefallenen und Liegenden (fol. 68, 95, 26) und vier Studien nach weiblichen antiken Statuen (fol. 4, 43), darunter eine Venus Kallipygos und ein Blatt mit vier weiblichen Figurenstudien und einer „Susanna mit den beiden Alten“ (fol. 67).

Daß alle diese Studien mit den Vorzeichnungen für die Fresken im Unteren Belvedere zusammenhängen, beweist ihre enge Verwandtschaft in der Zeichenweise, die Verwendung ihrer Motive in den ausgeführten Deckengemälden und die Tatsache, daß sie z. T. mit den gesicherten Vorzeichnungen auf demselben Skizzenbuchblatt stehen (fol. 55v, 66, 26). Es scheint, daß Altomonte für diesen ersten großen Auftrag zu einer profanen Allegorie, für die ihm sein Lehrer Maratta nicht das entsprechende Vorbild sein konnte, die damals bedeutendsten französischen und deutschen Vorbilder herangezogen hat. Er hat dieselben dann auch für seinen zweiten großen Auftrag in St. Florian verwendet.

Ein Teil dieser Skizzen, die bacchantischen Szenen und der Götterhimmel, lassen sich allerdings thematisch nicht in den Zusammenhang des Unteren Belvedere, auch nicht in den des Marmorsaales von St. Florian einordnen. Es sei aber hier auf das um 1725 entstandene, von Gaetano Fantini und Bartolommeo Altomonte gemalte Fresko an der Decke des Stiegenhauses des Schlosses Mirabell in Salzburg hingewiesen, das 1818 nach dem Brand des Schlosses bereits übermalt worden war⁵². Nun heißt es in Hübners „Beschreibung der Stadt

⁵¹ Vgl. die entsprechenden Abb. bei Fransolet, Francois du Quesnoy, *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux Arts*, 2^e série, tom. IX, Bruxelles 1942.

⁵² Österr. Kunsttopographie XIII, S. 185 (hier wird nur vom Anteil Gaetano Fantinis berichtet); Langl, *Bilder aus Salzburg*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* I, 1890, S. 28, nennt als Autor einen Altomonte. Daraus schließt Diez in Thieme-Becker, Artikel Martin Altomonte, auf diesen. Pirckmayer hat aber in seinen „Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte

Salzburg“ von 1796⁵³, daß dort das „heidnische Empiräum“ dargestellt war, ein Thema, das sehr gut mit den zuvor besprochenen Skizzen zusammengehen würde. Da Martin Altomonte Skizzen aus der Zeit seiner Arbeiten im Belvedere für seine Entwürfe für den Kaisersaal in St. Florian, der 1724 von seinem Sohn ausgeführt wurde, verwendet hat, könnte man dasselbe auch für das vom Sohn 1725 ausgeführte Fresko in Mirabell annehmen. Solange aber keine sicheren Belege gefunden sind, kann dies nur ein Hinweis bleiben.

Mit den Arbeiten Altomontes im Unteren Belvedere hängen wohl auch die drei Blätter mit Skizzen zu Vasen (fol. 54, 89v, 90) zusammen, die zwar in den dekorativen Vasen der Randzone des Marmorsaalfreskos keine unmittelbare Entsprechung haben, aber im Typus mit ihnen sehr verwandt sind. Es handelt sich jedenfalls um Zeichnungen, die die Vasenstiche des Jean Lepautre variieren.

Eng verwandt mit den Hundestudien für das Endymionfresko im Schlafzimmer des Unteren Belvedere sind Studien zu einem Löwen und einem Bären, sowie nach ausländischen Geflügel und nach zahlreichen Affen, von denen die beiden ersteren 1725 für das Altarbild „Hl. Januarius“ in S. Maria de Mercede in Wien verwendet wurden. Der enge stilistische Zusammenhang mit den Arbeiten Altomontes im Wiener Belvedere läßt den Schluß zu, daß es sich hier um Studien nach Tieren aus der Menagerie des Prinzen Eugen handelt (fol. 54v, 37v, 63v, 101v, 102, 103v).

5. Skizzen im Zusammenhang mit den Fresken in St. Florian.

Martin Altomonte war in der Zeit von etwa 1719—24 für das Stift St. Florian tätig und hat hier zuerst die Decke des Paradesimmers mit einem großen Ölgemälde „Der Hohepriester Helkias liest König Josias und dem Volk das Gesetzbuch Mosis vor“ und vier Ölgrisailen mit dem Zerstören der Götzen, Altäre und Bildsäulen und der Durchführung des königlichen Gebotes geschmückt (1719), dann für die Decke der Saletta mehrere kleine Bilder ausgeführt, die die Schöpfung und das Sechstageswerk darstellen (1720), an der Decke der Hauskapelle Szenen aus dem Leben des hl. Augustinus gemalt (1720) und außerdem die Ölskizze für das Deckenfresko „Verherrlichung der Siege Österreichs und Ungarns über die Türken“ für den Kaisersaal und vielleicht auch die Vorlagen für die „Allegorie der drei Ordensgelübde“ für das Refektorium geliefert, die von seinem Sohn Bartholomteo ausgeführt wurden (1724 bzw. um 1730)⁵⁴. Das Skizzenbuch enthält eine Studie zu einer Familie und zwei Studien zu

Salzburgs“ in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde LXIII, 1908, S. 241, eine Zahlung an Bartolomäus Altomonte für die Arbeit an der Hauptstiege aus dem Jahre 1726 publiziert (nach den Hofbauakten L. I, 1, des Salzburger Landesarchivs). Somit erscheint die Zusammenarbeit Bartolomteo Altomontes und Gaetano Fantis urkundlich belegt.

⁵³ 1. Teil, S. 390.

⁵⁴ Klaus, a. a. O., S. 38 ff. und 41 ff. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian, Linz 1886, S. 254, 243, 249, 253. Derselbe in: Kunst und Kunsthandwerk I, S. 153. Katalog der Ausstellung „Meisterwerke Österr. Barockkunst“, Wien 1950, Nr. 14.



Abb. 2: fol. 87v.



Abb. 4: fol. 92v.



Abb. 1: fol. 8.



Abb. 3: fol. 26v.



Abb. 5.



Abb. 6.



Abb. 7.

Abb. 5: Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere in Wien: Klio und Urania.

Abb. 6: fol. 45v (Studie zur Klio).

Abb. 7: fol. 55 (Studie zur Urania).



Abb. 8.

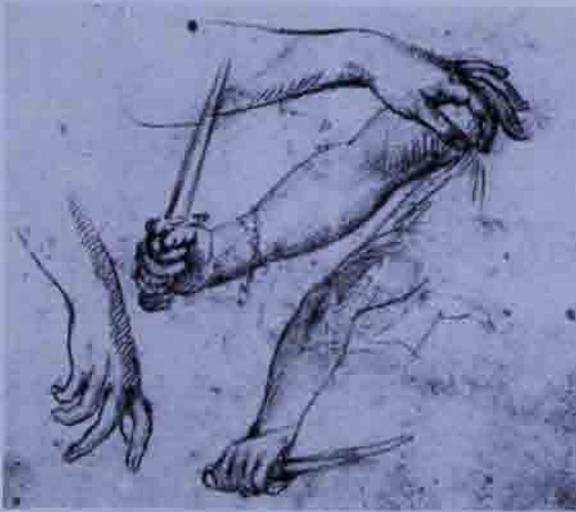


Abb. 9.



Abb. 10.

Abb. 8: Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere in Wien: Tugendallegorie.

Abb. 9: fol. 35 (Studie zu Abb. 8).

Abb. 10: fol. 29 (Studie zu Abb. 8).



Abb. 11: fol. 43v.



Abb. 12: fol. 42v.



Abb. 13: fol. 57v.



Abb. 14: fol. 38v.

Abbildungsnachweis:
N.-Ö. Landesmuseum: Abb. 1—4, 6, 7, 9—14.
Bundesdenkmalamt: Abb. 5, 8.

einem schlafenden Kinde (fol. 82v, 40), die wohl Vorzeichnungen für die Vordergrundfiguren der Frau mit dem großen Hut und dem Kind auf dem Schoß und dem Mann, der nach oben weist, aus dem Hauptfresko des Paradezimmers darstellen. Die beiden Blätter schließen in der Zeichenweise an die Vorzeichnung für das Januariusbild der Wiener Stephanskirche in der Albertina und die hl. Familie für St. Peter in Wien (fol. 75v) an. Die umgestürzten Gefäße auf fol. 20v dürften zu einem der Medaillons des Paradezimmers gehören. Zwei Studien zu einem Hl. Augustinus hängen wahrscheinlich mit der Ausmalung der Decke der Hauskapelle zusammen (fol. 57, Abb. 13, links).

Das Fresko des Marmorsaales⁵⁵ verwendet in der linken Hälfte mehrere Figuren aus dem Fresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere, und zwar die Aurora wörtlich, den neben ihr fliegenden Putto mit dem Blumenkorb und den Phosphorus mit der Fackel in geringen Variationen. Der Apoll auf dem Sonnenwagen verbindet Züge aus einer bereits besprochenen Studie (fol. 66) für dieselbe Figur im Schlafzimmer des Unteren Belvedere mit den vier Rossen des Marmorsaalfreskos ebendort. Auf die Verwendung weiterer Studien und Nachzeichnungen, die im Zusammenhang mit den Belvederefresken entstanden sind, wurde schon hingewiesen, vor allem auf die Nachzeichnung der Allegorie des Morgentaus nach Lebrun (fol. 52v). Es haben sich aber auch vier Skizzen zu der Figur der Constantia erhalten, von denen sich eine im Skizzenbuch (fol. 64), die drei weiteren im Museum der Bildenden Künste in Budapest befinden⁵⁶. Während die Studie im Skizzenbuch in Bleigriffel ausgeführt ist, handelt es sich bei den Studien in Budapest um lavierte Federskizzen in der Art, wie sie bereits in der polnischen Zeit Altomontes auftraten, aber etwas stärker bewegt im Kontur und kontrastreicher in der Verteilung von Licht und Schatten. Es ist dies eine Entwicklung, die sich bereits in den Skizzen für die Belvederefresken angekündigt hatte.

Außerdem enthält das Skizzenbuch Studien zu den wappenhaltenden Putten des Marmorsaalfreskos und zum Phosphorus (fol. 79, 78v, 80), die z. T. schon im Zusammenhang mit den Belvederefresken und den Nachzeichnungen nach Sandrarts „Iconologia Deorum“ entstanden sein dürften (bes. fol. 80). Auf denselben Blättern befinden sich gleichzeitige Studien zu Kriegerern (fol. 78v, 79, 80v, 81v), die auch mit den Arbeiten für St. Florian in Zusammenhang stehen können.

6. Skizzen zu den Werken der 30er Jahre und der letzten Arbeitsjahre bis 1745.

Während wir für die Zeit von 1724—29 keine sicher datierten Skizzen besitzen — die für die in diesen Jahren entstandenen Altarbildern verwendeten Skizzen stammen meist aus früherer Zeit (vgl.

⁵⁵ Zur gegenständlichen Deutung vgl. M r a z e k, a. a. O., II, S. 209.

⁵⁶ A. P i g l e r, Handzeichnungen österr. Maler des 18. Jahrhunderts im Museum der Bildenden Künste, *As orszagos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IV* (1924—26), S. 176 (ungarisch), Abb. 2, S. 227 ff. (deutsches Resumé).

die Tierstudien zum Januariusbild in S. Maria de Mercede in Wien) —, häufen sich die Studien um das Jahr 1730. Die Reihe beginnt mit einer Vorzeichnung zu der Verkündigung im Hintergrund des Bildes „Josephs Traum“ von 1729 in Heiligenkreuz (fol. 28v) ⁵⁷. Außerdem finden wir eine Studie zum hl. Petrus und zwei Studien zu dem Zuschauer mit dem weisenden Finger links aus dem Hochaltarbild der Peterskirche in Wien (1731) (fol. 53, 32, 38v [Abb. 14]) ⁵⁸ und eine Studie zur Madonna mit Kind des Seitenaltarbildes der hl. Sippe in Zwettl (1731/32) (fol. 92) ⁵⁹. Mit der letztgenannten Studie geht eine zweite Madonnenstudie, die nach einer Aufschrift für ein Altarbild der Wiener Dorotheerkirche bestimmt war, eng zusammen (fol. 77) ⁶⁰. Altomonte hat nachweislich mehrmals für das Dorotheerkloster gearbeitet, das erstemal 1714, dann 1716, 1717 und schließlich 1731 ⁶¹. Mit diesen letzten Arbeiten muß auch die genannte Zeichnung in Verbindung stehen. Es handelt sich um eine seitenverkehrte Variante (wahrscheinlich nach einem Stich) von Gaullis Madonna auf der Flucht nach Ägypten in der Galleria Nazionale in Rom ⁶². Diesen beiden Madonnen ist auch eine Studie zu einem Jesuskind anzureihen, das die Haltung des Jesuskindes der „Madonna del collo lungo“ von Parmigianino frei variiert (fol. 91v). Auch hier dürfte ein Stich vorbildlich gewesen sein.

Hier ist auch die Kompositionsskizze zum Altarbild „Auferwekung des Jünglings zu Naim“ für die Wiener Karlskirche zu erwähnen, die mit der Skizze zur Madonna der Dorotheerkirche (in derselben Technik) gut zusammengeht ⁶³.

Die zeitlich folgenden Studien sind Vorzeichnungen für das Hochaltarbild „Martyrium des hl. Georg“ in Groß-Weikersdorf (1734) ⁶⁴, und zwar für den Kaiser, den Henker mit dem abgeschlagenen Haupt, den Kopf der männlichen Repoussoirfigur mit Turban links sowie einige Varianten zu der bärtigen Männerfigur hinter dem Schergen (fol. 43v, 42v [Abb. 11, 12], 46, 11v, 59v). Zu diesen gehören fünf weitere Studien stilistisch unmittelbar dazu (fol. 42, 60v, 61, 20, 8v, 9v).

An allen diesen Blättern fällt eine Wandlung der Zeichenweise gegenüber den vorangegangenen, etwa den Vorzeichnungen für das Belvedere oder St. Florian, auf. Während bisher immer von einem aus kurzen runden Strichen zusammengesetzten Kontur gesprochen werden mußte, beginnt Kontur und Binnenzeichnung jetzt häufig Ecken und Winkel zu bilden. Gesichter und Profile werden nur andeutungs-

⁵⁷ Abb. des Gemäldes in Österr. Kunsttopographie XIX, Fig. 176.

⁵⁸ Abb. des Altarbildes bei Klaus, a. a. O.

⁵⁹ Abb. des Altarbildes in Österr. Kunsttopographie 29, Fig. 107.

⁶⁰ Abb. des Skizzenbuchblattes in Österr. Kunsttopographie III, Fig. 357.

⁶¹ Klaus, a. a. O., S. 36 f., 49.

⁶² M. V. Brugnoli, Contributi a Giovan Battista Gaulli, Bolletino d'Arte 1949, Fig. 6.

⁶³ Garzarolli, Handzeichnung, a. a. O., T. 21.

⁶⁴ Abb. des Altarbildes bei Klaus, a. a. O.

weise mit spitzer Nase und spitzem Kinn konturiert und das Gewand bauscht sich in knittrigen Falten. Dazu tritt eine stärkere Differenzierung der Schraffierung und damit stärkere Helldunkelwerte. Dieser Prozeß beginnt offenbar um 1725 — das erste sicher datierte Blatt ist die Verkündigungsskizze von 1729 —, und steigert sich dann innerhalb der dreißiger Jahre und bis zu seinem Tod 1745. In dieser für Altomonte neuen Zeichenweise zeigt sich ein verstärkter Einfluß der Zeichenweise Solimenas⁶⁵. 1722 war der zuletzt bei Solimena in Neapel geschulte Sohn Altomontes, Bartolommeo, heimgekehrt. Sicher war es dieser, der dem Vater den Solimenaeinfluß übermittelt hat. Wir können ganz allgemein feststellen, daß sich Martin Altomontes Zeichnungen in dieser Zeit denen seines Sohnes annähern (am besten vergleichbar sind die lavierten Federzeichnungen)⁶⁶. Außerdem hat Solimena um 1728 für den Prinzen Eugen und für Karl VI. Bilder nach Wien geliefert (Raub des Kephalus durch die Aurora für die Decke des Goldkabinetts und Kreuzabnahme für die Kapelle des Oberen Belvedere bzw. „Graf Althan überreicht Karl VI. das Inventar der in der Stallburg neu aufgestellten Gemäldegalerie“), denen sicher Skizzen vorangegangen waren. Eine dieser Skizzen (wenn auch wahrscheinlich eine Werkstattzeichnung), befindet sich heute noch in der Albertina⁶⁷.

An den Anfang dieser um 1725 einsetzenden Entwicklung von Altomontes Zeichenweise sind einige Blätter mit Figurenstudien zu stellen, die vielleicht mit einem „Rudolf von Habsburg, der dem Priester sein Pferd überläßt“ zusammenhängen, ein Gegenstand, der im Barock vor allem in den Niederlanden bekannt ist (fol. 50v, 51v, 56, 40). Außerdem fällt wohl in diese Zeit eine Nachzeichnung nach Dürers Kupferstichpassion von 1512, und zwar nach den beiden Repousoirfiguren rechts auf dem Ecce-Homo-Stich, die schon Andrea del Sarto übernommen hatte (fol. 5), die dieselbe Zeichenweise wie die Skizzen um 1730 aufweist. Die beiden Figuren sind etwas auseinandergerückt und Mund- und Kinnpartie des weiter rückwärts Stehenden, die bei Dürer und auch bei Sarto überschritten sind, ergänzt.

In diesen Schaffensabschnitt Altomontes ist auch ein Blatt mit Vorstudien zu einem „Martyrium des hl. Hyppolit“ einzureihen, das nur in der Kompositionsskizze bekannt ist (fol. 56v)⁶⁸, ferner ein Blatt mit einer Trauernden, das diesem stilistisch nahestehen scheint; es dürfte vielleicht eine Vorzeichnung für das Gemälde einer „Trauernden Jungfrau“ im Bruckenthalschen Museum in Hermann-

⁶⁵ Vgl. dessen Zeichnungen in der Albertina, Albertinakatalog VI, bes. Nr. 623, 624, 628, 633, 635 und die Schulzeichnung Nr. 649.

⁶⁶ Vgl. die Zeichnungen des Bartolommeo Altomonte in der Albertina (Albertinakatalog Bd. IV, Abb. in Bd. V) einschließlich der Slg. Artaria und die bei Garzarolli, Handzeichnung, a. a. O., abgebildeten Blätter.

⁶⁷ Albertinakatalog VI, Nr. 646.

⁶⁸ Abb. der Kompositionsskizze bei Garzarolli, Handzeichnung, a. a. O., T. 22.

stadt darstellen (fol. 16v) ⁷⁰. In diese späte Zeit sind auch einige Figurenstudien zu datieren, die nicht näher bestimmt werden konnten (fol. 51, 10v, 17, 3, 25v, 24v, 27v, 28, 24, 39v, 86v, 83, 53v, 97, 86).

Während wir im Skizzenbuch für die Zeit von 1734—39 keine gesicherten Skizzen auffinden können, ist in Budapest ein Blatt mit einer Studie zum hl. Leopold für das Zwettler Altarbild von 1736 erhalten, das diese Lücke schließt ⁷¹.

Für die späteren Arbeiten des Künstlers in Wilhering hat sich in der Albertina eine Reihe von Kompositionsskizzen erhalten, während im Skizzenbuch nur drei Figurenstudien vorhanden sind, und zwar zum hl. Leonhard und Donatus aus dem Altarbild mit den hl. Donatus, Leonhard, Sebastian und Florian (1739) (fol. 57 [Abb. 13], 92, 36) ⁷². Die Kompositionsskizze zu diesem Altarbild befindet sich in der Albertina ⁷³. Mit diesen Zeichnungen hängt ein Blatt der Albertina, das von Garzarolli mit Recht Altomonte zugeschrieben wurde ⁷⁴, eng zusammen. Es dürfte sich hier um eine frühere Stufe der Entwürfe zu dem Altarbild „Der hl. Bernhard stellt der Muttergottes seine Verwandten vor“ der Stiftskirche Wilhering ⁷⁵ handeln, in der das Thema in mancher Hinsicht verschieden gefaßt war. In der Albertina befindet sich außerdem noch die Skizze zum Hochaltarbild (1738) und zu einem weiteren Seitenaltarbild von 1739 (Die hl. Benedikt, Robert, Alberik, Stephan) ⁷⁶.

Die späteste sicher datierte Studie des Skizzenbuches ist die Studie zum Christus für die Brotvermehrung im Sommerrefektorium in Heiligenkreuz (1742) (fol. 38v [Abb. 14]) ⁷⁷. Sie zeigt wie die zuvor erwähnten Studien für Wilhering einen den Körper locker umschreibenden Kontur, der häufig scharfe Ecken bildet, eine ebenso flüchtig hingesezte Binnenzeichnung und verhältnismäßig nur wenig Schattengebung durch Parallellagen. Altomontes Zeichenweise wird freier, gelöster und ist nicht mehr so sehr dem Detail verhaftet.

Das charakteristischste Beispiel für diesen späten Zeichenstil Altomontes bildet die in St. Florian aufbewahrte Vorzeichnung für das Altarbild „Krönung Mariae“ in Mönchhof (1741) ⁷⁸. Bei dieser lavierten Federzeichnung ist die gesamte Komposition aus zuckenden Linien aufgebaut, die der Zeichnung höchste Bewegung und stärkste Ausdruckskraft verleihen. Angesichts dieser Zeichnung und beson-

⁷⁰ Czaki, Katalog des Bruckenthalschen Museums in Hermannstadt, 1926, S. 1, Nr. 18.

⁷¹ Pigler, a. a. O., S. 177, Fig. 4.

⁷² Abb. des Altarbildes bei Reisinger, Stift Wilhering, Linz o. J., S. 7.

⁷³ Inv.-Nr. 27.102, Slg. Artaria, D 1991 a.

⁷⁴ Albertinakatalog IV, Nr. 1991, Abb. in Bd. V, T. 309.

⁷⁵ Abb. des Altarbildes bei Reisinger, a. a. O., S. 9.

⁷⁶ Albertinakatalog IV, Nr. 1992, Abb. in Bd. V bzw. Inv.-Nr. 27.096, Slg. Artaria D 1992 a.

⁷⁷ Abb. des Gemäldes in Österr. Kunsttopographie XIX, Fig. 96.

⁷⁸ Abb. der Vorzeichnung bei Garzarolli, Handzeichnung, a. a. O., T. 24.

ders ihrer Komposition hat Garzarolli von einem Einfluß der venezianischen Barockklassizisten, besonders Ricci, gesprochen, doch geht Altomonte in der malerischen Auflösung der Zeichnung nie so weit wie Ricci⁷⁹. Wenn von einem Einfluß in dieser Richtung die Rede sein soll, so könnte er höchstens durch Berührung mit dem Ricci-Schüler Gran⁸⁰ erfolgt sein, der sowohl Ricci als auch Solimena aufgenommen hatte. — Mir scheint allerdings in diesen spätesten Zeichnungen Altomontes eher eine Anlehnung an den Zeichenstil des Luca Giordano vorzuliegen, und zwar an dessen späteste Blätter, die stilistisch bereits das kommende 18. Jahrhundert vorwegnehmen⁸¹.

Konnten bisher fast alle Zeichnungen des Skizzenbuches mit ausgeführten Gemälden in Verbindung gebracht und die wenigen, bei denen das nicht der Fall war, durch Stilvergleich datiert werden, so bleibt ein kleiner Rest, vor allem einige Naturstudien, die sich nicht sicher datieren lassen. Es sind einige Hundestudien (fol. 94v, 95v, 96v), von denen eine seitenverkehrt im Deckenbild „Gebet des Elias“ der Unteren Sakristei von St. Stephan (1732) verwendet wurde. Die übrigen dürften mit dem undatierten Altarbild „Der hl. Leopold gründet Klosterneuburg“ der Wiener Minoritenkirche zusammenhängen. Diese Studien wie auch ein sehr verwandtes Blatt mit Kaninchen (fol. 111) fallen jedenfalls noch in die Zeit vor 1729, also vor den Solimenaeinfluß. Dasselbe gilt wohl auch für ein Blatt mit zwei toten Schnepfen (fol. 64v). Eine von den übrigen Zeichnungen sehr verschiedene Technik (breite zeichnende schwarze Kreide bzw. Rötel, weiß gehöht), aber dieselbe Zeichenweise wie manche italienische Naturstudien bzw. die polnischen Studien nach türkischen Sätteln zeigen die beiden letzten Seiten des Skizzenbuches mit Studien zu Jagdgeräten (fol. 111v, 112), eine Landschaftsstudie (fol. 84v) und ein Blatt mit einem Reiter, der ein Pferd am Halfter führt (fol. 85, vielleicht Studie für den Mittelgrund der „Wahl Augusts des Starken“). Man wird daher nicht fehlgehen, sie ebenfalls in diese frühe Zeit von Altomontes Schaffen einzuordnen. Völlig vereinzelt steht eine aquarellierte Studie zu einer Blume (fol. 74v).

Der Überblick über die Zeichnungen des Skizzenbuches hat gezeigt, daß es sich hier nicht um Kompositionsskizzen handelt, sondern daß Figurenstudien und einzelne Studien zu Figurengruppen den Hauptanteil bilden, die dann meist in geringer Variation in den Gemälden verwendet wurden. Es sind sowohl Nachzeichnungen nach Vorbildern, als auch eigene Studien. Das vorherrschende Material ist Bleigriffel und Kreide, in geringerem Maß Rötel. Lavierte Feder- bzw. Pinselzeichnungen treten nur ganz vereinzelt auf. Auffällig ist das verhältnismäßig kleine Format der Studien und ihre z. T. sehr geringe Qualität. Beides beweist deutlich, daß die Zeichnung für

⁷⁹ Vgl. zur genannten Zeichnung Altomontes Riccis Blatt der Verkündigung in der Albertina, Albertinakatalog I, Nr. 238.

⁸⁰ E. K n a b, Daniel Gran als Zeichner, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XV (1953), S. 171.

⁸¹ O. B e n e s c h, Luca Giordano, Wien 1923, T. 7, 8.

Altomonte, der als Maler ungleich größere Leistungen hervorgebracht hat, eben nur ein Arbeitsbehelf war. Seine Zeichenkunst hat im Laufe seiner Entwicklung eigentlich nur zwei starke Einflüsse erfahren: zuerst den Marattas und um 1725 den Solimenas. Zwischen diesen beiden Exponenten bleibt sie ziemlich einförmig. Der selbständigen Kompositionsskizze kommt nur insoweit Bedeutung zu, als sie dem Auftraggeber eine Vorstellung vom ausgeführten Gemälde vermitteln soll. Für die Einzelfiguren, Hintergründe, Stilleben etc. schöpft der Künstler dann aus den vorhandenen Studien seines Skizzenbuches, oder entwirft entsprechende neue Studien, wobei man die Zahl derer, die direkt vor der Natur gemacht wurden, nicht hoch anschlagen darf. Daß er sich nicht scheut, ein oder das andere Motiv in mehreren Gemälden zu verwenden, entspricht ebensowohl dem Gebrauch der Zeit wie die kompilatorische Art, ein Bild aus den verschiedensten Teilvorbildern zusammensetzen. Daß es trotzdem zu eigenständigen Leistungen kam, ist bei Altomonte auf sein malerisches Können zurückzuführen.

Katalog.

Das Skizzenbuch besteht aus 112 Blättern (Papier, 157:200 mm), die fortlaufend durchnummeriert sind und meist auf beiden Seiten Zeichnungen aufweisen. Auf der vorderen Deckelinnenseite ein alter Vermerk „Reisbichl und Zeichnungen von Alten Seel. Herrn Martino Altomonte welcher gestorben in 88. jahr 1747“. — Hier werden nur sicher identifizierte Nachzeichnungen nach Vorbildern und Vorzeichnungen zu Gemälden angeführt. Bezüglich vermutlicher Zusammengehörigkeiten und aller Datierungen (soweit nicht das Vollendungsdatum der Gemälde einen terminus ante bildet) vgl. den Text.

Folio-
nummer

- 1 Kreide. Links Stadt mit Brücke und Bergen im Hintergrund (im Seitenaltarbild Hl. Januarius der Wiener Stephanskirche, um 1711, wiederverwendet), rechts oben drei Studien zu einem eine Krone und einen Palmzweig haltenden Putto.
- 1v leer.
- 2 Kreide. Zwei Schlangen.
- 2v leer.
- 3 Kreide. Stehender König mit Szepter.
- 3v leer.
- 4 Bleigriffel. Drei Studien nach weiblichen antiken Statuen.
- 4v leer.
- 5 Bleigriffel. Nachzeichnung nach den beiden Repoussoirfiguren rechts des Ecce Homo-Bildes aus Dürers Kupferstichpassion von 1512.
- 5v Bleigriffel. Studie zu einer der heroischen Tugenden aus dem Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere in Wien (1716).
- 6 Bleigriffel. Studie zum Drachen aus dem Grisaillemedaillon „Perseus und Andromeda“ im Marmorsaal des Unteren Belvedere in Wien (1716).
- 6v Bleigriffel. Studie zu drei Eseln.
- 7 Rahmendekoration (Rötel) und Lyra sowie zwei männl. Bewegungsstudien (Bleigriffel).
- 7v Bleigriffel. Links oben zwei Frauen, rechts Kamel (Studien zu einem der Medaillons mit Szenen aus der Geschichte Alexanders des Großen im Konferenzzimmer der Salzburger Residenz (1710). Darunter Bewegungsstudie zu männlicher Figur.

- 8 Bleigriffel. Zwei Esel und ein Tragkorb, in dem sich Geflügel befindet (Abb. 1).
- 8v Bleigriffel. Vier Bewegungsstudien zu männlichen Figuren.
- 9 Kreide. Baum an einem Weiher.
- 9v Bleigriffel. Zwei männl. Bewegungsstudien.
- 10 Links Baumstudie (Kreide), rechts Felsstudie (Bleigriffel).
- 10v Bleigriffel. Zwei männl. Bewegungsstudien. Rechts Architektur mit Draperie.
- 11 Baumstudie (Kreide). Wagenrad und Deichsel (Bleigriffel).
- 11v Bleigriffel. Drei männl. und eine weibl. Bewegungsstudie.
- 12 Kreide. Zwei Baumstudien.
- 12v Kreide. Links Rundturm, rechts antiker Opferaltar mit Guirlanden und Opferfeuer.
- 13 Kreide. Zwei Baumstudien.
- 13v Kreide. Links Esel. Rechts Burg mit Rundturm.
- 14 Bleigriffel. Pflanzenstudie (Primel?).
- 14v Bleigriffel. Studien zu drei Hörnern und einem Hifthorn.
- 15 Bleigriffel. Studien zu zwei Hörnern und einer Saufeder.
- 15v Bleigriffel. Bewegungsstudie zu Putten.
- 16 Bleigriffel. Studien zu drei Putten.
- 16v Bleigriffel. Trauernde weibl. Gestalt in Landschaft.
- 17 Bleigriffel. Zwei männl. Bewegungsstudien.
- 17v Kreide. Landschaft.
- 18 Rötel. Zwei Altmännerköpfe nach Maratta.
- 18v Bleigriffel. Bewegungsstudien. Der Jüngling mit Füllhorn und die beiden Putti Nachzeichnungen nach den entsprechenden Figuren aus dem Stich von Petrus Aquila nach Carlo Maratta „Annibale Carracci als Förderer der Malerei“.
- 19 Rötel. Nachzeichnung nach einem der Gefesselten von Rubens' Bucquoy-Portrait bzw. derselben Figur aus dem „Leichenbegängnis des Decius Mus“. (Abb. in Österr. Kunsttopographie III, Fig. 354.)
- 19v Bleigriffel. Studie zum Kopf der Muse mit wehendem Gewandstück aus dem Deckenfresko im Marmorsaal des Unteren Belvedere in Wien (1716).
- 20 Bleigriffel. Eine männl. und eine weibl. Bewegungsstudie.
- 20v Kreide. Studie zu einem Gefallenen, darunter Teller und Krüge.
- 21 Kreide. Studie zum Alexander aus dem Deckenbild „Alexander zerhaut den gordischen Knoten“ in der Antecamera der Salzburger Residenz (1710). Rechts Bewegungsstudie.
- 21v Bleigriffel. Drei tanzende Bacchantinnen.
- 22 Bleigriffel. Studie zu den beiden Nonnen des Altarbildes „Hl. Jungfrauen“ in Heiligenkreuz (1716).
- 22v Bleigriffel. Flußgott, dahinter Trauernde, rechts unten Samson und Dalila, darüber zwei männl. Figuren.
- 23 Bleigriffel. Links zwei tanzende Bacchantinnen, rechts leierspielender Apoll.
- 23v Kreide. Antikisierendes Grabmal im Walde, rechts Vesuv (?).
- 24 Kreide. Lot und seine Töchter (?). (Abb. in Österr. Kunsttopographie III, Fig. 355.)
- 24v Bleigriffel. Zwei Männer in Turbanen an einem Tische sitzend.
- 25 Kreide. Tubablasender Genius.
- 25v Bleigriffel. Studie zu einem Schreitenden.
- 26 Knabe, der einen Stein rollt, und sitzender männl. Rückenakt in Bleigriffel, weiblicher Rückenakt in Rötel (Studie zur Muse Urania im Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere, 1716).
- 26v Rötel. Nachzeichnung nach der Figur des schlafenden Thitonus aus dem Fresko „Aurora und Kephalus“ der Galerie Farnese in Rom (Abb. 3).
- 27 leer.

- 27v Kreide. Bärtiger Mann, der zu einem Tisch schreitet, auf dem ein Krug steht.
- 28 Kreide. Betender, kniender Greis vor den Gesetzestafeln neben einer Säule.
- 28v Kreide. Studie zur Verkündigung in Hintergrund des Bildes „Josephs Traum“ in Heiligenkreuz (1729).
- 29 Kreide. Studie zur Tugend mit Helm, Panzer und Dolch an der Decke des Marmorsaales des Unteren Belvedere (1716) (Abb. 8, 10).
- 29v Rötel. Zwei Kinderköpfchen nach Frans Duquesnoy.
- 30 Frauenakt in Bleigriffel, Pflanzenstudien in Kreide.
- 30v Rötel. Studie zur Muse Urania aus dem Deckenfresko im Marmorsaal des Unteren Belvedere (1716).
- 31 Rötel. Detto.
- 31v Rötel. Detto.
- 32 Rötel (detto) und Bleigriffel (weibliche Bewegungsstudie und Studie zum Greis mit Turban links auf dem Hochaltarbild von St. Peter in Wien, 1731).
- 32v Rötel (Studie zur Urania wie 31v und 32) und Bleigriffel (Studie zum Kopf der Aurora aus dem Deckenfresko im Marmorsaal des Unteren Belvedere (1716)).
- 33 Bleigriffel. Studie zum Endymion aus dem Fresko „Luna und Endymion“ im Schlafzimmer des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere (1716).
- 33v Rötel. Soldat schreitend.
- 34 Rötel. Blatt verkehrt bezeichnet. Bein- und Bewegungsstudie.
- 34v Rötel. Gefallener und Handstudie.
- 35 Handstudien. Die beiden ohne Dolch Rötel, die beiden mit Dolch Bleigriffel (Studien zur Tugend mit Dolch und Helm vom Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere, 1716) (Abb. 8, 9).
- 35v Bleigriffel. Nachzeichnung nach den Repoussoirfiguren aus dem Stich von Petrus Aquila nach Maratta „Der Hl. Alfonso Mogroveio segnet eine Quelle“.
- 36 Bleigriffel, verkehrt bezeichnet. Studie zu zwei Knienden. Unten Aufschrift „NB con la culla d. bambino“ (wohl nach Reni).
- 36v Kreide. Bewegungsstudien (Götter und Satyrn).
- 37 Links Studie zur Andromeda der Perseusgrisaille im Marmorsaal des Unteren Belvedere (1716) sowie Puttenstudie in Kreide, rechts zwei Bewegungsstudien in Rötel.
- 37v Bärenstudie in Kreide (im Seitenaltarbild Hl. Januarius der Kirche Hl. Maria de Mercede in Wien von 1725 wiederverwendet), rechts Ringende in Bleigriffel.
- 38 Bleigriffel. Zwei Studien zu Kämpfenden von rückwärts.
- 38v Bleigriffel. Studie zu dem Mann mit Turban links am Hochaltarbild von St. Peter in Wien (1731) und zum Christus der Brotvermehrung im Refektorium von Heiligenkreuz (1742) (Abb. 14).
- 39 Rötel. Bein- und Kopfstudien.
- 39v Bleigriffel. Bewegungsstudien (zwei Männer, eine Frau).
- 40 Bleigriffel. Zwei Studien zu einem liegenden Knaben.
- 40v Links zwei sitzende Männer in Kreide, rechts drei Reiter sowie ein Knabe in Bleigriffel.
- 41 Bleigriffel. Studie zu zwei Jesuskindern sowie Ochs und Esel an der Krippe (wohl nach Maratta).
- 41v Kreide. Gruppe von zwei Satyrn, zwei Nymphen und einem Putto.
- 42 Bleigriffel. Gruppe von drei Männern.
- 42v Bleigriffel. Links weibl. Bewegungsstudie, rechts Studie zum Schergen des Georgsmartyriums von Großweikersdorf (1734) (Abb. 12).
- 43 Bleigriffel. Venus Kallipygos, rechts männl. Bewegungsstudie.
- 43v Bleigriffel. Studie zum Kaiser und dem greisen Mann des Mittelgrundes aus dem Georgsmartyrium in Großweikersdorf (1734) sowie zu einer Mater dolorosa (Abb. 11).

- 44 Rötel und Bleigriffel. Aufblickender Jünglingskopf (wohl nach Reni).
- 44v Kreide. Tanzende Bacchantinnen und Putten.
- 45 Rötel (Studie nach einem Kinderköpfchen nach Duquesnoy) und Kreide (liegendes Kind sowie schwimmende Putten und Najade nach Sandrart).
- 45v Bleigriffel. Studie zur Klio aus dem Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere (1716), rechts männl. Kopfstudie (Abb. 5, 6).
- 46 Bleigriffel. Links Studie zur linken Repoussoirfigur des Georgsmartyriums von Großweikersdorf (1734), rechts Studie zum Engel, der das Fläschchen mit dem hl. Blut trägt, aus dem Seitenaltarbild „Hl. Januarius“ der Wiener Stephanskirche (um 1711).
- 46v Kreide. Ein Triton und zwei Najaden (nach Sandrart).
- 47 Kreide. Zwei Ziegen, zwei sich balgende Putti und ein kletternder Putto (der letztere nach Sandrart).
- 47v Kreide. Am Euter einer Ziege saugendes Satyrknäblein sowie Satyr, der die Ziege hält.
- 48 Kreide. Detto.
- 48v Kreide. Zwei geflügelte, reitende weibliche Gestalten.
- 49 Kreide. Zwei geflügelte weibliche Gestalten auf Wolken.
- 49v Bleigriffel. Der Jüngling links Nachzeichnung nach dem Lünettenfresko „Amphinous und Anapis“ im Camerino des Palazzo Farnese in Rom. Oben und rechts weitere Götter auf Wolken lagernd, wohl auch Nachzeichnungen.
- 50 Kreide. Zwei Meergötter (nach Sandrart).
- 50v Bleigriffel. Studie zu einer Gruppe „Rudolf von Habsburg und der Priester“.
- 51 Links Frauenkopf und schreitender Knabe in Bleigriffel, rechts Kniender in Kreide.
- 51v Bleigriffel. Zwei Pilger und ein Kniender.
- 52 Bleigriffel. Sitzender und weiblicher liegender Halbakt.
- 52v Bleigriffel. Nachzeichnungen nach einem Stich von Simonneau nach Lebruns Aurorafresko im Schloß Seaux, in der heroisierten Figur Prinz Eugens im Deckenfresko des Marmorsaales des Unteren Belvedere (1716) und einer Allegorie des Morgentaus im Deckenfresko des Marmorsaales des Stiftes St. Florian (1724) verwendet.
- 53 Rötel (Studien zu zwei Putten) rechts Studie zur Figur des Petrus aus dem Hochaltarbild von St. Peter in Wien (1731).
- 53v Kreide. Männl. Figurenstudie.
- 54 Rötel. Drei Vasen.
- 54v Bleigriffel. Löwenstudie. Im Seitenaltarbild „Hl. Januarius“ von 1725 in der Kirche Hl. Maria de Mercede in Wien verwendet.
- 55 Rötel. Studie zur Urania aus dem Deckenfresko des Marmorsaales im Unteren Belvedere (1716) sowie Studie zu einem geflügelten Putto (Abb. 5, 7).
- 55v Bleigriffel. Weibl. liegender Akt, Studie zur Andromeda im Marmorsaal des Unteren Belvedere (1716) und weibl. Gewandfigur (nach Sandrart).
- 56 Bleigriffel. Gruppe von zwei Kriegern und einem Bettler.
- 56v Bleigriffel. Studie zu der weiblichen Vordergrundsfigur und dem Waffenstillleben des Martyrium des Hl. Hippolytus (Vorzeichnung zu dieser Komposition in St. Florian) sowie zwei männl. Figurenstudien.
- 57 Bleigriffel. Zwei Studien zu einem Hl. Augustinus, rechts Studie zum Hl. Leonhard des Altarbildes „Hl. Donatus, Leonhard, Sebastian und Florian“ in Wilhering (1739) (Abb. 13).
- 57v Bleigriffel. Zwei männliche liegende Akte (nach Sandrart).
- 58 Bleigriffel. Liegender Flußgott sowie drei männl. Bewegungsstudien.
- 58v Kohle. Türkischer Sattel.

- 59 Kohle. Türkischer Sattel mit Satteldecke und türkischem Steigbügel.
 59v Bleigriffel. Männl. Figurenstudie. Rechts Ornament.
 60 Bleigriffel. Türkischer Rundschild von innen, links Trophäen aus türkischen Waffen.
 60v Bleigriffel. Gruppe von vier Männern.
 61 Bleigriffel. (Gruppe von zwei Männern und zwei nur angedeuteten Figuren), rechts Schwertgriff (Bleigriffel, mit Tusche ausgezogen).
 61v Bleigriffel. Studie zu den beiden Nebenfiguren des Seitenaltarbildes „Hl. Januarius“ der Wiener Stephanskirche (um 1711).
 62 Bleigriffel. Rechts Windhund (durchgepaust von 62v), links zwei fliegende weibliche Gestalten.
 62v Bleigriffel. Studie zu einem der Windhunde der Luna aus dem Endymionfresko im Schlafzimmer des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere (1716), rechts weitere Hundestudie.
 63 Bleigriffel. Studien zu den Windspielen und dem Hirtenhund des Endymionfreskos im Schlafzimmer des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere (1716).
 63v Bleigriffel. Vier Studien zu Hennen. Oben Aufschrift „gallina di montagna“.
 64 Bleigriffel. Links Studie zur Allegorie der Constantia aus dem Deckenfresko des Marmorsaales im Stift St. Florian (1724), rechts männl. Figurenstudie.
 64v Bleigriffel. Zwei tote Schnepfen.
 65 Bleigriffel. Links Nachzeichnung nach den Ruderern aus dem Lünettenfresko mit dem Sirenenabenteuer des Odysseus aus dem Camerino des Palazzo Farnese in Rom, rechts Mutter mit Kind.
 65v Bleigriffel. Links Gebäckstück, rechts Priester vor Räuchergefäß.
 66 Bleigriffel. Oben Apoll im Sonnenwagen, darunter Myrrha mit dem Kinde Adonis, rechts eine weibliche und eine männl. Figurenstudie.
 66v Bleigriffel. Antiker Stein mit Gesims und ornamentierter Rahmenleiste.
 67 Bleigriffel. Unten Gruppe einer Susanna mit den beiden Alten, darüber je zwei weibliche Figurengruppen.
 67v Bleigriffel. Antike Relieftrümmer.
 68 Bleigriffel. Links Studie zum Bogenschützen aus dem Seitenaltarbild Hl. Sebastian in der Kremser Stadtpfarrkirche (1725), rechts ein Kämpfender und drei Gefallene.
 68v Bleigriffel. Antiker Triumphbogen, durch Torbogen gesehen.
 69 Bleigriffel. Kämpfende vor einem Burgtor.
 69v Bleigriffel. Pfeilerruine, vorne Relieftrümmer.
 70 Bleigriffel. Wolkenstudie.
 70v Bleigriffel. Architekturdetails sowie zwei männl. Figurenstudien.
 71 Pinsel in Braun, grau laviert. Karyatiden.
 71v Pinsel in Braun, grau laviert. Rahmen mit zwei bekrönenden Aufsatzfiguren (Abb. in Österr. Kunsttopographie III, Fig. 356).
 72 Kreide. Waldstudie.
 72v leer.
 73 Feder in Braun, laviert. Vorhalle eines Palastes.
 73v Bleigriffel. Palastinterieur.
 74 Bleigriffel. Burgtor.
 74v Blumenquarell.
 75 Feder in Braun über Bleigriffelvorzeichnung, Palastinterieur.
 75v Bleigriffel, Hl. Familie.
 76 Feder in Braun, grau laviert. Außenansicht eines Palastes.
 76v Bleigriffel. Palastinterieur.
 77 Feder in Braun, grau laviert. Madonna mit Kind, oben Aufschrift „NB p. il S. G: al altar di S. Dorothea pel ritoccarto“ (Abb. in Österr. Kunsttopographie III, Fig. 357).
 77v Bleigriffel. Burgtor mit Soldaten.

- 78 Bleigriffel. Links weibl. Göttin mit Bogen (Diana?), Mitte Mann mit erhobenem Schwert, rechts drei Männer mit dem Ausdruck des Entsetzens.
- 78v Bleigriffel. Links Putto mit Schild, Vorstudie für das Deckenfresko im Marmorsaal von St. Florian (1724), rechts Soldaten, Mitte sich balgende Putti.
- 79 Bleigriffel. Rechts oben Studie zum Phosphorus des Deckenfreskos im Kaisersaal von St. Florian (1724) (nach einem Lebrun-Nachstich), darunter Kriegerkopf, links voranstürmender Krieger, rechts Mann mit Räucherbecken.
- 79v Bleigriffel. Studien zu drei Putten.
- 80 Bleigriffel. Studien zum Phosphorus (nach Sandrart) und zu den wappenhaltenden Putten aus dem Deckenfresko im Marmorsaal von St. Florian (1724), rechts unten Figurenstudie.
- 80v Bleigriffel, Studien zu drei kämpfenden Kriegerern sowie zu einem Mann, der ein Schwein trägt.
- 81 Bleigriffel. Links tanzendes Mädchen, Mitte blasender Satyrknabe, rechts oben Studie zum Phosphorus für das Marmorsaal-fresko in St. Florian (1724), (nach einem Lebrun-Nachstich), unten korbtragender Putto für das Marmorsaal-fresko im Unteren Belvedere (1716).
- 81v Bleigriffel. Drei Studien zu Kämpfenden.
- 82 Bleigriffel. Links tanzender Satyr, rechts fliehender Krieger, dahinter Männerkopf mit erhobenen Armen.
- 82v Bleigriffel, z. T. mit Rötel nachgezogen. Liegende Frau mit Kind, dahinter alter Mann, der nach oben weist.
- 83 Kreide. Gruppe von drei Männern mit erregten Gebärden.
- 83v leer.
- 84 leer.
- 84v Rötel, weiß gehöht. Uferlandschaft.
- 85 Rötel, weiß gehöht. Reiter, ein Pferd am Halfter führend.
- 85v Kreide, weiß gehöht. Nachzeichnung nach dem Kopf des Polyphem aus dem Fresko „Polyphem und Galathea“ an einer der Langseiten der Galerie Farnese in Rom.
- 86 Kreide. Studien zu zwei Schweinen.
- 86v Bleigriffel. Fünf Figurenstudien.
- 87 Bleigriffel. Italienische Landschaft.
- 87v Bleigriffel. Italienische Landschaft (Abb. 2).
- 88 Bleigriffel. Römische Ansicht.
- 88v Rötel. Pflanzenstudien.
- 89 leer.
- 89v Bleigriffel. Drei Vasen.
- 90 Bleigriffel. Vier Vasen.
- 90v Bleigriffel. (Flußgott), Kreide (Figurenstudie).
- 91 Bleigriffel. Nachzeichnung nach dem Kopf des Joachim aus Sacchis „Tod der hl. Anna“.
- 91v Bleigriffel. Links Kind in Wiege, rechts Jesuskind nach Parmigianinos „Madonna del collo lungo“.
- 92 Bleigriffel (Madonna mit Kind), Kreide (Studie zu einem Knienden).
- 92v Rötel. Zwei polnische Kürassiere von rückwärts (Abb. 4).
- 93 Rötel. Zwei polnische Kürassiere.
- 93v Bleigriffel. Zwei polnische Kürassiere zu Pferd.
- 94 Rötel (Pferd und Kopf eines polnischen Kürassiers) und Kreide (Figurenstudie).
- 94v Kreide und Rötel. Hundestudien. Der linke Hund seitenverkehrt in dem Deckenbild „Gebet des Elias“ in der Unteren Sakristei von St. Stephan verwendet (1732).
- 95 Kreide. Auf dem Rücken liegender, schreiender Knabe, Lastträger und Schreitender.
- 95v Kreide und Pastellstifte. Hundestudien.

- 96 leer.
- 96v Röt. Hundestudien.
- 97 Kreide (zwei Figurenstudien links), Bleigriffel (Krieger rechts).
- 97v Bleigriffel. Liegendes Pferd.
- 98 Bleigriffel. Ansicht von Neapel mit dem Vesuv. (Im Januariusbild der Wiener Stephanskirche um 1711 verwendet.)
- 98v Bleigriffel (liegendes Pferd), Kreide (Burg mit Rundturm).
- 99 Kreide. Studie zu drei Rindern. (Für die Medaillons in der Antecamera der Salzburger Residenz, 1710).
- 99v Feder in Bister, laviert. Italienische Landschaft.
- 100 Pinsel in Bister. Baumstudien.
- 100v Bleigriffel. Italienische Landschaft.
- 101 Kreide. Italienische Stadt (Neapel?). Im Januariusbild der Wiener Stephanskirche (um 1711) verwendet.
- 101v Bleigriffel. Studien zu drei Affen.
- 102 Bleigriffel. Studien zu Affen.
- 102v Feder in Bister, laviert. Italienische Küstenlandschaft.
- 103 Das Blatt mit den Seiten 103, 103v ist nicht im Skizzenbuch eingebunden, sondern lose und nur durch eine Stecknadel mit fol. 104, 104v verbunden, es ist außerdem an allen Seiten beschnitten. Bleigriffel. Vier Figurenstudien sowie verschiedene Zahlenangaben.
- 103v Röt. (Figur mit Schwert), Bleigriffel (Affenstudien).
- 104 Feder in Bister, laviert. Italienische Landschaft.
- 104v Bleigriffel. Italienische Landschaft mit antiken Bauwerken.
- 105 Feder in Bister, laviert. Italienische Landschaft.
- 105v Bleigriffel. Italienische Landschaft.
- 106 Bleigriffel. Uferlandschaft mit Staffagefiguren und Stadt im Hintergrund (wohl Nachzeichnung).
- 106v Kreide. Italienische Landschaft.
- 107 Kreide. Fels- und Baumstudie.
- 107v—108 Feder in Braun, grau laviert. Türkenzelte (über beide Seiten). Darunter Rötelskizze (Gegenstand undefinierbar).
- 108v—109 Feder in Braun, grau laviert. Türkenzelte (über beide Seiten).
- 109v—110 Feder in Braun, grau laviert. Türkenzelte (über beide Seiten).
- 110v Röt. Ansicht des königl. Schlosses und der Sigismundsäule in Warschau.
- 111 Röt. Studien zu Kaninchen.
- 111v Kreide, weiß gehöht. Hirschfänger mit Gehänge.
- 112 Röt. weiß gehöht (Hifthorn) und Kreide, weiß gehöht (Jagdtasche).

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich](#)

Jahr/Year: 1957

Band/Volume: [32](#)

Autor(en)/Author(s): Aurenhammer Gertrude

Artikel/Article: [Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte 244-268](#)