

Slavíček, Lubomír

Miszellaneen zu Michelangelo Unterberger

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1982-1983, vol. 31-32, iss. F26-27, pp. [49]-56

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110573>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUBOMÍR ŠLAVÍČEK

MISZELLANEEN ZU MICHELANGELO UNTERBERGER

Der Brünnener Bildhauer Andreas Schweigl, einer der ersten Historiographen der mährischen Kunst, zollt in seinen Anmerkungen *Bildende Künste in Mähren* den für die Piaristenkirche in Kremsier gemalten Altarbildern Michelangelo Unterbergers hohe Anerkennung, wenn er insbesondere über sein Gemälde *Predigt Johannes des Täufers* auf dem Hauptaltar sagt: „Ist von schönen markichten Colleerit, guter Zeichnung, rund und körperlich gemalt. Ist fast unter den neueren Bildern das beste Altarblatt in Mähren.“¹ Die Bilder für die neuerbaute Piaristenkirche in Kremsier waren jedoch weder die erste noch die einzige Arbeit dieses führenden Wiener Malers und Rektors der dortigen Akademie für mährische Auftraggeber. Offenbar entstand bereits nach dem Jahre 1750 die heute nicht mehr erhaltene Malerei (Fresko?) an der Decke des Refektoriums des ehem. Prämonstratenserklusters Hradisch bei Olmütz. Die beiden bekanntesten mährische Aufträge für Unterberger sind durch Archivberichte belegt; die Arbeit für das Kloster Hradisch durch die Korrespondenz zwischen dem Künstler und dem Prälaten Watzlawik² und die Altarbilder für Kremsier durch Aufzeichnungen in der Klosterchronik.³ Obwohl diese Aufzeichnungen nie in extenso publiziert wurden, waren sie bereits der älteren Literatur bekannt, die daraus Informationen über die Bestellungs- und Ablieferungsart des Hauptaltarbildes (1754—1755) und des Bildes *Heilige Sippe* (1757) für einen Seitenaltar bezog. Unbeachtet blieb aber der Bericht über die Begutachtung und Genehmigung der vom Maler gelieferten Ölskizze zum Bild *Predigt Johannes des Täufers* durch den Auftraggeber und seine gelegentlichen Berater. Dieses der Begutachtung unterworfenen Kontraktmodelletto ist höchstwahrscheinlich identisch mit der in den Sammlungen des Tiroler Landesmuseum Ferdi-

¹ C. Hálová-Jahodová, *Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren*, Umění, XVII, 1972, 176.

² W. Schramm, *Einige handschriftliche Quellen zur mährischen Kunstgeschichte*, Zeitschrift des Mährischen Landesmuseum, IV, 1904, 83; K. Zimmerer, *Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei des 18. Jahrhunderts*, Innsbruck 1902, 35—36.

nandeum aufbewahrten Ölskizze (Inv.-Nr. 241), deren genaue Datierung in den verhältnismässig kurzen Zeitraum der Monate Oktober bis November 1754 durch die angeführte Aufzeichnung in der Chronik ermöglicht wird.⁴

Die Beweise für die künstlerische Aktivität Michelangelo Unterbergers in Mähren sind nicht so zahlreich wie im Falle weiterer Repräsentanten der österreichischen spätbarocken Malerkunst und anscheinend wird erst die weitere Forschung neue Feststellungen über bislang nichtidentifizierte Arbeiten Unterbergers zutage fördern. In diesem Zusammenhang wären einige nachträgliche Importe von Gemälden Unterbergers in mährischen Bildersammlungen zu erwähnen. So wurden in den anonymen, nach Art Piazzettas gestimmten Gemälden *Kreuzigung* und *Kreuzabnahme* im Erzbischöflichen Palais in Olmütz ganz verlässlich hervorragende Arbeiten Michelangelo Unterbergers erkannt⁵ und seinem Oeuvre, bzw. dem Werk seines jüngeren Bruders Franz Sebald, steht auch das Gemälde *Hl. Bischof (St. Laurentius Justianus?)* in den Beständen der Schlossgalerie in Kremsier sehr nahe.⁶

Weitaus zahlreicher ist jedoch auf den Altären mährischer Kirchen das Schaffen der Wiener Maler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vertreten, in deren Bildern enge Beziehungen zum Werk Unterbergers festgestellt werden können. Die fortschreitende monographische Bearbeitung der österreichischen Malerei dieser Epoche zeigt schlagend, daß das Schaffen Michelangelo Unterbergers und seine Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie am künstlerischen Werdegang vieler jungen, um die Jahrhundertmitte ins Kunstleben eintretender Maler bedeutsam Anteil hatten.

³ Zimmerer, *op. cit.*, 29–32; *Annales domus Cremstieriensis*, Státní ústřední archiv Praha, Sign. ŘPi, Buch 325: „1754... Die 25 ejusdem mensis [Septembris] P. Rector domus Viennam perrexit. Ibidem Imaginem S. Joannis Bapt. in deserto Praedicatoris pro ara majori Ecclesiae nostrae, per D.^{um} Angelum Unterberger, Viennensis Academiae jam tertium Rectorem, pretio 400 ad Sumum vero 500 fl pingendam conduxit. 1755... Die 18 Julis Cum Rdissimo D^o Ant^o Cayrelli, Seniore Canonico Cremsirⁱ Viennam perrexit P. Jeremias a M^{re} Dolor^o R^{tor} hujusce domus, pro imagine S. Joannis Bapt. in deserto praedicatoris 19 pedes moravicos longa et 9 pedes tres digitus lata per D.^{um} Michaellem Angelum Unterberger, Viennensis Academiae Rectorem, picta; quam enumerato 500 florenos pretio, et simul impetrata ab officio regio vectigalium Imunitate domum apportavit. 1757... Die 29 ejusdem Mensis [Decembris], advecta est Imago S. Familiae Christi pro Eccleā nostra, videt pro minori ara Congregationi latina destinata, quam D.^{us} Angelus Michael Unterberger, Viennensis Academiae tertium Rector, pretio 66 aureor Viennas pinxit.“

⁴ *Annales domus Cremstieriensis*: „1754... Mense Novembri, die 13 Eminentissimus Princeps cum plurimis hospitibus, inter quos Excl. D. Blümegen, Capitānus Provinciae, Comes Berthold, Com. Zinzendorff, Com. Hamilton et venerationis gratia Cremsirum advenit, quos omnes singillatim P. R^{tor} domus tam in adventu quam discessu coram salutavit ac subinde post prandium Eminentissimo ceterisq. hospitibus exhibit ideam imaginis pro majori Ecclesiae nostrae ara á Viennensi Pictore nuper obtentam; qua omnibus valde probata fuit.“

⁵ E. A. Šafařík, in: *Kat. Mistrovská díla starého evropského umění v Olomouci*, Olomouc 1907, 110 Nr. 30, 31; J. Kronbichler, *Michael Angelo Unterberger 1695–1758*, phil. Diss., Wien 1976, 82–83, 104–105.

⁶ A. Breitenbacher, E. Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930, 146 Nr. 385; I. Krsek, A. Jírka, L. Slavíček, *Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny*, Brno 1978, Nr. 97.

Augenfälligen Widerhall des Wirkens der Kunstansicht Michelangelo Unterbergers, der im Millieu de Wiener Akademie gewißermaßen eine gemäßigtere Variante zur dynamischen und expressiv gesteigerten Kunst Paul Trogers repräsentiert, stellen wir in der Malerproduktion einiger mehr konservativ orientierter Schüler dieser künstlerischen Lehranstalt fest. Von jenen, die sich nachhaltig gerade in Mähren durchsetzen konnten, ist dies neben Johann Lucas Kracker und Johann Cimbal⁷ vor allem Felix Ivo Leicher. Anklänge an Vorlagen Unterbergers zeigen von seinem Schaffen in Mähren z. B. des Hauptaltarblatt *Hl. Augustinus und Hl. Dreifaltigkeit* in der ehem. Augustinerkirche in Fulnek (1770), auf dem die Gruppe der Hl. Dreifaltigkeit buchstäblich dem Gemälde Unterbergers im St.-Stephansdom in Wien (1751) entnommen ist, oder das Altarbild *Rosenkranzmadonna* in der Pfarrkirche zu Místek (um 1768), auf dem Leicher nur mit geringfügigen Abwandlungen das Kompositionsschema, die Bewegungsbeziehungen und den Figurentypen aus dem Gemälde Unterbergers in Kaltern (1745–1750) verwendete. Abgesehen von diesen genauen Zitationen stossen wir bei Leicher oft auf eine Transformation von Inventionen Unterbergers, wie auf dem Bild *Predigt Johannes des Täufers* (früher Morkovice – Pfarrkirche, um 1772) und auf dem zeichnerischen Modelletto zu diesem Bild (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 30264–5) mit seiner freien Abwandlung des Bildaufbaues auf dem Gemälde Unterbergers in Kremsier, oder auf einigen Bildern mit dem Thema Engelsturz (Troppau – Dechanatskirche, um 1783; Jíříkov – Pfarrkirche, um 1787), die unter dem Einfluss des berühmten Gemäldes Michelangelo Unterbergers in der Wiener Michaelerkirche (1751) stehen.⁸

Aufgrund gewisser Andeutungen kann man darauf schliessen, daß Unterberger, ebenso wie die weiteren Wiener Maler verwandter Stilorientierung (Cimbal, Leicher, Kracker, Wagenschön, Sambach, Fischer), mit seinem Werk auch auf das Territorium Böhmens übergriff. Ein solches Indiz dafür ist die Zeichnung in der Sammlungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (um 1744, Inv.-Nr. T 671), deren Sujet gleich auf den ersten Blick durch seine rein bohemikale Note beeindruckt. Die Zeichnung, zweifelsohne Entwurf für ein Altarbild, stellt nämlich die böhmischen Landespatrone dar; sie gruppieren sich um die Gestalt eines Heiligen im Ordensgewand mit einer Fürstenkrone auf dem Haupt und mit einem Strick oder einer Kette um den Hals, der mit Gewißheit als hl. Hroznata, Begründer des Prämonstratenserklusters in Tepl, identifiziert werden kann.⁹ Gerade dieser Heilige, dessen Kult ausschliess-

⁷ L. Slavíček, *Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala*, Umění, XXVII, 1979, 160–161, Anm. 25.

⁸ L. Slavíček, *Přispěvky k poznání díla Felixe Ivo Leichera na severní Moravě*, Sborník památkové péče v severomoravském kraji, 5, 1982, 33–61. – Zur Engelsturz-Darstellungen M. Unterbergers hat auch die Ölskizze in der Städtischen Galerie in Pressburg (Inv.-Nr. A 1638) sehr nahe, die nach frdl. Mitteilung J. Kronbichlers steht in eindeutigen Zusammenhang mit dem Hochaltarbild F. S. Unterbergers in der Pfarrkirche in Absam. Vgl. J. Kronbichler, *Beiträge zu Franz Sebald Unterberger*, Der Schlern, 52, 1978, 655–656, Abb.

⁹ J. Kronbichler, *Die Zeichnungen Michael Angelo Unterbergers*, Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum, 60, 1980, 117–121, Abb. 7.

lich auf Böhmen – und hier sodann nur auf ein kleines Gebiet – beschränkt war, erlaubt Erwägungen dahingehend, dass das endgültige Bild für den Bereich Westböhmens, am ehesten für die nächste Umgebung des Klosters in Tepl, gemalt, bzw. proponiert wurde.

Gegenwärtig, da wir vorderhand keine unmittelbar für das böhmische Millieu geschaffene Auftragsarbeit Unterbergers kennen, ist sein Werk in böhmischen Sammlungen gleich mit einigen bemerkenswerten Ölskizzen vertreten, von denen die (heute verschollene?) *Geburt Mariä* bereits vor Jahren in einem Prager Privatbesitz von der Literatur verzeichnet worden war.¹⁰ Unlängst wurden dann in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag nach und nach zwei Arbeiten Michelangelo Unterbergers identifiziert. Ein Vergleich mit seinen authentischen Zeichnungen im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck gestattete dem Malerschaffen Unterbergers aus der Zeit um das Jahr 1750 überzeugend das Modelletto *Hl. Johannes von Nepomuk das Kreuz verehrend* zuzuzählen, dessen Replik vor gewisser Zeit in einer Privatsammlung in München festgestellt worden war.¹¹ Mit dem Namen Michelangelo Unterbergers konnte in den Sammlungen der Galerie auch die weitere Ölskizze *Taufe Christi* für ein unbekanntes Altarbild in Verbindung gebracht werden.¹² Dieser ikonographische Lieblingsmotiv der österreichischen Barockmalerei wiederholt sich im Schaffen des Malers mehrmals, so z. B. auf dem für die Taufkapelle der Benediktinerabtei in Vornbach bestimmten Gemälde (nach 1730) und vor allem in zahlreichen Ölskizzen oder eher autonomen Skizzen des Künstlers, die als *modello ideato* dem Maler offensichtlich als Lehrbehelf an der Wiener Akademie dienten. Zu den hinsichtlich der Urheberschaft unbestreitbaren Ölskizzen mit dem genannten Thema gesellen sich noch weitere, von der kompositorischen Bearbeitung Unterbergers und insbesondere seiner Lichtführung beeinflusste Altarbilder und Skizzen, von denen ein bestimmter Teil als Arbeiten seines Bruders Franz Sebald Unterberger anzusehen ist.¹³ Komparationen mit dem bisher bekannten Ölskizzen Unterbergers, vor allem mit dem Modelletto im Besitz der Österreichischen Galerie in Wien,¹⁴ gestatten ohne große Probleme eine Einräumte und oft nachgeahmte Komposition Unterbergers, auf das Altar-

¹⁰ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXIII, Leipzig 1939, 582; Kronbichler, *op. cit.* 1976, 219.

¹¹ Inv.-Nr. O 6796, Lwd. 90,5×46 cm. Lit.: A. Cechner, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu broumovském*, Praha 1930, 88, Abb. 108; *Kat. Johannes von Nepomuk*, Passau 1971, 163; J. Ringler, *Die barocke Tafelmalerei in Tirol*, Innsbruck – München 1973, 122; Kronbichler, *op. cit.* 1976, 83, 194; L. Slaviček, *Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Umění, XXVII, 1979, 551.

¹² Inv.-Nr. O 10657, Lwd. 61,5×37,5 cm. Lit.: Slaviček, *op. cit.*, 551, Abb. 6; M. Krapf, *Die „Taufe Christi“ im Werk von Michelangelo Unterberger*, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 24/25, 1980/1981, 154 Anm. 1.

¹³ Kronbichler, *op. cit.* 1978, 660; Krapf, *op. cit.*, 142–143.

¹⁴ Vgl. E. Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien*, 2, Wien-München 1980, 732 Nr. 519. – In der Wiener Skizze wurde derzeit die vorbereitende Arbeit für das Hochaltarbild in der ehem. Jesuitenkirche in Tirgu Măres, Rumänien (1754) erkannt, vgl. K. Garas, *Unbekannte Werke Michelangelo Unterbergers*, Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago, Salzburg 1983, 69–71, Abb. 1, 2.

beziehung auch dieser Prager Ölskizze in das Oeuvre Michelangelo Unterbergers aus den vierziger, bzw. fünfziger Jahren.

Die Kollektion der Ölskizzen mit Bezugnahme auf eine weitere bild *Hl. Sebastian und die frommen Frauen* (Wiener Neustadt – Neuklosterkirche, 1748), von denen die bekannteste in den Sammlungen der Eremitage in Leningrad (Inv.-Nr. 1063/5) aufbewahrt wird, könnte noch um das offenbar eigenhändige Modelletto ergänzt werden, das unlängst in einer Prager Privatsammlung aufgetaucht war.

Das Werkverzeichnis Michelangelo Unterbergers wird auch durch das ikonographisch interessante und malerisch beachtenswerte Bild in Kleinformat *Vision der hl. Luitgard* bereichert, das vor ganz kurzer Zeit die Nationalgalerie in Prag für ihre Kollektion der österreichischen Barockmalerei des 18. Jahrhunderts aus einem Prager Antiquitätenhandel erwarb.¹⁵ Dieses Kleinbild, das im Handel als Werk Anton Kerns angesehen wurde, konnte bereits bei seiner Erwerbung aufgrund seiner charakteristischen Stilmerkmale mit Bestimmtheit unserem Maler zugeschrieben werden. Für die Autorschaft Unterbergers sprechen einerseits die ausgeprägten künstlerischen Mittel, die eine Beeinflussung durch die formale Elemente der Malerei des venezianischen Settecento nicht verleugnen, aber insbesondere die für Unterberger typische Typengestaltung der Zentralfiguren sowie die ganz eigenartige Physiognomie der Engelsköpfe und der Engelsputten. Trotz des Kleinformats und der skizzenhaft aufgelockerten Malweise kann dieses Bild offenbar nicht als vorbereitende Skizze zu einem größeren Altarbild angesehen werden; weitaus wahrscheinlicher handelt es sich um ein kleines Andachtsbild, wie es im Oeuvre Michelangelo Unterbergers öften vorkommt.

Mit seinem Sujet steht das neubestimmte Bild Unterbergers völlig isoliert im Kontext des bekannten Werkes dieses Malers da, für das die verhältnismäßig häufig Wiederholung oder Abwandlung bewährter kompositorischer und auch ikonographischer Lösungen charakteristisch ist. Der Kult der hl. Luitgard war besonders im böhmischen Millieu verbreitet, und zwar vor allem durch zahlreiche Editionen von Legendensammlungen, in denen die St.-Luitgard-Legende dem Bereich der mittelalterlichen niederländischen Mystik entnommen war,¹⁶ und ferner durch die berühmte bildnerische Bearbeitung der Schlüsselszenen dieser Legende im Werk Matthias Bernhard Brauns und Peter Brandls. Die ikonographische Auffassung der künstlerischen Gestaltung der Legende, wie sie besonders von den Auftraggebern aus den Reihen des Zisterzienserordens angefordert worden war, bei dem die hl. Luitgard neben dem zweiten Ordensgründer, der hl. Bernard von Clairvaux, zu den beliebtesten Ordensheiligen gehörte, stand vor allem unter dem Einfluß der Darstellung in der Schrift des Augustinus Sartorius.¹⁷ Seine Schilderung der legendären Ereignisse aus dem Leben der hl. Luitgard wurde auch von einer nach der Zeichnung des Johann Christoph Liška geschaffenen graphischen Illustration begleitet,¹⁸

¹⁵ Inv.-Nr. O 14691. Lwd. 32×23 cm.

¹⁶ Z. Kalista, *Z legend českého baroka*, Olomouc 1934, 26–27, 61–72, 94–96.

¹⁷ A. Sartorius, *Verteutsches Cistercium bis – Tertium der Cistercienser Ordens = Historie . . .*, Prag 1708, 142–144, 169.

dessen künstlerische Interpretation die beiden wichtigsten, zeitlich jedoch getrennten Momente der Legende zu einer Szene zusammengezogen hatte — jener Augenblick, da Christus sich zur Heiligen hinabneigt, um sie zu umarmen und sie seine offene Hüfte küssen zu lassen (*amplexus*), und die Szene des mystischen Austausches der Herzen zwischen Christus und hl. Luitgard (*cor mutuans corde*). Häufiger von den beiden ikonographischen Typen war der *amplexus*, der nicht nur in den beiden bekanntesten künstlerischen Gestaltungen der Luitgardlegende in der böhmischen Barockkunst, in der Statuengruppe Brauns auf der Karlsbrücke und auf dem Altarblatt Brandls in Sedlec bei Kuttenberg, sondern auch auf dem älteren Bild des flämischen Malers des 17. Jahrhunderts Theodor Boyermans dargestellt wird.¹⁹ Unterberger wählte für sein kleines Andachtsbild die weniger frequentierte Szene des Tausches der von mystischer Liebe entbrannten Herzen, wobei seine Darstellung dieser Szene frei von jedweder Spur einer barock-ekstatischen Übertonung ist. Die patetisch zugespitze Darbietung des Vorfalles wird durch eine lyrisch untermalte Schilderung des wortlosen Dialogs zwischen Christus und der ergriffenen Heiligen ersetzt. Eine ähnliche Transformation expressiven Ausdrucks bei analogen Themen, die mit ihrem Charakter eher in den Themenbereich des Kunst des Hochbarocks gehören, ist auch für weitere österreichische Maler aus der Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnend, und wir begegnen ihr z. B. in den zwei Altarentwürfen Franz Sigrists *Vision der hl. Theresia* (Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4096, 4732) oder bei Felix Ivo Leicher auf seinem Altarbild *Vision der Hl. Hedwig* (heute Třinec — Pfarrkirche, 1797). Die durch das Bild ausgedrückte Mitteilung wird auch durch die gewählten künstlerischen Mittel bedeutsam unterstrichen, die zweifellos ein Nachhall der Schulung des Malers in Venedig; in der Nähe einiger Hauptvertreter der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts (Piazzetta, Pittoni, Grassi), sind. Die Inszenierung der sich im untiefen, von einem Wolkengebilde durchzogenen Bildraum abspielenden Szene, wo im Vordergrund die beiden Protagonisten untergebracht sind, zeigt augenfällig Anlehnung an venezianische Kompositionsschemata. Ebenso stellt die Farbgebung und Lichtauffassung eine eigenständige Umwertung der Ausdrucksmittel der venezianischen Kunst, insbesondere ihres Luminismus, bei Unterberger dar. Die Farbverteilung des Bildes verwertet die charakteristischen Farbtöne der Palette des Malers mit dominierenden warmen, pastellhellen Farbqualitäten. Die farbige Gesamtstimmung wird merklich durch die Bolusgrundierung beeinflusst, die insbesondere in den verdunkelten Partien der Draperien, der Antlitze und in den Wolkenkumuli durchscheint. Wichtiges Element der künstlerischen Bildstruktur ist auch die

¹⁸ P. Preiss, *Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks*, Prag 1979, 84 Nr. 23. — Eine leicht veränderte Variante der Liškas Komposition stellt die flüchtige Zeichnung des J. M. Rottmayer in Berliner Privatsammlung vor, vgl. E. Hubala, *Johann Michael Rottmayer*, Wien-München 1981, 251, Nr. Z 91, Abb. 228.

¹⁹ B. Knipping, *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum 1939, 1, 131–142; 2, 134; M. de Somer, A. M. Raggi, in: *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, 396–400; A. Dimier, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Rom-Freiberg-Basel-Wien 1974, 446–447.

effektvolle Lichtregie: sie kombiniert das den unbestimmten Himmelsraum durchstrahlende ockergelbliche diffuse Licht mit dem die Hauptgestalten der Szene beleuchtenden grellen Licht. An dem außergewöhnlichen künstlerischen Reiz des Kleinbilds beteiligt sich nicht zuletzt auch die spontane, gelockerte Handschrift des Malers, die mit dünnen Farbstrichen arbeitet, in denen Spuren der einzelnen Pinselstriche erkennbar bleiben. Die Inspiration durch die Malerei des venezianischen Settecento ist auch in der Art der weichen Modellierung der Körperformen, in der Darstellung der Draperien sowie in der Auffassung der graziösen Gestik der kleinen Hände und Typik der Figuren sichtbar. Die Entstehung des Prager Bildes *Vision der hl. Luitgard* läßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit in den weitergespannten Zeitabschnitt der vierziger Jahre datieren. Sehr nahe Parallelen finden wir nämlich in einem der Hauptwerke Michelangelo Unterbergers aus dieser Schaffensperiode, auf dem Gemälde *Hl. Antonius von Padua vor Maria* (früher Wien, St.-Stephansdom; heute im dortigen Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum), das in der Signatur die Jahreszahl 1744 trägt. Die vorgeschlagene Datierung in die vierziger Jahre wird indirekt auch durch einen Vergleich mit dem Altarbild Johann Cimbals *Glorifikation der hl. Elisabeth* in der Elisabetherinnenkirche in Wien (vor 1749) bestätigt, dessen Entstehung ohne direkte Anlehnung an ähnlich geartete Arbeiten Unterbergers, wie es das Prager Andachtsbild ist, unvorstellbar erscheint.²⁰ Es war gerade dieser Typ der Gemälde Unterbergers, der die Gestalt des spätbarocken Altar- und Andachtsbildes in der österreichischen Malerproduktion um die Jahrhundertmitte beeinflusste. Vor allem durch sie schuf Michelangelo Unterberger als Hauptvertreter jener Stilorientierung, für die in letzter Zeit die Bezeichnung *höfisches Rokoko* geprägt wird, am Ende der vierziger und am Beginn der fünfziger Jahre einen Gegensatz zu Paul Troger und seinem effektvollen *akademischen Einheitsstil*, eine wahre Alternative, die für einen gewissen Teil der jüngeren Malergeneration zum nachahmenswerten Vorbild wurde.

Deutsche Übertragung von A. Hubala

MISCELANEA K DÍLU MICHELANGELA UNTERBERGERA

Soupis díla jednoho z čelných představitelů rakouského pozdně barokního malířství *Michelangela Unterbergera* (1695–1758) byl v poslední době rozšířen o několik malířových prací v českých sbírkách. Početnější soubor Unterbergerových skic soustřeďuje ve svých sbírkových fondech především pražská Národní galerie, v jejíž pozoruhodné kolekci rakouského umění 18. století je tvorba Michelangela Unterbergera zastoupena hned třemi ukázkami – nedávno identifikovanými modelletty *Křesť Kristův* (před 1754; O 10657), *Sv. Jan Nepomucký* (kolem 1750; O 6796 a nově získaným obrazem drobných rozměrů *Vidění sv. Luitgardy* (po 1740; O 14091), který je vynikajícím dokladem Unterbergerova vyspělého malířského projevu, osobitě se vyrovnávajícího s podněty malířství benátského settecenta, zejména s jeho pojetím barvy a světla.

²⁰ Slavíček, *op. cit.*, 160.

Stať si rovněž všímá některých Unterbergerových přímých zakázek, vytvořených především pro moravské objednavatele (Klášter Hradisko, Kroměříž) a naznačuje možnost malířovy umělecké činnosti také pro teritorium Čech. Současně autor poukazuje na dosud opomíjenou skutečnost, že tvorba Michelangela Unterbergera, jehož umělecký názor představuje v prostředí vídeňské akademie umírněnější variantu či spíše alternativu k dynamickému, expresivně vyhrocenému umění Paula Trogera, se pro jistou část posluchačů akademie (*Leicher, Cimbäl, Kracker*) stala ve čtyřicátých a zejména v padesátých letech závazným vzorem k následování.