

Das malerische Werk Josef Platzers

Jiří Bláha — P R A G

DIE SCHWELLE VOM 18. zum 19. Jahrhundert ist in Mitteleuropa in kunstgeschichtlicher Hinsicht trotz gewisser Verbesserungen in den letzten Jahren immer noch ein wenig *terra incognita*. Neben anderen geriet auch der in Wien wirkende gebürtige Prager Josef Platzer (1751–1806) beinahe ins Vergessen. Bekannt ist er vor allem als hervorragender Bühnenbildner, dessen Handschrift in der Gestalt des Wiener Theaters um 1800 deutlich zu erkennen ist; zu seiner Zeit war er jedoch auch ein geschätzter Maler von Tafelbildern. Obwohl uns heute nur ein kleinerer Teil seiner zahlreichen Werke, die zudem auf viele Sammlungen verteilt sind, bekannt ist, ist es dennoch möglich, zumindest die Umrisse von Platzers Leben und malerischem Oeuvre zu zeichnen.

Josef Ignác Platzer wurde am 20. September 1751 in der Prager Dreifaltigkeitskirche in der *Spálená ulice* getauft, nicht weit von seinem Elternhaus, wo sein Vater, der Bildhauer Ignác František Platzer, lebte und arbeitete. Dlabacž erwähnt seine sechsjährige Lehrzeit im Zeichnen und Malen und besonders in der Architektur bei dem Prager Ratsherren Franz Wolf.¹ Nach dem Studium an der Wiener Akademie, über das wir wenig wissen – er hatte sich für Architektur eingeschrieben und studierte offenbar bei Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1732–1816) –, widmete sich Platzer vor allem der Malerei von Architektur und gelegentlichen festlichen Dekorationen. Für ein nicht näher bestimmtes „*Gefängnißstück*“ erhielt er sogar von Maria Theresia eine Medaille und einen Geldbetrag als Belohnung; mit dieser Medaille stellte sich Platzer auch auf seinem Selbstporträt dar.²

Sein erstes bekanntes Werk für das Theater hängt mit der Premiere von Glucks Wiener Oper *Iphigenie in Tauris* (1781) zusammen, an deren Ausstattung sich Platzer – wenn auch nur in geringem Umfang – beteiligte.³ Den Anfang seiner Karriere als geschätzter Theatermaler bildete jedoch erst der Auftrag für den Dekorationsfundus des neuen Nostic-Nationaltheaters in Prag, den er offenbar im selben Jahr erhielt. Die Dekorationen, in denen in dem neuen Theater fast ein Viertel Jahrhundert lang das gesamte Repertoire gespielt werden sollte (bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts wurden sie nur selten ergänzt), waren sehr erfolgreich.⁴ Bereits 1783, als das Theater eröffnet wurde, würdigte sie Kaiser Josef II.; das Lob Platzers wurde ergänzt durch seine Berufung an das Wiener Hoftheater. Nach offenbar kleineren Arbeiten im Jahr 1784 hinderten Platzer dort „*widrigen Vorfälle und Kaballen*“⁵ an einer weiteren Tätigkeit, und es dauerte weitere sieben Jahre, bevor er ans Hoftheater zurückkehrte.

In der Zwischenzeit wurde er im März 1789 als Mitglied in die Akademie aufgenommen, der er in vielerlei Hinsicht bis zu seinem Tod verbunden war.

Zunächst 1801 und dann erneut 1804, nach der Pensionierung des Architekturprofessors Vinzenz Fischer, war Platzer als geeigneter Kandidat für die Stelle eines Lehrers für Theatermalerei und Architektur allgemein im Gespräch. Platzer lehnte das Angebot jedoch unter Hinweis auf seine große Inanspruchnahme am Theater ab. Er konnte sich dies erlauben: neben seinem Einkommen aus der Arbeit für das Theater erhielt er ab 1797 ein Honorar aus dem Titel der Funktion eines kaiserlichen Kammermalers, in die er bereits im Oktober 1795 berufen worden war.

Die meisten von Platzers Bühnenarbeiten waren für zwei Bühnen des Hoftheaters bestimmt, für das alte Burgtheater am Michaelsplatz und das Theater am Kärtnerter. Erstmals in der Saison 1791/92 und dann ab 1794 bis zu seinem Tod war er hier als Hoftheatermaler beschäftigt; ab 1794 war sein engster Mitarbeiter der Italiener Lorenzo Sacchetti (1759 – nach 1834), der später in Böhmen tätig war. Platzers erfolgreiche Karriere als gefeierter Hofkünstler endete vorzeitig, als er im Alter von 55 Jahren am 4. April 1806 an den Folgen einer Typhus-Epidemie starb.

Über Platzers Leben sind wir vor allem dank des umfangreichen Eintrags in Dlabacžs Lexikon informiert;⁶ sein Wiener Wirken beschreiben zudem auch zeitgenössische Zeitungsberichte und Rezensionen. Die inhaltlich reichste Biografie Platzers und Beschreibung seines Bühnenbildnerischen Schaffens erstellte Yorck Alexander Haase in seiner Dissertation aus dem Jahr 1960.⁷ Auch in Tschechien widmete sich vor allem die Theaterwissenschaft Platzer, besonders Jiří Hilmera.⁸ Eine bisher unveröffentlichte Monografie über die Dekorationen des Nostic-Theaters und somit auch über Platzer, geschrieben aus der Position der Theaterwissenschaft und konzentriert auf sein Schaffen für das Theater, stammt von Bořivoj Srba.⁹

Die Kunsthistoriker haben Platzer bisher eher übersehen. Eine Ausnahme stellt Pavel Preiss dar, der in einem Artikel aus dem Jahr 2000 versuchte, die Informationen über die bekannten Bilder knapp zusammenzufassen, nachdem er Platzer bereits zuvor in seinen Texten über Bühnenbildnerie behandelt und eine Reihe seiner Zeichnungen aus Prager Sammlungen veröffentlicht hatte.¹⁰

Die tschechische kunsthistorische Literatur einigte sich bisher nicht einmal auf Platzers Sterbedatum. Für das häufig genannte falsche Datum 1810 ist offenbar Dlabacž verantwortlich, von dessen Text diese Jahreszahl in die meisten tschechischen Erwähnungen Platzers übernommen wurde; das richtige Datum lässt sich dagegen in jedem beliebigen ausländischen Lexikon finden. Dank Jiří Hilmera haben die Theaterwissenschaftler den Irrtum bereits früh korrigiert; in den kunsthistorischen Texten jedoch hält sich Dlabacžs



1/ Josef Platzer, Architektur mit Staffage

1776

Öl, Kupferblech, 54,8×47,1 cm, Nová Říše,
Prämonstratenserkloster, Galerie

Foto: Jiří Bláha



2/ Josef Platzer, Architektur mit Susanna im Bade
vor 1780?

Öl, Leinwand, 52×42 cm, Privatbesitz (versteigert im Dorotheum
in Wien am 31. 3. 2009, Nr. 12)

Foto: © Dorotheum Wien

falsche Angabe weiterhin hartnäckig. Sie drang auch in die Geschichte der tschechischen Kunst *Dějiny českého výtvarného umění* ein: während die besser informierte Věra Ptáčková im Kapitel über die Bühnenbildnerie das richtige Jahr 1806 anführt, wird im Text von Eva Petrová über die figürliche Malerei die nicht besonders treffende Charakterisierung Platzers wieder mit dem falschen Datum 1810 ergänzt.¹¹

Platzers Bühnenbildnerisches Schaffen interpretierten die älteren Autoren meistens mit Hilfe des Vergleichs mit dem großen Barock-Stil der Galli-Bibiena. Die Schwierigkeiten dieses Ansatzes sind offensichtlich: als charakteristische Züge Platzers werden in diesem Fall oft Verfahren ausgegeben, die typisch sind für die meisten seiner Zeitgenossen. Um seinen Beitrag als Künstler zu verstehen, wäre es notwendig, Platzer vor allem im breiteren Kontext der Bühnenbildnerischen Produktion des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts zu beschreiben; für solch eine Analyse fehlt jedoch bisher eine tiefere Kenntnis der Werke seiner engsten Mitarbeiter.

In vielerlei Hinsicht problematisch ist im Übrigen jegliche Interpretation von Theaterdekorationen, deren Gestalt uns lediglich durch Entwurfszeichnungen oder grafische Aufzeichnungen der bedeutendsten Realisierungen vermittelt wird. Platzer hinterließ eine sehr umfangreiche Sammlung von Zeichnungen, die es ermöglichen, sich zumindest einen Eindruck vom

Charakter seiner so sehr gefeierten Bühnenarbeiten zu verschaffen. Ein Großteil seiner Zeichnungen befindet sich in den Sammlungen der Wiener Akademie, für die auch Platzers Nachlass erworben wurde. Hunderte weiterer Skizzen in nordamerikanischen Sammlungen sind in Europa heute fast unbekannt.¹²

Zum Verständnis der Bühnenbildnerie überhaupt sind selten erhaltene Ensemble historischer Dekorationen begrifflicherweise sehr wertvolle Informationsquellen. Unter ihnen kommt Platzers Fundus des Waldstein-Theaters auf Schloss Litomyšl (Leitomyšl) aus dem Jahr 1797 eine bedeutende Stellung zu.¹³ Die mehr als 200 Dekorationsbestandteile sind heute leider nicht in ihrer ursprünglichen Umgebung, in der charakteristischen Beleuchtung der Theaterbühne, zu sehen; ein Teil der Prospekte wurde kürzlich zumindest für eine Besichtigung zugänglich gemacht.¹⁴

Die Kurzlebigkeit des Bereichs, dem Platzer den größten Teil seines Schaffens widmete, kommentierte Karl Haas bereits 15 Jahre nach dessen Tod lakonisch: „Platzer's zahlreiche geistvolle Kunstleistungen leben noch in ehrenvollem Andenken der Bewohner Wien's, obschon die Werke selbst, nur für des Augenblickes Reiß geboren, längst nicht mehr bestehen – ein Schicksal, dem sich alle Künstler seines Faches unterwerfen müssen.“¹⁵

Dem Zahn der Zeit widerstand der zweite Teil des Platzer'schen Werks besser, nämlich die bereits erwähnten Tafelbilder, ein bemerkenswerter Beitrag zum Fach

des architektonischen Capriccios. Sie entstanden zwar in engem Zusammenhang mit dem bühnenbildnerischen Schaffen, sind aber dennoch auch selbst ein sehr interessanter Bestandteil des künstlerischen Geschehens in Mitteleuropa am Ende des 18. Jahrhunderts und verdienen sicherlich größeres Interesse, als ihnen bisher zuteilwurde.

Der erwähnte Artikel von Pavel Preiss¹⁶ versuchte als erster, das malerische Schaffen Platzers zu kartographieren. In einer Arbeit, deren Ergebnis dieser Text ist,¹⁷ gelang es erneut, außer bereits bekannten auch eine Reihe bisher nicht beschriebener Bilder Platzers zu versammeln, die zusammen mit Grafiken nach weiteren verschollenen Arbeiten das bisherige Bild des Platzerschen Werks ergänzen und korrigieren. Auch

war es dadurch möglich, einige falsche Attribuierungen zurückzuweisen, die das wenig kartographierte Terrain noch unklarer gemacht hatten.¹⁸

Die Chronologie des bruchstückhaft erhaltenen malerischen Werks ist bisher nur unbestimmt. Als eines der wenigen Indizien, die sie zumindest vorläufig zu skizzieren erlauben und die zudem das Verhältnis zwischen Platzers malerischem und bühnenbildnerischem Schaffen auf interessante Weise beleuchten, kann sein eigener Seufzer dienen, mit dem er seine höfliche Ablehnung der Bitte um ein Bild für die Prager *Galerie lebender Maler* ergänzte: In einem undatierten Brief schrieb er wahrscheinlich 1797, dass er aufgrund großer Auslastung bereits das fünfte Jahr in Folge keine Zeit habe, in Öl zu malen.¹⁹ Dies kor-

3/ Josef Platzer, Architektur mit dem Tod der Semiramis

1789

Öl, Holz, 43,5 × 57,5 cm, Prag, Nationalgalerie,

Sammlung alter Kunst, Inv.-Nr. O 212

Fotografie © 2009 Nationalgalerie



4/ Jacob Friedrich Clerck (nach Josef Platzer), Architektur mit dem Tod der Semiramis

1792

Aquatinta, 44,3 × 58,2 cm, Prag, Nationalgalerie,

Grafische Sammlung, Inv.-Nr. R 2184

Fotografie © 2009 Nationalgalerie





5/ Josef Platzer, Antike Gruft nach 1790?

Papier, Tusche, Aquarell, 45,8 × 52,7 cm,
Wien, Akademie der bildenden Künste,
Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8769
Foto: Jiří Bláha

respondiert gut mit den bekannten Informationen über seine Arbeit für die Wiener Bühnen: das erste kurze Arbeitsverhältnis in der Saison 1791–1792, der Dekorationsfundus für das Liechtensteiner Palasttheater (und wohl auch weitere private Bühnen) im Jahr 1793 und dann die fast ununterbrochene Reihe von Dekorationen nach der bereits definitiven Rückkehr an das Hoftheater im Jahr 1794. Nach sechs „architektonischen Gemälden“, die 1790 in einer Ausstellung an der Wiener Akademie präsentiert wurden,²⁰ sind die ersten sicher datierten Bilder erst ein Bilderpaar aus der Czernin-Sammlung von 1799.

Zwei der ältesten Platzerschen Werke gelangten vielleicht noch zu seinen Lebzeiten, im Jahr 1804, in

die Sammlungen des Klosters in Nová Říše (Neureisch). Das Bilderpaar mit Kerker- und Palastarchitektur [1] mit Staffage ist signiert und datiert auf das Jahr 1776.²¹ Wir wissen, dass Platzer ab 1774 an der Wiener Akademie studierte; 1778 ist er bereits nicht mehr immatrikuliert; das Paar aus Nová Říše entstand also entweder noch während seines Studiums oder kurz danach. Bei beiden Bildern, besonders aber beim Bild des Kerkers, ist Platzers Verhaftetheit in älteren Kompositionsschemata offensichtlich, die vor allem in den Werken der Familie Galli-Bibiena kanonisiert sind und während des 18. Jahrhunderts praktisch von allen Bühnenbildnern und Architekturmalern in unzählige nur leicht unterschiedliche Varianten umgemünzt wurden; von



6/ Johann Leon (nach Josef Platzer), Architektur mit Horatius, Sieger über die Curiatier

1792
Aquatinta, 44,6 × 58,4 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 22361
Foto: Jiří Bláha

ihren Arbeiten ging u. a. auch Platzers Lehrer J. F. Hetzendorf von Hohenberg aus.

Ein neu entdeckter Beleg für Platzers frühe Phase, der dem Capriccio-Paar aus Nová Říše sehr nahe steht, ist ein Bild, das im März 2009 im Wiener Dorotheum versteigert wurde. *Architektur mit Susanna im Bade* [2]²² war von Giancarlo Sestieri als Werk Alberto Carlieris bezeichnet worden, jedoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich um eine Arbeit Platzers handelt – nicht nur, weil sie von Platzer signiert ist. Eine Komposition, die diesem Gemälde sehr ähnlich ist, finden wir auf einer Zeichnung Platzers aus der Wiener Akademie,²³ die im Ensemble zu den ältesten gehört und ebenso wie das Bild offenbar noch in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstand. Eine ähnliche Verwandtschaft im Gesamtentwurf und in den architektonischen Details verbindet das Bild auch mit einer Zeichnung aus der sog. Sammlung Mayr-Fajt,²⁴ die George Freedley 1940 als Werk Hetzendorfs publizierte.²⁵

Außer den Zeichnungen sind auch wenigstens zwei weitere Bilder, mit denen das Bild aus dem Dorotheum verglichen werden kann und die auch in Platzers frühe Phase fallen – also vielleicht noch vor Ende der siebziger Jahre –, ein Beleg für Platzers Autorenschaft. Neben einer kleinen auf Blech gemalten Landschaft mit einer antiken Ruine und einem Neptunbrunnen aus der Nationalgalerie,²⁶ die nach dem Zeugnis Frimels in der Sammlung Richard Jahns noch ein signiertes Gegenstück hatte,²⁷ ist dies ein weiteres auf Blech gemaltes *Ruinenstück* aus der Hamburger Kunsthalle.²⁸ Die übereinstimmende Handschrift der Malerei, die Zusammensetzung der Architektur und die figürliche Staffage verraten Platzer als Autor des Bildes aus dem Dorotheum.

Dlabacž erwähnte neben anderen wichtigen Angaben auch einige Inspirationsquellen des malerischen Werks Platzers. Zu Beginn seiner Laufbahn als Maler kopierte Platzer ihm zufolge mit Erfolg zwei Bilder von Ruinen des neapolitanischen Malers Pietro Cappelli (? – 1724/34); die erwähnten Bilder mit antiken Ruinen stehen Cappellis Werken in der Tat sehr nahe.

Eine erkennbar ausgereifere und weniger beschreibende malerische Ansprache als bei den angeführten frühen Bildern kennzeichnet ein großes Bild einer Ruine mit einem figürlichen Brunnen und Staffage, das als eine von drei Ergänzungen zu einem Gemälde von Norbert Grund entstand und von Pavel Preiss Platzer zugeschrieben wurde.²⁹

Obwohl Preiss in diesem Kontext über den Zusammenhang der Bilder von Ruinen mit „*zeitgenössischer Bühnenarchitektur*“ schrieb, hat dieser Teil des malerischen Werks Platzers mit dem Theater wohl am wenigsten gemeinsam; er entstand im Übrigen bereits vor seinem bühnenbildnerischen Engagement. Platzer scheint nämlich diese Landschaften mit Ruinen ebenso wie die Außenansichten von Palastarchitektur³⁰ vor allem in der frühen Phase seines Schaffens gemalt zu haben.³¹

Ein Schlüssel zu seiner weiteren malerischen Ausrichtung ist wiederum Dlabacžs Bericht darüber, dass Platzer in der kaiserlichen Galerie ein Bild von Steenwijck kopierte. Vater und Sohn gleichen Namens, Hendrick van Steenwijck d. Ä. (um 1550–1603) und d. J. (1580–1649), waren führende Vertreter der flämischen Architekturmalerei, beliebt vor allem im 16. und 17.

Jahrhundert.³² Ihr Hauptgebiet waren Innenansichten von Kirchen, meistens der Kathedrale von Antwerpen, wobei sie von einem anderen Vater mit seinem Sohn unterstützt wurden: von Peter Neefs d. Ä. (um 1578–1657/61) und d. J. (1620 – nach 1675). Dlabacž zufolge wurde Platzer auch von diesen Kircheninnenräumen zu eigenen Bildern inspiriert, was bisher ein einziges Exemplar in Privatbesitz belegt.³³

Außer Kircheninnenräumen malte vor allem Steenwijck d. J. mit geradezu zwanghaftem Interesse besonders zwei Momente aus dem Leben des hl. Petrus, die in Kapitel 12 der Apostelgeschichte beschrieben werden: seinen Schlaf zwischen den Soldaten im nächtlichen Kerker und den Augenblick, als der Engel ihn aus dem Kerker führt. Eine der vielen Versionen gerade dieses Themas kopierte Platzer offenbar um 1780.³⁴ „*Kerker vorstellend von Steinwick, kopiert von Platzer*“ führte später noch das Verzeichnis der Kunstwerke in Platzers Nachlass an.³⁵ Steenwijcks Bilder gegliederter nächtlicher Kerker, die von einer Lampe oder Fackel erhellt wurden, verzauberten Platzer so sehr, dass spätestens ab Mitte der achtziger Jahre seine persönlichen Versionen fast zu einem Erkennungsmerkmal des malerischen Schaffens Platzers wurden. Sie scheinen sogar zusammen mit den nächtlichen mondbeschienenen Außenansichten Platzers ältere Themen völlig verdrängt zu haben. Dass seine Zeitgenossen sich der Inspiration Platzers durch niederländische Meister sehr wohl bewusst waren, bezeugt beispielsweise ein Wörterbuch Wiener Künstler, das bereits 1793 lobend erwähnt, Platzers Architektur- und Nachtstücke würden bei den Betrachtern außer Begeisterung auch den Eindruck erwecken, er bewundere Steenwijck.³⁶

Steenwijcks Kerker bearbeitete Platzer begreiflicherweise auf seine eigene Weise. Es sind bei ihm kompliziert konstruierte, oft gewölbte Säle, die in einer an Bibiena erinnernden schrägen Ansicht dargestellt sind und von denen sich Durchsichten zu anderen Räumen oder auf Treppen im Hintergrund öffnen. Diese szenografisch aufgefassten Architekturen haben oft ihr Gegenstück in von Platzer entworfenen Dekorationen. Eine wichtige Rolle spielt in ihnen stets die künstliche Beleuchtung, die sich aus geschickt platzierten Lampen, Feuerkörben oder Fackeln über Wände und Gesimse ergießt.

Das Publikum nahm diese Bilder sehr günstig auf. So hatte das Bild *Architektur mit Verabschiedung des Julius Sabinus von seiner Familie*,³⁷ das Platzer 1786 vollendete, nach zeitgenössischen Berichten die Ehre, dem Kaiser vorgeführt zu werden, den es so einnahm, dass er es „zur *Ermunterung des Künstlers und des Kunstgenies überhaupt*“³⁸ in der k. u. k. Gemäldegalerie ausstellen ließ und seinen Autor großzügig entlohnte. Den Gegenstand des Bildes übernahm Platzer, wie es bei ihm später üblich war, vom Theater. Die erfolgreiche Oper *Giulio Sabino* von Giuseppe Sarti mit dem Libretto von Pietro Giovanni wurde in Wien von August bis Dezember 1785 gespielt; sie verarbeitete die Erzählung von der ehelichen Liebe eines gallischen Adligen, der sich während des Kriegs mit Rom neun Jahre in einer Höhle versteckte.

Ein offenbar frühes Beispiel dieser Gruppe Platzerscher Werke ist das Gegenstückpaar, das 1984 in Bern versteigert wurde.³⁹ Die Anordnung der kleinen



Staffage auf beiden Bildern erinnert an das Bild mit Julius Sabinus; ihre Unterlage, Kupferblech, scheint sogar auf eine noch frühere Phase zu verweisen.

Das älteste exakt datierte Bild dieser Gruppe ist jedoch die Wiener *Architektur mit Tod der Semiramis*, datiert bereits auf das Jahr 1784.⁴⁰ Fünf Jahre nach seiner Entstehung, im März 1789, legte Platzer dieses Bild der Wiener Akademie erfolgreich als Aufnahmestück vor; in den Sammlungen der Akademie befindet es sich bis heute. Vielleicht als Reaktion auf die günstige Aufnahme entstand im selben Jahr eine weitere Version, die sich heute in der Prager Nationalgalerie befindet [3],⁴¹ wohin sie als Teil der Sammlung Hoser gelangte; ältere Provenienz ist nicht bekannt. Von der älteren Variante unterscheidet es sich nur in kleinen Details, wie der Gestalt des Grabmals im Vordergrund oder die andere Lampe an der Wand, die das Spiel mit einer anderen Art von Schatten ermöglichte.⁴²

Im Zusammenhang mit Platzers Bild des Todes der Semiramis werden gewöhnlich seine späteren Dekorationen zu der gleichnamigen Oper von G. B. Borghi erwähnt.⁴³ Diese hatte jedoch erst 1791 in Mailand Weltpremiere, und es ist offensichtlich, dass Platzer das Thema der älteren Bilder aus einer anderen Quelle übernahm. Metastasio's Libretto *Semiramide riconosciuta* (1729), das im Laufe des 18. Jahrhunderts die beliebteste Bearbeitung der Semiramis-Erzählung war, enthält die Szene ihres Todes nicht. Zu einem bedeutenden Motiv wurde sie dagegen in Voltaires Tragödie *Semiramis* von 1748, deren ödipusartige Synopse in weitere Bearbeitungen übernommen wurde, meistens unter der Bezeichnung *La Vendetta di Nino*. Vor der

7/ Josef Platzer und Heinrich Friedrich Füger, *Architektur mit Befreiung des Horatius aus Fesseln* vor 1790

Öl, Holz, 49 × 66 cm, Staatliches Schloss Zákupy, Einbringung Lemberk, Inv.-Nr. LM 306

Foto: Jiří Bláha

Entstehung des Platzerschen Bildes zu diesem Thema erschien in Wien nur eine Bearbeitung dieser Erzählung, das Ballett *Semiramide* von Gasparo Angiolini, das in Wien bei den Feierlichkeiten zur Hochzeit Josefs II. 1765 aufgeführt wurde. Sein Libretto wurde mit einem Kommentar von Angiolini gedruckt veröffentlicht,⁴⁴ und wahrscheinlich ist die Anregung zu Platzers Bildern eben hier zu suchen.

Die Bilder, deren Komposition auf den Zeichnungen aus der Sammlung der Wiener Akademie spiegelverkehrt dargestellt ist [5],⁴⁵ stellen Königin Semiramis in der Gruft ihres Mannes, des Königs Nino, dar, den sie selbst getötet hat; sie ist gekommen, um sich mit seinem rachesüchtigen Geist zu versöhnen. In die Gruft tritt in diesem Augenblick auch ihr Sohn Ninias, der seine Mutter kurz zuvor – ohne dass die beiden sich ihrer verwandtschaftlichen Beziehung bewusst gewesen wären – geheiratet hat, und der im Auftrag der Götter die Person töten soll, die er hier vorfindet. Erst nach dem Mord stellt er fest, dass er seine Mutter getötet hat.

Hoser⁴⁶ wies ebenfalls darauf hin, dass Jacob Friedrich Clerck (1769 – nach 1821?) nach der Prager Version des Bildes 1792 eine Aquatinta anfertigte [4].⁴⁷ Eine grafische Wiedergabe erfuhren gleich mehrere von Platzer's Bildern. Während die Stiche von Norbert Bittner nach Platzer's Bühnenbildnerischen Entwürfen, die erst zehn Jahre nach seinem Tod veröffentlicht wurden,⁴⁸ die am häufigsten verwendete und verbreitete Informationsquelle über Platzer's Schaffen sind, waren

Semiramis und der Horatier identisch sein, die sich laut Dlabáč im Besitz des Professors für Historienmalerei an der Akademie, Johann Baptist von Lampi (1751–1830), befanden⁵⁴ – dieser könnte sie der Akademie als Vorlagen für Grafiken nur geliehen haben.

Das Thema des Bildes, nach dem Leons grafisches Blatt entstand, ist ein Moment am Schluss der Erzählung vom Kampf der Söhne der römischen Adelsfamilie der Horatier mit den Curiatier-Brüdern. Aus derselben



8/ Josef Platzer und Heinrich Friedrich Füger, Architektur mit Befreiung des Horatius aus Fesseln (s. Abb. 7), Detail der figürlichen Staffage

Foto: Jiří Bláha

Grafiken nach seinen Bildern bisher fast unbekannt, und sie werden hier zum ersten Mal versammelt.⁴⁹

Ein Teil dieser grafischen Blätter entstand direkt im Umfeld der Wiener Akademie, wovon u. a. deren Widmung an Honoratioren der Schule zeugt. Bereits Haase zitierte im Übrigen die Information aus dem Schularchiv, der zufolge die grafische Schule der Akademie Platzer's Bilder als Vorlagen im Unterricht verwendete;⁵⁰ es kann davon ausgegangen werden, dass die erwähnte Aquatinta von Clerck eben solch eine Studienarbeit ist.

Abgesehen davon, dass diese Grafiken ein Beleg für das Interesse an Platzer's Werk sind, sind sie auch als Zeugnis heute verschollener Bilder wertvoll. Nur dank einer weiteren Grafik kennen wir beispielsweise die Gestalt des Bildes, das Fürst Alois von Liechtenstein von Platzer 1787 für seine Sammlungen kaufte. Den heute verschollenen *Kerker mit spanischer Inquisition*, für den Liechtenstein 180 Gulden zahlte,⁵¹ gibt eine Aquatinta von Johann Leon (1766 – ?) von 1793 wieder.⁵²

Bereits ein Jahr zuvor stach Leon weitere von Platzer's heute verschollenen Bildern. Die Aquatinta *Der Bezwingen der Curiatier im Kerker* [6]⁵³ entstand ebenso wie Clerck's Grafik vom Tod der Semiramis an der Akademie; die beiden Blätter sind als Gegenstücke konzipiert. Da Clerck's Blatt die gleichen Maße hat wie das wiedergegebene Bild, kann gleiches auch von dem Bild des Horatius im Kerker angenommen werden. Sollte dies tatsächlich so gewesen sein, hätte es sich bei den beiden Bildern sehr wahrscheinlich ebenfalls um Gegenstücke gehandelt. Vielleicht könnten gerade diese Bilder mit zwei Nachtstücken zur Geschichte der

Geschichte schöpft auch ein weiteres Bild, das bisher als verschollen galt. Die Literatur verzeichnet es mehrfach als Leihgabe an die Gemäldegalerie der Vereinigung patriotischer Freunde der Kunst, an die es in den Jahren 1802–1839 Graf Christian Christof Clam-Gallas ausgeliehen hatte.⁵⁵

Das Bild *Architektur mit Befreiung des Horatius aus Fesseln* hängt heute auf Schloss Zákupy (Reichstadt), wohin es mit einem Transport von Schloss Lemberk (Lämberg) gelangte, das ebenfalls den Clam-Gallas gehörte [7,8].⁵⁶ Im Katalog der Gemäldegalerie der Vereinigung patriotischer Freunde der Kunst wurde es vage als *Held, aus Fesseln befreit* bezeichnet. Einen Schlüssel zu seinem Thema bietet erst der älteste Vermerk, der sich mit ihm verbinden lässt, die Beschreibung im Ausstellungskatalog der Wiener Akademie von 1790: „*Gefängniß, wo der ältere Horatier durch Proculus, begleitet von röm. Rittern, seine Befreiung erhält.*“⁵⁷

Die Erzählung von den Horatiern popularisierte vor allem Pierre Corneille mit seinem Drama *Horatius* (1640) für das 17. und 18. Jahrhundert. Sein Text spielt in Übereinstimmung mit den Postulaten des klassizistischen Dramas nur an einem Ort, im Haus des Horatius, und über viele Situationen, die für das Geschehen wichtig sind, wird nur gesprochen. Die Kerkerzene, die auf den beiden Platzer'schen Bildern dargestellt wird, geht von einer anderen Bearbeitung aus, die das Geschehen breiter entwickelt und gleichzeitig der Gestalt des Soldaten Proculus größeren Raum gibt als die Tragödie Corneilles.

Die erste Inspirationsquelle war zweifellos das Libretto, das Jean Georges Noverre zu seinem eige-



9/ Josef Platzter und Heinrich Friedrich Füger, Architektur mit Entführung der Helena

1799

Öl, Leinwand, 87×117 cm, Wien, Wien Museum,

Inv.-Nr. 101 571

Foto: © Wien Museum



10/ Anton Josef Herzinger (nach Josef Platzter), Szene aus dem Ballett „Die Entführung der Helena“

1795?

Aquatinta, 360×388 mm (auf Karton

368×450 mm), Prag, Nationalgalerie, Grafische

Sammlung, Inv.-Nr. R 166 854

Fotografie © 2009 Nationalgalerie

nen Ballett *Les Horaces et les Curiaces* schrieb und mit einem Kommentar, der den theoretischen Ausgangspunkt seines Schaffens erläutert, 1776 veröffentlichte. Das Ballett, das dieser große Reformator des Bühnentanzes angeblich für sein bestes hielt, hatte in Wien im Januar 1774 Premiere.

Das Libretto von Noverres Ballett⁵⁸ verwendet ausgewählte Motive von Corneilles Text relativ frei und entwickelt sie in vielem weiter. Horatius steht auf Leons Grafik ebenso wie im 8. Auftritt des 4. Aktes von Noverres Libretto nachdenklich im Gewölbe des Kerkers über seiner ermordeten Schwester Camille. Er hat sie getötet, nachdem ihre Liebesbeziehung zu

einem der feindlichen Curiatier bekannt geworden war. Bei der Erinnerung an den Fluch, den sie nach dem Tod ihres Geliebten gegen Rom ausgesprochen hatte, empfindet Horatius Zufriedenheit darüber, dass er sein Blut verleugnet und die Feinde des Vaterlands bestraft hat. Seiner eigenen Geliebten, Fulvia, ist es inzwischen gelungen, die Wachen zu bestechen, und sie steigt mit einer Lampe in der Hand die Treppen zum Kerker hinab.

Auf dem Bild aus Zákupy sind die Hauptpersonen in einem weitläufigen und gegliederten unterirdischen Saal in dem letzten Augenblick dargestellt, den der 11. Auftritt des 4. Aktes beschreibt: Horatius hat gerade das

befreiende Urteil gelesen, das ihm Proculus und der alte Horatius gebracht hatten. Um Horatius' Glück vollkommen zu machen, führt ihm Proculus Fulvia zu, die auf dem Bild bereits in Horatius' Armen dargestellt ist.

Die Monumentalität der gesamten Komposition wird unterstrichen von den bravurös ausgeführten Figuren mit dem ausdrucksvollen Akzent der blauen und roten Draperie. Die Staffage malte Platzer jedoch nicht selbst. Der Maler der Figuren, der mit ihm an diesem und anderen Bildern arbeitete, war kein geringerer als Heinrich Friedrich Füger (1751–1818), offensichtlich der bedeutendste mitteleuropäische Maler an der Schwelle des 18. zum 19. Jahrhundert.⁵⁹ Dieser Altersgenosse von Platzer kam im selben Jahr wie er, 1774, nach Wien; zwei Jahre später wurde er auf eine Stipendienreise nach Rom und Neapel geschickt. 1783 kehrte er nach Wien zurück, und gleich ein Jahr darauf ernannte ihn Fürst Kaunitz zum stellvertretenden Direktor der Schule für Historienmalerei an der Akademie. Wiederum im selben Jahr wie Platzer, 1789, wurde Füger Akademiemitglied; sein bewundertes Aufnahmestück, *Der Tod des Germanicus*, hing dann im Beratungssaal neben Platzers *Tod der Semiramis*.⁶⁰ Ab 1795 war Füger Direktor der Akademie; im Jahr von Platzers Tod, 1806, wechselte er auf die ruhigere Stelle des Verwalters der kaiserlichen Kunstsammlungen.

Noverres Bearbeitung der Erzählung über die Horatier begegnete Füger bereits am Ende seines Rom-Aufenthalts, als er danach die Zeichnung *Der jüngere Horatier, der seine Schwester tötet*⁶¹ anfertigte. Es kann davon ausgegangen werden, dass ihm Jacques Louis David dieses Sujet vermittelte – Noverres Ballett war nämlich auch der Impuls zum bedeutendsten Wiederhall der Horatier-Geschichte in der bildenden Kunst, dem *Schwur der Horatier*, an dem David gerade in Rom arbeitete und der mit seiner Berühmtheit seine ephemere Inspirationsquelle völlig in den Schatten stellte.

Die Zusammenarbeit von Platzer und Füger beschränkte sich nicht nur auf das Bild aus Zákupy. Fügers Staffage erscheint nachweislich auch auf drei weiteren bekannten Bildern Platzers und auf einem verschollenen. Das Bild aus Zákupy, das 1790 an der Akademie ausgestellt wurde, ist das älteste von ihnen; die übrigen stammen erst aus der Zeit um 1800. Nicht zugestimmt werden kann bisher der Ansicht von Pavel Preiss, der die Zusammenarbeit der beiden Künstler für eine dauerhafte hält und „in Analogie“ auch die Figuren auf einigen weiteren Bildern Füger zuschreibt, auf denen er sie mit Sicherheit nicht gemalt hat.⁶²

Preiss schreibt auch, Platzer habe sich bewusst ausschließlich auf die Architektur beschränkt und das figürliche Element grundsätzlich anderen Malern anvertraut.⁶³ Für eine solche Behauptung fehlen jedoch bisher überzeugende Argumente. Der Autor der Figuren auf den übrigen Bildern Platzers ist mit größter Wahrscheinlichkeit Platzer selbst. Es lässt sich bisher nicht belegen, aber vieles deutet darauf hin: zumindest bei dem Wiener Bild *Tod der Semiramis*, das Platzer als Aufnahmestück der Akademie vorlegte, können wir wohl davon ausgehen, dass es im Protokoll vermerkt worden wäre, wenn ein anderer Maler außer Platzer daran Anteil gehabt hätte – sofern es bei so einer Gelegenheit dann überhaupt in Betracht gekommen wäre.⁶⁴

Fügers charakteristische Handschrift erscheint außer auf den Bildern auf mindestens einer von Platzers Zeichnungen in der Sammlung der Akademie: bei den Figuren, die im antiken Tempel um den Altar des Apollon und der Artemis Ephesia versammelt sind.⁶⁵ Fügers in charakteristischer Verkürzung ausgeführte Figuren erinnern an einige Figuren-Statuen auf Dekorationen in Litomyšl; zur Bestätigung oder Zurückweisung einer Beteiligung Fügers sind hier jedoch weitere Studien nötig.⁶⁶

Zwei Bilder mit Staffage von Füger erwähnte bereits ein Zeitgenosse Platzers, Carl Bertuch, in seiner

**11 / Josef Platzer, Wand mit Bögen mit
Durchblick auf einen Hafen
um 1800?**

Papier, Tusche, Aquarell, 362 × 430 mm,
Wien, Akademie der bildenden Künste,
Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8705

Foto: Jiří Bláha



Beschreibung der Wiener Czernin-Galerie, die er noch zu Lebzeiten Platzers besuchte.⁶⁷ Das Bilderpaar ist bisher nur aus Erwähnungen in der Literatur bekannt. Ein Bild stellt ihm zufolge einen *Kerker mit Cimon und Pero (Caritas Romana)*, das zweite eine mondbeschienene *Architektur mit Entführung der Helena* dar.

Das erste erwähnte Bild konnte ich nicht auffindig machen.⁶⁸ Das zweite, voll signiert und datiert auf das Jahr 1799, kaufte im Jahr 1956 das heutige Wien Museum (früher Historisches Museum der Stadt Wien) aus der Czernin-Sammlung [9].⁶⁹ Das Bild wurde mehrfach – zum ersten Mal in dem bereits erwähnten Reisebericht Bertuchs – irrtümlich als *Entführung der Proserpina* bezeichnet. Das auf dem Bild tatsächlich

die Entführung der trojanischen Königin dargestellt wird, wie Dlabacž richtig anführte,⁷⁰ bezeugt auch die ebenfalls von Dlabacž erwähnte Grafik von Anton Josef Herzinger (1763–1826) [10].⁷¹ Die mit dem Bild beinahe identische Komposition stellt laut schriftlichem Zusatz die Eingangsszene der *Entführung der Helena* dar, und die Vorlage hierzu war sicherlich das gleichnamige Ballett Anton Muzarellis mit der Musik von Josef Weigl, zu dessen Premiere am Hoftheater im Mai 1795 Platzter einige neue Dekorationen malte.

Im Unterschied zu den vorangegangenen Fällen, in denen die Grafik nach dem fertigen Bild entstand, ging dieses grafische Blatt Herzingers dem Bild voraus, und es besteht keine direkte Beziehung. Der Ver-



12/ Franz Karl Wolf (nach Josef Platzter), Hl. Peter schlafend zwischen Soldaten im Kerker

1803

Aquatinta, 193×260 mm, Prag, Nationalgalerie, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. R 236 953

Fotografie © 2009 Nationalgalerie



13/ Josef Platzter, Kerker um 1800?

Papier, Tusche, Aquarell, 466×562 mm, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8890

Foto: Jiří Bláha

gleich der Grafik mit dem Gemälde ermöglicht auf diese Weise, die allmähliche Neugestaltung des Bühnenbildnerischen Entwurfs als selbständige Bildkomposition zu verfolgen. Die Grafik erfasst noch deutlich die Gliederung der Dekoration auf dem wahrscheinlich zweischichtigen Rückprospekt und den zwei Seitenkulissen – auf der Bühne entsprechend vervielfacht; eine Vorlage dafür könnte Platzers Entwurfszeichnung gewesen sein (darauf weist auch das gegenüber dem Gemälde größere Format hin), ergänzt nur um figürliche Staffage. Auf dem länglicheren Gemälde fehlen die Seitenkulissen bereits – während die rechte völlig verschwand, wurde die linke zu einem Teil der Architektur, die hier stärker in den Raum gedreht ist. Die Komposition variiert Platzers beliebtes Schema: Eine von Bögen durchbrochene Wand, die den hinteren Bereich abdämmt, verwandte er in einer ganzen Reihe seiner Dekorationen [11]; auf der Bühne löste er dieses Motiv oft durch ausgesägte zweifache Prospekte.

Die Hauptgruppe der Fügerschen Staffage – Helena wird von zwei Männern zum Schiff geführt, das in der Bucht im Hintergrund wartet – verliert sich fast im Schatten der fantastischen, reich gegliederten Architektur. Das gesamte Bild wird beherrscht von einer suggestiven zweifachen Beleuchtung: das bläuliche Licht des Mondes und das warme Licht einer Fackel. Platzers Fähigkeit, das Mondlicht darzustellen, schätzten übrigens schon seine Zeitgenossen, und eine nächtliche Atmosphäre weisen außer den Gemälden auch viele seiner Bühnenentwürfe auf. Die ursprünglich sicher größere Gruppe von Platzerschen Bildern mit mondbeschiedener Architektur⁷² vertrat bisher nur das großflächige Nachtstück aus der Gemädegalerie Colloredo-Mannsfeld auf Schloss Opočno (Opotschno).⁷³

Bemerkenswert ist, wie häufig Platzer (und Füger) bei dem figürlichen Bestandteil der Bilder gerade vom Ballett inspiriert wurden. Ballettvorstellungen waren im Übrigen wahrscheinlich auch der Impuls zu zwei weiteren Bildern, auf denen Platzers Architektur ebenfalls von Fügers Staffage begleitet wird. Die zwei Varianten desselben Sujets sind bisher die jüngsten bekannten Gemälde Platzers: sie entstanden erst nach 1800.

Eine der beiden Varianten der *Architektur mit Kaiser Oktavian, der Kleopatra über der Leiche des Antonius findet* befindet sich in den Sammlungen des Wiener Belvedere.⁷⁴ Das Bild wird als „*Kerker vorstellend Kleopatra*“ zum ersten Mal im Verzeichnis von Platzers Nachlass erwähnt,⁷⁵ von wo es 1807 Kaiser Franz II. für seine Sammlungen erwarb; die Erben bekamen dafür sogar 3000 Gulden. In einen gewölbten unterirdischen Saal, beleuchtet durch Feuer in einer Schale an der Wand, tritt Kaiser Octavian mit seinem Gefolge, während Königin Kleopatra, gerade von der Schlange gebissen, sich über den toten Körper Mark Antonius' beugt. Eine ähnliche Komposition wie auf dem Bild verwendete Platzer auch auf einer Zeichnung aus der Sammlung der Akademie,⁷⁶ auf die er auch Staffage zeichnete – vielleicht Kleopatra, die sich gerade über Antonius beugt?

Die zweite Version dieses Sujets gelangte 1909 in die Sammlungen des heutigen Szépművészeti-Museums in Budapest.⁷⁷ Hier ist ein etwas früherer Augenblick der Erzählung festgehalten: Kleopatra tritt hier erst zum liegenden Antonius. Der dramatische Moment spielt sich in einem gänzlich anderen Umfeld ab: die

gewölbte Gruft wurde ersetzt durch eine Halle mit flacher Decke, geöffnet hin zum Hof mit Eingang zu einem Felsentempel. Die Architektur auf diesem Bild hat unter den bekannten Werken Platzers keine direkte Parallele; nur eine entfernte Ähnlichkeit beispielsweise zu einer weiteren Zeichnung aus der Sammlung der Wiener Akademie lässt sich feststellen,⁷⁸ die ebenfalls an die ägyptische Formensprache erinnert.

Über die Wiener Version des Bildes, der Signatur zufolge 1802 vollendet, erschien im Mai des folgenden Jahres ein Bericht in der Berliner Zeitschrift *Der Freimüthige*.⁷⁹ Gleich in der Einführung wies der Autor darauf hin, Platzer habe an dem Bild zwei Jahre gearbeitet und es nach dem Vorbild Hendrick Steenwijcks geschaffen. Die genaue Beschreibung des Bildes spart nicht an Lob und pathetischen Worten: „*Der kühne, sichere Schwung der Wölbung, die antike Farbe und Kraft der Bogen und Pfeiler, die alten dunkel gehaltenen Grabmahler machen den Eindruck der Größe auf das Gemüth des Betrachtenden, und stimmen es zur ernsten, feierlichen Melancholie. ... Anregung der Phantasie und des Herzens, Verstärkung und Verschönerung des Lokaleindrucks ist ihr Zweck.*“ Der Rezensent vergaß auch nicht, den zweiten Autor des Werks zu loben: „*Füger, Direktor der Kaiserl. Königl. Mahler-Akademie hat die Figuren gemahlt; sie sind klug vertheilt, vortrefflich gruppiert, mit seelenvoller Haltung und sprechenden Gebarden.*“ Am Schluss des Textes wird erneut an Platzers Inspiration durch niederländische Meister erinnert: „*Interessant ist dieses Gemälde auch als eine seltene Kunsterscheinung, da seit Steinwyk und Peter Neef nichts Vortreffliches in dieser Gattung geleistet worden ist. Freilich müssen, um in derselben mit ästhetischer Kraft auf die Gemüther zu wirken, unermüdlicher Fleiß, die größte mechanische Geschicklichkeit, Genie und Geschmack in dem Künstler harmonisch verbunden seyn; mit einer gewissen seichten Leichtigkeit, und angenehmen Flittertalenten ist hier Nichts gethan, weil das Mittelmäßige in der Architektur keine bestimmte Empfindung erregen kann, und daher sogleich als schaales Kunstständeln erscheint.*“⁸⁰

Zu Beginn des Jahres 1801, als Platzer an der Wiener Version des Bildes zu arbeiten begann, fand im Kärntner-Theater die Premiere des tragischen Balletts von Franz Clérico *La Morte di Cleopatra* mit neuen Dekorationen von Lorenzo Sacchetti statt, das als Inspirationsquelle der Bilder viel wahrscheinlicher erscheint als die Tragödie von C. H. von Ayrenhoff aus dem Jahr 1783, die Garas in diesem Zusammenhang erwähnt.⁸¹

Das Wiener Bild mit Kleopatra erlebte ebenfalls eine grafische Bearbeitung, in diesem Fall aber erst nach Platzers Tod. 1821 stach Jakob Hyrtl das Bild als Bestandteil des vierbändigen Katalogs der kaiserlichen Galerie nach einer Aquarell-Kopie von Sigmund von Perger in Kupfer.⁸² Ein zweiter Stich nach diesem Bild findet sich in einem ähnlichen Katalog der besten Werke aus der Wiener Bildergalerie, der wohl um 1860 veröffentlicht wurde; sein Autor ist Christian Steinichen.⁸³

Das bisher letzte bekannte Bild ist das Gemälde, das vor kurzem ebenfalls im Dorotheum versteigert wurde; sein Thema konnte noch nicht bestimmt werden.⁸⁴

Eine ganz eindeutige Frucht Platzerischer Inspiration durch Steenwijcks Bilder von Kerkern mit dem hl. Petrus sind auch zwei Grafiken, die Franz Karl Wolf (1764–1836), Direktor der Prager Teyn-Schule und Sohn von Platzer's erstem Zeichenlehrer, 1803 nach unbekannter Vorlage – eher nach einer Zeichnung als einem Gemälde⁸⁵ – ausführte.⁸⁶ Sie zeigen auch zwei Momente der biblischen Erzählung, die Steenwijck so liebte. Auf der ersten Grafik schläft der hl. Petrus noch ebenso wie der Soldat, der ihn bewacht [12], während ihn auf der zweiten der Engel schon aus dem Kerker führt. Platzer wählte als Ort einen weitläufigen Kerker, eine weitere der vielen Varianten seiner üblichen Komposition, die er auch auf Entwürfen von Bühnenbildern verwendete. Auf der Zeichnung aus der Wiener Akademie finden wir einen Kerker, der fast identisch ist mit dem auf der ersten der beiden Grafiken [13];⁸⁷ die zweite übernimmt fast ohne Änderungen die Komposition von Platzer's ältester datierter Zeichnung aus dem Jahr 1775,⁸⁸ die später auch auf dem Entwurf aus Privatbesitz erneut verwendet wurde.⁸⁹ Die beiden Grafiken Wolfs sind außerdem ein wertvoller Beleg für Platzer's Kontakt mit Prag, der während seines Wirkens in Wien offenbar nie ganz abrisst.

Platzer's Bilder, besonders die, die ab Anfang der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden, sind also die Frucht von Inspiration – sowohl rein in Bezug auf die Kunst (Tradition der Architekturmalerei) als auch in Bezug auf Literatur oder Theater (vor allem figürliche Sujets). Ihr Hauptthema sind trotz ikonografisch interessanter narrativer Füllung immer in erster Linie die Architektur und die Lichteffekte, die sie ergänzen. Die Inspiration durch das Theater hat zudem mehrere Ebenen: während die Architektur häufig tatsächlich erstellte Theaterdekorationen paraphrasiert oder sogar kopiert, beschränkt sich der Zusammenhang der gemalten Figuren mit dem tatsächlichen Geschehen auf der Bühne nur auf das Erzählen der Handlung. Obwohl die Gesten der dargestellten Figuren vielleicht manchmal von konkreten dramatischen Situationen inspiriert worden sein können, geht es bei Platzer nie um die direkte und genaue Abbildung von Schauspielern auf der Bühne. Die Figuren sind nach den Bedürfnissen der Bildkomposition verteilt, keinesfalls so, wie sie sich im dargestellten Moment der dramatischen Vorlage auf der Bühne befanden.

Mit den Themen der Bilder hängt auch die Frage nach dem Stil der Architektur zusammen, in der sich die Figuren bewegen. Meistens handelt es sich um Sze-

nen, die sich in einem konkreten historischen Moment abspielen, meistens in der Antike. Dennoch setzt Platzer sie – ganz in Übereinstimmung mit vielen seiner Vorgänger im Fach der Architekturmalerei – in sehr ahistorische Architektur, die fast postmodern beliebig kombiniert wird mit Elementen existierender und einiger bisher unbekannter Stile und zu der sich nur schwer tatsächlich existierende Vorbilder finden lassen würden. Auch auf den Theaterbühnen spielten antike Themen noch am Ende des 18. Jahrhunderts üblicherweise in völlig unantiken Kulissen; eine „stilistisch genaue“ Abbildung der Umgebung, die Anpassung von Zeit und Ort an die sich abspielende Handlung setzten sich nur sehr langsam gegen die Tradition des Barocktheaters durch, in dem historische Themen meistens in mehr oder weniger zeitgenössische Dekorationen und Kostüme gesetzt wurden. Die Forderung nach einem entsprechenden Stil und wenigstens potentieller Realität der abgebildeten Architektur setzte sich auch in der Architekturmalerei nur schwer gegen die starke Tradition durch – war die Architekturmalerei doch jahrhundertlang verzaubert worden von ihren durch nichts begrenzten Möglichkeiten, die es ihr im Vergleich zur realen Architektur erlaubten, auch die fantastischsten Vorstellungen zu realisieren

Ein gewisses Bemühen um wenigstens teilweise, durch zeitgenössische Kenntnisse beschränkte historische Treue ist in den Bildern mit Kleopatra zu finden, die erst nach 1800 entstanden, besonders in der Budapester Version. Vielleicht handelt es sich um den Ausdruck einer allgemein starken Tendenz, die sich zu jener Zeit auch in anderen Bereichen durchsetzte. Weitere Schritte in diese Richtung vereitelte Platzer's vorzeitiger Tod.

Platzer's Werk ist bei Weitem noch nicht erforscht, und dieser Text konnte nur auf einige neue Befunde und einige Fragen hinweisen, die während des Studiums aufgetaucht sind. Die Architekturmalerei und vor allem die Bühnenbildnerie in der Zeit um 1800 sind weiterhin nur sehr wenig kartographierte Gebiete. Die in privaten Sammlungen verstreuten Bilder und besonders die Zeichnungen in amerikanischen Sammlungen versprechen, nicht nur von Platzer's Arbeit weiteres Zeugnis abzulegen, sondern auch von dem noch weniger bekannten Schaffen seiner Zeitgenossen und Nachfolger und somit auch von der bunten künstlerischen Produktion – der malerischen und der bühnenbildnerischen – in der Zeit um 1800 überhaupt.

Übersetzt von Katrin Wippich-Roháček

Anmerkungen

1. Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. II, Prag 1815, Sp. 472.

2. Das Selbstporträt hängt in der Dauerausstellung des Museums der Hauptstadt Prag, in dessen Sammlungen es 1915 aus dem Besitz F. A. Borovskýs gelangte. Öl, Leinwand, 56 × 47 cm, Inv.-Nr. MMP 19 852. Jan Nepomuk Assmann, *Obrazárna MHMP (1. část – sbírka starého umění 1450–1800)*, in: Tomáš Dvořák – Pavla Státníková (Hg.), *Historica Pragensia I* (Historický sborník Muzea Hlavního města Prahy), Praha 2003, S. 47–78, bes. S. 57, Nr. 74.

3. Die Szenerie der Wiener Premiere beaufsichtigten angeblich französische Künstler; als Autor der Dekorationen führt die Literatur abwechselnd Louis Gabriel Moreau oder seinen jüngeren Bruder Jean Michel an.

4. Der Entstehung und Identifikation der Dekorationen widmete sich detaillierter Bořivoj Srba, *Jevištní výpravy Josepha Ignatze Platzer's v Nostitzském divadle 1783–1804* (K problému identifikace platzerovských dekorací z původního dekoračního fondu Stavovského divadla), *Divadelní revue* XVI, 2005, Nr. 2, S. 21–36.

5. Dlabacz (wie Anm. 1), Sp. 473.

6. Ibidem, Sp. 472–476.
7. Yorck Alexander Haase, *Der Theatermaler Joseph Platzer*, Dissertation, Wien 1960. Für die meisten anderen Autoren einschließlich des Autors des vorliegenden Beitrags ist Haases Text vor allem eine Quelle biografischer Angaben.
8. Zuletz JiH [Jiří Hilmera], Platzer, Josef, in Anděla Horová (Hg.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: Dodatky*, Prag 2006, S. 596–597, oder hil [Jiří Hilmera] – jak [Alena Jakubcová], Josef Platzer, in: Alena Jakubcová (Hg.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: Osobnosti a díla*, Praha 2007, S. 463–466. Ebenso wie in älteren Texten widmet sich Hilmera hier vor allem der Analyse von Platzers Bühnenbildnerischem Werk; sein malerisches Werk erwähnt er nur flüchtig.
9. Er kündigte sie in seinem Artikel über die Dekorationen für das Nostic-Theater an (wie Anm. 4), S. 34. Laut persönlicher Mitteilung von Prof. Srba ist das Manuskript *V zahradách Thespido-vých: Hraběcí Nostitzké národní divadlo a jeho dekorace 1781–1798 (1806)* bereits seit einigen Jahren zum Druck vorbereitet.
10. Pavel Preiss, Scénografie a jevištní obraz na přelomu staletí a stylů: Josef Ignác Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni, in: Zdeněk Hojda – Roman Prahel (Hg.), *Mezi časy...: Kultura a umění v českých zemích kolem r. 1800*, Prag 2000, S. 234–262.
11. Věra Ptáčková, Scénografie klasicismu a preromantismu. Čechy 1780–1840, in Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (Hg.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Bd. III/1 (1780/1890), Prag 2001, S. 171–178, bes. S. 172; Eva Petrová, Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky: Čechy 1780–1840, ebd., S. 64–112, bes. S. 71.
12. Zumeist stammen sie aus der sog. Sammlung Mayr-Fajt, einer bemerkenswerten Kollektion szenografischer Entwürfe, die der Wiener Bühnenbildner Michael Mayr (1796–1870) zusammengetragen hatte und die sich bis 1935 im Besitz von Mayrs Erben in Eisenstadt befand; auch nach der späteren Verstreuung stellen ihre Teile eine wichtige und bisher nur wenig bearbeitete Informationsquelle nicht nur zum mitteleuropäischen Bühnenbild um 1800 dar. Offenbar gelangte der größte Teil der Sammlung aus dem Besitz János Scholz' in die Sammlung Donald Oenslagers, die seit 1982 von der Pierpont Morgan Library in New York verwaltet wird.
13. Jiří Hilmera, Zámecké divadlo v Litomyšli, *Zprávy památkové péče* XVII, 1957, Nr. 3–4, S. 113–138. – Jiří Bláha (Hg.), *Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli*, Litomyšl 2003.
14. Květa Křížová, Zámek v Litomyšli, jeho nová expozice a dnešní osudy, *Zprávy památkové péče* LXIX, 2009, Nr. 1, S. 37–40.
15. Karl Haas, *Kaiserliche königliche Bilder-Galerie im Belvedere zu Wien*, Bd. I, Wien – Prag 1821, o. S.
16. Preiss (wie Anm. 10).
17. Jiří Bláha, *Josef Platzer (1751–1806)*, Diplomarbeit, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Philosophische Fakultät der Palacký-Universität, Olomouc 2009. Im Katalog, der den Hauptteil der Arbeit darstellt, findet sich ältere Literatur zu allen hier erwähnten Werken und ihren Reproduktionen ebenso wie eine detailliertere Argumentation zu einigen Behauptungen, die hier aus Platzgründen nicht entfaltet werden kann.
18. Einen Bären dienst erwies Platzer z. B. Rolf Kultzen, als er im lange Zeit einzigen Text zu seinen Gemälden ein Bilderpaar zuschrieb, mit dem ihn nichts verbindet: Rolf Kultzen, Eine Anmerkung zum Werk von Josef Platzer, *Arte Veneta* XXXII, 1978, S. 432–436. Vgl. auch Anm. 21.
19. Auf den Brief wies Lubomír Slaviček hin, der eine Abschrift veröffentlichte: Lubomír Slaviček, K počátkům Galerie žijících malířů (1796–1806): Wenzel Peter, Dominik Kindermann, Josef Platzer, Franz Caucig, Heinrich Friedrich Füger, Hubert Maurer a druzí v korespondenci pražské Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Časopis Slezského zemského muzea* B 52, 2003, S. 263–280, bes. S. 261 sowie die Abschrift des Briefes auf S. 271.
20. Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste (Akademie Archiv), 1790, *Katalog Manuscript zu in der Jahre 1790 in der Räumen der Akademie veranstalteten Kunstausstellung*, Platzer Bilder auf fol. 140, 144 und 147; vier der sechs Gemälde sind heute verschollen. Einen nicht konkret belegten Hinweis auf Platzer Beteiligung an der Ausstellung bereits aus dem Jahr 1786 [Haase (wie Anm. 7), S. 9 und nach ihm Preiss (wie Anm. 10), S. 253] konnte im Archiv der Akademie nicht verifiziert werden.
21. Beide Bilder Öl, Kupferblech, 54,8 × 47,1 cm; beide signiert „Joseph Platzer [pinxit] 1776“. Nová Říše, Gemäldegalerie des Prämonstratenserklosters, Inv.-Nr. M 14 und M 86. Mit einem weiteren Bilderpaar aus der Gemäldegalerie in Nová Říše, das traditionell Platzer zugeschrieben wird (Inv.-Nr. M 146 und M 147), hat dieser nichts gemeinsam; ihr Autor ist m. E. Alberto Carlieri (1672 – nach 1720). – Antonín Jirka, *Obrazárna premonstrátského kláštera v Nové Říši na Moravě (vybraná díla)* (Ausstellungskat.), Cheb 1997, Nr. 34–37.
22. Öl, Leinwand, 52 × 42 cm; signiert „Josep. Platzer“. Versteigert im Wiener Dorotheum am 31. 3. 2009, Nr. 12. – Ein ganzes Drittel der bisher ermittelten Bilder Platzer – dieses hier eingeschlossen – befindet sich in unbekanntem privaten Sammlungen und ist nur aus Reproduktionen in Auktionskatalogen bekannt; wahrscheinlich werden in Zukunft noch weitere unbekanntete Werke Platzer auftauchen.
23. *Palastarchitektur mit Kolonnade*, Papier, Tusche, Aquarell, 367 × 413 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8691.
24. Siehe Anm. 12.
25. *Architektur mit Treppe*, Papier, Tinte, Aquarell, 323 × 480 mm. George Freedley, *Theatrical Designs from the Baroque through Neoclassicism*, New York 1940, Bd. I, Nr. 20.
26. Öl, Kupferblech, 24,5 × 33 cm. Prag, Nationalgalerie, Sammlung alter Kunst, Inv.-Nr. O 2752.
27. Theodor von Frimmel, *Sbírka obrazů ing. Richarda Jahna v Praze*, Prag 1902, S. 46, Nr. 78 und 79.
28. Öl, Kupferblech, 23,2 × 30,8 cm; signiert „Jos. Platzer“. Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 554.
29. Öl, Leinwand, 73,5 × 103 cm. Prag, Nationalgalerie, Sammlung alter Kunst, Inv.-Nr. O 2956. Siehe Pavel Preiss, K ohlasu jevištního výtvarnictví v malířství na sklonku 18. století: Norbert Grund, Kryštof Seckel a Josef Platzer, in: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica* III–IV (Z dějin umění V: Na předělu věků), 1992, S. 165–181.
30. Außer den erwähnten noch *Architektur mit Triumphbogen*, Öl, Leinwand, 53,5 × 71 cm, versteigert im Dorotheum in Wien am 2. 6. 1993, Nr. 149, und mit Fragezeichen auch *Gefängnis-hof*, Öl, Leinwand, 44 × 35 cm, versteigert ebd. am 29. 9. 2004, Nr. 290.
31. Ebenso wie andere Urteile kann dieses den Befund hinsichtlich weiterer Bilder verändern; aus Literaturhinweisen wissen wir von mindestens sieben verschollenen Bildern mit Ruinen, u. a. in der Sammlung der Fürsten von Kaunitz.
32. Die übersichtlichste Darstellung dieses Themas ist auch nach 100 Jahren noch Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910 (Reprint Leipzig 1979). Neulich z. B. Jeroen Giltaij – Guido Jansen (Hg.), *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the Seventeenth Century* (Ausstellungskat.), Rotterdam 1991; zu den Steenwijcks vgl. Jeremy Howarth, *The Steenwyck Family as masters of perspective: Hendrick Van Steenwyck the Elder (c. 1550–1603), Hendrick Van Steenwyck the younger (1580/82–1649), Susanna Van Steenwyck (dates unknown, active 1639–c. 1660)*, Turnhout 2009.

33. *Innenraum eines gotischen Kirche*, Öl, Holz, 40 × 60 cm; signiert „Platzer fecit“. Versteigert im Wiener Dorotheum am 5. 6. 2002, Nr. 137.
34. Dlabacž (wie Anm. 1), Sp. 473.
35. Das Verzeichnis der Kunstwerke erstellt am 14. 4. 1806 der Magistratsschätzer Franz Zallinger; es ist abgelegt mit den übrigen Dokumenten zum komplizierten Nachlassverfahren. Wien, Archiv der Stadt Wien, Zivilgericht, A2, Verlassenschaftsabhandlungen, Inv.-Nr. 3378/1806, Sign. G 106-8/2.
36. *Wiener Schriftsteller- und Künstlerlexikon*, Wien 1793, S. 104.
37. Öl, Holz, 42,5 × 58 cm; signiert „Platzer fecit“. Wien, Österreichische Galerie, Barockmuseum, Belvedere, Inv.-Nr. 3583. – Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, Wien – München 1980, S. 561, Nr. 397.
38. Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts* V, 1786, Nr. 29, 20. 5., S. 315.
39. Ein Bilderpaar *Architektur mit Staffage*, Öl, Kupferblech, 29 × 42 cm; ein Bild signiert. Versteigert im Auktionshaus Dobiaschowsky in Bern am 27. 10. 1984, Nr. 598 und 599.
40. Öl, Leinwand, 40,7 × 54,5 cm; signiert „Jos. Platzer fecit 784“. Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 135. – Renate Trnek, *Gemädegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien: Illustriertes Bestandsverzeichnis*, Wien 1989, S. 184, Nr. 135.
41. Öl, Holz, 43,5 × 57,5 cm; signiert „Jos. Platzer fecit 1789“. Prag, Nationalgalerie, Sammlung alter Kunst, Inv.-Nr. O 212.
42. Laut Hoser existierte noch eine weitere größere Variante dieses Sujets, die heute verschollen ist. Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, S. 133.
43. Wiener Premiere im Mai 1797. Die Dekoration zur Szene des Tods der Semiramis hält die Vorlagenzeichnung in der Sammlung der Wiener Akademie, Inv.-Nr. 8789, fest.
44. Eine Übersetzung des Libretto veröffentlichte Božena Brodská, *Vybrané kapitoly z dějin baletu*, Prag 2000, Übers. auf S. 42–44.
45. *Antike Gruft*, Papier, Tusche, Aquarell, 458 × 527 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8769.
46. Hoser (wie Anm. 42), S. 133.
47. Aquatinta, 443 × 582 mm. Prag, Nationalgalerie, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. R 2184. Das Exemplar in der Albertina (Inv.-Nr. DG 3173) ist zudem mit einer Widmung an den Protektor der Akademie und Gönner Platzers, Wenzel Anton Fürst von Kaunitz-Rietberg, versehen.
48. Norbert Bittner, *Theater-Dekorationen nach den Original-Skizzen des k. k. Hof-Theater-Malers Joseph Platzer*, Wien 1816 (Konvolut von 220 Stichen). Das offenbar einzige komplette Exemplar in Tschechien befindet sich in den Sammlungen der Theaterabteilung des Nationalmuseums, Inv.-Nr. T 116/I, II.
49. Vier Stiche nach Bildern Platzers erwähnt bereits Dlabacž (wie Anm. 1), Sp. 475; allerdings formulierte er seine Bemerkung so, dass nicht klar wird, um welche Bilder es sich handelt.
50. Haase (wie Anm. 7), S. 9. Die Erwähnung von März 1792 konnte im Archiv nicht nachgewiesen werden.
51. Wien, Liechtenstein Hausarchiv, Majoratsrechnung 1787, Nr. 836.
52. Aquatinta, 557 × 667 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. DG 20263.
53. Aquatinta, 446 × 584 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 22361. Das Exemplar aus dem Albertina (Inv.-Nr. DG 3174) ist zudem mit einer Widmung an den Präsidenten der Akademie Johann Philipp Graf Cobenzl versehen.
54. Dlabacž (wie Anm. 1), Sp. 475, Nr. 9.
55. *Abschrift des Einreichungs-Catalogues der Gemädegalerie der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunden, veranlasst im Jahre 1831* (Einreichungs-Catalog), Nr. 883.
56. Öl, Holz, 49 × 66 cm; signiert „Jos. Platzer“. Staatliches Schloss Zákupy, Einbringung Lemberk, Inv.-Nr. LM 306. Ich danke Marie Mžyková, die mich auf das Bild aufmerksam gemacht hat.
57. Wien, Akademie Archiv (wie Anm. 20), fol. 147, Nr. 96. Möglicherweise erwarb Clam-Gallas das Bild direkt in der Ausstellung, ebenso wie ein weiteres dort ausgestellt Stück (ebd., fol. 144, Nr. 94), ein verschollenes Nachtstück mit mondbeschiedener Architektur und Gondel, datiert 1790 und später unter der Nr. 882 an die Gemädegalerie der Vereinigung patriotischer Freunde der Kunst verliehen [Einreichungs-Catalog (wie Anm. 55), Nr. 882].
58. Übersetzung des Librettos von Božena Brodská, Jean Georges Noverre a jeho libreto a spisy v našich fondech, in Václav Janeček (Hg.), *Ozvěny tance*, Prag 1998, S. 23–66, Übers. auf S. 34–37.
59. Für den Kenntnisstand zur Kunst um 1800 ist es bezeichnend, dass die erste moderne Monografie mit Werkeverzeichnis erst kürzlich erschien: Robert Keil, *Heinrich Friedrich Füger (1751–1818): Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*, Wien 2009.
60. Anton Weinkopf, *Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien: 1783 und 1790*, Wien 1875, S. 80, 89.
61. Keil (wie Anm. 59), WV 95.
62. Preiss (wie Anm. 10), S. 253, 255.
63. *Ibidem*, S. 250.
64. Der einzige Hinweis auf eine mögliche Beteiligung eines weiteren Malers an den Platzerschen Bildern ist eine unklare Bemerkung von ziemlich geringer Beweiskraft: das verschollene Bild von Ruinen aus der Wiener Sammlung V. Adamovics wurde laut eines Auktionskatalogs von 1859 „staffirt von Brandt“. Theodor von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen: Buchstabe A bis F*, München 1913, S. 27.
65. *Antiker Tempel*, Papier, Tusche, Aquarell, 439 × 460 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8683.
66. Vor allem handelt es sich um Figuren auf dem Prospekt *Vorraum des Tempels* und vielleicht auf dem ersten der zwei Vorhänge. Staatliches Schloss Litomyšl, Dekorationen des Schlosstheaters, Inv.-Nr. 3198 a 3207.
67. Carl Bertuch, *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806*, Weimar 1808, S. 166, zit. nach Theodor von Frimmel, Die gräflich Czernin'sche Gemäldesammlung, [Neue Blätter für] *Gemäldekunde* II–III, [Nr. 2?], 1924, S. 30–40, bes. S. 33.
68. Laut Information des Wiener Denkmalamts befand sich das Bild noch 1977 in der Czerninschen Gemäldesammlung. Es ist mir nicht gelungen, herauszufinden, was nach 2004, nach dem Tod Rudolf Czernins, der Zeit seines Lebens große Teile der Sammlung verkaufte, mit den Resten der Sammlung geschah.
69. Öl, Leinwand, 87 × 117 cm; signiert „Joseph Platzer pinxit 1799“. Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 101 571.
70. Dlabacž (wie Anm. 1), Sp. 475, Nr. 10.
71. Radierung, Aquatinta, 360 × 388 mm. Prag, Nationalgalerie, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. R 166 854. Die Grafik ist Baron Braun gewidmet, ab 1794 Pächter des Wiener Hoftheaters.
72. Vgl. z. B. Anm. 57.
73. Öl, Leinwand, 117,5 × 155,5 cm. Staatliches Schloss Opočno, Inv.-Nr. 4419. – Antonín Matějček, *Zámecká obrazárna v Opočném, Umění X*, 1937, Heft 1, S. 13–36, bes. S. 36.
74. Öl, Leinwand, 117 × 152 cm; signiert „Jos. Plazer pinx. 1802“. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3584. – Baum (wie Anm. 37), S. 571, Nr. 397.

75. Siehe Anm. 35.
76. *Unterirdische Gruft mit Grabstein*, Papier, Tusche, Aquarell, 262 × 338 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8808.
77. Öl, Leinwand, 93 × 127 cm. Budapest, Szépművészeti-Museum, Inv.-Nr. 3907. Über das Bild schrieb Klára Garas, *Dráma és architektúra: Josef Platzer és Friedrich Heinrich Füger ismetleren műve Magyarországon, Ars Hungarica I-II*, 1997, S. 355–360.
78. *Höhle mit Durchblick auf ägyptischen Tempel*, Papier, Tusche, Aquarell, 224 × 323 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8775.
79. *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser I*, 1803, Nr. 85, [30. Mai,] S. 339–340. Zur Abschrift des gesamten Textes S. Bláha (wie Anm. 17), S. 231.
80. *Der Freimüthige* (wie Anm. 78), S. 340.
81. Garas (wie Anm. 77), S. 355.
82. Haas (wie Anm. 15), o. S.
83. *Belvedere oder Die Gallerien von Wien*, Leipzig – Dresden o. J.
84. *Architektur mit Staffage*, Öl, Holz, 42 × 53,5 cm; signiert „J. Platzer“. Versteigert im Dorotheum in Wien am 11.12.2007, Nr. 20.
85. Ganz gewiss handelt es sich nicht um eine Szene aus ei-

ner Theatervorstellung in Platzerischen Dekorationen, wie Roman Prahel behauptet: in idem (Hg.), *Prag 1780–1830: Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, S. 180.

86. *Petrus, zwischen den Soldaten im Gefängnis schlafend und Petrus, der von einem Engel aus dem Gefängnis geführt wird*, Aquatinta, 193 (196) × 260 mm. Prag, Nationalgalerie, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. R 236 953 und R 236 952.

87. Papier, Tusche, Aquarell, 466 × 562 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8890.

88. *Hof einer Festung*, Papier, Tusche, 396 × 514 mm. Prag, Nationalgalerie, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. K 30 842.

89. *Burghof*, Feder, Tusche, Aquarell, 410 × 480 mm. Hoboken, Sammlung Max Dostal (versteigert im Dorotheum in Wien am 13. 4. 2005, Nr. 166).

Redakční poznámka

České znění článku najdete na internetové adrese:
www.umeni-art.cz.