



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Martino Altomonte in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz

Ergänzende Studien zu seinem Gesamtoeuvre

verfasst von

Helmut Halb, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreut von:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung und Forschungsstand	5
 1. Altomonte in Italien: Von den Anfängen in Neapel bis zur akademischen Ausbildung in Rom (ca. 1659–1685)	8
1.1. Die Grundlagen: Martino Altomonte und die Malerei in Neapel im 17. Jahrhundert (ca. 1659–1674)	8
1.2. Altomontes Ausbildung in Rom: Giovanni Battista Gaulli, Carlo Maratti und die Accademia di San Luca (ca. 1674–1685)	14
1.4. Giovanni Pietro Belloris „L’Idea“ als theoretische Grundlage der klassisch-idealen Kunst Martino Altomontes	25
1.5. Altomonte in Italien - Ein Resümee.....	28
 2. Altomonte in Österreich: Vom Akademielehrer und Mitarbeiter Peter Strudels zum Mitbegründer der österreichischen Barockmalerei.....	31
2.1. Martino Altomontes frühe Wiener Jahre	31
2.2. Altomonte und die Wiener Malerakademie Peter Strudels.....	32
 3. Altomonte als Stiftskünstler	36
3.1. Altomontes Tätigkeit für niederösterreichische und oberösterreichische Stifte bis 1728 ..	36
3.2. Altomonte und die Zisterzienser: Der Vertrag mit dem Stift Heiligenkreuz.....	38
 4. Martino Altomontes Werke in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz im Kontext seines Gesamtœuvres.....	42
4.1. Frühe Werke vor 1720: Grenzenlose Vielfalt oder Vielfalt in Grenzen?	42
4.2. Die Werke um 1730: Das standardisierte dekorative Altarbild	57
4.3. Die späten Werke (ca. 1736–1745): Zwischen Erstarrung und dem Versuch einer Neuorientierung	67

Schlussbemerkungen.....	81
Katalog der Werke Martino Altomontes in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz.....	84
1. Gesicherte Werke.....	85
2. Falsche Zuschreibungen.....	93
Literaturverzeichnis.....	95
Archivalien.....	105
Abbildungsnachweis.....	112
Abbildungen.....	117
Abstract.....	165
Lebenslauf.....	166

Einleitung und Forschungsstand

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war der Zenit des Hochbarock in Rom bereits überschritten,¹ auf dem Gebiet des heutigen Österreich stand die hochbarocke Kunst jedoch erst am Beginn ihrer Entwicklung. Historisch bedingt konnten sich in den östlichen Gebieten des habsburgischen Kernlandes, insbesondere in Wien und in Niederösterreich, neue künstlerische Tendenzen erst nach dem endgültigen Sieg über die Türken vor den Toren Wiens im Jahr 1683 entfalten. Nun allerdings setzte eine regelrechte Bau- und Ausstattungswut der adeligen und klerikalen Würdenträger ein, was ein rasches Aufblühen des Kunstschaffens mit sich brachte.² Auf dem Gebiet der Malerei wurden die bis dahin dominierenden italienischen Wanderkünstler ab den 1690er Jahren allmählich durch Einheimische abgelöst. Maler, wie beispielsweise der Salzburger Johann Michael Rottmayr oder der Südtiroler Peter Strudel wurden zwar in Italien ausgebildet, kehrten nun aber in ihre Heimat zurück und entwickelten sich hier zu den Mitbegründern einer eigenständigen österreichischen Barockmalerei.³

Zu diesen Pionieren zählt auch Martino Altomonte. Sein Name ist untrennbar mit dem Beginn der Barockmalerei in Österreich verbunden. Der 1659 in Neapel geborene Sohn eines Tiroler Bäckers und einer bayrischen Mutter, der eigentlich Martin Hohenberg hieß, genoss seine künstlerische Ausbildung in den 1670er und 1680er Jahren in Rom, wurde danach Hofmaler beim polnischen König Johann III. Sobieski und kam schließlich um 1700 nach Österreich, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Diese spärlichen biografischen Angaben wurden erstmals durch einen Artikel Ignaz de Lucas in der k. k. Realzeitung von 1777 bekannt.⁴ Eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Werk Martino Altomontes erfolgte allerdings erst durch Josef Klaus, dessen Monografie 1916 publiziert wurde.⁵ Trotzdem Klaus' Abhandlung teils lückenhaft ist, war sie doch ein erster Versuch, Altomontes Werk in einen größeren Zusammenhang zu stellen und blieb für Jahrzehnte die einzige Publikation dieser Art über den Künstler. Mit dem Erscheinen der bislang umfassendsten Monografie über Martino Altomonte gelang es Hans Aurenhammer 1965 einen vollständigen und ausführlichen Blick auf das Schaffen des Malers zu werfen.⁶ Dieses Werk hat bis heute, 50 Jahre nach seinem erstmaligen Erscheinen, Gültigkeit und ist nach wie vor die maßgebliche Instanz für jede Beschäftigung mit

¹ Wittkower 1999b, S. 1.

² Brucher 1994a, S. 197.

³ Brucher 1994b, S. 316.

⁴ De Luca 1777.

⁵ Klaus 1916.

⁶ Aurenhammer 1965.

dem Künstler Martino Altomonte. Aurenhammer trug damit sicherlich entscheidend dazu bei, dass Altomonte in der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung einen festen Platz einnimmt und seitdem in praktisch allen Überblicksdarstellungen über die österreichische Barockmalerei Erwähnung findet.⁷

In jüngerer Zeit sind in Zusammenhang mit Martino Altomonte insbesondere zwei Ausstellungen anzuführen, die in den Jahren 2002 im Salzburger Barockmuseum und 2003 im Benediktinerstift Seitenstetten in Niederösterreich stattfanden.⁸ In beiden Fällen wird einerseits ein erweiterter Fokus auf die Zusammenarbeit zwischen Martino und seinen Söhnen Bartolomeo und Andrea gelegt und andererseits vor allem die intensive Tätigkeit der Künstlerfamilie im monastischen Umfeld thematisiert. Gerade Martino Altomonte hatte sich im Laufe der 1720er Jahre zu einem wahren Stiftskünstler entwickelt. Er hatte sich in diesem Bereich auf die Ausstattung der Klostergebäude mittels Ölbilder spezialisiert und arbeitete in zahlreichen Abteien in Wien, Niederösterreich und Oberösterreich, sodass es heute in diesen Gebieten kaum eine Abtei gibt, die nicht zumindest ein Gemälde Martino Altomontes in ihren Stiftskirchen oder Kunstsammlungen besitzt. Zu seinen Auftraggebern gehörten praktisch alle großen Ordensgemeinschaften, wie etwa die Augustiner Chorherren oder die Zisterzienser.⁹

Speziell zum letztgenannten Orden pflegte Martino Altomonte eine besonders enge Beziehung und die Zisterzienser von Heiligenkreuz wurden seine wichtigsten Auftraggeber. Altomonte war zusammen mit Johann Michael Rottmayr und dem Bildhauer Giovanni Giuliani maßgeblich an der barocken Umgestaltung des Stifts Heiligenkreuz beteiligt und steuerte mehrere Gemälde für die Ausstattung der Klösteräumlichkeiten bei.¹⁰ Die Verbindung zu den Zisterziensern von Heiligenkreuz intensivierte sich ab etwa 1730 noch, als Altomonte eine vertraglich zugesicherte Wohnung samt Atelier im Wiener Stiftshof bezog,¹¹ von nun an hauptsächlich für den Zisterzienserorden arbeitete und hier auch seinen Lebensabend verbrachte.¹²

⁷ Als Beispiele seien hier etwa die Publikationen von Brucher und Lorenz erwähnt. Vgl. Brucher 1994c und Lorenz 1999.

⁸ Vgl. dazu die entsprechenden Publikationen Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum 2002 und Kat. Ausst. Stift Seitenstetten 2003.

⁹ Zu Altomontes Aufstieg zum Klostermaler vgl. Etzlstorfer 2002a, S. 18.

¹⁰ ÖKT XIX 1926, S. 17.

¹¹ Der Vertrag zwischen Martino Altomonte und dem Stift Heiligenkreuz ist erhalten und wird im Heiligenkreuzer Stiftsarchiv aufbewahrt.

¹² Altomonte starb am 15. September 1745 im Wiener Stiftshof. Vgl. Wienerisches Diarium 1745, S. 8.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass gerade die Zisterzienserabtei Heiligenkreuz mit knapp 30 Gemälden die wahrscheinlich umfangreichste, an einem Ort konzentrierte Sammlung an Ölbildern Martino Altomontes besitzt, die in ihrer der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Stiftsgalerie aufbewahrt werden. Selbstverständlich werden die meisten dieser Gemälde in den Monografien von Klaus und Aurenhammer sowie den beiden Ausstellungskatalogen von 2002 und 2003 behandelt oder zumindest erwähnt. Auch in der Österreichischen Kunsttopographie von 1926 sind die meisten Gemälde Altomontes in Heiligenkreuz angeführt.¹³ Die jüngste Inventarisierung im Stift erfolgte 1999. Werner Richter fasst dabei überblicksmäßig auch die Werke Altomontes, die sich aktuell im Besitz des Klosters befinden, in einem kurzen Verzeichnis zusammen. Das Ergebnis wurde bislang jedoch nicht veröffentlicht.¹⁴ Obwohl diese Fülle an Publikationen die lückenlose Aufarbeitung der Gemälde Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie impliziert, handelt es sich dennoch immer nur um Stückwerk. Was fehlt, ist eine detaillierte Betrachtung jener Werke im Einzelnen und ihre Eingliederung in das Gesamtœuvre des Künstlers.

Die vorliegende Arbeit kann daher, nach einer allgemeinen Einführung zur künstlerischen Entwicklung Martino Altomontes, als Versuch einer erstmaligen Aufarbeitung und Gesamtdarstellung der Werke des Malers in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz verstanden werden. Die Gemälde sollen dabei hinsichtlich ihrer Entstehungsgeschichte, ihrer Typologie, ihres Stils und ihrer Ikonographie untersucht und in das Gesamtwerk Altomontes eingebunden, oder, falls erforderlich, vice versa aus diesem ausgeschieden werden. Die Arbeit soll folglich dazu beitragen, den Blick auf das umfangreiche Schaffen des Malers Martino Altomonte zu vervollständigen.

¹³ ÖKT XIX 1926.

¹⁴ Richter 1999, S. 5–6.

1. Altomonte in Italien: Von den Anfängen in Neapel bis zur akademischen Ausbildung in Rom (ca. 1659–1685)

1.1. Die Grundlagen: Martino Altomonte und die Malerei in Neapel im 17. Jahrhundert (ca. 1659–1674)

Den Großteil dessen, was wir heute über die frühen Jahre des Malers Martino Altomonte wissen, seine Herkunft und Jugend, seine künstlerischen Anfänge und seine Ausbildung im Italien des ausgehenden 17. Jahrhunderts, welche die Grundlage seines weiteren Schaffens bildet, verdanken wir im Wesentlichen einem Gedenkartikel Ignaz de Lucas,¹⁵ der allerdings erst rund drei Jahrzehnte nach dem Tod des Künstlers zu Papier gebracht wurde.¹⁶ In Anbetracht der Tatsache, dass weder eigenhändige Arbeiten noch schriftliche Dokumente von und über Altomonte aus dessen frühen Lebensjahren überliefert sind, ist dieser Artikel, trotz mancher Unstimmigkeiten, die wichtigste Quelle und der Ausgangspunkt jeder weiteren Beschäftigung mit der Biographie des Künstlers zu jener Zeit.

Die Geschichte Martino Altomontes beginnt in Neapel (Abb. 1), wo er im Jahr 1659¹⁷ als Martin Hohenberg, Sohn einer deutschstämmigen, ursprünglich aus dem Alpenraum kommenden Familie geboren wurde. Sein Vater, Michael Hohenberg, war ein Bäcker aus Tirol, seine Mutter, Maria Anna, stammte aus Bayern.¹⁸ Der Umstand, dass ein Tiroler Bäcker gerade in Neapel, fern

¹⁵ Gemeint ist der Artikel „Das Andenken Martins Altomonte Malers, und Mitglieds der k. k. Maler- und Bildhauerakademie in Wien“ von Ignaz de Luca, welcher 1777, 32 Jahre nach dem Tod Altomontes, in der k. k. Realzeitung erschienen ist. Vgl. De Luca 1777, S. 413–416. Die meisten der nachfolgenden Autoren berufen sich in ihren biographischen Angaben zu Martino Altomonte auf diese Quelle. – Folgt man Aurenhammer, so hat de Luca seine Informationen wahrscheinlich direkt von Martinos Sohn Bartolomeo Altomonte erhalten und erachtet sie deshalb als weitestgehend glaubwürdig. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 9.

¹⁶ Der Artikel de Lucas aus dem Jahr 1777 ist jedenfalls die früheste ausführliche Schilderung der Vita Altomontes. Namentliche Erwähnungen des Künstlers finden sich jedoch bereits zuvor bei Hagedorn/Janneck 1755, S. 379–380 und Füssli 1763, S. 11. Vgl. dazu auch Aurenhammer 1965, S. 9.

¹⁷ De Luca gibt in seinem Bericht den 8. Mai 1657 als Geburtsdatum Martino Altomontes an. Vgl. De Luca 1777, S. 413. Viele der nachfolgenden Autoren übernahmen dieses Geburtsdatum. Vgl. Winckelmann 1796, S. 6, Ciampi 1830, S. 65, Ilg 1893, S. 301. Selbst aktuelle Publikationen nennen das Geburtsjahr 1657. Vgl. Hubala 1981, S. 30, Diez 1986, S. 356, Heinzl 1996, S. 732, Richter 2011, S. 351. – Bereits Josef Klaus, Verfasser der ersten Monographie über Martino Altomonte, wies jedoch auf Unstimmigkeiten in de Lucas Bericht hin und schlug als Geburtsjahr 1659 vor. Als Belege dafür führt er das Totenprotokoll von St. Stephan in Wien von 1745, die Grabinschrift in der Stiftskirche Heiligenkreuz sowie Signaturen Altomontes mit Altersangaben auf einigen seiner Spätwerke an, weshalb 1659 als wahrscheinlicheres Geburtsjahr gilt. Vgl. Klaus 1916, S. 17, Aurenhammer 1965, S. 9, Etlzstorfer 2002c, S. 79–80, Mayrhofer 2003a, S. 9, Überlackner 2003, S. 25. – Auch das Wienerische Diarium gibt in der Todesanzeige Martino Altomontes vom 15. September 1745 das Alter des Künstlers mit 86 Jahren wieder. Vgl. Wienerisches Diarium 1745, S. 8.

¹⁸ De Luca 1777, S. 413.

der Heimat, seinem Beruf nachgeht, scheint auf den ersten Blick ungewöhnlich. Doch die süditalienische Stadt am Tyrrhenischen Meer, die zu diesem Zeitpunkt seit mehr als 150 Jahren von den spanischen Habsburgern und deren Vizekönigen regiert wurde, hatte sich bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer pulsierenden Metropole entwickelt, in der Handel und Wirtschaft florierten, was nicht nur die in den umliegenden Gebieten lebende Landbevölkerung, sondern auch Einwanderer aus weiter entfernten Gegenden in Massen in die immer dichter besiedelte Stadt lockte.¹⁹ Zudem war es ab dem späten 16. Jahrhundert gängige Praxis, dass deutsche Handwerker im Umkreis des Hofes der spanischen Vizekönige tätig waren und sich außerdem in Bruderschaften zusammenschlossen, welcher fast ausschließlich Bäcker angehörten, was viele deutsche Einwanderer in die Stadt am Vesuv zog und somit auch den Aufenthalt der Familie Hohenberg plausibel macht.²⁰ Über die Kindheits- und Jugendjahre Martino Altomontes in Neapel gibt de Luca keine näheren Auskünfte. Es ist nicht bekannt, ob und wenn ja, inwieweit der junge Bäckerssohn bereits in seiner Heimatstadt in Kontakt mit der Kunst, beziehungsweise der Malerei im Speziellen, gekommen ist.²¹ Daher erscheint es sinnvoll, das soziale und insbesondere das künstlerische Umfeld in Neapel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts etwas ausführlicher zu beleuchten.

Altomonte wuchs in einer Stadt mit enormen Gegensätzen auf. Im 17. Jahrhundert war das gesellschaftliche Spektrum Neapels in zwei Extreme geteilt, mit bitterer Armut auf der einen und kultureller Hochblüte auf der anderen Seite. Während es den wirtschaftlichen und politischen Eliten auch in Krisenzeiten an nichts mangelte, waren Not und Elend der breiten Bevölkerungsschichten am untersten Rand des sozialen Gefüges an der Tagesordnung. Die Lebensumstände der Armen waren prekär und die hygienischen Zustände in den Wohnvierteln des Proletariats katastrophal – ein idealer Nährboden für Krankheiten und Seuchen und vermutlich einer der Gründe für den Ausbruch der Pest im Jahr 1656, einem einschneidenden Ereignis, das die Bevölkerung deutlich dezimierte und wovon sich die Stadt nur langsam erholte.²²

¹⁹ Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts lebten hier etwa 450000 Menschen, womit Neapel nach Paris zur zweitgrößten Stadt Europas wurde. Nach der großen Pestepidemie von 1656 sank die Einwohnerzahl jedoch drastisch. Vgl. Prohaska 2006, S. 44.

²⁰ Aurenhammer 1965, S. 9-10.

²¹ Bei de Luca gibt es auch keinerlei Informationen darüber, ob Martino Altomonte bereits in Neapel eine Malerlehre begonnen hat.

²² Prohaska 2006, S. 44.

Neben diesen sozialen und humanitären Missständen, mit denen die Einwohner zu kämpfen hatten und den starken Kontrasten zwischen Arm und Reich, avancierte Neapel im Laufe des 17. Jahrhunderts aber gleichzeitig auch immer mehr zu einem bedeutenden kulturellen und künstlerischen Zentrum. Am Beginn dieser Entwicklung stehen zweifellos die kurzen, sporadischen Aufenthalte Michelangelo Merisi da Caravaggios (1571–1610) zwischen 1606/07 und 1609 in der Stadt. Er brachte mit seinem ungewöhnlichen und originellen Zugang zur Malerei und seinen unkonventionellen Bilderfindungen neue Impulse in die noch weitgehend manieristisch geprägte neapolitanische Kunstlandschaft. Immer mehr einheimische Maler setzten sich nun zunehmend mit den Neuerungen Caravaggios auseinander.²³ Einer seiner frühesten Epigonen war Giovanni Battista Caracciolo, der in Folge zum wohl bedeutendsten Caravaggisten Italiens wurde.²⁴ Auch der ursprünglich aus Spanien stammende und seit etwa 1616 in Neapel ansässige Maler Jusepe de Ribera (1591–1652) stand mit seinem äußerst naturalistischen Stil in der Nachfolge Caravaggios.²⁵ Beide Künstler sollten zu zentralen Leitfiguren innerhalb der sich neu entfaltenden neapolitanischen Kunst werden.²⁶

Wichtig in Zusammenhang mit dem Aufblühen der Kunst in der Stadt war aber auch die Tatsache, dass gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Auftragslage für Architekten, Bildhauer und Maler besonders vielversprechend war. Dabei sind vor allem zwei große, hochrangige sakrale Bau- und Ausstattungsprojekte erwähnenswert, die das Kunstgeschehen der Stadt bis nach 1650 beherrschten und die an dieser Stelle exemplarisch die reiche neapolitanische Kunstlandschaft jener Epoche veranschaulichen sollen. Es waren dies der bereits Ende des 16. Jahrhunderts begonnene Umbau der auf einem Hügel über der Stadt gelegenen, mittelalterlichen Certosa di San Martino und die Ausstattung des wohl wichtigsten Sakralraums Neapels, der Cappella del Tesoro im Dom San Gennaro.²⁷ In beiden Fällen arbeiteten die namhaftesten lokalen Künstler jener Zeit, wie beispielsweise auch Caracciolo oder Ribera, an den Ausstattungen der Räumlichkeiten mit und steuerten Fresken und Ölgemälde bei. Ribera etwa schuf ab 1637 eine ganze Reihe von Gemälden für mehrere Räume in der Certosa di San Martino. Dabei zeigen seine Pietà (Abb. 2) oder die Serie der Patriarchen und Propheten des Alten Testaments (Abb. 3) mit dem dramatischen Helldunkel und den äußerst naturalistisch

²³ Zu Caravaggios kurzzeitigen Aufenthalten in Neapel und dessen nachhaltigen Einfluss auf lokale Künstler vgl. Schütze 2009, S. 186–218.

²⁴ De Castris 1982, S. 41.

²⁵ De Castris 1982, S. 41. – Spinoso 2006, S. 82.

²⁶ Schleier 1982, S. 45.

²⁷ Schleier 1982, S. 45.

wiedergegebenen Physiognomien der Figuren geradezu beispielhaft den starken Einfluss der Malerei Caravaggios.²⁸

Es stellt sich nun die Frage, ob und inwieweit Martino Altomonte in seinen Werken auf Vorbilder aus seiner Heimatstadt Neapel, wie beispielsweise Ribera, zurückgreift. Ein derartiger Realismus oder eine in gleichem Maße stark ausgeprägte Hell-Dunkel-Malerei wie bei Ribera ist in keinem von Altomontes Gemälden zu finden. Dennoch ist ein Blick auf eine Komposition des Spaniers im Vergleich zu einem Altarbild Altomontes äußerst aufschlussreich. Ribera malte in den 1630er Jahren ein Altarblatt mit dem neapolitanischen Schutzheiligen Januarius (Abb. 4) im Auftrag des damaligen spanischen Vizekönigs in Neapel, Manuel Fonseca y Zúñiga, Graf von Monterrey. Der Graf bestellte das Gemälde bei Ribera zusammen mit weiteren Altarblättern für die Grablege seiner Familie in Salamanca und nahm die Bilder spätestens nach dem Ende seiner Amtszeit 1637 mit in seine spanische Heimat.²⁹ Altomonte konnte Riberas Januariusbild demnach nicht mit eigenen Augen gesehen haben. Dass es ihm dennoch wahrscheinlich durch Stiche bekannt gewesen sein musste, beweist ein 1714 entstandenes Altarbild Altomontes mit demselben Thema im Wiener Stephansdom (Abb. 5).³⁰ Die beiden Kompositionen sind sich verblüffend ähnlich. Fast buchstäblich hat Altomonte in seinem Wiener Bild die Darstellung des Engels, der das Blut des Heiligen Januarius in kleinen Fläschchen präsentiert, übernommen (Abb. 6, Abb. 7).³¹ Auch der schmale Bodenstreifen unterhalb der Wolke mit dem rauchenden Vesuv im Hintergrund ist sowohl bei Ribera als auch bei Altomonte ähnlich gestaltet. Dieser irdische Bereich dient in beiden Fällen als narratives Verbindungsstück zwischen dem Heiligen oben und seiner Wirkungsstätte als Bischof von Neapel, das in dieser unteren Zone dargestellt ist. Unterschiedlich präsentiert sich jedoch die Art des Emporstrebens der Heiligenfigur. Bei Ribera scheint es so, als würde Januarius soeben von links ins Bild gestürmt kommen und sich seinen Weg in Richtung Himmel bahnen. Bei Altomonte hingegen treibt der Heilige ruhig auf seiner Wolke sitzend dahin und scheint förmlich auf der Stelle zu schweben, ohne dass dabei eine eindeutige Richtung erkennbar wäre. Dieses hier erstmals gezeigte, ins Monumentale gesteigerte, ruhige Schweben der Heiligenfigur in Anbetungshaltung auf Wolken samt Engelsgefolge und einer sich darunter befindenden terrestrischen Zone, die auf den Heiligen Bezug nimmt, sollte in weiterer Folge für Altomontes Heiligenbilder charakteristisch werden.³²

²⁸ Zu Riberas ersten Arbeiten für die Kirche der Certosa di San Martino, zu denen auch seine Pietà und die Patriarchen- und Prophetendarstellungen gehören, vgl. Spinoso 2006, S. 179–193.

²⁹ Scholz-Hänsel 2000, S. 72.

³⁰ Aurenhammer 1965, S. 38 und S. 132, Nr. 66.

³¹ Aurenhammer 1965, S. 38–39.

³² Aurenhammer 1965, S. 38.

Auch im Bereich der Darstellung von vielfigurigen Massenszenen, wie sie beispielsweise in der traditionsreichen neapolitanischen Schlachtenmalerei vorkommen, hat sich Altomonte in seinen späteren Werken auseinandergesetzt, wie etwa in den Schlachtenbildern, die Altomonte in den 1680er Jahren für den polnischen König Jan Sobieski malte.³³ Der Vergleich zwischen einer Ölskizze Altomontes, die heute im Augustiner Chorherrenstift Herzogenburg aufbewahrt wird und den Entsatz von Wien 1683 darstellt (Abb. 8)³⁴ und einem Gemälde des Neapolitaners Aniello Falcone (Abb. 9) zeigt deutliche Parallelen in Komposition und Stil. In beiden Fällen spielt sich das turbulente Kampfgeschehen im Vordergrund ab. Dabei sind die Soldaten und Pferde friesartig nebeneinander aufgereiht. Details in den Darstellungen, wie etwa Rüstungen oder die Gesichter der Figuren, sind nur in diesem vorderen Bildbereich erkennbar. Dahinter wird das Schlachtengerangel immer unüberschaubarer. Rauchschwaden steigen auf und die Landschaft ist nur noch schemenhaft im Hintergrund auszumachen.³⁵ Interessant in diesem Zusammenhang ist jedoch nicht nur die kompositionelle Abhängigkeit Altomontes von seinem neapolitanischen Vorbild, sondern auch die Übernahme einer insgesamt eher dunklen Farbgebung, wie sie vor allem im Vordergrund beider Gemälde zu beobachten ist. Erst im Mittel- und Hintergrund hellt sich die Palette langsam auf. Diese typische „neapolitanische“ Farbgebung³⁶ sollte später insbesondere für Altomontes frühe Wiener Werke charakteristisch werden.³⁷

Neben den lokalen neapolitanischen Malern, die für Altomonte als mögliche Vorbilder in Frage kommen, strömten im Lauf des 17. Jahrhunderts aber auch immer mehr auswärtige Künstler, vornehmlich römische beziehungsweise der klassischen, römisch-bolognesischen Stilrichtung nahe stehende Maler und Freskanten aus dem Carracci-Umkreis in Altomontes Heimatstadt. Künstler wie Guido Reni (1575–1642), Giovanni Lanfranco (1582–1647) oder Domenichino (1581–1641) wurden für die großen Ausstattungen, wie jene in der Certosa di San Martino und im Dom von Neapel, engagiert.³⁸ Trotzdem jene römischen Maler auf teils heftigen Widerstand

³³ Aurenhammer 1965, S. 16–17.

³⁴ Das Gemälde ist vermutlich eine Skizze für ein großes Schlachtenbild, das für Jan Sobieski entstanden ist. Aurenhammer 1965, S. 16–17 und S. 124, Nr. 1.

³⁵ Aurenhammer 1965, S. 16–17.

³⁶ Aurenhammer 1965, S. 39.

³⁷ Vgl. Kapitel 4.1.

³⁸ Die römischen Künstler waren bei den Auftraggebern zunächst sogar beliebter als die einheimischen. So erhielt bereits im Jahr 1589 Giuseppe Cesari, besser bekannt als Cavaliere d'Arpino den Auftrag zur Ausstattung der Klosterkirche in der Kartause. Reni, Lanfranco und Domenichino folgten. Erst nach 1622, als Caracciolo in der Certosa di San Martino erstmals zum Zug kam, war der Weg für die anderen einheimischen Maler, wie Ribera frei. Vgl. Schütze 1992, S. 105.

und Proteste der lokalen Maler stießen,³⁹ die fürchteten, die prestigeträchtigsten Aufträge an die Römer zu verlieren, brachten sie doch mit ihren Arbeiten die aktuellen Tendenzen innerhalb der römischen Barockmalerei nach Neapel. Besonders Domenichinos Pendentiffresken im Dom (Abb. 10) sind ein Musterbeispiel an ideal-klassischer Malerei, eines „hyper-classicism“,⁴⁰ der mit seiner hellen Buntfarbigkeit und den idealisierten Figuren in krassem Gegensatz zum caravaggesken Naturalismus steht. Hier standen sich nun die beiden gegenpoligen Trends, welche die italienische Malerei des Seicento bestimmen sollten, der Naturalismus in der Nachfolge Caravaggios und der klassische Idealismus der Carracci-Schüler gegenüber. Für die nachfolgende Generation an neapolitanischen Malern war damit ein Kompendium an Lehrstücken geschaffen worden, das auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts seine Wichtigkeit behielt. Vor allem für Luca Giordano (1634–1705) sollte die Präsenz der römisch-bolognesischen Kunst von Bedeutung werden. Als Schüler Riberas löste er sich nämlich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer mehr von seinem Meister, schuf einen auf verschiedene Einflüsse zurückgehenden eigenen modernen Stil⁴¹ und wurde damit zu einer zentrale Figur innerhalb der neuen, jüngeren Generation neapolitanischer Maler,⁴² die schließlich mit Francesco Solimena (1657–1747) den Übergang ins 18. Jahrhundert vollzog.⁴³

Auch wenn Martino Altomonte die meiste Zeit seines Lebens weder in seiner Heimatstadt verbrachte noch hier arbeitete, kann er dennoch jener jüngeren neapolitanischen Künstlergemeinschaft zugerechnet werden, als dessen Mitglied er sich selbst auch Zeit seines Lebens sah.⁴⁴ Obwohl de Luca in seinem Bericht keinerlei Hinweise auf mögliche erste Erfahrungen und Berührungspunkte des heranwachsenden Martino Altomonte mit der neapolitanischen Kunst jener Zeit gibt, kann, trotz aller Spekulation davon ausgegangen werden,

³⁹ Das Beispiel Domenichinos veranschaulicht eindringlich die Situation. Domenichino begann 1631 mit den Arbeiten für die Cappella del Tesoro, war jedoch sofort heftigen Anfeindungen der einheimischen Künstler, allen voran Jusepe de Ribera, ausgesetzt. Zwischenzeitlich musste er sogar aus Neapel fliehen, kehrte schließlich aber wieder zurück und starb 1641 unter dubiosen Umständen, wobei sogar von Mord die Rede war. Vgl. Spear 1982, S. 19–21.

⁴⁰ Spear 1982, S. 68–69.

⁴¹ Nicht nur das Studium der Malerei in seiner Heimatstadt Neapel, sondern auch seine ausgedehnten Studienreisen nach Rom, Parma und Venedig lieferten wichtige Einflüsse für Giordanos Stilentwicklung. Vgl. Spinosa 1982, S. 50–52. – Wittkower beschreibt Giordanos Stil als eine Verschmelzung von römischen und venezianischen Vorbildern. Vgl. Wittkower 1999b, S. 73.

⁴² Spinosa 1982, S. 50–52.

⁴³ Spinosa 1982, S. 53–54.

⁴⁴ In vielen seiner Gemälde weist Altomonte stolz auf seine Herkunft hin, indem er bisweilen mit dem Zusatz „Neapolitanus“ signierte. Als Beispiel kann hier die Signatur auf dem Seitenaltarbild „Auferweckung des Jünglings von Naim“ in der Wiener Karlskirche herangezogen werden, in der es heißt: „Martinus Altomonte Neapolitanus Pinxit Viene 1731“. Vgl. Klaus 1916, S. 49 und Aurenhammer 1965, S. 146. – Auch die Grabinschrift in Heiligenkreuz weist Altomonte als „Martinus. Altomonte Neapolitanus“ aus. Dass damit die Stadt Neapel nicht alleine den Herkunftsort des Künstlers bezeichnet, sondern dass der Zusatz „Neapolitanus“ vor allem auch die Zugehörigkeit zur neapolitanischen Malerschule impliziert, ist evident.

dass der offensichtlich an Malerei interessierte Jugendliche sowohl die Werke der einheimischen Künstler als auch die Werke der römischen Meister in der Kartause San Martino, der Cappella del Tesoro oder anderen allgemein zugänglichen Orten, die in der auch damals schon an Kulturgütern so reichen Stadt Neapel zu sehen waren, aus eigener Anschauung kannte. Hier hatte er eine breite Auswahl an verschiedensten Vorbildern, hier konnte er sich erste Inspirationen holen, die ihn dann vielleicht in weiterer Folge zum Studium der Malerei anregten. Es könnte genau diese mögliche, ja sogar wahrscheinliche, frühe Auseinandersetzung mit der Malerei in Neapel, das künstlerisch vielfältige Umfeld zwischen den einheimischen Naturalisten, der starken Präsenz der römisch-bolognesischen Barockklassiker und den Errungenschaften der neuen Künstlergeneration um Luca Giordano, in dem Martino Altomonte aufwuchs, der Grund dafür gewesen sein, warum er um das Jahr 1674 im Alter von etwa 15 Jahren, seine Heimatstadt verließ und sich nach Rom aufmachte, um dort eine Malerlehre zu beginnen.⁴⁵ Altomontes Zeit in Rom, seine Ausbildung und seine Beziehungen zur römischen Malerakademie, der Accademia di San Luca, sollen nun im folgenden Abschnitt näher erläutert werden.

1.2. Altomontes Ausbildung in Rom: Giovanni Battista Gaulli, Carlo Maratti und die Accademia di San Luca (ca. 1674–1685)

Für die meisten angehenden italienischen Künstler des 17. Jahrhunderts war es obligatorisch, nach Möglichkeit zumindest einen Teil ihrer Ausbildung in Rom zu verbringen, um sich hier an den zahlreich vorhandenen antiken Kunstwerken, die die Zeiten überdauert hatten sowie den großen Meistern der Renaissance zu schulen. Auch Martino Altomonte dürfte hierbei keine Ausnahme gewesen sein. Um das Jahr 1674 kam der junge Neapolitaner in die Ewige Stadt. Hier verbrachte er die nächsten zehn Jahre, um eine künstlerische Grundausbildung zu erhalten. Er ging, so de Luca in seinem Bericht, zunächst fünf Jahre lang bei Giovanni Battista Gaulli, genannt Baciccio, in die Lehre. Anschließend setzte er seine Ausbildung bei Carlo Maratti fort und besuchte zudem die römische Maler- und Bildhauerakademie, die Accademia di San Luca.⁴⁶ Keine dieser spärlichen Angaben kann durch Dokumente bestätigt werden. Die Namen Altomonte oder Hohenberg tauchen weder in Zusammenhang mit Gaulli oder Maratti noch in

⁴⁵ De Luca 1777, S. 413.

⁴⁶ De Luca 1777, S. 413–414.

einem Schülerverzeichnis der Accademia di San Luca auf.⁴⁷ Dennoch lässt der Stil seiner späteren Werke auf eine Schulung im engeren Umfeld der römischen Künstlerakademie schließen.⁴⁸ Gerade deshalb ist es sinnvoll, diesen Abschnitt im Leben Altomontes und das künstlerische Umfeld in Rom zwischen Gaulli, Maratti und der Accademia di San Luca zur Zeit des Aufenthalts des Malers in der Stadt von 1674 bis 1684 detaillierter zu betrachten.

Giovanni Battista Gaulli (1639–1709), der erste Lehrer Altomontes, stammte aus Genua. Er kam um 1660 nach Rom und sollte hier zu einem der führenden Freskomaler des ausgehenden 17. Jahrhunderts werden.⁴⁹ Wichtig in diesem Zusammenhang ist vor allem die enge Freundschaft Gaullis mit Gian Lorenzo Bernini. Dieser konnte dem zunächst unbekannten Genueser durch seine weitreichenden Kontakte zu einflussreichen Mäzenen einige bedeutende Aufträge vermitteln, durch die er innerhalb kürzester Zeit in den Kreis der angesehensten römischen Maler aufstieg.⁵⁰ In seiner künstlerischen Entwicklung durchlebte Gaulli verschiedene Phasen, die, beginnend mit eher klassisch-gemäßigten Kompositionen⁵¹, schließlich in stark bewegte, dramatische und opulente Bilderwelten mündeten. Ein wichtiger Markstein in dieser Entwicklung ist dabei die Freskenausstattung in Sant’Agnese in Agone, sein erster großer Auftrag, den er, vermittelt durch Bernini, zu Beginn der 1670er Jahre ausführte.⁵² Von den Fresken an den Kuppelpendentifs der Kirche zeigt beispielsweise die Tugendddarstellung der Mäßigung und der Keuschheit (Abb. 11) einige jener typischen Merkmale, die Gaullis späteren Stil charakterisieren sollen. Die eher blassen Farben, die klar umrissenen Linien der Figuren und die Detailgenauigkeit tragen durchaus noch klassische Züge. Die stark bewegten, wogenden Gewänder und die zahlreichen Putti, für die der Platz im Freskenfeld zu eng zu sein scheint, verweisen jedoch bereits auf Gaullis spätere Schöpfungen.⁵³ In seinem wohl bekanntesten und anspruchsvollsten Werk, der Freskenausstattung von Il Gesù, der römischen Mutterkirche des Jesuitenordens, ist Gaullis hochbarocker, dramatischer und dynamisch-überbordender Stil

⁴⁷ Aurenhammer 1965, S. 11.

⁴⁸ Aurenhammer 1965, S. 11.

⁴⁹ Enggass 1964, S. 1.

⁵⁰ Ebenso bedeutend für Gaulli war sicherlich auch seine Aufnahme in die Accademia di San Luca im Jahr 1662, in der er in Folge auch diverse Ämter bekleidete. Auch dieser Umstand unterstreicht den raschen Aufstieg des Genueser Künstlers. Vgl. Enggass 1964, S. 1–3.

⁵¹ Diese Phase in Gaullis Entwicklung ist gekennzeichnet durch seine Auseinandersetzung mit klassischen Kompositionen der Carracci vor dem Hintergrund der damals aktuellen kunsttheoretischen Debatte zwischen der naturalistischen und idealistisch-klassischen Stilrichtung. Vgl. Enggass 1964, S. 6–8.

⁵² Enggass 1964, S. 9.

⁵³ Enggass 1964, S. 12.

schließlich voll entwickelt und erreicht im Langhausfresko mit dem Triumph des Namens Jesu (Abb. 12) seinen Höhepunkt.⁵⁴

Gaulli begann den Auftrag für Il Gesù 1672 und sollte zur Vollendung der Fresken die nächsten 13 Jahre benötigen.⁵⁵ Als Martino Altomonte um 1674 als Lehrling Gaullis in dessen Werkstatt eintrat, steckte der Meister demnach gerade mitten in den Arbeiten an seinem wohl größten Auftrag. Da es keinerlei schriftliche Aufzeichnungen über Altomontes Ausbildungszeit bei Gaulli gibt, kann darüber was genau der Schüler in der Werkstatt des Genuesen gemacht oder gelernt haben soll, nur spekuliert werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass der junge Altomonte eine systematische Grundausbildung in sämtlichen malerischen Techniken erhalten haben wird.⁵⁶ Vor allem die Zeichnung als Grundlage der Malerei wird ein zentrales Thema in Altomontes Ausbildung gewesen sein.⁵⁷ Gerade Gaulli ist bekannt für seine akribischen Zeichenstudien, die als Basis seiner Werke dienten⁵⁸ und sein Schüler Altomonte behielt diese Praxis Zeit seines Lebens bei.⁵⁹

Selbstverständlich wird Martino Altomonte auch im Umgang mit monumentaler Freskomalerei, dem Spezialgebiet seines ersten Lehrmeisters, unterrichtet worden sein.⁶⁰ Interessant ist dabei aber, dass Altomonte trotz seiner Ausbildung bei Gaulli später kaum in Fresko malte.⁶¹ Abgesehen von seinen Arbeiten im Unteren Belvedere in Wien, ist kein Werk Altomontes in dieser Technik überliefert.⁶² Aufgrund dieser Einzigartigkeit lohnt sich die nähere Betrachtung

⁵⁴ Gaullis Fresken in Il Gesù werden zusammen mit jenen Andrea Pozzos in der zweiten großen römischen Jesuitenkirche, S. Ignazio, in der Literatur oft als Inbegriff der monumentalen, sakralen Barockmalerei bezeichnet. Vgl. Wittkower 1999a, S. 141.

⁵⁵ Erneut kam der Auftrag an Gaulli durch Interventionen Berninis zustande. Gaulli unterzeichnete den Arbeitsvertrag mit den Jesuiten von Il Gesù im Jahr 1672 und verpflichtete sich die Fresken im Langhaus, in den Querhäusern und an der Kuppel samt Pendentifs auszuführen. Das Langhausfresko war 1679 vollendet. Vgl. Enggass 1964, S. 31–43.

⁵⁶ Etlzstorfer 2002a, S. 10.

⁵⁷ Klaus 1916, S. 20.

⁵⁸ Für die Fresken in Sant'Agnese reiste Gaulli beispielsweise eigens nach Parma, um Correggio zu studieren und fertigte zahlreiche Zeichnungen zu Studienzwecken an, ehe er mit den Arbeiten in der Kirche begann. Vgl. Enggass 1964, S. 9. – Zu den werkvorbereitenden Zeichnungen und Entwürfen Gaullis vgl. außerdem Enggass 1964, S. 71–74.

⁵⁹ An dieser Stelle sei beispielsweise auf Martino Altomontes Melker Skizzenbuch hingewiesen. Vgl. dazu Aurenhammer 1955/1956.

⁶⁰ Etlzstorfer 2002a, S. 10.

⁶¹ Möglicherweise hat ihm die Freskomalerei nicht zugesagt, eine Vermutung, die zusätzlich durch die Tatsache gestützt wird, dass Martino Altomonte seine späteren Freskenaufträge in Österreich meist seinem Sohn Bartolomeo, der bei Francesco Solimena zum Freskenmaler ausgebildet wurde, überantwortete. Vgl. Heinzl 1964, S. 18, Aurenhammer 1965, S. 62 und S. 111, Anm. 1.

⁶² Insgesamt hat Altomonte im Unteren Belvedere zwei Räume mit drei Fresken ausgestattet. Dabei handelt es sich um zwei kleinere Medaillons im Schlafzimmer Prinz Eugens und das große Deckenfresko im Marmorsaal des Schlosses. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 31 und S. 134, Nr. 73–75.

des großen Deckenfreskos Altomontes im Marmorsaal des Unteren Belvedere (Abb. 13), welches Prinz Eugen von Savoyen ab dem Jahr 1714 von seinem Lieblingsarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt erbauen ließ. Die Räumlichkeiten in seinem neuen Schloss sollten natürlich entsprechend prachtvoll und repräsentativ ausgestattet werden. Für die ab etwa 1716 begonnene Freskierung des großen Marmorsaales (Abb. 14) engagierte der Prinz die bolognesischen Architekturmaler Marcantonio Chiarini und Gaetano Fanti sowie Martino Altomonte, der den figürlichen Teil der Ausmalung übernehmen sollte.⁶³ In dem reich mit Stuck und Marmor verzierten Raum mit quadratischer Grundfläche sieht man bereits an den Wänden zwischen Skulpturenschmuck und Reliefs die scheinarchitektonischen Malereien der Bologneser Künstler, welche fingierte Nischen und Wandöffnungen zeigen und dadurch den Raum scheinbar durchbrechen. An der Decke des Saals wird die Illusion auf die Spitze getrieben. Der Plafond ist zur Gänze mit Malereien überzogen, die den Raum scheinbar nach oben hin Schritt für Schritt erweitern. Die Malereien können dabei in mehrere Abschnitte unterteilt werden. Die unterste Zone bildet eine gemalte Steinbalustrade, welche das gesamte Deckenquadrat umläuft. Man erkennt vorkragende Balkone, rückschwingende Elemente, Vasen aber auch figürliche Darstellungen, wie etwa allegorische Tugendgestalten an den Balkonen und gemalte Medaillons mit Kampfszenen in den Raumecken. Über der Balustrade setzt sich die Scheinarchitektur mit einer schwer und massiv wirkenden goldenen Decken- und Gebälkkonstruktion fort, die nun im Vergleich zum quadratischen Raum über Eck gestellt ist.

In ihrer Mitte ist die Decke scheinbar aufgebrochen und gibt den Blick in Richtung Himmel mit dem großen Fresko Martino Altomontes (Abb. 15) frei.⁶⁴ Der blaue Himmel ist bevölkert von schwebenden Putti und auf Wolken ruhenden Figuren. Diese sind in insgesamt fünf Gruppen aufgeteilt, wobei sich die größte davon mittig befindet und somit das formale und gleichzeitig auch das inhaltliche Zentrum des Freskos definiert. Dargestellt ist hier der griechische Gott des Lichts, Apollon, der vor dem Hintergrund der hell strahlenden Sonne auf seinem von weißen Pferden gezogenen goldenen Wagen thront. Vor ihm schwebt die rosenstreuende Aurora und unterhalb, auf den restlichen kleineren Wolkenbänken, erkennt man die Musen, die Personifikationen der Fama und der Stärke, den Götterboten Merkur, eine liegende Heldenfigur

⁶³ Die Autorschaft Altomontes war aufgrund fehlender Dokumente lange Zeit umstritten, ist heute jedoch weitgehend anerkannt. Aurenhammer führt für seine Zuschreibung an Altomonte stilistische Vergleiche, eine Signatur auf einem der Fresken im Schlafzimmer sowie Entwürfe im Melker Skizzenbuch Martino Altomontes, die eindeutig dem Fresko im großen Marmorsaal zuzurechnen sind, als Beweis an. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 31. – Auch die neuere Forschung geht von der Richtigkeit der Zuschreibung an Altomonte aus. Vgl. Prohaska 1999, S. 387, Brucher 1994a, S. 215–216, Möseneder 1999, S. 337–338, Etlzstorfer 2002a, S. 18–19.

⁶⁴ Aurenhammer 1965, S. 32 und S. 134, Nr. 73.

sowie weitere Putti. Zusammen mit den allegorischen Tugendgestalten auf der gemalten Steinbalustrade und den Kampfszenen auf den Grisaille-Medaillons in den Raumecken ergibt sich ein komplexes Verweissystem, das Apollon zugleich als Krieger, Schutzherr der Wissenschaften und Künste sowie idealen Tugendhelden zeigt, was letztlich eine Allusion auf den Bauherren Prinz Eugen und somit seine Apotheose, seine Erhebung in den Kreis der antiken Götter darstellt.⁶⁵

Vom formalen, kompositorischen Aufbau her kann man Altomontes Fresko im Marmorsaal des Unteren Belvedere zum Teil mit jenen seines römischen Lehrers Giovanni Battista Gaulli vergleichen. Stellt man beispielsweise Gaullis Langhausfresko in Il Gesù (Abb. 12) jenem Altomontes im Marmorsaal gegenüber, so erkennt man Parallelen in Bezug auf das strahlende Zentrum, von dem ausgehend die gesamte Komposition zu lesen ist. Ist es in Rom der Name Christi, so ist es in Wien die Sonnenscheibe hinter Apollon, die das Fresko mit Licht erfüllt. Rund um dieses helle Zentrum herum kann man sowohl in Rom als auch in Wien in unterschiedlichen Höhen gestaffelte Wolkenbänke erkennen, auf denen die Figuren Platz genommen haben. An diesem Punkt enden die Analogien zwischen den beiden Fresken jedoch bereits wieder. Der große Unterschied liegt in der Anzahl der Figuren und in der Verteilung der Figurengruppen. Für Gaullis Wolken- und Figurenmassen ist der ihnen zugewiesen Raum im Scheitel des Tonnengewölbes schier zu klein, sodass sie den Rahmen buchstäblich sprengen und sich darüber hinaus in das Gewölbe des Kirchenraums ausbreiten. Dadurch schafft Gaulli eine Symbiose zwischen realer Architektur und gemalter Himmelswelt. Die Architektur greift in die Malerei und umgekehrt, sodass die Grenzen zwischen den Gattungen aufgebrochen und an vielen Stellen überspielt werden. Im Unteren Belvedere hingegen fehlt dieses verschmelzende Element. Hier wird die Scheinarchitektur nach dem abrupten Öffnen der gemalten Decke in Altomontes Fresko nicht weitergeführt oder aufgenommen, sondern bildet eine scharfe Grenze zwischen der irdischen Architektur und der dahinter liegenden und entrückt wirkenden Himmelswelt. Altomonte schafft dadurch eine „ideale Ebene“⁶⁶, die völlig unabhängig von der Scheinarchitektur ist und in der er nun seine Figuren relativ locker und dekorativ verteilt.

Dabei zeigt sich deutlich Altomontes Kenntnis der Deckenfresken seines neapolitanischen Landsmanns Luca Giordano in der Galleria Riccardiana des Palazzo Medici Riccardi in Florenz

⁶⁵ Aurenhammer 1965, S. 32.

⁶⁶ Aurenhammer 1965, S. 34.

(Abb. 16), die in den Jahren 1682/83 entstanden sind.⁶⁷ Wenn auch in Florenz der leere Raum zwischen den Figuren-Wolken-Gruppen allein aufgrund der Größe der Galleria ausgedehnter ist als in Wien, sind diese dennoch in ähnlicher Weise dekorativ über die gesamte Decke verteilt. Die helle und bunte Farbigkeit der Fresken Giordanos gemahnt wiederum an die venezianische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, die Altomonte ebenso durch Giordano kennengelernt haben dürfte.⁶⁸ Auch Altomontes Figuren in seinem Belvedere-Fresko erinnern eher an Giordano, als beispielsweise an jene dramatisch bewegten Körper Gaullis. Ähnlich wie Giordanos, wirken Altomontes Gestalten in ihren Bewegungen viel ruhiger und gesetzter, weniger untersichtig und dadurch klarer und deutlicher lesbar. Hierbei besinnt sich Altomonte offenbar wiederum seiner klassischen Schulung im Umkreis der römischen bzw. Pariser Akademie.⁶⁹ Insgesamt lässt sich demnach eine Art Eklektizismus in Altomontes Fresko für den Prinzen Eugen feststellen, indem er versucht, mehrere Vorbilder miteinander zu verschmelzen, um daraus seinen eigenen Stil zu entwickeln. Neben die klassischen römischen Prinzipien, angereichert mit französischen Einflüssen, tritt ein stark von Luca Giordano geprägter neapolitanisch-venezianischer Mischstil – eine Feststellung, die nicht nur auf das Fresko im Marmorsaal, sondern das gesamte Oeuvre Altomontes zutrifft.⁷⁰

Das Beispiel des Deckenbildes im Belvedere illustriert auf anschauliche Weise, dass Altomonte von seinem ersten Lehrer Gaulli weder dessen bevorzugte Technik, das Fresko, noch dessen mit dramatisch-hochbarocken Elementen durchsetzten Stil der Zeit um 1670/80, wie er in den Fresken für Il Gesù deutlich zu Tage tritt, übernommen hat. Von viel zentralerer Bedeutung für Altomontes späteres Schaffen, für die Entwicklung seines klassischen Stils, seiner beruhigten Kompositionen und insbesondere für seine Spezialisierung auf die Ölmalerei ist sicherlich die nächste Station in seinem Leben, die Lehrzeit bei Carlo Maratti. Von den beiden nach de Lucas Biographie⁷¹ namentlich bekannten römischen Lehrern Altomontes ist der aus der Gegend um

⁶⁷ Aurenhammer weist nicht nur auf Altomontes Kennerschaft der Fresken Giordanos in Florenz hin, sondern vermutet sogar eine Beteiligung Altomontes an dieser Ausstattung. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 24.

⁶⁸ Aurenhammer 1965, S. 24.

⁶⁹ Aurenhammer 1965, S. 33. – Vgl. dagegen Brucher 1994a, S. 217. Brucher verweist hier in Zusammenhang mit perspektivischen Verkürzungen auf Analogien zwischen Altomontes Belvedere-Fresko und Guercinos „Aurora“ im Casino Ludovisi in Rom. Vor allem bei Eugens und Auroras Wagen und den Pferden sind die Ähnlichkeiten augenfällig. – Was den Umgang mit der Scheinarchitektur betrifft, so zeigt sich Guercino jedoch weitaus verspielter, indem er diese viel deutlicher in den figürlichen Teil des Freskos integriert und somit die Grenzen zwischen dem Himmelsaublick und der gemalten Architektur viel mehr ineinander übergehen als bei Altomontes „idealer Ebene“.

⁷⁰ Aurenhammer 1965, S. 24.

⁷¹ De Luca 1777, S. 414.

Ancona an der Adriaküste stammende Carlo Maratti (1625–1713)⁷² zweifellos derjenige, der den nachhaltigsten Eindruck auf den jungen Neapolitaner machte.

Maratti kam im Alter von zwölf Jahren nach Rom und wurde Lehrling in der Malerwerkstatt Andrea Sacchis.⁷³ Ab etwa 1650 erhielt er zunehmend eigenständige Aufträge⁷⁴ und trat auf dem Gebiet der Freskomalerei in Konkurrenz zu Giovanni Battista Gaulli.⁷⁵ Marattis Stil, seine ganze Kunstauffassung, ist jedoch gänzlich verschieden zu Gaulli. Ein Fresko Marattis im Palazzo Altieri in Rom verdeutlicht diese Unterschiede in anschaulicher Weise. Im Jahr 1673, zur selben Zeit, als Gaulli mit den Arbeiten für Il Gesù beschäftigt war, erhielt Maratti den Auftrag für ein Gewölbefresko im großen Salon des Palazzo Altieri, das den Triumph der Clemenzia als allegorische Verherrlichung der Regierung Papst Clemens‘ X. Altieri darstellt (Abb. 17).⁷⁶ Auf den ersten Blick werden die Differenzen zwischen Gaulli und Maratti sichtbar. Letzterer ist weit entfernt von den dynamischen, rahmensprengenden Figurenmassen Gaullis mit ihren schwungvollen Bewegungen sowie den lebhaften und mitreißenden Affektdarstellungen. In Marattis Komposition spielt sich die gesamte Handlung im vorgegebenen Deckenfeld ab. Sie ist insgesamt deutlich beruhigter, gesetzter und rationaler. Die wenigen Figuren sind klar erkennbar, der gesamte Bildaufbau ist gut lesbar. Maratti erreicht diese Klarheit und Ruhe durch die weitgehende Aufgabe der illusionistischen Sotto-in-su-Malerei und es scheint hier fast so, als hätte er auf den traditionellen Typus des quadro riportato zurückgegriffen.⁷⁷

Diese klassischen Prinzipien, die er zweifellos von seinem Lehrer Andrea Sacchi übernommen hat, wandte Maratti aber vor allem bei seinen monumentalen Altarbildern an, die er und seine Werkstatt in Massen produzierten. Die zahlreichen Gemälde, mit denen er sehr erfolgreich war, machten Maratti zum bestimmenden römischen Altarbildmaler des ausgehenden 17. Jahrhunderts.⁷⁸ Maratti verwendet in seinen Kompositionen stets wenige, stark plastisch wirkende Figuren, die er ins Monumentale übersteigert. Zusammen mit der meist hellen Farbigkeit erzeugen seine Bilder kaum Dramatik und Spannung sondern vielmehr zurückhaltende Mäßigung und Ruhe. Die nur wenig in Bewegung versetzten und in ihren

⁷² Wittkower 1999a, S. 145–146.

⁷³ Wittkower 1999a, S. 146.

⁷⁴ Wittkower 1999a, S. 146.

⁷⁵ Maratti war beispielsweise in der engeren Auswahl für den Auftrag in Il Gesù, den schließlich jedoch Gaulli erhielt. Enggass 1964, S. 31.

⁷⁶ Wittkower 1999a, S. 145. – Roettgen 2007, S. 63.

⁷⁷ Wittkower 1999a, S. 145–146. – Der Rückgriff auf den Typus des quadro riportato könnte allerdings auch auf Wunsch des Auftraggebers zurückzuführen sein. Vgl. Roettgen 2007, S. 63.

⁷⁸ Wittkower 1999a, S. 146.

Gesichtszügen stark idealisierten Figuren strahlen Würde und Feierlichkeit aus, was seinen Werken zusätzlich dekorativen Charakter verleiht.⁷⁹

Marattis Altarbild für die Cybo-Kapelle in Santa Maria del Popolo in Rom (Abb. 18), welches er 1686 vollendete⁸⁰, soll an dieser Stelle stellvertretend für die zahlreichen anderen Gemälde Marattis jener Zeit stehen und die charakteristischen Merkmale noch einmal demonstrieren. Das hochformatige Bild zeigt im oberen Drittel die auf Wolken thronende Madonna Immakulata, welche in ihrer himmlischen Glorie von einem Kranz aus Engelsfiguren und Putti umgeben ist. Ihre Arme weisen seitlich von ihrem Körper weg und ihr Blick ist nach oben gerichtet. Unterhalb der Madonna erkennt man die irdische Sphäre, in der die heiligen Kirchenväter Johannes Chrysostomos, Gregor der Große und Augustinus sowie der Evangelist Johannes auf einer stufenartigen Architektur platziert sind. Der Evangelist deutet mit seiner linken Hand auf den neben ihm sitzenden Gregor den Großen und weist mit seiner Rechten nach oben in Richtung Madonna. Durch diesen Zeigegestus veranschaulicht er den Kirchenvätern das Dogma der Unbefleckten Empfängnis Marias.⁸¹ In diesem Bild sind alle oben beschriebenen Eigenschaften vorhanden. Maratti beschränkt sich in seiner Komposition auf wenige Figuren, wodurch diese an Monumentalität gewinnen. Die spärlichen und ruhigen Bewegungen der Protagonisten scheinen gleichsam erstarrt, ihre Gesichtszüge sind auffallend glatt, wirken idealisiert und würdevoll. Die gesamte Komposition ist klassisch, klar und unkompliziert aufgebaut. Der Blick des Betrachters wird dabei von Figur zu Figur geleitet, beginnend mit dem in der linken unteren Bildecke kauenden Augustinus, weiter nach oben zur Gruppe mit dem Evangelisten, Gregor dem Großen und dem dahinter stehenden Johannes Chrysostomos, bis hinauf zur Madonna.

Maratti variiert hier im Grunde ein raffaeleskes Kompositionsschema, wie es beispielsweise in dessen Disputa in der Stanza della Segnatura im Vatikan (Abb. 19) zu finden ist, reduziert dabei jedoch die Figurenanzahl auf ein Minimum.⁸² Die Gruppe der Kirchenväter unmittelbar rechts des zentralen Altars in Raffaels Fresko weist Ähnlichkeiten mit Marattis Heiligengruppe auf. Die Protagonisten sitzen auf Marmorstufen, selbst das Muster der Bodenfliesen ist annähernd identisch. Vor allem der Zeigegestus der sich direkt neben dem Altar befindenden Figur bei Raffael ist gut mit jenem des Evangelisten Johannes bei Marattis Altarbild für die Cybo-Kapelle vergleichbar. Beide deuten in ähnlicher Art und Weise auf die über ihnen befindliche

⁷⁹ Wittkower 1999a, S. 146–147.

⁸⁰ Sutherland Harris 2005, S. 126.

⁸¹ Sutherland Harris 2005, S. 126.

⁸² Sutherland Harris 2005, S. 126.

himmlische Zone, die aus Wolken, Engeln und Putti gebildet wird. Maratti greift für seine Komposition demnach auf ein klassisches Vorbild aus der Hochrenaissance zurück.⁸³

Diese Reminiszenz wird verständlich, wenn man bedenkt, dass Carlo Maratti aus einer Schule hervorgegangen ist, die sich auf die Traditionen der Renaissance stützt und über Marattis Mentor Andrea Sacchi und dessen Lehrer, den Bologneser Maler Francesco Albani (1578–1660), bis auf Annibale Carracci, der mit seiner bolognesischen Malerakademie gemeinhin als großer Erneuerer und Wiederentdecker der italienischen Renaissance-malerei gilt, zurückzuführen ist.⁸⁴ Maratti förderte in seinem Unterricht stets das Studium der großen Renaissance-künstler, aber auch jenes der Carracci und deren unmittelbaren Nachfolger. Zudem standen die Beherrschung der Perspektive und der anatomischen Korrektheit, die ideale, ruhige und ausgewogene Komposition, das Maßhalten im Ausdruck und in der Bewegung der Figuren sowie die vorbereitende Zeichnung als Grundlage der Malerei im Mittelpunkt der Ausbildung bei Maratti. Als dessen Schüler konnte sich Altomonte folglich praktisch in die lange Traditionslinie der italienischen Malerei seit Raffael einreihen. Alle Prinzipien der klassisch konnotierten Malerei hat Altomonte bei Maratti gelernt und, wie noch zu zeigen sein wird, immer wieder in seinem eigenen Werk angewendet.⁸⁵

Carlo Maratti vermittelte aber nicht nur die Grundsätze der klassischen Malerei an Altomonte, sondern öffnete ihm wohl auch die Tür zur römischen Malerakademie, der Accademia di San Luca.⁸⁶ Maratti war eng mit dieser Institution verbunden. Im Jahr 1664 bekleidete er das Amt des Principe⁸⁷ und während dieser Zeit, im Laufe der 1660er Jahre, wurde die römische Maler- und Bildhauerakademie grundlegend reformiert. Seit den Anfängen der Accademia di San Luca, die 1593 von Federico Zuccari gegründet⁸⁸ wurde, waren, gemäß den Statuten der Akademie, Vorlesungen, Disputationen über Kunsttheorie, gelegentliche Preisausschreiben unter den Studenten und vor allem die Ausbildung der angehenden Maler und Bildhauer anhand eines regelmäßigen Zeichenunterrichts am Modell und nach der Natur vorgesehen. Doch diese Aufgaben der Akademie wurden nur nachlässig wahrgenommen und spätestens nach dem Tod

⁸³ Sutherland Harris 2005, S. 126–127.

⁸⁴ Sacchi studierte bei Albani, der wiederum enger Mitarbeiter der Carracci-Familie war. Vgl. Sutherland Harris 2005, S. 120.

⁸⁵ Aurenhammer 1965, S. 81–83.

⁸⁶ Wie bereits erwähnt, gibt es keinerlei schriftliche Dokumente, ob Altomonte tatsächlich Mitglied der Accademia di San Luca war. Als Schüler Marattis bestand aber mit Sicherheit ein enger Kontakt mit der Akademie. Vgl. De Luca 1777, S. 414.

⁸⁷ Mahon 1971, S. 185.

⁸⁸ Pevsner 1986, S. 70.

Zuccaris im Jahr 1609 ebten sie weitgehend ab.⁸⁹ Maratti und seinen Akademiekollegen war nun daran gelegen, diese von Zuccari geforderten Aktivitäten und Ideale der Akademie wieder aufleben zu lassen. Es wurden wieder regelmäßige Vorlesungen abgehalten, Wettbewerbe veranstaltet und das intensive Studium am Modell wieder aufgenommen. Den Studenten sollte durch die kontinuierliche Teilnahme an Diskursen über Kunsttheorie außerdem literarisches Basiswissen vermittelt werden.⁹⁰

Schon zuvor ging man in Frankreich ähnliche Wege. Die Pariser Künstlerakademie, die Académie Royale de Peinture et de Sculpture, wurde 1648 mit Zustimmung des Königs und dem Ziel gegründet, die seit dem Mittelalter tradierte Monopolstellung der Malergilde in Zusammenhang mit der Ausbildung von Künstlern zu zerschlagen und die Kunst vom reinen Handwerk auf eine höhere, intellektuelle Ebene zu bringen.⁹¹ Zu diesem Zweck sollte die Ausbildung der Mitglieder durch Vorlesungen und Zeichenunterricht am Modell erfolgen. Zudem wurden Preisausschreiben und regelmäßige Ausstellungen geplant.⁹² Die führenden Persönlichkeiten in dieser Anfangsphase der Académie Royale waren der Künstler Charles Lebrun (1619–1690) und der Finanzminister König Ludwigs XIV., Jean-Baptiste Colbert (1619–1683). Ab den 1660er Jahren, also etwa gleichzeitig mit den Reformbestrebungen Marattis in Rom, hatten jene beiden hohe Ämter innerhalb der Pariser Akademie inne⁹³ und diese wurde immer mehr zu einem riesigen Wirtschaftsunternehmen. Durch monetäre Zuwendungen des Königs gestärkt, kontrollierte sie bald die gesamte französische Kunstszene und erweiterte ihren Einflussbereich noch über die Grenzen Frankreichs hinaus.⁹⁴ Die Académie Royale schickte sich an, die führende Kunstinstitution in ganz Europa zu werden, was sich vor allem daran bemerkbar machte, dass die Franzosen eine Verschmelzung mit der Accademia di San Luca anstrebten, die 1676 praktisch vollzogen wurde. Nacheinander wurden französische Künstler und Akademiemitglieder zu Principi in Rom gewählt, wie etwa Nicolas Poussin, Charles Lebrun oder Charles Errard. Es entstand eine Art internationale Künstlerakademie, wobei die Vereinigung der beiden Institutionen nie zur Gänze in allen Bereichen und mit letzter Konsequenz durchgeführt

⁸⁹ Pevsner 1986, S. 70–72.

⁹⁰ Sutherland Harris 2005, S. 125–126.

⁹¹ Zur Gründung der Pariser Akademie und den Auseinandersetzungen mit der französischen Malergilde vgl. Pevsner 1986, S. 92–95.

⁹² Pevsner 1986, S. 94.

⁹³ 1661 wurde Colbert zum Vizeprotektor ernannt, 1672 schließlich zum Protektor. Lebrun wurde 1661 zum „Peintre du Roi“ ernannt und 1683 zum Direktor der Akademie erhoben. Vgl. Pevsner 1986, S. 96–98.

⁹⁴ Pevsner 1986, S. 96–97.

wurde und der praktische Nutzen dieser Unionsversuche für die Mitglieder und Schüler eher gering war.⁹⁵

Viel wichtiger war aber der intellektuelle Austausch, der dadurch auf dem Gebiet der Kunsttheorie zwischen Paris und Rom stattfand. So erhielt beispielsweise die römische Akademie eine Kopie der Conférences, der sieben kunsttheoretischen Vorlesungen, die 1667 in Paris abgehalten und danach von Félibien publiziert wurden und worüber in Rom eifrig diskutiert wurde.⁹⁶ Trotz teils unterschiedlicher Auffassungen, waren sich die beiden Akademien in Rom und Paris in ihren Anschauungen grundsätzlich einig. Die Ausbildung der Studenten sowohl auf praktischem Gebiet durch das Zeichenstudium am Modell als auch im theoretischen Bereich durch den verpflichtenden Besuch von Vorlesungen und Diskursen stand im Mittelpunkt beider Kunstakademien.⁹⁷ Die gesamte Kunstauffassung war in beiden Institutionen praktisch ident. Man orientierte sich an der klassischen Kunst der Antike sowie an den Vorbildern aus der Renaissance und erklärte die Zeichnung als Grundlage jeder Beschäftigung mit der Malerei und die ideale Komposition zu unumstößlichen Richtlinien, an die sich der wahre Künstler zu halten hat. Mit Lebrun auf der einen und Maratti auf der anderen Seite, hatten beide Akademien eifrige Befürworter und praktische Vertreter dieser klassischen und idealistischen Kunstauffassung.⁹⁸

Dieser intensive kunsttheoretische Austausch zwischen Paris und Rom in den 1670er und 1680er Jahren, der Zeitraum, in dem Martino Altomonte in Rom war, musste demnach auch für ihn bedeutsam gewesen sein. Er hatte jene Fusionsbestrebungen zwischen den beiden Kunstakademien und die damit zusammenhängenden Debatten sicherlich unmittelbar miterlebt,⁹⁹ denn obwohl nicht abschließend geklärt ist, ob Altomonte tatsächlich Mitglied und Schüler der Accademia di San Luca war, kann davon ausgegangen werden, dass er durch seine Lehrer Giovanni Battista Gaulli und vor allem Carlo Maratti, die ja eng mit dieser Institution verbunden waren, nicht nur in der Praxis unterrichtet wurde, sondern auch Zugang zu den aktuellen kunsttheoretischen Diskussionen innerhalb der Akademie erhalten hatte. In diesem Umfeld konnte sich Altomonte mit der klassisch-idealistischen Kunstauffassung, die in beiden Akademien, in Paris und in Rom, zu jener Zeit vorherrschend war, auseinandersetzen. Zu seiner fundierten praktischen künstlerischen Ausbildung trat demnach eine ebenso grundlegende

⁹⁵ Pevsner 1986, S. 108–109.

⁹⁶ Mahon 1971, S. 188.

⁹⁷ Mahon 1971, S. 188–189.

⁹⁸ Aurenhammer 1965, S. 82–83.

⁹⁹ Aurenhammer 1965, S. 83.

Unterweisung in der damals vorherrschenden Kunsttheorie. Von unmittelbarer Bedeutung für Altomonte waren dabei sicherlich die Gedanken und Vorstellungen Giovanni Pietro Belloris, dessen kunsttheoretische Anschauungen sich in Altomontes späteren Werken widerspiegeln.¹⁰⁰ Belloris Vorlesung „L’Idea“, die er 1664 an der römischen Akademie hielt und welche 1672 publiziert wurde¹⁰¹, gilt allgemein als Basis für die klassisch-ideale Kunsttheorie, wie sie am Ende des 17. Jahrhunderts in Rom gelehrt wurde. Da diese Gedanken Belloris auch für Altomontes Kunst grundlegend sind, soll im Folgenden auf die wichtigsten Aspekte seines kunsttheoretischen Konzepts detaillierter eingegangen werden.

1.4. Giovanni Pietro Belloris „L’Idea“ als theoretische Grundlage der klassisch-idealen Kunst Martino Altomontes

Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) war einer der gebildetsten Römer des 17. Jahrhunderts, der in vielen Themen bewandert war. Er war in erster Linie Sammler und unter Clemens X. (1670–1676) und Alexander VIII. (1689–1691) stieg er sogar zum päpstlichen Antiquar auf. Bellori war aber auch Kunstkenner und -kritiker und in diesem Zusammenhang ab 1662 Berater der zum Katholizismus konvertierten Königin Christina von Schweden, die ab den 1650er Jahren in Rom lebte.¹⁰² Daneben war er zudem Autor zahlreicher Schriften und Bücher und aufgrund seiner umfassenden Kennerschaft im antiquarisch-kunsthistorischen Bereich ist es auch naheliegend, dass Bellori außerdem eine Karriere in der Accademia di San Luca startete, mit der er zusätzlich durch seine enge Freundschaft mit Carlo Maratti verbunden war.¹⁰³ Ab 1664, Maratti war zu diesem Zeitpunkt gerade Principe, hatte er wichtige Ämter an der römischen Künstlerakademie inne¹⁰⁴ und im selben Jahr hielt er auch seinen berühmt gewordenen Vortrag „L’Idea del

¹⁰⁰ Aurenhammer 1965, S. 82.

¹⁰¹ Schneider 2011, S. 241–242.

¹⁰² Bell 2002, S. 1–2.

¹⁰³ Bell 2002, S. 4.

¹⁰⁴ Bellori war 1664 als Berater für ausländische Studenten an der Accademia di San Luca tätig, 1666 und 1668 war er Sekretär, 1667 Schatzmeister und 1678 Rektor. Vgl. Bell 2002, S. 10. – Interessant ist auch die Tatsache, dass Bellori 1689 an der Pariser Akademie eine Ehrenmitgliedschaft erhielt, was sicherlich als Zeichen der Wertschätzung seiner Theorien zu deuten ist. Vgl. Pevsner 1986, S. 99.

pittore“¹⁰⁵ im Rahmen der kunsttheoretischen Vorlesungen an der Akademie, der 1672 erstmals publiziert wurde.¹⁰⁶

Schon der Titel des Vortrags verrät die Grundlagen, auf welchen Belloris Theorie fußt. Demnach muss sich der Künstler eine Idee, eine Vorstellung von dem Urbild einer Person oder eines Dinges machen und sich deren Schönheit bewusst werden: „[...] *perchè li nobili pittori e scultori [...] si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore [...]*“.¹⁰⁷ Der Künstler muss nun in einem nächsten Schritt mit Hilfe seiner Vorstellungskraft das Naturvorbild vervollkommen und verbessern: „*Così l'Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale [...]*“.¹⁰⁸ Die Kunst steht dabei immer über der Natur, der Künstler muss aus dem Besten auswählen und die reine Naturnachahmung wird strikt abgelehnt: „*Anzi la natura per questa cagione è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinari, e del tutto imitatori de'corpi, senza elezione e scelta dell'Idea, forono ripresi.*“¹⁰⁹ Als Negativbeispiel eines zu tadelnden Naturnachahmers spricht er namentlich Caravaggio an: „[...] *come in questi nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili [...]*“.¹¹⁰ Die Naturalisten hätten keine Idee, sie kopierten vielmehr die Fehler der Natur und legten zu viel Wert auf das Modell, ohne sich über das Vollkommene dahinter Gedanken zu machen, sodass sie letztlich die wahre Kunst aus den Augen verlierten: „[...] *quelli, che si gloriano del nome di Naturalisti, non si propongono nella mente Idea alcuna; copiano i difetti de'corpi, e si assuefanno alla bruttezza e agli errori, giurando anch'essi nel modello, come loro precettore; il quale tolto dagli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l'arte.*“¹¹¹ Neben den Naturalisten werden auch die heute als Manieristen bezeichneten Künstler des ausgehenden 16. Jahrhunderts als ideenlose Kopisten ihrer Lehrer abgelehnt, da es ihnen an geistigen Qualitäten mangle und sie zu allem Übel auch

¹⁰⁵ Der komplette Titel lautet: „L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura“. Vgl. Bell 2002, S. 1.

¹⁰⁶ 1672 erschien Belloris wohl bekanntestes Werk, seine Sammlung ausgewählter Künstlerbiographien, die „Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni“, welche die Lebensbeschreibungen von Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Francois Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi und Nicolas Poussin beinhalten. Belloris Akademierede von 1664 wurde diesem Werk (und allen folgenden Publikationen der Künstlerviten) als Einleitung vorangestellt. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass diese erste Ausgabe der Viten mit dem Zusatz „Teil 1“ erschienen ist, was eine Fortsetzung nahelegen würde. Tatsächlich wurden nach dem Tod Belloris Manuskripte mit den Viten Guido Renis, Andrea Sacchis und Carlo Marattis gefunden. Marattis Biographie wurde, allerdings mit nachträglichen Änderungen, 1732 als eigenständiges Werk „Vita di Carlo Maratti pittore“ publiziert. Vgl. Bell 2002, S. 11–12.

¹⁰⁷ Bellori 1821, S. 8. Für alle folgenden Ausführungen und Zitate aus Belloris „Idea“ wurde die 1821 in den Künstlerviten publizierte Fassung verwendet.

¹⁰⁸ Bellori 1821, S. 8.

¹⁰⁹ Bellori 1821, S. 9.

¹¹⁰ Bellori 1821, S. 9.

¹¹¹ Bellori 1821, S. 15.

noch die Fehler ihrer Meister nachahmten, sodass sie eher eine Idee des Schlechtesten und nicht des Besten formten: „[...] nè dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno, e copiano l'idee altrui; fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della Natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de'loro maestri. Al qual male si aggiunge che per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgono i difetti dei loro precettori, e si formano l'Idea del peggiore.“¹¹²

Nach all diesen Negativbeispielen bemüht sich Bellori Vertreter seiner Theorie des Schönen zu finden. Zu diesem Zweck führt er eine lange Liste von Künstlern an, beginnend in der Antike bis hin zu den Meistern der Renaissance, wie Alberti, Leonardo und Raffael aber auch Guido Reni, welche seiner Meinung nach die von ihm propagierte Idee des Schönen in ihrer Kunst zum Ausdruck gebracht hätten.¹¹³ In diesem Zusammenhang kommt Bellori schließlich zum Kern seiner Theorie. Es ist, so Bellori, unbedingt notwendig, dass sich der Künstler an den besten und vorbildlichsten Werken der Antike und an jenen der Renaissancemeister schult, um selbst Vollkommenheit zu erlangen: „Ci resterebbe il dire che gli antichi scultori avendo usato l'Idea meravigliosa, come abbiamo accennato, sia pero necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della Natura, ed al medesimo fine dirizzar l'occhio alla contemplazione degli altri eccellentissimi maestri [...].“¹¹⁴ Der höchste Wert der Kunst bestehe nicht in der einfachen Nachahmung der Natur, sondern in deren Beherrschung und Vervollkommnung, wie er am Ende seiner Rede noch einmal zusammenfasst: „[...] li pittori e gli scultori scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfezionano l' Idea , e l'opere loro vengono ad avanzarsi, e restar superiori alla Natura, che è l'ultimo pregio di queste arti, come abbiamo provato.“¹¹⁵

Die Hauptaussage der Kunsttheorie Belloris, wie er sie in seiner „Idea“ darlegt, ist demnach die Ablehnung der rein naturalistischen Malweise sowie der unkritischen Nachahmung, wie sie die Manieristen betrieben. Gleichzeitig fordert er die Idealisierung, Verbesserung und Vervollkommnung der Natur durch die Kunst, wobei das Studium der Antike und der Renaissance als unbedingt notwendig erachtet wird. Belloris „Idea“ wird in der Literatur als eine Mischung aus neuplatonischem Gedankengut und dem Ideenbegriff der Renaissance

¹¹² Bellori 1821, S. 15.

¹¹³ Bellori 1821, S. 10–11.

¹¹⁴ Bellori 1821, S. 16.

¹¹⁵ Bellori 1821, S. 18.

beschrieben¹¹⁶ sowie als Hauptwerk der klassisch-idealistischen Kunsttheorie und Grundlage des Barockklassizismus bezeichnet, wobei der enge Freund Belloris, Carlo Maratti, als ausführende Hand, Lehrer und Vermittler dieser Theorie fungiert haben sollte.¹¹⁷ Auch wenn diese Betrachtungsweise vieles vereinfacht darstellt,¹¹⁸ so kann dennoch davon ausgegangen werden, dass Belloris Theorien ab den 1660er Jahren bis über seinen Tod 1696 hinaus und somit auch in jenem Zeitraum, als sich Altomonte in Rom aufhielt, in der akademischen Lehre und auch in der Praxis bestimmend waren.¹¹⁹ In dem Geist dieser klassisch-idealen Kunstauffassung, die in Belloris Theorie und Marattis Gemälden ausgedrückt wird, ist die stilistische Entwicklung Martino Altomontes eingebettet und verwurzelt. Diesen Grundprinzipien sollte er Zeit seines Lebens treu bleiben.¹²⁰

1.5. Altomonte in Italien - Ein Resümee

Der hier dargelegte Versuch einer Rekonstruktion der wichtigsten Lebensstationen Martino Altomontes und seiner Anfänge in Italien kann aufgrund der spärlichen Quellenlage keinesfalls als vollständig betrachtet werden. Dennoch lassen sich die gezogenen Rückschlüsse auf die künstlerische Entwicklung Altomontes dahingehend zusammenfassen, dass ihre Ursprünge in Neapel und vor allem in Rom, im Umkreis der Accademia di San Luca, zu suchen sind. In seiner Geburtsstadt Neapel hat der junge Altomonte vielleicht bereits eine erste künstlerische Ausbildung erhalten, mit Sicherheit konnte er hier jedoch die Werke der lokalen Meister, wie etwa jene der Naturalisten und Caravaggisten Caracciolo oder Ribera sowie auch jene der römisch-bolognesischen Maler der klassisch-idealen Stilrichtung, wie beispielsweise Reni oder Domenichino, durch eigene Anschauung kennenlernen. Dieses künstlerisch äußerst spannende Umfeld hat den an Malerei offenbar interessierten jungen Altomonte sicherlich beeindruckt und dürfte wahrscheinlich der Grund dafür gewesen sein, warum er um 1674 seine Heimatstadt

¹¹⁶ Panofsky 1989, S. 57–63.

¹¹⁷ Belloris „Idea“ wird in der Literatur meist als eine Art „Praxisbuch“ für Künstler beschrieben und Carlo Maratti als praktischer Vermittler der Gedanken Belloris dargestellt. Vgl. dazu etwa Wittkower 1999a, S. 139.

¹¹⁸ Dass die Sachlage nicht ganz so einfach ist, versucht dagegen Sabrina Leps aufzuzeigen und weist darauf hin, dass die „Idea“ kaum konkrete Anleitungen in Sachen Stil oder Technik für den Künstler enthält, sondern vielmehr als eine Art „Nobilitierungsversuch“ des Künstlers und der Kunst generell zu verstehen ist. Vgl. dazu Leps 2011, S. 949–952. – Diese Sichtweise wird dadurch unterstützt, dass Bellori immer wieder die Würde und Vollkommenheit als höchsten Wert der Kunst propagiert und die Künstler, die den Idealen gemäß seiner Theorie folgen, als „*nobili pittori e scultori*“ bezeichnet. Vgl. Bellori 1821, S. 8.

¹¹⁹ Zur Verbreitung des klassischen Malstils der römischen Akademie am Ende des 17. Jahrhunderts vgl. auch Koller 1993, S. 45.

¹²⁰ Aurenhammer 1965, S. 84.

verließ, um in Rom eine Malerlehre zu beginnen. Hier hat Altomonte eine fundierte und systematische künstlerische Ausbildung erhalten. Bei seinem ersten Lehrer, dem in Rom sehr erfolgreichen Maler und Freskant Giovanni Battista Gaulli, erlernte er die Grundlagen der Öl- und Freskomalerei. Obwohl letztere die bevorzugte Technik seines Meisters war, übernahm Altomonte diese später nicht. Auch stilistisch und kompositorisch könnten die meisten der späteren Werke Altomontes kaum unterschiedlicher sein als jene, von barocker Dramatik bewegten Bilderwelten Gaullis. Dennoch schuf sich Altomonte in seinen fünf Jahren bei Gaulli die Basis für seine weitere Entwicklung.

Mit dem Eintritt in die Schule Carlo Marattis folgte die prägendste Phase in Altomontes Ausbildung. Maratti war der führende Altarbildmaler in Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Große, massiv und monumental wirkenden Figuren dominieren seine beruhigten, unaufgeregten Kompositionen und verraten Marattis klassisch-idealistische Kunstauffassung, die er selbst bis auf Raffael zurückführt, mit dem er sich über seinen Lehrer Andrea Sacchi und die Carracci in einer gemeinsamen Traditionslinie verbunden fühlte. Hier erhielt Altomonte die entscheidenden Impulse für seine weitere Entwicklung als Maler monumentaler Altarbilder, die später charakteristisch für seine Kunst werden sollten. Durch den Aufenthalt in Marattis Malerschule bot sich Altomonte zusätzlich die Gelegenheit, in Kontakt mit der Accademia di San Luca zu treten, die zu jener Zeit sehr eng mit der Pariser Künstlerakademie verbunden war. Belloris und Lebruns klassisch-idealistische Kunsttheorien, die Ablehnung des Naturalismus und des Manierismus waren es, die eine ganze Malergeneration, welche wie Martino Altomonte um 1680 im Umkreis der beiden Akademien ausgebildet wurde, prägte. Den akademischen Weg, den der Bäckerssohn aus Neapel in Rom einschlug, wagte er während seiner langen Karriere kaum zu verlassen. Die meisten seiner Bilder blieben durchwegs den klassisch-idealen Grundprinzipien, die er bei Maratti und Bellori gelernt hatte, verschrieben.

So ausgestattet, hätte Altomonte vermutlich durchaus in Rom Karriere machen können, zumal er offenbar unter seinen Kollegen großes Ansehen genoss. Es waren nämlich die Mitglieder der Malerakademie und sogar Altomontes erster Lehrer Giovanni Battista Gaulli selbst, die, so berichtet de Luca, den etwa fünfundzwanzigjährigen Neapolitaner um 1684/1685 dem polnischen König Jan III. Sobieski empfahlen, welcher zu dieser Zeit einen „*geschickten italienischen Maler*“ für seinen Hof in Warschau suchte.¹²¹ Es war ein Wendepunkt in Altomontes Leben, als er sich auf seine Reise Richtung Norden machte. Um bei Sobieski als

¹²¹ De Luca 1777, S. 414.

„echter“ Italiener Karriere machen zu können, änderte er nun auch seinen ursprünglichen Namen Martin Hohenberg auf Martino Altomonte.¹²² So wurde aus dem deutschen Einwandererkind, als welches er in Neapel geboren wurde, ein Italiener im Dienste des polnischen Königs. Altomonte stieg bei Sobieski schnell zum Hofmaler auf. Er arbeitete nicht nur für den König selbst, sondern erhielt auch zahlreiche Aufträge für den polnischen Adel und es verschlug ihn dabei sogar bis nach Litauen.¹²³ Während der Jahre in Polen wurde Altomonte sesshaft und gründete eine Familie.¹²⁴ Doch die geänderten politischen Verhältnisse nach dem Tod seines Gönners Jan Sobieski im Jahr 1696 bewogen ihn, das Land zu verlassen und er entschloss sich, mit seiner Familie in die kaiserliche Residenzstadt Wien zu übersiedeln.¹²⁵

¹²² De Luca 1777, S. 414.

¹²³ Zu Altomonte in Polen vgl. Aurenhammer 1965, S. 13–19 und Karpowicz 2002, S. 47–60.

¹²⁴ Altomonte heiratete 1690. Ein Jahr später wurde das erste von insgesamt fünf Kindern geboren, wobei nicht restlos geklärt ist, welche der Kinder in Polen und welche schon in Österreich zur Welt kamen. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 19 und Karpowicz 2002, S. 56.

¹²⁵ Aurenhammer 1965, S. 19.

2. Altomonte in Österreich: Vom Akademielehrer und Mitarbeiter Peter Strudels zum Mitbegründer der österreichischen Barockmalerei

2.1. Martino Altomontes frühe Wiener Jahre

Martino Altomonte kam zusammen mit seiner Familie um 1700 nach Wien.¹²⁶ Die Gründe für seine Übersiedlung nach Österreich liegen einerseits wohl in den geänderten und unsicheren politischen Verhältnissen in Polen in den Jahren nach dem Tod Jan Sobieskis 1696. Trotz seiner sicheren Stellung als Hofmaler,¹²⁷ sah Altomonte seine Zukunft offenbar nicht in Polen. Daneben wird mit großer Wahrscheinlichkeit die neue geopolitische Lage nach den für die Habsburger und ihre Verbündeten siegreichen Türkenkriegen das Hauptmotiv für Altomontes Umzug nach Wien gewesen sein. Nach dem Frieden von Karlowitz im Jahr 1699, der den endgültigen Sieg über die Türken bedeutete, wuchs das Habsburgerreich mit einem Schlag zur europäischen Großmacht. Damit verbunden war der Wunsch des Adels und des Klerus nach Repräsentation, der sich ab dem Ende des 17. Jahrhunderts in einer Fülle von Neu- und Umbauten von Schlössern, Residenzen, Kirchen und Klöstern manifestierte. Nach Jahren der Stagnation, bedingt durch die ständige Kriegsgefahr, erlebte somit auch die Kunst einen enormen Aufschwung in den habsburgisch dominierten Gebieten und vor allem in der kaiserlichen Residenzstadt Wien. Architekten, Bildhauer und Maler durften auf ein großes Auftragsvolumen hoffen.¹²⁸

Vor diesem Hintergrund ist es daher nicht verwunderlich, dass auch Martino Altomonte sein Glück in Wien versuchen wollte. Als ein in Rom ausgebildeter „italienischer“ Künstler und Hofmaler des polnischen Königs, sollte Altomonte eigentlich genügend Referenzen besessen haben, um in Wien problemlos reüssieren zu können. Dennoch verliefen die ersten Jahre in der Kaiserstadt in jeder Hinsicht wenig erfreulich für den Neapolitaner. Abgesehen von familiären Schicksalsschlägen,¹²⁹ dürfte auch die finanzielle Situation Altomontes äußerst schwierig gewesen sein, denn es war ihm in seiner Wiener Anfangszeit offenbar nicht möglich, Kontakte

¹²⁶ De Luca berichtet, dass Altomonte 1703 in Wien eintraf. Vgl. De Luca 1777, S. 415. – Es gibt jedoch Anhaltspunkte, dass er bereits früher, vielleicht schon 1699, in Wien ansässig wurde. Da entsprechende Dokumente fehlen, kann die Frage nach der genauen Ankunft Altomontes in Wien nicht endgültig geklärt werden. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 19.

¹²⁷ Nach de Luca soll der Nachfolger Jan Sobieskis, August II. von Polen, Altomonte als Hofmaler bestätigt haben. Vgl. De Luca 1777, S. 415.

¹²⁸ Etzlstorfer 2002a, S. 13–14.

¹²⁹ Altomontes Ehefrau Barbara starb 1702 in Wien. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 20.

zu knüpfen, um entsprechende Aufträge zu erhalten.¹³⁰ Die triste Lage Altomontes änderte sich erst 1707. De Luca berichtet, dass Altomonte in diesem Jahr Mitglied der Wiener Kunstakademie und „Gehilf“ Peter Strudels, des Gründers dieser Institution, wurde.¹³¹

2.2. Altomonte und die Wiener Malerakademie Peter Strudels

Der aus Südtirol stammende Maler Peter Strudel (um 1660–1714) ging in den frühen 1680er Jahren bei Carl Loth in Venedig in die Lehre¹³², wo er eine solide, an Tizian und Veronese anschließende und somit der venezianischen Maltradition folgende Ausbildung genoss, die er im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung aber immer mehr mit neapolitanischen, römischen und an Rubens und van Dyck orientierten flämischen Elementen verschmolz.¹³³ Nach seiner Lehre in Venedig zog Strudel nach Wien, wurde Kammermaler unter Kaiser Leopold I. (reg. 1658–1705)¹³⁴ und begann hier um 1688 mit dem Aufbau einer Kunstakademie.¹³⁵ Es handelte sich dabei aber nicht, wie etwa in Paris, um eine staatliche Institution. Strudels Akademie war vielmehr eine Privatinitiative des Südtirolers ohne Statuten oder Strukturen, die als zunftähnlicher Betrieb geführt und wohl eher am Schulbetrieb seines Lehrers Carl Loth orientiert war.¹³⁶ Das zeigt allein der Umstand, dass die Räumlichkeiten der Kunstschule zunächst in Strudels eigenem Haus untergebracht waren.¹³⁷ Erst 1705 bestätigte Kaiser Josef I. (reg. 1705–1711) Strudels Schule als „*öffentl. Kayserl. Academie von Mahlerey= Bildhauer= auch Bau= und Prospectiv-Kunst*“¹³⁸ und 1707 erhielt Strudel ein Haus in der Wiener Kärtnerstraße zur Unterbringung der Akademie. Dennoch behielt die Wiener Kunstschule ihren privaten Charakter bei, was auch dadurch zum Ausdruck kommt, dass die Akademie unmittelbar nach dem Tod Strudels im Jahr 1714 geschlossen wurde und damit gleichzeitig zu existieren aufhörte.¹³⁹ Der neue Kaiser Karl VI. (reg. 1711–1740) hatte zunächst offensichtlich kein Interesse daran, die Malerschule weiterzuführen. Erst 1725 kam es zur Neugründung der Wiener Kunstakademie unter dem kaiserlichen Hofmaler Jacob van Schuppen (1670–1751), die sich nun jedoch als eine

¹³⁰ Aurenhammer 1965, S. 20. – Etlzstorfer 2002a, S. 14.

¹³¹ De Luca 1777, S. 415. – Aurenhammer 1965, S. 20.

¹³² Koller 1993, S. 38–40.

¹³³ Koller 1993, S. 60.

¹³⁴ Koller 1993, S. 40.

¹³⁵ Als offizielles Gründungsdatum gilt der 26. Oktober 1692. Vgl. Koller 1993, S. 96.

¹³⁶ Koller 1993, S. 103.

¹³⁷ Koller 1993, S. 96.

¹³⁸ Wienerisches Diarium 1705, S. 1.

¹³⁹ Koller 1993, S. 98–99. – Pevsner 1986, S. 125. – Aurenhammer 1965, S. 22.

vom Herrscher persönlich geförderte Institution mit eigenen Statuten präsentierte und sich somit deutlich von Strudels Privatschule unterschied.¹⁴⁰

Wie der Lehrbetrieb in Strudels Akademie tatsächlich aussah, ist aufgrund der äußerst spärlichen Quellenlage nur vage rekonstruierbar. Mit Sicherheit gab es Zeichenunterricht nach Vorlagen und Gipskopien, welche Strudel selbst bei mehreren Italienreisen nach antiken und zeitgenössischen Skulpturen anfertigen ließ und nach Wien brachte.¹⁴¹ Auch theoretische Grundlagen dürften den Wiener Akademieschülern, etwa durch Andrea Pozzos Traktat „*Perspectivae pictorum et architectorum*“ und Cesare Ripas „*Iconologia*“ oder die Künstlerviten von Vasari bis Bellori, vermittelt worden sein.¹⁴² Als Lehrer der Malerei fungierte vermutlich hauptsächlich Peter Strudel selbst.¹⁴³ Da die Akademie nach der kaiserlichen Anerkennung 1705 offenbar schnell mit „*grossem Zulauff*“¹⁴⁴ von Schülern konfrontiert war, konnte Strudel seine Lehraufgaben wohl bald nicht mehr alleine bewältigen. Die Entscheidung, Martino Altomonte als Gehilfen, eine Art Assistenzlehrer¹⁴⁵, einzustellen, konnte aber nicht allein auf praktischen Gründen beruht haben. Altomonte war aufgrund seiner italienischen Herkunft, seiner Schulung in Rom bei Gaulli und Maratti sowie seiner Kontakte zur römischen Accademia di San Luca – und somit auch seiner Kenntnis über die protoklassizistische französische Kunsttheorie des Charles Lebrun – der ideale Kandidat um den Schülern der Wiener Kunstakademie umfangreiches praktisches und theoretisches Wissen aus den großen europäischen Kunstzentren zu vermitteln. Strudels Malerschule dürfte somit ein Schmelztiegel verschiedenster Stilrichtungen gewesen sein, in der Strudel die venezianische und flämische und Altomonte vor allem die klassische, römisch-bolognesische und neapolitanische Komponente beisteuerte.¹⁴⁶ Inwieweit sich Altomontes Lehrtätigkeit letztlich tatsächlich auf die künstlerische Entwicklung seiner Schüler ausgewirkt hat, ist unklar, zumal von der zwar wohl großen Schülerschaft der Akademie nur wenige Absolventen schriftlich belegt oder namentlich bekannt sind.¹⁴⁷ Dennoch lassen sich, beispielsweise in den Gemälden des bislang am gründlichsten erforschten und bekanntesten Akademieschülers, Johann Georg Schmidt, genannt „Wiener Schmidt“ (um 1685–

¹⁴⁰ Jacob van Schuppen, selbst Mitglied der Académie Royale, gab der neuen Wiener Akademie ähnliche Statuten wie jener in Paris. Vgl. Pevsner 1986, S. 125.

¹⁴¹ Koller 1993, S. 96.

¹⁴² Koller 1993, S. 102.

¹⁴³ Koller 1993, S. 103.

¹⁴⁴ Wienerisches Diarium 1705, S. 1.

¹⁴⁵ De Luca 1777, S. 415. – Koller 1993, S. 103–104.

¹⁴⁶ Aurenhammer 1965, S. 22. – Koller 1993, S. 103–104. – Etzlstorfer 2002a, S. 15.

¹⁴⁷ Koller 1993, S. 106.

1748), eindeutig Parallelen im Malstil zu Altomonte erkennen.¹⁴⁸ Das Beispiel Johann Georg Schmidts zeigt jedenfalls, dass mit Strudels Akademie und der Lehrtätigkeit von Künstlern wie Altomonte, wichtige Impulse in die bis zu diesem Zeitpunkt noch wenig entwickelte österreichische Barockmalerei gelangt sind und Altomonte somit, neben Johann Michael Rottmayr und Peter Strudel selbst, zu einem ihrer Mitbegründer wurde.¹⁴⁹

Für Martino Altomonte bedeutete die Anstellung bei Strudel aber mehr als ein gesichertes Einkommen. Durch die Wiener Akademie und Strudels Kontakte zum Kaiserhaus eröffneten sich ihm nun endlich Möglichkeiten für große und prestigeträchtige Aufträge. Bereits im Jahr des Beginns seiner Lehrtätigkeit bei Strudel erhielt Altomonte von Kaiser Josef I. die Aufgabe, das Augartenschloss in Wien mit Deckenmalereien und Leinwandgemälden auszustatten.¹⁵⁰ Zwei Jahre später, 1709, begann Altomontes Tätigkeit für den Salzburger Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach (1665–1727), der für die unter dem Architekten Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) durchgeführte Neugestaltung der Prunkräume in der Salzburger Residenz einen umfangreichen Historienzyklus mit der Geschichte Alexanders des Großen in Form von Ölbildern bestellte, die in Stuckrahmen an den Decken angebracht wurden. Dieser Auftrag erging gleichermaßen an Altomonte und Rottmayr,¹⁵¹ wodurch sich die Wege der beiden „Mitbegründer der österreichischen Barockmalerei“¹⁵² in Salzburg zum ersten Mal kreuzten. Interessant im Zusammenhang mit den Salzburger Deckenbildern ist auch das Zustandekommen dieses Auftrags. Hierbei wird wohl wieder die Verbindung zu Peter Strudel ausschlaggebend gewesen sein, der über seine engen und freundschaftlichen Kontakte zu Hildebrandt den Auftrag an Altomonte vermittelt haben könnte.¹⁵³ In weiterer Folge war dann wiederum Hildebrandt für Altomonte als Vermittler wichtig, denn sowohl mit den Seitenaltarbildern für die Wiener Peterskirche (1714)¹⁵⁴ als auch mit dem Deckenbild für den Marmorsaal im Unteren Belvedere (1716)¹⁵⁵ arbeitete Altomonte innerhalb kurzer Zeit gleich in zwei bedeutenden Bauten Hildebrandts. Der Eintritt Altomontes als Lehrer in die Wiener Maler- und Bildhauerakademie Peter Strudels ist folglich als Sprungbrett zu betrachten, als Initialzündung und Beginn der

¹⁴⁸ Koller 1993, S. 106–107.

¹⁴⁹ Koller 1993, S. 45.

¹⁵⁰ Altomonte sollte die sogenannte „sala seconda“ in der „Neuen Favorita im Augarten“ mit Decken und Wandgemälden in Öl auf Stuck ausstatten sowie sieben Leinwandbilder mit Darstellungen der Wochentage liefern. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 22–25.

¹⁵¹ Aurenhammer 1965, S. 26–30.

¹⁵² Aurenhammer 1965, S. 40.

¹⁵³ Aurenhammer 1965, S. 27. – Koller 1993, S. 50.

¹⁵⁴ Zu den Seitenaltarbildern in der Wiener Peterskirche vgl. Aurenhammer 1965, S. 37–38, S. 132, Nr. 68 und S. 133, Nr. 69.

¹⁵⁵ Aurenhammer 1965, S. 31–36.

umfangreichen künstlerischen Tätigkeit des Neapolitaners in den nächsten Jahrzehnten. Nach den entbehrungsreichen ersten Wiener Jahren war Altomonte nun zu einer bekannten Größe innerhalb der österreichischen Malerszene des beginnenden 18. Jahrhunderts geworden.

3. Altomonte als Stiftskünstler

3.1. Altomontes Tätigkeit für niederösterreichische und oberösterreichische Stifte bis 1728

Spätestens seit den großen Aufträgen in Salzburg und Wien für Klerus und Hochadel war Altomonte um die Mitte der 1710er Jahre als Künstler in Wien etabliert. Dennoch trachtete der mittlerweile fast sechzigjährige Altomonte danach, sein Aufgabengebiet noch zu erweitern und neue Aufträge für sich und in weiterer Folge auch für seine Söhne, zu erschließen. Gerade die Stifte und Klöster boten sich hierbei als ideales Betätigungsfeld an, denn die barocke Bau- und Ausstattungslust hatte auch sie ergriffen und kaum eine Abtei konnte sich ihr entziehen. Vor allem die Klöster in Wien und den umliegenden habsburgischen Gebieten im heutigen Niederösterreich und Oberösterreich wurden rasch zu Zentren der Kunst, deren umtriebige Äbte nicht selten um die Aufträge der Architekten, Maler, Bildhauer und Stukkateure konkurrierten. Da nicht nur die unmittelbaren Stiftsgebäude von den Um-, Aus- und Neubauten der Äbte betroffen waren, sondern sich ihre Vorhaben oft auch auf eingegliederte Pfarren ausweiteten, konnten die Künstler auf ein ausgedehntes Betätigungsfeld hoffen.¹⁵⁶

Es war daher ein logischer Schritt Altomontes, sich bei jeder sich bietenden Gelegenheit bei entsprechend einflussreichen und finanzstarken Entscheidungsträgern als Maler zu empfehlen. Seine italienische Herkunft und Ausbildung sowie sein durch prestigeträchtige Aufträge mittlerweile gefestigter Ruf waren hierbei sicherlich von Vorteil. Es dauerte nicht lange, bis Altomonte in die Dienste der Augustiner Chorherren trat und 1713 die ersten Altarbilder für die Wiener Dorotheerkirche schuf.¹⁵⁷ Bereits mit diesem ersten bekannten Auftrag für einen kirchlichen Orden in Österreich begann Altomonte ein Netzwerk an Kontakten zu spinnen, das weitere Folgeaufträge sichern sollte. Tatsächlich werden die Augustiner Chorherren in den nächsten Jahren zu einem seiner wichtigsten Dienstgeber.¹⁵⁸ Wahrscheinlich konnte Altomonte bereits in Wien die entsprechenden Kontakte knüpfen, die ihn zu seinem ersten großen, umfassenden Auftrag für eine Ordensgemeinschaft führten. Als er 1719 den Auftrag erhielt, mehrere Räumlichkeiten im Augustiner Chorherrenstift St. Florian mit Malereien auszustatten, richtete er sich dort eine Werkstatt ein und übersiedelte samt Familie ins nahe gelegene Linz.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Etzlstorfer 2002a, S. 18.

¹⁵⁷ Etzlstorfer 2002a, S. 18. – Aurenhammer 1965, S. 37.

¹⁵⁸ Etzlstorfer 2002a, S. 18.

¹⁵⁹ Aurenhammer 1965, S. 42.

In St. Florian beginnt auch die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Martino und seinem Sohn Bartolomeo, der um 1722 von seiner Lehrzeit in Italien zurückkehrte und als ersten Auftrag das von seinem Vater skizzierte Deckenbild im Marmorsaal des Stifts al fresco ausführte.¹⁶⁰ In den folgenden zehn Jahren, die Martino Altomonte vorwiegend in Oberösterreich verbrachte, arbeitete er immer wieder für die Augustiner Chorherren von St. Florian und deren inkorporierte Pfarren. Doch auch andere Orden suchten zu dieser Zeit zunehmend seine Dienste, allen voran die Benediktiner von Kremsmünster und Lambach. Bemerkenswert ist hierbei die Serie von 15 Habsburgerporträts, die er von 1720–1721 für den Kaisersaal im Stift Kremsmünster ausführte¹⁶¹ und das kurz darauf entstandene monumentale Altarbild der Anbetung der hl. Dreifaltigkeit durch die Benediktiner von Lambach für die dem Stift Lambach eingegliederte Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura.¹⁶² Weitere Altarbilder, etwa für die Karmeliterkirche und die Deutschordenskirche in Linz oder für das Benediktinerstift Gleink, vervollständigen das Bild des vielbeschäftigten Stiftskünstlers Martino Altomonte in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts.¹⁶³ Er war in dieser Zeit zu einem Maler gereift, der offenbar in der Lage war, sämtliche ihm gestellten Aufgaben zur Zufriedenheit seiner Dienstgeber zu erfüllen und der es verstand, immer wieder neue Aufträge über sein mittlerweile großes Netzwerk für sich und ab 1722 auch für seinen Sohn Bartolomeo zu lukrieren. Martino konnte sich in seiner Linzer Zeit einen Namen als vielseitiger Maler machen, der weithin geachtet und geschätzt wurde und es sich aufgrund dessen sogar leisten konnte, seine Auftraggeber mitunter warten zu lassen.¹⁶⁴ Etwa um 1728/29 ebten die Aufträge in Oberösterreich jedoch langsam ab und Altomonte kehrte wieder nach Wien zurück,¹⁶⁵ um auch hier erneut vorwiegend für Ordensgemeinschaften zu arbeiten. Bereits vor seinem Aufenthalt in Oberösterreich war Altomonte um 1716 erstmals für die Zisterzienser von Heiligenkreuz tätig gewesen und lieferte mehrere Andachts- und Altarbilder für die Kirche des Stifts.¹⁶⁶ Nun, nach seiner Rückkehr nach Wien, sollte dieser Orden für sein weiteres Schaffen und auch für ihn persönlich von herausragender Bedeutung werden.

¹⁶⁰ Heinzl 1964, S. 18–19.

¹⁶¹ Aurenhammer 1965, S. 44–46.

¹⁶² Aurenhammer 1965, S. 46.

¹⁶³ Aurenhammer 1965, S. 48–49.

¹⁶⁴ Aurenhammer 1965, S. 42.

¹⁶⁵ Aurenhammer 1965, S. 52.

¹⁶⁶ Aurenhammer 1965, S. 39.

3.2. Altomonte und die Zisterzienser: Der Vertrag mit dem Stift Heiligenkreuz

Grundlage für die auffallend produktive Kooperation zwischen Martino Altomonte und dem Orden der Zisterzienser bildet eine Übereinkunft des Malers mit Robert Leeb, dem kunstsinnigen Abt des Stifts Heiligenkreuz, welcher von 1728–1755 dem Kloster vorstand. In seiner Amtszeit erfolgte die letzte große Barockisierungswelle im Stift, die, neben Umbauarbeiten und Raumausstattungen in Heiligenkreuz selbst, auch umfangreiche Baumaßnahmen im Wiener Stiftshof mit sich brachte.¹⁶⁷ Zur Bewältigung dieser weitreichenden Vorhaben benötigte der Abt natürlich Handwerker und Künstler und Altomonte nutzte die sich ihm bietende Gelegenheit.

Über die Vereinbarung, die er mit Robert Leeb und dem Stift Heiligenkreuz getroffen hatte, gibt ein im Heiligenkreuzer Stiftsarchiv vollständig erhaltener Kontrakt Auskunft. Darin versprechen *„ihro Hochwürden und gnaden, wie auch das löbl. Convent ihme Herrn Altomonte ein anständiges zimmer in den hiesigen wienerischen freyhof einzuräumen“*¹⁶⁸ und außerdem *„Tafl und Kost mit mehrbemelten Herrn abbtin oder aber in dessen abwesenheit mit seinen geistlichen“*¹⁶⁹ zur Verfügung zu stellen. Altomonte erhielt demnach vom Stift Heiligenkreuz in dessen Wiener Stiftshof Kost und Logis. Im Gegenzug verbürgte er sich, dem Stift *„jährl. drey Hundert gulden zu erlegen“*¹⁷⁰ und zusätzlich *„ein bild mit aigener hand“*¹⁷¹ für das Refektorium des Stifts Heiligenkreuz zu malen. Die letztgenannte Vertragsbedingung erfüllte er schließlich 1742 mit dem Gemälde der Wundersamen Brotvermehrung (Abb. 20) für den Speisesaal der Mönche von Heiligenkreuz.¹⁷²

Der Kontrakt zwischen dem Künstler und dem Stift Heiligenkreuz ist nicht datiert, wurde aber sicher zwischen 1738 und 1742 aufgesetzt¹⁷³ und scheint nur die Feststellung eines zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses bereits seit etwa zehn Jahren bestehenden status quo gewesen zu sein. Dass Altomonte schon vor oder um 1730, also kurz nach seiner Rückkehr aus Oberösterreich und bald nach dem Amtsantritt Robert Leebs, im Wiener Heiligenkreuzerhof

¹⁶⁷ Aurenhammer 1965, S. 53.

¹⁶⁸ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. I. pag 21 b.

¹⁶⁹ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. I. pag 21 b.

¹⁷⁰ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. I. pag 21 b.

¹⁷¹ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. I. pag 21 b.

¹⁷² Aurenhammer 1965, S. 67–69 und S. 154, Nr. 233.

¹⁷³ Der Zeitraum zwischen 1738 und 1742 ergibt sich durch die Unterschriften auf dem Vertrag von Pater Carolus, der 1738 superior wurde und Pater Clemens, der 1742 starb. Vgl. dazu Klaus 1916, S. 29–30 und Aurenhammer 1965, S. 52.

wohnte und arbeitete, ist etwa durch einen Brief des Bildhauers Joseph Mathias Götz,¹⁷⁴ aber auch durch Altomonte selbst¹⁷⁵ schriftlich belegt. Es ist daher davon auszugehen, dass die meisten der nach 1730 datierten Bilder Altomontes in seiner Werkstatt im Wiener Heiligenkreuzerhof entstanden sind und er von hier aus seine Auftraggeber belieferte. Zu diesen gehörte vorwiegend der Zisterzienserorden, dessen Klöster Altomonte in den folgenden Jahren mit zahlreichen Ölgemälden versorgte. Neben Heiligenkreuz waren es die Stifte in Zwettl, Lilienfeld, Wiener Neustadt und Wilhering, die den Künstler für die Ausstattung ihrer Klosterräumlichkeiten mit Bildern beauftragten. Auch die angeschlossenen Pfarren und Filialklöster dieser Abteien erhielten bisweilen Altar- und Andachtsbilder des Malers.

Trotz dieser sehr engen Bindung an die Zisterzienser als Auftraggeber gibt es vertragsgemäß jedoch kein alleiniges Anrecht des Ordens auf die Arbeiten Altomontes. Interessant in diesem Zusammenhang ist der Vergleich mit einem anderen Kontrakt, geschlossen 1711 zwischen dem Stift Heiligenkreuz und dem Bildhauer Giovanni Giuliani (1664–1744). Dieser verpflichtete sich dazu, „so lang er das leben haben werde, jederzeit dem Closter mit seiner Kunst und Handt arbeit, sowohl in modelln als aigner-bild, und andern ausschnitzung ohne ainige gelds- praetension obligiert zu sein“,¹⁷⁶ also ausschließlich und ohne Entgelt für die Zisterzienser von Heiligenkreuz zu arbeiten und all seine Werke samt den Modellen dem Kloster zur Verfügung zu stellen. Desweiteren musste er sich „nicht allein von seiner gewessenen Ehefrawen als auch a latere erzeugten Kindern [...] reservieren“,¹⁷⁷ was den Abbruch jeglichen Kontakts zu seiner Familie und die Aufnahme als Familiar ins Stift „cum omnibus spiritualibus, et Corporalibus“¹⁷⁸ bedeutete. Derartiges ist bei Altomonte nicht der Fall. Auch wenn er für den Rest seines Lebens im Wiener Stiftshof lebte, arbeitete und hier 1745 im hohen Alter von 86 Jahren starb, auch wenn er in seiner Grabinschrift, die sich an einem Pfeiler im Mittelschiff des Langhauses der Heiligenkreuzer Stiftskirche befindet, ebenfalls als Familiar des Klosters bezeichnet wird (Abb.

¹⁷⁴ OKT XXIX 1940, S. 343–344, Regest 436. Götz berichtet in einem Brief vom 24. Februar 1732 an den Stiftskämmerer von Zwettl, P. Anselm Panagl, von seinem Besuch des Wiener Heiligenkreuzerhofs. Er begutachtete dort im Auftrag Panagls incognito unter anderem auch die Arbeiten Altomontes für die Zwettler Stiftskirche. – Vgl. dazu auch Aurenhammer 1965, S. 52 und S. 108, Anm. 1.

¹⁷⁵ Es handelt sich dabei um einen Brief Altomontes an das Stift Heiligenkreuz vom 27. Februar 1731, in dem er Zahlungen für diverse Altarbilder bestätigt. Interessant in Zusammenhang mit der Frage nach Altomontes Wohn- und Arbeitsort zu dieser Zeit ist dabei die Erwähnung des Altarbildes für die Bernardikapelle im Wiener Heiligenkreuzerhof, den Altomonte als „ospitio“ bezeichnet, was man mit Heim, Quartier, Herberge oder Unterkunft übersetzen kann. So gesehen dürfte Altomonte bereits mindestens seit Anfang 1731 im Wiener Heiligenkreuzerhof gewohnt und gearbeitet haben. Vgl. Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7, Fasc. I., B.

¹⁷⁶ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. 2. pag 21 b.

¹⁷⁷ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. 2. pag 21 b.

¹⁷⁸ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. 2. pag 21 b.

21),¹⁷⁹ war seine vertragliche Bindung an die Zisterzienser von Heiligenkreuz, zumindest was künstlerische Belange betrifft, weit weniger eng als jene Giulianis. Altomontes Vertrag spiegelt zwar die enge Verbundenheit des Neapolitaners mit dem Zisterzienserorden und speziell mit dem Stift Heiligenkreuz wider, die Vereinbarung lässt ihm aber auch genügend Freiraum, um nebenbei andere Projekte zu verfolgen, wie beispielsweise die bedeutenden Aufträge für den Wiener Stephansdom, die Karls- und die Peterskirche in den 1730er Jahren zeigen.¹⁸⁰

Diese und andere Arbeiten bezeugen den trotz seines fortgeschrittenen Alters nach wie vor ungebrochenen Schaffensdrang Altomontes, denn gerade die Zeit im Wiener Heiligenkreuzerhof gehört zu den produktivsten Phasen seiner Karriere. Dass der Neapolitaner die großen Auftragsmengen nicht alleine bewältigen konnte, ist anzunehmen. Er dürfte, obwohl im Vertrag nicht erwähnt, einen oder mehrere Gehilfen in seiner Werkstatt beschäftigt haben. Namentlich bekannt ist der Laienbruder Mathias Gusner, der als Assistent und sogar als Schüler Altomontes bezeichnet wird.¹⁸¹ Welcher Art die Aufgaben Gusners in Altomontes Werkstatt genau waren, ist unbekannt. Aurenhammer macht den Laienbruder jedenfalls für einige Stil- und Qualitätsunterschiede verantwortlich, die vor allem in den Heiligenkreuzer Altarbildern um 1730 zu beobachten sind.¹⁸²

Auch wenn sich Martino Altomonte in seinem Vertrag nicht wie der Bildhauer Giovanni Giuliani mit Leib und Seele dem Stift Heiligenkreuz verschrieben hatte, bedeutete er dennoch die Sicherstellung der Versorgung mit Aufträgen und eine Art Pensionsversicherung für den zum Zeitpunkt des Bezugs seiner Wohnung und Einrichtung seiner Werkstatt im Wiener Stiftshof bereits etwa siebzigjährigen Künstler. Durch diesen Kontrakt und die damit einhergehende enge Verbindung zwischen Altomonte und dem Zisterzienserkloster Heiligenkreuz wird aber andererseits auch verständlich, warum gerade jene Abtei die wahrscheinlich größte, an einem Ort konzentrierte Sammlung an Werken Altomontes in ihren Räumlichkeiten beherbergt. Die meisten dieser Gemälde in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie entstanden im Auftrag des Zisterzienserordens oder zumindest in dessen erweitertem Umfeld. Es handelt sich dabei vorwiegend um Andachts- und Altarbilder, es finden sich aber auch allegorische Darstellungen,

¹⁷⁹ Die Inschrift auf einer schwarzen Marmorplatte lautet: „+ VIATOR! PRECES. SIBI. AVET PARVAS: MAGNVS. ARTIFEX: PICTOR. PRINCEPS. HAC. IN. SCROBE. QVIESCIT. INPPACE: D. MARTINUS. ALTOMONTE NEAPOLITANUS: AET: 87: HIC. FAMILIARIS: OBIIT. 14: SEPTEMB:“. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 71 und S. 115, Anmerkung 47. – ÖKT XIX 1926, S. 273.

¹⁸⁰ Aurenhammer 1965, S. 55–56.

¹⁸¹ Aurenhammer 1965, S. 53. – Klaus 1916, S. 30.

¹⁸² Aurenhammer 1965, S. 53. – Zu den Altarbildern um 1730 vgl. Kapitel 4.2.1.

Porträts, Stilleben und Ölskizzen darunter. Neben dieser gattungsspezifischen Vielfalt ist zudem die Tatsache interessant, dass die Werke auch zeitlich äußerst breit gestreut sind und praktisch die gesamte Schaffensperiode des Künstlers in Österreich abdecken.¹⁸³ Die Gemälde Martino Altomontes in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz bilden somit einen repräsentativen Querschnitt durch das Gesamtoeuvre des Malers. Alleine deshalb lohnt sich folglich ein näherer Blick auf Altomontes Werke in der Heiligenkreuzer Sammlung.

¹⁸³ Hiermit ist die Zeit zwischen den ersten dokumentierten Wiener Werken Altomontes um 1709 und seinem Tod 1745 gemeint.

4. Martino Altomontes Werke in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz im Kontext seines Gesamtœuvres

4.1. Frühe Werke vor 1720: Grenzenlose Vielfalt oder Vielfalt in Grenzen?

Als Ausgangspunkt für die Betrachtung der frühen Werke Martino Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie müssen seine Wiener Gemälde aus der Zeit um 1709/1710 herangezogen werden. Hier entwickelte Altomonte jene Gestaltungskriterien, die für die Werke bis nach 1720 bestimmend bleiben sollten. Beispielhaft ist etwa die alttestamentarische Darstellung der Susanna mit den beiden Alten (Abb. 22). Das Werk entstand 1709, vermutlich in kaiserlichem Auftrag,¹⁸⁴ und befindet sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien. Dargestellt ist eine Geschichte aus dem Buch Daniel, als die gottesfürchtige Susanna von den beiden angesehenen Ältesten im Bade überrascht und bedrängt wird. Susanna wehrt sich jedoch und schreit laut, sodass andere auf die drei aufmerksam werden. Die beiden Ältesten drehen den Spieß aber kurzerhand um, beschuldigen Susanna der Unzucht und wollen sie anschließend zum Tode verurteilen. In letzter Sekunde wird Susanna jedoch von Daniel gerettet, der die Falschaussagen der beiden Ältesten aufdecken kann.¹⁸⁵

In dem hochformatigen Bild Martino Altomontes ist jene Szene zu sehen, in der sich Susanna gerade gegen die Bedrängungsversuche der beiden Alten zur Wehr setzt. Die drei Protagonisten dominieren den Bildraum in der Mitte. Im Vordergrund ist ein Teil eines steinernen, mit Wasser gefüllten Brunnenbeckens zu sehen, im Hintergrund sind links Bäume und rechts ein Himmelsausblick zu erkennen. Mit dem Rücken zum Betrachter hat sich die fast unbekleidete Susanna gerade an dem Brunnen in ihrem Bad niedergelassen, als die beiden Ältesten sie überraschen und sich ihrer habhaft machen wollen. Mit der ausgestreckten linken Hand wehrt sie den einen knieenden Mann links neben sich ab, der sie bereits am Arm gepackt hat und gleichzeitig versucht, sie ihres Mantels zu entledigen, um sie völlig zu entkleiden. Der zweite Alte kommt rechts aus dem Hintergrund auf sie zu und gibt ihr mit einer Geste zu verstehen, dass sie sich ruhig verhalten solle. Altomonte variiert hier eine Komposition Luca Giordanos, der

¹⁸⁴ Aurenhammer 1965, S. 26. und S. 129, Nr. 43. – Brucher 1994b, S. 330.

¹⁸⁵ Dan. 13, 1–64. – Diese und alle weiteren in dieser Arbeit zitierten Bibelstellen sind der Einheitsübersetzung von 1980 entnommen. Vgl. Die Bibel 1980.

in seinem Gemälde Lucrezia und Tarquinius (Abb. 23) eine ähnliche Abwehr- bzw. Angriffshaltung seiner beiden Figuren zeigt.¹⁸⁶

Interessant bei Altomontes Susanna sind aber vor allem die Perspektive und die Farbigkeit. Durch leichte Untersicht und sparsam eingesetzte Verkürzungen, beispielsweise bei den Beinen der Susanna, versucht der Künstler dezent Raumtiefe zu suggerieren. Es ist dies ein kompositorisches Mittel, das Altomonte vor allem in seinen frühen Werken, unter anderem auch in den Deckenbildern der Salzburger Residenz (Abb. 24), gerne einsetzt.¹⁸⁷ Ein weiteres wichtiges Charakteristikum der frühen Bilder Martino Altomontes ist der differenzierte Einsatz der Farbe. Er verwendet punktuell sehr bunte Farbakzente. Bei dem vorangegangenen Beispiel ist dies etwa beim kräftigen Blau des Mantels der Susanna oder bei dem in feinen Rot- und Rosatönen changierenden, fast venezianisch anmutenden¹⁸⁸ Gewand des knieenden Alten der Fall. Auffallend ist zudem das helle Inkarnat, das hier vor allem bei der Figur der Susanna deutlich zu sehen ist. Im Kontrast zu diesen einzelnen bunten Farbakzenten und dem hellen Inkarnat steht der eher dunkle, typisch „neapolitanische“¹⁸⁹ Grundton des Bildes.¹⁹⁰ Zusammen mit den trotz des gewaltsamen Hintergrunds der dargestellten Geschichte ruhig und reserviert, sogar elegant wirkenden Bewegungen der Protagonisten, ergibt sich ein nobel zurückhaltender und in allen Details fein abgestimmter und ausgewogener Gesamteindruck.¹⁹¹ Altomonte kombiniert hier also ein weiteres Mal, ähnlich wie bei dem Deckenfresko im Unteren Belvedere, seine verschiedenen Vorbilder. Die giordaneske Komposition durchsetzt er mit teils venezianischer Buntheit bei gleichzeitig dunklem, „neapolitanischem“ Grundton und verbindet alles mit der klassischen Reserviertheit in den Bewegungen im Stil seines römischen Lehrers Maratti.

Vor diesem Hintergrund sind auch die frühesten Werke Martino Altomontes, die sich heute in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie befinden, zu betrachten. Zu diesen Gemälden gehören die allegorischen Darstellungen der drei Kardinalstugenden Glaube, Liebe und Hoffnung, wovon letztere mit 1716 datiert und monogrammiert ist.¹⁹² Der ursprüngliche Bestimmungsort und -zweck der Gemälde sowie die Auftragsgeschichte sind nicht bekannt. Allen drei Bildern ist

¹⁸⁶ Brucher 1994b, S. 331.

¹⁸⁷ Zu den Deckenbildern in den Prunkräumen der Salzburger Residenz vgl. Aurenhammer 1965, S. 26–30.

¹⁸⁸ Aurenhammer 1965, S. 26.

¹⁸⁹ Aurenhammer 1965, S. 39.

¹⁹⁰ Aurenhammer 1965, S. 26.

¹⁹¹ Aurenhammer 1965, S. 26. – Brucher 1994b, S. 330–331.

¹⁹² Richter 1999, S. 5.

derselbe kompositorische Aufbau gemein. Den Vordergrund dominiert eine sitzende weibliche Figur, die den Großteil der Bildfläche einnimmt und durch einen nur sehr schmalen Bodenstreifen nah am Betrachter ist. Jeder weiblichen Figur ist mindestens eine Nebenfigur beigelegt. Die Szenen spielen sich bei allen drei Bildern unter freiem Himmel in der Natur ab, die Allegorie des Glaubens befindet sich vor oder in einer Art offenem Zelt. Im Hintergrund ist jeweils ein Landschaftsausschnitt zu erkennen. Die weiblichen Figuren stellen die drei genannten Tugenden dar und sind an ihren Attributen zu identifizieren.

Die Figur des Glaubens (Abb. 25, Kat. Nr. 1)¹⁹³ etwa hält in ihrer rechten Hand einen Kelch und weist mit ihrer Linken auf zwei Engelsfiguren, die offenbar gerade vom Himmel herabgeschwebt sind und das Kreuz als Symbol des christlichen Glaubens präsentieren. Die Liebe (Abb. 26, Kat. Nr. 2)¹⁹⁴ ist umgeben von drei kleinen Kindern, die von ihr wie von einer Mutter liebevoll umsorgt werden. Die Allegorie der Hoffnung (Abb. 27, Kat. Nr. 3)¹⁹⁵ hat ihren Blick zum Himmel gerichtet. Der sehnsuchts- und hoffnungsvolle Ausdruck in ihren Augen wird zusätzlich durch ihre flehend wirkende, fast wie zum Gebet in Brusthöhe erhobene Armhaltung unterstützt. Zu ihrer Rechten sitzt eine kleine Engelsfigur am Boden, die mit ihrer rechten Hand ebenfalls nach oben zum Himmel weist. Vor dem Engel ist der Teil eines Ankers zu erkennen, im Hintergrund erblickt man ein Schiff mit gesetzten Segeln auf dem wogenden Meer.

Auffallend bei allen drei Gemälden sind, wie schon bei der Wiener Susanna, die bunten Farbakzente bei den Gewändern und Draperien sowie das durchgehend helle Inkarnat der Figuren. Auch das Blau des Himmels, das zwischen den Wolken hervortritt, sticht aufgrund seines satten Farbtons ins Auge. Als Kontrast dazu setzt Altomonte seine Figuren in eine relativ dunkle und unbunte Naturkulisse mit Architekturversatzstücken, die hauptsächlich in erdigen Brauntönen gemalt sind. Auch die Darstellung von Raumtiefe hält sich bei den Heiligenkreuzer Allegorien in Grenzen und ist nur an wenigen Stellen leicht angedeutet, sodass die Figuren weitgehend in der Fläche verhaftet bleiben. Bei den Bewegungen setzt Altomonte wiederum auf klassische Ausgewogenheit und vornehme Zurückhaltung.

Was die dunkle Farbgebung betrifft, lässt sich Ähnliches bei einem weiteren Gemälde, welches sich in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie befindet, feststellen. Es handelt sich um die Darstellung einer Kreuzabnahme (Abb. 28, Kat. Nr. 4), ein Altarbild, das ursprünglich für das 1717 von Abt

¹⁹³ Richter 1999, S. 5.

¹⁹⁴ Richter 1999, S. 5.

¹⁹⁵ Richter 1999, S. 5.

Gerardus Weixelberger zur ungestörten Andacht der Mönche im Stift eingerichtete Meditatorium bestimmt war.¹⁹⁶ In diesem Bild, das mit seiner gitterhaften Grundstruktur ein nahezu manieristisches Kompositionsschema im Stil eines Daniele da Volterra (Abb. 29)¹⁹⁷ wiedergibt, ist die Farbgebung ähnlich bunt wie bei den Tugendallegorien. Auch hier stechen die Gewänder und Draperien sowie das, vor allem beim Leichnam Christi, sehr helle Inkarnat der Figuren heraus und heben sich deutlich von dem eher in dunklen Erdtönen gehaltenen Hintergrund ab.

Nirgends sonst in den Heiligenkreuzer Bildern zeigen sich jedoch so deutliche Übereinstimmungen mit Altomontes Susanna als bei jenen beiden Gemälden, die ebenfalls, wie die Susanna, eine Erzählung aus dem Alten Testament zum Thema haben. Bei Eliesar und Rebekka am Brunnen (Abb. 30, Kat. Nr. 5)¹⁹⁸ wird eine Geschichte aus dem 1. Buch Mose geschildert, in der Abraham seinen Knecht Eliesar nach Mesopotamien schickt, damit dieser dort eine Braut für Abrahams Sohn Isaak sucht. An einem Brunnen erkennt er durch göttliche Eingebung eine junge Frau namens Rebekka als zukünftige Braut Isaaks und überreicht ihr kostbare Geschenke.¹⁹⁹ Genau diese Szene ist im Heiligenkreuzer Bild dargestellt. In dem mittelgroßen Querformat drängen sich viele Figuren und Gegenstände. Im Vordergrund erkennt man die beiden halbfigurig wiedergegebenen Hauptdarsteller, links Rebekka und rechts Eliesar an einem Brunnen vor einer Stadt, welche im Hintergrund erkennbar ist. Hinter der in feine Stoffe gekleideten Rebekka erblickt man wasserholende Frauen und hinter Eliesar, der in orientalisch erscheinenden Gewändern samt Turban dargestellt ist, sieht man einen Knecht mit Kamelen. In der rechten unteren Bildecke hat ein junger Mann, wohl ein Begleiter Eliesars, eine Truhe geöffnet, in der sich kostbar wirkende Stoffe befinden. Eliesar scheint soeben Schmuck aus dieser Truhe geholt zu haben, welchen er nun Rebekka reicht, die einen Teil davon bereits mit freudigem Gesichtsausdruck und einem sanften Lächeln entgegengenommen hat. Ebenso freudig blickt der in strengem Profil dargestellte Eliesar zu Rebekka und deutet mit seiner rechten Hand in Richtung Stadt im Hintergrund.

¹⁹⁶ Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 134, Nr. 76. – Neumann 1879, S. 151. – Klaus 1916, S.37–38. – ÖKT XIX 1926, S. 80, Regest 202. – Richter 1999, S. 5.

¹⁹⁷ Die Abbildung zeigt Daniele da Volterras Kreuzabnahme, ein Fresko in einer Seitenkapelle der Kirche Santissima Trinità dei Monti in Rom aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, welches Altomonte sicherlich bekannt war. Die gitterartige Kompositionsstruktur ähnelt jener in Altomontes Heiligenkreuzer Bild. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 39.

¹⁹⁸ Mayrhofer 2003b, S. 65–68. – ÖKT XIX 1926, S. 166. – Richter 1999, S. 5. – Das Gemälde wird bei der ÖKT und bei Richter als Laban und Rebekka am Brunnen bezeichnet. Gemäß der biblischen Erzählung muss es sich aber um Eliesar, den Knecht Abrahams handeln, welcher Rebekka am Brunnen vor der Stadt erstmals begegnete.

¹⁹⁹ 1. Mose 24, 1–67.

Kompositorisch ähnlich aufgebaut ist das zweite Bild dieser Serie, welches die Geschichte von Jakob und Rahel am Brunnen (Abb. 31, Kat. Nr. 6)²⁰⁰ erzählt. Es ist quasi die Fortsetzung der vorangegangenen Familiengeschichte. Jakob, der Sohn Isaaks und Rebekkas, trifft an einem Brunnen auf Rahel, verliebt sich in sie und wird sie Jahre später zur Frau nehmen.²⁰¹ Diese schicksalhafte Begegnung stellt Altomonte in seinem Bild dar. Wieder spielt die Szene im Freien an einem Brunnen vor der Silhouette einer Stadt im Hintergrund. Um den Brunnen herum sieht man Schafe, denen ein Hirte am rechten Bildrand gerade zu trinken gibt. Links im Bild steht Jakob, begleitet von einem Hund. Jakob fasst sich mit seiner linken Hand an die Brust, dreht den Kopf über seine linke Schulter und richtet seinen Blick zu der sich neben ihm befindenden Rahel. Diese erwidert den Blick und deutet mit ihrer rechten Hand zur Stadt im Hintergrund. Zwischen den beiden Hauptakteuren lugt hinter Rahel ein weiterer Hirte hervor und blickt in ihre Richtung.

Interessant ist in beiden Gemälden wieder die Perspektive, die, ähnlich wie bei der Susanna, mit wenigen Verkürzungen auskommt und Raumtiefe nur ansatzweise andeutet. Auch die Farbgebung ist gut mit dem Wiener Bild von 1709 vergleichbar. Erneut arbeitet Altomonte mit bunten Farbakzenten bei den Gewändern, die als Kontrast zur ansonsten generell eher dunklen Farbgebung dienen. Auch Gestik und Mimik der dargestellten Figuren wirken wieder vornehm zurückhaltend und vermitteln den Eindruck von Ruhe und Harmonie. Besonders auffallend ist aber die Tatsache, dass Altomonte Gesichts-, Kopf- und ganze Figurentypen in diesen Bildern fast eins zu eins wiederholt. So könnten zum Beispiel sowohl Rebekka und Rahel als auch Eliesar und Jakob problemlos untereinander ausgetauscht werden, so ähnlich sind sich die Figuren. Haltung, Gestik und Mimik stimmen weitgehend überein. Diese Austauschbarkeit kann im Vergleich mit der Susanna sogar noch weiter getrieben werden. Die Figur des Jakob, der runde Steinbrunnen vor Rahel, die Bäume links im Hintergrund beider Heiligenkreuzer Bilder sowie der zwischen Jakob und Rahel hervorlugende Hirte finden ihre Entsprechungen in Altomontes Wiener Susanna bei dem knienden Alten, dem runden steinernen Brunnenbecken neben Susanna, den Bäumen links im Hintergrund und dem zweiten Alten, der zwischen Susanna und dem Knieenden aus dem Hintergrund auftaucht. Die beiden Heiligenkreuzer Bilder sind weder signiert, datiert²⁰² noch schriftlich dokumentiert, doch können sie aufgrund der

²⁰⁰ Richter 1999, S. 5. – Mayrhofer 2003b, S. 65–68. – ÖKT XIX 1926, S. 166.

²⁰¹ 1. Mose 29, 1–35.

²⁰² Bei Richter werden für beide Bilder keine Datierungen angegeben. – Für Eliesar und Rebekka am Brunnen wird bei Mayrhofer die Datierung 1730 vorgeschlagen, allerdings ohne nähere Erläuterung. Aufgrund der stilistischen Nähe zur Wiener Susanna erscheint diese Datierung allerdings fraglich. Vgl. Mayrhofer 2003b, S. 65–68.

soeben dargelegten stilistischen und formalen Nähe zur Wiener Susanna nicht nur Altomonte zugeschrieben, sondern auch relativ sicher in die Zeit zwischen der frühen Wiener Periode um 1710 und den ersten Aufträgen in Heiligenkreuz um 1716 datiert werden.

Zu den frühen Bildern Martino Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie aus der Zeit vor 1720 gehören auch zwei, vermutlich als Pendants gedachte²⁰³ Porträts. Eines zeigt den Künstler selbst (Abb. 32, Kat. Nr. 7)²⁰⁴ und eines den Bildhauer Giovanni Giuliani (Abb. 33, Kat. Nr. 8).²⁰⁵ Beide Bilder sind nicht datiert, doch lässt das Alter der Dargestellten auf eine Entstehungszeit zwischen 1711 und 1718 schließen, als die zwei Künstler etwa um die 50 Jahre alt waren.²⁰⁶ Beiden hochrechteckigen Bildern gleich sind der Typus der halbfigurigen Darstellung sowie der dunkle Hintergrund, von dem sich die Porträtierten nur wenig abheben. Altomonte nimmt in beiden Fällen starke Anleihen an den Porträts seines Lehrers Carlo Maratti, was vor allem beim Selbstbildnis deutlich wird. Eine ähnliche Art der Darstellung findet sich etwa bei einem heute nur durch einen Stich überlieferten Selbstporträt Marattis (Abb. 34). Es handelt sich sowohl bei Altomontes als auch bei Marattis Gemälde weniger um ein klassisches Künstlerbildnis, sondern vielmehr um den Versuch einer idealisierten Darstellung der eigenen Persönlichkeit, den Versuch repräsentative Eleganz mit dem klassischen Künstlerporträt zu verbinden.²⁰⁷ Ähnliches gilt für das Porträt des Giovanni Giuliani. Auch hier steht deutlich die Repräsentation durch Idealisierung und Nobilitierung des Porträtierten im Vordergrund. In diesem Sinne dienten die beiden Heiligenkreuzer Bilder vielleicht als eine Art Memoria für jene beiden Künstler, die, neben Johann Michael Rottmayr, wohl den bedeutendsten Anteil an der barocken Umgestaltung des Stifts Heiligenkreuz hatten.²⁰⁸

Die wohl interessantesten Gemälde Altomontes aus der frühen Heiligenkreuzer Periode sind vier ovale Altarbilder, die der Künstler für die Kirche des Stifts schuf. Sie sind auch die einzigen

²⁰³ Aurenhammer 1965, S. 71.

²⁰⁴ Aurenhammer 1965, S. 71 und S. 156, Nr. 251. – Klaus 1916, S. 61. – ÖKT XIX 1926, S. 194, Nr. 91. – Mayrhofer 2003b, S. 45. – Richter 1999, S. 5. – Etlstorfer 2002b, S. 91, Nr. 2. – In der ÖKT fälschlicherweise als Bildnis des Giovanni Giuliani bezeichnet.

²⁰⁵ Aurenhammer 1965, S. 71 und S. 156, Nr. 252. – Klaus 1916, S. 61. – ÖKT XIX 1926, S. 194, Nr. 92. – Richter 1999, S. 5.

²⁰⁶ Die Entstehungszeit zwischen 1711 und 1718 begründet Aurenhammer zudem mit zwei Eckdaten: Erstens dem Eintritt Giulianis als Familiar ins Stift 1711 und zweitens den frühesten Arbeiten Altomontes in Heiligenkreuz zwischen 1716 und 1718. Die stilistische Nähe der Darstellungen zur Porträtserie im Kaisersaal des Stifts Kremsmünster von 1721 lässt ebenfalls auf eine Entstehung der Heiligenkreuzer Porträts in ungefähr derselben Periode schließen. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 71.

²⁰⁷ Aurenhammer 1965, S. 71. – Mezzetti 1955, S. 299.

²⁰⁸ In der ÖKT werden Rottmayr, Giuliani und Altomonte als die drei bestimmenden Künstler in Zusammenhang mit der barocken Umgestaltung des Stifts Heiligenkreuz bezeichnet. Vgl. ÖKT XIX 1926, S. 17.

Werke in der Stiftsgalerie aus dieser Zeit, bei denen sowohl die Auftragsgeschichte als auch der ursprüngliche Aufstellungsort relativ gut dokumentiert sind. Die Bilder bilden zusammen mit anderen Altargemälden einen ersten Höhepunkt der Umgestaltung der mittelalterlichen Heiligenkreuzer Stiftskirche, die bereits Anfang des 17. Jahrhunderts begann und der Kirche allmählich ein barockes Aussehen verlieh.²⁰⁹ Interessant in diesem Zusammenhang ist der sehr moderate Umbau des Kircheninneren. Im Gegensatz zu anderen Zisterzienserklöstern im österreichisch-süddeutschen Raum verzichtete man auf aufwendige Stuck- oder Freskenausstattungen und beschränkte sich vielmehr auf den Einbau von Altären, die im ansonsten mittelalterlich belassenen Kirchenraum aufgestellt wurden. Zudem konzentrierte sich die Aufstellung der Barockaltäre fast ausschließlich auf den Chorbereich. Der restliche Laienraum blieb von barocken Einbauten unberührt. Die zurückhaltende Ausstattung und die Kontrastwirkung, welche die barocken Altäre zusammen mit der romanisch-gotischen Architektur boten, könnten dabei durchaus gewollt gewesen sein. Man war sich offenbar des eigenen mittelalterlichen Erbes, das mit der Tradition eines der ältesten und bedeutendsten Zisterzienserklöster in Österreich verbunden ist, bewusst und es ist durchaus denkbar, dass man durch das Bewahren der Architektur die Dauerhaftigkeit und Kontinuität des Ordens durch die Jahrhunderte hindurch verdeutlichen wollte.²¹⁰

Diese erste, mit dem Aufstellen von Altären vollzogene Barockisierungsphase in der Heiligenkreuzer Stiftskirche fand mit dem Herannahen der osmanischen Heere ein jähes Ende. Die Zerstörungen, die der Türkensturm mit sich brachte, waren enorm. Große Teile der Klosteranlage fielen den Verwüstungen zum Opfer und mussten, nachdem die Türken 1683 entscheidend geschlagen und endgültig vertrieben waren, wieder in Stand gesetzt oder komplett neu errichtet werden. Schwer traf es auch die Stiftskirche. Fast die komplette Ausstattung wurde ein Raub der Flammen, alle Altäre samt den Altarbildern wurden vernichtet.²¹¹ Der Wiederaufbau der Klosteranlage und die Neuausstattung der Stiftskirche begannen bereits ab 1685 unter Abt Klemens Schäffer (Abt von 1658–1693)²¹² und wurden von seinen Nachfolgern fortgeführt. Eines der wichtigsten Ziele dabei war, die Kirche wieder mit Altären und Altarbildern auszustatten. Während der Amtszeit von Abt Marian Schirmer (Abt von 1693–

²⁰⁹ Die Reihe der sogenannten „Barockäbte“ von Heiligenkreuz beginnt mit der Amtszeit des Abts Schönerer. Vgl. ÖKT XIX 1926, S. 15–18.

²¹⁰ Klemm 1997, S. 195–198.

²¹¹ ÖKT XIX 1926, S. 17. – Klemm 1997, S. 185–186. – Neumann 1879, S. 141.

²¹² Eine ausführliche Schilderung der Wiederaufbaumaßnahmen durch Klemens Schäffer findet man bei Neumann 1879, S. 141–145. – Zu den Neu- und Umbauten nach dem Türkeneinfall vgl. auch Richter 2011, S. 272.

1705) begann die Tätigkeit Johann Michael Rottmayrs in Heiligenkreuz, der sowohl das neue Hochaltarbild als auch mehrere Seitenaltarblätter für die Stiftskirche beisteuerte.²¹³

Um die Altarbildausstattung in der Stiftskirche vorläufig zu komplettieren, wurde schließlich unter dem Abt Gerhard Weichselberger (Abt von 1708–1728) um oder noch vor 1717 Martino Altomonte mit dem Anfertigen von vier Altargemälden beauftragt,²¹⁴ die er 1718 vollendete,²¹⁵ deren Weihe jedoch erst 1725 erfolgte.²¹⁶ Die Bilder haben ein hochovales Format und sind kompositorisch ähnlich aufgebaut. Sie zeigen jeweils eine Gruppe von mehreren Figuren, die überwiegend in ehrfürchtiger Anbetungshaltung mit nach oben gerichteten Blicken dargestellt sind. Die Figuren sitzen, knien oder stehen auf Wolken, wodurch eine Art himmlische Zone als ihr Aufenthaltsort definiert werden kann. Bei den Dargestellten handelt es sich um heilige Personen, erkennbar an ihren spezifischen Attributen. Die Bilderserie besteht aus den Darstellungen der hll. Apostel, der hll. Bekenner, der hll. Jungfrauen und der hll. Märtyrer.²¹⁷

Bei der Gruppe der Apostel (Abb. 35, Kat. Nr. 9)²¹⁸ erkennt man prominent im Vordergrund links den hl. Petrus in blauem Gewand und goldgelbem Umhang. Er stützt sich mit seinem rechten Arm auf die Wolkenbank, auf der er Platz genommen hat. Neben seiner Hand liegen die Schlüssel zum Himmelreich und ein kleiner Engel präsentiert ihm ein aufgeschlagenes Buch.²¹⁹ Sein Blick ist schräg nach oben gerichtet und mit seinem linken Arm deutet Petrus hinauf zum Himmel, wo aus goldenen Wolken die weiße Taube des Heiligen Geistes herab kommt. Rechts neben Petrus erscheint der bärtige Apostel Paulus in grünem Gewand und rotem Umhang mit aufgeschlagenem Buch und dem Schwert seiner Enthauptung.²²⁰ Zwischen den beiden Apostelfürsten, etwas weiter im Hintergrund, kann man den hl. Andreas ausmachen. Mit nacktem Oberkörper, nur bekleidet mit einem wallenden weißen Leintuch, trägt er das Kreuz als Instrument seines Martyriums.²²¹ Die restlichen Apostel sind weiter im Hintergrund erkennbar. Mit dem Rücken zum Betrachter, dem Schindmesser als sein Martyriumswerkzeug in der Hand

²¹³ Neumann 1879, S. 147. – ÖKT XIX 1926, S. 17.

²¹⁴ Aurenhammer 1965, S. 36–37.

²¹⁵ Vgl. die Signaturen samt Datierungen auf den Bildern Die hll. Apostel (Kat. Nr. 9) und Die hll. Märtyrer (Kat. Nr. 12).

²¹⁶ ÖKT XIX 1926, S. 81, Regest 205.

²¹⁷ Bei der schriftlichen Aufzeichnung der Altarweihe von 1725 werden die vier Altäre namentlich genannt: „[...] *in ecclesia nostra 6 Altaria SS. Apostolorum, SS. Martyrum, SS. confessorum, SS. virginum* [...]“. Zit. nach ÖKT XIX 1926, S. 81, Regest 205.

²¹⁸ Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 134, Nr. 81. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75, S. 81, Regest 205, S. 114 und S. 199, Nr. 120. – Klaus 1916, S. 35. – Neumann 1879, S. 149. – Richter 1999, S. 6. – Etlzstorfer 2002a, S. 25.

²¹⁹ Zu den Attributen des Petrus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 287–288.

²²⁰ Zu den Attributen des Paulus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 284–285.

²²¹ Zu den Attributen des Andreas vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 33.

und hinüber zu Andreas blickend, sieht man links hinter Petrus den Apostel Bartholomäus.²²² Noch weiter dahinter, in grünem Gewand und rotem Umhang, ist der jugendlich wirkende Apostel Johannes mit einem Buch unter seinem rechten Arm zu sehen.²²³ Ganz am linken Bildrand ist der in Blau gekleidete und eine Säge haltende Apostel Simon Zelotes erkennbar.²²⁴ In der Mitte des Bildes sieht man, wieder etwas weiter im Hintergrund, drei Gestalten. Mit einem Pilgerstab in der rechten Hand, weißem Gewand und hellgrünem Mantel erscheint zunächst Jakobus Maior²²⁵ und rechts daneben, nur schemenhaft angedeutet, vielleicht Jakobus Minor. Hinter den beiden, in weißem Mantel und grünem Gewand, hält eine nach vorn gebeugte Figur ein Winkelmaß in der Hand, wodurch diese Gestalt als der Apostel Thomas identifizierbar ist.²²⁶ Hinter Andreas ragt eine Lanze in den Himmel, ein Attribut des Apostels Philippus, dessen Kopf daneben erkennbar ist.²²⁷ Am rechten Bildrand hinter Paulus erscheint eine weitere Figur mit kurzem, rötlichem Haar, Bart und einem Beil in der Hand, wobei es sich möglicherweise um den Apostel Matthias handelt.²²⁸ Die in Gelb gewandete Figur hinter Johannes und Simon Zelotes sowie der zwischen Andreas und dem ausgestreckten linken Arm des Petrus weit aus dem Hintergrund hervor lugende Kopf einer weiteren Figur können nicht näher identifiziert werden.

Das zweite Bild dieser Serie, die Bekenner (Abb. 36, Kat. Nr. 10)²²⁹, ist ähnlich aufgebaut. Dargestellt sind hier Bischöfe und andere Heilige. Links im Vordergrund kann man etwa den hl. Rochus in Pilgerkleidung und mit Pestbeule am Bein sehen.²³⁰ Hinter ihm verschränkt eine in Kardinalsgewand gekleidete Figur ihre Hände vor der Brust und blickt ehrfurchtsvoll nach oben. Hierbei könnte es sich um Karl Borromäus, einen weiteren Pestheiligen, handeln. Hinter ihm ist der Kopf eines mit der Tiara gekrönten, bärtigen Papstes samt Kreuzstab zu sehen, der wahrscheinlich als Gregor der Große zu identifizieren ist.²³¹ Dieser würde in seiner Funktion als Helfer gegen die Pest²³² zusammen mit den beiden Pestheiligen Rochus und Karl Borromäus gut in diese Reihe passen. In der Mitte des Bildes liegt auf einer Wolkenbank der hl. Hieronymus

²²² Zu den Attributen des Bartholomäus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 54–55.

²²³ Zum Darstellungstypus und den Attributen des Johannes vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 130–132.

²²⁴ Zu den Attributen des Simon Zelotes vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 323.

²²⁵ Zum Darstellungstypus und den Attributen des Jakobus Maior vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 197.

²²⁶ Zu den Attributen des Thomas vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 340.

²²⁷ Zu Lanze als Attribut des Philippus vgl. Wimmer 1993, S. 243.

²²⁸ Zu den Attributen des Matthias vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 264.

²²⁹ Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 134, Nr. 82. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75 und S. 199, Nr. 27. – Klaus 1916, S. 35. – Richter 1999, S. 5.

²³⁰ Zum Darstellungstypus und den Attributen des Rochus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 304.

²³¹ Zum Darstellungstypus Gregors mit Tiara und Kreuzstab vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 161.

²³² Vgl. dazu die entsprechende Stelle in der *Legenda Aurea*, als durch Gregors Gebete und Prozessionen auf wundersame Weise eine große Pestepidemie in Rom beendet wurde. De Voragine, *Legenda Aurea*, ed. Benz 1999, S. 172–173.

mit einem Buch in seiner Rechten und nur mit einem roten Umhang bekleidet, den Blick gen Himmel gerichtet.²³³ Die rechte Seite des Gemäldes wird von Figuren in Bischofsgewand dominiert. Im Vordergrund sitzen zwei von ihnen in ein Gespräch miteinander vertieft. Der linke, in Blau gekleidete Bischof hält ein Buch in der Hand, auf dem sich drei goldene Kugeln befinden, wodurch er als hl. Nikolaus identifizierbar ist.²³⁴ Der unbekannte Bischof daneben hält in seiner Linken einen Kreuzstab und auf seinem Schoß liegt eine Schriftrulle. Hinter den beiden kann man ganz am rechten Bildrand den hl. Augustinus im Bischofsornat und dem flammenden Herz in seiner linken Hand erkennen.²³⁵ Dahinter erscheinen weitere Bischöfe und ganz im Hintergrund befinden sich auf einer Wolke links ein Eremit sowie die Ordensheiligen Franziskus in der Mitte und rechts neben ihm vermutlich der hl. Bernhard von Clairvaux, Gründer des Zisterzienserordens.²³⁶ In diesem Bild kombiniert Altomonte demnach verschiedene Bekenner der Kirche: die Pestheiligen Rochus und Karl Borromäus bilden zusammen mit Papst Gregor dem Großen eine Gruppe. Letzterer ist außerdem einer der Kirchenväter, wodurch er gemeinsam mit Hieronymus und Augustinus eine zweite Einheit formt. Andere heilige Bischöfe stellen eine weitere Gruppe dar und schließlich finden mit dem hl. Franziskus und dem hl. Bernhard von Clairvaux noch zwei Ordensheilige Platz in Altomontes Gemälde.

Das dritte Altarbild zeigt mit den Jungfrauen (Abb. 37, Kat. Nr. 11)²³⁷ erneut eine Ansammlung von Heiligenfiguren auf Wolken. Im Vordergrund rechts sitzt die hl. Barbara, die Arme vor der Brust verschränkt und den Blick sehnsuchtsvoll zum Himmel gerichtet.²³⁸ Links im Bild kniet die hl. Katharina von Alexandrien²³⁹ und zwischen den beiden befindet sich die hl. Apollonia von Alexandrien²⁴⁰. Hinter Barbara und Apollonia befinden sich noch die hl. Theresa von Avila, deren Herz gerade von einem Pfeil durchbohrt wird²⁴¹ und daneben wahrscheinlich die hl. Katharina von Siena, die ein flammendes Herz an ihre Brust und ein zweites mit der rechten Hand²⁴² zum Himmel empor hält. Bei der nur schemenhaft am rechten Bildrand weit im

²³³ Zum Darstellungstypus des Hieronymus als Einsiedler mit entblößtem Oberkörper vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 180.

²³⁴ Zu den Attributen des Nikolaus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 273.

²³⁵ Zu den Attributen des Augustinus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 51–52.

²³⁶ Die Figuren sind nicht deutlich erkennbar, können aber aufgrund der Ordenskleidung als die beiden genannten Heiligen identifiziert werden.

²³⁷ Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 135, Nr. 83. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75 und S. 200, Nr. 128. – Klaus 1916, S. 35. – Richter 1999, S. 6.

²³⁸ Der Turm als Attribut verweist auf Barbara. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 53.

²³⁹ Das Rad als Attribut verweist auf Katharina von Alexandrien. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 213–214.

²⁴⁰ Die Zange mit dem Zahn verweist auf Apollonia. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 44.

²⁴¹ Zum Darstellungstypus der Theresa von Avila vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 340.

²⁴² Zum Darstellungstypus der Katharina von Siena vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 214.

Hintergrund erkennbaren Figur könnte es sich vielleicht um Birgitta von Schweden handeln, eine mit dem Zisterzienserorden in Zusammenhang stehende Heilige.²⁴³ Die drei dargestellten Jungfrauen am linken Bildrand können nicht näher identifiziert werden.

Die Darstellung der Märtyrer (Abb. 38, Kat. Nr. 12)²⁴⁴ beschließt die Reihe der vier ovalen Altarbilder Altomontes. Wieder ist der Bildaufbau derselbe. Links im Vordergrund sitzt der hl. Laurentius mit dem Rücken zum Betrachter auf einer Wolke und blickt auf sein Folterwerkzeug, den Rost, welchen er mit seiner linken Hand vor sich hält.²⁴⁵ Mit seiner rechten Hand weist Laurentius auf die kniende Figur vor ihm. Durch zwei kleine Engel zu Füßen des Heiligen, welche Steine als Instrument seines Martyriums präsentieren, ist diese Figur als Stephanus identifizierbar.²⁴⁶ Mit weit ausgebreiteten Armen blickt er erwartungsvoll zum Himmel, wo das Auge Gottes erscheint. Auf der linken Seite des Bildes, schräg hinter Stephanus, sieht man Johannes den Täufer mit seinem Gewand aus Lammfell, das seinen Oberkörper aber weitgehend freigibt. In seiner Rechten hält er den Kreuzesstab, seine linke Hand berührt seine Brust und sein Blick ist ebenfalls zum Auge Gottes gerichtet.²⁴⁷ Weitere heilige Märtyrer versammeln sich im Hintergrund. Am rechten Bildrand erscheint etwa der hl. Florian in Rüstung, vor ihm gießt ein Engel Wasser ins lodernde Feuer.²⁴⁸ Links neben Florian erkennt man den hl. Sebastian, dem ein Pfeil in seiner linken Seite steckt. Einen zweiten Pfeil hält er in seiner rechten Hand.²⁴⁹ Am linken Bildrand, hinter Laurentius und vor Johannes dem Täufer, befindet sich eine Figur in römischer Feldherrenkleidung. Hierbei könnte es sich um Paulus handeln, der als Saulus, noch vor seiner Bekehrung zum Christentum, bei der Steinigung des Stephanus anwesend war.²⁵⁰

Stilistisch betrachtet bilden die vier Altarbilder einen Wendepunkt in Altomontes Schaffen. Hier hat der Künstler die eher dunkle Farbigkeit seiner früheren Werke, wie sie etwa bei den Heiligenkreuzer Allegorien oder den alttestamentarischen Darstellungen zu sehen ist, zugunsten einer helleren, bunteren Gesamtstimmung aufgegeben. Diese Merkmale sollten bis in die 1720er

²⁴³ Die Figur ist nur schemenhaft erkennbar. Sie trägt eine kostbare, fürstlich anmutende Kleidung. In ihrer rechten Hand hält sie eine Fahne, auf der ein gelbes Kreuz auf blauem Grund zu erkennen ist und somit möglicherweise die schwedische Flagge darstellt. Birgitta von Schweden gehört traditionell nicht in den Kreis der hll. Jungfrauen. Ihr Erscheinen auf Altomontes Bild kann jedoch aufgrund ihrer Verbindung zum Zisterzienserorden erklärt werden. Vgl. dazu Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 68.

²⁴⁴ Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 135, Nr. 84. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75, S. 114 und S. 199. – Klaus 1916, S. 35. – Richter 1999, S. 6.

²⁴⁵ Zum Darstellungstypus des Laurentius vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 240.

²⁴⁶ Zum Darstellungstypus des Stephanus vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 328.

²⁴⁷ Zum Darstellungstypus Johannes des Täufers vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 202.

²⁴⁸ Zum Darstellungstypus Florians vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 137.

²⁴⁹ Zum Darstellungstypus Sebastians vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 316–317.

²⁵⁰ Apg. 22, 20.

Jahre in Altomontes Gemälden bestimmend bleiben.²⁵¹ Vor allem im Hintergrund werden die Bilder immer heller, was bei den Darstellungen der Apostel oder der Bekenner besonders deutlich wird. Hier sind die Figuren, die sich am weitesten im Hintergrund befinden, nur noch schemenhaft im Licht erkennbar. Durch diese Luftperspektive erzeugt Altomonte Raumtiefe, die ansonsten bei dem beengten hochovalen Bildformat nur schwer realisierbar wäre. Vielleicht ist dies auch ein Grund dafür, dass der Künstler seine Heiligenfiguren in eine rein himmlische Sphäre, ohne Hinweis auf eine terrestrische Zone gesetzt hat. Diesen Typus des „visionären“ Altarbildes,²⁵² der seine Wurzeln bei Lodovico Carracci hat und sich davon ausgehend über Andrea Sacchi, Maratti bis hin zu Francesco Solimena weiterentwickelt, hat Altomonte in seinen ovalen Heiligenkreuzer Altarbildern erstmals angewandt.²⁵³

Die vier Altäre samt den Bildern Altomontes sind heute nicht mehr an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort zu finden. Sie wurden im Zuge der Regotisierung bzw. Reromanisierung, die ab etwa 1870 im Stift begann, aus der Klosterkirche entfernt.²⁵⁴ Die Altarblätter befinden sich heute in der Stiftsgalerie. Die ehemaligen Standorte der Altäre können jedoch gut rekonstruiert werden. Auf einem Grundriss aus dem Jahr 1826 (Abb. 39) ist die Lage der zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Altäre in der Kirche markiert. Man kann hierbei gut erkennen, dass sich die Altarausstattung in der Heiligenkreuzer Stiftskirche, wie bereits weiter oben erwähnt, vorwiegend auf den Chorbereich konzentrierte. Die Altäre mit den ovalen Bildern Altomontes konnten demnach ebenfalls nur für diesen Teil der Kirche bestimmt gewesen sein. In einer Beschreibung des Inneren der Heiligenkreuzer Klosterkirche aus dem Jahr 1834 werden im Chorbereich vier Altäre an den vier Säulen erwähnt, womit die zentralen Pfeiler des Hallenchors gemeint sind. Altomontes Bilder kommen in diesem Zusammenhang allerdings nicht vor.²⁵⁵ Dass es sich bei den vier Altären an den zentralen Chorpfeilern aber nur um jene mit den Gemälden Altomontes handeln kann, zeigen zwei bildliche Darstellungen der beschriebenen Situation. Ein Gemälde (Abb. 40)²⁵⁶ und eine Fotografie (Abb. 41),²⁵⁷ beide entstanden im 19. Jahrhundert noch vor dem Beginn der Restaurierungsarbeiten, zeigen jeweils einen Einblick in den Chorbereich der Stiftskirche. Sowohl auf dem Gemälde als auch auf dem Foto erkennt man

²⁵¹ Aurenhammer 1965, S. 39.

²⁵² Aurenhammer 1965, S. 38.

²⁵³ Aurenhammer 1965, S. 38–39.

²⁵⁴ Hörger 1987, S. 104. Hörger zitiert hier den Stiftskämmerer Alberich Wilfing, der in seinem Baubuch einen Überblick über die Restaurierungen im Stift gibt. Demnach sollen 1873 die Pfeileraltäre abgebrochen worden sein.

²⁵⁵ Die vier Altäre werden erwähnt, der Name Altomonte taucht allerdings nicht auf. Rottmayr als Maler des Hochaltarbildes wird aber erwähnt. Vgl. Koll 1834, S. 41.

²⁵⁶ Das Gemälde stammt von einem unbekannten Künstler und zeigt die Situation in der Stiftskirche vor dem Beginn der Umbauten 1873. Vgl. Richter 2011, S. 629, Abb. 459.

²⁵⁷ Die Fotografie wird im Fotoarchiv des Stifts Heiligenkreuz aufbewahrt. Vgl. Richter 2011, S. 628, Abb. 458.

deutlich die Altäre samt den ovalen Bildern Altomontes an den vier zentralen Chorpfeilern.²⁵⁸ Sie waren demnach, so wie auch das Hochaltarbild Rottmayrs, direkt vom Langhaus der Kirche aus zu sehen. Schon aufgrund des gewählten Aufstellungsorts und der Art und Weise der Anordnung der Altäre an den vier zentralen Chorpfeilern wird klar, dass diese keinesfalls als einzelne, isolierte Objekte zu betrachten waren. Sie waren Teil eines komplexen ikonologischen Programms, das sowohl die Altarbilder Altomontes an den Pfeilern als auch wahrscheinlich das Hochaltarbild Rottmayrs an der Ostwand des Chors mit einbezog. Die Ikonographie der einzelnen Darstellungen spielt dabei eine zentrale Rolle, denn die hll. Apostel, Bekenner, Jungfrauen und Märtyrer ergeben zusammen ein Allerheiligenbild.²⁵⁹

Der Typus des Allerheiligenbildes hat eine lange Tradition²⁶⁰ und geht zurück auf entsprechende Bibelstellen in der Offenbarung des Johannes, in der die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten und einer großen Schar von Menschen aller Völker und Nationen beschrieben wird.²⁶¹ Diese Vereinigung aller Heiligen der Kirche wird in der Kunst typischerweise als Ansammlung großer Menschenmengen rund um das Lamm Gottes dargestellt. Die Heiligen sind dabei meist in Gruppen angeordnet, wie etwa beim Genter Altar Hubert und Jan van Eycks (Abb. 42). An der Mitteltafel der Festtagsseite erkennt man Märtyrer, Kleriker, Jungfrauen, Patriarchen und weitere Heilige der Kirche, wie sie sich zusammen mit Engelschören um das Lamm versammeln.²⁶² An die Stelle des Lammes kann mitunter auch die Trinität treten,²⁶³ wie etwa bei Albrecht Dürer (Abb. 43) oder Peter Paul Rubens²⁶⁴ (Abb. 44). Gottvater, Christus und die Taube des Heiligen Geistes schweben hier über den Heiligen, die, ebenso wie bei van Eyck, wiederum in den jeweiligen Gruppen rundherum angeordnet sind. Noch ein wesentlicher Unterschied zu van Eyck ist die hervorgehobene Stellung Marias bei Dürer und Rubens. In beiden Fällen tritt sie aus dem Kreis der Heiligen heraus und nähert sich der Trinität. In ähnlicher Weise wie van Eyck, Dürer und Rubens verfährt nun Altomonte bei seinem Allerheiligenbild. Seine Figuren sind ebenfalls in Gruppen unterteilt und repräsentieren mit den Aposteln, den Bekennern, den Jungfrauen und den Märtyrern alle Heiligen der Kirche. Im Unterschied zu den vorangegangenen Beispielen sind

²⁵⁸ So wie es auch in der ÖKT und bei Klaus beschrieben ist. Vgl. ÖKT XIX 1926, S. 75. und Klaus 1916, S. 35.

²⁵⁹ Hörger 1987, S. 61. Hörger zitiert hier Neumann, der die Allerheiligendarstellung in seinen handschriftlichen Notizen zur Baugeschichte erwähnt.

²⁶⁰ Vorläufer des Allerheiligenbildes gibt es bereits in frühchristlicher Zeit ab dem 6. Jahrhundert. Ab der Einführung des Allerheiligenfestes im 9. Jahrhundert werden die Darstellungen häufiger. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 26–27.

²⁶¹ Offb. 5, 8–10 und Offb. 7, 9–12.

²⁶² Zur Darstellung der Anbetung des Lammes beim Genter Altar vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 26–27.

²⁶³ In der Offenbarung des Johannes ist von Gott auf dem Thron die Rede. Vgl. Offb. 19, 4.

²⁶⁴ Aurenhammer gibt als mögliches Vorbild für Altomontes Darstellung der Heiligengruppen auf Wolken ohne irdische Zone einen Stich nach diesem Werk Rubens' an, der im Missale Romanum (Antwerpen 1614) gedruckt wurde. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 39.

Altomontes Heiligengruppen allerdings nicht in einer Darstellung miteinander vereint, sondern auf Einzelbilder aufgeteilt. Durch die Anbringung der Altarblätter an den vier Chorpfeilern werden sie zusätzlich räumlich klar voneinander getrennt. Diese Trennung wird durch die verbindende Ikonographie jedoch wieder aufgehoben, womit letztlich doch ein zusammengehörendes Ganzes, ein Allerheiligenbild, entsteht.

Dennoch scheint in Altomontes Allerheiligenbild auf den ersten Blick ein wesentlicher Bestandteil zu fehlen. Die Figuren sind zwar alle in Anbetung dargestellt, doch das Anzubetende ist nicht oder nur ansatzweise zu sehen. Allein bei den Aposteln erscheint die Taube des Heiligen Geistes am Himmel und die Märtyrer blicken erwartungsvoll hinauf zum Auge Gottes. Bei den Jungfrauen und Bekennern fehlt Ähnliches jedoch komplett. Weder das Lamm noch die Trinität und auch nicht Maria erscheinen in den Gemälden. Hier kommt nun möglicherweise Rottmayrs ehemaliges Hochaltarbild (Abb. 45) ins Spiel, welches 1699 geweiht wurde,²⁶⁵ sich heute jedoch ebenfalls nicht mehr an seinem ursprünglichen Aufstellungsort befindet. Rottmayrs Gemälde stellt eine Kombination aus der Himmelfahrt Mariens und ihrer Krönung dar. Im unteren Drittel des Bildes befindet sich die irdische Zone. Hier sind die Apostel um den leeren Sarg Marias versammelt. Sie blicken erstaunt nach oben, wo die Jungfrau gerade auf einer Wolke kniend von einer Engelsschar hinauf in den Himmel getragen wird. Hier wird sie von der Trinität erwartet und Gottvater und Christus sind gerade dabei ihr die Krone aufs Haupt zu setzen. Stellt man sich nun die Situation im Chor der barocken Stiftskirche vor, stellt man fest, dass Altomontes Heilige und Rottmayrs Mariendarstellung zusammen ein komplettes Allerheiligenbild ergeben,²⁶⁶ welches sich wie folgt darstellt: Die Heiligengruppen an den vier Chorpfeilern, die Apostel, die Bekenner, die Märtyrer und die Jungfrauen beten gemeinsam mit Maria am Hochaltarbild die Trinität an. Der gesamte zentrale Chorbereich in der Heiligenkreuzer Stiftskirche könnte demnach gleichsam in die Allerheiligenikonographie einbezogen und zu einer Art himmlischen Sphäre, einem Aufenthaltsort für alle Heiligen der Kirche, geworden sein.

Interessant ist auch die Frage nach der genauen Anordnung der einzelnen Altäre mit den Bildern Altomontes. Welche Heiligengruppe war an welchem Pfeileraltar zu sehen? Die wenigen älteren Beschreibungen der Heiligenkreuzer Stiftskirche vor der Regotisierung geben darüber keine

²⁶⁵ ÖKT XIX 1926, S. 73, Regest 173.

²⁶⁶ Das ikonographische Zusammenspiel von Altomontes Heiligen und Rottmayrs Hochaltarbild kann jedoch keinesfalls von Beginn an geplant gewesen sein. Alleine der zeitliche Unterschied zwischen der Aufstellung des Hochaltars 1699 und jener der Chorpfeileraltäre ab ca. 1717 spricht dagegen. Die Quellen geben ebenfalls keine Auskunft darüber. Es ist auch nicht klar, ob dieses ikonographische Programm jemals bewusst als solches wahrgenommen wurde.

Auskunft.²⁶⁷ Auch die beiden bildlichen Quellen, das Gemälde (Abb.40) und die Fotografie (Abb. 41) aus dem 19. Jahrhundert lassen nicht genau erkennen, an welchem Platz sich welcher Altar mit welchem Gemälde befunden hat. Um sich dieser Frage zu nähern, kann ein Blick auf die seit ihrem Bestehen praktisch unveränderte spezifische Allerheiligenlitanei hilfreich sein. Hierbei werden alle Heiligen der Kirche entweder namentlich oder in Gruppen zusammengefasst nacheinander angerufen. Dabei wird eine bestimmte Hierarchie eingehalten. Die Invokationen beginnen stets mit Maria an erster Stelle, danach folgen in Abstufungen die Engel, Patriarchen, Propheten und Apostel, danach die Märtyrer, des Weiteren die Bekenner und Kirchenlehrer samt Mönchen und Einsiedlern sowie abschließend die Jungfrauen und Märtyrinnen.²⁶⁸ Legt man nun diese gemäß der Allerheiligenlitanei festgelegte Rangordnung der himmlischen Stände auf die Anordnung der Altäre mit den ovalen Gemälden Altomontes im Chor der Heiligenkreuzer Stiftskirche um, so ergibt sich folgendes Bild (Abb. 46): An den beiden östlichen Chorpfeilern, welche am nächsten zum Hochaltar und somit in der Hierarchie am höchsten stehen, befanden sich rechts die Apostel und links die Märtyrer. Die westlichen, am weitesten vom Hochaltar entfernten und hierarchisch untergeordneten Chorpfeiler beherbergten schließlich die Bekenner auf der rechten und die Jungfrauen auf der linken Seite. Die Heiligengruppen würden sich demnach allesamt dem Hochaltar im Zentrum zuwenden und beteten Maria und die Trinität an, die auf dem Hochaltarbild Rottmayrs erscheinen.²⁶⁹ Die hier beschriebene Anordnung der Altäre mit den Gemälden Altomontes und jenem Rottmayrs entspräche somit einem vollständigen Allerheiligenbild, welches hier raumfüllend und auf Einzelbilder verteilt im Chorraum der barocken Heiligenkreuzer Stiftskirche dargestellt war.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die frühen Werke Martino Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie ein Spiegelbild seines Gesamtœuvres darstellen. Der Künstler ist in der Zeit bis etwa 1720 äußerst anpassungsfähig und flexibel. Er schafft vielfältige und originelle Lösungen in fast allen Gattungen der Malerei, wie der Allegorie, der Historie, dem Porträt und dem Altarbild,²⁷⁰ wie die entsprechenden Heiligenkreuzer Beispiele illustrieren. Auch die stilistische Entwicklung Altomontes lässt sich gut an seinen Frühwerken in Heiligenkreuz

²⁶⁷ Die Beschreibung des Kircheninneren bei Koll gibt keinen Aufschluss über die genaue Anbringung der Altarbilder. Vgl. Koll 1834, S. 35–44.

²⁶⁸ Kammer 1962, S. 7–9.

²⁶⁹ Die Anbringung der Apostel und der Bekenner auf der vom Hochaltar aus gesehen rechten Seite würden den Blickrichtungen der Hauptakteure in den Bildern entsprechen. So blickten etwa Petrus, Johannes, Jakobus Maior und Bartholomäus sowie Karl Borromäus, Rochus und Hieronymus in Richtung Hochaltar. Gleiches gälte für die Märtyrer und Jungfrauen auf den linken Pfeilern. Hier blickten Stephanus und Johannes der Täufer und Saulus sowie Barbara, Katharina von Alexandrien, Apollonia von Alexandrien, Theresa von Avila und Katharina von Siena ebenfalls in Richtung Hochaltar.

²⁷⁰ Aurenhammer 1965, S. 40.

nachvollziehen. In der Nachfolge seiner ersten Wiener Gemälde um 1710, wie etwa die Darstellung der Susanna mit ihrem eher dunklen, neapolitanisch-venezianischen Kolorit, relativ starken Hell-Dunkel-Kontrasten, punktuellen Farbakzenten und differenzierten Übergängen, stehen beispielsweise Altomontes Heiligenkreuzer Allegorien und vor allem die beiden alttestamentarischen Historienbilder mit den Geschichten von Eliesar und Rebekka sowie Jakob und Rahel. In seinem Selbstporträt und dem Bildnis des Giovanni Giuliani zeigen sich deutlich die enge Orientierung Altomontes an seinem römischen Lehrer Carlo Maratti mit dessen repräsentativen, höfisch-nobel wirkenden Porträts. Gegen Ende dieser frühen Periode ändert sich Altomontes Stil jedoch hin zu einer heiteren, bunteren Farbigkeit mit weniger Kontrasten und einer allgemein helleren Farbgebung, vornehmlich im Mittel- und Hintergrund.²⁷¹ Gerade die vier ovalen Altarbilder, welche Altomontes ersten großen Auftrag für das Zisterzienserstift Heiligenkreuz darstellen, können als Paradebeispiele für diese stilistische Entwicklungsstufe in Altomontes Oeuvre angesehen werden. Sie stellen außerdem einen für die österreichische Malerei neuen Typus von Altargemälden dar, der als „visionäres“ Altarbild²⁷² Einzug in die kunsthistorische Fachliteratur gehalten hat. Die Vielfältigkeit in Altomontes frühen Werken stößt aber auch an ihre Grenzen. Sie endet bei seinen praktischen und theoretischen Vorbildern aus Rom, Maratti und Bellori, denn bei keinem seiner Werke geht Altomonte von der klassischen Schönlinigkeit, der idealen Komposition und dem vornehm zurückhaltenden Ausdruck der Figuren ab.

4.2. Die Werke um 1730: Das standardisierte dekorative Altarbild

Nach dem Ende der Tätigkeit für diverse oberösterreichische Stifte und seiner Rückkehr nach Wien um 1728, begann, wie bereits erwähnt, Altomontes enge Beziehung zum Zisterzienserorden. Mit dem neuen Abt des Stifts Heiligenkreuz, Robert Leeb (Abt von 1728–1755), hatte der Maler einen kunstsinnigen Partner und Förderer gefunden, der ihm eine Wohnung und ein Atelier im Wiener Heiligenkreuzerhof einrichtete und ihn mit zahlreichen Aufträgen versorgte.²⁷³ Gleich zu Beginn dieser Partnerschaft erhielt Altomonte neuerlich einen Auftrag für zwei weitere Altarbilder in der Heiligenkreuzer Stiftskirche, den Leopolds- und den Josefsaltar. Beide Altäre wurden wiederum im Chorbereich der Kirche aufgestellt, jedoch wie

²⁷¹ Aurenhammer 1965, S. 39.

²⁷² Aurenhammer 1965, S. 38.

²⁷³ Zur Beziehung und zum Vertrag zwischen Altomonte und dem Stift Heiligenkreuz vgl. Kapitel 3.2.

die restlichen barocken Altarbilder bei der Regotisierung entfernt und befinden sich heute in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie.

Der Leopoldsaltar befand sich ursprünglich an der Nordwand des Chors. Altomontes Altarbild (Abb. 47, Kat. Nr. 13),²⁷⁴ welches er 1729 vollendete, ersetzte dabei ein älteres, heute verlorenes Gemälde.²⁷⁵ Das Werk ist signiert, datiert und zudem durch zwei Zahlungsbestätigungen Altomontes auch schriftlich dokumentiert.²⁷⁶ Es handelt sich um ein Votivbild, welches Abt Robert Leeb anlässlich der Befreiung des Klosters von der Türken- und Pestgefahr stiftete.²⁷⁷ Im Zentrum der oberen Bildhälfte erscheint auf einer Wolke kniend in einer himmlischen Sphäre der hl. Leopold. Der Babenberger Markgraf stiftete 1133 das Kloster Heiligenkreuz und gilt daher als einer der wichtigsten Patrone des Zisterzienserordens in Österreich.²⁷⁸ Er ist in Rüstung und Mantel dargestellt. Seinen rechten Arm streckt der bärtige Leopold seitlich von sich weg und in seiner linken Hand hält er eine blaue Flagge mit fünf goldenen Adlern, während vor ihm ein Engel mit auf ihn verweisender Geste den Herzogshut präsentiert. Weitere Engel scharen sich um die den Heiligen umgebenden Wolkenformationen. Leopold selbst blickt schräg nach oben um das göttliche Licht zu empfangen, welches in goldenen Strahlen vom Himmel auf ihn herab scheint. In dieser Anbetungshaltung wird der hl. Leopold gleichsam zum Fürbitter dessen, was in der unteren Bildhälfte, der irdischen Zone, dargestellt ist. Hier erblickt man vor einer am rechten Bildrand angedeuteten monumentalen antikisierenden Tempelarchitektur mehrere Gestalten. Ganz links erkennt man einen Lahmen mit einer Krücke, der hinauf zum Heiligen blickt. Vor ihm kniet eine weibliche Figur, die sich, ebenfalls zum Himmel blickend, gerade um einen Sterbenden kümmert. Auf der rechten Seite sieht man eine männliche Figur, die wiederum den Kopf nach oben gerichtet hat. Der bärtige Mann sitzt auf einem Steinquader, an dem eiserne Fesseln angebracht sind, die vormals vermutlich um seinen Fuß gekettet waren, von denen er aber nun befreit ist. Hier schließt sich der Kreis zum fürbittenden Leopold in seiner Glorie. Denn durch seine Fürsprache wurde das Christentum, welches der bärtige Mann auf dem Steinquader symbolisiert, von den Fesseln der Türkengefahr befreit und das Stift Heiligenkreuz von der Pest, welche durch die Kranken auf der linken Bildseite repräsentiert wird, verschont.²⁷⁹ Das Stift selbst erscheint ebenfalls auf Altomontes Altarbild. Zwischen den Pestkranken auf der linken

²⁷⁴ Aurenhammer 1965, S. 53 und S. 144, Nr. 161. – Neumann 1879, S. 152 und S. 164–165. – Klaus 1916, S. 47. – ÖKT XIX 1926, S. 83–84, und S. 189–190, Nr. 4. – Klemm 1997, S. 190. – Richter 1999, S. 5.

²⁷⁵ Klemm 1997, S. 190.

²⁷⁶ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I. A. – Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I. B.

²⁷⁷ Aurenhammer 1965, S. 53. – Klaus 1916, S. 47.

²⁷⁸ Zur Gründung des Klosters Heiligenkreuz durch Markgraf Leopold III. vgl. Richter 2011, S. 14 und S. 268.

²⁷⁹ Klaus 1916, S. 47.

und dem Christen auf der rechten Seite erblickt man unterhalb der Wolke des Heiligen eine Landschaft mit der Darstellung der Klosteranlage von Heiligenkreuz. Deutlich erkennbar sind etwa die Stiftskirche mit Turm, Langhaus und dem daran angrenzenden Chor sowie die umliegenden Stiftshöfe und restlichen Klostergebäude, wie sie sich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts präsentierten.²⁸⁰

Bei der Art der Darstellung des schräg aufwärts schwebenden Heiligen greift Altomonte wieder auf jenen Bildtypus zurück, den er bereits gut 15 Jahre zuvor mit dem Altarbild des hl. Januarius für die Wiener Stephanskirche (Abb. 5) in die österreichische Barockmalerei eingeführt hat und der letztendlich, wie bereits erwähnt, auf eine Komposition Jusepe de Riberas zurückgeht.²⁸¹ Es sind nämlich genau diese Kompositionsmerkmale, die Altomonte in seinem Heiligenkreuzer Altarbild erneut aufgreift. Auch hier schwebt der Heilige ruhig auf seiner Wolke, umgeben von Engelsfiguren in einer himmlischen Zone. Die Szenen, die sich im unteren, terrestrischen Bereich abspielen, stehen mit dem Heiligen in Verbindung. So ist die Darstellung der Stiftsgebäude im Zentrum des Bildes ein direkter Verweis auf den Gründer, den hl. Leopold. Dieser ist es auch, der das Stift durch seine Fürsprache nicht nur von der Pest, sondern auch von der Türkengefahr gerettet hat.²⁸²

Das Heiligenkreuzer Altarbild mit der Darstellung der Glorie des hl. Leopold ist Teil einer Reihe von Gemälden gleichen Themas, das sich quer durch Altomontes Werk zieht und in der sich das Kompositionsschema über Jahrzehnte hinweg kaum ändert. Es ist daher besonders gut geeignet, um einen Aspekt in Altomontes Oeuvre zu verdeutlichen, welcher etwa ab der Mitte der 1720er Jahre zu einem Charakteristikum in den Gemälden des Neapolitaners wird, nämlich die Standardisierung von Figuren- und ganzen Kompositionstypen. Bereits 1724 malte Altomonte ein Altarblatt mit einer Leopoldsdarstellung für die Wiener Leopoldskirche im 2. Bezirk (Abb. 48). Das Gemälde wurde während des Zweiten Weltkriegs zerstört.²⁸³ Die Abbildung zeigt das Original Altomontes auf einer Fotografie, die bei Klaus 1916 erschienen ist²⁸⁴ und beweist, dass der kompositorische Aufbau des monumentalen Wiener Bildes mit jenem in Heiligenkreuz weitgehend übereinstimmt. Leopold erscheint in Rüstung und Mantel kniend auf einer Wolke,

²⁸⁰ Bei der Darstellung der Klosteranlage wird die Autorschaft Altomontes in der Literatur angezweifelt und einem seiner Mitarbeiter, eventuell dem Laienbruder Matthias Gusner, zugeschrieben. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 53 und S. 144, Nr. 161.

²⁸¹ Vgl. Kapitel 1.1.

²⁸² Klaus 1916, S. 47.

²⁸³ Aurenhammer 1965, S. 49 und S. 140, Nr. 132. – Dehio Wien 1993, S. 14–16.

²⁸⁴ Klaus 1916, S. 93. Nach Auskunft der Pfarre St. Leopold ist keine weitere Fotografie in den Archiven erhalten, die das Altarbild Altomontes zeigt.

welche von zahlreichen Engeln umgeben ist. Dieses Mal hält allerdings nicht Leopold Flagge, sondern ein Engel. Ein weiterer präsentiert den Herzogshut. Unterhalb dieser himmlischen Zone kann man den irdischen Bereich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Reproduktion nicht deutlich erkennen, weshalb hierüber keine eindeutigen Aussagen getroffen werden können. Das heutige Altarbild in der Kirche (Abb. 49) dürfte eine freie Kopie des Heiligenkreuzer Gemäldes sein.²⁸⁵

Eine ähnliche Leopoldsfigur findet sich in fast identischer Pose auch noch in einem späteren Werk Altomontes, einem Altarbild für den Kapellenkranz der Kirche des Zisterzienserstifts Zwettl aus dem Jahr 1736 (Abb. 50).²⁸⁶ Auch wenn sich der Landschaftsausschnitt im unteren Bildbereich im Vergleich zum Heiligenkreuzer Gemälde geändert hat, sind die Art der Darstellung des Heiligen, die kniende Haltung Leopolds auf der von Engeln umgebenen Wolkenformation, gleich geblieben. Die Reihe der Leopoldsbilder verdeutlicht folglich, dass Altomonte einen einmal gefundenen Kompositionstypus über Jahrzehnte hindurch beibehält und nur marginale Variationen zulässt. Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass der Künstler spätestens ab seinem „Sesshaftwerden“ im Wiener Heiligenkreuzerhof um das Jahr 1728/29 mit seiner Werkstatt zur Serienproduktion von Altarbildern übergegangen ist, die sich nur durch Details unterscheiden, im Wesentlichen aber denselben kompositorischen Aufbau und denselben Figurentypus besitzen.

Die Betrachtung des nächsten Werks in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie stützt diese Behauptung, denn bei dem Altarbild mit der Darstellung des Josefstods (Abb. 51, Kat. Nr. 14)²⁸⁷ handelt es sich, was die Übernahme und Tradierung von Kompositionstypen betrifft, um einen ähnlich gelagerten Fall wie bei dem zuvor besprochenen Gemälde des hl. Leopold. Das Altarblatt war für den Josefsaltar bestimmt, der an der Südwand des Chors der Heiligenkreuzer Stiftskirche aufgestellt wurde. Auch dieses Bild Altomontes ersetzte ein älteres Gemälde, welches sich zuvor an diesem Altar befunden hatte und heute verloren ist.²⁸⁸ Das Werk ist signiert und datiert sowie durch eine Quittung Altomontes schriftlich dokumentiert.²⁸⁹ Dargestellt ist die Sterbestunde des hl. Josef, des Nährvaters Christi. Die Szene spielt in einem

²⁸⁵ Die Kopie stammt von Alexander Brunner. Dehio Wien 1993, S. 16.

²⁸⁶ Aurenhammer 1965, S. 59 und S. 149, Nr. 199.

²⁸⁷ Aurenhammer 1965, S. 54 und S. 145, Nr. 168. – Neumann 1879, S. 152. – Klaus 1916, S. 48. – ÖKT XIX 1926, S. 84, Regest 215 und S. 190, Nr. 6. – Klemm 1997, S. 190. – Richter 1999, S. 5. – Prohaska 1999, S. 390. – Brucher 1994b, S. 332. – Etlzstorfer 2002a, S. 26.

²⁸⁸ Klemm 1997, S. 190.

²⁸⁹ Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7, Fasc. I. B.

Innenraum, welcher durch ein Fenster am linken Bildrand erleuchtet wird und in dem man zentral drei Figuren, den hl. Josef, Christus und Maria, erkennen kann. Der dem Tode nahe Josef liegt mit fahlem Inkarnat und angewinkelten Beinen auf seinem Sterbebett. Sein Oberkörper wird von einem Kissen gestützt und dadurch in eine leicht aufrechte Position gebracht, die der ansonsten kraftlos wirkende Heilige wohl nicht von selbst würde einnehmen können. Er hat seinen Kopf leicht schräg in Richtung Christus gedreht und blickt ihm mit halb geöffneten Augen und Mund in Erwartung des nahenden Todes, jedoch scheinbar gelöst, entgegen. Christus erwidert diesen Blick mit einem sanften Lächeln. Mit seiner Linken deutet er Josef zur Ruhe, sein rechter Arm ist nach oben gerichtet und der Zeigefinger weist auf eine Wolke, die, mit zahlreichen Engeln besetzt, vom Himmel herab zu schweben scheint. Christus offenbart dem sterbenden Josef damit das Himmelreich, in welches dieser in Kürze aufgenommen werden wird. Auf der rechten Seite des Bildes sieht man Maria, die ebenfalls neben dem Bett ihres Ehemannes steht und mit gesenktem Kopf trauernd auf Josef herabblickt. Sie ist zwar Teil der Szene, scheint allerdings von der zentralen Botschaft, der Offenbarung des Himmelreichs an Josef, herausgelöst zu sein. Als Assistenzfiguren erscheinen weitere Engel am linken Bildrand, wobei die drei kleineren im Vordergrund die Attribute des hl. Josef, Zimmermannswerkzeuge und den blühenden Stab, vorweisen.²⁹⁰

Wenn im Zusammenhang mit der Glorie des hl. Leopold von Serienproduktion und Standardisierung der Kompositions- und Figurentypen die Rede war, so trifft dies in gleichem Maß auch auf den Tod des hl. Josef zu. Ähnliche Darstellungen finden sich mehrmals in Altomontes Oeuvre. Als Beispiele kann man etwa das früher entstandene Altarbild der Karmeliterkirche von Győr in Ungarn (Abb. 52)²⁹¹ oder das später vollendete Gemälde für die Kirche des Zisterzienserstifts Wilhering in Oberösterreich (Abb. 53)²⁹² heranziehen, die fast als Duplikate des Heiligenkreuzer Bildes zu sehen sind. Sowohl die Anordnung der Figuren als auch die erdige Farbigkeit mit den herausstechenden Blau-Rot-Tönen bei Christus und Maria sind in allen drei Bildern praktisch ident. Kleine Änderungen ergeben sich höchstens in den Haltungen der einzelnen Gestalten. Wirken die Protagonisten in Győr und später in Wilhering eher starr und statisch, so werden sie in Heiligenkreuz deutlich dynamischer dargestellt.

Auf der Suche nach Vorlagen für die Komposition von Altomontes Darstellungen des Josefstodes, die er so oft im Laufe der Jahre wiederholte, wird man einmal mehr bei seinem

²⁹⁰ Zu den Attributen Josefs vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 205 und S. 384.

²⁹¹ Aurenhammer 1965, S. 50 und S. 143, Nr. 149.

²⁹² Aurenhammer 1965, S. 67 und S. 153, Nr. 223.

Lehrer Carlo Maratti fündig. Dieser erhielt von Kaiser Leopold I. den Auftrag, ein Altarbild mit demselben Thema für die Josefskapelle in der Wiener Hofburg anzufertigen. Das Gemälde (Abb. 54) wurde von Maratti 1676 in Rom vollendet, zu jener Zeit also, als Altomonte als Malerlehrling in der Stadt eintraf.²⁹³ Es ist demnach durchaus wahrscheinlich, dass der Neapolitaner das berühmte Bild Marattis nicht nur durch Beschreibungen oder Stiche²⁹⁴, sondern durch eigene Anschauung bereits in Rom kennenlernte. Außerdem geht Marattis Bild wiederum kompositorisch auf ein Altargemälde seines Lehrers Andrea Sacchi, den Tod der hl. Anna (Abb. 55) in der römischen Kirche San Carlo ai Catinari zurück und war Altomonte mit Sicherheit bekannt.²⁹⁵ Die Ähnlichkeiten zwischen Sacchi und Maratti, respektive zwischen Altomonte und Maratti sind jedenfalls auf den ersten Blick augenfällig. Bei letzterem liegt der hl. Josef in fast identer Haltung wie in Altomontes Bild auf seinem Sterbebett, an dem Christus mit seinem zu einem Segensgestus erhobenen rechten Arm steht. Zwischen den beiden blickt Maria mit betenden Händen in Trauer auf ihren Ehemann und ist somit stärker als bei Altomonte in das Geschehen miteinbezogen. Im Vordergrund erkennt man am Boden die Zimmermannswerkzeuge als Attribute des Heiligen und seitlich am linken Bildrand neben dem Bett Josefs erscheinen drei Engel. Über der gesamten Szene öffnet sich, wie bei Altomontes Gemälde, der Himmel und man erkennt zahlreiche Engel auf Wolken.

Altomontes Abhängigkeit von dieser Darstellung des Josefstods ist offensichtlich, dennoch formt er durch kleine Änderungen Marattis Komposition in seinem Sinne um, was vor allem bei der Heiligenkreuzer Version gut zu beobachten ist. Altomonte löst hier die dichte Anordnung der Figuren, wie sie bei Maratti zu sehen ist, auf, indem er ihnen mehr Raum gibt. Beim Römer verschränken und überkreuzen sich der hl. Josef, Christus und Maria, wohingegen Altomonte seine Protagonisten aneinanderreihet und von Überschneidungen weitgehend absieht. Auch bei den Engeln ist dieses Auffächern in die Fläche zu beobachten. Des Weiteren transformiert Altomonte die massiv und äußerst voluminös wirkenden Figuren Marattis in zwar immer noch sehr dominante, doch insgesamt schlankere, zierlichere Gestalten.²⁹⁶ Das Resultat dieser Änderungen ist eine klarere Trennung der einzelnen Figuren und somit eine bessere Lesbarkeit. Das Auflösen der dichten Zentrierung der Figuren durch ihre rhythmische Aneinanderreihung

²⁹³ Aurenhammer 1965, S. 50.

²⁹⁴ Schon Bellori lobte das Gemälde in seiner *Vita Marattis*. Vgl. Bellori 1732, S. 34–35 und Prohaska 1999, S. 406. – Zu den Stichreproduktionen vgl. Prohaska 1999, S. 406.

²⁹⁵ Sacchis Tod der hl. Anna befindet sich seit 1649 in San Carlo ai Catinari. Vgl. Sutherland-Harris 1977, S. 23 und S. 97–98, Nr. 75.

²⁹⁶ Aurenhammer führt das Schlankerwerden der Figuren auf den verstärkten Einfluss Luca Giordanos zurück. Vgl. Aurenhammer 1965, S. 50.

bedeutet auf der anderen Seite aber auch ein Zurücknehmen der Räumlichkeit zugunsten einer viel stärker dekorativen Wirkung, die für die Gemälde Altomontes aus der Zeit um 1730 charakteristisch ist und sich in vielen seiner Bilder immer stärker manifestiert.²⁹⁷

Ein gutes Beispiel für Altomontes dekorativen Stil der 1730er Jahre ist ein weiteres Gemälde, welches sich in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie befindet. Bei dem Bild mit der neustamentarischen Geschichte²⁹⁸ des Zweifels Josefs (Abb. 56, Kat. Nr. 15),²⁹⁹ ist aufgrund fehlender Dokumente weder die Auftragsgeschichte noch der ursprüngliche Bestimmungsort eruierbar. Es liegt jedoch im Hinblick auf das dargestellte Thema die Vermutung nahe, dass es für eine Josefsbruderschaft entstanden war und vielleicht als Altarblatt in einer ihrer Kapellen diente. Ab etwa 1650 etablierten sich nämlich, ausgehend vom Zisterzienserstift Lilienfeld, einem Tochterkloster von Heiligenkreuz, zahlreiche dieser Josefsbruderschaften, was die verstärkte Präsenz des Nährvaters Christi gerade im Umkreis des Zisterzienserordens in Altarbildern und Historienzyklen erklärt.³⁰⁰

Interessant bei diesem eher selten dargestellten Bildgegenstand ist vor allem die Ikonografie, die Altomonte geschickt mit seiner Komposition verwebt. Der hl. Josef erscheint im Gemälde wider Erwarten nicht im Zentrum, sondern am linken Bildrand. Die dominierende Figur ist vielmehr Maria, die in vorwärtsgerichteter Schrittstellung gerade aus dem Hintergrund hervorgekommen zu sein scheint. Sie blickt auf den an seiner Vaterschaft zweifelnden Josef und erklärt praktisch mit zwei Armbewegungen die gesamte Geschichte rund um die Geburt Christi wie sie bei Lukas geschildert wird.³⁰¹ Ihr linker Arm deutet auf eine Szene in einem Gebäude weit im Hintergrund, in dem sich die Verkündigung der Geburt Christi abspielt und mit ihrer rechten Hand zeigt Maria nach oben, wo aus einer von Engelsfiguren umgebenen Wolke die Taube des Heiligen Geistes erscheint. Durch diesen Verweis auf den Heiligen Geist, von dem sie durch den Willen Gottes ihr Kind empfangen wird, räumt Maria die Zweifel ihres irdischen Ehemannes aus. Dies ist ungewöhnlich, da gemäß der entsprechenden Bibelstelle üblicherweise ein Engel Josef im Traum erscheint und ihn über die Ereignisse aufklärt.³⁰² In Altomontes Gemälde wird nun aber Maria zur Überbringerin der Botschaft und zusätzlich durch ihre dominierende Stellung im Bild sowohl

²⁹⁷ Aurenhammer 1965, S. 54.

²⁹⁸ Zum Zweifel Josefs vgl. Mt. 1, 18–25.

²⁹⁹ Aurenhammer 1965, S. 53–54, und S. 144, Nr. 162. – ÖKT XIX 1926, S. 213, Nr. 176. – Klaus 1916, S. 48. – Richter 1999, S. 5. – Prohaska 1999, S. 390 und S. 430–431. – Telesko 2002, S. 68–69.

³⁰⁰ Mikuda-Hüttel 1997, S. 32–36.

³⁰¹ Vgl. die Verkündigung an Maria bei Lk. 1, 26–38.

³⁰² Mt. 1, 20.

zum formalen als auch zum inhaltlichen Zentrum. Die Ikonografie, die hier gleich mehrere biblische Geschichten in einem Bild zusammenfasst, erschließt sich demnach nur durch die verbindende Funktion der Figur Marias, die alle Handlungsstränge miteinander in Beziehung setzt.³⁰³

Bei den klassisch-idealen Figuren orientierte sich Altomonte erneut stark an seinem Lehrer Carlo Maratti. Für seine Komposition hingegen dürfte sich Altomonte Anleihen bei Luca Giordanos Verheißung an Joachim (Abb. 57) genommen haben. Die Anordnung der Protagonisten sowie vor allem die in beiden Gemälden charakteristischen Größenunterschiede zwischen den Darstellungen im Vordergrund und jenen im Hintergrund lassen Rückschlüsse auf Altomontes Kenntnis dieses Bildes Giordanos zu.³⁰⁴ Durch den fehlenden schlüssigen Übergang vom Vordergrund mit den großen, in der Fläche ausgebreiteten Figuren zum Hintergrund mit der in sehr kleinem Maßstab dargestellten Verkündigungsszene, tritt die Raumillusion zunehmend zurück. Ähnliches hat sich, wie zuvor schon erwähnt, bereits bei der Glorie des hl. Leopold (Abb. 47) und beim Tod des hl. Josef (Abb. 51) angekündigt und steigert sich nun zu einem Höhepunkt, in dem der dekorative Gesamteindruck des Bildes eindeutig überwiegt.³⁰⁵

Das Vorherrschen des dekorativen Aspekts bedingt neben der Reduktion der perspektivischen Raumtiefe aber auch eine Zurücknahme der inhaltlichen Verständlichkeit und Narration des Bildes. Gerade das Beispiel des Zweifels Josefs mit der Verschränkung von verschiedenen, inhaltlich nicht unmittelbar zusammenhängenden Handlungssträngen, ist ein deutliches Beispiel dafür, dass die zu vermittelnde Botschaft oft erst auf den zweiten Blick erfassbar ist. Um die Verständlichkeit zu erhöhen, wurden daher zusätzliche Erläuterungen notwendig. Das Anbringen von kleinformatigen Bildern über oder vor dem eigentlichen Altarblatt, den sogenannten Vorsatzbildern, sollte dabei Abhilfe schaffen. Neben ihrer Funktion als Andachtsbilder erfüllen sie oft auch den Zweck der näheren Erklärung des im Altargemälde Dargestellten.³⁰⁶ Bei der Verehrung des Jesuskindes durch den hl. Josef (Abb. 58, Kat. Nr. 16),³⁰⁷ einem kleinformatigen Gemälde Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie, könnte es sich möglicherweise um ein

³⁰³ Telesko 2002, S. 68–69.

³⁰⁴ Das Bild Giordanos befand sich bereits damals in den kaiserlichen Sammlungen in Wien und dürfte daher Altomonte bekannt gewesen sein. Aurenhammer nimmt außerdem ein intensives Studium der Sammlungen durch Altomonte an, bei dem er sich besonders mit Giordanos Spätwerk auseinander gesetzt haben dürfte, was den verstärkten Einfluss auf sein eigenes Werk erklärt. Aurenhammer 1965, S. 54.

³⁰⁵ Aurenhammer 1965, S. 54.

³⁰⁶ Aurenhammer 1965, S. 60.

³⁰⁷ Aurenhammer 1965, S. 60–61 und S. 144, Nr. 163. – Richter 1999, S. 5. – Prohaska 1999, S. 430. – Telesko 1999, S. 70–71.

solches Vorsatzbild handeln. Neben der Hauptszene im Vordergrund erscheint etwas weiter hinten die Verkündigungsmaria. Umgeben ist die Szene von Engeln, die wiederum den blühenden Lilienstab als Attribut des hl. Josef vorweisen. Es ist gut vorstellbar, dass dieses Kleinformat als Vorsatzbild für das eben besprochene große Altarblatt gedient hat. Zweifelt Josef zunächst noch an seiner Vaterschaft und damit am Heilsplan Gottes, so hat er seine Bedenken hier mit der Verehrung des Jesuskindes sichtlich überwunden.³⁰⁸

Die späten 1720er und frühen 1730er Jahre waren für den mittlerweile über siebzigjährigen Martino Altomonte sicherlich die künstlerisch erfolgreichsten. Das beweisen nicht nur die Heiligenkreuzer Altarbilder, sondern insbesondere die zahlreichen hochrangigen Aufträge, die Altomonte in jenen Jahren erhielt. So sind hier beispielsweise das Seitenaltarbild mit der Auferweckung des Jünglings von Naim in der Wiener Karlskirche³⁰⁹ oder das Hochaltarbild mit der Heilung des Lahmen durch die Apostel Petrus und Johannes für die Wiener Peterskirche (Abb. 59)³¹⁰ zu nennen. Beide Gemälde illustrieren erneut jene Elemente, die Altomontes Bilder dieser Zeit kennzeichnen. Die Raumillusion wird zurückgenommen, der flächige Charakter hervorgehoben und die dekorative Wirkung durch malerische Mittel, wie beispielsweise den dominierenden Rot-Blau-Akkord bei Petrus und Johannes im Gemälde für die Peterskirche, erzielt.³¹¹ Besonders letzteres Altarblatt demonstriert aber auch anschaulich die bereits mehrfach angesprochene Serienproduktion und die Wiederholungen von ganzen Bildpartien und Kompositionsteilen in den Gemälden um 1730. So ist beispielsweise die Gruppe mit Petrus und dem Lahmen (Abb. 60) praktisch identisch mit Christus und Josef im Heiligenkreuzer Josefstod (Abb. 61). Die weibliche Rückenfigur im Vordergrund des Wiener Hochaltarbildes (Abb. 62) erscheint erneut an gleicher Stelle und in ähnlicher Weise in der Glorie des Heiligen Leopold in Heiligenkreuz (Abb. 63), ebenso wie die Architekturlkulisse am rechten Bildrand (Abb. 64, Abb. 65). Die Trinitätsdarstellung im oberen Bereich des Wiener Altarblattes (Abb. 66) findet man bereits in den 1720er Jahren in ganz ähnlicher Weise, wie etwa im Hochaltarbild der Dreifaltigkeitskirche von Stadl-Paura (Abb. 67).³¹²

Auch wenn Altomonte um 1730 mit seinen dekorativen Altarbildern stilistisch nicht mehr mit den aktuellen Entwicklungen schritthalten kann,³¹³ so sind seine Kompositionen dennoch für die

³⁰⁸ Aurenhammer 1965, S. 60–61.

³⁰⁹ Aurenhammer 1965, S. 55 und S. 146, Nr. 174.

³¹⁰ Aurenhammer 1965, S. 56 und S. 146, Nr. 178.

³¹¹ Aurenhammer 1965, S. 56.

³¹² Aurenhammer 1965, S. 46 und S. 139, Nr. 129.

³¹³ Aurenhammer 1965, S. 55.

neue, junge österreichische Malergeneration vorbildhaft. Paul Troger etwa, zu dieser Zeit am Beginn seiner Karriere stehend, setzte sich später mehrfach mit Altomontes Komposition des Josefstods auseinander, wie beispielsweise in seinem Altarbild in der Pfarrkirche von Platt bei Zellerndorf (Abb. 68).³¹⁴ Die Anordnung der Marien- und Christusfigur rund um das Bett des sterbenden Josef, der Zeigegestus Christi, der Blickkontakt mit Josef oder der Putto mit dem blühenden Stab im Vordergrund sind Elemente, die auf Altomontes Heiligenkreuzer Bild verweisen. Die himmlische Zone, in der Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes effektiv im Gegenlicht erscheinen oder die Engel, die aus dem Dunkel herauszuwachsen scheinen, sind jedoch weit von Altomontes idealem Bildaufbau und klassischer Malweise entfernt. Wie wichtig Altomontes Kunst im Sinne der Vorbildhaftigkeit für die nachfolgenden Maler war, zeigt auch das Beispiel Franz Anton Maulbertsch, der sich Ende der 1760er Jahre, mehr als 30 Jahre nach Altomontes Heiligenkreuzer Josefstod, immer noch mit dieser Komposition beschäftigte (Abb. 69).³¹⁵ Auch hier gilt allerdings, ähnlich wie bei Troger, dass Maulbertsch in der stilistischen Ausführung nicht mit Altomontes klassischem Idealismus vergleichbar ist.

Die Werke Altomontes in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz aus der Zeit um 1730 spiegeln mehrere Aspekte seines Gesamtœuvres dieser Periode wider. Nach seiner Tätigkeit in Oberösterreich war er endgültig als einer der begehrtesten Künstler seiner Zeit etabliert und in seiner Stellung gefestigt. Durch das vertragsbedingte Sesshaftwerden im Wiener Heiligenkreuzerhof, in dem er ab etwa 1728 wohnte und arbeitete, erfolgte nun auch in seinen Werken eine Phase der Konsolidierung und Standardisierung. Von Wien aus belieferte er die zahlreichen Auftraggeber, wohl immer öfter mit Hilfe von Assistenten, von denen bis auf den Laienbruder Matthias Gusner³¹⁶ jedoch keiner namentlich bekannt ist. Er ging zusammen mit seiner Werkstatt zu einer Art Massen- bzw. Serienproduktion von Gemälden über, wobei dem mittlerweile rund siebzugjährigen Altomonte zu Gute kam, dass er auf ein reiches Repertoire an Kompositionen und Bildtypen zurückgreifen konnte, die er in den Jahren zuvor entwickelt hatte und welche er mit nur wenigen Variationen beibehielt. Gerade die Heiligenkreuzer Altarblätter dieser Periode, die Glorie des hl. Leopold und der Tod des hl. Josef, zeigen deutlich die angesprochenen Merkmale, wie Standardisierung und Serienproduktion. Beim letztgenannten Gemälde treten aber auch Neuerungen in Altomontes Werk auf. Die heitere Buntheit, die seine früheren Bilder kennzeichneten und wie sie beispielsweise in den ovalen Altarbildern für die Heiligenkreuzer

³¹⁴ Für Trogers Bild kommen neben Altomonte auch noch andere, römische Vorbilder in Frage. Vgl. Kronbichler 2012, S. 104 und S. 327–328, G 134.

³¹⁵ Dachs 2003, S. 243–244, Nr. 72.

³¹⁶ Vgl. Kapitel 3.2.

Stiftskirche zu beobachten ist, wird schrittweise auf wenige Grundtöne reduziert. So herrscht etwa beim Josefstod ein harmonisches Alternieren von Rot und Blau in den Gewändern von Christus und Maria vor, während der Hintergrund in einheitlichem Braun-Gold gehalten ist. Die Figuren selbst sind im Vergleich zu jenen in früheren Werken zwar grundsätzlich immer noch an den monumentalen Gestalten Marattis orientiert, insgesamt allerdings etwas zierlicher und schlanker geworden. Ähnliches gilt auch für die Darstellung des Zweifels Josefs, dem dritten großen Altarbild jener Zeit in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie. Hier hat Altomonte schließlich auch den Schritt zu seinem mehrheitlich der Dekoration untergeordneten Altarbildtypus vollzogen, war auf diesem Gebiet auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt und setzte mit seinen Kompositionen Trends, die auch für die nachfolgende Malergeneration von Troger bis Maulbertsch immer noch vorbildhaft waren.³¹⁷

4.3. Die späten Werke (ca. 1736–1745): Zwischen Erstarrung und dem Versuch einer Neuorientierung

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte Martino Altomonte wohl vorwiegend in der Zurückgezogenheit seines Wiener Ateliers im Heiligenkreuzerhof. Dennoch, und trotz seines mittlerweile hohen Alters, entstand noch einmal eine große Anzahl an Werken. Hauptauftraggeber war wiederum der Zisterzienserorden.³¹⁸ Mit insgesamt sieben Altargemälden für die Kirche der Zisterzienser von Wilhering in Oberösterreich war Martino Altomonte Ende der 1730er Jahre zusammen mit seinen Söhnen Bartolomeo und Andrea ein letztes Mal an einer umfassenden Ausstattung beteiligt. Die Künstlerfamilie schuf hier in einer in jeder Hinsicht aufeinander abgestimmten Symbiose aus Architektur, Skulptur, Decken- und Ölmalerei ein Gesamtkunstwerk des ausgehenden Barock und beginnenden Rokoko.³¹⁹ In den folgenden Jahren steuerte Altomonte für die Zisterzienserstifte Neukloster in Wiener Neustadt,³²⁰ Lilienfeld³²¹ und die dem Stift Heiligenkreuz inkorporierte Pfarre Mönchhof³²² weitere Altarbilder bei, womit nur wenige der zahlreichen Aufträge der Spätzeit genannt sind. In der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie werden heute einige jener Werke aus der letzten Schaffensperiode

³¹⁷ Aurenhammer 1965, S. 61–62.

³¹⁸ Aurenhammer 1965, S. 71.

³¹⁹ Aurenhammer 1965, S. 62–65.

³²⁰ Aurenhammer 1965, S. 65.

³²¹ Aurenhammer 1965, S. 66.

³²² Aurenhammer 1965, S. 65–66.

Altomontes aufbewahrt. Die Palette reicht dabei von großen Altargemälden über Ölskizzen und kleinere Andachtsbilder bis hin zu Stillleben. Die Gruppe der Spätwerke Altomontes in Heiligenkreuz kann stilistisch betrachtet fast einheitlich mit wenigen Schlagworten zusammengefasst werden: Düstere Farbgebung und Aufgabe des dekorativen Farbzusammenklangs der 1730er Jahre, relativ starke Chiaroscuro-Effekte, dunkle Konturen, teilweise Verhässlichung der Formen und Figuren und das damit einhergehende Abrücken von der marattesken Idealität sowie breite und lockere Pinselführung zur Steigerung der malerischen und atmosphärischen Werte.³²³

Chronologisch am Beginn dieser Reihe steht ein mittelformatiges Andachtsbild mit der Kreuzigung Christi (Abb. 70, Kat. Nr. 17) aus dem Jahr 1736.³²⁴ Das Gemälde ist symmetrisch komponiert. In der vertikalen Mittelachse befindet sich das Kreuz mit dem sterbenden Christus. Es nimmt fast die gesamte Bildhöhe ein, sodass unten nur ein relativ schmaler Bodenstreifen sichtbar bleibt. Auf dieser Raumbühne befinden sich die hl. Maria Magdalena rechts sowie Johannes und Maria links des Kreuzfußes. Die Komposition erinnert stark an eine zwölf Jahre früher entstandene Kreuzigung in der Linzer Seminarkirche (Abb. 71).³²⁵ Im Vergleich zur früheren Version weist die Heiligenkreuzer Kreuzigung alle zuvor angesprochenen Merkmale des Alterswerks Altomontes auf. Die kräftige Buntfarbigkeit, wie sie im Linzer Bild etwa bei Maria oder Magdalena zu sehen ist und sich in einzelnen Farbakzenten am Himmel fortsetzt, ist in der Heiligenkreuzer Variante einer blässeren Farbgebung vor einem deutlich düsteren Hintergrund gewichen. Ist die Pinselführung in Linz noch klar und deutlich, so ist sie in Heiligenkreuz viel lockerer, breiter und offener. Die Konturen scheinen an manchen Stellen zu verschwimmen, sodass teilweise sogar Sfumatoeffekte³²⁶ zu beobachten sind, wie beispielsweise am Haaransatz der Magdalena oder beim Schleier der Maria, der mit dem Hintergrund zu verschmelzen scheint. Das helle Inkarnat der Figuren tritt in Heiligenkreuz in starken Kontrast mit dem dunklen Hintergrund und tiefen Schatten, aus dem die Gestalten herausmodelliert werden, sodass der malerische Reiz in Altomontes Heiligenkreuzer Version der Kreuzigung beträchtlich zugenommen hat. Auch der Ausdruck in den Gesichtern der Protagonisten hat sich im Laufe der Jahre verändert. Während in Linz noch der distanzierte römische Pathos im Sinne von Maratti und Bellori vorherrschend ist, beschreibt das Heiligenkreuzer Gemälde eine deutlich

³²³ Aurenhammer 1965, S. 70.

³²⁴ Aurenhammer 1965, S. 61 und S. 149, Nr. 198. – Richter 1999, S. 5.

³²⁵ Aurenhammer 1965, S. 49 und S. 140–141, Nr. 133.

³²⁶ Aurenhammer 1965, S. 61.

intimere Stimmung, die sich in den schmerzvoll trauernden Gesichtern von Maria, Johannes und Magdalena widerspiegelt.

Dieser Trend, die Abkehr von dekorativem Farbzusammenklang und Schönlinigkeit hin zu einer stärkeren Betonung der atmosphärischen und malerischen Werte im Bild, setzt sich in den Werken der folgenden Jahre weiter fort. Beispielhaft hierfür ist etwa ein großes Altarbild mit der Glorie der hl. Barbara (Abb. 72, Kat. Nr. 18), welches Altomonte 1737 für die Barbarakapelle des Zisterzienserstifts Neukloster in Wiener Neustadt malte³²⁷ und das sich heute in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie befindet. Altomonte verwendet für seine Darstellung einmal mehr den Typus der auf einer Wolke schwebenden Heiligenfigur mit Bodenstreifen, auf welchen er bereits seit dem hl. Januarius in St. Stephan in Wien für seine Altargemälde immer wieder zurückgreift. Die hl. Barbara erscheint mittig im Bild. Sie schwebt auf einer Wolke, die sich vom linken unteren Bildviertel empor zu schrauben scheint und ist umgeben von Engeln. Jener zu ihren Füßen weist die Märtyrerpalme sowie das Schwert der Enthauptung Barbaras vor, welches auf einem blutbefleckten, weißen Tuch liegt. Der Engel rechts oberhalb hält einen goldenen Reif über das Haupt der Heiligen. Barbara blickt nach links oben, wo eine weitere Wolkenformation mit Engelsköpfen erscheint, in deren Mitte sich ein Kelch mit der Hostie befindet, von dem ein helles Licht ausgeht. Mit beiden Armen weist die Heilige, entgegen ihrer Blickrichtung, nach rechts unten. Hier in der irdischen Zone kann man einen Priester erkennen, der gerade dabei ist, einer Sterbenden die Sakramente zu spenden. Die hl. Barbara erscheint in diesem Bild demnach in ihrer Funktion als Schutzherrin der Sterbenden,³²⁸ als Bindeglied, Fürbitterin und Mittlerin zwischen dem Heil, welches vom leuchtenden Kelch ausgeht und dem Tod, der durch den Glauben überwunden wird. Neben ihrer zentralen inhaltlichen Rolle, ist die Figur der hl. Barbara aber ebenso der kompositorische Mittelpunkt in Altomontes Wiener Neustädter Altarblatt. Sie erscheint im Schnittpunkt von zwei Diagonalen, wovon eine beim sitzenden Engel am linken unteren Bildrand bis zum schwebenden Engel über dem Haupt Barbaras rechts oben führt und die andere vom leuchtenden Kelch links oben bis hinunter zum Priester mit dem Sterbenden in der rechten unteren Bildecke reicht. Dieses Kompositionsschema wird zwar bereits in einer erhaltenen Vorzeichnung (Abb. 73)³²⁹ angedeutet, im ausgeführten Gemälde jedoch noch klarer und konsequenter umgesetzt.³³⁰ Die hl. Barbara wird hier, ähnlich wie schon Maria beim Zweifel

³²⁷ Aurenhammer 1965, S. 65 und S. 150, Nr. 202. – Richter 1999, S. 5. – Klaus 1916, S. 57.

³²⁸ Aurenhammer 1965, S. 65. – Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 53.

³²⁹ Aurenhammer 1965, S. 77 und S. 165-166, Nr. 325.

³³⁰ Das kompositorische Schema der Vorzeichnung ist grundsätzlich dem Gemälde gleich. Im ausgeführten Werk wird jedoch die Diagonale von links unten nach rechts oben noch stärker herausgearbeitet und somit der zweiten Diagonale gleichgestellt, was letztlich zu einem harmonischen und kompositorisch ausgewogenen Gesamtbild führt.

Josefs (Abb. 56), zu einer Art Dreh- und Angelpunkt des gesamten Gemäldes, sowohl in inhaltlicher als auch in formal-kompositorischer Hinsicht.

Stilistisch sind wiederum die bereits angesprochenen typischen Merkmale des Alterswerks Altomontes auffallend. Das gesamte Gemälde ist in dunklen, eher düsteren Farbtönen gehalten. Selbst das Licht, welches vom Kelch ausgeht, scheint gedämpft zu sein. Nur punktuell werden die hellen Stellen des Inkarnats oder der Gewänder aus dem dunklen Hintergrund herausgearbeitet, wodurch teilweise starke Licht-Schatten-Effekte erzeugt werden. Die Pinselführung ist wieder relativ breit und offen, was den malerischen Reiz des Gemäldes erhöht. Die dunklen und bedrohlich wirkenden Wolken sowie die Blitze, die dazwischen aufleuchten, erzeugen eine knisternde, aufgeladene Spannung und bringen somit auch atmosphärische Werte ins Bild ein. Auffallend ist zudem ein weiteres Charakteristikum der späten Werke Martino Altomontes, das sich hier in Teilen bereits ankündigt und in den letzten Schaffensjahren des Künstlers noch verstärken wird. Es ist dies der Hang zu einer gewissen Verhässlichung der Formen.³³¹ Im vorliegenden Gemälde fallen etwa die sehr flache und fliehende Nasen-Stirn-Partie der Barbara, der eigentümlich breit geformte Kopf des schwebenden Engels oberhalb der Heiligen oder das schmerzverzerrte Gesicht mit den tief liegenden Augen der Sterbenden auf. Altomonte beginnt hier demnach, zumindest in Ansätzen, die ideal-schöne Welt des römischen Akademismus von Maratti und Bellori zu verlassen.

Insgesamt etwas heller und dadurch freundlicher wirkend, präsentiert sich das nächste der Spätwerke Altomontes in Heiligenkreuz. Bei den sieben Engelsfürsten (Abb. 74, Kat. Nr. 19)³³² handelt es sich um eine Ölskizze zum gleichnamigen Hochaltarbild der Linzer Ursulinenkirche (Abb. 75),³³³ welches Abt Robert Leeb nach einem Besuch in Linz im Jahr 1738 bei Altomonte in Auftrag gab. Die Ursulinenkirche befand sich zu diesem Zeitpunkt gerade in Bau und das Gemälde sollte den neuen Hochaltar des Gotteshauses schmücken.³³⁴ Die äußerst qualitativvoll ausgeführte Skizze in Heiligenkreuz und das vollendete Linzer Hochaltargemälde weichen nur in wenigen Details voneinander ab, weshalb davon auszugehen ist, dass das Heiligenkreuzer Bild wohl die Endstufe der Werkvorbereitung Altomontes darstellt und vielleicht als letzte Vorlage für den Auftraggeber fungiert hat. Für Altomontes Komposition dürfte ein Kupferstich aus

³³¹ Aurenhammer 1965, S. 65.

³³² Aurenhammer 1965, S. 59 und S. 150, Nr. 206. – Klaus 1916, S. 58. – ÖKT XIX 1926, S. 197, Nr. 99. – Richter 1999, S. 5. – Etlstorfer 2002b, S. 112.–114. – Mayrhofer 2003b, S. 41.

³³³ Aurenhammer 1965, S. 59 und S. 151, Nr. 207.

³³⁴ Aurenhammer 1965, S. 59 und S. 151, Nr. 207. – ÖKT XXXVI 1964, S. 433 und S. 442–443.

Johann Ulrich Kraus' „Biblisches Engel- u. Kunst Werck [...]“ als Vorlage gedient haben (Abb. 76).³³⁵ Die Anordnung der Trinität im oberen und des Erzengels Michael im unteren Bereich der vertikalen Mittelachse sowie die ihn umgebenden Engel stimmt in ihren Grundzügen mit dem Bild Altomontes überein. Der zentral im Bild erscheinende Erzengel Michael fungiert hier als höchster der restlichen Engelsfürsten, die ihn umgeben. Das eher ungewöhnliche und selten dargestellte Altarbildthema geht im Wesentlichen auf eine Stelle in der Offenbarung zurück, als Michael und seine Engel mit dem Drachen, also Satan, stritten und letztendlich den Sieg davon trugen.³³⁶ In Altomontes Bild ist der Moment des Triumphs Michaels über den Teufel dargestellt, der niedergestreckt zu Füßen des Erzengels liegt. Umgeben ist Michael von den übrigen streitenden Engelsfürsten: Links im Vordergrund erscheint Scheatiel, kniend und mit vor der Brust überkreuzten Armen, hinter ihm hält Uriel Schwert und Flamme in den Händen, neben ihm ist Gabriel mit der Laterne zu sehen. Auf der rechten Bildseite erkennt man zuvorderst Raphael mit dem Rücken zum Betrachter, dahinter noch Barachiel mit den Rosen im Tuch und Jehudiel mit Krone und dreiteiliger Geißel.³³⁷

Trotz des im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen weniger düsteren Gesamteindrucks des Gemäldes, treten auch hier erneut einige der Charakteristika in Altomontes Spätwerk zu Tage. Die in einheitlichen Braun-, Ocker- und Goldtönen gehaltene Palette, wie sie vor allem in der Heiligenkreuzer Ölskizze zu beobachten ist, weicht beispielsweise deutlich vom fein abgestimmten Farbzusammenklang der frühen 1730er Jahre ab, wie er etwa beim Josefstod oder dem Zweifel Josefs zu sehen ist. Vielmehr scheint sich die durchgehend homogene Farbgestaltung nur durch die Abstufung vom dunklen unteren Bereich mit den Wolken und vorderen Engelsfiguren, über den farblich am kräftigsten hervortretenden Mittelteil mit dem Erzengel Michael, bis hinauf zum hellen, in zarten Pastelltönen gehaltenen oberen Bereich mit der Trinität zu differenzieren.³³⁸ Alleine der Erzengel Michael sticht durch seinen roten Mantel aus der Masse der anderen Engel und Wolken heraus und hebt sich dadurch als einzige Figur merklich vom Hintergrund ab. Ähnlich wie bei der Glorie der hl. Barbara, fallen somit bei diesem Gemälde das formal-kompositorische und das inhaltliche Zentrum in einem Punkt zusammen. Im Hinblick auf die Pinselführung zeigt sich Altomonte hingegen weniger grob und offen als zuvor, was insbesondere bei der Heiligenkreuzer Skizze auffallend ist.

³³⁵ Aurenhammer 1965, S. 59.

³³⁶ Offb. 12, 7–9.

³³⁷ Zur Ikonographischen Aufschlüsselung der Engelsfiguren vgl. Mayrhofer 2003b, S. 41.

³³⁸ Aurenhammer 1965, S. 59.

Es sind gerade die Ölskizzen, wie jene für das Hochaltarbild der Linzer Ursulinenkirche, die am meisten von Altomontes Personalstil der späten Jahre offenbaren, denn die tatsächliche Ausführung der Werke, insbesondere der großformatigen Altarblätter, dürfte der greise Meister wahrscheinlich vorwiegend seiner Heiligenkreuzer Werkstatt anvertraut haben.³³⁹ Eine weitere dieser Skizzen befindet sich in der Galerie des Stifts Heiligenkreuz. Die um 1739 entstandene büßende hl. Magdalena (Abb. 77, Kat. Nr. 20)³⁴⁰ ist der Entwurf für das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Mönchhof (Abb. 78),³⁴¹ einer dem Stift Heiligenkreuz inkorporierten Pfarre im heutigen Burgenland. Die alte Kirche von Mönchhof wurde 1683 von den Türken in Brand gesetzt und komplett zerstört, weshalb ein Neubau notwendig wurde, welcher ab 1729 unter Abt Robert Leeb erfolgte.³⁴² Der von Elias Hügel entworfene und 1739 geweihte Hochaltar³⁴³ sollte ein dem Patrozinium der Mönchhofer Kirche entsprechendes Altarbild der hl. Magdalena erhalten. Aurenhammer geht davon aus, dass der Auftrag für das Gemälde sehr wohl an Altomonte gegangen ist, es jedoch nicht von seiner eigenen Hand stammt. Auffallende Qualitätsdefizite sowie eine fehlende Signatur lassen diesen Schluss zu.³⁴⁴

Umso wichtiger scheint demnach die Betrachtung der mit Sicherheit eigenhändigen Skizze Altomontes in Heiligenkreuz. Das Zentrum des Gemäldes bildet Magdalena, die sich als Büßerin in eine Höhle zurückgezogen hat, von der man am rechten Bildrand noch den Eingang erkennen kann. Sie kniet, in kostbar wirkende Gewänder gehüllt und mit offenem, wallendem Haar, vor einem großen Stein, auf dem sich der Totenkopf als ihr Attribut sowie ein aufgeschlagenes Buch befinden. Auf dieses Buch hat sie ihre Arme gelegt und die Hände gefaltet. Neben Magdalena erscheint ein Engel, doch die Büßerin hat ihren Blick auf einen anderen Engel gerichtet, der soeben von links oben herabgeschwebt kommt und ein Kreuz in seinen Armen trägt. Die Szene wird von weiteren kleineren Himmelsboten komplettiert, die auf Wolken nebeneinander aufgereiht eine Art Bogen über Magdalena bilden.

Auffallend ist wiederum die erdige Farbgebung, die vorwiegend mit Braun, Ocker und Gelb auskommt, durchsetzt mit einzelnen Rot-, Grün-, und Blauakzenten in den Gewändern der Protagonisten. Das helle Inkarnat der Figuren kontrastiert mit den teils tiefen Schatten und

³³⁹ Aurenhammer 1965, S. 65.

³⁴⁰ Aurenhammer 1965, S. 65–66 und S. 152, Nr. 216. – Klaus 1916, S. 58. – ÖKT XIX 1926, S. 194, Nr. 86. – Richter 1999, S. 5.

³⁴¹ ÖKT LIX 2012, S. 445.

³⁴² Zur Baugeschichte der Kirche vgl. ÖKT LIX 2012, S. 435.

³⁴³ ÖKT LIX 2012, S. 440.

³⁴⁴ Aurenhammer 1965, S. 112, Anm. 13. – Vgl. dazu auch ÖKT LIX 2012, S. 445.

dunklen Konturen, was vor allem im Gesichts-, Hals- und Schulterbereich Magdalenas zu sehen ist. Besonders deutlich tritt Altomontes erneuter Versuch der Abkehr von der klassischen Idealität seiner römisch-akademischen Schule zu Tage. Betrachtet man nämlich einzelne Körperpartien der Figuren, wie beispielsweise die spitzen Nasen, fliehenden Stirnen, hervorquellenden Augen³⁴⁵ oder die zu lang und unnatürlich wirkenden Finger der gefalteten Hände Magdalenas, fällt wieder die Tendenz zur Verhässlichung auf, die in dieser Ölskizze einen Höhepunkt erreicht. Aurenhammer führt dies auf eine verstärkte Auseinandersetzung Altomontes mit dem Werk Giovanni Battista Piazzettas zurück, ein allgemeiner Trend, der zu dieser Zeit in der österreichischen Malerei, wie etwa auch bei Paul Troger, zu beobachten ist.³⁴⁶

Für die Pfarrkirche von Mönchhof erhielt Altomonte einen weiteren Auftrag. Die sich heute in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie befindende Darstellung der Marienkrönung (Abb. 79, Kat. Nr. 21)³⁴⁷ war für einen Seitenaltar bestimmt und erfolgte vermutlich etwa gleichzeitig mit dem Auftrag für das Hochaltarbild.³⁴⁸ Erneut visualisiert Altomonte hier einen Himmelsausschnitt. Auf einer sich in die Höhe schraubenden, bildfüllenden Wolkenformation mit zahlreichen größeren und kleineren Engelsfiguren kniet Maria mit vor der Brust verschränkten Armen und geneigtem Kopf in strengem Profil. Über der Gottesmutter erscheint die Trinität. Links sitzt Christus, rechts thront Gottvater und über allem schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Christus und Gottvater beugen sich gemeinsam nach vorne, um Maria eine goldene Krone aufs Haupt zu setzen.

Auffallend treten auch bei diesem Gemälde, wovon auch eine signierte, vorbereitende Federzeichnung erhalten ist (Abb. 80),³⁴⁹ wieder einige der typischen Merkmale des Alterswerks Altomontes in Erscheinung. Zwar erinnert der Rot-Weiß-Blau-Akkord der Gewänder Christi und Marias an die Farbzusammenklänge der dekorativen Altarbilder der 1730er Jahre, die gesamte Szene ist nun aber eingebettet in eine von dunklen und schweren Farben getragenen, weitaus düsterer und drückender wirkenden Grundstimmung. Die teils dunklen Konturen der Figuren, wie sie etwa bei der Rückenpartie Marias zu erkennen sind sowie die tiefen Schatten tragen zusätzlich zu dieser Stimmung bei. Als Kontrast dazu setzt Altomonte helle Akzente beim Inkarnat seiner Protagonisten. Die zum Teil changierenden Stoffe, insbesondere das rote

³⁴⁵ Aurenhammer 1965, S. 65.

³⁴⁶ Aurenhammer 1965, S. 66.

³⁴⁷ Aurenhammer 1965, S. 66 und S. 152, Nr. 217. – Klaus 1916, S. 58–59. – ÖKT XIX 1926, S. 213, Nr. 175. – Richter 1999, S. 5.

³⁴⁸ Aurenhammer 1965, S. 66.

³⁴⁹ Aurenhammer 1965, S. 167, Nr. 338.

Unterkleid Marias oder der blaue, im Wind zu flattern scheinende Mantel Gottvaters, erhöhen zudem den malerischen Reiz des Bildes. Kompositionell greift Altomonte erneut auf einen Bildaufbau mittels sich kreuzender Diagonalen zurück und orientiert sich dabei stark an seiner hl. Barbara, die er 1737 für Wiener Neustadt schuf. Die beiden Diagonalen kreuzen sich bei der Marienkrönung genau beim Haupt der Gottesmutter, das den Mittelpunkt des Gemäldes bildet. Durch den Akt der Krönung, der hier gerade stattfindet, verdichtet sich überdies jenes Bildzentrum.³⁵⁰ Das deutliche Hervortreten des Kompositionsgerüsts zieht eine noch stärkere Reduktion der Raumwirkung und eine zusätzliche Betonung der Flächigkeit nach sich.

Interessant ist nun der Vergleich mit einer kleinformatigen, nicht signierten Ölskizze, die sich ebenfalls in Heiligenkreuz befindet und ebenso eine Marienkrönung zeigt (Abb. 81, Kat. Nr. 25).³⁵¹ Während die ältere Forschung hierbei noch von einer eigenhändigen Skizze Altomontes für das eben besprochene Mönchhofer Altarbild ausgeht,³⁵² wird die Autorschaft des Neapolitaners spätestens seit Aurenhammer stark angezweifelt. Zu weit weichen die hellen Blau- und Weißtöne von der düsteren Farbgebung des Spätwerks Altomontes ab,³⁵³ zu wenig konsequent und viel offener erscheint die Diagonalkomposition der Skizze im Vergleich zum Altarbild Altomontes. Weit stärker distanziert wirkt die Darstellung der Krönung durch Christus und Gottvater bei der Skizze, wohingegen sie beim Altargemälde sowie auch bei der oben erwähnten Vorzeichnung, viel intimer und hingebungsvoller erscheint,³⁵⁴ weshalb die Heiligenkreuzer Ölskizze aus dem Werk Altomontes ausscheiden und einem anderen, unbekannten Maler zugeschrieben werden muss. Vielleicht handelt es sich bei diesem unbekannten Künstler auch um jenen, der das Altarbild, welches sich heute in der Mönchhofer Kirche befindet und das Original Altomontes ersetzt (Abb. 82), geschaffen hat.³⁵⁵ Stilistisch und kompositionell steht diesem Gemälde die Heiligenkreuzer Skizze nämlich deutlich näher als dem Bild Altomontes. Ob als Maler der Skizze und des Altarbildes von Mönchhof der bereits erwähnte Gehilfe Altomontes, der Laienbruder Matthias Gusner, in Frage kommt, kann allerdings aufgrund der spärlichen Quellenlage zu diesem Künstler nur Spekulation bleiben. Die kleinformatige Heiligenkreuzer Marienkrönung ist demnach aber aller Wahrscheinlichkeit nach keine eigenhändige Skizze Altomontes zu seinem Altargemälde, sondern vielleicht die Skizze

³⁵⁰ Aurenhammer 1965, S. 66.

³⁵¹ Aurenhammer 1965, S. 112, Anm. 15. – Klaus 1916, S. 59. – Richter 1999, S. 5. – Mayrhofer 2003b, S. 46–48.

³⁵² Klaus 1916, S. 59. – ÖKT XIX 1926, S. 198, Nr. 102. – Auch Richter schreibt die Skizze Altomonte zu, vgl. Richter 1999, S. 5.

³⁵³ Aurenhammer 1965, S. 112, Anm. 15.

³⁵⁴ Mayrhofer 2003b, S. 46–48.

³⁵⁵ ÖKT LIX 2012, S. 445–446.

eines Werkstattmitarbeiters nach dem Original des Meisters, die somit wahrscheinlich als Vorlage für das sich heute in Mönchhof befindende Altarbild gedient hat.³⁵⁶

Eindeutiger ist die Sachlage bei einem weiteren kleinformatigen Ölgemälde in Heiligenkreuz. Die signierte und mit 1742 datierte Himmelfahrt Mariens (Abb. 83, Kat. Nr. 22)³⁵⁷ ist keine Skizze, sondern eine spätere Variante des bereits 1737 für die Kirche des oberösterreichischen Zisterzienserstifts Wilhering entstandenen Hochaltarbildes (Abb. 84).³⁵⁸ Altomonte hat in den 1740er Jahren eine Reihe derartiger Repliken seiner früheren Gemälde geschaffen. Aurenhammer deutet dies als Versuch des greisen Malers, die erfolgreichen Werke der Periode um und nach 1730 mit ihren fein abgestimmten, dekorativen Farbakkorden und der ideal-klassischen, römisch-akademischen Schönlinigkeit, in seinen von dunklem Kolorit, starken Hell-Dunkel-Kontrasten und teilweise verhässlichten Formen gekennzeichneten Altersstil zu transferieren, was allerdings, so Aurenhammer weiter, in den wenigsten Fällen zu einem befriedigenden Ergebnis führt.³⁵⁹

Auch das vorliegende Beispiel der Heiligenkreuzer Himmelfahrt Mariens scheint diese Erkenntnis zu bestätigen. Das Hochaltarbild in Wilhering, obwohl selbst schon ein Spätwerk Altomontes, steht noch ganz in der Nachfolge der dekorativen Altarbilder der 1730er Jahre. Mit seinen bunten Farben, welche den dekorativen Reiz des Gemäldes noch zusätzlich unterstützen, passt es sich perfekt dem Innenraum der Kirche (Abb. 85), der für sich selbst ein dekoratives Gesamtkunstwerk darstellt, an. Die luftig-leichte Wirkung des Bildes wird durch die helle Grundstimmung mit wenigen Chiaroscuro-Effekten und die zarten, schlanken Figuren erzeugt.³⁶⁰ Vergleicht man dazu die spätere Heiligenkreuzer Variante, ergibt sich ein völlig anderes Bild. Schon die dunkleren Grundfarben vermitteln einen deutlich gedrückteren, gesetzteren Eindruck und die Luftigkeit des Wilheringer Bildes scheint verloren. Die dynamische Aufwärtsbewegung der Madonna sowie die Hell-Dunkel-Kontraste und scharfen Konturen ergeben ein weitaus dramatischeres Gesamtbild und stehen in krasssem Gegensatz zum festlich-repräsentativen Altarblatt in Wilhering. Stellte man nun die Heiligenkreuzer Replik an die Stelle des Altargemäldes in der Kirche, passte es sich wohl kaum so gut in den Rokoko-Innenraum ein. Der Gesamteindruck des Kirchenraums würde erheblich gestört werden. In diesem Sinne ist

³⁵⁶ Aurenhammer 1965, S. 112, Anm. 15. – Mayrhofer 2003b, S. 46–48. – ÖKT LIX 2012, S. 445–446.

³⁵⁷ Aurenhammer 1965, S. 112, Anm. 19 und S. 155, Nr. 235. – Klaus 1916, S. 56. – ÖKT XIX 1926, S. 199, Nr. 118.

³⁵⁸ Aurenhammer 1965, S. 63 und S. 150, Nr. 205.

³⁵⁹ Aurenhammer 1965, S. 67.

³⁶⁰ Aurenhammer 1965, S. 63.

Aurenhammer Recht zu geben, wenn er meint, dass die späten Repliken Altomontes, wie jene der Himmelfahrt Mariens, von minderwertigerer Qualität seien.³⁶¹ Für sich alleine betrachtet und aus dem Kontext des Wilheringer Kirchenraums herausgenommen, hat das Heiligenkreuzer Bild jedoch sicherlich seinen, ganz in den Spätstil Altomontes eingebetteten, eigenen Reiz.

Dass Altomontes Oeuvre nicht ausschließlich Andachts- und Altarbilder, sondern auch Werke aus anderen Gattungen, wie beispielsweise Porträts, Allegorien und mythologische Darstellungen mit nichtchristlichem Inhalt umfasst, wurde bereits dargelegt. Vor allem in seinen ersten Jahren in Österreich, bevor er sich in seinem Wiener Atelier vorwiegend der Produktion von Altarbildern widmete, gelangen Altomonte praktisch in allen Bereichen der Malerei bedeutende Schöpfungen.³⁶² Doch auch in seinen letzten Jahren wagte der betagte Künstler bisweilen Ausflüge in andere, profanere Gebiete der Malerei. Ein Beispiel eines solchen Experiments besitzt auch die Heiligenkreuzer Stiftsgalerie. Das Jagdstillleben mit Hase und Wildente (Abb. 86, Kat. Nr. 23)³⁶³ gehört zu einer ganzen Serie von Stillleben Altomontes, die sich heute verteilt in den Benediktinerstiften Seitenstetten und Göttweig befinden (Abb. 87, Abb. 88) und eventuell als Kabinettstücke zur Ausstellung in den jeweiligen Klostergalerien bestimmt waren.³⁶⁴ Es mag auf den ersten Blick aber dennoch ungewöhnlich erscheinen, dass sich Altomonte in seinen letzten Jahren der Gattung der Stilllebenmalerei widmet, mit der er sich zuvor doch kaum auseinandergesetzt hatte. Aurenhammer ortet als Erklärung hierfür eine spätestens seit dem Heiligenkreuzer Refektoriumsbild (Abb. 20) stattfindende Bedeutungssteigerung des Genres bei Altomonte und somit eine Art Neuorientierung, eine Veränderung seiner allgemeinen Einstellung zum Bildthema an sich. Ausschnitthaftigkeit, dunkles Kolorit mit starken Weißhöhlungen und punktuellen Farbakzenten, aufgetragen in lockerer, flüssiger Malweise, kennzeichnen diese Werke. Hierbei orientiere sich Altomonte, so Aurenhammer, an der traditionsreichen neapolitanischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts, was bei der Betrachtung entsprechender Werke Giovanni Battista Ruoppolos (Abb. 89) oder Giuseppe Reccos (Abb. 90) sicherlich nicht von der Hand zu weisen ist.³⁶⁵ Interessant im Zusammenhang mit dem Jagdstillleben in Heiligenkreuz ist jedoch auch der Vergleich mit einem der zahlreichen Stillleben Franz Werner Tamms (Abb. 91). Die Ähnlichkeiten in der

³⁶¹ Aurenhammer 1965, S. 67 und S. 112, Anm. 19.

³⁶² Vgl. dazu beispielsweise den Auftrag für das Augartenschloss in Wien, die Deckenbilder in der Salzburger Residenz, das Fresko im Unteren Belvedere oder die Porträtserie im Kaisersaal des Stifts Kremsmünster in den Kapiteln 2.1., 2.2. und 2.3. Auch die frühen Werke in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz zeugen von der Vielfalt in Altomontes Oeuvre.

³⁶³ Richter 1999, S. 5. – Mayrhofer 2003b, S. 44.

³⁶⁴ Etzlstorfer 2002d, S. 118.

³⁶⁵ Aurenhammer 1965, S. 69.

Komposition sind auffallend. Der gebürtige Hamburger Tamm (1658–1725) war etwa zur selben Zeit wie Altomonte in Marattis Werkstatt in Rom tätig. Er war dort als Spezialist für das Malen von Blumen, Tieren, Früchten und anderen stilllebenartigen Ausschmückungen in den Bildern des Meisters zuständig. Tamm kam schließlich um 1705 nach Wien, wurde als Stilllebenspezialist Mitarbeiter in Peter Strudels Werkstatt, wirkte wahrscheinlich auch in dessen Malerakademie mit³⁶⁶ und wurde somit Arbeitskollege Altomontes. Warum sich Altomonte nun am Ende seines Schaffens mit dem Genre des Stilllebens im Stil seines alten Bekannten und Studienkollegen Franz Werner Tamm auseinandersetzte, ist also möglicherweise nicht nur eine Neuorientierung oder der veränderte Blick auf den Bildgegenstand, sondern vielleicht auch eine Art Rückbesinnung Altomontes auf seine Anfänge bei Carlo Maratti in Rom, wo er durchaus auch, ähnlich wie Tamm, zumindest zu Beginn seiner Lehre als Stilllebenmaler für den Meister fungiert haben könnte.

Die Themen Leiden, Schmerz und Trauer kennzeichnen die letzte Schaffensperiode Martino Altomontes, in der Bilder entstehen, welche diese Inhalte vor allem durch ihre auffallend düstere und reduzierte Farbigkeit widerspiegeln.³⁶⁷ Als Ausgangspunkt für die Betrachtung dieser Werkgruppe muss die signierte und mit 1744 datierte Schmerzensmutter aus dem Caeciliensaal im Stift Göttweig (Abb. 92)³⁶⁸ herangezogen werden, einem Bildgegenstand, mit dem sich der Künstler mehrfach auseinandergesetzt hat. Vor dem Hintergrund einer düster und karg wirkenden Landschaft mit einem dunklen, wolkenverhangenen Himmel, der eine drückende Stimmung erzeugt, steht raumfüllend in der Mittelachse des Bildes einsam und alleine die trauernde Maria. Die ganzfigurig wiedergegebene Gottesmutter ist umgeben von den Leidenswerkzeugen Christi, welche auf die Passionsgeschichte verweisen. Hinter der Madonna erscheint das Kreuz und links neben ihr die Martersäule mit Geißel und Rutenbündel. In der rechten vorderen Bildecke erkennt man Lanze, Essigstab und Kreuzestafel sowie, ausgebreitet auf dem Schweiß Tuch der Veronika, drei Nägel, Dornenkrone, Hammer und Zange. Mit den seitlich leicht von ihrem Körper weggestreckten Armen deutet sie auf diese Leidenswerkzeuge, die den Tod ihres Sohnes versinnbildlichen. In ihrem schräg nach links oben gewandten Gesicht mit tränenden Augen und halboffenem Mund drückt sich die Trauer über ihren Verlust aus.

Die Göttweiger Schmerzensmutter weist erneut die Merkmale des Altersstils Altomontes auf. Das dunkle Kolorit wirkt hier jedoch noch ausgeprägter, selbst das Inkarnat ist in seiner

³⁶⁶ Koller 1993, S. 104.

³⁶⁷ Aurenhammer 1965, S. 69.

³⁶⁸ Aurenhammer 1965, S. 69 und S. 156, Nr. 247.

Helligkeit stark reduziert und passt sich dem bräunlichen Grundton des Bildes an. Markante Hell-Dunkel-Effekte werden durch den Kontrast zwischen den tiefen Schatten und den helleren Stellen erzeugt. Der dunkelblaue Mantel, das rote Kleid sowie das ockerfarbene Kopftuch der Madonna sind in ihrer Farbkraft ausgesprochen zurückgenommen, sodass sich die Figur der Maria hauptsächlich durch die deutlich sichtbaren Konturen vom Hintergrund löst. Sowohl den Farbakord Blau-Rot-Ocker als auch den Madonnentypus scheint Altomonte von Guido Renis trauernden Muttergottes übernommen zu haben, wie sie in dessen Pala dei Mendicanti (Abb. 93) zu sehen ist. Ausdruck und Körperhaltung stimmen mit Altomontes Schmerzensmutter weitgehend überein.³⁶⁹ Gleiches gilt nun auch für eine Schmerzensmutter in Heiligenkreuz (Abb. 94, Kat. Nr. 24).³⁷⁰ Die ganzfigurig dargestellte Madonna von Göttweig ist hier auf ein Kniestück reduziert, der Hintergrund dunkel und ungestaltet, sodass das Hauptaugenmerk einzig auf die trauernde Maria gerichtet ist. Die Farbigkeit des Gewandes der Madonna sowie der trauernde Gesichtsausdruck entsprechen dem Göttweiger Gemälde. Aufgrund dieser engen stilistischen Übereinstimmungen, ist die unbezeichnete Heiligenkreuzer Schmerzensmutter eindeutig Martino Altomonte zuzuschreiben und ihre Entstehung um das Jahr 1744 anzusetzen.

Interessant ist der Vergleich mit einer zweiten Schmerzensmutter in Heiligenkreuz (Abb. 95, Kat. Nr. 26).³⁷¹ Die Ähnlichkeiten mit der eben besprochenen Darstellung sind auf den ersten Blick offensichtlich. Farbigkeit, Haltung und Ausdruck der Madonna sind grundsätzlich gleich. Bei näherer Betrachtung fallen jedoch deutliche stilistische Unterschiede zwischen den beiden Gemälden auf. Entsprechen die reduzierte Farbigkeit mit ihren subtilen Übergängen und das Herausmodellieren der Figur aus dem dunklen Hintergrund bei der ersten Schmerzensmutter vollends dem Stil Altomontes, so weichen die relativ kräftigen Farben mit den changierenden Effekten deutlich von diesem ab. Auch die scharfen Schattenränder, wie sie besonders beim Gesicht der zweiten Heiligenkreuzer Schmerzensmutter zu beobachten sind, passen in keinem Fall mit den für Altomonte charakteristischen zarten und fein aufeinander abgestimmten Farbabstufungen zusammen. Aufgrund dieser stilistischen Unterschiede ist die zweite Heiligenkreuzer Mater dolorosa mit Sicherheit keine eigenhändige Variante Altomontes sondern stammt wohl erneut aus der Hand eines Werkstattmitarbeiters.³⁷²

³⁶⁹ Aurenhammer 1965, S. 69 und 114, Anm. 34.

³⁷⁰ Aurenhammer 1965, S. 69 und 156, Nr. 248. – Klaus 1916, S. 61. – Richter 1999, S. 5. – ÖKT XIX 1926, S. 208, Nr. 150.

³⁷¹ ÖKT XIX 1926, S. 278. – Richter 1999, S. 5.

³⁷² Laut ÖKT ist die zweite Heiligenkreuzer Schmerzensmutter eine alte Kopie nach Altomonte, die als Altarbild in der sogenannten Intensionskapelle des Stifts Heiligenkreuz gedient hat. Vgl. ÖKT 1926, S. 278.

Thematisch in die Reihe der Bilder mit passionsgeschichtlichem Hintergrund aus Altomontes letzter Schaffensphase, passt auch eine Pietà in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie (Abb. 96, Nr. 27).³⁷³ Die Darstellung folgt dem klassischen und traditionellen Schema der um ihren toten Sohn trauernden Maria. Diese sitzt mit zum Himmel gerichtetem Blick und ausgebreiteten Armen vor dem Kreuz, der Körper Christi ist an ihren Schoß gelehnt. Angereichert wird die Szene durch die trauernde Maria Magdalena, die mit gefalteten Händen am linken Bildrand erscheint und einen ebenfalls in betender Haltung wiedergegebenem Engel auf der rechten Seite. Mit seiner düsteren Farbgebung, den starken Hell-Dunkel-Kontrasten und den deutlich sichtbaren Konturen der Figuren, weist das Gemälde einige der typischen Merkmale des Spätstils Altomontes auf. Jedoch lassen diverse Unstimmigkeiten stark an seiner Autorschaft zweifeln. So ist der glatte, flächige und undifferenzierte Farbauftrag, insbesondere beim Gewand der Madonna, kaum mit dem Stilbild Altomontes vergleichbar. Auch Unregelmäßigkeiten bei der Wiedergabe der Perspektive und der Proportionen, wie etwa die sehr dünn und überlang wirkenden Beine Christi sowie sein seltsam aus der Perspektive gedrehter und anatomisch unkorrekt geformter rechter Fuß, passen nicht zu einem akademisch geschulten Maler wie Martino Altomonte. Die Heiligenkreuzer Pietà ist demnach vielleicht abermals die Arbeit eines Werkstattmitarbeiters und mit Sicherheit aus dem Gesamtwerk Altomontes auszuschneiden.³⁷⁴

Martino Altomontes Heiligenkreuzer Werke aus seinem letzten Lebensjahrzehnt spiegeln allgemeine Tendenzen seines Gesamtœuvres wider. Diese letzte Schaffensperiode ist geprägt von Gegensätzen. Geglückten Versuchen der Neuorientierung, wie sie etwa bei der rokokohaften Altarbildausstattung der Stiftskirche Wilhering oder der Auseinandersetzung mit dem autonomen Stillleben zu beobachten sind, folgten Phasen der Erstarrung, die sich in Wiederholungen alter und oft verwendeter Kompositionstypen manifestiert. Gerade letzteres ist bei den späten Werken Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie häufig anzutreffen. So nehmen etwa die Kreuzigung, die Glorie der hl. Barbara, die sieben Engelsfürsten, die Marienkrönung oder die Himmelfahrt Mariens eindeutig Anleihen an viele seiner frühere Kompositionen. Dabei bemühte sich der Künstler mittels eines im Vergleich zur Frühzeit spürbar expressiveren Stils, der durch offene Pinselführung zur Steigerung der malerischen Werte, düsteres Kolorit und starke Hell-Dunkel-Effekte sowie das schrittweise Abrücken von seinen römisch-akademischen Vorbildern mit ihrer idealen Schönlinigkeit gekennzeichnet ist, seinen alten Bildschöpfungen neues Leben einzuhauchen. Doch gerade diese auf ideal-klassischen Grundprinzipien der Maratti-Schule

³⁷³ ÖKT XIX 1926, S. 216, Nr. 206. – Richter 1999, S. 5.

³⁷⁴ Richter geht von einer Zuschreibung an Altomonte aus. Vgl. Richter 1999, S. 5. – Die ÖKT hingegen weist auf Qualitätsdefizite hin und verweist auf einen anderen, unbekannten Künstler. Vgl. ÖKT XIX 1926, S. 216, Nr. 206.

aufgebauten Kompositionen waren mit Altomontes neuen Stiltendenzen unvereinbar, was daher oft zu weniger gelungenen Ergebnissen führte. Für seine spätesten Bilder, die sich vorwiegend mit den Themen Trauer, Leid und Schmerz befassen, war Altomontes neu gefundener Hang zur düsteren, drückenden Grundstimmung hingegen sicherlich angemessen und eine letzte gelungene Zutat zu seinem umfangreichen und vielfältigen Oeuvre.³⁷⁵

³⁷⁵ Aurenhammer 1965, S. 70.

Schlussbemerkungen

Mit Martino Altomonte betrat um 1700 eine in vielerlei Hinsicht außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit die Bühne der damals noch wenig ausgeprägten und nach dem Ende der Türkenbelagerung erst zaghaft entwickelten Wiener Malerszene. Von deutschen Eltern in Neapel geboren und aufgewachsen, in Rom ausgebildet und in Polen zum Hofkünstler aufgestiegen, wurde er im Habsburgerreich zu einem wichtigen Vermittler der römischen, akademisch geprägten Barockmalerei. Dabei war es für den Künstler anfangs nicht einfach in der kaiserlichen Residenzstadt Wien Fuß zu fassen. Nach seinem Eintritt in die Maler- und Bildhauerakademie Peter Strudels im Jahr 1707 begann sich seine Lage jedoch schlagartig zu ändern. Von nun an folgte ein wichtiger Großauftrag dem nächsten. Die zunehmend steigende Bau- und Ausstattungslust seiner kaiserlichen, adeligen und geistlichen Arbeitgeber kam ihm dabei sicherlich zu Gute. Es waren Maler wie Altomonte oder der ebenfalls in Italien ausgebildete Salzburger Johann Michael Rottmayr, die das nach den Türkenkriegen vorhandene Vakuum an Künstlern füllten und somit zu den Begründern und Wegbereitern einer eigenständigen österreichischen Barockmalerei wurden, die schließlich mit Daniel Gran, Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Noch vor 1720 begann Altomonte sich als Stiftskünstler zu spezialisieren und sich in diesem Bereich zu etablieren. Die zahlreichen Klöster in Nieder- und Oberösterreich boten dazu ein reiches Betätigungsfeld. Waren es zunächst die Augustiner Chorherren und die Benediktiner, so wurde spätestens ab 1728/29 der Zisterzienserorden zum wichtigsten Auftraggeber Altomontes. Insbesondere zum wahrscheinlich bedeutendsten österreichischen Zisterzienserkloster, dem Stift Heiligenkreuz im Wienerwald, hegte Altomonte eine außerordentlich enge Beziehung, was vor allem durch den Vertrag zwischen dem Maler und dem kunstsinnigen Abt des Stifts, Robert Leeb, zum Ausdruck kommt. Dieser Vertrag regelte das weitere Leben und Schaffen des in den 1730er Jahren mittlerweile über siebzigjährigen Altomonte. Er erhielt eine Wohnung und eine Werkstatt inklusive Mitarbeiter im Wiener Heiligenkreuzerhof und durch die Vermittlung zahlreicher Aufträge durch den Abt war auch die finanzielle Zukunft des Künstlers gesichert.

Aufgrund dieser nachhaltigen und sogar vertraglich festgelegten Verbindung, die Martino Altomonte mit dem Stift Heiligenkreuz eingegangen war, ist es auch nicht weiter verwunderlich, weshalb gerade jenes Kloster heute die wohl umfangreichste, an einem Ort konzentrierte Sammlung an Werken des Malers in seinen Stiftsräumlichkeiten beherbergt. Diese Sammlung in

Heiligenkreuz entpuppt sich bei eingehender Betrachtung als Spiegelgelbild des Gesamtœuvres Altomontes. Sie ist eine Rundschau, ein Abbild aller Schaffensphasen im Kleinen, sowohl in entwicklungsgeschichtlicher als auch in gattungsspezifischer Hinsicht. Sie bietet einen Gesamtüberblick über die Entfaltungsmöglichkeiten des Künstlers, zeigt aber auch die Grenzen auf, die er sich selbst gesteckt hat und die er Zeit seines Lebens kaum überschritten hat.

In diesem Sinne gehören Altomontes früheste Werke in Heiligenkreuz sicherlich auch zu seinen reizvollsten und in vielerlei Hinsicht vielfältigsten. So sind mit allegorischen Darstellungen über Porträts bis hin zu Andachts- und Altarbildern praktisch alle Gattungen vertreten, die auch in Altomontes Gesamtwerk von Bedeutung sind. Stilistisch betrachtet ist in diesen frühen Gemälden eine Entwicklung erkennbar, die von den in ihrem dunklen Kolorit neapolitanisch beeinflussten Allegorien in der Nachfolge seiner frühen Wiener Werke bis zu den heiter-bunten und hellen Altarbildern für die Heiligenkreuzer Stiftskirche reichen. Gerade jene Gemälde gehören zu den Höhepunkten der frühen Werke in der Heiligenkreuzer Sammlung. Sie bilden gemeinsam mit anderen Altarblättern, wie beispielsweise dem hl. Januarius im Wiener Stephansdom, einen wichtigen Schritt in der Entwicklung eines als „visionäres Altarbild“³⁷⁶ bekannt gewordenen Typus, der nicht nur in Altomontes Schaffen, sondern auch für die gesamte weitere Entwicklung der Altarbildmalerei in Österreich bedeutend wird. So vielfältig sich die frühen Werke in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie auch präsentieren, so klar werden jedoch auch die Grenzen in Altomontes Kunst aufgezeigt. In keinem seiner Gemälde verlässt er seinen im Umkreis der römischen Malerakademie um Maratti und Bellori geschulten Weg. Die klassische Schönlinigkeit der Formen, die ideale Komposition und der maßvolle Umgang mit dem Ausdruck der Figuren sind in allen Werken präsent.

Die zweite Werkgruppe in der Heiligenkreuzer Sammlung stammt bereits aus jener Zeit, als Altomonte seine Wohnung und sein Atelier im Wiener Stiftshof bezogen hatte und sesshaft wurde. Hier entstand, auch mit steigender Beteiligung einer Werkstatt, die jedoch aufgrund der spärlichen Quellenlage nicht näher fassbar ist, eine große Anzahl an Altarbildern. Stilistisch entwickelte er nun neue Lösungen. Auch wenn Altomonte seine klassische römische Schulung stets beibehielt, öffnete er sich nun langsam auch anderen Tendenzen, die vorwiegend im venezianisch-neapolitanischen Mischstil Luca Giordanos zu suchen sind. Mittels fein aufeinander abgestimmter und alternierender Farbakkorde und der schrittweisen Aufgabe der Raumillusion zugunsten einer flächigeren Bildkomposition transformierte Altomonte sein

³⁷⁶ Aurenhammer 1965, S. 38.

visionäres in ein dekoratives Altarbild, das sich ganz dem Kirchenraum unterordnet. Er war mit dieser Erfindung nicht nur erfolgreich, wie die bedeutenden Aufträge für die Wiener Peterskirche und die Karlskirche demonstrieren, sondern in der Zeit um 1730 auch tonangebend innerhalb der österreichischen Malerei. Das beweisen auch jene drei Werke dieser Periode, welche sich in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie befinden. Darunter ist mit dem Tod des hl. Josef geradezu ein Paradebeispiel für die Auseinandersetzung der nachfolgenden Malergeneration von Troger bis Maulbertsch mit den Kompositionen Altomontes zu finden. In dieser Phase war Altomonte nun am Zenit seiner künstlerischen Entwicklung angekommen.

Die spätesten Werke Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie stammen aus dem letzten Lebensjahrzehnt des Künstlers. Nach wie vor waren er und seine Werkstatt vielbeschäftigt und die Aufträge, die zumeist vom Zisterzienserorden kamen, umfassten vorwiegend Andachts- und Altarbilder. Gemälde, wie die Kreuzigung für die Linzer Seminarkirche, die Glorie der hl. Barbara für Wiener Neustadt oder die büßende hl. Magdalena für Mönchhof zeigen jedoch deutlich, dass die Zeit der großen Bilderfindungen vorbei war. In diesen Kompositionen griff Altomonte auf Altbewährtes zurück, es trat eine gewisse Erstarrung ein. Dem entgegen versuchte er aber auch neue Stilelemente in seine Bilder zu integrieren. Er wagte, zumindest in Ansätzen, eine Neuorientierung, die sich in einer zaghaften Abkehr von der idealen marattesken Schönlinigkeit hin zu einer offeneren Malweise mit gänzlich antiklassischen Elementen, wie starken Hell-Dunkel-Kontrasten und verhässlichten Figuren, manifestierte. Altomonte setzte sich damit, am Ende seines künstlerischen Schaffens, wohl auch mit den aktuellen Tendenzen innerhalb der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts auseinander, wo mit Paul Troger jedoch längst die neue Generation den Ton angab. Dass der fast neunzigjährige Altomonte diesen Spagat vom Klassiker zum Antiklassiker nicht mehr bewältigen konnte, ist dabei hingegen obsolet. Seine Leistung lag und liegt vielmehr darin begründet, dass er, zusammen mit anderen Künstlern wie Rottmayr oder Strudel, den Weg für die Entwicklung einer eigenständigen österreichischen Barockmalerei bereitete. Die Werke Martino Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie, die als Abbild seines Gesamtœuvres betrachtet werden können, demonstrieren diese Leistung des Malers auf anschauliche Weise.

Katalog der Werke Martino Altomontes in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz

Der vorliegende Katalog ist eine chronologische Auflistung der Gemälde Martino Altomontes, welche sich aktuell in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz befinden. Der erste Abschnitt enthält jene Werke, die entweder durch Signaturen oder Dokumente gesichert sind, beziehungsweise dem Künstler durch kritische Stilanalyse zugeschrieben werden können. Der zweite Teil behandelt die ehemals falsch zugeschriebenen Werke, die nach Einbeziehung der neuesten Forschungsergebnisse aus dem Oeuvre Altomontes ausgeschieden werden müssen.

Als Grundlage dieses Verzeichnisses dienen der umfassende Werkkatalog von Hans Aurenhammer³⁷⁷ sowie die tabellarische, bislang nicht publizierte Inventarliste des Stifts Heiligenkreuz von Werner Richter.³⁷⁸ Sämtliche Informationen, wie Maßangaben, Inventarnummern, Signaturen oder Technik, sind, wenn nicht anders angegeben, diesen beiden Werken entnommen.

Der Katalog kann als zusammenfassendes Ergebnis und als Ergänzung zum Textteil dieser Arbeit im Sinne eines Überblicks über die Werke Altomontes in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie verstanden werden.

³⁷⁷ Aurenhammer 1965, S. 122–187.

³⁷⁸ Richter 1999, S. 5–6.

1. Gesicherte Werke

Kat. Nr. 1 **Allegorie des Glaubens**

Text S. 44, Abb. 25

um 1716, Öl auf Leinwand, 101 x 147,5 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 320.

Gehört zusammen mit Kat. Nr. 2 und Kat. Nr. 3 zu einer Serie von allegorischen Darstellungen der Kardinalstugenden. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 2 **Allegorie der Liebe**

Text S. 44, Abb. 26

um 1716, Öl auf Leinwand, 98 x 146 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 322.

Gehört zusammen mit Kat. Nr. 1 und Kat. Nr. 3 zu einer Serie von allegorischen Darstellungen der Kardinalstugenden. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 3 **Allegorie der Hoffnung**

Text S. 44, Abb. 27

um 1716, Öl auf Leinwand, 98 x 148 cm, monogrammiert.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 321.

Gehört zusammen mit Kat. Nr. 1 und Kat. Nr. 2 zu einer Serie von allegorischen Darstellungen der Kardinalstugenden. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 4 **Kreuzabnahme**

Text S. 44, Abb. 28

um 1717, Öl auf Leinwand, 188,5 x 125 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 174.

Wahrscheinlich ehem. Altarbild des heute nicht mehr existenten Medidatoriums, das Abt Gerardus Weixelberger 1717 im Stift Heiligenkreuz eingerichtet hatte.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 134, Nr. 76. – Neumann 1879, S. 151. – Klaus 1916, S. 37–38. – ÖKT XIX 1626, S. 80, Regest 202. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 5 **Eliesar und Rebekka am Brunnen**

Text S. 45, Abb. 30

ca. 1710/1716, Öl auf Leinwand, 135 x 164 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 241.

Gegenstück zu Kat. Nr. 6. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Mayrhofer 2003b, S. 65–68. – ÖKT XIX 1926, S. 166. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 6 **Jakob und Rahel am Brunnen**

Text S. 46, Abb. 31

ca. 1710/1716, Öl auf Leinwand, 135 x 164 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 242.

Gegenstück zu Kat. Nr. 5. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Mayrhofer 2003b, S. 65–68. – ÖKT XIX 1926, S. 166. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 7 **Selbstporträt Martino Altomontes**

Text S. 47, Abb. 32

um 1718, Öl auf Leinwand, 98 x 66 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 91.

Gegenstück zu Kat. Nr. 8. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 71 und S. 156, Nr. 251. – Klaus 1916, S. 61. – ÖKT XIX 1926, S. 194, Nr. 91. – Mayrhofer 2003b, S. 45. – Richter 1999, S. 5. – Etlstorfer 2002b, S. 91, Nr. 2.

Kat. Nr. 8 **Porträt des Bildhauers Giovanni Giuliani** Text S. 47, Abb. 33

um 1718, Öl auf Leinwand, 97 x 65 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 92.

Gegenstück zu Kat. Nr. 7. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 71 und S. 156, Nr. 252. – Klaus 1916, S. 61. – ÖKT XIX 1926, S. 194, Nr. 92. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 9 **Die hll. Apostel** Text S. 49, Abb. 35

1718, Öl auf Leinwand, 173 x 125 cm (hochoval), rechts unten bezeichnet „M:A:F:1718“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 6, Inventarnummer 120.

Ehem. Altarbild an einem der Chorpfeiler der Stiftskirche Heiligenkreuz. Wurde im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt. Ergibt zusammen mit Kat. Nr. 10, Kat. Nr. 11 und Kat. Nr. 12 eine Allerheiligendarstellung.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 134, Nr. 81. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75, S. 81, S. 114 und S. 199, Nr. 120. – Klaus 1916, S. 35. – Neumann 1879, S. 149. – Richter 1999, S. 6. – Etlstorfer 2002, S. 25.

Kat. Nr. 10 **Die hll. Bekenner** Text S. 50, Abb. 36

1718, Öl auf Leinwand, 165 x 122,5 cm (hochoval), unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 6, Inventarnummer 127.

Ehem. Altarbild an einem der Chorpfeiler der Stiftskirche Heiligenkreuz. Wurde im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt. Ergibt zusammen mit Kat. Nr. 9, Kat. Nr. 11 und Kat. Nr. 12 eine Allerheiligendarstellung.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 39 und 134, Nr. 82. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75 und S. 199, Nr. 127. – Klaus 1916, S. 35. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 11 Die hll. Jungfrauen

Text S. 51, Abb. 37

1718, Öl auf Leinwand, 166 x 124 cm (hochoval), unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 6. Inventarnummer 128.

Ehem. Altarbild an einem der Chorpfeiler der Stiftskirche Heiligenkreuz. Wurde im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt. Ergibt zusammen mit Kat. Nr. 9, Kat. Nr. 10 und Kat. Nr. 12 eine Allerheiligendarstellung.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 135, Nr. 83. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75 und S. 200, Nr. 128. – Klaus 1916, S. 35. – Richter 1999, S. 6.

Kat. Nr. 12 Die hll. Märtyrer

Text S. 52, Abb. 38

1718, Öl auf Leinwand, 170 x 125 cm (hochoval), rechts unten bezeichnet „M. Alto. f. Ano. 1718“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, keine Inventarnummer vorhanden.

Ehem. Altarbild an einem der Chorpfeiler der Stiftskirche Heiligenkreuz. Wurde im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt. Ergibt zusammen mit Kat. Nr. 9, Kat. Nr. 10 und Kat. Nr. 11 eine Allerheiligendarstellung. Sowohl Aurenhammer als auch die ÖKT geben dieses Gemälde als verschollen an. Richter erwähnt, dass es um 1880 an die Pfarre Oyenhausen verschenkt wurde. Bei dem nun in der Heiligenkreuzer Stiftsgalerie aufgefundenen Werk handelt es sich aber nicht um die bei Aurenhammer erwähnte Kopie Hermann Nigg, sondern eindeutig um das Original von Altomonte. Sowohl die hohe Qualität der Ausführung als auch die auf dem Bild aufgefundene und oben erwähnte Signatur bestätigen diese Annahme.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 39 und S. 135, Nr. 84. – ÖKT XIX 1926, S. 17, S. 75, S. 114 und S. 199. – Klaus 1916, S. 35. – Richter 1999, S. 6.

1729, Öl auf Leinwand, 378 x 227 cm (oben halbrund abgeschlossen), rechts unten bezeichnet „Martinus Altomonte Fecit 1729“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 4.

Ehem. Seitenaltarbild an der Nordwand des Chors der Heiligenkreuzer Stiftskirche. Wurde im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt. Werkstattbeteiligung bei der Stiftsansicht wahrscheinlich. Skizze mit kleinen Abweichungen zum ausgeführten Altarbild in den Kunstsammlungen der Benediktinerabtei Göttweig.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 53 und S. 144, Nr. 161. – Neumann 1879, S. 152 und S. 164–165. – Klaus 1916, S. 47. – ÖKT XIX 1926, S. 83–84, und S. 189–190, Nr. 4. – Klemm 1997, S. 190. – Richter 1999, S. 5.

Quellen: Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I., A. – Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I., B.

1731, Öl auf Leinwand, 376 x 228 cm (oben halbrund abgeschlossen), unten bezeichnet „Martinus Altomonte fe. Ao 1731“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 6.

Ehem. Seitenaltarbild an der Südwand des Chors der Heiligenkreuzer Stiftskirche. Wurde im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 54 und S. 145, Nr. 168. – Neumann 1879, S. 152. – Klaus 1916, S. 48. – ÖKT XIX 1926, S. 84 und S. 190, Nr. 6. – Klemm 1997, S. 190. – Richter 1999, S. 5. – Prohaska 1999, S. 390. – Brucher 1994, S. 332. – Etzlstorfer 2002a, S. 26.

Quellen: Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I., B.

Kat. Nr. 15 **Der Zweifel Josefs**

Text S. 63, Abb. 56

1729, Öl auf Leinwand, 284 x 185 cm, rechts unten bezeichnet „Martino Altomonte Fecit 1729“
Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 176.

Vermutlich als Altarbild im Auftrag einer Josefsbruderschaft entstanden. Werkstattbeteiligung bei den Engelsdarstellungen wahrscheinlich.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 53–54, und S. 144, Nr. 162. – ÖKT XIX 1926, S. 213, Nr. 176.
– Klaus 1916, S. 48. – Richter 1999, S. 5. – Prohaska 1999, S. 390, S. 430–431. – Telesko 2002, S. 68–69.

Kat. Nr. 16 **Verehrung des Jesuskindes durch den hl. Josef**

Text S. 64, Abb. 58

um 1729, Öl auf Leinwand, 72 x 46 cm, rechts unten bezeichnet „M. Altomonti f.“.
Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 330.

Eventuell als Vorsatzbild für Kat. Nr. 15 gedacht. Aufgrund des ikonographischen Zusammenhangs und der stilistischen Nähe zu Kat. Nr. 15 vermutlich um 1729 entstanden.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 60–61 und S. 144, Nr. 163. – Richter 1999, S. 5. – Prohaska 1999, S. 430. – Telesko 1999, S. 70–71.

Kat. Nr. 17 **Kreuzigung Christi**

Text S. 68, Abb. 70

1736, Öl auf Leinwand, 96 x 60 cm, links unten bezeichnet „Mart: Altomonte F: 1736“.
Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 389.

Andachtsbild. Auftragsgeschichte und ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 61 und S. 149, Nr. 198. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 18 **Glorie der hl. Barbara**

Text S. 69, Abb. 72

1737, Öl auf Leinwand, 285 x 164 cm (oben halbrund abgeschlossen), links unten bezeichnet „Martino Altomonte pinxit Ao 1737“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 458.

Ehem. Altarbild der Barbarakapelle im Zisterzienserstift Neukloster in Wiener Neustadt.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 65 und S. 150, Nr. 202. – Klaus 1916, S. 57. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 19 **Die sieben Engelsfürsten**

Text S. 70, Abb. 74

1738, Öl auf Leinwand, 156 x 94 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 99.

Ölskizze zum Hochaltarbild der Linzer Ursulinenkirche.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 59 und S. 150, Nr. 206. – Klaus 1916, S. 58. – ÖKT XIX 1926, S. 197, Nr. 99. – Richter 1999, S. 5. – Etlstorfer 2002, S. 112. – Mayrhofer 2003, S. 41.

Kat. Nr. 20 **Büßende hl. Magdalena**

Text S. 72, Abb. 77

um 1739, Öl auf Leinwand, 77,5 x 58 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 86.

Ölskizze für das Hochaltarbild der Pfarrkirche Mönchhof. Das Altarbild in der Kirche ist aufgrund der auffallenden Qualitätsunterschiede sowie der fehlenden Signatur wahrscheinlich nicht eigenhändig.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 65–66 und S. 152, Nr. 216. – Klaus 1916, S. 58. – ÖKT XIX 1926, S. 194, Nr. 86. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 21 **Marienkrönung**

Text S. 73, Abb. 79

1740, Öl auf Leinwand, 263 x 140 cm (oben halbrund abgeschlossen), rechts unten bezeichnet: „Martino Altomonte pinxit Aō 1740“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 175.

Wahrscheinlich ehem. Seitenaltarbild der Pfarrkirche Mönchhof. Das Altarbild, welches sich aktuell in der Kirche befindet, ist aufgrund der auffallenden Qualitätsunterschiede sowie der fehlenden Signatur wahrscheinlich nicht eigenhändig.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 66 und S. 152, Nr. 217. – Klaus 1916, S. 58. – ÖKT XIX 1926, S. 213, Nr. 175. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 22 **Himmelfahrt Mariens**

Text S. 75, Abb. 83

1742, Öl auf Leinwand, 93 x 54 cm, links unten bezeichnet: „Martino Altomonte pin. Año 1742“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 102.

Variante zum Hochaltarbild der Kirche des Zisterzienserstifts Wilhering in Oberösterreich.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 67 und S. 155, Nr. 235. – Klaus 1916, S. 56. – ÖKT XIX 1926, S. 199, Nr. 118. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 23 **Jagdstillleben mit Hase und Wildente**

Text S. 76, Abb. 86

um 1742/43, Öl auf Leinwand, 75 x 90 cm, bezeichnet: „Mart. Alt..F.“.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 69.

Das Stillleben entstand aufgrund der stilistischen und thematischen Nähe wohl zusammen mit jenen, welche sich in der Stiftsgalerie Seitenstetten befinden. Die Datierung folgt mit 1742/43 daher den Seitenstettner Bildern.

Literatur: Richter 1999, S. 5. – Mayrhofer 2003, S. 44.

um 1744, Öl auf Leinwand, 116 x 87 cm (oben halbrund abgeschlossen), unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 257.

Zuschreibung und Datierung erfolgen aufgrund der engen stilistischen Verwandtschaft zur Göttweiger Schmerzensmutter.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 69 und 156, Nr. 248. – Klaus 1916, S. 61. – Richter 1999, S. 5. – ÖKT XIX 1926, S. 208, Nr. 150.

2. Falsche Zuschreibungen

um 1740, Öl auf Leinwand, 64 x 49 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 4, Inventarnummer 102.

Bei Klaus und der ÖKT als eigenhändige Skizze zu Kat. Nr. 21 bezeichnet, Richter schreibt sie ebenfalls Altomonte zu. Aufgrund stilistischer Unterschiede jedoch wahrscheinlich die Skizze eines Werkstattmitarbeiters nach dem Mönchhofer Altarbild Altomontes.

Literatur: Aurenhammer 1965, S. 112, Anm. 15. – Klaus 1916, S. 59. – Richter 1999, S. 5. – Mayrhofer 2003, S. 46–48.

nach 1744, Öl auf Leinwand, 115 x 86 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 5, Inventarnummer 150.

Bei Aurenhammer wird das Gemälde nicht erwähnt. Richter schreibt es Altomonte zu. In der ÖKT wird diese Schmerzensmutter jedoch als alte Kopie nach Martino Altomonte bezeichnet, die sich in der sogenannten Intensionskapelle des Stifts Heiligenkreuz vor dem Wiener Tor

befunden und dort als Altarbild gedient hat. Aufgrund stilistischer Unterschiede zur Göttweiger Schmerzensmutter sowie zu Kat. Nr. 24 ist letzterem zuzustimmen.

Literatur: ÖKT XIX 1926, S. 278. – Richter 1999, S. 5.

Kat. Nr. 27	Pietà mit Maria Magdalena und trauerndem Engel	Text S. 79, Abb. 96
-------------	---	---------------------

1. Hälfte 18. Jh., Öl auf Leinwand, 133 x 163 cm, unbezeichnet.

Stiftsgalerie Heiligenkreuz, Zimmer 6, Inventarnummer 206.

Während die ÖKT von einer irrtümlichen Zuschreibung an Altomonte ausgeht, schreibt Richter das Gemälde Altomonte zu.

Literatur: ÖKT XIX 1926, S. 216, Nr. 206. – Richter 1999, S. 5.

Literaturverzeichnis

Aurenhammer 1955/1956

Gertrude Aurenhammer, Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, XXXII, 1955/56, S. 244–268.

Aurenhammer 1965

Hans Aurenhammer, Martino Altomonte. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ von Gertrude Aurenhammer, Wien/München 1965.

Bell 2002

Janis Bell, Introduction, in: Janis Bell/Thomas Willette (Hg.), Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, Cambridge 2002, S. 1–52.

Bellori 1732

Giovanni Pietro Bellori, Vita di Carlo Maratti pittore. Scritta da Gianpietro Bellori fin all'anno 1699. Continuata, e terminata da altri, Rom 1732.

Bellori 1821

Giovanni Pietro Bellori, Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, Pisa 1821 (Nachdruck der Erstausgabe Rom 1672).

Brucher 1994a

Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 197–296.

Brucher 1994b

Günter Brucher, Staffeleimalerei, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 297–368.

Brucher 1994c

Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994.

Ciampi 1830

Sebastiano Ciampi, Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia raccolte da Sebastiano Ciampi. R. corrispondente attivo di scienze e lettere in Italia pel regno di Polonia. Con appendice degli artisti italiani in Russia ecc., Lucca 1830.

Dachs 2003

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, habil. (unpubl.), Wien 2003.

De Castris 1982

Pierluigi Leone de Castris, Painting in Naples from Caravaggio to the Plague of 1656, in: Clovis Whitfield/Jane Martineau (Hg.), Painting in Naples 1606–1705. From Caravaggio to Giordano (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts London 1982), London 1982, S. 41–44.

Dehio Wien 1993

Wolfgang Czerny u.a., Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk (Dehio-Handbuch), hg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1993.

De Luca 1777

Ignaz de Luca, Das Andenken Martins Altomonte Malers, und Mitglieds der k. k. Maler- und Bildhauerakademie in Wien, in: Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegierte Realzeitung, 26, 1777, S. 413–416.

De Voragine, Legenda Aurea, ed. Benz 1999

Jacobus de Voragine, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, ed./übers. von Richard Benz, Gütersloh 1999.

Die Bibel 1980

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hg. von den Bischöfen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Luxemburgs, Lüttichs und Bozen-Brixen, Freiburg im Breisgau 1980.

Diez 1986

Ernst Diez, Martin Altomonte, in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1986, S. 356.

Enggass 1964

Robert Enggass, The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639–1709, University Park 1964.

Etzlstorfer 2002a

Hannes Etzlstorfer, Martino und Bartolomeo Altomontes malerisches Schaffen im Spiegel der Klosterlandschaft, in: Hannes Etzlstorfer (Hg.), Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002, S. 9–46.

Etzlstorfer 2002b

Hannes Etzlstorfer, Martino Altomonte. Die sieben Engelsfürsten, in: Hannes Etzlstorfer (Hg.), Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002, S. 112–114.

Etzlstorfer 2002c

Hannes Etzlstorfer, Biographische Notizen zur Familie Altomonte, in: Hannes Etzlstorfer (Hg.), Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002, S. 79–88.

Etzlstorfer 2002d

Hannes Etzlstorfer, Früchtestillleben mit Birnen, Weintrauben und Äpfeln, in: Hannes Etzlstorfer (Hg.), Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002, S. 118–122.

Füssli 1763

Johann Rudolf Füssli, Allgemeines Künstler-Lexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider, etc. etc. Nebst einem angehängten Verzeichniß der Bildnissen, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler, in alphabetischer Ordnung beschrieben, Zürich 1763.

Hagedorn/Janneck 1755

Christian Ludwig Hagedorn/Franz Christoph Janneck, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui les composent. Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*, Dresden 1755.

Heinzl 1964

Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien/München 1964.

Heinzl 1996

Brigitte Heinzl, Altomonte-Familie, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, London/New York 1996, S. 732–733.

Hörger 1987

Robert Hörger, Ende des „Heiligenkreuzer Barock“ - Die Regotisierung der Stiftskirche zur 700-Jahr-Feier der Kircheweihe 1987, in: *Sancta Crux. Zeitschrift des Stiftes und der Philosophisch-Theologischen Hochschule Heiligenkreuz*, 48, 1987, S. 54–106.

Hubala 1981

Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien/München 1981.

Ilg 1893

Albert Ilg, Die Barocke, in: Albert Ilg (Hg.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prag/Wien/Leipzig 1893, S. 259–308.

Kammer 1962

Carl Kammer, Die Litanei von allen Heiligen. Die Namen-Jesu-Litanei. Die Josefs-Litanei, Innsbruck 1962.

Karpowicz 2002

Mariusz Karpowicz, Martino Altomonte in Polen, in: Hannes Ettlstorfer (Hg.), *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen* (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002, S. 47–60.

Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum 2002

Hannes Ettlstorfer (Hg.), Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002.

Kat. Ausst. Stift Seitenstetten 2003

Stift Seitenstetten (Hg.), Illusion & Illustration. Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt (Kat. Ausst., Stift Seitenstetten 2003), Seitenstetten 2003.

Klaus 1916

Josef Klaus, Martin Altomonte. Sein Leben und sein Werk in Oesterreich, Wien 1916.

Klemm 1997

David Klemm, Ausstattungsprogramme in Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620–1720, Frankfurt am Main u.a. 1997.

Koll 1834

Malachias Koll, Das Stift Heiligenkreuz in Oesterreich mit den dazu gehörigen Pfarreyen und Besitzungen sammt dem vereinigten Stifte St. Gotthardt in Ungarn. Topographisch und geschichtlich dargestellt, Wien 1834.

Koller 1993

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

Kronbichler 2012

Johann Kronbichler, Paul Troger 1698–1762, Berlin/München 2012.

Leps 2011

Sabrina Leps, Giovan Pietro Bellori ‚Idea‘ von 1664 und ihre „Praxisrelevanz“, in: Hubertus Busche (Hg.), Departure for modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700), Hamburg 2011, S. 939–953.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock, München/London/New York 1999.

Mahon 1971

Denis Mahon, Studies in seicento art and theory, Westport 1971.

Mayrhofer 2003a

P. Martin Mayrhofer, Vorwort zur Altomonte-Ausstellung, in: Stift Seitenstetten (Hg.), Illusion & Illustration. Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt (Kat. Ausst., Stift Seitenstetten 2003), Seitenstetten 2003, S. 9–10.

Mayrhofer 2003b

P. Martin Mayrhofer, Rundgang durch die Ausstellung, in: Stift Seitenstetten (Hg.), Illusion & Illustration. Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt (Kat. Ausst., Stift Seitenstetten 2003), Seitenstetten 2003, S. 33–95.

Mezzetti 1955

Amalia Mezzetti, Contributi a Carlo Maratti, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 4, 1955, S. 253–354.

Mikuda-Hüttel 1997

Barbara Mikuda-Hüttel, Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert, Marburg 1997.

Möseneder 1999

Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock, München/London/New York 1999, S. 303–380.

Neumann 1879

Wilhelm Anton Neumann, Handwerk und Kunst im Stifte Heiligenkreuz, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, XVIII, 1879, S. 125–166.

ÖKT XIX 1926

Österreichische Kunsttopographie XIX, Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz, Wien 1926.

ÖKT XXIX 1940

Ostmärkische Kunsttopographie XXIX, Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl, Baden bei Wien 1940.

ÖKT XXXVI 1964

Österreichische Kunsttopographie XXXVI, Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Linz. Die Linzer Kirchen, Wien 1964.

ÖKT LIX 2012

Österreichische Kunsttopographie LIX, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Neusiedl am See, Horn 2012.

Panofsky 1989

Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1989.

Pevsner 1986

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

Prohaska 1999

Wolfgang Prohaska, Gemälde, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock, München/London/New York 1999, S. 381–460.

Prohaska 2006

Wolfgang Prohaska, Ein Panorama Neapels aus zwei Jahrhunderten, in: Johann Kräftner (Hg.), Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach (Kat. Ausst., Liechtenstein Museum Wien 2006/2007), München u.a. 2006.

Richter 1999

Werner Richter, Künstler, Handwerker und Restauratoren im Stift Heiligenkreuz. Stand 01.01.1999 (unpubl.), Heiligenkreuz 1999.

Richter 2011

Werner Richter, *Historia Sanctae Crucis. Beiträge zur Geschichte von Heiligenkreuz im Wienerwald 1133–2008*, Heiligenkreuz 2011.

Roettgen 2007

Steffi Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800*, München 2007.

Sachs/Badstübner/Neumann 2004

Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg 2004.

Schleier 1982

Erich Schleier, *The Bolognese Tradition and Seicento Neapolitan Painting*, in: Clovis Whitfield/Jane Martineau (Hg.), *Painting in Naples 1606–1705. From Caravaggio to Giordano* (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts London 1982), London 1982, S. 45–48.

Schneider 2011

Norbert Schneider, *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011.

Schütze 1992

Sebastian Schütze, *L'opera della maturità (1630–1656)*, in: Sebastian Schütze/Thomas Willette, Massimo Stanzione. *L'opera completa*, Neapel 1992, S. 69–120.

Schütze 2009

Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009.

Scholz-Hänsel 2000

Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera 1591–1652*, Köln 2000.

Spear 1982

Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven/London 1982.

Spinosa 1982

Nicola Spinosa, Baroque and Classical Tendencies in Neapolitan Painting 1650–1700, in: Clovis Whitfield/Jane Martineau (Hg.), *Painting in Naples 1606–1705. From Caravaggio to Giordano* (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts London 1982), London 1982, S. 49–54.

Spinosa 2006

Nicola Spinosa, Ribera, Neapel 2006.

Sutherland Harris 1977

Ann Sutherland Harris, Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue, Oxford 1977.

Sutherland Harris 2005

Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, London 2005.

Telesko 2002

Werner Telesko, Bemerkungen zu einigen ikonographischen Aspekten im Schaffen von Martino und Bartolomeo Altomonte, in: Hannes Etzlstorfer (Hg.), *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen* (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002), Salzburg 2002, S. 61–78.

Überlacker 2003

Franz Überlacker, Das geschichtliche Umfeld der Künstlerfamilie Altomonte, in: Stift Seitenstetten (Hg.), *Illusion & Illustration. Altomonte. Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt* (Kat. Ausst., Stift Seitenstetten 2003), Seitenstetten 2003, S. 13–30.

Winckelmann 1796

Ludwig von Winckelmann, *Neues Mahlerlexikon zur näheren Kenntniß alter und neuer guter Gemählde, nebst einem Anhang von Monogrammen*, Augsburg 1796.

Wienerisches Diarium 1705

Wienerisches Diarium, 249, 1705.

Wienerisches Diarium 1745

Wienerisches Diarium, 76, 1745.

Wimmer 1993

Otto Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck/Wien 1993.

Wittkower 1999a

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600–1750. The High Baroque 1625–1675, New Haven/London 1999.

Wittkower 1999b

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600–1750. Late Baroque and Rococo 1675–1750, New Haven/London 1999.

Archivalien

Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. I. pag 21 b.

Kontrakt zwischen dem Stift Heiligenkreuz und Martino Altomonte.

Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I., A.

Brief mit Zahlungsbestätigung Altomontes an das Stift Heiligenkreuz vom 6. September 1729.

Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rubr. 7., Fasc. I., B.

Brief mit Zahlungsbestätigung Altomontes an das Stift Heiligenkreuz vom 27. Februar 1731.

Stiftsarchiv Heiligenkreuz, Rub. 7. N. 2. pag 21 b.

Kontrakt zwischen dem Stift Heiligenkreuz und Giovanni Giuliani vom 25. Februar 1711.

106

Ersterens: Ein obangezogenes Loo. Alto.
monte Anobbligioses Jeseu. ches Junders
giltten zu solagen und zu sech der selb zu
selb Jese Jandmatt die selb mit 150 so.
abz. Jeseu; andry Anobbligioses Jeseu

Dritters: ein Bild mit aigones Jand in d
Refectorium zu der selbigen und zu einer
gewissen Jand in d. Convent zu der selbigen.

Zu sechen Jeseu in d. Jand Jand Jeseu
Contractes Jeseu Jand Jand Jeseu.
Jand Jand Jeseu Jand Jand Jeseu
Jand Jand Jeseu Jand Jand Jeseu
Jand Jand Jeseu Jand Jand Jeseu
Jand Jand Jeseu Jand Jand Jeseu
Jand Jand Jeseu Jand Jand Jeseu



Robertus abbt
ut Supra



B. Godefrid prior
B. Carolus Superior
B. Clemens Senior.



Martin Almonde
M

Transkription

Anheundt zu Endt gesezten dato ist zwischen ihro Hochwürden und gnaden den hochedelgebohrenen Herrn Herrn Robertum deren beyden Clöstern zu Heyl. Creuz in Österreich und St. Gotthard in Ungarn abbtē, wie auch dem Löbl. Convent an ainem, dan den wohl=edelgebohrnen und Kunstreichen Herrn Martinum Altomonte andern Thails gegenwärtiger Contract aufgericht und beschlossen worden.

Erstens: versprechen hochgedacht ihro Hoch=würden und gnaden, wie auch das Löbl. Convent ihme Herrn Altomonte ein an=ständiges zimmer in den hiesigen wienerischen freyhof einzuräumen, dan beynebens entweder die Tafl und Kost mit mehrbe=melten Herrn abbtē oder aber in dessen ab=wesenheit mit seinen geistlichen zu ge=ben; seinen bedienten aber neben einem gelegenen zimmer die Kost mit denen officiren oder Hofbedienten zu ertheillen, vor welches

Andertens: sich obangezogener herr Alto=monte verobligieret jährl. drey Hundert gulden zu erlegen und zwahr von halb zu halb jahr jedesmahl die helfte mit 150 fl abzuführen; anbey verbindet er sich Drittens: ein bild mit aigener hand in das Refectorium zu verfertigen und zu einer gedächtnus dem Löbl. Convent zu verehren.

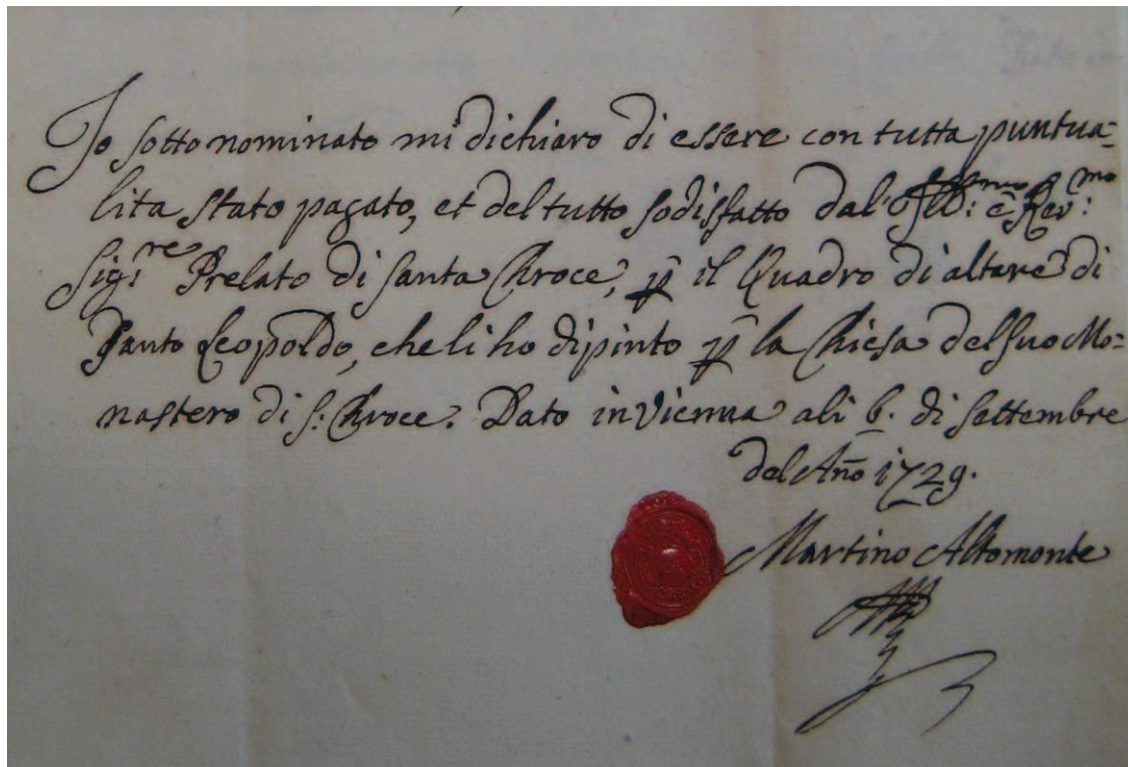
Zu wahrer verkund dessen seind dieses Contracts zwey gleichlauthende Exem=plaria aufgericht, jeden Theill eines zuegestellt und von beyderseiths mit Handschrift und Pötttschaft verfertiget worden. So geschehen in Wienn.

Robertus abbt ut supra

P. Godefridus prior, P. Carolus supprior, P. Clemens Senior.

Martin Altomonte

Brief mit Zahlungsbestätigung Altomontes an das Stift Heiligenkreuz vom 6. September 1729.



Transkription

Io sotto nominato mi dichiaro di essere con tutta puntualita stato pagato et del tutto sodisfatto dal illustrissimo revenderissimo Signore Prelato di santa chroce per il Quadro di altare di Santo Leopoldo, che li ho dipinto per la Chiesa del suo monastero di S. Chroce. Dato in Vienna ali 6 di Settembre del Ano 1729.

Martino Altomonte.

Übersetzung

Ich, der unten genannte, erkläre, dass ich pünktlich bezahlt wurde und vollends zufrieden bin mit dem angesehensten und ehrwürdigsten Herrn Prälaten von Heiligenkreuz für das Bild für den Altar des hl. Leopold, das ich für die Kirche seines Klosters Heiligenkreuz gemalt habe. Wien, am 6. September des Jahres 1729.

Martino Altomonte.

1731, II. 27.

Io sottoscritto confesso di essere con questa restante somma, che
oggi ho riceuto, et altri che anticipatamente già ricevei, puntual-
lissimamente sodisfatto, et intieramente pagato, dal ^{Ill. & Rev.} Ill. & Rev.
Sig. Prelato di Santa Croce, di tutte le opere che sino al presente
li ho dipinto, tanto per le tre Palle d'altare, cioè quella di San-
Leopoldo, e quella di San Giuseppe, ambo per la Chiesa del Monastero,
quanto quella di San Bernardo, nella Chiesa del Ospitio in Vienna.
Come tutte le altre Pitture fattoli, connumerandoei anche li tre
quadretti con le teste di Cherubini. Con che chiamandomi del tutto
intieramente sodisfatto, senza avere sin ora niente più che
pretendere dal detto ^{Ill. & Rev.} Ill. & Rev. Sig. In fede di che mi sotto-
scrivo di propria mano, e corroboro con il mio sigillo. Dato in
Vienna adi 27. Febraio 1731

 Martino Altomonte

Transkription

Io sottoscritto confesso di essere con questa restante somma, che oggi ho riceuto, et altri che anticipatamente già ricevei, puntualissimamente sodisfatto, et intieramente pagato, dal illustrissimo e reverendissimo signore Prelato di Santa Croce, di tutte le opere che sino al presente li ho dipinto, tanto per le tre palle d'altare cioè quella di San=Leopoldo, e quella di San Giuseppe, ambo per la Chiesa del Monastero, quanto quella di San Bernardo, nella Chiesa del ospitio in Viena. Come tutte le altre Pitture fattoli, connumerandoei anche li trè quadretti con le

teste di Cherubini. Con che chiamandomi del tutto intieramento sodisfatto, senza avere sin ora niente più che pretendere dal detto illustrissimo e reverendissimo signore. In fede di che mi sottoscrivo di propria mano, e corroboro con il mio Sigillo. Dato in Vienna adi 27 Febraro Ao 1731.

Martino Altomonte.

Übersetzung

Ich, der Unterzeichnende, bestätige, dass mit dieser restlichen Summe, die ich heute erhalten habe und anderen, die ich schon im Voraus erhalten habe, zufrieden bin und pünktlich bezahlt wurde vom angesehensten und ehrwürdigsten Herrn Prälaten von Heiligenkreuz für alle Werke, die ich bisher gemalt habe für die drei Altäre, nämlich jenen des hl. Leopold, und jenen des hl. Josef, Altäre für die Kirche des Klosters, wie jenen des hl. Bernhard, in der Kirche der Herberge in Wien. Wie alle anderen Bilder, die ich gemacht habe, dazu zählend auch die drei Bildchen mit den Cherubimköpfen. Mit diesem Schreiben bestätige ich, dass ich vollends zufrieden bin und nichts mehr Weiteres vom angesehensten und ehrwürdigsten Herrn erbete. Nach bestem Wissen und Gewissen unterschreibe ich mit eigener Hand und bestätige mit meinem Siegel. Wien, am 27. Februar des Jahres 1731.

Martino Altomonte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Scholz-Hänsel 2000, S. 66, Abb. 55.

Abb. 2: Spinosa 2006, S. 132.

Abb. 3: Spinosa 2006, S. 145.

Abb. 4: Spinosa 2006, S. 115.

Abb. 5: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 6: Spinosa 2006, S. 115 (bearbeitet durch Autor).

Abb. 7: Helmut Halb, Wien, 2015.

Abb. 8: Ettlstorfer 2002a, S. 11.

Abb. 9: Nicola Spinosa (Hg.), Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli, Neapel 2009, S. 171.

Abb. 10: Silvia Cassani (Red.), Domenichino. Storia di un restauro, Neapel 1987, S. 89.

Abb. 11: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 12: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 13: Helmut Halb, Wien, 2015.

Abb. 14: Helmut Halb, Wien, 2015.

Abb. 15: Helmut Halb, Wien, 2015.

Abb. 16: Roettgen 2007, S. 256, Tafel 107.

Abb. 17: Roettgen 2007, S. 63.

Abb. 18: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 19: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 20: Helmut Halb, Wien, 2013.

Abb. 21: Helmut Halb, Wien, 2013.

Abb. 22: Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0?t:state:flow=f09b30bc-67f7-401a-8f2e-9d677b42159b](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0?t:state:flow=f09b30bc-67f7-401a-8f2e-9d677b42159b)

Abb. 23: Nicola Spinosa (Hg.), Museo Nazionale di Capodimonte (Kat. Slg., Museo Nazionale di Capodimonte Neapel), Neapel 1994, S. 134.

Abb. 24: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiaarchiv (letzter Zugriff am 26.02.2015).

URL: http://digilib2.gwdg.de/khi/digitallibrary/digilib.jsp?fn=19070457/ZI3250_0012&mo=

Abb. 25: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 26: Helmut Halb, Wien, 2014.

- Abb. 27:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 28:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 29:** Christina Strunck (Hg.), Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 195.
- Abb. 30:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 31:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 32:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 33:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 34:** Schloss Versailles, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL: <http://collections.chateauversailles.fr/#5d178c76-7b5f-404d-8d54-19074be7a912>
- Abb. 35:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 36:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 37:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 38:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 39:** Markus Thome, Kirche und Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz. Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts. Mit einem Beitrag von Harald W. Müller, Petersberg 2007, S. 33, Abb. 3.
- Abb. 40:** Richter 2011, S. 629, Abb. 459.
- Abb. 41:** Richter 2011, S. 628, Abb. 458.
- Abb. 42:** Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung, UNIDAM.
- Abb. 43:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1658>
- Abb. 44:** Wien, Albertina, Sammlungen Online (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL: <http://sammlungenonline.albertina.at/#c9652315-2ad2-4483-a51f-ab1df06dada4>
- Abb. 45:** Richter 2011, S. 354, Abb. 317.
- Abb. 46:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 47:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 48:** Klaus 1916, S. 93.
- Abb. 49:** Helmut Halb, Wien, 2015.
- Abb. 50:** Friedrich Polleroß, Wien, UNIDAM.
- Abb. 51:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 52:** Kirchen in Ungarn, Webseite (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL: <http://www.templom.hu/phpwcms/index.php?id=14,480,0,0,1,0>
- Abb. 53:** Helmut Halb, Wien, 2014.

- Abb. 54:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015).
URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1160>
- Abb. 55:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 56:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 57:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015).
URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=806>
- Abb. 58:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 59:** Blaschke, UNIDAM.
- Abb. 60:** Blaschke, UNIDAM (bearbeitet durch Autor).
- Abb. 61:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 62:** Blaschke, UNIDAM (bearbeitet durch Autor).
- Abb. 63:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 64:** Blaschke, UNIDAM (bearbeitet durch Autor).
- Abb. 65:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 66:** Blaschke, UNIDAM (bearbeitet durch Autor).
- Abb. 67:** Fritz Simak, Wien, UNIDAM (bearbeitet durch Autor).
- Abb. 68:** Kronbichler 2012, S. 104.
- Abb. 69:** Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015).
URL: <http://www.mng.hu/en/search/407>
- Abb. 70:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 71:** Peter Assmann, Das „barocke Juwel“ von Linz. Die ehemalige Deutschordenskirche Heiliges Kreuz, in: Ewald Volgger (Hg.), Erzherzog Maximilian Joseph von Österreich-Este. Hochmeister - Festungsplaner - Sozialreformer - Bildungsförderer (1728–1863). Mit Beiträgen zum Deutschen Orden in Linz und Oberösterreich, Linz 2014, S. 325–350, Abb. S. 347.
- Abb. 72:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 73:** Aurenhammer 1965, Abb. 75.
- Abb. 74:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 75:** Helmut Halb, Wien, 2014.
- Abb. 76:** Johann Ulrich Kraus, Biblisches Engel- u. Kunst Werck; alles dasjenige, was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments von den Heiligen Engeln Gottes [...] zu finden ist [...] In zierlichen Kupffern mit beygefügtten Teutschen Erklärungs und Andachts Reimen vorstellend, Augsburg 1705, Titelblatt.
- Abb. 77:** Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 78: Pfarrkirche Mönchhof, Webseite (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

<http://www.pfarre-moenchhof.at/de/informationen/>

Abb. 79: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 80: Aurenhammer 1965, Abb. 65.

Abb. 81: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 82: Pfarrkirche Mönchhof, Webseite (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

<http://www.pfarre-moenchhof.at/de/informationen/>

Abb. 83: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 84: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 85: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 86: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 87: Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002, S. 120, Abb. K 22 A.

Abb. 88: Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum 2002, S. 120, Abb. K 20 A.

Abb. 89: Oxford, Ashmolean Museum of art and archaeology, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

<http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732>y=qsea&sec=&dt n=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&key=ruoppolo>

Abb. 90: London, The Matthiesen Gallery, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

http://www.matthiesengallery.com/detail1.asp?Id_painting=459&dadove=sea&numcol=&search text=recco&torna=&pagina=1

Abb. 91: Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/5/primaryMakerAlpha- asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a3ecc8d0-b1f7-4c5a-b1ad-eef8aacfbef9](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/5/primaryMakerAlpha- asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a3ecc8d0-b1f7-4c5a-b1ad-eef8aacfbef9)

Abb. 92: Kat. Ausst., Stift Göttweig 2005, „Unter deinen Schutz...“. Das Marienbild in Göttweig (Kat. Ausst., Stift Göttweig 2005/2006), Melk 2005, S. 355.

Abb. 93: Bologna, Pinacoteca Nazionale, Bilddatenbank (letzter Zugriff am 26.02.2015). URL:

http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/collezione/percorsi/percorsoEsp_A.php?IDSala=2 4&IDOpera=284#

Abb. 94: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 95: Helmut Halb, Wien, 2014.

Abb. 96: Helmut Halb, Wien, 2014.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungen



Abb. 1: Didier Barra, Ansicht Neapels aus der Vogelperspektive, 1647, Öl auf Leinwand, 69 x 123 cm, Neapel, Certosa e Museo di San Martino.



Abb. 2: Jusepe de Ribera, Pietà, 1637, Öl auf Leinwand, 264 x 170 cm, Neapel, Certosa di San Martino, Cappella del Tesoro.



Abb. 3: Jusepe de Ribera, Der Prophet Elias, 1683, Öl auf Leinwand, 168 x 97 cm, Neapel, Certosa di San Martino, Kirche.

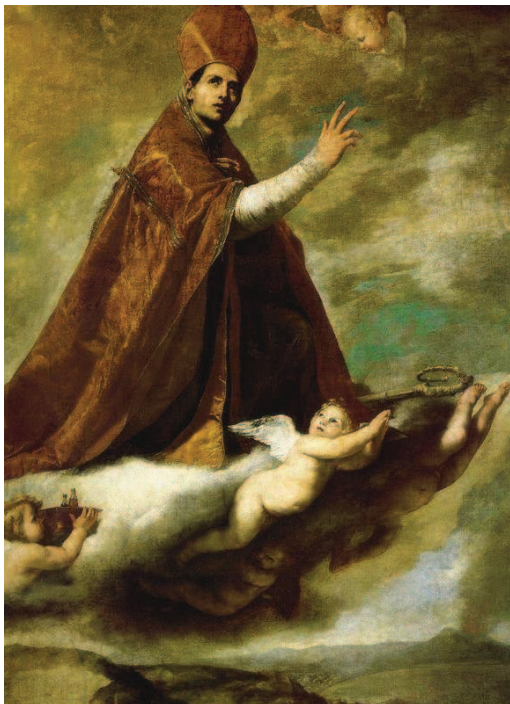


Abb. 4: Jusepe de Ribera, Glorie des hl. Januarius, um 1636, Öl auf Leinwand, 276 x 199 cm, Salamanca, Convento de las Augustinas Descalzas di Monterrey, Kirche.



Abb. 5: Martino Altomonte, Glorie des hl. Januarius, 1714, Öl auf Leinwand, 300 x 150 cm, Wien, Stephansdom.



Abb. 6: Jusepe de Ribera, Glorie des hl. Januarius (Detail), um 1736, Öl auf Leinwand, 276 x 199 cm, Salamanca, Convento de las Augustinas Descalzas di Monterrey, Kirche.

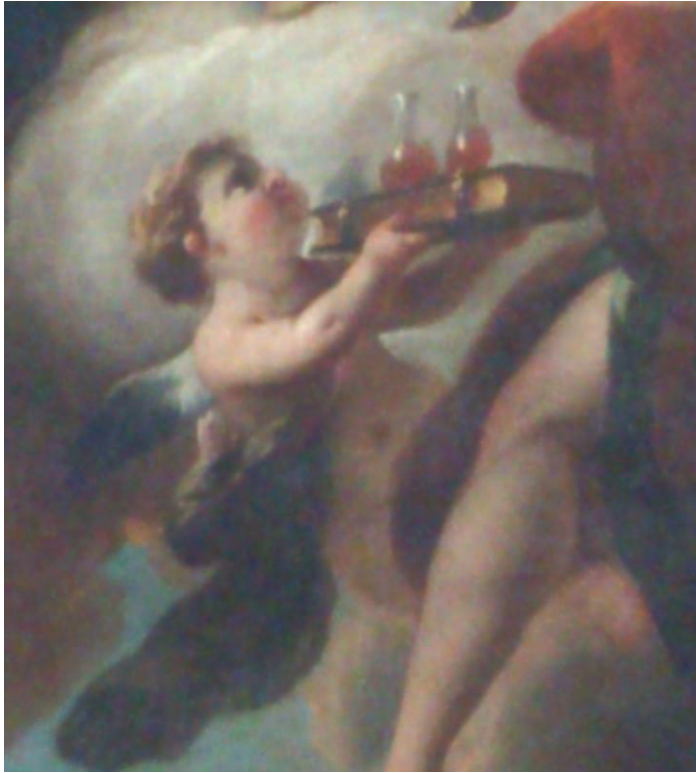


Abb. 7: Martino Altomonte, Glorie des hl. Januarius (Detail), 1714, Öl auf Leinwand, 300 x 150 cm, Wien, Stephansdom.



Abb. 8: Martino Altomonte, Der Entsatz von Wien während der zweiten Türkenbelagerung 1683, 1685, Öl auf Leinwand, 80,5 x 112 cm, Augustiner Chorherrenstift Herzogenburg, Stiftssammlungen.



Abb. 9: Aniello Falcone, Die Erscheinung des hl. Giacomo in der Schlacht von Clavijo, um 1645, Öl auf Leinwand, 127 x 153 cm, Neapel, Privatbesitz.



Abb. 10: Domenichino, Maria als Fürsprecherin Neapels, 1631–1640, Fresko, Neapel, Dom San Gennaro, Kuppelpendentif.



Abb. 11: Giovanni Battista Gaulli, Die Mäßigung, ca. 1666–1672, Fresko, Rom, Sant’Agnese in Agone, Kuppelpendentif.



Abb. 12: Giovanni Battista Gaulli, Der Triumph des Namens Jesu, ca. 1677–1679, Fresko, Rom, Il Gesù, Langhaus, Gewölbe.



Abb. 13: Johann Lucas von Hildebrandt, Wien, Unteres Belvedere, Fassade, ca. 1714–1716.



Abb. 14: Wien, Unteres Belvedere, Marmorsaal, ca. 1714–1716.



Abb. 15: Martino Altomonte, Apotheose des Prinzen Eugen, ca. 1716, Fresko, Wien, Unteres Belvedere, Marmorsaal, Decke.



Abb. 16: Luca Giordano, Apotheose der Medici, 1682–1685, Fresko, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, Galleria Riccardiana, Gewölbe.



Abb. 17: Carlo Maratti, Triumph der Clemenzia, 1673, Fresko, Rom, Palazzo Altieri, Salon, Decke.



Abb. 18: Carlo Maratti, Johannes der Evangelist erklärt den hll. Gregor, Augustinus und Johannes Chrysostomos das Dogma der Unbefleckten Empfängnis, 1686, Öl auf Leinwand, Rom, Santa Maria del Popolo, Cybo-Kapelle, Altar.



Abb. 19: Raffael, Disputa (Detail), 1508–1511, Fresko, Vatikan, Stanza della Segnatura.



Abb. 20: Martino Altomonte, Die wundersame Brotvermehrung, 1742, Öl auf Leinwand, ca. 380 x 440 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Refektorium.



Abb. 21: Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftskirche, Langhaus, Pfeiler, Inschriftentafel am Grabmal Martino Altomontes.



Abb. 22: Martino Altomonte, Susanna und die beiden Alten, 1709, Öl auf Leinwand, 131 x 107 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere.



Abb. 23: Luca Giordano, Lucrezia und Tarquinio, 1663, Öl auf Leinwand, 160 x 83 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



Abb. 24: Martino Altomonte, Der Hohepriester Jaddus legt Alexander eine Stelle im Buch Daniel aus, ca. 1710, Öl auf Leinwand, Salzburg, Residenz, Retirade.



Abb. 25: Martino Altomonte, Allegorie des Glaubens, 1716, Öl auf Leinwand, 101 x 147,5 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 26: Martino Altomonte, Allegorie der Liebe, 1716, Öl auf Leinwand, 98 x 146 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 27: Martino Altomonte, Allegorie der Hoffnung, 1716, Öl auf Leinwand, 98 x 148 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

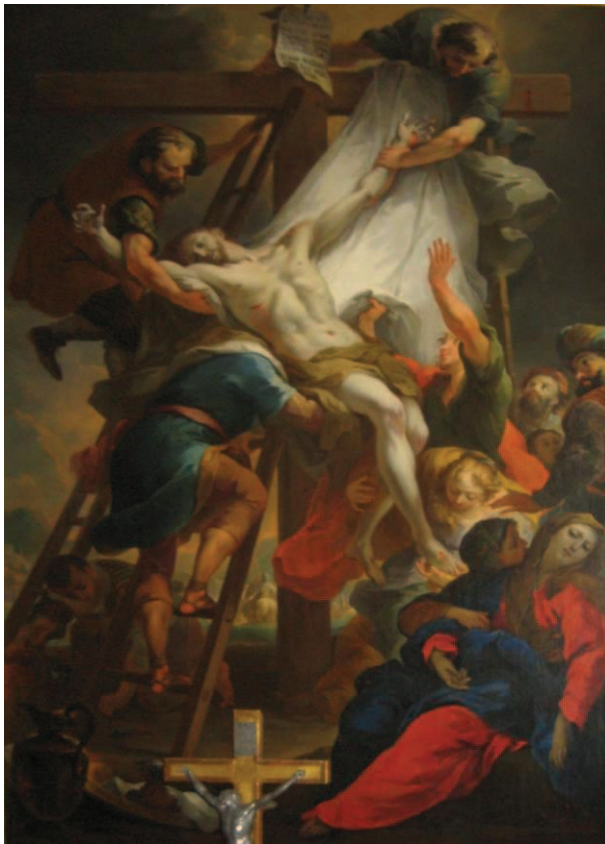


Abb. 28: Martino Altomonte, Kreuzabnahme, um 1717, Öl auf Leinwand, 188,5 x 125 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 29: Daniele da Volterra, Kreuzabnahme, 1545–1547, Fresko, Rom, Santissima Trinità dei Monti.



Abb. 30: Martino Altomonte, Elieser und Rebekka am Brunnen, um 1710/1716, Öl auf Leinwand, 135 x 164 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 31: Martino Altomonte, Jakob und Rahel am Brunnen, um 1710/1716, Öl auf Leinwand, 135 x 164 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 32: Martino Altomonte, Selbstporträt, um 1718, Öl auf Leinwand, 98 x 66 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 33: Martino Altomonte, Porträt des Bildhauers Giovanni Giuliani, um 1718, Öl auf Leinwand, 97 x 65 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 34: Jakob Frey, Porträt des Carlo Maratti, Stich nach einem Selbstporträt Marattis, 40 x 28 cm, Schloss Versailles, Graphische Sammlung.



Abb. 35: Martino Altomonte, Die hll. Apostel, 1718, Öl auf Leinwand, 173 x 125 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 36: Martino Altomonte, Die hll. Bekenner, 1718, Öl auf Leinwand, 165 x 122,5 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 37: Martino Altomonte, Die hll. Jungfrauen, 1718, Öl auf Leinwand, 166 x 124 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 38: Martino Altomonte, Die hll. Märtyrer, 1718, Öl auf Leinwand, 170 x 125 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

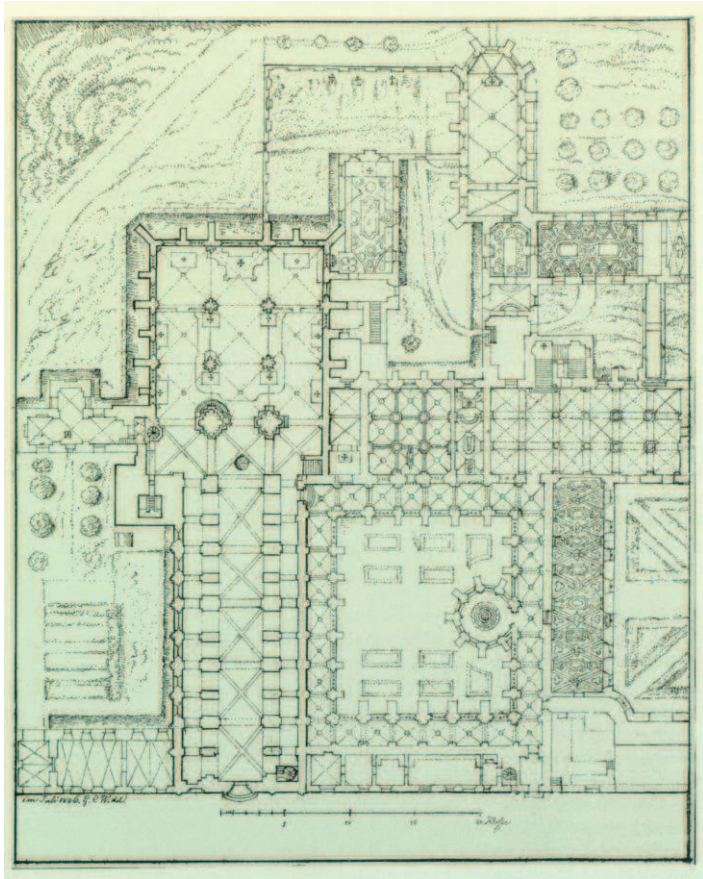


Abb. 39: Georg Christian Wilder, Grundriss der Klosteranlage Heiligenkreuz, 1826, St. Pölten, Niederösterreichische Landesbibliothek.

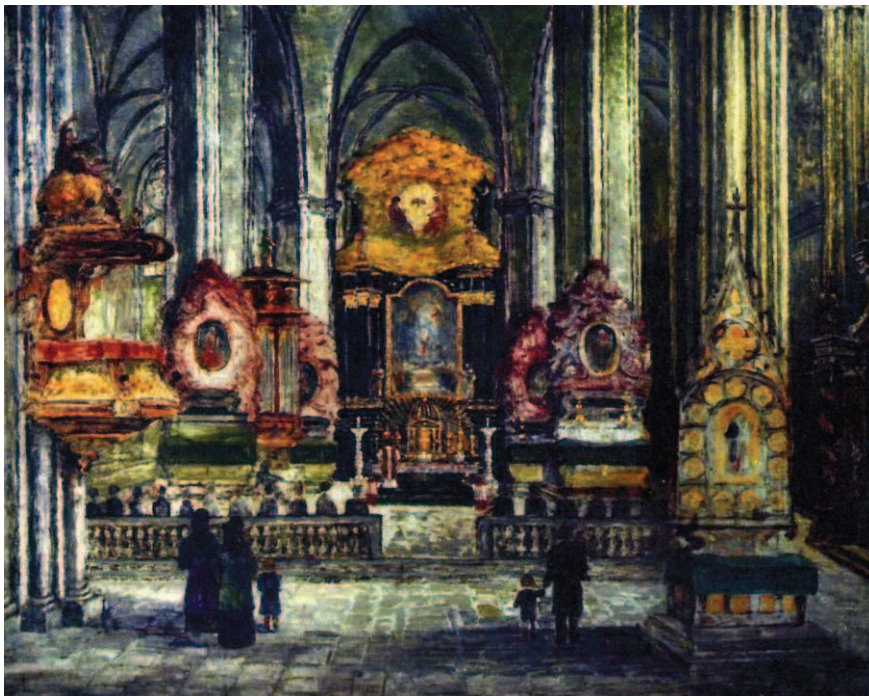


Abb. 40: Unbekannter Künstler, Blick in den Chorbereich der Stiftskirche Heiligenkreuz, Gemälde, vor 1873.

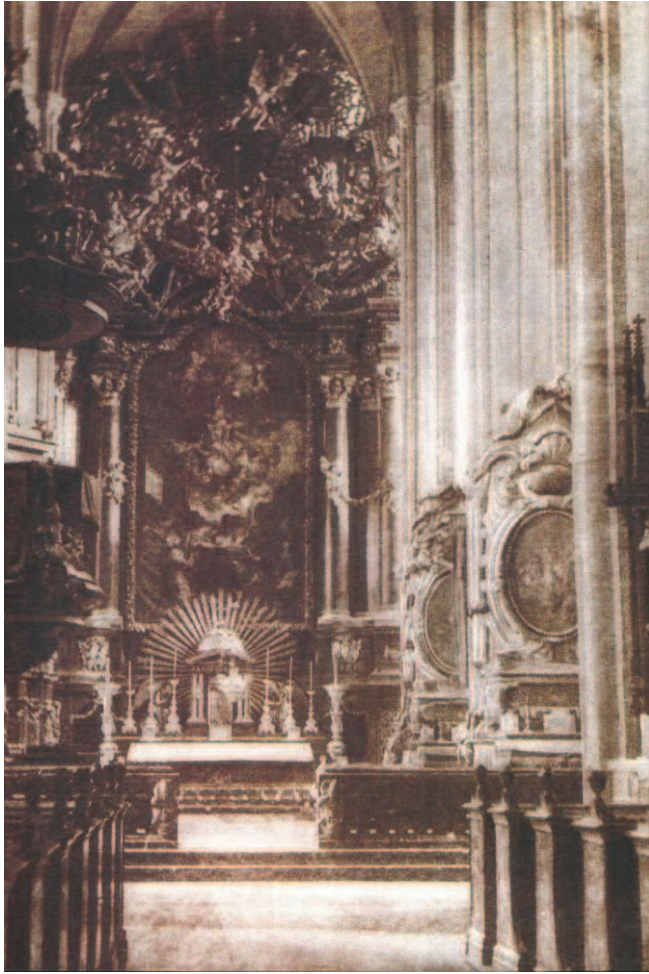


Abb. 41: Blick in den Chorbereich der Stiftskirche Heiligenkreuz, Fotografie, vor 1873.

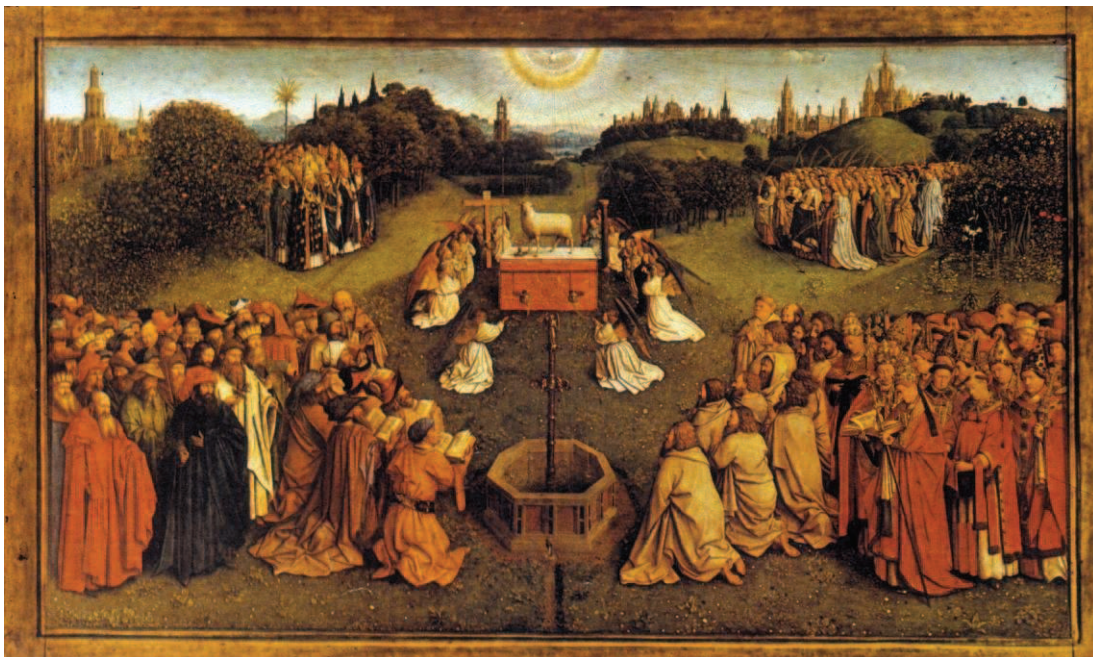


Abb. 42: Hubert und Jan van Eyck, Anbetung des Lammes, 1432, Öl auf Holz, Genter Altar, Festtagsseite, Mitteltafel, Gent, St. Bavo-Kathedrale.



Abb. 43: Albrecht Dürer, Allerheiligenbild („Landauer Altar“), 1511, Öl auf Holz, 135 x 123,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 44: Peter Paul Rubens, Allerheiligen, 1614, Feder in Braun, Pinsel, graubraun laviert, über Graphitstift, 29,6 x 20 cm, Wien, Albertina.



Abb. 45: Johann Michael Rottmayr, Himmelfahrt Mariens, um 1696–1699, Öl auf Leinwand, 800 x 380 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, ehem. Hochaltarbild der Stiftskirche.

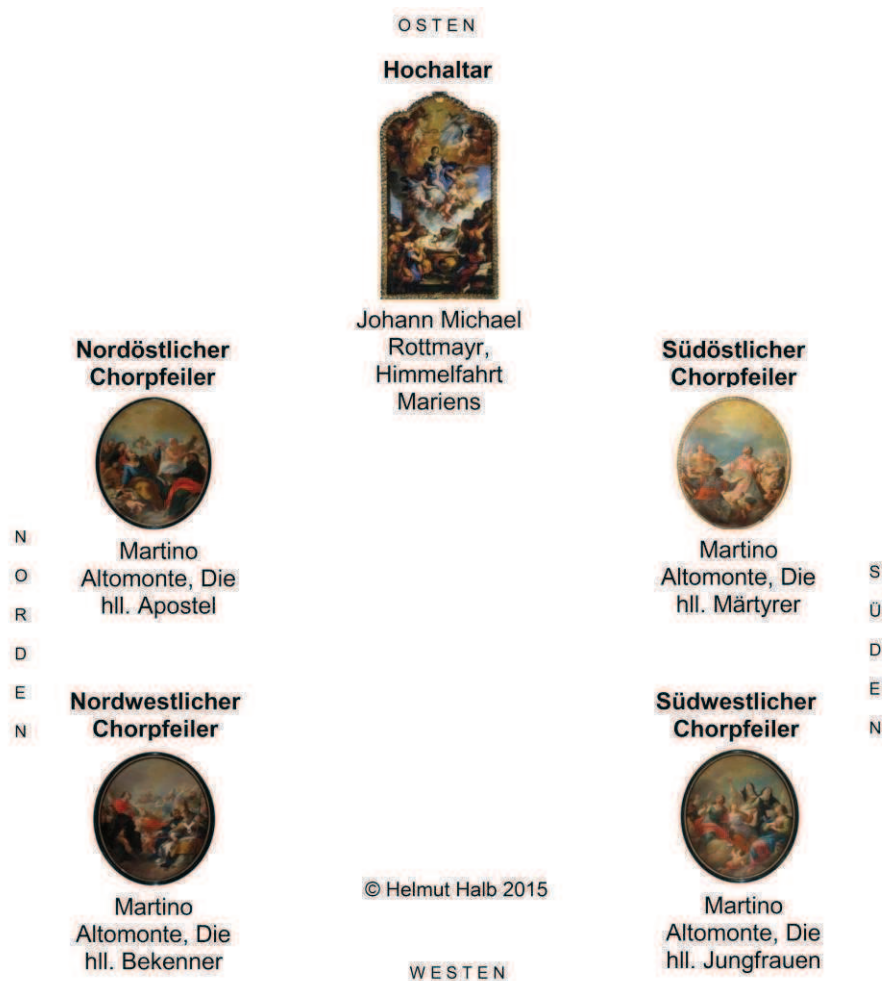


Abb. 46: Versuch einer Rekonstruktion der Anordnung der Altarbilder Rottmayrs und Altomontes im Chor der Heiligenkreuzer Stiftskirche bis ca. 1873 (eigene Grafik).



Abb. 47: Martino Altomonte, Glorie des hl. Leopold, 1729, Öl auf Leinwand, 378 x 227 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 48: Martino Altomonte, Glorie des hl. Leopold, 1724, Öl auf Leinwand, ca. 500 x 300 cm, ehem. Hochaltarbild der Wiener Leopoldskirche (zerstört).



Abb. 49: Alexander Brunner, Glorie des hl. Leopold, Kopie nach Martino Altomonte, nach 1945, Wien, Leopoldskirche, Hochaltar.



Abb. 50: Martino Altomonte, Glorie des hl. Leopold, 1736, Öl auf Leinwand, 310 x 175 cm, Zisterzienserstift Zwettl, Stiftskirche, Leopoldsaltar.



Abb. 51: Martino Altomonte, Tod des hl. Josef, 1731, Öl auf Leinwand, 376 x 228 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 52: Martino Altomonte, Tod des hl. Josef, um 1726/1727, Öl auf Leinwand, 360 x 240 cm, Győr, Karmeliterkirche, Seitenaltar.



Abb. 53: Martino Altomonte, Tod des hl. Josef, um 1740/1741, Öl auf Leinwand, ca. 500 x 250 cm, Zisterzienserstift Wilhering, Stiftskirche, Seitenaltar.



Abb. 54: Carlo Maratti, Tod des hl. Josef, 1676, Öl auf Leinwand, 368 x 206 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



Abb. 55: Andrea Sacchi, Tod der hl. Anna, Rom, San Carlo ai Catinari, Seitenaltar.



Abb. 56: Martino Altomonte, Der Zweifel Josefs, 1729, Öl auf Leinwand, 284 x 185 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 57: Luca Giordano, Verheißung an Joachim und Begegnung an der Goldenen Pforte, um 1696, Öl auf Leinwand, 206 x 186 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



Abb. 58: Martino Altomonte, Verehrung des Jesuskindes durch den hl. Josef, um 1729, Öl auf Leinwand, 72 x 46 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 59: Martino Altomonte, Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen, 1731, Öl auf Leinwand, ca. 700 x 300 cm, Wien, Peterskirche, Hochaltar.



Abb. 60: Martino Altomonte, Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen (Detail), 1731, Öl auf Leinwand, ca. 700 x 300 cm, Wien, Peterskirche, Hochaltar.



Abb. 61: Martino Altomonte, Tod des hl. Josef (Detail), 1731, Öl auf Leinwand, 376 x 228 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

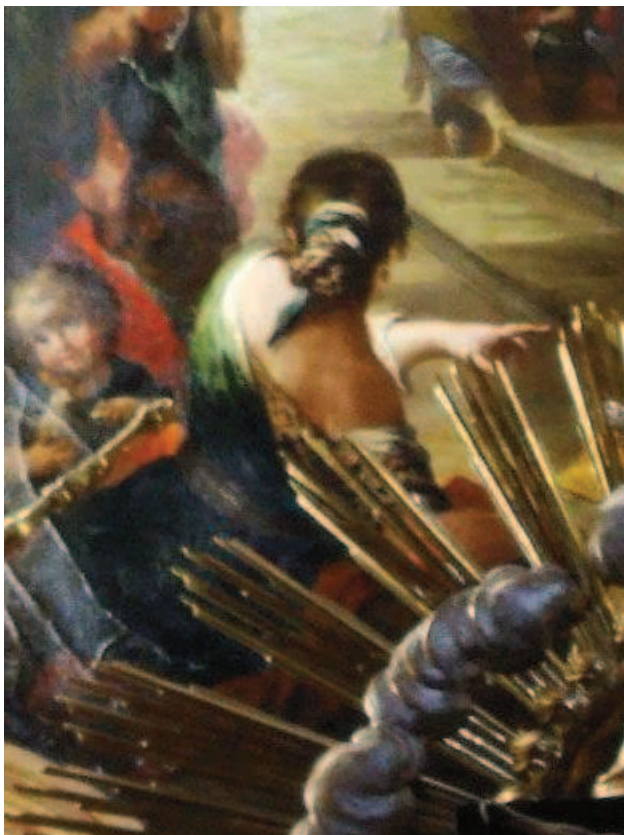


Abb. 62: Martino Altomonte, Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen (Detail), 1731, Öl auf Leinwand, ca. 700 x 300 cm, Wien, Peterskirche, Hochaltar.

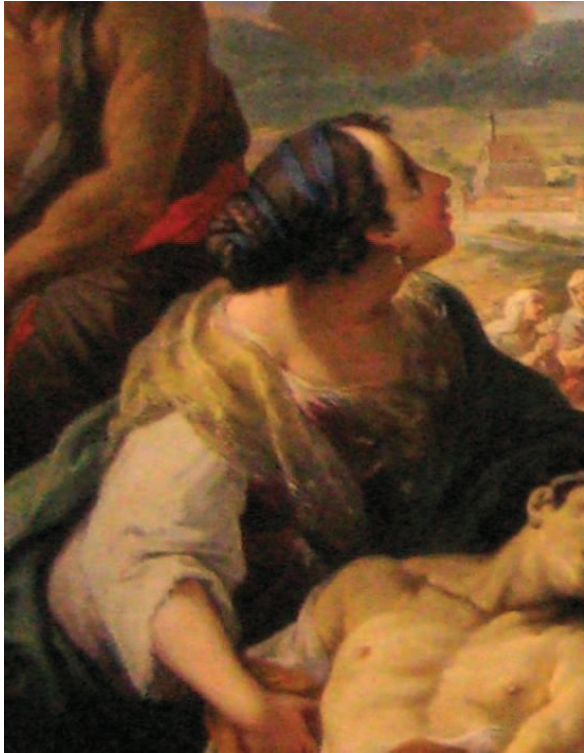


Abb. 63: Martino Altomonte, Glorie des hl. Leopold (Detail), 1729, Öl auf Leinwand, 378 x 227 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

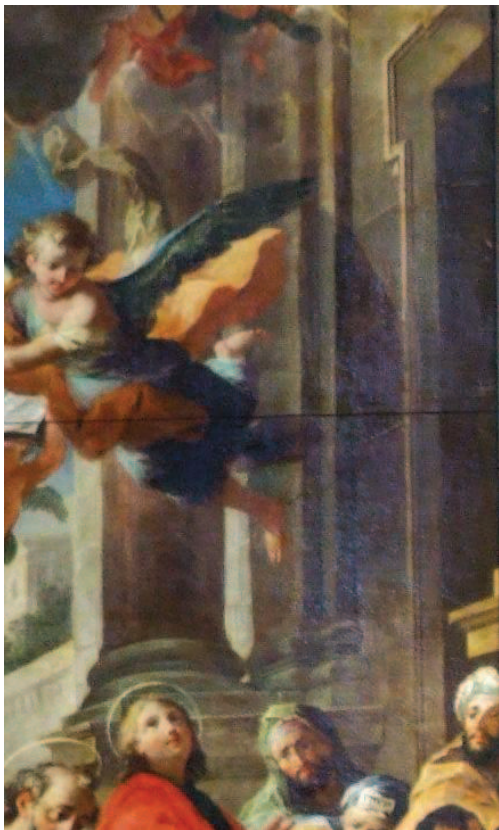


Abb. 64: Martino Altomonte, Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen (Detail), 1731, Öl auf Leinwand, ca. 700 x 300 cm, Wien, Peterskirche, Hochaltar.



Abb. 65: Martino Altomonte, Glorie des hl. Leopold (Detail), 1729, Öl auf Leinwand, 378 x 227 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

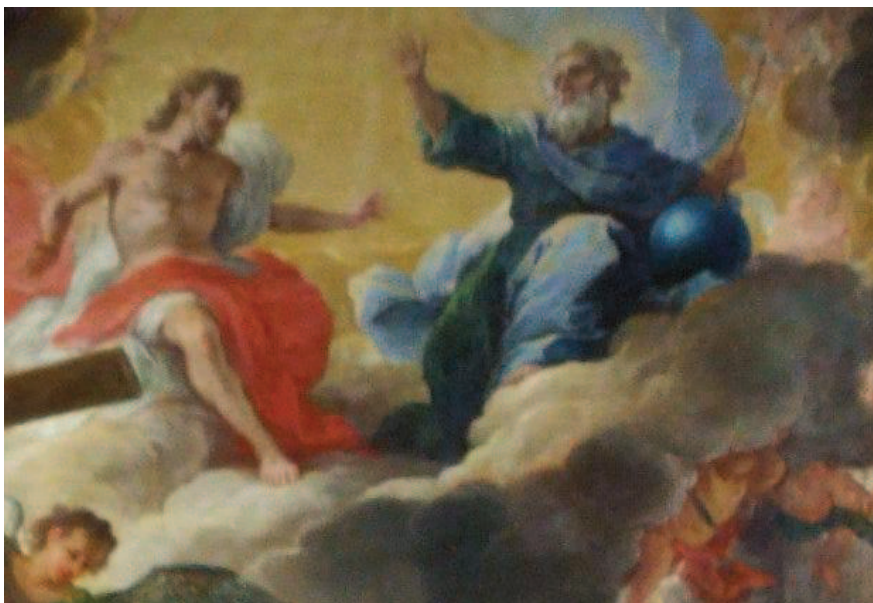


Abb. 66: Martino Altomonte, Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen (Detail), 1731, Öl auf Leinwand, ca. 700 x 300 cm, Wien, Peterskirche, Hochaltar.



Abb. 67: Martino Altomonte, Anbetung der hl. Dreifaltigkeit durch die Benediktiner von Lambach (Detail), 1722, Stadl-Paura, Dreifaltigkeitskirche, Gottvateraltar.



Abb. 68: Paul Troger, Tod des hl. Josef, um 1739, Öl auf Leinwand, 372 x 198 cm, Platt bei Zellerndorf, Pfarrkirche, Seitenaltar.



Abb. 69: Franz Anton Maulbertsch, Tod des hl. Josef, um 1764, Öl auf Leinwand, 324 x 159 cm, Budapest, Ungarische Nationalgalerie.



Abb. : Martino Altomonte, Kreuzigung Christi, 1736, Öl auf Leinwand, 96 x 60 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

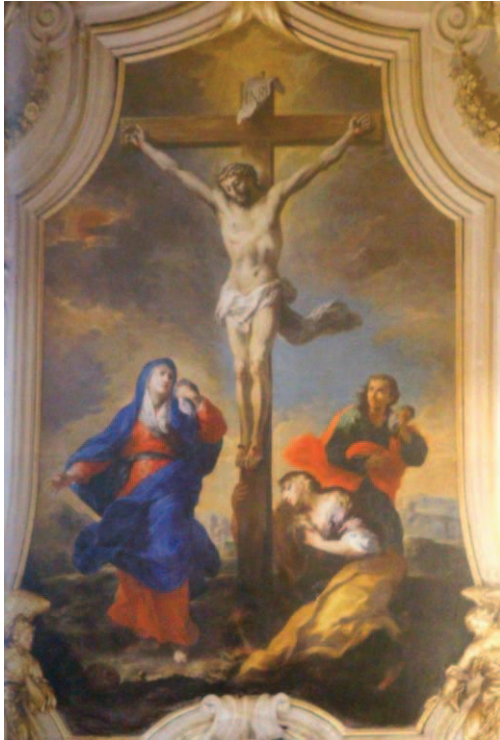


Abb. 71: Martino Altomonte, Kreuzigung Christi, 1724, Öl auf Leinwand, 450 x 220 cm, Linz, Seminarkirche, Hochaltar.



Abb. 72: Martino Altomonte, Glorie der hl. Barbara, 1737, Öl auf Leinwand, 285 x 164 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 73: Martino Altomonte, Glorie der hl. Barbara, um 1737, Federzeichnung, laviert, 270 x 166 cm.



Abb. 74: Martino Altomonte, Die sieben Engelsfürsten, 1738, Öl auf Leinwand, 156 x 94 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 75: Martino Altomonte, Die sieben Engelsfürsten, 1738, Öl auf Leinwand, ca. 500 x 250 cm, Linz, Ursulinenkirche, Hochaltar.



Abb. 76: Johann Ulrich Kraus, Biblisches Engel- u. Kunst Werck, Titelblatt, Kupferstich, 1705.



Abb. 77: Martino Altomonte, Büßende hl. Magdalena, um 1739, Öl auf Leinwand, 77,5 x 58 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 78: Martino Altomonte Werkstatt (?), Büßende hl. Magdalena, um 1739, Öl auf Leinwand, ca. 400 x 200 cm, Mönchhof, Pfarrkirche, Hochaltar.



Abb. 79: Martino Altomonte, Marienkrönung, 1740, Öl auf Leinwand, 263 x 140 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 80: Martino Altomonte, Marienkrönung, um 1740, Bleigriffel, Feder in Braun, grau laviert, ca. 30 x 20 cm, Augustiner Chorherrenstift St. Florian, Kunstsammlungen.



Abb. 81: Martino Altomonte Werkstatt (?), Marienkrönung, um 1740, Öl auf Leinwand, 64 x 49 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 82: Martino Altomonte Werkstatt (?), Marienkrönung, um 1740/1741 (?), Öl auf Leinwand, 210 x 110 cm, Mönchhof, Pfarrkirche, Seitenaltar.



Abb. 83: Martino Altomonte, Himmelfahrt Mariens, 1742, Öl auf Leinwand, 93 x 54 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 84: Martino Altomonte, Himmelfahrt Mariens, 1738, Öl auf Leinwand, ca. 600 x 310 cm, Zisterzienserstift Wilhering, Stiftskirche.

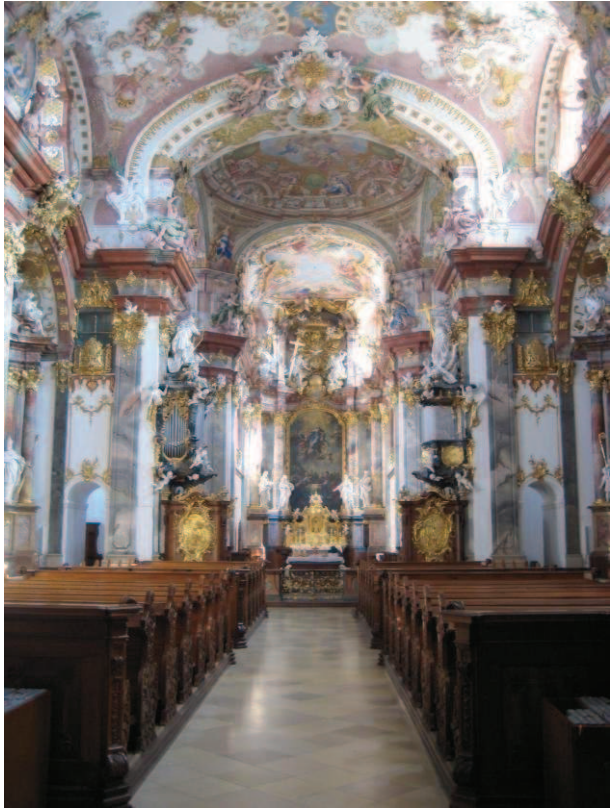


Abb. 85: Zisterziensertstift Wilhering, Stiftskirche, Langhaus, ab 1733.



Abb. 86: Martino Altomonte, Jagdstilleben mit Hase und Wildente, um 1742/1743, Öl auf Leinwand, 75 x 90 cm, Zisterziensertstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 87: Martino Altomonte, Jagdstillleben mit toten Nussähern und Gimpeln, 1743, Öl auf Leinwand, 42 x 55 cm, Benediktinerstift Seitenstetten.



Abb. 88: Martino Altomonte, Stilleben mit Herbstfrüchten, ca. 1740/1743, Öl auf Leinwand, 46,5 x 64,5 cm, Benediktinerstift Göttweig, Kunstsammlungen.



Abb. 89: Giovanni Battista Ruoppolo, Stilleben mit Blumen und Gemüse, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 108 x 87 cm, Oxford, Ashmolean Museum of art and archaeology.



Abb. 90: Giuseppe Recco, Küchenstillleben mit Fischen, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 121,5 x 171 cm, London, The Matthiesen Gallery.



Abb. 91: Franz Werner Tamm, Früchtestück mit totem Rebhuhn und Gimpelmännchen, 1720, Öl auf Leinwand, 72 x 57 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere.

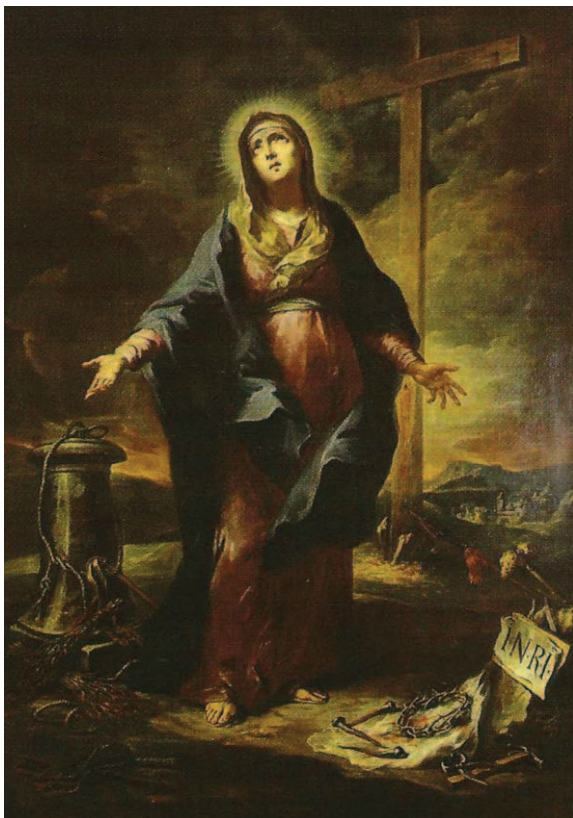


Abb. 92: Martino Altomonte, Trauernde Muttergottes („Soledad“), 1744, Öl auf Leinwand, ca. 220 x 163 cm, Benediktinerstift Göttweig, Caeciliensaal.



Abb. 93: Guido Reni, Pala dei Mendicanti, 1616, Öl auf Leinwand, 704 x 341 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Abb. 94: Martino Altomonte, Schmerzensmutter, um 1744, Öl auf Leinwand, 116 x 87 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 95: Schmerzensmutter, Kopie nach Martino Altomonte, nach 1744, Öl auf Leinwand, 115 x 86 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.



Abb. 96: Unbekannter Maler, Pietà mit Maria Magdalena und trauerndem Engel, 1. Hälfte 18. Jh., Öl auf Leinwand, 133 x 163 cm, Zisterzienserstift Heiligenkreuz, Stiftsgalerie.

Abstract

Der Maler Martino Altomonte (1659–1745), geboren in Neapel und ausgebildet bei Giovanni Battista Gaulli und Carlo Maratti in Rom, stieg in Polen zum Hofmaler auf und kam schließlich um 1700 nach Wien. Hier sollte er in den kommenden Jahrzehnten mit seiner Kunst einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer eigenständigen österreichischen hochbarocken Malerei leisten und zum Wegbereiter der nächsten Künstlergeneration um Daniel Gran und Paul Troger werden. Hier entfaltete sich aber auch seine umfangreiche Tätigkeit als Stiftsmaler, seine Spezialisierung als Ausstatter vieler Klöster und Abteien mit Gemälden, vor allem in Wien, Niederösterreich und Oberösterreich.

Nach einer überblicksmäßigen Darstellung der Jugendjahre Altomontes in Neapel, seiner künstlerischen Ausbildung in Rom im Umkreis der Accademia di San Luca und seiner Anfangszeit in Österreich, liegt der Fokus dieser Arbeit auf Altomontes Ölgemälde, die heute in den Kunstsammlungen des niederösterreichischen Zisterzienserstifts Heiligenkreuz aufbewahrt werden. Mit knapp 30 Werken besitzt die Abtei eine der größten Sammlungen an Gemälden Martino Altomontes. Dabei stammen die Bilder aus allen Schaffensphasen des Künstlers während seiner Zeit in Österreich und weisen mit Altar- und Andachtsbildern, biblischen Historien, Allegorien, Porträts sowie Stilleben ebenso eine ungeheure Vielfalt in gattungsspezifischer Hinsicht auf. Die Gemälde in Heiligenkreuz bilden letztendlich das Gesamtoeuvre Martino Altomontes in konzentrierter Form ab und eignen sich daher besonders gut um allgemeine Entwicklungen nachzuzeichnen, aber auch um bislang geltende Zuschreibungen neu zu überdenken.

Da die meisten der Bilder in Heiligenkreuz von der Forschung bisher zwar in Einzeldarstellungen, nicht aber in ihrer Gesamtheit erfasst wurden, nimmt diese Arbeit eine eingehende Analyse jener Gemälde vor und soll damit zur Vervollständigung des Blicks auf das Werk Martino Altomontes beitragen. Der Katalog aller Gemälde Martino Altomontes in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz, welcher dieser Arbeit beigelegt ist, kann dabei als Ergebnis jener Analyse betrachtet werden.

Lebenslauf

Helmut HALB, BA

Ausbildung

seit 10/2012	Universität Wien Masterstudium Kunstgeschichte
10/2012	Universität Wien Abschluss Bachelorstudium Kunstgeschichte
06/1998	Bundesoberstufenrealgymnasium Jennersdorf Reifeprüfung

Berufliche Tätigkeit

seit 03/2014	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 1090 Wien Tutor: Betreuung der Studierenden sowie wissenschaftliche Vermittlung von Lehrinhalten, Vorbereitung von Lehrveranstaltungen, Unterstützung des Lehrveranstaltungsleiters und Mitarbeit an Evaluierungsmaßnahmen
09/2014 - 11/2014	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 1090 Wien Mitarbeiter in der Fotosammlung: Inventarisierung des Bildmaterials der Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Recherche sämtlicher relevanter Daten zum Bildmaterial und Aktualisierung der Datenbank UNIDAM
10/2013–03/2015	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 1090 Wien STEOP-Assistent: Betreuung der Studierenden in der Studieneingangsphase und Vermittlung von Kompetenzen in der Beschreibung von Kunst (Analyse von Architektur, Malerei und Skulptur und deren Vermittlung im Medium der Sprache sowie wissenschaftliches Beschreiben der Objekte vor Originalen)

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Fließend in Wort und Schrift
Französisch	Gut in Wort und Schrift
Italienisch	Basiskenntnisse