

Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch 1724-1796

Hrg. Gerbert Frodl, Michael Krapf, Verlag Brandstätter, Wien 2006,
432 Seitenm. 365 Abb.; € 49,90

Eine kritische Betrachtung der illustrierten Neuauflage Gedanken zu einer neuen Monographie über den Barockmaler

In den letzten Jahren 'tut' sich wieder etwas in der Sache des österreichischen Barockmalers Franz Anton Maulbertsch zumindest erkenntlich in einigen Publikationen (Monika Dachs-Nickel: F. A. Maulbertsch und sein Kreis, unveröff. Habil. Uni. Wien 2003; Thomas DaCosta Kaufmann: Painterly Enlightenment-The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Chapel Hill 2005, Rez.: http://freieskunstforum.de/hosch_2006b_dacostakaufmann_maulbertsch.pdf; Ausst.Kat. "Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren", Langenargen 2006, Rez: http://freieskunstforum.de/hosch_2006a_maulbertsch_maehren.pdf) zuletzt eine illustrierte Neuauflage eines fast verhinderten 'Klassikers' aus der Diktion des ehemaligen Leiters der österreichischen Barockgalerie in Wien: Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, ganz unbarock ohne weiteren Untertitel. Franz Martin Haberditzl und Monika Dachs-Nickel, der die Überlassung ihrer Habilitationsschrift gedankt wird, werden im folgenden mit FMH und MDN abgekürzt.

Ein kurzes Vorwort der jetzigen Leiter der österreichischen Galerie und Herausgeber führt thematisch in die Problematik ein, gibt einige Hintergrundinformationen, v.a. aber versucht es die Entwicklung der Maulbertschforschung nach FMH bis in die Gegenwart nachzuzeichnen. Der Redaktion in Händen von Anna Mader oblag das von Fritz Simak grösstenteils neuaufgenommene Bildmaterial, die knappen Anmerkungen, aber auch die Literaturliste bis 1944 und die Bibliographie bis 2006. **"Ein** (gegenüber 1977 leicht ergänzter) **Beitrag"** der Tochter, Mitarbeiterin und Nachlassverwalterin, Magdalena Magnin-Haberditzl, die durch die Stiftung des FMH-Porträts von Egon Schiele die Neuauflage erst ermöglicht hatte, rundet das grossformatige Buch ab.

Zumindest äusserer Anlass waren die beiden Maulbertsch-Monographien von Klara Garas

(1960 u.1974) und der Katalog der bislang grössten Ausstellung des Malers in Wien (1974) für die erst 1977 erfolgte Herausgabe des nicht ganz vollendeten Manuskripts durch Hans und Getrude Aurenhammer, zurückhaltend durch Anmerkungen kommentiert in den Mitteilungen der Österreichischen Galerie allerdings nur mit wenigen Schwarz-Weiss-Abbildungen und somit wenig attraktiv. In der jetzt optisch gelungenen, durch den obengenannten Deal ermöglichten und von der Tochter FMH's betriebenen Neuausgabe muss sich der Text gegenüber den recht guten Abbildungen behaupten. Die Maulbertsch-Monographie FMH's ist weitgehend 1938-1944 unter schwierigsten persönlichen Umständen entstanden, wie die Tochter und ehemalige Assistentin Frau Magnin-Haberditzl in ihrem Nachwort schreibt. Man hat sich wunschgemäss jetzt jeglichen Kommentars enthalten, sodass der Zustand der Maulbertsch-Forschung vor und während den ersten Kriegsverlusten den Text kennzeichnet. Die Leistung des aus der Wiener Schule eines Wickhof, Schlosser und Dvořak stammenden, auch mit vielen Malern wie Schiele bekannten FMH lässt sich gerade aus dem Abstand und ohne falsche Pietät zeigen. FMH's Monographie ist ein manchmal literarisch anmutendes Beispiel einer lebendigen und einfühlsamen Künstlergeschichte in 62 bzw. 63 Kapiteln, Episoden, Bildern ohne Fuss- oder Endnoten und mit wenigen Quellenangaben zumeist in Klammern.

Am Anfang steht die auch noch Klara Garas als sprechende Signatur angesehene **"Distel"**, die allerdings in etwas anderer Form von anderen Wiener Malerkollegen verwendet wurde und im Spätwerk (bis auf Strahov) eigentlich ganz verschwunden ist. Warum sich Maulbertsch dieses bizarre, wild-wuchernde, der Rocaille verwandte Gewächs für seine Person ausgewählt haben soll, während er in seinem Siegel die passenderen Maulbeeren verwandte, bleibt uns nicht nur FMH schuldig.

Diesem poetischen Entrée folgt eine ziemlich persönliche **"Kritik der literarischen Quellen"** beginnend mit dem Artikel im Wiener Diarium vom 14. März 1770 zu dem allegorischen Aufnahmestück "Schicksal der Kunst" für die Kupferstecherakademie Jakob Schmutzers. FMH liest eine Parteinahme für die Alten wie den Bildhauer Jakob Schletterer heraus oder hinein: eigentlich unlogisch, wenn er als geistigen Urheber für diese Stechervorlage Jakob Schmutzer, den Vertreter einer fortschrittlichen Institution, annimmt, und dessen Bedeutung er in einer kleinen eingeschobenen Biographie zeigt. FMH hat wohl als erster fast alle bekannten Artikel über Maulbertsch (z.B. Frankfurter Gelehrte

Anzeigen von 1775) bewertend gelesen wie sie mit seinem 'Helden' umgehen. Dem Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai, der verständlicherweise an Maulbertsch kommentarlos vorübergegangen war, macht er ziemliche Vorwürfe. So kritisiert er Johann Rudolf Füssli, ehemaliger Akademieschüler, Akademiesekretär und bester Kenner der Wiener Szene, weil dieser in grossem zeitlichen Abstand Maulbertsch u.a. als "originellen Sonderling" abgestempelt habe, wobei er aber anscheinend Füssli's sehr sympathische und treffende Charakterisierung Maulbertschs (zitiert am Ende von: http://freieskunstforum.de/hosch_2006b_dacostakaufmann_maulbertsch.pdf) nicht kannte. Die nicht überraschende Ablehnung Maulbertschs 1757 anlässlich der Professorenwahl gegenüber den "Ton angebenden" Amtsinhaber Mildorfer hinterlässt bei FMH das auch heute noch nachwirkende Bild vom Karriereknick oder vom Akademiker im Abseits (als späterer 'Rath' in der Akademieführung hatte Maulbertsch wohl keine Lehrverpflichtung und Besoldung aber eine nicht zu unterschätzende Stimme). Gottfried Johann Dlabacz's späte Einschätzung aus dem Jahre 1815 "des Maulbertsch seelig" als einer, der "wusste auch auch das Christentum und die wahre bürgerliche Rechenschafenheit mit seiner Kunst zu verbinden" ähnlich des immer wieder auftauchenden Bildes vom 'Biedermann' Maulbertsch wird von Haberditzl nicht näher kommentiert.

Der nächste übliche Schritt ist die nicht immer zimperliche Nachzeichnung der **"Wege der kunstgeschichtlichen Forschung"** beginnend mit Albert Ilg, der schon Bezüge zu Rubens und Tiepolo herstellte, und Cyriakus Bodenstein, der sich dem Direktor der Pensionsgesellschaft und bürgerlichen Biedermann und Hausvater widmete, aber auch einen Zusammenhang von Barock und Romantik zu konstruieren versuchte. Auf die von Joseph Mühlmann 1913 verfasste und von Dvořak belobigte, aber nicht mehr greifbare erste Dissertation über Maulbertsch, die zumindest den archivalischen Nachweis der Hinterlassenschaft und der Hauserwerbes brachte, geht FMH kaum ein. Den heute längst überholten "geistreichen Annahmen" Otto Benesch's in "Zu den Quellen seines malerischen Stils" (1924), der vor allem im direkten Kontakt mit Italien (S. Ricci, Bazzani, Piazzetta) entstanden sein soll, hielt er die mühsame Tatsachenforschung zu Recht entgegen. Haberditzl's ganze Ablehnung erfuhr Nicola Michailows "provinzieller Formtrieb", der die Expressivität Maulbertschs aus der Regional- ja Volkskunst entstanden erklärte. Die heute auch nicht mehr greifbare und in der Forschungsgeschichte nicht rezipierte, ungedruckte Disseration von Ernst Goldschmidt über die Tafelbilder Maulbertschs wird mit keinem Wort erwähnt. Bei der Kritik am Thieme-Becker-Artikel von 1930 (Ernst

Goldschmidt) kommt es zu den zwei Grundproblemen bis heute in der Maulbertschforschung: die Chronologie und die ungesicherte Zuschreibung. So rügt er Karl Garzarolli-Thurnlack's Wirrwarr bei den Handzeichnungen (1928) gipfelnd in dem berühmten Satz (S.24): "...von den Zuschreibungen zu Maulbertschs OEuvre ist fast die Hälfte aus Unkenntnis und modischer Eitelkeit veranlaßt und wieder zu streichen...". Allerdings zog FMH selbst nicht die Konsequenz bei den v.a. ab 1909/10 und auch nach 1915 (Berufung FMH's zum Direktor) von der Österreichischen Galerie erworbenen Ölskizzen, eine Aufgabe, der sich erst spät Klara Garas (ab 1986), der Rezensent (seit 1987) und jetzt vor allem MDN gestellt und zu stellen haben. Weiters schneidet FMH das - wie die erwähnte Rezension von Thomas DaCosta Kaufmanns: 'Painterly Enlightenment' deutlich machte - immer noch aktuelle Problem der Stellung bzw. Wertung von Skizze, aber auch Tafelbild gegenüber grossem Fresko an. Adolf Feulner wertete die Skizze höher als die Ausführung. Zusammen mit Otto Benesch wollte er auch die Fresken von den Tafelbildern aus sehen. Resümierend macht FMH zwei Methoden und Zeile aus: 1. Chronologie der Werke durch historisch-archivalische Belege und sichere Zuschreibung durch Stilkritik; 2. die Feststellung von Maulbertschs Eigenart, seiner Lebenshaltung (heute vielleicht mit Mentalität zu übersetzen). Obwohl aus dem Expressionismus Wiens nach 1900 kommend, ist FMH skeptisch ("schwankendes Gebiet") wenn diese Richtung meint einfühlsam psychologisierend den "innersten Wert des Barock", das 'Seelische Er-Leben' erkennen zu können.

Das Kapitel "**Die schwäbische Herkunft**" basiert auf dem damaligen Langenargener Ortspfarrer Herman Eggart, der mit seiner falschen Lesart Anna Strodler statt Anna Mott(l)er von Ravensburg FMH's Buch infizierte. Den auf Seite 392/93 zusammengestellten Stammbaum hätte man ohne Abbruch auf den bislang letzten Stand (vgl. Ausst. Kat.: Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Langenargen 1996, S.39) bringen können. Richtig ist die Feststellung, dass Franz Anton Maulbertsch im Gegensatz zu einigen Zeitgenossen wie J.E. Holzer, G.B. Göz, seinem eigenen geistlichen Bruder Franz Xaver und vielleicht seinem Vater keine grosse formale Bildung genossen hat. Die wohl von Maulbertsch auch später nie in Frage gestellte katholische Prägung lässt sich noch durch die nach Erstkommunion und Firmung erfolgte Aufnahme in die Langenargener Rosenkranzbruderschaft ergänzen (vgl. a.a.O., 1996, S.35). Die von Eggart-Haberditzl favorisierte Zuschreibung der bescheidenen Fresken in der heimischen Pfarrkirche an den Vater Anton M. ist ähnlich unbewiesen wie das daraus abgeleitete

Humor-Erbe. An den Spekulationen über die anfängliche Ausbildung beteiligt sich FMH, indem er neben der väterlichen Werkstatt mit grösserer Wahrscheinlichkeit auch die des Meersburger Ölmalers Anton Bronnenmayer einführt, die von Janos Kapossy (1930) vermutete Beziehung zum Freskantem Spiegler aus zeitlichen Gründen ablehnt, aber in Anlehnung an Adolf Feulner einen Vergleich mit dem bedeutenden bodenseeschwäbischen Bildhauer Josef Anton Feuchtmayr anstellt. Die von FMH aufgeworfene Frage, warum Maulbertsch 1739 nicht das naheliegende Augsburg sondern Wien zur Weiterbildung ausgesucht hat, wird nicht nur durch Beziehungen der Grafen Montfort nach Wien, sondern durch eine Haberditzl nicht geläufige grosse Zahl von schwäbisch-alemannischen, katholischen Künstlern, die in die nach 1683 aufblühende und amalgamisierende Kaiserstadt strömen, erklärlich.

Mit der Bedeutung Wiens befassen sich die beiden nächsten, erstaunlicherweise 1977 ausgelassenen Kapitel in Anlehnung an Hans Seldmayr und etwas Franz Matsche schon vorwegnehmend. In **"Die Machtstellung des Deckenfreskos in Österreich und Bayern"** wird etwas im Vorgriff auf Bernhard Rupprecht und Herrmann Bauer vereinfacht das rationale Verständnis des Südländers z.B. Pozzos der irrationalen, symbolischen Auffassung des 'nordischen' (von FMH das Wort nicht verwendet) Asam gegenübergestellt. als weitere Vorläufer nennt er Rottmayr und den idealistisch-höfischen Daniel Gran, um auf Troger und Donner zu kommen. Hier schliesst sich FMH erstaunlicherweise Michailow an mit der unbewiesenen Behauptung einer Beeinflussung Donners durch den 'italienischen Troger'. Ausserdem attestiert er Troger eine aus dem Geiste der alpenländischen Schnitzkunst rührende expressive Komponente.

Das nächste Szene **"Die Wiener Akademie unter Jakob van Schuppen"** zeigt etwas von der halbprivaten Situation der Akademie, die im Palais (vormals Dietrichstein-Gallas, später Lobkowitz) des Oberdirektors, Protektors, dazu Oberbaudirektors und Aufsehers der kaiserlichen Gartenanlagen, Ludwig Joseph Gundacker Graf von Althann (1665-1747), zu dessen eigentlich nichtmilitärischem Ruhm und Ehren der Akademiedirektor Jakob van Schuppen die Festsaaldecke mit Allegorien dekorierte z.B. für FMH etwas verwunderlich mit der der Gartenbauarchitektur.

Die Akademie war 1733-1743 in einem anderen Althann'schen Haus mit kleinerem Festsaal untergebracht, worauf FMH zusammen mit der französisch-stilistischen Vorgabe durch van Schuppen für die Maulbertsch-Generation erst im übernächsten Kapitel selbst

hinweist.

Wenn man wie FMH die **"Kunstanschauungen Wiens von 1739"** - also zu Ende der Regierung Karls VI - als Quelle für den Klassizismus eines Winkelmann ab 1755 in der Schiene (Gran, Donner, Oeser) oder für die auf die Kleinmalerei ausgerichtete Kennerschaft Ludwig Hagedorns ansieht, erstaunt umsomehr die anticlassische Entwicklung auch in Akademiekreisen nach 1740 unter Maria Theresia. FMH folgend würde man dafür fast nur die katholische Sakralkmalerei verantwortlich machen können.

In die **"Lehrjahre in Wien 1739-1750"** versuchte sich FMH bei spärlichen Dokumenten an einer Re-Konstruktion des Werdegangs von Maulbertsch: ab ca. Herbst 1739 in Kondition bei dem Flamen Pieter van Roy und dessen Sohn Ludwig durch (nicht gesicherte) Verbindungen der Grafen Montfort, parallel Besuch der Akademie unter van Schuppen bzw. dem Grundklasseninspektor Johann Joseph Niedermayer. Die schon von FMH erwähnte schnelle Teilnahme des 15-jährigen am Zeichnungswettbewerb März 1740 (und noch einmal 1741) nach dem lebenden Modell zeugt von Vorbildung, raschen Fortschritten und gesundem Selbstbewusstsein. Über den Verzicht auf eine weitere Teilnahme (auch an den grossen Malwettbewerben) von 1742 bis zur einstweiligen Schliessung der Akademie Anfang 1745 kann man nur mutmassen (Tod des Lehrmeister Pieter van Roy ?, Abwesenheit von Wien ?, Selbstwertkrise ?,...). In der bebilderten Neuausgabe ist der im Text ausführlich angesprochene Einfluss des um 1740/41 verstorbenen K.K. Kammermalers Pieter van Roy bzw. seines Sohnes Ludwig leider nicht veranschaulicht, im Gegensatz zu dem von FMH eher noch geringer geschätzten Jakob van Schuppen. Eine Mithilfe bei dem Preisträger von 1742, Joseph Ignaz Mildorfer, in der Wallfahrtskirche Hafnerberg (1743; ähnlich 'MariaTreu' ein mehr an Michelangelo Unterberger im Figürlichen erinnerndes Erstlingswerk eines frisch gekürten Akademiepreisträgers: Marienallegorie in Verbindung mit dem Haus Habsburg-Lothringen zu Heil, Schutz, Frömmigkeit und Kampf gegen Unglauben; der mit Muschel gekennzeichnete Pilger wird wohl zu Recht von FMH als der Pestheilige Rochus gedeutet) ist bislang ebensowenig bewiesen wie eine propagierte Mitwirkung bei Daniel Gran in der Annakirche/Hetzendorf (1746/47) oder bei Paul Troger in Raab (1748).

Wahrscheinlich der Insinuation des damaligen Langenargener Pfarrers Eggart ist es zu verdanken, dass FMH in einem in der Pfarrkirche daselbst hängenden Schutzengelbild ein Jugendwerk Maulbertschs vermutete. Schon vor 1960 plädierte Bruno Bushart - wie 1977

der Kommentar Getrude Aurenhammers weiss - und immer noch der jetzige Kirchenführer (Schnell&Steiner; Paul Beck) für Franz-Joseph Spiegler (um 1740), bevor der Rezensent es wohl eindeutig für den Spiegler-Gehilfen Konrad Wengner (um 1760) sichern konnte.

Das nächste Kapitel "**Frühwerke**" beginnt mit einer Ablehnung von Otto Beneschs schon zitierter hauptsächlich italienischer 'Quellensuche', um aber doch die Pittoni-Originale in der Schlosskapelle Schönbrunn als vorbildhaft anzusehen, zumindest ab dem Eichstätter Walburga-Gemälde, während für die früheren Pendants (?) in Doublette (Troppau, Langenargen und Friedrichshafen; die Zeichnung in Priv. Bes. "Anbetung der Könige" MDN: Abb.42 ist nach Meinung des Rezensenten nicht von Franz Sigrist), zu denen mittlerweile der "Zinsgroschen" (MDN: S.215,Nr.12) in Stift Seitenstetten? zu zählen ist, direkte italienische Einflüsse nicht auszumachen sind. Auf FMH gehen wohl auch die drei frühesten, etwas venezianisch inspirierten Zeichnungen (MDN: S211/12; Nr.1a, 2-4) zurück, wobei aber gesagt werden muss, dass davon die "Anbetung der Hirten" (Breslau) mit einem Gemälde in der Michaeler Kirche (MDN: S.211, Nr. 1: Frühwerk !) zusammenhängt, das kaum Maulbertsch sondern eher Johann Lukas Kracker zuzuordnen ist. Das schwierige Feld der Zeichnung wurde und wird von MDN 'beackert'.

Wenn man noch die "Anbetung der Könige" in Cluj bzw. der pellegrineske "Christus und der Hauptmann" wie FMH um 1750 datiert, ist man über das nach dem Programm aus den Akademieakten eigentlich schon gut vorstellbare, von ihm vermisste, vor einigen Jahren wieder aufgetauchte und hier seitenrichtig abgebildete Preisstück überrascht: venezianisches Kolorit und eine plötzliche Aufgedunsenheit im Figürlichen (wie sah die Arbeit des 2. Preisträgers Maximilian Kastenaue aus?) ähnlich einer von Haberditzl intuitiv angeführten "Hl. Sippe", die aber eher dem Maulbertsch-Freund Felix Ivo Leicher zugewiesen werden kann. Eine von FMH nicht erwähnte "Susanna vor den Richtern", ebenfalls im Österr. Barockmuseum wird mit guten Argumenten von MDN (S.368, Nr. 169) ebenfalls Leicher zugeordnet. Die St. Petersburger "Taufe des Kämmerers" (MDN: S.360, Nr. 125: Kopie nach Maulbertsch) kannte FMH noch nicht.

Einfacher hat es FMH im Kapitel "**Übersiedlung der Familie nach Wien**", wo er auf Archivalien gestützt einen lebendigen Eindruck vom vielleicht etwas zu biedermännischen Schwaben Maulbertsch vermittelt, der seit August 1745 mit einer kleinbürgerlichen, vielleicht nicht ganz unvermögenden, verwaisten Baderstochter verheiratet und mit eigenem Hausstand nach dem Tode des Vaters (Mai 1748) seine restliche Familie nach

Wien holte. FMH nicht bekannt war ein Zahlungsbeleg der Grafen von Montfort über gemalte Schussscheiben, der Ende 1748 auch einen letzten Aufenthalt Maulbertschs am Bodensee nahelegen. Weiters deutet Haberditzl die potentielle Rolle des geistlichen, strebsamen, immerhin an der Wiener Universität 1752 promovierten Bruders Franz Xaver an, der später an der Laimgrubenkirche der Militärakademie tätig war. Der mögliche intellektuell Austausch zwischen den Brüdern bleibt immer noch unklar. FMH hebt stärker die im Barock übliche landsmannschaftliche Verbundenheit in Wien hervor ('Schwabenmafia': Ernst Friedrich Angst und Sohn, die beiden Winterhalter, Franz Bronnenmayer, Andreas Brugger; Bergl und Leicher kommen dagegen aus dem Böhmischeschlesischen). Abschliessend kommt FMH noch einmal auf die überbewertete Ablehnung bei der Professorenwahl 1757 und die Rolle des angeblich anders gearteten, tüchtigeren Jakob Schmutzer zurück.

Mit "**Neuordnung der Akademie**" schliesst FMH bei Einsicht in das Akademiearchiv aber noch ohne die Kenntnis der erst ab den 50/60er-Jahren entstandenen, mittlerweile teilweise zu erneuernden Monographien (Altomonte, Troger, Gran, Mildorfer, Bergl, Sigrist,...) ein Kapitel an, das immer noch der Klärung bedarf: die eher etwas überstrapazierte und zugespitzte 'Querelle' der antiklassischen (M.Krapf) und der barock- (noch nicht neo-) klassizistischen Richtungen. Füssli hat als Ursachen der Antiklassik später in seinen Annalen (S. 59/60) ausgemacht: "... roher Geschmack des Publikums ... oder die Grossen, welche nichts als starken Effekt im Ganzen forderten...". Der 'spiritus rector' der Neuordnung nach dem Tode des Wiederbegründers und lebenslangen Rektors van Schuppen war aber nicht - wie FMH meint - Paul Troger, da ursprünglich sein grosser Gegenspieler Daniel Gran von Protektor und Sekretär auserkoren war, was letzterer wegen geringer Besoldung, aber auch Aufgabenverteilung (nur Repräsentation?) und wenig herausgehobener Stellung (bei einem quasi demokratischen aktiven und passiven Wahlverfahren) brüsk ablehnte. Ausserdem fiel 1751 die Wahl auf Michelangelo Unterberger, zumindest um 1750 eher ein Vertreter der gemässigten Richtung (anders bei MDN: S.19). Bei der von FMH mitgeteilten ersten Professorenwahl fällt der Ausgleich zwischen alten, eher konservativen und jüngeren Kräften auf.

Bei den von FMH teilweise angeführten Akademiewettbewerben (v.a. der Malerei) von 1751-1754 meint er wohl zu Recht den starken Einfluss des "kühnen, aber manierten" (Füssli) jungen Professors Mildorfer, aber zu Unrecht den "neuen Geist" feststellen zu können, da die Preisstücke fast nahtlos, auch thematisch an den Akademiestil ab 1742

anschliessen.

Die von FMH als 'Krönung des Lebenswerkes' (zumindest als äusserlich nachwirkende Anerkennung) angesprochene Wahl Trogers 1754 zum Rektor bedeutete den Schwanengesang des 56-jährigen als produktiver Künstler und gleichzeitig bislang ungeklärt (Krisensituation, Uneinigkeit, Nachlässigkeit des kaum in Erscheinung tretenden Rektors Troger, ... ?) die Einstellung der eigentlich anspornenden Wettbewerbe. Das Durchfallen des "gegen die Fundamentalregeln verstossenden" (Füssli 1801) Maulbertsch bei der genannten Professorenwahl 1757, aber auch die gleichzeitige Bestätigung des ähnlich gelagerten Bildhauers Müller oder Molinarolo sind kaum als ein Indiz für den beginnenden Klassizismus zu deuten (Thomas DaCosta Kaufmann hätte da sicher schon ähnlich Wirkungen Winkelmanns angeführt). Der Tod (1758) des 1757 nach der wenig erfolgreichen Amtszeit Trogers wieder zum Rektor gewählten Michelangelo Unterberger führte 1759 zu einer unbefristeten Bestellung des Hof- und Porträtmalers Martin van Meytens d. J. (aber Freund Trogers) und zu einer Statutenänderung eher der Kontinuität und Nützlichkeit halber, denn als grosse Wendung zum Klassizismus. FMH ist auch kaum zuzustimmen, wenn er panegyrisch-expressiv-pathetischerweise (oder soll man solch affektiv-effektiven Werken eher nüchtern-sachlich gegenüberstehen ?) das letzte Fresko Trogers "Maria Drei Eichen" (1752), worauf Knoller aufbauen konnte, als protoklassizistische Vollendung und Annäherung an Gran feiert, um auch dramaturgisch geschickt im folgenden Kapitel **"Die (gleichzeitigen) Fresken in Maria Treu in Wien"** gegenüberzustellen. Hier konnte der Preisträger von 1750 sein - soweit bekannt - Debut als selbständiger Freskomaler geben. Im Gegensatz zu FMH, der ja in den vorangegangenen Kapiteln Erfahrungen auf dem Gebiet der Wand-Deckenmalerei unter Mildorfer, Troger, Gran angenommen hatte, wird dieser Beginn (relativ kleine Tagwerke, Probleme mit dem Architekturspezialisten Johann Christian Stephan im Chor...) von der heutigen Forschung (z.B. Manfred Koller) eifrig diskutiert. Die 1500 fl.- wären für einen Anfänger mehr als ein Trinkgeld gewesen, wie schon Bushart anmerkte. FMH beschreibt unter den damaligen Reproduktionstechniken und -kosten wieder eindringlich diese Malereien, nennt einige Motivvorbilder, zeigt auch den Kontrast zu dem additiven Caspar Sambach in Sloup (eine bebilderte Monographie ist ein wirkliches Desiderat), übersieht/übergeht aber den böhmischen Einfluss (Nachfolge W. L. Reiners ?) im Farblichen (etwas düster, umnebelt wohl auch im Urzustand neben dem venezianischen Weiss-Gelb-Grün-Violett) und im Figürlich/Kompositorischen (verunklärende Konglomerate, Ballungen und fluchtende Konchenarchitekturen) ohne auch den

'provinziellen Formtrieb' oder ähnliches zu bemühen. Dieser neue, etwas befremdliche Zug könnte von einem Bekannten, möglicherweise Mitarbeiter, dem 2. Preisträger von 1751 bzw. dem 1. von 1752, Johann Wenzeslaus Bergl (1718-1787) stammen. Erst mit der bebilderten Veröffentlichung der Forschungsergebnisse von Lubomir Slaviček und MDN werden wir hier mehr Klarheit gewinnen können.

Ziemlich unchronologisch weist FMH auf zwei schlecht erhaltene, weitestgehend von Gehilfen um 1761 gemalte Dekorationen im Refektorium des Wiener Piaristenklosters hin, um auf zwei Altarblätter "Mariä Himmelfahrt" für Zirc und Mainz überzuleiten, deren Unterschiede und Einflüsse (Piazzetta, Ricci) er auch durch jetzt gut abgebildete Entwürfe zu verdeutlichen sucht. Der Betrag von 6000.- fl. für das Mainzer Altarblatt muss ein Lese- oder Schreibfehler sein: 600.- fl waren für diese Grösse marktüblich, wenn man nicht so berühmt wie der Langsam-Maler Piazzetta ist (Blatt für Sachsenhausen 2000.- fl.). Der Entwurf (Abb. 38) wird von MDN als Kopie (S.359, Nr. 123) angesehen, eine andere Variante (Abb. 37) taucht erst gar nicht in ihrem vorläufigen Werkverzeichnis auf, während die stark untersichtige, etwas an Mildorfer erinnernde lavierte Zeichnung (Abb. 42) als eigenhändig (Nr. 40) anerkannt wird. Kurz verweist FMH auch noch auf ein piazzetteskes Werk in der Barockgalerie früher "Narcissus" jetzt eher nur "Hl. Bischof" (Abb. 41; MDN: S.278 Nr.32), das durch die caravaggiesk verkürzte linke Hand (gegenüber einer ziemlich schwachen Rechten) und die Farb-Material-Wirkung bei der Stoffwiedergabe zu den ansprechendsten erhaltenen eigenhändigen (?) Arbeiten zu zählen ist. Der neomanieristische Stil (Grössenunterschiede, gezwungene Stellungen, übertriebene Gewänder, theatralisch-künstliche Lichtführung, ungewöhnliche Perspektive,...) dieser Art von Bilder wurde im Gegensatz zu FMH, der psychologisierend empathisch irgendwelche Kräfte hinein- oder herausinterpretiert haben wollte, von Zeitgenossen (M. van Meytens ?) im Nekrolog auf Troger 1762 ähnlich wie das schon genannte Füssli-Zitat mit der Befriedigung von gesteigerten Bedürfnissen der auch geistlichen Liebhaber begründet.

Ein schwieriges Kapitel bezüglich Datierung und Händescheidung öffnet FMH mit **"Im Schloss Leopold Gundaker von Suttners in Ebenfurth"** (besser: "In Schlössern ... in Ebenfurth und Kirchstetten alias Hirschstetten"). Da der Auftraggeber - wie zu lesen ist - Ende November 1754 verstorben war, dürfte auch das grosse Leinwandbild "Jahreszeiten" mit Stuckumrahmung kaum von der trauernden Witwe erst um 1759/60 - wie Haberditzl in einem späteren Kapitel (s.u.) vermutet - sondern eher um 1750/54 entgegengenommen worden sein. MDN wie auch schon früher Klara Garas datiert das Gemälde um/nach

1750/52 (Nr. 25), da es sich in der voluminösen Figürlichkeit, aber auch im oft verunklarenden, imaginären Lichtführung an das Preisstück von 1750 ziemlich nahtlos anschliesst. Der stilistische Wandel lässt sich nach Meinung des Rezensenten nur durch einen Einfluss/Kooperation mit einem Kollegen: wohl J. W. Bergl erklären.

Während FMH das leider im 2. Weltkrieg zerstörte Altarblatt auch hinsichtlich der Farbigkeit wieder sehr emotional beschreibt, aber auch immer nach Vorbildern z.B. Altomonte Ausschau hält, interessiert sich MDN für die stilistischen Unterschiede/Brüche v.a. zwischen Kapelle (alles um 1754; S. 221, Nr. 28) und Schloss in Ebenfurth (eventuell nach 1755, um 1760; S. 345/46.Nr. 46), wobei sie nach jetzigem Zwischenstand von 2003 den Anteil Bergls zu Recht v.a. in der Illusionsarchitektur hoch-, allerdings im "Diana-Aktaion"-Fresko (wohl anderer, Mildorfer-artiger Mitarbeiter) eher überschätzt.

Auf noch stärker vermintes Terrain - nämlich der Handzeichnung - wagt sich FMH mit **"Vier Blätter aus einem Skizzenbuch um 1754"**, nachdem er schon im vorangegangenen Kapitel zwei Zeichnungen "barmherziger Samariter" und eine Mildorfer-artige "Heilung eines Lahmen" mit Schloss Kirchstetten (aber um 1760) in Verbindung gebracht hatte. Die drei Hochformatigen und die eine Querformatige werden von ihm als Ausdruck des schwäbischen Humors, als Wendung ins Ironische auch gegenüber dem Hollandisieren aber ohne weitere Erklärung - wie auch von Klara Garas (1750 bzw. 1752) mit den Werken vor 1750 (v.a. "Christus und die Ehebrecherin", vgl. "Eunuchentaufe", St. Petersburg) in Zusammenhang gesehen, während MDN (S. 365/6, Nr. 153-155: 1775/80er Jahre) Lukas Stipberger, den Halbbruder Jakob Schmutzers, als Nachzeichner (?) für sie ins Verwirrspiel bringt. Ihre Spätdatierung bis ca. 1788 ist kaum nachzuvollziehen. Die Suche nach einer echten frühen eigenhändigen Zeichnung geht also weiter.

Stilistisch verunklarend ist die Werk-Auftraggeber-Zusammenfassung im Kapitel **"Altarbilder von Maria Treu"**. Nach den von Bruno Grimschitz schon 1929 veröffentlichten Archivalien sind die ursprünglichen Gemälde Maulbertschs bis auf die 1774 geschenkte Kreuzesallegorie nicht mehr vorhanden. Ein stärker übermaltes Fragment könnte nach Grösse - wie von FMH vermutet - mit dem ca. 3 m hohen Seitenaltarblatt mit dem Piaristenbruder bzw. Neuheiligen von 1767: Joseph v. Calasanz zusammenhängen, das urspr. (vor 1767 ?) im Kloster aufgehängt war und 1769 von Felix Leicher, aber nicht von Maulbertsch selbst dem Altar vielleicht auch schon mässigend angepasst wurde. Eine dazu gehörige Skizze in Nürnberg ohne die in der Franz-Regis-

Kapelle erscheinende untersichtige Stutzerfigur mit zurückgeworfenem Kopf wird von MDN stilistisch mit einiger Berechtigung Felix Ivo Leicher (S. 356, Nr. 101) zugeschrieben, sodass man sich fragen muss, ob nicht auch das urspr. Gemälde schon von Leicher (? als damaligem Maulbertsch-Mitarbeiter?) stammte. Zu dem 1755 entstandenen und bis 1756 bezahlten Hochaltarblatt "Vermählung Mariens" gibt es eine effektvolle, aber manierierte Skizze in Priv. Bes., die auch von FMH als Entwurf angesehen wird, obwohl sie sich nicht so 'organisch' z.B. zur Basler Skizze für Mainz einordnen lässt, sodass MDN sie eher Leicher geben will (S. 376, Nr. 212): 'cui displaceat, displaceat'.

Als kleiner zeitlicher und stilistischer Rückschritt erscheint das Kapitel **"Die Glorie des Hl. Franz Regis in der Kirche Am Hof in Wien"**. In dieser Kapelle einer Jesuitenkirche entstand ein rokokohaftes (nicht in allen Details, aber vom Geiste her) Gesamtkunst-Gemeinschaftswerk-Ensemble mit Altar-Architektur, -Plastik und Deckenmalerei von Molinarolo und Maulbertsch, die als junge Begabungen und seltsam lebendige Kräfte um 1752-54 von FMH gesehen wurden, wobei er die Innerlichkeit, Tiefe Maulbertschs gegenüber Müllers Oberflächlichkeit und Geschmäcklertum herausstreicht. Der von FMH angesprochene Kontrast zwischen den Hilfe-Suchenden (v.a. gegen die Pest) und der Christenlehr-Bruderschaft (man erinnere sich der Mitgliedschaft Maulbertschs in der Langenargener Rosenkranzbruderschaft) ist in dem heutigen Freskozustand nicht mehr nachzuvollziehen. Das von Jakob Schmutzer in einem Stich festgehaltene Ensemble reproduziert eine Signatur "Antony Malberz (statt "Maulbertsch") Pinxit", die eher aus der Vorstellung und nicht in direktem Kontakt von dem späteren Schwiegervater Maulbertschs eingefügt wurde.

Das Kapitel **"Das Heilige Kreuz"** lässt FMH mit einer Konjektur über eine zögerlich lavierte Zeichnung "Mater dolorosa" im Landesmuseum Graz, die aber von MDN ziemlich überzeugend Josef Winterhalter d.J. (Bd3, S. 150, Abb. 666: nach Gérard de Lairese) als sogar erst kurz vor 1780 entstanden zugewiesen wird, und mit einer Unterredung mit dem Wiener Weihbischof Anton Marxer aus dem Vorarlbergischen beginnen, der 1754 die frühere Sommerresidenz der St. Pöltener bzw. Wiener Neustadter Bischöfe mit Hilfe eines anekdotischen Lotteriegewinns zurückgekauft und gleich darauf die Wallfahrtskirche in Angriff genommen hatte. Wieder tönt der religiös empfindende FMH von der "tiefsinnigen" ikonographischen Leistung, aber auch von der Phantasie, des Phantasmagorischen, des Artistisch-Suggestiven, was für den heutigen stärker ästhetisch erlebenden Betrachter die Qualität bestimmt. Ob man die kleinen (?), eher artifiziell-elegant posierenden Engel

landsmannschaftlich oder lokalpatriotisch als "wienerisch" bezeichnen kann, sei dahingestellt. Die Fresken in der Nachfolge der Franz-Regis-Kapelle stehen koloristisch im Banne von Venedig. Auch das Hauptbild mit seiner nicht-"idealen" Erdrampenebene hält sich in der Nachfolge von L. Giordano, S. Ricci, J. Amigoni und in Parallele zu süddeutschen Malern wie z.B. Thomas Christian Wink. FMH geht auf Gehilfentätigkeit (Wolfgang Köpp ?, so jung war Andreas Brugger nicht mehr) wie bei den wohl zuletzt entstandenen "Kirchenvätern" ein, aber nicht auf die umfängliche nicht schlechte, aber uninspirierte Ornamentmalerei. Leider bleibt auch MDN (S. 230, Nr. 45) vage: "kein Bergl", aber wer dann?. Von den beiden Seitenaltarblättern schliesst das eine "Franz Xaver" an den "Joseph von Calasanz" für Maria Treu an, während der kompositionell schwache, plumpe "Wendelin" nach Meinung aller fast zur Gänze Schülerarbeit ist.

Im längeren zumeist bildbeschreibenden Kapitel **"Die biblische Welt in den (1938 restaurierten) Sümeger Fresken"** beginnt FMH wieder kurz mit der historischen Situation aber unter Angabe der Quellen. Die Ausstattung der Pfarrkirche wurde nach FMH von Friedrich Gerke und in einer Münchner Magisterarbeit von Zita Knolmayer beleuchtet, wobei die Herkunft (z.B. Mysterienspiele...) der Gedanken des Chronosticha liebenden Auftraggebers, der eher konservativ-gegenreformatorisch und papistisch gesinnte Bischof Márton Biró, interessierte. FMH hebt auf die Beteiligung verschiedener Hände, mögliche Vorbilder und die formale und erzählerische Gliederung ab, die er als süddeutsch bzw. bayrisch-schwäbisch empfindet. MDN weist neuerdings auf italienische, tiepoleske Einflüsse in der theatermässigen Kulisse des Chores hin. Die Ausmalung der Chor-Orgelempore sieht FMH als von der Hand Wolfgang Koepps (der Rezensent dachte auch an Andreas Brugger). Bei MDN schrumpft der eigenhändige Anteil noch weiter, sodass sie eine übliche Arbeitsteilung (je nach Wichtigkeit) und eine (nicht so klare) Mitwirkung J.W. Bergls in den Architektur-Altarkulissen, Ornamenten und den Camaieu-Figuren annimmt. Erfreulicherweise sind zwei von FMH als Entwürfe angesehene Zeichnungen abgebildet, wovon die erstaunlich zögerliche, feminin nicht zupackende, einen früheren Zustand dokumentierende "Maria mit den Aposteln" in Budapest von MDN als eigenhändig (Nr.53a), während die andere in Graz mit einem vom Fresko abweichenden, an die Troger-Schule erinnernden "Auferstandenen" die Rückseite (?) der oben von MDN als Winterhalter bestimmten "Mater dolorosa" darstellt.

Das Kapitel **"Der Lehensaal in Kremsier"**, der wohl am besten erhaltenen

Deckenmalerei Maulbertschs setzt sich FMH mit dem seit Albert Ilg behaupteten Einfluss/Vorbild Würzburg (v.a Kaisersaal und Tiepolos) auseinander, den/das er (bei MDN sogar figürlich-kompositionell) motivisch/thematisch bejaht, um aber die Unterschiede (Würzburg/Tiepolo: moderner, wirklichkeitsnaher, ohne Höhendrang; Kremsier/Maulbertsch: eine der letzten grossen, geschichts-symbolischen Schöpfungen aus barockem Geiste...) zu betonen. Etwas ins Nationalistisch-Psychologisierende kommt FMH mit der Rede von "slawischen Typen", dem Deutschen gegenüber dem Welschen, das Humorige, Ironisch-Schöpferische, Karikierende als kostbares schwäbisches Erbe (aber auch als Ironie, Aufklärung?). Seine Behauptung, erst hier wäre der Kirchenmaler zum Historienmaler geworden, ist stark zu relativieren, vgl. auch die Militärakademie. Der Unterschied von einer sakralen zu einer profanen Allegorie (eigentlich keine richtige Apotheose des Bischofs Leopold von Egk zu Lebzeiten sondern eine übliche Glorifizierung oder personifizierte Kulmination der Bistumsgeschichte) ist gering. Formal ist das Maulbertsch-Fresko - vielleicht gewünscht - ganz traditionell: eine eine hypäthrale ovale Konstruktion wie sie in Böhmen, Mähren z.B. bei Johann Georg Etgens, Franz Georg Eckstein, aber auch schon früher z.B. in München Lustheim seit langem vorkommt, allerdings nicht als illusionistische Fortsetzung der realen Architektur, sondern in einer rahmenartigen, fiktionalisierenden, österreichischen Sockelübergangszone. FMH geht weiter auf Gehilfen z.B. Johann Angst, Sohn von Ernst Friedrich Angst/Pavor aus Neckarsulm (MDN erkennt in Hintergrundfiguren v.a. Andreas Brugger und in der Sockelzone J.W. Bergl) und einige Entwürfe ein, wie "Bischof Bruno von Schauenburg", Brünn, ehemals Austerlitz (nach MDN: Bergl spätere Kopie?), "Stehender Feldherr", Österr. Galerie (nach MDN: S. 370, Nr.179: freie Notiz/Detailskizze Winterhalters). In der der Mittelszene verwandten Zeichnung "Apotheose eines Fürsten", München, Vaduz (Abb. 239) meint MDN als Urheber Josef Stern ausmachen zu müssen (S.362,Nr. 136; die "Justitia, Fides, Pictura ?", Abb. 238, Wien, Albertina; MDN: S. 363, Nr. 142 ebenfalls Stern und als Entwurf zur Bibliothek in Kremsier zu geben, ist sehr fraglich), der fast parallel die Bibliothek in Kremsier freskierte. Bei dem "Reitenden Feldherrn" nach MDN (S.370, Nr. 178) von Winterhalter und eher von Klosterbruck inspiriert, ist nach Meinung des Rezensenten auch Andreas Brugger nicht ganz auszuschliessen. FMH versucht auch die durch den Tod des Bischofs vereitelte und erst später 1772 in Öl von Franz Adolph von Freenthal ausgeführte Ausmalung des Speisesaals nach dem vorhandenen Konzept und einigen Skizzen etwas zu rekonstruieren. Es erstaunt, dass er nach seiner obigen bekannten Warnung nicht erkannte, dass es sich offensichtlich um doppelseitige und nicht

als "Weiterführung" gedachte Schülerkopien (Abb. 113, "Bad d. Diana", Abb. 114, "Erziehung d. Bacchus", Österr. Galerie, nach MDN: S. 369/70, Nr. 174: als von Winterhalter aber stilistisch eher von Brugger, ähnlich Abb. 115 "Diana u. Callisto", Abb. 116 "Göttinnen" in Brünn, MDN: S. 341, Nr.20) handelt.

In "**Themen von Ölgemälden der fünfziger Jahre**" versammelt FMH ein von ihm 1750/51 datiertes, aber wohl früher entstandenes (MDN: S. 213/4, Nr. 7: um 1745/49), nicht unumstrittenes, aber bezeichnetes Gemälde "Golgotha", das in der Callot/Schönfeld-Nachfolge (aber auch im Umkreis Carl Aigens denkbar) steht. Die "Kreuzaufrichtung", Österr. Galerie, Wien aus Lambach wird von ihm auf 1750/55 datiert (nach Garas G 93 und MDN: S. 232, Nr. 49: um 1756/58) wie eine "Kreuzigung" in Budapest mit den gummiartigen Figuren (Garas G 94 um 1757/58; von MDN: S. 343, Nr.32: sicher zu Recht abgeschrieben um 1750/55).

Etwas unvermittelt schlägt FMH die Themen 'Maulbertsch und die Jesuiten', wobei er aber nicht auch den geistlichen Bruder miteinbezieht, und 'Sensualismus' kurz an. Da FMH in eigentlich schlechter entwicklungsgeschichtlicher Konstruktion ("etwas Zeit nach Kremsier"?) das Deckenbild auf Leinwand für Kirchstetten um 1759/60 einordnet, gibt es ihm wieder die Gelegenheit auf Humor und die schwäbische Heimat zurückzukommen. Rubens und Rembrandt sieht er für das beeindruckende, vielkopierte, jetzt wieder in der Ulrichskirche hängende, von ihm 1934 wiederentdeckte Altarblatt "Judas Thaddäus und Simon" (MDN: S. 239/40, Nr. 64: um 1760) als Vorbilder an. Für das gespenstische Hell-Dunkel und den expressiven Gesichtsausdruck dürfte Maulbertsch sich eher von Arbeiten der Oberitaliener wie Morazzone angeregt haben lassen. Der Hinweis in diesem Zusammenhang auf ein Gedicht des der NS-Ideologie zumindest nahestehenden Josef Weinheber erregt etwas Erstaunen. Die malerische Zeichnung "Trinitarierheilige", jetzt Sopron (MDN: S. 224 Nr. 33a: 1754; Garas G 114 Beziehung zum Tyrnauer Gemälde ?) könnte ein 'Leitfossil' für Maulbertschs Zeichenstil um 1755 bilden.

In dem ikonographisch-thematischen Kapitel "**Der heilige Johann Nepomuk**" beschäftigte sich FMH mit einem erst 1721 kanonisierten böhmischen Heiligen, der dann mit frischen Heilkräften bei Wassernot, Verleumdung und Sterbevorgängen das deutschsprachige Reichsgebiet in Windeseile wundersam eroberte. Das von FMH ausgegrabene schwache Altersgedicht (1820) des in Karlsbad kurenden Goethe hätte nicht sein müssen, näher - auch zeitlich - liegen die volkstümlichen Szenen von Stranitzky

& Co.. Leider sind die besprochenen ausgeführten Stiche nach Maulbertsch-Vorlagen für Nepomuk-Bruderschaften unter den Piaristen nicht abgebildet, aber sie wurden nach 1944 schon mehrfach untersucht. In Details mit ikonographischen Mängeln (z.B. der "Apostel Jakobus" wird wohl nicht zu Johann Nepomuk pilgern müssen) folgte FMH bei der Datierung alten Bezeichnungen ohne neue Überlegungen anzustellen. Die Maulbertsch-Vorlagen sind bis auf eine den Stecher Schmutzer fordernde Brunaille "Folter", Priv.Bes. (Abb. 130, aber nicht im Gegensinn) verschollen. Das Fragment oder beschnittene Gemälde mit der "Gefangennahme des Heiligen" (Abb. 129) ist eine farbige Nachempfindung eines Schülers oder Mitarbeiters (MDN schliesst Leicher nicht aus). FMH verweist auch auf das etwas frühere, datierbare (1760) Seitenaltarblatt von Budweis (MDN: S. 238, Nr 61: mit Werkstatt; Garas G 130) in dessen Nachbarschaft nach Meinung des Rezensenten eine nicht ganz überzeugend Leicher zugeschriebene Skizze in Graz (MDN: S. 347, Nr. 56: 1762/64; genaue Kopie des Heiligen aus Budweis) steht. Für die Nähe zwischen Maulbertsch und Leicher um 1760 kann das Seitenaltarblatt in Nikolsburg (Abb. 133; Entwurf Maulbertschs, Mitwirkung Bruggers ?, vgl .Bernardusgang, Salem) herangezogen werden. Das von FMH angeführte Altarbild in Szombathely wurde schon von Klara Garas als Umsetzung des Schmutzer-Stiches erkannt. Der Heilige muss bei FMH auch für das Vorurteil der mystischen-slawischen 'vita passiva' erhalten.

Einen fast mephistelischen "Johann Nepomuk" (Abb. 11 in der Ausgabe von 1977) besitzt jetzt das Museum Langenargen unter Winterhalter d. J.. Eine Zeichnung "Johann Nepomuk im Gebet" (Garas G 298 um 1777; MDN: S. 260/61, Nr. 101: um 1773) in schon relativ realistischer Umgebung ist leider nicht abgebildet. Eine Spätversion von 1794/95 in Kmeticowes, ČR ist anscheinend nirgendwo reproduziert, vielleicht auch mittlerweile verschollen. Von MDN wird neuerdings mit einiger Berechtigung vgl. oben "Trinitarierheilige"-Zeichnung von 1754 eine früher als Troger, Palko und zuletzt als Bergl angesehene qualitätvolle "Glorie d. Hl. Johann Nepomuk" (MDN: S. 225, Nr. 34: um 1754/55) in der an bedeutenden Altarbildern reichen, den Schotten inkorporierten Wiener Ulrichskirche mit einer vergleichsweise überraschenden lichten, höfischen Glätte zugeschrieben. Auch dieses Maulbertsch jetzt selbst zugewiesene Bild macht die ungemein schwierige Händescheidung im Maulbertsch-Umkreis sichtbar.

Im Kapitel "**Mitglied der Akademie**" erhält der 1757 'schmählich abgelehnte' Maulbertsch zusammen mit Caspar Sambach den Auftrag oder eher das Angebot unter dem neuen Direktor M. van Meytens im neuen Quartier der Akademie (Universitätshaus der Jesuiten)

als Aufnahmewerk den Ratsaal auszumalen, umso wirkliches Mitglied (neben den Honoratioren als Ehrenmitglieder) zu werden. Das vom Akademiesekretär Anton Weinkopf 1783 ziemlich genau beschriebene Werk ist mittlerweile wieder freigelegt, aber als Ruine (die Bordüre Sambachs ist ganz verschwunden) wenig attraktiv und leider hier nicht abgebildet (Abb. in Ausst.Kat. Langenargen 1994, Nr. 11.2). Die von FMH angedachte Ähnlichkeit mit Kremsier lässt sich nicht (mehr) ausmachen. Der schon mehrfach erwähnte, von FMH überbetonte 'Durchfall' bei der Professorenwahl 1757 führte also zu keiner Entfremdung gegenüber der Akademie, sondern durch dieses Fresko zur Aufnahme als wirkliches Mitglied bzw. (Bei-)Rat der Akademie.

FMH machte im Kapitel **"Johannes der Täufer, Fresken der Nikolsburger Piaristenkirche"** noch einmal den Versuch, Maulbertschs Wirken unter ein einheitliches Thema zu stellen. Er folgt für den historischen Rahmen den "Annales domus" der Piaristen, um dann ausführlich die Johannes-der-Täufer-Szenen im einzelnen zu beschreiben. Leider gibt es keine Detailabbildung zu der immer etwas konstruierenden Vermutung von Bildnissen der Ehefrau (Barbara!) in der Mutter (Elisabeth!) bei der Johannes-Geburt. Der Aufbau des Hauptdeckengemäldes im Schiff erinnert eher an Kremsier als an Sümeg. FMH sieht/erkennt Vorbilder/Einflüsse wie Rubens, Rembrandt, Italiener wie Giordano. Beim Vergleich gerade mit Rembrandt betont er die "Gewalt der Seele" und die "gläubige Eindringlichkeit", wobei er die distanzierte artifizielle, Neugier, Überraschung weckende Seite von Maulbertsch nicht zu Wort kommen lässt. Die unübersehbare starke Beteiligung der Gehilfen und die Eile sollte man auch mehr in Betracht ziehen. Bei den Altarbildern am Ende stellt sich wieder die Frage der Hände. Der abgebildete "Joseph von Calasanz" mit seiner maulbertschesken Kindergruppe links stammt wahrscheinlich ebenso von Felix Ivo Leicher wie der eigentlich schon oben zu nennende "Johann Nepomuk" (G 109B). Eigentlich wirken die meisten Altarbilder wie von der Maulbertsch-Fabrik modernisiert; MDN erkennt keines als eigenhändig an.

Beim Kapitel **"Das Deckenfresko der Barnabitenbibliothek in Mistelbach"** überrascht, dass Johann Wenzeslaus Bergl - von MDN vorrangig als Architektur- und Illusionsmaler angesehen - erst 4 Tage nach Maulbertsch und seinen beiden Mitarbeitern Johann Angst und Andreas Brugger in Mistelbach eintrifft, um während der Winterszeit (!) die kleine, niedrige und so vielleicht besser beheizbare Bibliothek auszumalen. Nach einem nicht mehr erhaltenen Entwurf müssten also die drei mit der Aufteilung schon begonnen haben.

Ob Bergl ausser den vegetabil-ornamentalen Komponenten auch im Figürlichen mitgewirkt hat, ist ebenso fraglich wie seine Verweildauer, da am 25. Februar (1. Abschlag) der grösste Teil schon fertiggestellt gewesen sein müsste. Brugger hatte neben Bergl bis zum 22. Februar (Ankunft von Angst) allein weitergearbeitet. Maulbertsch war vom 26. Februar bis 1. März wieder zur Retouche, Endkontrolle und zur Entgegennahme des Restabschlages anwesend, um dann zu dritt (ohne Bergl?) wieder abzureisen. Dieses von FMH übersetzte Dokument exemplifiziert die seit Urzeiten übliche Arbeitsteilung bei (Gross-)Projekten allerdings nicht erschöpflich.

Der erfahrene FMH macht sich dann aber ziemlich spontan an die Beschreibung und Deutung des Bibliotheksfreskos, das 1984 von Dagmar Zimdars eher im Sinne von Panofsky's 2. Ebene mit Quellen im höheren/tieferen Sinne interpretiert wurde (D. Zimdars: Franz Anton Maulbertschs Deckengemälde in der Bibliothek des ehemaligen Barnabitenklosters Mistelbach, in: Österr. Zeitschr. f. Kunst und Denkmalpflege, 38, 1984, S. 194 ff.). Auffällig ist, dass FMH nicht auf das zentrale Motto "Servantur motu" (Sie - die Menschen - werden durch - geistige - Bewegung, Anregung gerettet) eingeht. Die göttliche Weisheit ist der Quell der menschlichen Weisheit und das Heil. FMH sieht so trotz der antiken Szenerie den Kirchenmaler Maulbertsch wieder am Werk. Die von ihm angesprochenen Donner-Übernahmen v.a. in der Eleganz/Haltung einiger Figuren wirken dagegen in dieser Direktheit nicht überzeugend. Inhaltlich fehlt geht er bei der sitzenden Figur mit Flügelhelm und Sonnenblume als Quellnymphe, die Phoebus/Apollo - dem Gott der Weisheit - (sic !) das Wasser der Hippokrene reichen soll. Dagmar Zimdars hat wohl eher recht, indem sie den Gott Apollo der "Sapientia (vera!)" das Geistwasser reichen lässt ("nach dem auch die Begierde lechzt"). FMH sieht in einer teilverhüllten Nebenfigur mit Keule eine "räuberische Gestalt", Zimdars "Herkules am Scheidewege", wahrscheinlich ist sie aber die Verkörperung des Ungebildeten, Rohen ("rohe Natur"). Dem durchgängigen Wechselverhältnis von Tugend und Weisheit als Generalthema mit den szenischen allegorischen Nebenmotiven lag ein leider nicht erhaltenes, bedingt aufklärerisches Konzept der Barnabiten für Maulbertsch zugrunde.

In **"Die zerstörten Fresken in Komorn, Maik und Wöllerdorf"** beginnt FMH mit einer Übersetzung der jesuitischen "Literae annuae Provinciae Austriae ... ad annum 1760" (bei Garas 1960 die lateinische Originalfassung), die ziemlich ausführlich die schon bald durch ein Erdbeben (1763) zerstörte und erstaunlicherweise anscheinend 1770 von Lukas Kracker (aus Kostengründen?, nach den Entwürfen Maulbertschs ?) erneuerte, später

nochmals übermalte Dekoration (MDN: S. 294, verl. Werke Nr. 8) beschreibt. Thematisch bleiben die wahrscheinlich durch die Absage in Kremsier ermöglichten Deckenfelder im Jesuitenrahmen. Für das letzte Feld hat sich ein hier abgebildeter Entwurf in der Österr. Galerie (Garas G 126; MDN: S. 236, Nr.57) "Allegorie auf die Weltmission des Jesuitenordens" erhalten, wobei man sich über die eher für eine Stichvorlage geeignete 'Farblosigkeit' wundert. Mit der nicht gesicherten Altarausstattung werden zwei hier abgebildete Variationen mit der "Marter des Andreas" in Graz (Garas 1960: G 133 als Leicher; MDN: S. 347,Nr. 55: eher Winterhalter) und Wien (Garas: G 128; MDN: S. 369,Nr. 173: Werkstattkopie) in Verbindung gebracht.

Während sich durch die Bezahlung (Sept. Oktober 1762 von 377.- fl.) die nicht sehr umfangreiche Dekoration in der nach der Aufhebung zerstörten Kamaldulenserkirche von Maik mittlerweile zeitlich fixiert ist, hat sich für die Ausstattung der Kirche von Wöllersdorf kein genaues Datum feststellen lassen. Zunehmend werden in der vorindustriellen Phase reich gewordene Bürger als Stifter aktiv: hier Ferdinand Schmid, der mit Frau sich in Büssergestalt im mit reicher Ornamentmalerei ausgestatteten Schiffresko hat darstellen lassen. Erstaunlicherweise beauftragte besagter Schmid für das Hochaltarblatt "Hl. Georg" den Wiener Konkurrenten Jakob Kohl und für die nicht erhaltenen Seitenaltarblättern "Johann (Nepomuk?)" und "Leopold" (Garas G 136/7; nicht bei MDN) angeblich wieder Maulbertsch, wie E. Schaffran 1934 herausgefunden hatte.

Ein ganz interessantes Kapitel eröffnet FMH mit **"Die Reihe der Scholaren bis Joseph Winterhalter"**. Diese lassen wir mittlerweile mit dem mässig begabten Franz Ignaz Brunnenmayer (Bronnenmayer) von Meersburg (1723-1795) beginnen, der wahrscheinlich als alter Bekannter zumindest im Sommer 1750 Hausgenosse und wohl Gehilfe bei Maulbertsch (legal nach dem 1. Akademiepreis) war und sich am 2. Juli desselben Jahres an der Akademie einschreiben liess, aber vor September 1751 (vor Maria Treu) wieder an den Bodensee zu Weib und Kindern reiste.

FMH lässt dagegen als ersten den Oberschlesier Felix Ivo Leicher (1727-1812), der am 3. 12. 1751 an der Akademie eingeschrieben wurde, bald darauf sogar als Lehrjunge (mit 24 Jahren!) und nicht mal als Skolar bei Maulbertsch eintreten. Die genaue Funktion des (späteren) Maulbertsch-Freundes ist ebenso unbekannt wie die Mitwirkung an Maulbertsch-Projekten (bei Fresken eher auszuschliessen). Bis zu einer zuverlässigen Leicher-Monographie scheinen jetzt einige der 'sicheren' Maulbertsch-Arbeiten von Leicher ausgeführt zu sein, so auch die beiden maulbertschesken Nürnberger Skizzen, die

FMH zu Recht Maulbertsch ab- und Leicher als 1754 ausgeführtes Preisstück samt der dazugehörigen Probe gegen Betrugsversuche zuschrieb. Leicher war sicher ein stärker introvertierter, weniger temperamentvoller und religiöser Künstler. Die auch schon bei anderen wie Johann Jakob Zeiller erzählte Anekdote, dass er seinen Pinsel nicht durch Profanes entweiht haben soll, entpuppt sich aber immer mehr als Mär. Ansonsten wird der Piaristenzögling Leicher für seine auch Maulbertsch nützlichen Beziehungen zu den Piaristen - was auch noch näher zu prüfen ist - genannt.

Nach Leicher folgt bei FMH Wolfgang Koepp (1738-1807), der 1752 bis 1760 anscheinend auch an der Akademie eingeschrieben war. Ohne nähere Beweise nimmt er ab 1754/55 eine Lehrzeit (nach 3-jähriger Lehrzeit beim Vater Christian Koepp?) bei Maulbertsch und eine Beteiligung in Heiligenkreuz-Gutenbrunn und Sümeg an. Die späteren exotischen Arbeiten (Materialmosaiken) des Zeichenlehrers an der Theresianischen Akademie und Mitglieds der Berliner Akademie fast zeitgleich mit Maulbertsch lassen keine weiteren Rückschlüsse zu.

Die Sümeger Orgelemporenfresken stammen eher schon vom Nächsten der Reihe, dem Langenargener Landsmann Andreas Brugger (1737-1812), der August 1755 nach Wien zu Maulbertsch geschickt wurde, ab 1755 die Akademie besuchte und 1759/60 aktenkundig Maulbertsch-Mitarbeiter war. Die Annahme einer Romreise 1760 bei FMH ist falsch, da die Arbeiten bis 1768 v.a. die Treppenhausfresken in Schloss Tettngang (um 1765) keine römischen Einflüsse verraten und der Romaufenthalt (1768/69) durch den 1. Preis an der Kapitolinischen Akademie März 1769 dokumentiert ist. Man darf also einen kontinuierlichen Aufenthalt bei Maulbertsch bis 1765 annehmen. MDN versucht Brugger auch mit Bergl in stärkeren Kontakt treten zu lassen.

Der Nächste in der Reihe (teilweise Wiederholung aus dem Kapitel "Lehensaal Kremsier"), Johann Angst (1736-31.5.1760; Akademieeintritt 20.4.1750) ist nach wohl 3-jähriger Lehrzeit beim Vater (der Fresko- und Tafelmaler Ernst Friedrich Angst auch Pavor aus Neckarsulm) nur in den Jahren 1759 und 1760 als Mitarbeiter Maulbertschs bezeugt, da er bald nach Mistelbach stirbt. Er müsste eine Brugger vergleichbare Rolle in der Werkstatt gehabt haben, wobei zumindest 1759 Brugger von den Piaristen in Nikolsburg bei einigen selbständigen Bildern vorgezogen wurde.

FMH nimmt bis 1763 eine Kooperation mit dem älteren und wohl erfahreneren Bergl (1718-1787) an, ohne aber auf die wohl nicht einseitige künstlerische Beziehung weiter einzugehen.

Bei Franz Anton Sebastini (Schebesta; über ihn hat sich schon Ivo Krsek aber nicht

genügend ausgelassen) nimmt FMH ("worauf die Forschung hier allein angewiesen ist"? = Reihung?) einen Aufenthalt bei Maulbertsch als "Subjekt" (= Knecht, Handlanger?) von Frühjahr 1760 bis Ende 1763 an. Die schwachen Werke Sebastinis zeigen sich nur in Motivübernahmen als von Maulbertsch beeinflusst.

FMH sieht Maulbertsch als Nachfolger/Erbe des 1762 verstorbenen Paul Troger, weswegen auch Josef Winterhalter d.J. (1743-1807), der "wie ein Schatten aus der guten alten Zeit" als Skolar bei ihm aufgetaucht sein soll, aber auch nach Selbstäußerung Umgang mit grossen Künstlern wie Troger, Kracker, Stern, Schweigel, Fischer, Palko, Mildorfer gehabt haben will. Aus der von Winterhalter verfassten Werkliste rekonstruiert FMH zwei Zeiträume (1763/64-1766 und 1772-1774) der Mitarbeit, die er nach dem ersten Abschnitt (? 1766 oder erst 1774?) angeblich "aus Kunsteifersucht" verlassen musste. FMH interpretiert letztere erstaunlicherweise von Winterhalter nur als "Kunstneid", während die heutige Forschung (vgl. MDN: Bd. 3, S. 144) aber von der Missgunst oder Unwillen Maulbertschs am zu ausgiebigen, unerlaubten Kopieren ausgeht. FMH's Einschätzung des unschöpferischen Winterhalter muss man vielleicht später bei der Ausmalung des Strahov folgenden Geras etwas mässigen.

Als nächstes Werkstattmitglied nennt FMH Matthäus Mutz (1739-?), der am 10. November 1767 beim Akademieeintritt und wohl bis Anfang 1772 (erneute Mitarbeit Winterhalters als 28-33jähriger) bei Maulbertsch 'in Kondition' steht. Leider wurde kein Werk des später in Baden bei Wien ansässigen, sicher nicht überragenden Malers abgebildet.

FMH weiss von dem um 1764 anzusetzenden, aber von Maulbertsch ohne Begründung abgelehnten Ansuchen Hubert Maurers, des späteren, eigentlich nur in Öl malenden Klassizisten und Konkurrenten, um Aufnahme in die Werkstatt, aber nicht von Andreas Nesselthaler zwischen 1772 (1769?) und 1775.

Der Schluss FMH's einer "Vereinsamung in der Gestaltung barocker Welt", also in Richtung einsam, verkannt, unangepasst lässt sich auch im Kontext der Attraktivität der Maulbertsch-Werkstatt so nicht halten.

Beim Kapitel "**Die Schlosskapelle in Bohuslavice**" (ein etwas eigenartiger Bau) sind wir durch den von Gerda Mraz 1999 veröffentlichten Kontrakt-Archivfund noch etwas genauer als FMH über die zeitliche Entstehung und den Inhalt dieser Fresken informiert: 9.1.1763 Vertrag; 21.7 1763 Bezahlung sicher nach Fertigstellung. FMH erwähnt das Schriftband mit einem wiedergegebenen lateinischen, aber von ihm falsch ergänzten Text allerdings ohne deutsche Übersetzung, die etwa so lauten sollte: "Keiner soll darlegen, dass Maria

von der Erbsünde befallen sei, dass sie nicht Löserin der Erbschuld sei, muss Zorn erregen. Dies ist gegen die Natur gegen die Vernunft und gegen die Meinung der (Kirchen-)Väter. Wasser, Land, Luft sind laut dagegen". Vielleicht wäre Thomas DaCosta Kaufmann besser nicht nur immer wieder auf den Kontrakt, sondern auch auf diese wahrscheinlich vom unbekanntem Programmverfasser (Geistlicher, Hofkaplan?) stammenden Zeilen bezüglich 'Aufklärung' eingegangen. FMH sieht in der Ersetzung der gewohnten Evangelisten durch die Kirchenväter eine jetzt erklärliche Besonderheit. Eine in Bratislava erhaltene, von Garas 1960 noch als eigenhändig (Nr. 144) Skizze (Abb. 142) angesehene Skizze ist nach MDN (S. 340, Nr. 12) ziemlich sicher in der Bergl-Werkstatt entstanden, der wohl auch die ganze Ornamentik zuzuschreiben ist, was indirekt FMH durch die Erwähnung der Wiederverwendung in Kleinmariazell bestätigt. Bei der Beschreibung der Fresken bringt FMH immer wieder Vorbilder besser nichtssagende Vergleiche mit Rubens, Rembrandt, Tiepolo, mit denen er sich selbst schon früher immer wieder beschäftigte hatte. Der ganzen auch von Max Dvořak angeregten Diskussion über das Landschaftliche, Friedhofsartige des zentralen Deckenfreskos "Mariä Himmelfahrt" als Zeichen des "künstlerisch(en) Gestaltung und Steigerung" ist - etwas abweichend von MDN - hinzuzufügen, dass das Ganze eher chaotisch, schülerhaft wirkt und hauptsächlich von der 'Truppe' vorrangig Brugger ausgeführt worden ist (vgl. auch H. Hosch, Andreas Brugger 1737-1812,..., Sigmaringen 1987, S. 34 u. 48). Winterhalter wirkte anscheinend erst in den nachfolgenden, leider zerstörten Fresken im angrenzenden Schloss mit. Vor allem beim auch von FMH erwähnten Hochaltarblatt (Abb. 160; MDN: Nr. 66) dürfte Brugger beteiligt gewesen sein, vgl. den Bernardusgang in Salem (1765/66).

FMH nennt in **"Der ungläubige Thomas in Brünn"** den Auftraggeber, Augustinerprälat Matthias Pertscher, der 1764 für angemessene 400.- fl. dieses Bild bei Maulbertsch bestellte. Ob es noch im gleichen Jahr (zumindest bis 1769 bzw. 1771) ausgeführt wurde, kann auch FMH nicht sagen. Er sieht in dem Gemälde dafür emphatisch Phantasie und "kühnste Gestaltung" v.a. im natürlich unhistorisch-gotisierenden Interieur. Um den Entstehungsprozess etwas zu beleuchten bringt er zwei Skizzen (österr. Galerie, Wien und Mähr. Galerie, Brünn) als Entwurfsskizzen und ihre Unterschiede ins Spiel. Die von MDN als eigenhändig anerkannte Wiener Version (S. 244, Nr. 73a) ist aber eher ein verworfener Entwurf und gibt ein Stadium mit einer leeren Mitte und einer eher sequentiellen Leseabfolge wieder, um - wie FMH richtig bemerkte - in der Ausführung zentralisiert, frontalisiert und pyramidisiert zu werden. Bei der anderen mittlerweile z.B.

von MDN als Winterhalter-Kopie erkannten, noch stärker symmetrischen Skizze in Brünn (Nr. 217, G 172) führt Christus die Hand des Thomas und ein anderer schützt sich vor der Blendung. Ein weiterer, FMH noch unbekannter Entwurf, jetzt ebenfalls in Brünn ist auf der Rückseite mit "J.B. 1769" bezeichnet und datiert (aber wohl kaum mit Josef Bergl aufzulösen, vgl. MDN: S. 397, Nr. 217: vom jungen Winterhalter), stellt eine kaum abweichende Variante dar. FMH liegt wahrscheinlich richtig, in der rechten porträthafter, schwarzbärtigen Apostelgestalt (Matthias ?) den Auftraggeber zu sehen. Auch seine Bemerkung der "geisterhaften Visionen" beschreibt die Altarmalerei Maulbertsch um 1770 ganz gut. Auf den angeblich von dem 1769 verstorbenen Joseph Winterhalter d. Ä. stammenden Hochaltaaraufbau, die weissgefassten, das Szenische verstärkenden, seitlichen Gewandfiguren (darunter Hl. Augustinus ?) geht FMH leider nicht ein.

Im Todesjahr von FMH wurden **"Die Fresken der Pfarrkirche von Schwechat"**, einem Wiener Vorort, durch Fliegerbomben zerstört und sind nur noch in S/W- Abbildungen dokumentiert. FMH stützt sich - wie alle anderen auch - auf einer erst 1788 gedruckte "historische Beschreibung der neubauten Pfarrkirche ... im Jahr 1765", wo auch mittlerweile einiges an freier Erinnerung mit eingeflossen sein dürfte. Bei den überlieferten Daten überrascht die Kürze der Bauzeit (wohl unter Verwendung älterer Teile: Beginn 9.1.1764; Beginn der Freskoeschmückung schon am 3.9.1764), während die max. 72 Arbeitstage für 4 Deckenfelder bei Maulbertsch nicht aussergewöhnlich sind. Die schon etwas 'vertrocknete', florenale Ornamentmalerei entstammt der Werkstatt Benedikt Feyerle's, der am 25.2.1748 als von "Widling (=Wittlingen ?) aus dem Reich" bei seiner Akademieaufnahme genannt wird: möglicherweise ein weiteres Mitglied der schwäbisch-alemannischen Landsmannschaft in Wien.

FMH vermisst zu Recht ein verbindendes Generalthema (am ehesten wohl Errichtung und Verschönerung der Kirche, Neuer Bund im Zeichen des Kreuzes und der Lokalheilige Jakobus und der Stifter Johann Jakob Wolff), was aber wohl dem Pfarrer und Programmentwerfer Matthias Salliet anzulasten ist. Maulbertsch kann man eher für das unorganische, möglicherweise durch Gehilfen nachträgliche, nicht nur FMH störende, obsolete Bildnis (ein 'Identifikationsporträt', vgl. Friedrich Polleroß) des Baumwollfabrikanten und Mäzens Johann Jacobus Wolff von Ehrenbrunn als "Hl. Jakobus" bei der "Himmelfahrt Mariens" verantwortlich machen. In der auf Kremerschmidt zurückgehenden Radierung erscheint stolz der Herr Wolff porträtähnlicher vor seiner Kirche mit dem Weihedatum. Anders sieht es im Hauptbild in

der Kuppel zum Presbyteriumsbereich hin aus: ein "schwäbisches Antlitz" mit dunklen (!) Augen und blondem Haar, wobei Maulbertsch auf den Sümeger Bildern, dem Kremerschmidt-Bildnis und dem Akademikerporträt von Ferdinand Quadal 'blauäugig' dargestellt ist. Warum sollte sich auch Maulbertsch, der sich zum Langhaus hin (allerdings dann auf dem Kopf stehend über dem Kirchenbesucher) inschriftlich schon verewigt hatte, nochmals als dunkeläugiger 'Diener' in einer Art Messgewand, der wie Aaron Moses die Arme hier 'gesetzestreu' die Gesetzestafeln mit den 10 Geboten hochhält, an dieser entgegengesetzten Stelle nochmals bildlich selbst dargestellt haben?. Der Rezensent versuchte an anderer Stelle (1994) in dem Dargestellten den kurz zuvor (29.6.1764) mittellos, ja leicht verschuldet verstorbenen geistlichen Bruder Franz Xaver Maulbertsch (geb. 1728), Weltpriester an der Militärakademie, als Memoriale nachzuweisen.

FMH sieht in dem ein Rauchgefäß schwingenden Hohenpriester mit dem Engel "Aaron", aber vielleicht ist es eher "Zacharias", der Vater des Johannes d. Täuflers und Vorläufer Christi. Seltsam erscheint auch ein Putto mit einem der Hand entglittenen (?), schwebenden Kreuzeszeichen fast in der Bildmitte.

Gegen FMH kann man argumentieren, dass Maulbertsch auch im Querformat eine "Himmelfahrt Mariens" und eine "Kreuzesprobe" noch ganz geschickt unterbringen konnte. Warum er aber die zum Hochformat zusammengesetzte Ölskizze auf Papier in der Österr. Galerie nicht als räumlich verunklärnde Studie nach dem Fresko erkannte, bleibt eigentlich ebenso unverständlich wie bei einer anderen Ölskizze auf Papier "Hl. Jakobus", die er als unmittelbare Vorlage für die Freskoarbeit, als "Werkhilfe" deklarierte, obwohl sie eindeutig die übliche breitovale Schrägsicht des fertigen Freskos über der Orgelempore und nicht die zentrale Untersicht für die Quadrierung wiedergibt: beides wohl Kopien von Winterhalter d.J. (MDN: S. 370, Nr. 175/76), der angeblich das nicht abgebildete Chorfresko über dem Hochaltar ausführte. Warum die anscheinend schon 1764 fertiggestellten, aber erst 1765 eingebauten 3 Altarblätter an Kremerschmidt vergeben wurden, hatte sicher mehrere mögliche Ursachen, über die auch Rupert Feuchtmüller in seiner Kremerschmidt-Monographie nur spekulieren konnte.

Im Kapitel "**Der Erdödysche Gartensaal in Pressburg; Die Wallfahrtskirche Kirchberg am Wagran**" unternimmt FMH den fast vergeblichen Versuch, diese beiden nur in den Verkaufszählungen von 1771 bzw. von Winterhalter erwähnten Fresken irgendwie wieder nachvollziehbar zu machen, wobei vom ersteren um 1764 (oder später nach MDN: S. 296/7, Nr. 16) entstandenen profanen Werk nur das zu erwartende Motiv eines

Götterstücks bekannt ist. Richtigerweise lehnt FMH eine viel später entstandene Skizze "Triumph der Aurora" (s.u.) in diesem Zusammenhang ab.

Bei der schon 1787 wieder aufgehobenen und bald darauf abgerissenen Wallfahrtskirche kommt FMH erstaunlicherweise auf eine Nürnberger Skizze (für ein Altarbild? und nicht für ein Fresko), die das Mariazeller Gnadenbild nicht mit zwei Dominikanerheiligen (sic!) zeigt, wie auch der von der Redaktion stammende Bildtitel suggeriert, sondern wohl mit den Patroni von Steiermark/Kärnten: Hl. Egidius mit Hindin, Abtskreuz und Rosenkranz bzw. Passau/Linz: "Hl. Maximilian" (oder Lambrecht?) mit Märtyrerschwert. Die von MDN (S. 355/6, Nr. 100) abgeschriebene Skizze im Maulbertsch-Stil der Mitte der 50er Jahre, jetzt in Nürnberg stammt wohl von dem 1767 nach Kärnten übergesiedelten Eustachius Gabriel von Bad Waldsee, dessen Verbindungen zu Maulbertsch immer noch klärungsbedürftig sind. Wenigstens mit Fresken lassen sich einige weitere genannte Skizzen verknüpfen, wie eine verschollene farbige, nur als getönte S/W-Fotografie dokumentierte "Pilgerszene" oder ein "Gott Vater" (MDN: S. 371, Abschr. Nr. 181: Winterhalter) und eine "Anbetungsszene (MDN: S. 371, Abschr. Nr. 183: Winterhalter), die zusammen mit den genannten Schwechater Skizzen (alle auf Papier) nach Meinung FMH's eine "künstlerische Einheit" (und damit von der gleichen Hand?) bilden würden und völlig unverständlich sogar als "Werkvorlage beim Freskomalen" gedient hätten. Mittlerweile haben wohl die meisten Maulbertsch-Forscher eingesehen, dass diese Skizzen keine eigenhändigen Arbeiten Maulbertschs sind, sondern Studienmaterial der Schüler oder anderer Kopisten. Man wird sich das Hauptbild in MariaTrost als Pilgerzug der Kranken etc. (ähnlich Hafnerberg) zum "Gnadenbild auf der Säule" darüber die Dreifaltigkeit ähnlich dem leider nicht abgedruckten, 1766 in Retz erschienenen Flugblatt vorstellen müssen.

Die nächste Episode "**Maximus in Sanctis - Die Fresken im Dom von Waitzen**" hätte eigentlich besser mit "Maulbertsch und Kardinal Christoph von Migazzi" bezeichnet werden sollen. FMH versucht einem ganz eigenartigen, 1762 entstandenen, grossen Stich von Johann Beheim nach Maulbertsch-Vorlage mit der Bezeichnung "Maximus in Sanctis est parvulus ille Puellus" (Der Grösste unter den Heiligen ist jenes kleine Knäblein) und ohne weitere Interpretationshilfen einen Sinn zu geben. Die leicht erkennbaren Heiligen Franziskus, Theresa von Avila und Christophorus bringt er als Allegation mit dem Kaiser Franz Stephan, Maria Theresia und dem 1761/62 zum Kurienkardinal beförderten Wiener Erzbischof Christoph von Migazzi in Verbindung, wobei der 4. bischöfliche Heilige im Bunde "Clemens" (warum nicht als Papst?) in Anspielung auf den damaligen Papst

Clemens XIII gedeutet wird. Alle vier sollen auch die "Quattro Coronati" von Migazzis römischer Titularkirche alludieren. Das Ganze soll von den in wechselseitiger Hochachtung stehenden Jesuiten (vielleicht von dem ehem. Jesuitenzögling und Seelsorger an der Militärakademie Franz Xaver Maulbertsch?) ausgeheckt worden sein. Auch wenn die Sache so nicht stimmen sollte, so ist sie von FMH gut erfunden bzw. konstruiert und bietet Anregung zum Widerspruch. Auf die auffälligen Architekturversatzstücke (Bogen, antike Pfeiler= Gebäude der Theologie ?) und die himmlische Wolken (Spiritualität?) neben den irdischen Felsen geht FMH gar nicht ein. Warum zeigt die Grafik gar keine direkten Hinweise auf die Jesuiten (z.B. IHS) und keine Dedikation an Kardinal Migazzi?. Die von FMH zu Recht als an den Seiten etwas erweiterte Brunaille-Kopie erkannte Ölstudie in Nürnberg hilft auch nicht weiter. Auch der allgemein humanistisch-psalmodierende Text dürfte schwer zu lokalisieren sein. FMH hält konsequenterweise dieses nicht sehr qualitätvolle Blatt in Mischtechnik auch für eine Maulbertsch-Werbung in eigener Sache, sodass Migazzi bei dem 1762 (oder 1764?) begonnenen Bau des Domes in Waitzen schon fast nicht hätte umhin können, den Freskoauftrag an Maulbertsch zu vergeben. In dem von Isidore Canevale schon erstaunlich antikisiert-klassizistisch konzipierten Bau - ähnlich dem von dem anderen Servandoni-Schüler D'Ixnard in St. Blasien Errichteten - musste sich Maulbertsch um 1770 stilistisch anpassen, wobei er wie FMH richtig bemerkte auf Schemata einer früheren Generation wie Rottmayr oder italienische Vorbilder seit Andrea Sacchi zurückgriff. Das Problem für Maulbertsch war es, seine eher malerische, flächig-dekorative, atmosphärische Auffassung mit einer grösseren figürlichen Plastizität ohne Absturz zu verbinden. Während die übrigen Fresken (ausser den Pendentifs, einigen Medaillons und einer Grablegung Christi in der Grabkapelle) im 19. und 20. Jahrhundert verändert wurden oder erst hinzukamen, wurde 1934 hinter dem Hochaltarblatt "Christus am Kreuz" (von 1774) das wenig ältere theatralische Hochaltarfresko "Begegnung von Maria und Elisabeth" wieder freigelegt. FMH nennt Jesuitenverbot, barocke Theatralität als mögliche Gründe. Wahrscheinlich dürfte das Fresko thematisch an dieser Stelle im allgemeinen christologischen/fast reformatorischen Trend nicht mehr als passend empfunden worden sein. FMH erkennt zwischen den Bogenkonstruktionen des Stiches und dem Hochaltarfresko Bezüge, wobei allerdings bei der "Heimsuchung" die Brückenarchitektur ebenso Tradition hat, wie bei Maulbertsch diese palkoesken Substruktionen bis in seine Anfänge zurückreichen. Der jetzige Hinweis auf eine Skizze für ein Kuppeldetail in Meran (Abb. 190) scheint eine nicht als solche kenntliche Zutat der Redaktion zu sein. Die

Erwähnung eines Leicher-Gemäldes in der Dominikanerkirche Waitzen - wobei FMH etwas zu hart urteilt - bleibt ohne inneren Zusammenhang, der auch zwischen dem Stich und den Fresken von Waitzen nur sehr willkürlich gelingt.

"Das Plafondbild im Schloss von Halbtorn" am Neusiedler See - vieldiskutiert als eines der wenigen profanen erhaltenen Deckenbilder beginnt FMH mit den (scheinbar sicheren) historischen 'Fakten' nach Julius Fleischer (Umbau unter Maria Theresia 1765-76 als Sommerresidenz für den Pressburger Hof; am 31. 5. 1765 Zahlung von 1200 fl.- an Maulbertsch und damit Fertigstellung des Freskos), um aber über einen Vergleich mit einem anderen Freskoauftrag Maria Theresias in nahen Mannersdorf zur formalen und inhaltlichen Besonderheit des Maulbertsch-Freskos überzuleiten. Das Mannersdorfer Fresko nach FMH in der Gran-Nachfolge verwendet allerdings nicht konsequent dessen 'ideale himmlische Ebenen' sondern gibt sich im terrestrischen Umlauf panoramaartig fast wie in süddeutscher Tradition. Inhaltlich hält er zu Recht den konventionellen mythologischen Apparat, die kosmische Ordnung und den Lokalbezug hervor.

Im nach MDN figural zur Standardisierung (S.246; Nr. 76; Einfluss Winterhalters, des Erhaltungszustandes?) neigenden Halbtorn Deckenbild sieht FMH eine nicht sehr aussagekräftige Steigerung "zum barocken Weltbild", während Gunther Brucher (in: Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, S. 261) von einer "radikale(n) Abkehr von der Barock-Tradition" unter Einfluss eines von einer frankophilen Geisteshaltung geprägten Programminventors spricht in kritischer Anlehnung auch an Wilhelm Mrazeks Urteil (1962, S.47): "... reinstes Rokoko..." und "...Der einseitige Triumphaspekt ... ist zum maßvollen Dualismus männlich-weiblicher Wirksamkeit, himmlisch-irdischer Entsprechung geworden..." (vgl. Brucher a.a.O., 1994, S. 295, Anm.205, bzw. Ausst.Kat. Franz Anton Maulbertsch, Wien 1974, S. 129: "Gedanken- und Bildungsgut der Rokokozeit").

Mit dem Nachteil als Vorreiter kommt FMH zu dem ikonographischen Schluss ('verblümter' Gesamtsinn): "Allegorie der Jahreszeiten bzw. von Tag und Nacht". Hans Tintelnot konstatiert 1951 "Triumph des Lichts und des Frühlings über Nacht und Zeit". Wilhelm Mrazek der einstige Barockikono-grapho/-loge erkennt 1974: "Triumph des Lichts". Klara Garas sieht es 1960 und 1974 ähnlich: "Triumph Apollos bzw. des Lichts (Allegorie der Tageszeiten?) unter Zusatz des Poetisch-Stimmungsvollen, in einer Art von idyllischer, lockerer "Sacra conversazione". Gunther Brucher eher ein Formgeschichtler kombiniert beide (?) als "Allegorie der Zeit und des Lichts". Während zuletzt der Barockikonologe der Gegenwart, Karl Möseneder, zurückhaltend das semantisch oszillierende Deckengemälde

als "Allegorie des Sonnenaufgangs" betitelt.



Abb. 1: Franz Anton Maulbertsch: Allegorie der Allnatur (Kosmos), Schloss Halbturn (Detail).
aus: Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, 2006, Abb. 195.

Bei der Detailbestimmung beginnt FMH im optischen und geistigen Zentrum, der bekrönten, weiblichen gelagerten Figur mit der Erdkugel und der Mauerkrone als "Ceres" (Möseneder: "Kybele", aber ohne Panther/Löwen), aber auch wegen der Mauerkrone eher "Titaea", "Ge", "Tellus" oder "Terra", Gemahlin des "Coelus" oder "Uranus", Mutter des "Saturn" oder ihre oft mit der "Kybele" gleichgesetzte Tochter "Rhea", Gemahlin des "Saturn", Herrin des Himmels und der Erde. In der von allen als "Flora/Chloris" erkannten Gestalt mit dem goldenen Mantel (göttlich, himmlisch, herrschend ?) sieht FMH einfach nur die Jahreszeit "Frühling", obwohl sie eine Sonnenblume (Standhaftigkeit, Stetigkeit, Treue, Nachfolge, Begierde... vgl. unten Strahov) im Haar trägt. In dem himmlisch-irdischen, von Putten herangetragenem Korb entdeckt FMH nur die Blumen aber nicht die Früchte. Die weibliche Gestalt mit dem betrodelteten Speer, dem Köcher aber ohne den dazugehörigen Bogen und dem Halbmond wird bei FMH zur "Diana" und Personifikation des Herbstes (Mrazek: "Phoebe"; Brucher:"Luna/Diana"; Möseneder: "Göttin der Nacht"). Dass die Girlande am unteren Ende in das Schattengewächs Efeu 'ausartet' erkannte nur Karl Möseneder. Der auf Wolken gelagerte diogenes- oder herculesartige bärtige, nur mit

einem wehenden Tuch bekleidete ältere Mann wird von FMH als "Nacht", von Möseneder als "Schlaf" gedeutet, obwohl er den Kopf eher nach oben und die Augen offen hält wie der sternkundige Atlas. Mit der scharfsichtigen, nachtsichtigen Eule ist er durch ein flatterndes Gewand verbunden. Zu den ostentativen, von FMH als "merkwürdig" erachteten Symbolen: Perlmuschel mit zwei Perlen, weitere 18 Perlen in kettenartiger, herzförmiger Anordnung und ein roter Korallenzweig wusste anscheinend bisher niemand eine Erklärung. Perlen werden als Zeichen des Taus, einer Verbindung von Luft-Himmel-Feuchte und Erde, die Perlmuschel ebenfalls als Zusammenwirken von Licht und Wasser, aber auch von weiblicher Schönheit, Sexualität (vgl. Venus als Tochter von Coelus und Dies = himmlische Schönheit, gegenüber der Schaumgeborenen, auf einer Muschel Stehenden = natürliche Schönheit, Zeugung d. lebendigen Dinge ...) gedeutet. Mag man auch allusiv schon an ein Beilager eines Fürstenpaares und dessen Kindfolgen (Maria Theresia und Franz Stephan hatten nur 16 Kinder mit bekannten Totgeburten; vgl. Johann Peter von Ghelen, Wienerische Beleuchtungen..., Wien 1741, S. 200: "... Schönste Muschel gib noch mehr/Uns dergleichen Perlen her...") denken, dürften doch "Uranus/Coelus" und "Titaea/Ge" und ihre 18 Kinder - die Titanen - vordergründig damit gemeint sein. Die anfänglich unansehnliche Koralle ist ein aus dem Wasser genommen, am Licht sich härtendes und prächtig entwickelndes Natur- aber auch Formungs- oder Erziehungsprodukt. Der mit der "befehlenden" (?) Geste herbeifliegende Titaea-Sohn und Uranus-Entmanner mit der Sichel, "Saturn", - nach FMH als "Regent der Jahreszeiten" die "Stelle des Winters" einnehmend - , ist aber eher als "Goldene Zeit", "Ewigkeit" weniger Veränderung, Wechsel (eventuell auch "Zeugung aller Dinge", "guter Regent", vgl. Benjamin Hederichs Mythologisches Lexikon: Sp. 2169) zu verstehen. Über "Phoebus/Sol" im Tage- bzw. Gestirn-Planeten-Bereich und die Pferde des Sonnenwagens führende "Aurora" mit Fackel (= Morgenröte, Tagesanbruch?; das schwache Halo = verschwindender Mond ?) gibt es wohl kaum Dissens. In den beiden weiblichen Figuren erkennt FMH den Abendstern (Möseneder: "Hesperus") und den goldgewandeten Morgenstern (Möseneder: "Phosphorus, Doppelgängerin"). Auf dem darunter/dahinter befindlichen Sternkreisausschnitt sind in (bewusst?) falscher Reihenfolge "Jungfrau"- "Waage"- "Löwe" zu erkennen, die für August/September - September/Oktober - Juli/August gelten. Für FMH steht der Sternkreis eindeutig im Zeichen des "Löwen" und damit des Sommers. Es schliesst sich die abendliche Dämmerung und ein Fixsternbild mit zwei gelagerten weiblichen Figuren an.

Ohne erklärendes Programm bleibt also selbst der 'sensus litteralis' oder 'sensus physicus'

ziemlich unverständlich: hieroglyphisch im Sinne Sulzers. Mrazek nimmt 1974 bei dem eher mythologisch, kombinatorisch anmutenden "Gedankhen" Maulbertsch selbst als Entwerfer an, was sehr unwahrscheinlich ist, da keine sonstigen Hinweise auf formulierte eigenhändige Konzepte à la Gran oder Johann Zick, zumal ein solch Anspruchsvolles, vorhanden sind. Als kaiserlicher Auftrag (Ende 1764) dürfte die Idee aus diesem Umfeld (Metastasio ?; man vgl. auch schon Antonio Draghi's Oper "Gaia, La madre de Dei, 1693") stammen. FMH denkt an eine Allusion auf Sommer-Residenz und Herbst-Jagd (allerdings nur bis Mitte Oktober ?). Ein Anspielung auf das erst seit dem 9.4.1766 verheiratete, hier residierende Statthalterpaar Maria Christine von Habsburg-Lothringen und Albert von Sachsen-Teschen ist eigentlich noch nicht erkennbar. Das zentrale Stilleben-Motiv könnte zumindest ein Schlüsselhinweis auf die kaiserliche Familie sein: "die Fruchtbarkeit des kaiserlichen Paares (auch Austrias) und die Entwicklung ihrer "Perlen unter günstigem Licht der göttlichen Allnatur (Art Goldenes Zeitalter)", also eher eine Art Übergang von barocker Apotheose und Mythologie zu einer noch rokokohaften, poetischen Naturverehrung. Ein Hinweis auf Franz Stephans Hang zur Naturwissenschaft (Naturalienkabinett, Conchiliensammlung, etc) weniger Freimaurerei liegt auch im Bereich des Möglichen. Franz Christoph von Scheyb's "Theresiade", oder "Die Unsterblichkeit des Stammes Habsburg und Lothringen", Wien 1746 dürfte auch als Fundus gedient haben. Nach diesen Überlegungen erscheinen manche Interpreten wie Thomas DaCosta Kaufmann mit "Aufklärung", "Enlightenment" oder "Lumières" bei einem derartigen Gemälde etwas vorschnell bei der Hand zu sein.

Exkurs: Eine "Morgendämmerung" in Köln oder "Was ist Aufklärung bei Franz Anton Maulbertsch ?"

Diese auch oft mit dem wertenden Epitheton der Fortschrittlichkeit (vgl. Ernst Gombrich) verbundene Frage erregte/beschäftigte schon einige kunsthistorische Gemüter, weniger die in der expressionistischen bis abstrakten Tradition stehenden Sensualisten wie auch FMH als die jüngeren Spätikonologen wie Karl Möseneder. Während Thomas DaCosta Kaufmann den Spagat zwischen Formausdruck und Strömungen/Winden der verschiedenen Geister (siehe: http://www.freieskunstforum.de/hosch_2006b_dacostakaufmann_maulbertsch.pdf) versuchte, fasste Möseneder das Problem in der Sedlmayr-Rupprecht-Bauer-Nachfolge bei den religiös-theologischen und heilsgeschichtlichen 'Hörnern' v.a. wie "Sapientia" mit und ohne "Offenbarung". In der folgenden 'Musterung' einer kleinen, von FMH nicht erwähnten Skizze soll auch die

profane und mehr ganzheitliche, mentalitätsgeschichtliche Perspektive zur Anwendung kommen.

Bei dem Wort 'Aufklärung' (Lumières, enlightenment,...) könnte man in der Malerei monokausal parallelisierend an Aufhellung der Palette ("wie ein Dag") denken, wie z.B. auch in der venezianischen, französischen Wende zum Rokoko um 1720 (analog zur Frühaufklärung?; einen Stil der "Aufklärung" gibt es nicht) oder in dem gerade besprochenen Halbturn um 1765 als synchroner Reflex auf den jungen, aufklärerischen, 1764 gekrönten, aber der Repräsentation abholden Joseph II und des übernommenen Grafen/Fürsten Kaunitz und dessen Umfeld?. Hinter diesem vordergründig physisch-bildlichen Indiz und oft verschwommenen Lichtmetaphorik erscheinen epochale Schlagworte auf wie Vernunft, Ethik, Erziehung, Humanität, Brüderlichkeit, Toleranz, Freiheit, Kritik an Aberglauben, Offenbarung, Religion bis hin zum Atheismus, an gesellschaftlicher Ordnung, Adel, Ungleichheit, und ein grösseres Interesse an Natur-Wissenschaftlichem, Selbstbestimmung, Fortschritt, mit denen sich Werke Maulbertschs konfrontieren lassen müssen.

Am Anfang dieses beschwerlichen Ganges der Erkenntnis (per aspera ad lucem) hängt eine - wie gesagt - FMH anscheinend nicht bekannte, carloneske, wegen der Untersicht möglicherweise für ein Deckenbild konzipierte Ölskizze angesehen als "Allegorie der Morgendämmerung" (Abb. 2) im Wallraf-Richartz-Museum Köln, die dem frühen Maulbertsch um 1750 (MDN: S. 219/20, Nr. 24) zugeschrieben wird.

Im Sammlungskatalog von 1973, S.63, Nr. 2521 erkannten die Bearbeiter (Ursula Erichsen-Firle und Horst Vey) eine untersichtige Himmels-Wolken-Tag-Nacht-Szenerie, wobei Phoebus/Helios/Apollo mit nur 2-spännigem Sonnenwagen aus dem Lichttrund auftaucht. Etwas davor schwebt mit/im "ewigen Lichte" die/der "Wahrheit" (kaum Venus) und daneben/leicht davor Merkur/Hermes mit Flügelhelm und Caduceus. Letzterer weist auf die darunter und davor befindliche weibliche, teilbarbusige Zentralgestalt mit einer Sonnenblume im Haar (im Katalog eher sinnwidrig als "Morgendämmerung/Zweifel" nach Ripa angesehen), die mit der Rechten einen von einem herabfliegenden Putto gereichten, nicht erkennbaren, belohnenden Gegenstand erhält, während sie ihre Linke einer Jünglingsgestalt mit einer Maske (im Katalog: "herandrängende Verstellung") beschützend/führend auf die Schulter legt. Darunter und daneben liegen und stürzen drei nackte, männliche Gestalten (nach Katalog: "Finsternis, Nacht und Lüge") und es ist noch ein Nachtvogel/Eule (in Strahov: Eule = Sinnbild "der noch zweifelhaften und dunkel verbesserten Sitten", vgl. Karl Möseneder, a.a.O., 1993, S. 217) auszumachen. Ein kleiner,

amorhafter Putto vertreibt die kopfüber stürzende Figur mit einem imaginären Bannstrahl. Die Sonnenblume wird im Katalog als "Liebedienerei und Wankelmut" mit der Personifikation des Zweifels verknüpft und insgesamt eine Dreistufigkeit: Dunkel/Lüge - Dämmerung/Zweifel - Licht/Wahrheit unterstellt. Aus grösserer Erfahrung und besserer



Abb. 2: Franz Anton Maulbertsch: Allegorie der Aufklärung ?, um 1750
aus: Sammlungskatalog Wallraff-Richartz-Museum, Köln 1973

Beobachtung erkannte Möseneder einen "aufstrebenden Jüngling" und die "Aurora" als "Wegweisende lichtvolle Erkenntnis und "als Überwinderin" finsterner Nachtgestalten. Die ethische, pädagogische Komponente wurde von Möseneder sicher richtig erkannt, aber

warum erscheint die rosenfingrige "Aurora" ohne Fackel (vgl. auch unten die Aurora-Variante von Maulbertsch?). Bei den "Aurora"-Darstellungen von Januarius Zick ist diese immer beigegeben (vgl. Josef Strasser, Januarius Zick, Weissenhorn 1994, S. 408/9: G 315-317). Zicks früheste Version (G 317) stellt ein pädagogisches "Morgenlob" im Sinne von "Morgenstund hat Gold zum Studieren im Mund" (vgl. H. Hosch: Adel, Künstler und Kunst zwischen Tradition und Fortschritt, in: Adel im Wandel, Ausst. Kat. Ostfildern 2006, Bd.3, S.726, Anm.43). Wo bleibt auch "Luzifer"? Steht die Sonnenblume für die Bestrafung durch Venus mit steter Liebe?. Welche Aufgabe hat Merkur?. Zum ersten Mal in Maulbertschs Werk taucht die erst im 16. Jahrhundert aus Amerika gekommene heliotrope Sonnenblume auf. Sie ist nach Emblembüchern v.a. des 17. Jahrhunderts ein Zeichen für Neigung, Begierde, Hinwendung, Nachfolge, Führung, Folgsamkeit, Vergeltung von Wohltaten u.ä.. Im Kloster Strahov (s.u.) steht sie für Standhaftigkeit, Beharrlichkeit, Treue aber auch für "Virtus", tugendhaftes Streben, Eifer und Verfolgen. Das Ganze muss sicher auch psychotropisch, psychagogisch oder psychomachisch verstanden werden: Ein beharrlicher, innerer Trieb, Fähigkeit, Gewissen, Anlage, Willen, Gesinnung vgl. auch Klosterbruck "Liebe zum Lernen" befreit den Jüngling/jungen Menschen von Falschheit (Maske), Leidenschaft/Hass/Zorn (Fackel), von Dummheit, Ignoranz, Zügellosigkeit (Eselsohren ?) und Trägheit, Faulheit (Schlafender) und verspricht das Licht der Erkenntnis, die Wahrheit, wobei Merkur wohl für die Klugheit in Reden und Handeln, Wechselfällen des Lebens, Wissenschaft o.ä. steht. Man könnte also an ein mehr oder weniger profanes vorkantianisches 'Bildungstableau' denken.

Auf der Suche nach den motivischen Quellen mögen die weitverbreiteten Lastergestalten von Carlone (Möseneder) entlehnt sein, während die Minerva-ähnliche Tugendliebe von Schutzengeldarstellungen abgeleitet ist. Der inhaltliche Nebel konnte etwas gelüftet werden, das Auftraggeber-Dunkel erlaubt nur ein Stochern in Adelskreisen, Stifter von kleineren öffentlichen Räumen in einer Bildungsanstalt?.

Zumindest eine zeitliche Koinzidenz lässt sich zu der Preisfrage der Akademie von Dijon: "Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les moeurs" im Mercure de France aus dem Jahre 1749 (und der Antwort Rousseaus 1750) denken. Die Maulbertsch vorgelegten "Gedankhen" für diese erstaunliche Bildallegorie könnte in einer wolffianischen Form (vgl. Christian Wolff: Vernünftige Gedanken von der Menschen Tun und Lassen zur Beförderung ihrer Glückseligkeit den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet, Frankfurt, 5. Auflage 1736) so gelaftet haben: Die Befreiung/Erziehung der Jugend aus der dunklen, lasterhaften Unvernunft unter Führung/Schutz der Tugend

(Gesinnung, Sitte, Benignitas, Bonitas?) und durch Klugheit/Wissenschaft (Mercur?) der Vernunft (Licht, Erkenntnis, Wahrheit) teilhaftig zu werden. Die Suggestion einer erstaunlichen Bild-Allegorie von der erst ab 1750 zum Begriff gewordenen Aufklärung mit barocken Mitteln des moralischen Hell/Dunkels, des mythologischen Apparates und der katholischen Typologie ist gross. Die Fortschrittlichkeit lässt sich v.a. wegen der bislang unscharfen Tugendzentralfigur, die von katechistischer Nachfolge Christi, über Untertanengeist, fast bis zur kulturfeindlichen, rousseauhaften natürlichen Tugendliebe reichen mag, noch nicht wirklich erweisen.

Spätestens hier stellt sich auch wieder die Frage nach dem Anteil Maulbertschs und seiner eigenen Haltung bei einem doch anspruchsvollen Programm. Die beiden stilistisch ähnlichen anderen, von MDN Maulbertsch abgeschriebenen Skizzen in Frankfurt und Wien, Österr. Galerie (S. 346, Nr. 49 und S. 68/9, Nr. 170) sind in diesem Zusammenhang als ovidianische Illustrationen des "Goldenen Zeitalters" ähnlich Kirchstetten bzw. angeblich Jahreszeiten ("Winter" unklar) und 4 Elemente, also eher konventionell-affirmatives Lob der göttlichen, heilen Weltordnung à la Leibniz zu sehen. Die Erfindung der Kölner Skizze stammt sicher nicht von Maulbertsch, wohl aber die imaginative Umsetzung und mögliche Feinkorrekturen des mit Symbolik und Emblematik notwendigerweise auch am Beginn seiner Karriere schon ziemlich vertrauten Praktikers.

Die obengenannten Gedanken waren im Schwange. Ein persönliches Bekenntnis wie bei Künstlern der nächsten Generation (z.B. Goya) ist - um es vorwegzunehmen- aber bei keinem Werk Maulbertschs wirklich festzustellen.

Zurück zu FMH und dem inhaltlich sich anschliessenden Kapitel "**Gemälde für das Prämonstratenserstift Klosterbruck**". Er erwähnt die leider bei Garas auch nicht vollständig wiedergegebene Archivalie vom 9.10.1765 mit der Nachricht eines dortigen Freskoauftrages und dem wichtigen Zeitungsartikel von September 1771 (Garas DOK XLIII) mit der Übersicht über Maulbertschs Werk bis zu diesem Zeitpunkt, darunter auch das Refektorium. Schon FMH schliesst daher bei der Datierung 1778 in J.P. Cerroni's Geschichte der bildenden Künste in Mähren,... Brünn 1807 auf einen Irrtum, während Möseneder 1993 dieser Jahreszahl der zugrundeliegenden Quelle, eine weitere Beschreibung von der Hand Norbert Korbers (= Garas DOK XXXIII; fast zur Gänze abgedruckt 1849; bei Gollinger 1822 anscheinend nur der III. Teil) vertraut und somit beide - Refektorium und weiter unten zu behandelnde Bibliothek - mit weiterreichenden Folgen etwa zeitgleich ansetzt, was auch durch die ziemlich chronologisch verlässliche

Mitwirkungsliste Winterhalters bei Maulbertsch widerlegt wird.

Welch zeitgenössisches 'Museum der damaligen Gegenwartskunst' nach 1750 (Milldorfer, Bergl, Palko...) unter Abt Gregor Lambach (seit 1764) durch die Klostersaufhebung unter Joseph II übertüncht und verschwunden ist, zeigt FMH's Aufzählung der Künstler bei der Ausstattung. Die neuere Forschung (zuletzt MDN) konnte manche von FMH gebrandmarkte 'Gipfel der Verwirrung' bei Zuschreibungen von einigen Zeichnungen v.a. mit Farbangaben und Skizzen 'abtragen' und Winterhalter zuweisen, aber es überrascht, dass FMH selbst nicht die angebliche Detailstudie ("Vorstudie") mit Figuren von "auffallender Plumpheit" (vgl. Elfriede Baum, Kat. d. österr. Barockmuseums, Wien 1980, Bd.1, S. 329) als Kopie (nach Meinung des Rezensenten am ehesten von Andreas Brugger) erkannte. Während er eine gegenüber dem zeitgleichen, flächig-koloristischen Halbturn eher noch barocke-plastische-stärker tonige Ölskizze auf Leinwand in der Wiener Barockgalerie sicher zu Recht mit dem "3. Plafon" der "Historischen Erklärung" in Verbindung bringt, bleiben die beiden Skizzen in der Prager Nationalgalerie wohl aus Unkenntnis von ihm unerwähnt. MDN versucht eine Rekonstruktion (auch nach Kenntnis der örtlichen Gegebenheiten?), wobei in dem extrem langgestreckten Raum (Breite:Länge = 1:4?) der "3.Plafon" als querrrechteckiges, aber oval geschlossenes Mittelstück von den beiden anderen flankiert worden wäre.

Die wohl beschnittene Ölskizze (Abb. 3) zeigt aber eine deutlich querovale untersichtige Anlage, während die stilistisch andersartigen Prager Entwürfe (?) für Plafond 1 und 2 wohl auf einer Seite oval geschlossen, aber tafelbildmässig aufgefasst sind (nach MDN: S. 245, Nr. 74: "Kopien nach Maulbertsch").

Wir hätten also ein ähnliches, wengleich vertauschtes Dekorationssystem wie bei Mengs in der Villa Albani, Rom 1760/61. Im Ausst. Katalog "Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren", Langenargen 2006, S. 41/42, Nr. 24/25 wird - was stilistisch überzeugt (am qualitätvollsten die Engelsbereiche) - eine Kopie Winterhalters bei der Taxierung nach der Auflösung 1784 angenommen.

Die an den anderen Maulbertsch-Schüler dieser Zeit, Andreas Brugger, gemahnende Wiener Ölskizze veranlasste FMH über die lähmende Wirkung der von der Geistlichkeit stammenden 'Gedanken'(fülle) zu reden, während Möseneder (leider in den Jahreszahlen öfters ungenau) sich letzterer zuwendet, wobei er allerdings statt den Prager Skizzen viel vagere und problematischere Studien aus Lemberg heranzieht. Warum er die



Abb. 3. Franz Anton Maulbertsch (?): Allegorie, Mittelstück für Refektorium Klosterbruck (Rekonstruktion),
aus: Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, 2006, Abb.200

Alexanderszene (anders MDN) links und die Gründungslegende rechts unchronologisch anordnet, bleibt unverständlich. Ein offensichtlicher Irrtum ist die Feststellung, dass jeweils die weltliche Macht vor der geistlichen kniet. Erstaunlich bleibt die heidnische, antike Figur der Minerva (Weisheit, Klugheit v.a. der Potentaten?) bei der Gründungslegende. Möseneder erkennt wohl das typologisierende Parallelisieren, das Exempla-Denken, auch die heilsgeschichtliche und ordensgeschichtliche Dimension, aber er liest die wohl sekundäre, 1778 entstandene "Erklärung" etwas voreingenommen in Richtung Weisheit, Weltweisheit à la Wolff, Gottsched, 'natürliche Religion' (Deismus), wobei erstere als Modifikation, aufklärerische Adaption von göttlicher 'Vorsicht', Vorsehung zu verstehen ist. Ob die kurz darauf erfolgte Klostersaufhebung 1784 durch den 'novus' oder besser 'alter' Alexander = Joseph II wohl als Zeichen der Weisheit oder der göttlichen Vorsehung zu sehen ist?. Die von Möseneder (S.99) konstatierte "Universalität" des noch später zu behandelnden Bibliotheksfreskos von 1778 lässt sich wohl aus der unterschiedlichen Funktion der Räume, der Entstehungszeit und der verschiedenen 'Konzipierenden'

erklären.

Weder FMH noch Möseneder machen sich die Mühe gemacht, die einen Idealraum suggerierende Ölskizze genauer zu betrachten und mit den sich leicht unterscheidenden, sicher erst nach dem fertigen Fresko abgefassten Erklärungen zu vergleichen. In dem hypäthralen Ausblick dürfte im optischen äthralen Mittelpunkt die "göttliche Vorsicht" mit Krone und Szepter (in der Skizze ohne das Auge Gottes) und einem Ring der Ewigkeit geherrscht haben. Eine ganz seltene allegorische Figur ist die lorbeerbekränzte "Vollkommenheit" (= perfectio, ethische Idealität im klassizistischen oder augustinisch-scholastischen Sinne?), die aus einem Füllhorn der "Vorsicht" den verdienten Lohn erhält. Diese Vollkommenheit wird durch verschiedene Tugenden erreicht. Auf einer Weltkugel sitzt ein Trio bzw. ein Quartett: mit Kerze = fides, wahres Licht des Glaubens; mit Joch = Gehorsam, süßes Joch des Evangeliums; mit Herz und weissem Gewand = Keuschheit?, reine Gesinnung?; mit Säule = fortitudo, Stärke, Treue. Neben der Kugel schwebt eine entblösste Gestalt mit geöffnetem Buch, rotem Tuch, Putto mit Fackel, weiße Fahne = Verkündigung, Evangelium ?; am linken Rand eine Mutter mit 2 Kindern bedeutet wohl eindeutig "Liebe" (caritas); darüber ein Atlas, Herkules mit einer Gestirnkugel = angeblich "Beharrlichkeit der Prämonstratenser" ; rechts aussen wird eine geflügelte Figur mit Schlange = Chronos, Ewigkeit? von einem Zephyr herangetragen oder weggeführt.

Vieles wie eigentlich naheliegende Allusionen auf Mönchsgelübde (Armut, Gehorsam, Keuschheit), christliche Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung), die 7 Gaben des Hl. Geistes (Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Wissenschaft, Frömmigkeit, Gottesfurcht) bleibt noch so hermetisch, hieroglyphisch und damit einer überzeugenden Zuordnung zu einer geistigen Strömung entzogen. Auf alle Fälle ist auch in dieser Unschärfe das Thema (Vorhersehung, Tugendhaftigkeit) für ein Refektorium nicht ganz ungewöhnlich z.B. Michael Willmann im Zisterzienserkloster Leubas oder Bartolomäus Altomonte in St. Florian.

Das Kapitel beschliesst FMH mit einer Besprechung eines piazzettesken, jetzt in Znaim, Dominikanerkirche befindlichen Andachtsbildes aus dem nämlichen Klosterbrucker Sommerrefektorium "Hl. Norbert unter dem Kreuz Christi", wobei aber kaum glaubhaft ist, dass für den expressiven Christus Josef Winterhalter d.Ä. nach Zeugnis seines Neffen wirklich einen plastischen Bozzetto als Vorlage geliefert haben soll.

Ganz ausführlich behandelt FMH auch noch den seitenverkehrten, jetzt lichten Nachstich

eines unbekanntes Stechers quasi als Überleitung zu **"Die ersten Radierungen"** oder Maulbertsch als Peintre-Graveur. FMH nimmt den Einfluss seines späteren Schwiegervaters, des Stechers Jakob Schmutzer, an. Bevor man über mögliche Motive Maulbertschs in diesem Métier (Interesse an neuen Ausdrucksmöglichkeiten, Vervielfältigung, Verbreitung von Motiverfindungen, ökonomische Überlegungen, Bekanntheitssteigerung, Rembrandt-Modeerscheinung, ...) spekuliert, muss man konstatieren, dass die eigenhändige Druckgrafik bei ihm keinen grossen Stellenwert (allenfalls als Nebentätigkeit) besass und er auch nicht Sammler, Liebhaber mit ihren grafischen Kabinetten wie z.B. Paul Troger bediente. FMH, der sich noch nicht auf die Ausstellungen und Forschungen von Eckart Knab, Klara Garas, Alice Strobl, Katharina Setzer (vgl. Ausst.Kat. Langenargen 1996) und zuletzt MDN (in: Geschichte d. bildenden Kunst in Österreich, Barock, München 1999, S. 620 ff, Nr. 318) 'bauen' konnte, beginnt mit dem vermeintlichen 'Erstling': "Christus und der Hauptmann von Kapernaum" (G 160), den er auf 1766 wegen angeblicher stilistischer Nähe zu Pöltenburg (1766) und der Rückkehr Schmutzers von Paris datiert. Getrude Aurenhammer in ihren behutsamen Anmerkungen von 1977 erwähnt auf S. 314, Anm. 160 zwei Zustände, die mit "A: Maul: P:" bzw. mit "A: Maulbersch fec:" bezeichnet sind. Es ist doch sehr seltsam, dass der sich immer nur "Maulbertsch" Schreibende eine eigenhändige (wenngleich nicht von ihm selbst gedruckte) Radierung so bezeichnet haben sollte. Zumindest die nachträgliche Bezeichnung dieser als verätzt erachteten Platte dürfte von anderer Hand (des Druckers?) stammen. Es dürfte eine gemalte, venezianisch inspirierte Vorlage (aber nicht die im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindliche Nachschöpfung) vorhanden gewesen sein. Die von FMH auch zur Datierung ins Spiel gebrachte Verbindung zu einer von Johann Christoph Reimperger und Johann Georg Winkler um 1770 herausgegebenen christologischen Andachts-Erbauungs-Szenen nach Entwürfen von Kremers Schmidt erscheint eher unwahrscheinlich. Die erstaunlicherweise - obwohl unvollendet wirkende - oft abgezogene und rezipierte Radierung muss vor 1764 (Verwendung von Franz Anton Weiss, Wertach 1764) nach MDN (S. 231, Nr. 47) sogar schon um 1757 entstanden sein. Bei der "Apostelkommunion" interessiert FMH das Verhältnis zur Vorlage von Pittoni bzw. Pietro Monaco. Das jetzt malerisch durchgearbeitete, sicher eigenhändige Blatt - stilistisch eher in der Rembrandt-Nachfolge - wird von ihm kaum abweichend zu den neueren Untersuchungen um 1767/68 datiert. Bei einem dritten, viel schwächeren, mit "Anton Maulpersch fec." bezeichneten Blatt "Tod d. Hl. Joseph" (kannte FMH die sich der "Apostelkommunion" anschliessende "Mariä

Himmelfahrt" nicht?) steht der Vergleich mit den bekannten Vorbildern Maratta, Trevisani, Troger im Vordergrund. Leider sind auch die erwähnten Ölskizzen von Stift Wilhering bzw. das Altarbild in Wien, Laimgrube (MDN: S. 249, Nr. 82: 1766/67) nicht abgebildet. Den volkstümlich-erzählerischen, rembrandtesken (von FMH wieder als nordisch, deutsch, innig, empfunden interpretiert) Grundton beschreibt FMH überzeugend. Ob die nur in zwei Exemplaren erhaltene, nicht rezipierte und jetzt in die 80er Jahre datierte Grafik "in Hausandachten" verbraucht worden ist, erscheint mehr als fraglich.

Bei dem Vergleich von angeblichem Entwurf und Ausführung für **"Die Kuppelfresken in der Propsteikirche Pöltenberg"** mit klarer Entstehungsgeschichte (1765 Kontrakt, 1766 Ausführung) erstaunt, dass dem sonst gegenüber Garzarolli-Thurnlack so kritischen FMH, aber auch noch Alice Strobl 1974 nicht aufgefallen ist, dass es sich um eine Kopie der sicher farbigen Erstkonzeption Maulbertschs handelte. Bis auf die Änderung in der Kuppel der Laterne sind die Unterschiede eigentlich nicht so bedeutsam. Bei dem links vom Kreuz stehenden bärtigen Greis, der von einem Pagen mit einem Caduceus-ähnlichen Kreuzstab begleitet wird, kann man aber kaum die "Figur (Kaiser) Konstantins" vermuten, sondern den Juden und Kreuzfinder Judas, später als Cyriakus/Quiriacus Bischof von Jerusalem und Patron des Kreuzherrenordens, womit die "Verbindung" einen 'historischen' Sinn erhält. Bei dem in der Kleidung des 17. Jahrhunderts auftretenden Ordenskomtur dürfte es sich um eine wichtige geschichtliche Figur des Ordens im Verlauf des 30jährigen Kireges z.B. Jan Lohelius + 1622 handeln. Die gegenüberliegende Versammlung des Namens- und Lokalpatrons Hippolytus (St. Pölt) und anderer Kreuzfahrerorden sowie die anderen Szenen dürften von FMH korrekt gedeutet worden sein. Am Ende erwähnt er auch die Mitarbeit Winterhalters z.B. bei den Evangelistenzwickeln und den Seitenaltarblättern. Das heute völlig entstellte Hochaltarblatt "Verklärung d. Hl. Hippolyt" stammt nach Aussage J. Winterhalters von Maulbertsch. Umsomehr überrascht, dass die FMH anscheinend unbekannte, Juli 1766 approbierte Zeichnung, jetzt in der Augsburger Barockgalerie von MDN (S. 338, Nr. 2), Winterhalter zugewiesen wurde, wahrscheinlich als eine Zweitfertigung für den Postverkehr. Eine FMH unbekannte Ölskizze "Kreuzprobe" auf Papier in der Mährischen Galerie, Brünn sollte endlich nach MDN (S. 341, Nr. 21) dem Gehilfen und Kopisten Winterhalter gegeben werden.

Der Sprung zu dem 1768 datierten **"Fresko vom Stephansorden in der Ungarischen Hofkanzlei in Wien"** bei einem so ausgelasteten Maler wie Maulbertsch (mind. ein

Grossauftrag oder zwei mittlere Freskoaufträge während einer Saison) macht die noch unsichere Datierung neben dem Hang zum Episodischen bei FMH deutlich. Gerade der von ihm angeregte Vergleich mit den präfotografischen Gemälden der Meytens-Schule mit den Massenszenen bei der Krönung Josephs II in Frankfurt 1764, wobei zeitgleich auch dieser zivile Stephanusverdienstorden (nach dem ungarischen Nationalheiligen wie Kaiser Franz Stephan benannt) errichtet wurde, belegt die Unterschiede zu Maulbertschs leider schlecht erhaltenem Deckenbild.

Die Decke öffnet sich länglich-agraffenartig durch einen Ausblick aus einer Rampen/Schacht-Anlage bis in Himmelszone. Selbst die allerdings nicht streng historische Szene der Ordensverleihung an die von FMH relativ genau geschilderten (nur?) ungarischen Notabeln durch Maria Theresia wird trotz teilweiser Porträtintention durch die Vermengung mit im Buch zumeist richtig bestimmten Allegorien überhöht und transzendiert. Die unteren Herrschertugenden "Fortitudo" und "Caritas" sind auch als Schutz und Fürsorge für das Land zu verstehen. Vor der Triumphalarchitektur mit der "Freigiebigkeit" und "Klugheit" der Herrschaft gegenüber der Elite kommen oben "Ruhm", "Ehre" und "weise Voraussicht" (nicht "Vergangenheit") hinzu. Manche Fehlinterpretation FMH's geht, wie die beigegeben alte Aufnahme zeigt, auf den damaligen tonigen Übermalungszustand zurück. Interessanter als mögliche Anleihen aus dem Meytens-Franz Anton Palko-Umkreis im Figürlichen, oder Tiepolo, Conca, F. K. Palko im Aufbau oder gar Rubens in der Mischung der Realitätsebenen ist der Umsetzungsprozess der Konzeption, den eine FMH unbekannte Zeichnung und eine Ölskizze, die erst 1990 von Dimitri Schelest publiziert wurden, suggerieren. Die Zeichnung im Moskauer Puschkin-Museum folgt ungefähr dem späteren Deckenbildrahmen, gibt aber sonst einen früheren, eher augenblickshafteren Entwicklungsstand wieder und wird von MDN wohl zu Recht Winterhalter (S. 354, Nr. 92) zugewiesen, während die relativ grosse Ölskizze auf Leinwand im Lemberger Museum auf den ersten Blick aus der Farbe entwickelt, spontan und unbestimmt erscheint und gar nicht der späteren Rahmung folgt, aber sonst dem ausgeführten Fresko in den meisten Formulierungen entspricht. Es ist überdies die einzige Skizze Maulbertschs (nach MDN: S. 253, Nr. 88a: eigenhändig), die eine nachträglich geritzte Quadrierung besitzt: neue Funde - neue Probleme.

Im nächsten Kapitel **"Die Taufe Christi in der alten Universität in Wien"** stellt FMH ein leider auch nicht mehr gut erhaltenes, nicht ganz so längliches Deckenbild vor, das von altertümlichen Balkonbrüstungen und Rocaille-Eckkartuschen ein'gefasst' wird. Warum

das Deckenbild nicht über die ganze Länge reicht, sondern von einer Art Scheinkuppellösung als Überleitung zur Wand begrenzt wird (funktional als Baldachin, für eine darunter befindliche Tribüne; kompositionell zur Format-, finanziell zur Kostenbegrenzung?). begründet FMH mit der Trennung von visionärem Bildraum zu dem von illusionistischer Architektur geprägten Realraum. FMH nimmt ohne wirklichen Nachweis um 1767 (auf alle Fälle vor 1771; MDN: S. 247, Nr. 78:um 1766) einen Auftrag des damaligen Universitätskanzlers und Wiener Weihbischofs Franz Anton Marxer (1703-1775) für den Johannessaal auch Theologiesaal genannten Raum an. Der eigentliche Festsaal in dem vom Kaiserhaus errichteten Gebäude bekam schon 1755 ein aufwendiges, jetzt nach einem Brand (1961) leider nur noch rekonstruiertes Deckenbild von Gregorio Guglielmi "Vier Fakultäten und Herrscherlob" (u.a.: "Offenbarung, natürliche und spekulative Theologie"), entworfen vom Hofpoeten Pietro Metastasio. Dem in seiner Funktion wohl als theologisches Auditorium/Hörsaal/Prüfungsraum zu verstehenden "Johannessaal" verpasste man ein erstaunlich 'einfältiges' Thema: "Taufe Christi" durch den Buss-Prediger Johannes im Jordan als Zeichen für das Sakrament für die Aufnahme in die Kirche, die als "Ecclesia" an der schildbogenartigen hinteren Schmalwand 'leibhaftig' erscheint.

Nachdem FMH erst die Entwicklung der Hauptszene von der eher 'aktualgenetischen' Auffassung in einer wohl von Winterhalter stammenden Detail-Ölskizze (MDN: S. 372, Nr. 186; die Ganzkopie des Maulbertsch-Entwurfs in Lemberg, MDN: S. 352, Nr. 84, kannte FMH noch nicht) zur Statuarik in der Ausführung aufzuzeigen versucht, schweift er über auf die Begleitfiguren, bei denen in Gestalt der Pharisäer er über Bibelstellen Allusionen auf die z.T. kritische Glaubensdiskussion des 18. Jahrhunderts angedeutet sieht. Sehr gewagt freilich erscheint die von ihm angestrebte Verbindung von jugendlichem, fast liegendem und beobachtendem, adligen Kavalier/Stutzer mit dem jungen kritischen Kaiser Joseph II und der zum Betrachter herab blickenden vornehmen Matrone mit Kind als rechtgläubige Maria Theresia. Wenn man nicht einen sublimen Erziehungsgedanken oder nur Wissensneugier unterstellt, so drücken beide Figuren eine projektive, affektive Entgrenzung von Betrachter und Heilsgeschehen neben der veronesischen künstlerischen Staffagefreiheit aus. Die Patronage des Johannes (Täufer oder Evangelist?) für die Freimaurer in den Johanneslogen sei auch mal nur so in den Raum gestellt.

Gunter Brucher in der Nachfolge von Hans Tintelnot weist auf die kompositionellen Schwierigkeiten und mehr anmutungshaft auf die bühnenhaften, volkstümlichen,

säkularisierenden, pittoresk konzipierten, modusnivellierenden Elemente ("barocker Ikonologieaspekt in ungewohnter Weise") hin (vgl. Die Kunst des Barock in Österreich", Salzburg 1994, S. 261/62). Wahrscheinlich hat er mit dem "Kostümfest", etwas "unernste geistliche Schau", "Theater" (vgl. das Genre 'les frileuses'; Exotikum durch Orientale) nicht unrecht. Erstaunlicherweise hat Gunter Brucher den Einfluss von Maulbertschs Deckenbild in der Grazer Domherrenkapelle nicht erwähnt, wo nicht Caspar Fibich, sondern der ausgewanderte Schwabe Eustachius Gabriel pasticcioartig (v.a. Johannes Figur) sich für das Breitformat über der Westempore frei daraus bediente.

Das nächste Kapitel **"Die Gemälde der Karmeliterkirche in Stuhlweissenburg"** beschliesst FMH mit der Frage nach Fastgleichzeitigkeit besser Gleichherblichkeit (?) von "Puppenspiel" und "gewaltigster Vision", von äusserlicher, "verblendeter Virtuosität" und verinnerlichtem und "aufgehelltestem (!) Genie" in Maulbertschs Werken. Sein kritisches Urteil ("leiblos, ausdruckslos") über das meiste mit Ausnahme des Oratoriumskruzifix der von FMH vor 1769 (genauer wohl 1768 wegen der Nichtmitwirkung von Winterhalter, also in zeitlicher Nähe zur Ungarischen Hofkanzlei) richtig datierten Deckengemälde ist dem Erhaltungszustand, den aufdringlichen Scheinarchitekturen, den trennenden Gurtbögen o.ä. geschuldet, wie auch die kleinen beigegebenen Abbildungen vor Augen führen. Auch das weitgehend konventionelle, durch die Karmeliter vorgegebene Programm trägt zu diesem negativen Eindruck bei. Eine beschnittene (?) Nachzeichnung "Geburt Mariens" nach einem verschollenen Entwurf wird von MDN als nicht eigenhändig und von Vinzenz Fischer stammend angesehen (vgl. MDN: S. 342, Nr. 25, Abb. 309). Die von FMH noch als "edel ausgewogen" erkannte Ausführung erinnert an Lösungen seit der Renaissance, aber nicht in der Einzelfigur. Januarius Zick wird 10-15 Jahre später solche Szenen auch im Ganzen in seine Gegenwart/Zeit verlegen. Am interessantesten, weil auch am rätselhaftesten ist die von FMH als einzige ausführlich gedeutete "Allegorie der Erlösung" im Chor, wo er die "Marienvision des Isaias" (Isaias 7,14 u. 35,1-2) mit dem "Wunder vom Berge Karmel" verknüpft sieht, was auch der Karmeliter John Baconthorpe in seinem "Speculum de instiutione ordinis" unternimmt. Der eigentliche Karmel-Bewohner und geistiger Gründungsvater der Karmeliter ist der Prophet Elias (links unten), der höher gestiegene Geblendete wäre dann der Schüler und Nachfolger Elischa (Elis, Elisäus). Bei der Deutung als Isaias wäre dann an Ahas zu denken, nicht als ikonographische Detailversessenheit, sondern um den Weg vom Text zum Bild - was Maulbertsch aus/mit dem Thema gemacht hat - besser nachvollziehen/ zurückverfolgen zu können.

Leider ist dem nächsten Kapitel **"Tätigkeit als Restaurator"** keine Abbildung beigegeben worden, um den Umfang und auch die einfühlende Leistung besser beurteilen zu können. FMH nimmt für die Hofbibliothek nur dekorative, auch von einem Architekturmalers wie V. Fischer zu bewältigende Ausbesserungen wie z.B. der neu eingezogenen Stützbögen an. Wahrscheinlich sind durch Detailaufnahmen zu bestätigen, dass nicht nur Risse sondern ganze Ausbrüche im Figürlichen zu ergänzen waren (einige Köpfe z.B. in der Kuppel wirken "maulbertschesk", vgl. Eckart Knab, Daniel Gran, Wien 1977, Abb. 55/56). Dies legen auch die Signatur "... REFECIT MDCCLXIX" und die späteren lobenden Erwähnungen nahe. FMH spekuliert auch noch, ob Maulbertsch vielleicht als möglicher früherer Gehilfe (1740/50) für diese Aufgabe ausgewählt wurde. Immer wieder kommt er auf eine angebliche Vernachlässigung Maulbertschs durch den kaiserlichen Hof zurück, wobei für die wenigen kaiserlichen Freskoaufträge nach Guglielmi nur noch Maulbertsch engagiert wurde. Die von FMH noch angeführten Porträtmaler Meytens und Maron sind keine Konkurrenten auf dem Gebiet der Kalkmalerei. Ein weiterer Punkt FMH's ist der potentielle Einfluss des von einem auf die barock-klassizistische Richtung festgelegten Malers geschaffenen, ungemein bedeutenden, enzyklopädischen Werkes. Eckart Knab (a.a.O., S. 60) meint ab 1769 einen stilistischen Wandel (grössere figürliche Plastizität) als Reflex bei Maulbertsch erkennen zu können. Wörtliche Gran-Zitate finden sich bei Maulbertsch aber nicht.

Mit **"Die Fresken in der Karthause Königsfeld bei Brünn"** macht sich FMH wieder ausführlich an ein schwieriges Kapitel. Der Auftrag aus dem Jahre 1769 durch den Prior des 1781 aufgelösten Klosters, Athanasius Gottfried (= "Gottfried Athanas") soll fünf verschiedenen Räumen gegolten haben. Vom Kapitelsaal und der Sakristei finden sich jeweils zwei Abbildungen (falsche Legenden), die trotz gewisser Veränderungen durch Übermalungen des 19. Jahrhunderts nur jeweils zwei Motive vor/in einem grosszügigen Aktionsraum zeigen, wobei beim Engel in der "Verzückung d. Hl. Johannes auf Patmos" Maulbertsch auf Venedig (Tiepolo, Udine) zurückgreift. Möglicherweise sind die Malereien vor der Restaurierung in der Hofbibliothek entstanden, da kein Gran-Einfluss, aber ein Trend zur Genauigkeit v.a. in den Accessoires (z.B. im "Traum Josephs") zu konstatieren ist. Die Malereien in der Marien- und Kreuzkapelle sind vernichtet (vgl. MDN: S. 254 Nr. 91). Der 5. Raum ist unklar. FMH referiert auch die interessante Nachricht, dass Gottfried 12 Skizzen nur (?) für die Sakristei besessen habe, die nach seinem Tode 1814 in den

Besitz des Bildhauers Andreas Schweigl gekommen seien. Für den Kapitelsaal berichtet FMH von einer unbekanntem Skizze (1940 in Privatbesitz) "Gründung der Karthause durch den Markgrafen Johann". Abgebildet ist die von MDN (S. 352, Nr. 85) Winterhalter zugewiesene Skizze "Allegorie der Ecclesia" ebenfalls für den Kapitelsaal. Während die von Garas 1971 als Maulbertsch publizierte, von MDN der Maulbertsch-Werkstatt gegebene motivgleiche Zeichnung in Breslau (MDN: S. 374, Nr. 201) FMH noch unbekannt war. Bislang ist auch ungeklärt, wer nach 1767 und bis 1771 Skolar und 1. Mitarbeiter bei Maulbertsch war.

Welche Gründe (Verbindungen zwischen Hagedorn, Oeser, Joseph Rosa, Palko bzw. Wien und Dresden) FMH auch immer für die **"Fresken in der Hofkirche und im Palais Riesch in Dresden"** anführt, Maulbertsch muss nach dem Tode Palkos (1767), dem Weggang Stefano Torellis um 1770 ein solches Renommée besessen haben, dass ihm diese ehrenvollen Aufträge zuteil wurden. Wenn man - dem Schicksal sei's gedankt - die doch noch wenigstens erhaltenen, über das Münchner Zentralinstitut gut greifbaren, im vorliegenden Buch teilweise verwendeten Aufnahmen der Malereien in der Hofkirche miteinander vergleicht, wird eine Rangfolge deutlich: am schwächsten der Dresdner Akademiedirektor und Halbplastiker Charles François Hutin, dann der eher unpersönliche Bologneser Wandmaler Stefano Torelli, dann der sensitive und piazzetteske Palko und zuletzt der extrovertierte wuchtige, aber auch koloristisch dekorative Maulbertsch, der Flämisches und Italienisches ganz individuell in der unter dem neuen Kurfürsten (seit 1768) in Auftrag gegebenen Ausmalung der Bennokapelle anwendet. Die von FMH richtig bestimmte zweiteilige Komposition ("Bekehrung der Wenden zum Katholizismus durch Benno und mit Unterstützung Konrad von Wettins"; "Beseitigung des Heidentums und Benno in der Glorie unter der Trinität in der Laternenkuppel") erscheint lokalhistorisch vom Thema wenig originell (vgl. z.B. Franz Joseph Spiegler in Zwiefalten). Die weisend-erziehende Frau mit Kind am Rande hat eine ähnliche Funktion wie diejenige im Theologiesaal der Alten Universität in Wien.

Zusammen mit dem nicht erhaltenen, sicher interessanten Palais Riesch ("Historischer Saal") ist dieses profane Werk der einzige bekannte grössere Auftrag ausserhalb der Habsburgergrenzen und abgesehen von den äusserlichen Feston-Gehängen kaum mit dem angeblich in Dresden tonangebenden Klassizismus (vgl. das 1766 gelieferte schwache Hochaltarblatt von Anton Raffael Mengs) in Verbindung zu bringen. FMH anscheinend unbekannt, konnten von Garas (1974) zwei Detailentwürfe (Albertina und

Hist. Museum) von MDN (S. 256, Nr. 94a, Abb.328) nur ein laviertes Entwurf (Albertina; in den Wolkenbergen ähnlich der "Allegorie auf das Schicksal der Kunst" s.u.) ausfindig gemacht werden. Die sicher nur wenigen Gehilfen (ein bis max. drei) v.a. bei der Architektur sind unbekannt (V. Fischer ?).

Warum FMH wieder **"2 Reiseskizzen"** (Wien, Albertina m.Abb.) aus dem Strafvollzug (man ist fast an die Schausstellung Marie Antoinette's am 10.10.1793 erinnert) und mit "Raab und Ölmütze" sicher auch nicht von Maulbertschs Hand beschriftet, dem Meister aus Langenargen geben will, ist qualitativ, stilistisch und thematisch nicht nachzuvollziehen. MDN (S. 367, Nr. 163) gibt sie Lukas Stipberger, sieht keine Verbindung zu Maulbertschs Aufenthalt in Raab und datiert um 1788/90.

Die vom Bischof von Raab/Győr, Franz Graf Zichy, in Auftrag gegebenen und von Johann Szily später Bischof von Steinamanger/Szombathely ab 1772 verabredeten **"Fresken im Raaber Dom"** stellen ein 'Gesamtkunstwerk' in Etappen dar. Es fragt sich allerdings, ob die als Abb. 253/54 abgebildeten, reliefmimetischen Stephanus- bzw. Ladislaus-Szenen 'in mordente' schon aus der ersten Phase 1772 stammen, wie FMH annimmt. Bei der Ausschmückung - der unbekannte Architekturmaler spielte hier eine grosse Rolle - wird kein Gesamtgedanke sichtbar. Für das Hauptgemälde im Presbyterium "Verherrlichung der ungarischen Heiligen" geht FMH von einer in Berlin erhaltenen, atmosphärischen Skizze (MDN.: S. 259, Nr. 98b, Abb.345) leider mit falscher Einzelbestimmung aus: der Stehende links unten ist der Heilige Ladislaus I (später mit Streitaxt) und nicht Emmerich; die hellgekleidete Dame wohl nicht Gisela sondern Elisabeth von Ungarn, verm. von Thüringen; auf höherer Wolke befinden sich demnach der jugendliche Emmerich (und nicht Stephan) und sein Vater Stephan I als Rex und Sacerdos (Schwert und Krönungsmantel), Bischof Gerhard von Csanád.

Es erstaunt, dass Szily nicht gleich das 'volle Programm' Maulbertsch mitteilte: neben Elisabeth kamen die Schwester (?) Margarethe, die auf die Würde einer Königin von Polen verzichtet hatte, links von Emmerich wohl seine Mutter Gisela, Tochter Heinrichs d. II. und spätere Äbtissin von Niederaltaich mit dem Sternenmantel ihres Vaters (? , Bamberg), sowie unten rechts ein Märtyrer aus dem Arpadengeschlecht hinzu.

Das hier nur im Groben inhaltlich korrigierte Fresko (Abb. 4) steht ganz in barocker Tradition - nicht nur Rottmayrs nach FMH - und kann intentional kaum mit dem Klassizismus, allenfalls mit einem erstarkenden ungarischen Nationalgefühl in der zweiten

Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden.

MDN macht sich noch Gedanken um eine als Abb. 260 wiedergegebene und FMH schon bekannte Ölgrisaille (MDN: S. 259, Nr. 98a) als Vorlage für den "Triumph Christi" (vgl. Abb. 250). Auch sie wundert sich über den Farbverzicht und – unausgesprochen - , dass dabei nicht schon das längliche Oval der Ausführung angedeutet ist. In dem Zeitungsbericht (vgl. Strukturwandel der Öffentlichkeit nach 1770) anlässlich der Teil-Einweihung 1774 wird nicht nur auf die sakrale Bedeutung ("Würde eines Heiligtums") sondern auch auf die ästhetische ("Bewunderung grosser Kenner") abgehoben.



Abb. 4. Franz Anton Maulbertsch: Ungarischer Heilighimmel (Detail Presbyteriumsfresko, Győr/Raab),
aus: Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, 2006, Abb. 264

Wenn man **"Die Hofkammerkapelle in Wien"** betritt, weht ein anderes kühles, klassizistisches Lüftchen: antikisierende Gesimse, einfache, klare Ornamente, im illusionistischen Deckenbild ein 'aufgeräumter' Himmel (Bushart), an den Wänden gemalte Apostel als Imitat vergoldeter Plastiken samt Schattenwurf. Obwohl FMH die Aktenvorgänge kennt, ordnet er wie schon Klára Garas, Gertrude Aurenhammer und zuletzt Wilhelm Georg Rizzi (1977, S. 637-647) und MDN (S. 258, Nr. 97) bemerkten, die Anteile Maulbertschs (alles Figürliche mit Hilfe Winterhalters), Fischers (nur die Architektur) teilweise falsch zu. FMH geht auch noch von den durch Übermalungen (Winterhalters?, vgl. Abb. 267) bedingten paarweisen Figuren (z.B. Abraham und Melchisedek) aus (nach Freilegung der Maulbertschoriginale oder der Erstfassung nur noch eine Figur pro Wandabschnitt). Auch nach den jüngsten Forschungen von Rizzi und

MDN bleiben einige Fragen offen. Verwunderlich nicht nur für MDN ist, dass bei geforderten 5000 (!) Dukaten und sogar 1000 erhaltenen Dukaten keine bessere Leistung als weitere Empfehlung von allen Beteiligten abgeliefert wurden. Die Verniedlichungstendenz der "Kreuzesallegorie" an der Decke hat ihre Entsprechung zur Infantilisierung der Götterwelt z.B. in Schloss Aulendorf. Zumindest tat es den weiteren kaiserlichen Aufträgen (z.B. Innsbruck) keinen Abbruch. Die bei Mozart schon ausgeprägte Skrupelhaftigkeit im Hinblick auf die Nachwelt, plagte den eher pragmatisch denkenden, mit Verlusten rechnenden Maulbertsch kaum. Die Geschmacksunterschiede auch im sakralen Bereich zwischen dem Kaiserlichen Hof unter Josef II und einem ungarischen Provinzbischof wie Zichy sind auf alle Fälle eklatant.

Das von FMH richtig datierte (Juli 1773) Fresko **"Das Heilige Abendmahl in der Augustinerklosterkirche in Korneuburg"** besitzt wieder ein hohes Niveau. FMH beschreibt die originelle Verbindung von Architektur, eher schwacher, altertümlicher Plastik (Urheber unbekannt?) und Illusionsmalerei in einer für Maulbertsch seltenen, nachpозzesken Qualität. Sümeg in der tiepolesken Tradition erscheint viel weniger 'pingelig', eher improvisiert.

FMH sucht nicht ganz überzeugend nach textlichen und bildlichen Entsprechungen, wobei er auf Lukas 22,10-13 wegen des Wasserträgers abhebt und auf das grosse Vorbild Leonardo hinweist. Wegen des sauber geplätteten Tischtuchs kann man auch an Franz Karl Palkos ähnliche Vorliebe erinnern. Nach den Schildern des plastischen Altaraufbaus ("o / sacrum / convivium" und "Qui / manducat / me ..." und "vivet propter me") ist eher an Johannes XIII, 18 zu denken im Vergleich mit der viel 'profaneren' Mailänder 'Ruine' geht es eigentlich gar nicht (mehr) um den äusseren Anlass Judas und die Unruhe unter den Jüngern, sondern durch den Blick Jesu nach oben und den vermittelnd weissen schwebenden Engel zu Gott Vater "dass die Schrift erfüllet werde". FMH bringt auch noch den gleichaltrigen Dichterzeitgenossen Klopstock mit seinem berühmten "Messias" ins unpassende Spiel.

Auch die neuere Forschung konnte noch nicht den Maler der schon mit klassizistischen Festons versehenen triumphalen Innenraumarchitektur auf Podest, Theaterrampe und mit Kolossal-Säulen (ähnlich Hofbibliothek) nennen. MDN (S.260, Nr.99) denkt an Vinzenz Fischer. Eine solche Anlage hätte man sich als Architekturaufgabe bei den Akademiewettbewerben bis 1755 denken können. Der auf einem Nachstich von August Zeuger genannte Theatermaler I.P. Gruber ist wohl nur der Lieferant der Stichvorlage.

Fast ganz bestätigt wird das nächste Kapitel **"Die Wallfahrtskirche von Mühlfraun (Dyje)"** durch die jüngste Forschung in einer Monographie von 2005. Das von MDN dort akribisch hergeleitete Entstehungsdatum (1774) oder die strittige Verteilung der erst um 1778 (nicht lange vor den Wallfahrtseinschränkungen durch Joseph II) entstandenen Altarbilder auf Leicher, Winterhalter und Maulbertsch werden dort geklärt. Gegenüber der Jetztmeinung unterstellt FMH auch Maulbertsch die Abfassung (allenfalls kooperativ) der "Erklärungen" der Gemälde trotz Unterzeichnung mit "Maulp(!)ertsch". Vielleicht sollte man aber solche theologischen "Gedankhen" nicht nur als (Selbst-)Hemmnis wie FMH sondern als Herausforderung ansehen. Viel Raum nimmt ein Vergleich mit Daniel Gran, Annakirche (mit der idealen schwebenden Erd-Kugel und den Voreltern, anders in Sonntagberg) ein: dogmatische Allegorie (Gran) - sensualistisches "wunderbares Ereignis im Zauber der Farbe" (Maulbertsch).

FMH verweist auch auf den starken Anteil von Winterhalter z.B. bei der "Menschwerdung", während er erstaunlicherweise den zumeist von Gehilfen gefertigten Konsolenfiguren mehr Authentizität zuspricht. Noch deutlicher stellt MDN die neue fast kassettenförmige, frühklassizistische Behandlung der Architekturteile heraus, wobei sie wieder V. Fischer ins Spiel bringt. Durch die "Erklärungen" und die schon deutlich spürbare Leicht-/Allgemeinverständlichkeit der Themen gibt es kaum Abweichungen in der Bestimmung. Allerdings sollte man Maulbertsch bei Themenähnlichkeit der Aufträge und den herrschenden Bedingungen (Durchschnittsaufträge) freie Wiederholungen Maulbertsch nicht vorwerfen. Sklavische Wiederholungen sind bei Maulbertsch nicht bekannt.

Abschliessend geht FMH auf eine Nach-Zeichnung Winterhalters ein, die ein verlorenes "Hl. Grab" angeblich von Maulbertsch darstellen soll (Abb. S. 106: Dyje), aber eher als ein eigenständiges Winterhalter-Projekt anzusehen ist.

Das Kapitel **"Der Riesensaal in Innsbruck"** beginnt Haberditzl mit der Vorgeschichte, dem plötzlichen Tod Kaiser Franz Stephans in Innsbruck nach dem Khevenhueller-Tagebuch zum besseren Verständnis, um anschliessend ohne Quellenangabe die auch bei Klára Garas im Anhang gesammelten Dokumente vorzustellen, allerdings ohne sie weiter zu hinterfragen. FMH war erstaunlicherweise anscheinend der aus Privatbesitz (Theodor Langer, Wien; Luigi Ronzoni, Wien) stammende Modello von dem alle (Freiherr Joseph von Sperges: "...viel verspricht ...sehr gefallen...") bis heute begeistert sind,

unbekannt. MDN (Nr. 106a, S.262) bezeichnet das ins Paul-Getty-Museum, Los Angeles gelangte grosse Ölgemälde auf Leinwand (Abb. 5) als "der bedeutendste Entwurf Maulbertschs zu einem österreichischen Fresko", wobei die von ihr beobachtete Zurücknahme des "Atmosphärischen" im ausgeführten Fresko sicher mehrere Gründe gehabt haben dürfte. Im stark vergrösserten und vergrößernden Fresko und der matten Kalkmilch die Frische, kompositionelle Spannung und die Glanztiefe der Ölmalerei beizubehalten, ist nicht einmal Tiepolo gelungen. Es ist umso erstaunlicher, dass Thomas DaCosta Kaufmann nicht wenigstens diese Entwurfsskizze (zumal da in den USA befindlich) der Ausführung gleichwertig erachtete.

Zum obigen Problemfeld passt die Feststellung, dass der Entwurf von anderen, mehr breitovalen Maßen/Proportionen ausgeht, sodass in der Ausführung mit Luft/Wolken höhenmässig zugelegt werden musste. Der Programmtexter von Sperges monierte noch das "weisse Pferd" (das Steigen?, das Brust-Bauch-Geschirr?, der Reitende?) und einige ungenannte, aber wohl marginale Kleinigkeiten.



Abb. 5. Franz Anton Maulbertsch: Verherrlichung der Häuser Habsburg und Lothringen, Entwurf für das Mittelstück im Riesensaal, Innsbruck, Hofburg; aus : Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, 2006, Abb. 287

Selbst bei dem relativ gut dokumentierten Hauptauftrag Maulbertschs ergeben sich einige Unklarheiten. Maria Theresia, die von ihrem Kammermaler (seit 1768?) als "dem Maulbertsch" spricht, erwähnt gegenüber ihrer Freundin Gräfin Enzberg, dass die "2 Medaillons" (= Seitenplafonds mit den Regalien?, den 'allégories réelles'?) ihre Erfindung gewesen seien ("les deux médaillons sont de mon invention"). Der Erfinder des zentralen Hauptbildes und Bestimmer der Grisaille-Randszenen und der Architekturmalerei, von Sperges, schilderte gegenüber dem tirolischen Regierungsrat Leibharting seinen "Collega", den Rat der Wiener Kunstakademie Maulbertsch, aus persönlichem Umgang als "bescheidener, ehrlicher und lieber Mann, ganz anderst als ein Moll geartet". FMH identifiziert Moll nicht mit dem Bildhauer Bathasar Moll, der 1774 für die von Sperges thematisch konzipierte Innsbrucker Triumphpforte tätig war, sondern mit dem schwachen, angeblich sich schon 1768 für den Auftrag bewerbenden Malerkonkurrenten Joseph Adam von Mölk in Wien, K.K. Hofkammermahler in Tirol (?). Eigentlich hätte man sich wegen der Verbindungen von Sperges nach Mailand und zu Graf Firmian noch Martin Knoller als modernere Alternative vorstellen können. Nach Edgar Baumgartl, Martin Knoller 1725-1894, München 2004, S. 24 (nach Joseph Popp, Martin Knoller..., Innsbruck 1905, S. 52) brachte der K.K. Baudirektor von Wagner Knoller gegenüber Mölk ins Spiel. Knoller scheint aber durch die Aufträge in Neresheim, Gries und München weitgehend ausgelastet gewesen zu sein.

Nach dem Kontrakt mit dem tirolischen Regierungspräsidenten Graf Heister müssen mehrere verschollene Zeichnungen (für Haupt- und Nebenplafonds samt Architektur) ursprünglich vorhanden gewesen sein. In der Abmachung wurde frühklassizistisch "gut angebrachte und richtige Eintheilung" (=Proportion), "variierende Stellungen und Köpfe", "ein reine und liebe Colorite, Pracht und Geschmack in Kleidungen", sowie das "Steigende und Weichende" (= Räumlichkeit, Tiefe, Perspektive?) angemahnt.

Der konservative Rückblick auf 100 Jahre Verbindung Habsburg-Lothringen - eine Art Firmenjubiläum - wurde von FMH richtig erkannt. Leider folgt er kommentarlos ohne ausdrückliche namentliche Nennung de Luca's, Journal der Literatur und Statistik. II. Innsbruck 1782, der den Inhalt (aus Kenntnis des Originalprogramms? und natürlich eigener Anschauung) sicher in Vereinfachung des allegorischen Gespinstes für eine breitere (?) Öffentlichkeit darstellte. Für eine direkte Veröffentlichung eines Programms durch den Erfinder und sogar den Maler findet sich das Beispiel Johann Zicks für Bruchsal (vgl. Frank Büttner). So sollen hier ansatzweise doch einige der Gedanken von Sperges

und Maria Theresia im Detail etwas untersucht und auf ihre Fortschrittlichkeit hinterfragt werden.

Aus göttlicher Vorsehung erfolgte die ruhmvolle Verbindung der Häuser Habsburg und Lothringen zum ersten Male durch die Vermählung (1678) der Schwester Kaiser Josephs, Eleonore Maria (1653-1697) mit einem der Retter Wiens, Karl IV (V) von Lothringen (1643-1690) und zum zweiten Male durch die Ehe (1736) Maria Theresias mit dem Enkel Karls IV, Franz Stephan. Die Standarten mit dem Akronym Kaiser Friedrichs III "AEIOU" und "SPQR" stehen für Österreich und Italien (bzw. das Heilige Röm. Reich und den Kaisertitel). Die von de Luca sehr unklar und von Haberditzl nicht viel genauer benannte Figur Jerusalems mit Kreuzfahrer-Fahne deutet auf den Habsburgischen Titel "König von Jerusalem/ Verteidiger des Christentums und des Abendlandes" und auf den Kreuzzug des christlichen Helden Karl IV gegenüber dem muslimischen Erbfeind (Lessings Nathan lässt grüssen). Bei dem von der "Weisheit/Klugheit" geleiteten und von der "Macht/Stärke" begleiteten Triumphwagen steht die "Herrschaft/Gubernium" mit dem tirolischen Adlerschild, dem Likatorenbündel als Amtsgewalt und der schon sattem bekannten Sonnenblume (hier wohl im Sinne von Treue, Gehorsam, Stetigkeit, Eifer), also die gute Regierung Tirols. Auf dem weissen Führpferd sitzt wohl wie der Erzengel Michael eine Tugend-Schutzgestalt ("Führungs-Kunst"). Der von FMH als "Heldenmut" gedeutete Feldherr ist wohl eine Allusion auf Karl IV. Die linke Seite mit dem befreiten Ungarn (erst danach wurde Habsburg die Königswürde angetragen) und Wien und oben mit dem grossen Allianz-Prunkwappen werden von FMH recht genau und ausführlich bestimmt, wie auch das Ziel des Triumph-Trophäenzuges, ein Tempel mit dem alten Sonnensymbol (vgl. Bayreuth, Eremitage; Sonnenkönig; wo die Sonne nicht untergeht, der Ruhm strahlt?). Ob Saturn am efeumrankten, nur an der Seite noch treibenden Stammbaum das "Goldene Zeitalter" oder nur die "Zeit/Vergänglichkeit" ausdrücken soll, ist wohl strittig. Die "Belohnung" (Art Abundantia) hält Orden, Kronen, Titel bereit, dazugehört wohl auch das HI. Röm. Reich mit der Kaiserkrone, die seit 1745 wieder an Habsburg-Lothringen gefallen war. Die "Geschichte/Nachwelt" verewigt in ihren Annalen ("ewiges Jahrbuch") Karl IV. Die Muttergöttin "Rhea" mit ihren drei Adlern könnte auf Maria Theresia und ihre drei regierenden Adler-Söhne Joseph, Leopold und Ferdinand anspielen.

Bislang ungeklärt sind die Medaillons bei der Übergabe (Karl VI und Franz Stephan ?). Darunter soll "Janus" als Herr der Jahreszeit, über Frieden und Krieg, mit Blick in die Vergangenheit und Zukunft die beiden grossen goldenen Porträtmedaillons empfangen und zum Tempel geleiten. Neben ihm schwebt wohl der Morgenstern vor einem Ausschnitt

aus dem Sternkreis. Die drei "beglückendste Zeichen" "Jungfrau" (August/September), "Steinböck" (November/Dezember) und "Waage" (September/Okttober) machen bis jetzt noch keinen klaren Sinn (Geburts-Hochzeits-Ereignisse?). Zur "Providentia" im ätherischen Bereich lassen sich noch "Eintracht" (Standarte mit Handschlag) und "Liebe" ausmachen, als quasi himmlischer Segen für den Erhalt der Verbindung Habsburg-Lothringen.

Die Zwickel erinnern an die Taten/Leistungen Karls IV wohl links vorne die "Einnahme Ofens", links hinten "Entsatz Wiens", rechts vorne die "Schlacht bei Mohács, Pashany?", rechts unten ein Frieden/Waffenstillstand.

Auch wenn sicher einiges nicht mehr richtig zu interpretieren ist, wird doch ein ganz traditioneller, rückblickender, dynastisch-erhaltender, triumphal-apotheosierender Grundzug erkennbar, von Aufklärung eigentlich keine Spur: Der Triumph der Verbindung Habsburgs und Lothringens in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bzw. Karls IV von Lothringen Bedeutung für das Habsburgerreich auch als Gouverneur Tirols. Auch dürfte sich Maulbertsch an Vorlagen seit der Renaissance (Maximilian I) aber auch Frankreichs (Ludwig XIV) bildlich orientiert haben.

Etwa zeitgleich mit den ersten farbfotografischen Aufnahmen (vgl. auch die Winterhalter-Farbnotizen oder überhaupt das Farbgedächtnis) versucht sich FMH an den "zween Seitenplafonds" (vgl. auch die Guglielmi-Plafonds in Schönbrunn) angeblich mit den "Regalien des Lands Tyrol". Kaum strittig erkennt er die landesherrlichen Rechte (Kontroll-Zoll-Fiskal) unter Merkurs Hilfe beim Handel, Warenverkehr auch mit den Saumpferden im Gebirge zu Schiff auf dem Inn (neben der Sill), Fischerei- und Jagdrechte, Holzwirtschaft, Flachs oder Wollverarbeitung (Knabe mit dem geflochtenen Handgittermodell = bildwörtlich für Manufaktur ?) und Import von Südfrüchten aus Etschland/Südtirol im links anschließenden Deckenbild. Im Rechten mit den "Kostbarkeiten des Landes" (Abb. 6) unter den Augen von Ceres und Pomona ergeben sich bei FMH's Lesart einige Fragen: links die Kontrolle der Bodenschätze (Bergmann mit Lore=Bergbau; Kupferplatten aus Schmelzwerk, Salz aus Hall; die Stickerei auf dem Träger kann aber jetzt kaum als 1777 =Beendigung des Freskos ?, sondern nur als 1707 gelesen werden; vgl auch Sperges Schrift über den Tiroler Bergbau von 1765), anschliessend die landwirtschaftliche Produktion (Heu, Getreide, Milchwirtschaft, Obstbau, Weinwachs) sowie andere fürstliche Regalien wie das ungenannte Münzrecht (die Spindelpresse trotz Thyrsosknopf ist weniger als Obst/Weinpresse mit dem Küfer sondern als Prägemaschine mit dem Münzmeister samt Gold-Silber-Münzen zu sehen) in der berühmten Münze Hall und die

Seiden-Teppich-Produktion. FMH vermutet in dem Sack des jungen Mannes mit der Aufschrift "8000" einen Mini-Mehlsack (wohl eher ein Geldsack mit Steuer-Zoll-Einnahmen) und einem Zahlungsbelegzettel in der Gesässtasche neben der Pfeife), der wohl nicht zufällig witzigerweise Maulbertschs Salär entspricht. Die weibliche Figur mit den vielen Schlüsseln und dem roten Apfel ist vielleicht als Obsthändlerin, Kastellanin, Tor-Kassenwächterin, aber vor allem als gute Haushaltung zu deuten.

Für beide Medaillons gibt es auch, gegenüber dem Hauptbild viel schwächere Skizzen (z.B. noch ohne Sill), die von MDN (vgl. S. 263, Nr. 106c, auch 106b mit Anteil Nesselthalers v.a. im Landschaftlichen ?) nochmals auf die Eigenhändigkeit und auf ihre unzutreffende thematische/motivische Trennung (Schätze vs. Gewerbe) überprüft werden sollten.



Abb. 6. Franz Anton Maulbertsch: Kostbarkeiten des Landes Tirol, Seitenplafond, Riesensaal, Hofburg, Innsbruck.,
(Aufnahme von 1944)

Die "Schätze (und Einkommensquellen) des Landes Tirol" bzw. ihr Sinn wurden von FMH - wie schon gesagt - leider nicht näher hinterfragt. Ganz neu sind die Ideen von Sperges und Maria Theresia nicht. Cosams Damian Asam fertigte 1734 im Haus der Landstände in

Innsbruck ein vom Wiltener Abt konzipiertes Deckenbild, wo unter göttlicher Vorsehung und unter Ausgleich von Fürst und Landschaft auch in biblischer Typologie der Reichtum das Landes verwaltet wird. Zu erwähnen sind auch die beiden um 1765 zu datierenden Deckenfresken des Maulbertsch-Schülers Andreas Brugger im Tettnanger Schloss, die die Grafschaft Montfort, Jagdreichtum/adeliges Jagdvergnügen und Fruchtbarkeit des Landes/Landbau im jahreszeitlichen Wechsel verherrlichen. Da dort keine der seltenen Gewerke (Bleiche, Münze, Schifffahrt, ...) mit dargestellt sind, könnte man schon an die gerade in Frankreich zum Begriff gewordene 'Physiokratie' denken. Der Drang/Wunsch, ein 'Werk' (und nicht nur die Idee) in eine Schublade der grösseren oder geringeren geistigen Strömung hier z.B. der 'Physiokratie' stecken zu können, vermittelt nicht erst seit Aby Warburg ein oft nur kurzzeitiges Gefühl der abhakenden Gewissheit.

Wenn man vorrangig die Bodenschätze und landwirtschaftlichen Erträge sieht, könnte man in Erinnerung an das Schaupflügen Josephs II von 1769 und der nicht nur landwirtschaftlichen Krise der frühen 70er Jahre wirklich an physiokratische Einflüsse in Innsbruck denken. Allerdings sind die späteren Weiterungen wie Hebung/Befreiung des Bauernstandes (1781; produktiv gegenüber der 'classe stérile'), Abgabenreform ('Einsteuer'), Abschaffung der merkantilistischen Zölle u.ä. noch nicht auszumachen. Man könnte fast mit gleicher Berechtigung den 'Merkantilismus' (Gewerke, Handel, Kontrolle, Zölle,...) wieder entdecken oder sich ein 'Konzert' von merkantilistischen und physiokratischen Vorstellungen - wie auch die Götter-Allegorien suggerieren - denken. Der Eigenanteil dürfte sich nur auf die genannte witzige Anspielung auf sein Salär bezogen haben. Eine so einfache Gleichung, wie sie Thomas DaCosta Kaufmann (a.a.O., 2005, S. 61 ff.) anstellt, dürfte nicht der damaligen Wirklichkeit entsprochen haben.

Ein vielleicht besserer physiokratischer 'Kandidat' ist das von FMH erst im übernächsten Kapitel **"Themen von Ölgemälden und Skizzen der sechziger und siebziger Jahre"** (S. 314, Abb. 300) behandelte Gemälde "Glorifikation Kaiser Josephs II", das 1777 im 'Redoutensaal' von der Wiener Akademie ausgestellt war unter dem physiokratisch anmutenden Katalogtitel (Nr. 121): "...Tableau allégorique représentant Sa Majesté l'Empereur, qui honore les travaux du cultivateur en conduisant lui même la charrue". In dem Gemälde der Österr. Galerie bzw. einer kaum eigenhändigen, beschnittenen (?) Skizze der Stuttgarter Staatsgalerie, jetzt Schloss Ludwigsburg (MDN: S. 264, Nr. 107a) herrschen die Tugend und das Vorbild ("virtute et exemplo") der kaiserlichen Devise. Der fast nackte "Ackerbau" mit der Pflugschaar kniet fast wie ein Sklave (Leibeigenschaft-

Aufhebung erst 1781). Das bittende "Land" (Mutter und Landeskind) empfangen wie von einem Nothelfer über die "Grosszügigkeit" Körner bzw. Saat und Nahrung. Die Begleiterin mit der kleinen Fackel bedeutet nach Haberditzl das "Licht" (aber wohl im Sinne von Erleuchtung, 'Erlaucht', o.ä.), die Minerva im Hintergrund als obwaltende Weisheit und Klugheit des Herrschers. Dass dieser in antiker Imperatorenaufmachung erscheint, ist wohl auch der klassizistischen Zeitmode zu verdanken. Auch die kompositionelle Anlehnung an die Tradition (Rubens, Tizian) lenkt von aktuellen physiokratischen Vorstellungen ab. Möseneder rückt das Gemälde in eine ethische Richtung. Eine angebliche Gespaltenheit zwischen Vorstellungen Maria Theresias und Kaiser Joseph II bzw. Barock und Klassizismus erscheint als unzutreffende Projektion. DaCosta Kaufmann sieht darin schon Schlagworte wie 'aufgeklärter Despotismus mit physiokratischen Prinzipien zur Wohlfahrt des Staates' verbildlicht. Die Motive ausser Prestige und die Anreger dieses Gemäldes mehr als 5 Jahre nach den äusseren Anlässen bleiben letztlich unklar. Wenn wirklich für Maulbertsch die Physiokratie im Vordergrund gestanden wäre, hätte er Joseph II eher in seinem geliebten schlichten Soldatenrock und mit weniger Allegorie als in dieser angestregten Erhabenheit gezeigt. Maulbertschs Verhältnis zum knausrigen, rigiden Joseph II dürfte spätestens nach 1780 bzw. 1784 zumindest etwas gespalten gewesen sein.

Im Kapitel **"Im Haus zur Ungarischen Krone"** versucht FMH sehr dezent einen neugierigen, psychologisierenden Blick durchs Schlüsselloch in die Privatsphäre, die gewisse Anhaltspunkte für Eigenheiten liefert, zu werfen. Dass Maulbertsch 1200 fl.- mit 5 Prozent gut verzinst bei den Piaristen stehen hat, ist am Beginn des Bankenwesens für Kleinkunden durchaus üblich. Dass er einen Teil seiner 8000 fl.- von Innsbruck 1777 in einer stattlichen, bürgerlichen Immobilie anlegt, ist ebenfalls völlig normal und sinnvoll. Die Hausbezeichnung "zur Ungarischen Krone" (früheres Wirtshaus?) dürfte wohl dem Lagerbuch entnommen und nicht aus besonderer Anhänglichkeit zu seinen zahlreichen ungarischen Auftraggebern gewählt worden sein, wie FMH mutmasst. FMH, aber auch alle bekannten Quellen suggerieren einen bürgerlichen, bescheidenen, sparsamen Handwerker, keinen Malerkavalier, der mit seiner 3 Jahre älteren Frau Barbara seit 1745 in kinderloser Ehe (wie Haydn mit einer 'Amusa'?) ohne bekannte Affären lebt, seine alte Mutter zu sich holt, aber dann nach beider Tod (3. 11. bzw. 18.11. 1779) nach 2 1/2 Monaten Witwerstand am 18.1.1780 als knapp 56jähriger die 24jährige Tochter seines Freundes und Kollegen Jakob Schmutzer heiratet nicht ohne einen prosaischen,

absichernden Ehevertrag vor den Trauzeugen Joseph Rosa, Gallerieinspektor und dem Freund und Kollegen Felix Ivo Leicher (warum nicht Bergl ?). Man tut Maulbertsch wohl nicht unrecht, wenn ihm keine grössere, tiefere Trauer (wie z.B. Rubens beim Tode seiner ersten Frau) oder Sentimentalität im Zeitalter der Empfindsamkeit unterstellt. Er brauchte auch eine (vielleicht nicht ganz anspruchslose) Haushälterin. Nach ziemlich genau 9 Monaten am 9. November wurde der erste, aber schon 1784 an Blattern verstorbene und 1782 der zweite – den Vater wenigstens kurz überlebende - Sohn geboren. Alle diese persönlichen Schicksalsereignisse fanden in seinem Werk keinen erkennbaren Niederschlag. Persönliche Korrespondenzen im Zeitalter des Briefes führte Maulbertsch wohl kaum. Er dürfte ein ausgeglichenes, pyknisch-sanguinisches Temperament, eine robuste Konstitution und Schaffenskraft und eine gewisses gesellschaftliches Renommée besessen haben, sodass er - wie FMH schon hier mitteilt - im Zuge der schwierigen Auftragssituation nach 1785 zum Mitbegründer der handwerklichen Pensionsgesellschaft bildender Künstler wird, um auch seine Familie weiter abzusichern. Maulbertsch entsprach sicher nicht dem Typus - von FMH auch nicht versucht - des intellektuellen Künstlers wie in Ansätzen bei Gran oder ausgepägt bei Mengs sondern einer sicher selbstbewussten Persönlichkeit, die barocke Volkstümlichkeit, Naivität mit höfischem, ästhetischem Rokoko-Raffinement und Kalkül vereinen konnte.

Das Kapitel **"Die Fresken der Bibliothek von Klosterbruck"** behandelt ein leider nicht mehr erhaltenes Hauptwerk des reifen 54jährigen Maulbertsch auch in der Auseinandersetzung mit aufklärerischem Gedankengut. Leider unterlief FMH ein schon 1977 von Gertrude Aurenhammer angemerkt, jetzt kommentarlos gelassener folgenschwerer Irrtum, indem er erstaunlicherweise die Ölskizze für die späte Strahov-Variation als den erst 1954/55 aus englischem Privatbesitz wiederaufgetauchten, seit 1970 als Leihgabe in der Augsburger Barockgalerie befindlichen Entwurf für die Bibliothek von Klosterbruck (Abb. 7) ansah, obwohl ihm neben eigener Anschauung Fotos und die "Erklärung" von Strahov zur Verfügung standen.

Das ganze Missverständnis kam durch eine bis jetzt nicht im genauen Wortlaut veröffentlichte (z.B. bei Garas 1960) Äusserung des Strahover Abtes Wenzel Joseph Mayer vom 21. Nov. 1794 zustande, wo er sich für die von Maulbertsch sicher nicht mehr benötigte Skizze für Klosterbruck - vielleicht mit der jetzt in Augsburg Befindlichen identisch - bedankte. Die Strahover Skizze(n) kam(en) vertragsgemäss in den Besitz des Kloster und blieb(en ?) in Prag.

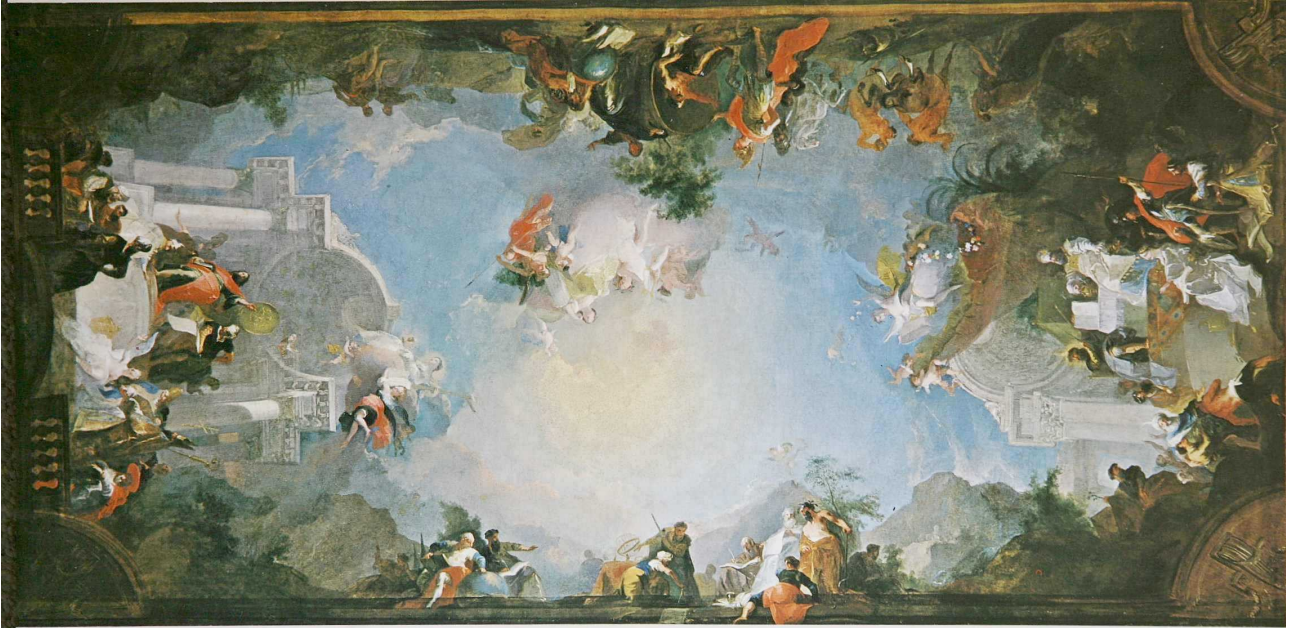


Abb.7: Franz Anton Maulbertsch: Allegorie der Offenbarung der göttlichen Weisheit. Entwurf für Bibliothek Klosterbruck, Augsburg, Barockgalerie, aus : Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch. 1974, Taf.20.

FMH's negative Einschätzungen wie "Fremdartigkeit", "keine Inbrunst" u.a. des von dem Konventualen Norbert Korber stammenden Programms (bei FMH = ausgeführtes Fresko) leiten sich aus der falschen Projektion der Strahov-Skizze auf das nicht erhaltene Klosterbruck ab, da er die hohen ästhetischen Qualitäten zumindest der ihm unbekanntem Skizze für Klosterbruck nicht selbst erleben konnte. FMH kennt die Differenzen zwischen der (Strahov-) Skizze und dem Korber-Programm (= immer vorgestelltes Fresko) und auch zumindest eine der Winterhalter-Nachzeichnungen, aber die 'idée fixe' lässt ihn nicht mehr los. Er gibt Korbers "Erklärung" wörtlich und fast kommentarlos wieder; allenfalls sieht er Korbers Gedanken teilweise im Refektoriumsfresko in Klosterbruck von 1765 präfiguriert. (auf die tiefer schürfende Literatur von Alice Strobl, Bruno Bushart und Karl Möseneder wird vornehmlich im Kapitel Strahov weiter unten noch eingegangen).

Im Vergleich mit der nachträglich gedruckten "Erklärung" und drei damit übereinstimmenden, Winterhalter zugeschriebenen, zeichnerischen, teilweise sich überlappenden Detailreminiszenzen des ausgeführten Freskos wird klar, dass es sich bei der atmosphärischen, luftigen Augsburger Skizze um eine Umsetzung nur der Hauptgedanken (Typologie AT-NT an den Schmalseiten, Entwicklung der Menschheit u. Philosophie von der Antike bis zum Christentum an den Längsseiten, im Zentrum die Vorsehung Tugenden wie Toleranz, Stärke, Liebe zum Lernen; es fehlen z.B. die

Sokrates-Szenen) an der langgestreckten Bibliotheksdecke von 19 Klaffer zu 9 Klaffer handelt, was auch mit dem Seitenverhältnis der Skizze (149,7 x 68,6 cm) ziemlich übereinstimmt (wegen der Problematik des Masse siehe auch unten im Strahov-Kapitel).

Wahrscheinlich stammt die das Raumerlebnis beachtende, und sich anbietende konventionelle Disposition bzw. Komposition eines panoramaartigen Umlaufs mit zwei diametralen Schwerpunkten und einem Himmelszentrum von Maulbertsch selbst. Zeitbedingte Ähnlichkeiten (aber auch Unterschiede) zeigen sich auch bei dem ehemaligen Maulbertsch-Schüler Andreas Brugger in Bad Buchau (1775/76) und in Bad Wurzach (1777). Dass Maulbertsch eine FMH unbekannte Detailstudie auf Holz "Predigt d. Hl. Paulus" (30 x 40, cm, ehem. Sammlung R. Bedö, Budapest; MDN: S. 266, Nr. 110a) angefertigt haben soll, ist eher unwahrscheinlich.

Das Maulbertsch vorgegebene Programm bzw. zumindest die nachträgliche "Erklärung" steht/stand unter dem Motto aus dem 'Anti-Lukrez' des Kardinals Melchior de Polignac (vgl. Karl Möseneder, a.a.O, 1993, S. 25; in freier Übersetzung: "Erlauchte Geister, mit brennendem Verlangen sich, den Urheber/Schöpfer seiner selbst und alle Ursprünge zu erforschen") und soll nach mündlicher Überlieferung und einem handschriftlichen Vermerk von P. Norbert Korber (1749-1843) stammen, der nach Möseneder (S. 25) 1776 zum Studium der Rechte in Olmütz weilte, dann Kirchenrecht im Kloster lehrte, 1780-82 Klosterbibliothekar war und schon vor der Aufhebung 1784 auf bischöflichem Druck das Kloster verlassen musste. FMH erwähnt (von Gertrude Aurenhammer 1977 mit A. Vrbka, Die Hinterlassenschaft des Stiftes Klosterbruck, Brünn 1915 identifiziert) nur den Rat des Abtes Gregor Lambeck an Korber sich mit Maulbertsch abzusprechen. Möseneder stellt die Stellung Korbers im katholischen Reformprozess als progressiv dar - von theologisch-katholischer Sicht aus sicher zutreffend, von säkularer-freigeistiger Position aus eher weniger, vgl. Ignaz von Born, Georg Michael Frank de La Roche. Die fortschreitende Erkenntnis ("Wachstum") und Fähigkeit in Anschauung der Natur wird durch die Theologie, Weisheit und Güte der Schöpfung, des Schöpfers (=Gottes) kanalisiert. Das ganze Programmvokabular ist von Aufklärungsideen ("wohltätig, Glück des Menschengeschlechts, Kolonien, gebildeter Bürger, gemeinschaftliche Nahrungsmittel, Gemeinnützlichkeit, menschenfreundlich, gesunde Staatsverwaltung,...") durchzogen (leider bekommt man von dem von einem Genius aus Holz geschnitzten, "gebildeten Bürger" vgl. Franz Joseph Spiegler, Bildhauer mit Marienbild, nicht mehr eine richtige Vorstellung); aber gleichzeitig wird moralisch, psychagogisch auf Unwissenheit durch Sünde, Warnung vor Leidenschaften und Lastern (Ausschweifungen, Hochmut,

Unterdrückung, Habsicht, Zank ...) und Notwendigkeit von Religion, Tugenden, (Liebe zum Lernen, Toleranz/Duldung, Stärke, Reinigkeit, Andacht, Sanftmut ...) bei der Annäherung an die ewige Weisheit hingewiesen.

Interessant erscheinen auch einige ikonographische Schlüssel in der alles durchdringenden Allegorik wie: "dunkles Gebirg" = Unwissenheit; "Eule" = Sinnbild der noch zweifelhaften und zu verbessernden Sitten; "Sphinx" = kluge Planung; "Garben" = Früchte der Wissenschaften, etc.. Der zu den 7 Weisen des Altertums gerechnete Kleobolos und seine Tochter Kleobouline, sowie Phantias (als Spötter ?) sind sehr selten dargestellt. Demokrit hat wohl nicht nur über Wielands Abderiten - wie FMH meint - sondern über Lukrez hier Eingang gefunden. Die "zu Herzen" gehende, ethische Sokratesszene, die die Unsterblichkeit der Seele samt Strafe und Belohnung beinhaltet, kam erst in der Ausführung hinzu.

Insgesamt muss man dieses Gemeinschaftswerk eines älteren Malers und eines eine Generation jüngeren, bestimmenden Entwerfers im 'Lichte der Geschichte' sehen: der Druck auf die Orden (kurz vor der Auflösung); das neue Verhältnis von Staat und Kirche (hier scheint neben der Philosophie Korber in seinem Element zu sein und auf eine Harmonie zu hoffen); die Kritik an Glauben und Offenbarung wird von Korber durch Betonung von Ethik, Vernunft in den Hintergrund gedrängt.

Während Bushart in dem Fresko eine "Verkörperung besser Visualisierung der Aufklärung" sieht, kritisiert Karl Möseneder spitzfindig und aus einem engen Blickwinkel den in der Skizze nicht überzeugend, weil barock und inkonsequent, umgesetzten Fortschritts-, Er-Beleuchtungs-Gedanken, der nach Korber mit dem in die Welt gekommenen Licht des Evangeliums (also seit Christus) seinem Ziel schon in irdisch-himmlicher 'Sichtweite' nahe gekommen ist. Wir haben (hatten) doch wieder eine Art christlicher barocker Entelechie/Heilsgeschichte in Klosterbruck und keine nach vorne offene Aufklärung vor uns.

Beim nächsten wieder etwas unchronologischen Kapitel **"Themen von Ölgemälden und Ölskizzen der sechziger und siebziger Jahre"** hätte FMH besser getan z.B. in "Religiöse Serien" und "Profane, politische Allegorien" zu unterteilen. Die nicht abgebildeten, aber 'farbig' beschriebenen, 1761 datierten Gemälde in Freistadt (G 155, MDN: S.295, Nr. 11) sind mittlerweile verschollen, sodass wegen der Eigenhändigkeit kein Urteil zu fällen ist. Bei den ebenfalls im Band nicht abgebildeten, alle in der Winterhalter-Manier "A.M. bzw. A.M.Pin 763" bezeichneten schwachen Bilder aus der Garnisonskirche

von Orlat jetzt Alba Julia, Erzbischöflicher Palast erstaunt die kaiserliche Provenienz und die Aufführung trotz erkannter Werkstattbeteiligung seitens MDN (vgl. S. 241, Nr. 67). Eher hierher - zumindest konzeptionell - gehören die abgebildeten drei Seitenaltarblätter für die Augustinerkirche Korneuburg (MDN: S. 248, Nr. 81), während die damit zusammenhängende Augustinus-Skizze in Bozen mittlerweile Winterhalter zugewiesen wird (MDN: S. 339, Nr. 9). Bei dem auch im Stich verbreiteten "Abschied von Petrus und Paulus" in Erdberg wird die abgebildete Skizze in der Österr. Galerie nicht mehr als Kontraktgrundlage sondern als Werkstattwiederholung angesehen (vgl. MDN: S. 250, Nr. 83). Die Zeichnung in der Albertina bzw. in Brünn erkannte FMH richtig als Winterhalter. Dass er das um 1775 entstandene, von ihm selbst als schwach bezeichnete Hochaltarblatt in Götzens (MDN: S. 347, Nr. 51 Werkstattarbeit vielleicht Nesselthaler) noch bei Maulbertsch beliess, erstaunt im Kontext der Qualität der Innsbrucker Arbeiten. Unverständlich ist auch seine bedenkenlose Zuschreibung eines 1977 noch als Abb. 13 abgebildeten, angeblich dokumentierten "Hl. Leonhard", Wien, Margarethen (MDN: S. 373, Nr. 192: Werkstattarbeit). Besser sieht es mit dem früher 1753 jetzt 1760 datierten Hochaltarblatt von Hörsching aus, das aber von MDN zu Recht der Werkstatt zugewiesen wird (MDN: S. 349, Nr.63).

Enger thematisch und zeitlich zusammenhängend geben sich zwei Gemälde wie der schon genannte "Joseph II und die Allegorie der Fruchtbarkeit" und eine angeblich aus Polen stammende, von FMH als "Allegorie der Belohnung" (vielleicht als "Vereinigung der Königreiche Galizien und Lodomerien mit Österreich" von 1772 näher zu bezeichnende) angesehene Ölskizze (Abb. 8) jetzt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

Warum er die im Vergleich mit Klosterbruck (Augsburg) sicher schwächere und spätere Skizze nicht eindeutig als Deckenbildentwurf ansieht, ist eigentlich unklar. Die Anlehnungen an die viel qualitätvollere Skizze für Innsbruck sind nur oberflächlich. Die Unbestimmtheit machen eine Deutung, die FMH richtigerweise von unten beginnt, sehr schwierig: der fliegende Engel mit der Trompete ist die "Fama", der "Ruhmeskranz" ist eher der der "Ewigkeit". Rechts im Hintergrund sind nicht Apollo oder die Grazien sondern vier Musen (Tanz, Musik,... = Kultur) dargestellt. Linker Hand sieht FMH den "Danubius" mit Putten (Früchte und Garben: wohl Reichtum des Landes an der Donau). Etwas erhöht dazwischen eine (Kirchen-?) Fahne (wohl kein Teppich) sitzt die "Austria" mit dem Erzherzogshut, dem Bindenschild und Szepter, die von einem gekrönten Genius (? = "Herrschaft"?) und zwei Wappenschilden (eher goldenes Schild und Szepter) bedrängt wird. Die darunter befindlichen 'Gebundenen, Überwundenen' wurden von FMH

übersehen. In der nächsten höheren Abteilung/Ebene kniet ein bärtiger älterer Mann in

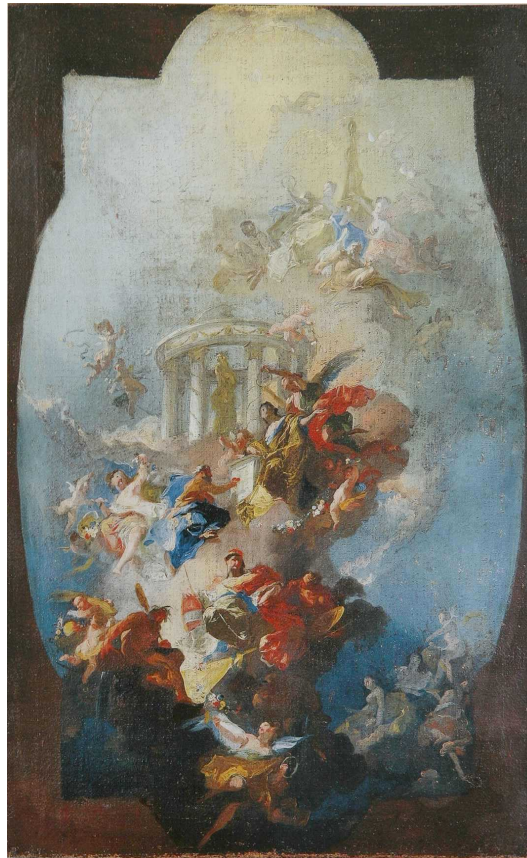


Abb. 8. Franz Anton Maulbertsch: Allegorie, Entwurf für eine Deckengemälde, um 1790.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

aus: Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, 2006, Abb. 299

blauem Gewand, der ein Herz in der Hand zu einem hellen Stein (=Altar?) führend (und wohl nicht schreibend) wohl kein Historiograph, sondern Augustinus ähnlich eher "Vaterlandsliebe", "Aufrichtigkeit", "Eintracht",... zu nennen ist. Neben dem Steinquader (ohne Inschrift; Altar der Geschichte ?) sitzt in goldenem Gewande wohl nicht die Gestalt des Ruhmes (vielleicht der Geschichte ...?), die wieder weniger von einem Ruhmeskranz denn einem Reif der "Ewigkeit" bekränzt wird. Links Putten, Genien mit Füllhorn als "Abundantia", "Fülle", etc.. Etwas darunter und dahinter taucht ein fast hypäthraler kleiner Rundtempel (= "Frieden", "Freundschaft", ...) auf angeblich mit einem "Januskopf" aber eher eine Ganzkörperfigur des "Verdienstes", ("merito" nach Ripa). In der nächsten höheren äthralen Ebene lagert neben einem Obelisk (Fürstlich, Ehre, Sonnensymbol) eine weibliche Figur ("Hoheit", "Höchste Belohnerin"?) mit Ewigkeitsreif, davor Chronos, aber

nicht Saturn und Mars, sondern ein Löwe als Zeichen der Stärke, des Mutes und links Herkules mit Keule, Äpfel der Hesperiden als heroische Tugend des Fürsten. Dieser strebt adlergleich zum Licht, zur Sonne.

Eine Allegorie des Anschlusses von Lodomerien und Gallizien oder auch des Anschluss des Innviertels, des Friedens von Teschen (1779), der Ratifizierung (1780), des Beginns (oder Ende ?) der Alleinherrschaft Josephs II erscheinen alle sehr fraglich. Die aufsteigenden Ebenen: bleibender Ruhm für das Land/Austria durch eine Haltung (Vaterlandsliebe?), durch Tugend des Fürsten zum gewünschten Zustand der Unsterblichkeit des Herrschers sind aber strukturell erkennbar.

FMH's nächstes Kapitel **"Gemälde und Graphik im Modegeschmack"** sammelt Maulbertschs Versuche auf dem modischen Felde des Genres. Sein grösstes Verdienst ist es, den Verbindungen von Wien, Dresden und Frankfurt v.a. in der Rembrandt-Nachahmung, auch einer anderen Käuferschicht, einer neuen bürgerlichen Öffentlichkeit und dem Kunstmarkt etwas nachgegangen zu sein. Allerdings hat sich Nothnagels Radierung "Taufe des Kämmerers" nach Maulbertsch (angeblich seit Füssli 1809) nicht als solche herausgestellt. FMH bringt nach Hüsgen (1780) auch die Nachricht, dass schon 1779 in einer Nothnagel-Auktion eine von dem Maler Morgenstern gekaufte, aber mittlerweile verschwundene Feinmalerei Maulbertschs (zumindest ihm damals zugeschrieben, auch ein Zeichen seines Renommées) mit dem vielleicht ganz reizvollen "Aderlass einer Dame". Dann erwähnt er nach Albert Ilg eine "Almosenspende einer frommen geistlichen Bruderschaft" (ehemals Sammlung Frühwirth, jetzt Staatsgalerie Stuttgart), die auch in gewisser zeitlicher Nähe zu den "Jahrmarktsszenen" stehen könnte. Problematisch wird es dann aber mit zwei um 1884 in München aufgetauchten Pendants "Konzert im Freien" (=Musik) und "Maleratelier" (= Malerei) eher im Stile Norbert Grunds, bei denen FMH romantisch ins Fabulieren über Maulbertschs vermeintliches Umfeld gerät. Für die Hinwendung Maulbertschs zu dieser auch oft grafisch vervielfältigten Thematik versucht FMH verschiedene mögliche Gründe herbeizubringen: Auflösung einer Vielzahl von Orden, der Bruderschaften und damit der Wegfall als Auftraggeber, der Schwiegervater Jakob Schmutzer. Nur angedeutet findet sich nach Zerstörung einiger wichtiger Werke durch die Reformen Josephs II eine dadurch bedingte mögliche Einstellungsänderung bei Maulbertsch. Bei dem "Quacksalber" und dem "Guckkastenmann" ist man auch an Hogarth (Einfluss van Swietens?) erinnert, eine kritische, ironische, aufklärerisch erzieherische Haltung lässt sich aber nicht direkt

ablesen. Die Bezüge zu Abraham a Santa Clara sind weniger spezifisch als zum Hanswurst Stranitzky, der im Zuge der Geschmacksbildung eigentlich schon von der Bühne hätte verbannt sein sollen. Die noch bekanntere Grafik in Mischtechnik "Bild der Duldung" wird von FMH ohne Kenntnis der Legende (als Beispiel einer mehr oder weniger intuitiven Interpretation) natürlich fehlerhaft ("Altertum", "Mittelalter") und als Spiegelbild des Künstlers gedeutet, der kritisch den "irreligiösen, klassizistischen" Anschauungen gegenüber stehe. Ob die Grafik zumindest vom Reformkatholizismus aus sogar als Kritik an Joseph II gesehen werden kann, ist sehr fraglich (über die vieldiskutierte Grafik: siehe: http://www.freieskunstforum.de/hosch_2006b_dacostakaufmann_maulbertsch.pdf). FMH hat die vielschichtigeren, aber nicht grafisch umgesetzte "Preisverleihung der Akademie" von 1784 ? ("Lohn, der der guten Leistung zuteil wird") schon am Anfang seines Buches besprochen. Für die rubenshafte Radierung "Tierkreis" erkennt er detailreich eine "Verspottung des Aberglaubens in der Astrologie" aber noch fraglicher und nicht nachvollziehbar eine Brücke von Barock zu Romantik. Seit Garas wird das Blatt mit Klopstocks Ode "Die Gestirne" in Verbindung gebracht ohne aber deren Pathos zu erreichen.

Zuletzt wurden nicht ganz passend zwei glatt gemalte alttestamentliche, mittlerweile wieder verschollene Szenen "Abigail vor David" und "Esther vor Ahasver" von FMH herausgezogen, die er trotz des von ihm erkannten Unterschieds zu einer bzw. zwei Skizzen zu "Esther und Ahasver" Maulbertsch zuzuschreiben versucht (vgl. MDN: S. 382, Nr. 243/44: Vorschlag Richtung F.I. Leicher und Söhne), was das Maulbertsch-Bild wieder verunklärt.

In dem ausführlichen Kapitel **"Korrespondenzen mit ungarischen Bischöfen, Fresken in Preßburg, Raab, Pápa, Erlau und Steinamanger"** erzählt FMH an Hand der schon von Kapossy und Pigler veröffentlichten Briefwechsel den Ablauf der Aufträge in Ungarn von 1780 bis 1796. Seine Kommentierungen betreffen die Charaktere der Auftraggeber, den eher bürgerlichen Josef Szily und den Aristokraten Graf Esterhazy und den jeweiligen oft kleinlichen Einfluss dieser Auftraggeber, aber auch die Geschäftstüchtigkeit, die Praxis des oft devoten Unternehmers Maulbertsch. Auf die Zeitumstände, die sicher auch für die Unterbrechung der Aufträge zwischen 1785 und 1790 verantwortlich waren, wie die Alleinherrschaft Joseph II, Reformkatholizismus, ungarischer Nationalismus, Aufstände, die Französische Revolution, auch auf die Reaktion unter Franz II nach 1792 geht er kaum ein, allenfalls auf klassizistische Momente wie des Nicht-Schreckenden, -Schreienden

oder der historischen Treue. Selbst der gereifte, körperlich beeinträchtigte FMH hat für den Alterstil Maulbertschs wenig Verständnis. Die Kombination von präzisen, antikisierenden, camaieuartigen Kassettengewölben mit hypäthraler Öffnung und noch eleganter, sinnlicher, oft bunter Figürlichkeit hat zweifelsohne auch einen grossen Reiz z.B. im Festsaal des Bischofspalastes von Szombathely/Steinamanger von 1783.

Bei der klassizistischen Ladislauskapelle des erzbischöflichen Palastes zu Pressburg (MDN: S. 267, Nr. 114) von 1781 stimmt FMH eine verständliche Klage um die überraschend mässige künstlerische Qualität an. Während in der himmlischen Szenerie Gruppierung und Ballung dominieren, kommen in dem terrestrischen Bereich nur spannungslose Reihungen vor, noch verstärkt durch figurale Schwächen seitens der Mitarbeiter (Johnn Zollinger?) und späterer Restauratoren. Inwieweit der Auftraggeber Josef Kardinalprimas Batthyany, Erzbischof von Gran, neben einer gewissen Historizität der Kleidung auch auf das Kompositionelle (eine Ladislaus-Legende ähnlich dem Quellwunder des Moses nach einer volkstümlichen Vorlage?) in dem strengen Rahmen der insgesamt stark antikisierenden Architektur Einfluss genommen hat, ist unbekannt. Die Ursachen, warum Maulbertsch hier nichts Besseres abgeliefert hat zumal bei einem so wichtigen und einflussreichen Auftraggeber, bleiben völlig unklar. Zumindest von der Wiener und Pressburger Zeitung vom 14. November (Garas DOK LXXXV) ist die "überaus schöne Kuppel" bzw. als "recht meisterlich" positiv gewürdigt worden.

Das fast gleichzeitige Fresko im Mittelschiff von Győr/Raab als Auftrag von Bischof Ferenc Zichy bzw. seinem Custos Josef Szily knüpft auch in der 'Architektur' (-malerei) an die ca. 10 Jahre frühere Ausstattung im Chor an. FMH versucht das Thema "Verklärung Christi", ein in der Ostkirche wichtiges Fest (6. August), mit den Türkenkriegen und mit Ungarn zu verbinden, indem er u.a. eine jugendliche, höfische Gestalt einer (in der Abb. nicht sichtbaren und auch in der Erinnerung des Rezensenten nicht mehr vorhandenen) Krone (= Stephanuskrone?) und Früchten Ungarns sicher nicht richtig als "Hl. Ladislaus" (in Pressburg wie sonst üblich als Ritter dargestellt) identifiziert (allenfalls Hl. Emmerich). Die auch in den Bibeltexten (fast identisch bei Lukas, Matthäus und Markus) schon vorhandene Verknüpfung von Verklärung und Heilung eines Besessenen wie bei Raffaels viel rezipierter Fassung erscheint vielleicht nach Markus IX, 2-23 auch hier als ein Heilungsversuch an einem Kinde im Schooss seiner Mutter - das angebliche Nichtschreien nach Lessings Vorgabe ist eine Überinterpretation von FMH - , wobei ein Jünger unter den Schriftgelehrten auf Christus verweist: "alle Dinge sind möglich dem, der da glaubet". Ungeklärt ist der auf dem Berg Tabor zwischen Petrus und Johannes bzw. Jakobus am

Boden liegende Gegenstand (Buch, Kissen, Grundstein für eine Laubhütte = Kirche?; am ehesten wohl nach Apostelgeschichte 7, 49: "Der Himmel ist mein Stuhl und die Erde meiner Füße Schemel; was wollt ihr mir dann für ein Haus bauen"). Für die Raffael-Anleihe gibt es mehr Erklärungen z.B. Wunsch nach Zitat eines berühmten, für den klassizistischen Barock wichtigen Vorbildes, Zeitknappheit, Mangel an eigener Erfindung, u.ä.. Der sonst recht ideenreiche Maulbertsch vermeidet offensichtliche Zitate. Auch sollte man nicht wie FMH oder Klára Garas (1984) dies noch als bewusstes Zeichen für klassizistische Strebungen bei Maulbertsch versuchen überzubewerten.

In Pápa, einer wichtigen Residenz der Familie Esterházy, wollte der Erlauer/Eger Bischof Carl Esterházy die Pfarrkirche nach dem Tode Johann Lukas Krackers ausmalen lassen. Der erhaltene, von FMH und Klára Garas ausgiebig herangezogene Briefwechsel macht das manchmal für die künstlerische Freiheit hinderliche, zeitbedingte Achten auf Authentizität, die Arbeitsweise und vor allem das Zusammenwirken von Architektur- und Figurenmaler deutlich. Die in Pápa von Martin Rummel ausgeführte illusionistische, Stuck imitierende Malerei aber auch v.a. im Plafond als stabilisierende Architektur- und Raumfolie für das Figürliche wirkt sicher in Absprache mit Maulbertsch viel tektonischer. Der Anteil des bislang noch nicht monographisch bearbeiteten Johann Meidinger lässt sich vorerst nicht bestimmen. Bei den in süddeutscher, pozzesker Tradition stehenden Pápaer Fresken fragt man sich, was "nach remischen gue" (nach römischen Geschmack sicher nicht der Mengs'schen Prägung) eingerichtet ist; wahrscheinlich nur die Ornamentik. Leider haben sich die genannten Entwürfe z.T. als Stiftzeichnung (denkbar auch ein Ineinander von Architektur und Figur wie bei Bagnato und Appiani) nicht mehr erhalten. Bei der Beschreibung der wichtigen "Predigt d. Hl. Stephanus d. Märtyrers" rekurriert FMH wieder auf das schon genannte Fresko in der Langenargener Pfarrkirche als Quelle für volkstümlich-humoristische Einlagen bei Maulbertsch: in einer Pagenfigur am rechten Bildrand mit Blick zum Betrachter sieht er gar ein Selbstbildnis ("schelmisch lächelnd - ein großes Kind, das er zeitlebens war"; s.u. beim Kapitel "Selbstbildnis"), was aber auch als Teil der Hebräer bzw. Griechen keinen Sinn macht (vgl. Apostelgeschichte 6-7). Das von FMH gerügte "himmlische Greisenasy!" in der Darstellung der Apokalypse über dem Orgelchor findet sich als Zeiterscheinung des 'Einfältigen und Stillen' auch bei dem Maulbertsch-Schüler Andreas Brugger z.B. in der Klosterkirche Salem. Dieser Geschmacks- und Auffassungsänderung der Auftraggeber musste auch Maulbertsch Rechnung tragen. In Schauer-Märchen-Stücken oder Teufelsstudien à la Füssly oder Maler Müller lebte auch das wilde Bedürfnis noch fort. Manches wie das fast genussvolle

"Geiseln" in Pápa ist fast schon als Ironie zu sehen.

Bischof Janos Szily von Steinamanger/Szombathely musste sich wohl einige Zeit mit seinem Wunsch der Ausmalung des annähernd quadratischen Festsaales seiner Residenz gedulden (MDN: 1783, aber wohl erst 1784 Vollendung). In Punkto Qualität des mit den gleichen Mitarbeitern (Rummel und Meidinger) gemalten Freskos hat sich das Warten gelohnt. Für eine auch körperlich sehr anstrengende Freskantentätigkeit ist natürlich auch der Gesundheitszustand des Malers sehr entscheidend. Nicht nur als Alibi für Verzögerungen musste der sonst sehr vital beschriebene (zumindest von seinem geschäftstüchtigen Schwiegervater Jakob Schmutzer) Maulbertsch "in Ettliche Wochen starkhe Unpeslichkeit" (unbekannter Art, vgl. die Krankheitsgeschichten bei Franz Anton Kraus oder Franz Carl Palko) einräumen.

Die auch von Klára Garas (1984) hochgeschätzte, komplexe Dekoration erfuhr bislang (FMH geht inhaltlich erstaunlicherweise gar nicht darauf ein) keine Deutung ausser der Wandzone mit der Historie Steinamangers, des Bistums und Ungarns (so Johann Matthäus Korabinsky 1786), da auch dem Briefwechsel nichts zu entnehmen ist. Im Deckenbereich wird eine Kuppel mit Oculus (compluvium) links und rechts von zwei grösseren bzw. oben und unten von zwei kleineren lagernden Gruppen bevölkert. In der himmlischen Kuppelöffnung erkannte man schon bisher eine "Allegorie der göttlichen Vorsehung", die vorerst vielleicht so zu differenzieren ist: unten erscheint die "Fama" mit Trompete und Ruhmeskranz, um zu verkünden, dass die äthrale "göttliche Vorsehung" das nährende Land (Transdanubien?, auch caritas), Wasser, Sonne/Licht oder insgesamt die Natur durch die Zeit (Chronos) während des Alten Bundes (=Vergangenheit, vielleicht auch durch Gesetzestreue, Rechtgläubigkeit) und des Neuen Bundes (= Zukunft bis zum Jüngsten Tage) huldreich (Füllhorn) bzw. treu, ewiglich (= Ring) regieren (Szepter, Krone) wird. Linker Hand vertreibt der Morgen (Stern, Licht, Erleuchtung, Morgenstunde der Menschheit?) das Heidentum in Erkenntnis des wahren Glaubens. Rechter Hand: die sieg-, segensreiche (Füllhorn), kirchliche, christliche Herrschaft/Regentschaft (Schlüssel) am Abend (= Abendland?) in Gerechtigkeit, Gehorsam mit zwei Heiligen Bischöfen Martin (? Bettler mit Gans) und ?. Oben: in der Nacht das schlafende ruhige Gewissen durch Licht des Glaubens vor Leidenschaft geschützt. Unten: im vollen Licht des Mittags die ganze Welt (4 Erdteile unter Führung des christlichen Europa). Auch die restlichen Grisaille-Medaillons müssen mit kosmologischen Ideen verbunden werden.

Auch zu der Dekoration im erzbischöflichen Palast von Kalocsa (Oratorium, Kabinett, Speisesaal) sagt FMH inhaltlich nichts. Im Oratorium ein querovales Fresko mit einer

"Allegorie der Hostie (ET VERBUM CARO FACTUM EST), Auferstehung, Ewiges Leben,...", im Kabinett eine für diese Zeit erstaunliche, eher postume (+19.7.1784) Verherrlichungsallegorie durch eine Imago clipeata: ADAM L.(iber) B(aro) PATACH. DE ZAI. AEPPUS (Archeepiscopus und Propst). COL. (osca) ET BACS mit Zeichen der weltlichen Macht (Rittertum), bischöflichen Insignien mit Hut, Kreuzpedum und Brustkreuz. Adam Patachich ist auch im Briefwechsel noch der Typus des selbstherrlichen und anspruchsvollen Auftraggebers.

Das konstatierte, fast schlagartige Stocken der Korrespondenz mit den ungarischen Würdenträgern nach 1784 und bis 1790 wurde von FMH aber gar nicht hinterfragt: machen sich die Kirchenreformen Josephs II bemerkbar?; geht die Geistlichkeit auf Abwarten und Inverstitutionszurückhaltung?. Vor diesem Hintergrund muss man auch Maulbertschs Hinwendung zur Grafik sehen und letztlich auch interpretieren (wohl keine inneres Bedürfnis, aus der Not eine Tugend).

Die durch die revolutionären Ereignisse etwas verzögerte Ausmalung (1793 mit dem Gehilfen Martin Michel) der Erlauer Lyzeumskapelle (Auftraggeber Karl Bischof Esterházy) wird von FMH ausführlich beschrieben, obwohl es sich um eine langweilige, vom erhaltenen Kontrakt vorgegebene Reihung von Heiligen unter nationalem Blickwinkel handelt. Wieder geraten ihm wenigstens konsequent Stephan, Emmerich und Ladislaus durcheinander (so richtig von links nach rechts; Abb.334). Das Ganze macht mit der perspektivisch radialen Verkürzung der Figuren keinen Fortschritt gegenüber einem Allerheiligenhimmel zu Beginn des Barock.

Während Janos Szily für die Ausmalung seiner Bischofskirche in Steinamanger vielleicht nicht nur aus Kostengründen schon auf einfache Symbolik (z.B. Mariens durch verschlungene Buchstaben des Names) wie im von FMH wiedergegebenen Briefwechsel erkennbar setzt, macht Maulbertsch eher Vorschläge für eine aufwendigere und herkömmliche Figur-Architektur-Kombination, "das(s) meine letzteren Däge mit disem seinem Werckhe gekrenet werden" könnte. Durch den Strahover Auftrag und den Tod wurde dieses Projekt, das in der Tradition von Pápa, wie vielleicht die Skizzen "Darbringung Christi" und "Verkündigung an Maria" (Abb. Nr. 344/345; MDN: S. 289, Nr. 160-162) andeuten, ohne Tiefenzug ausgefallen wäre, verhindert.

Im nächsten Kapitel "**Erstrebte Würdigungen**" bringt FMH die einzige auswärtige Ehrung Maulbertschs als Mitglied der Berliner Akademie von 1788 seinen international anerkannten Schwiegervater Jakob Schmutzer ins Spiel. Vielleicht muss auch an

Wolfgang Koepp (Mitglied seit 1787) oder Baron van Swieten als Verbindungsmann gedacht werden. In diesen vorrevolutionären und spätjosephinischen Zeiten (Joseph II hegte eine besondere Wertschätzung für das fortschrittliche Preussen und für Friedrich II) war eine breitere Anerkennung auch finanziell sehr nützlich.

Das relativ grosse und auf Holz gemalte Bild ist leider seit dem 2. Weltkrieg verschollen (ein von Klára Garas nach älterer Literatur erschlossenes weiteres Bild: "Allegorie auf Ludwig XIV" (!) hat sich auch nicht erhalten; der Zweck - auch für eine Akademieausstellung? - ist unklar). FMH, der das Bild nicht mehr selbst gesehen hat (Farbbeschreibung von anderer Hand), beschreibt es ohne Kenntnis des Ausstellungskataloges und kommt nach der Mode der Dargestellten zu einer "Allegorie von Heinrich IV", wobei er bei erheblichen eigenen Zweifeln versucht zwischen Frankreich und Preussen Verbindungen herzustellen. Mittlerweile ist das Bild durch Helmut Börsch-Supan 1996 eindeutig als "Allegorie auf den jungen Thronfolger Friedrich Wilhelm III von Preussen" bestimmt. Börsch-Supan, der Ähnlichkeiten mit der Legende zum "Bild der Duldung" erkannte, nimmt deshalb Maulbertsch selbst als der geistige Urheber an. Die viel bessere Orthographie des Programmes mag korrigiert sein, die erkennbaren Spezialkenntnisse über Preussen oder die Antike sind dem doch weitgehenden Aliteraten eher nicht zuzutrauen. Die Muschel-Perle-Allegorie lässt sich von der Ausmalung Halbturns ableiten. Die Forschung sollte noch nach einem Berater Maulbertschs aus einer progressiveren, moderneren Ecke Ausschau halten.

Für die thematische Hinwendung Maulbertschs an Russland (Katharina II und den damaligen Oligarchen Potemkin) dürfte auch Schmutzer wieder verantwortlich gewesen sein. In der Dürreperiode der Sakrilmalerei fertigte Maulbertsch 1789/90 eine "Allegorie mit der Einnahme von Bender", die nach der Beschreibung in dem von FMH wiedergegebenen Artikel der Wiener Zeitung vom 10.3.1790 eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Skizze in der Brünner Galerie zeigt (vgl. Rezension Mähren/Langenargen 2006: http://freieskunstforum.de/hosch_2006a_maulbertsch_maehren.pdf). Eine andere bei FMH abgebildete (Abb. 347), 1932 in Wien versteigerte Ölskizze (vielleicht Winterhalters) soll "eine verwandte allegorische Komposition aus der Geschichte Rußlands" darstellen (im Hintergrund kaum Katharina d. Grosse wegen der Abtskrümme), sondern dürfte eher den ungarischen "Arpad"-Legenden entstammen.

"Künstlerische Probleme der Spätzeit" betitelt FMH sein nächstes Kapitel, in dem die für die Zeit und die Auftragslage angemessenen Darstellungen antiker Persönlichkeiten,

die auf bestimmte, manchmal republikanische Tugenden und Psychologie anspielen lassen, so die typologisierenden Pendants (Griechen/Römer) "Alexander und die Frauen des Darius" oder "Coriolan und seine Mutter und Gemahlin vor Rom" (Herrscherwille und Herz/Grossmut). Die Probleme liegen in der Zuschreibung und der Chronologie der Ölskizzen bzw. Zeichnung zu den Radierungen, die in einem Rembrandt-Rubens-Mischstil gehalten sind. Man sollte sie auch mit Genreszenen im früheren Kapitel etwa als zeitgleich ansehen. Die seitenverkehrte Ölskizze mit der Problemlösung durch die Mutter hält der Rezensent nicht für eigenhändig (MFN: S. 280, Nr. 139a); bei der logischerweise seitenverkehrten Detailzeichnung dürften aber die Bezeichnung Maulbertschs und die Datierung 1787 von anderer Hand stammen (ähnlich MDN: S. 280, Nr. 140a). Dazu kommt der FMH nicht bekannte "Übermut des Brennus" (Gallier in Rom), zu dem es keine graphische Umsetzung gibt. Bei den Radierungen erstaunt, dass sich nur jeweils ein Exemplar (nach Nagler insgesamt nur je 4 Abzüge) erhalten hat. Die Nachfrage scheint nicht sehr gross gewesen zu sein bzw. das Projekt wurde bald aufgegeben. Die Interpretation FMH's als "ein persönliches Erleben der Zeit um 1787" oder als "ein beruhigter Ausklang aus barock belebter Lebendigkeit" oder "Weg eintöniger Verklärung" lässt sich nicht aufrecht erhalten. Etwas weniger von klassizistischer Thematik angehaucht erscheinen einige mythologische Stücke wie "Orpheus in der Unterwelt", denen mittlerweile "Aeneas und Anchises", Tod der Dido" u.a. hinzugefügt werden können (MDN nennt z.T. im Kunsthandel noch weitere: S. 271; Nr. 122: "Aufnahme der Psyche im Olymp"; Nr. 121: "Nessus und Dejanira"; S. 272/73, Nr. 126: "Triumph des Zeus"; S. 283, Nr. 149: "Prometheus"). Inwieweit sie durch Oper, Literatur, o.ä. angeregt sind wie FMH meint, ist bei einem Barockmaler mit mythologischem Hintergrundwissen schwierig zu entscheiden. Die von FMH bemerkte Tendenz zur Grisaille/Brunaille (vgl. später die Romantik) ist im Hinblick auf die graphische Umsetzung verständlich.

Das auf Cyriakus Bodenstern fussende Kapitel **"Von den Anfängen der Pensionsgesellschaft Bildender Künstler Wien"** zeigt die Situation in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Übergang zum freien oder beamteten Akademiker oder Handwerker bei sich aufweichenden Zünften. Wahrscheinlich waren die Pensionsregelungen von 1786 beim Lehrkörper der Kunstakademie nur der äussere Anlass für die übrige Künstlerschaft ähnlich der Tonkünstlersozietät (schon 1771) in nicht rosigen Zeiten einen Alters- und Hinterbliebenenfond einzurichten (selbst die Freimaurerlogie "Zu den 3 Zedern" in Stuttgart widmete sich diesem Zusatz- oder Nebengeschäft in

einer Phase des erst sich bildenden Banken-Kredit- und Versicherungswesens). Bei 34 Gründungsmitgliedern zumeist aus der Maulbertsch-Umgebung und einer Anfangseinlage von 9434.- fl. war jeder mit durchschnittlich 300 fl.- beteiligt. Die Verzinsung bzw. Grundkapitalerhöhung ist nicht zuletzt zumindest seit 1792 veran-gestaltete Spendenbälle (Redouten) - so 1794 mit einem grossen Altarbild entsprechenden, später wieder zurückgebrachten Gemälde "Dankbarkeit der Künstlerschaft gegenüber Kaiser Franz II und Kaiserin Maria Theresia" (wahrscheinlich nach Bildnismedaillons). Am 25.11.1792 bzw. 1795 traten Haydn und Beethoven als Musikspender auf, wobei - wie FMH zitiert - 1792 der Direktor der Pensionsgesellschaft Maulbertsch als Dank zum Essen einlud. (Es wäre interessant, ob Maulbertsch mehr Aufmerksamkeit für die Geschwisterkunst Musik aufbrachte als Mozart für die "Schönen Künste"). Es ist das einzige Beispiel für repräsentative Aufgaben, Handlungen Maulbertschs. 1795 scheint er (aus Krankheitsgründen?) aber vom Vizedirektor Laurenz Kohl abgelöst worden zu sein. Leider geht FMH auf die Gründe der zweimaligen Wahl (1788 und 1792) Maulbertschs zum Direktor kaum ein. Weniger der Initiatorschaft oder dem Renommée als der Wohlsituiertheit (Vermögen, grosses Haus für Versammlungen) ist dies zu danken. Maulbertsch muss um 1790 als Nestor, 'grand old man' im Fach der aussterbenden monumentalen Dekorationsmalerei anerkannt gewesen sein (trotz Stefan Dorfmeisters Abschätzungen). Seine ihm attestierte umgängliche, joviale Art dürfte auch mit dem Ausschlag gegeben haben. Die Pensionsgesellschaft machte primär finanzielle Interessenspolitik und war kein Debattierclub oder kunstpolitischer Verein o. dgl.. Eine geistige-intellektuelle Führerschaft war wohl nicht gefragt.

Der letzte Abschnitt gehört eigentlich schon zum nächsten Kapitel **"Das Deckenfresko im Bibliothekssaal zu Strahov"**. Hier folgt FMH den von Cyril a Straka 1920 veröffentlichten Klosterarchivalien und der deutschen Fassung der vom Prior Gilbert Luschka 1797 in Prag zum Druck gegebenen nachträglichen "Historischen Beschreibung". Die ausführliche Entstehungsgeschichte macht klar, dass noch Joseph II einer Übernahme der Bibliothekseinrichtung aus dem von ihm selbst aufgelösten Kloster Bruck /Louka durch das Mutterkloster Strahov bei Prag zugestimmt hatte, wobei dieser neue Philosophie- (auch Lese-) Saal (für die theologische Abteilung gab es schon den Theologiesaal) dem Klosterbrucker-Vorbild - entgegen Bruno Bushart und Karl Möseneder - ziemlich genau in den Massen angepasst wurde. Interessanterweise wurde selbst vom Abt Wenzeslaus Mayer auch aus Sparsamkeitsgründen, aber auch - wie es der sich bewerbende

Winterhalter ausdrückt - um "das Decorum serioser" (der grauen Bücherwelt), dem Klassizismus, der Zeit angemessener erscheinen zu lassen, ein kalkverträgliches (?) "Bleiweiß (= BlauGrau?) auf weiß" (? Malewitschs Suprematismus lässt fast schon grüssen) oder "Relief-Malerei" ("Grau in Grau" wie z.B. in Szombathely) anfänglich favorisiert. FMH fährt aber fort, dass sich der Abt dann aber doch für die "Festlichkeit, Pracht" unentschieden habe; vgl. K. Mösener, a.a.O., 1993, S. 115/6. Aus Kostengründen hatte ihm anscheinend Maulbertsch in Anlehnung an die Fassadengestaltung eine verbilligende Drei-Teilung des Plafonds in "Religion" (und ihre Bedeutung im Zentrum ähnlich der ziemlich farblosen/farbarmen Detailskizze, vgl. Abb. 357), die "Heimat" (oder das Nationalbewusstsein) und die konventionellen "Orden"-sgeschichtlichen Bezüge, was auch noch in der Ausführung bzw. der "Erläuterung" durchkommt.

Nach Vertragsunterzeichnung (30. November 1793) unter Zeugen beginnt Maulbertsch mit den Entwürfen, wobei ihn ein ansonsten unbekannter Hofrat Schneeter und ein "Rat Mayer" (Verwandtschaft des Abtes?) wegen Änderungen bei den "französischen Enzyklopädisten" beratend (? für eine neue nicht erhaltene Skizze ?) besuchten.

Da wie bei Klosterbruck schon angedeutet die etwas fleckig, unsichere, viel später entstandene Skizze (Abb. 9) 'verbraucht' ist, geht FMH überhaupt nicht mehr vergleichend auf sie ein bei der bis auf Auslassungen unkommentierten Wiedergabe der "Historischen Erklärung". Aus den von FMH zitierten Strahover Annalen (1794) von P. Urban Rosche wird deutlich, dass Maulbertsch nach dem 11.3. bis zum 14.10 (also doppelt solange wie in Klosterbruck) nur mit dem Gehilfen Martin Michl das Werk ausführte, wobei ihm auch inhaltlich eine Weiterführung des Programms bis zur Französischen Revolution bzw. Kaiser Franz II aufgegeben war. Es muss wegen der Komplimente, Geschenke eine freundschaftliche Zusammenarbeit, Geistesverwandtschaft geherrscht haben, wobei vielleicht etwas übertreibend man sich Maulbertsch als eines "viri religiosissimi, politissimi atque convictu affabilissimi, qui omnium nostrum animos sibi devicerat memoriam acturi" (also als äusserst fromm, kultiviert/gebildet/mit Manieren, im Umgang leutselig, der unser aller Herzen für sich fast wie der Erlöser eingenommen hatte) erinnerte. Am Ende der "Historischen Erklärung" und des Kapitels wird wieder FMH's Meinung, dass Maulbertsch durch zu viele geistliche Berater von der "lebendigen grossen barocken Weltanschauung" - was das auch sei - abgekommen und zu einem "alten Puppenspieler" im "senilen Spiel mit Rebusfigürchen" verkommen sei, und dass das "Rätsel der Kunst eines Maulbertsch" hinter "geistiger Symbolik und Allegorie" entschwunden sei.

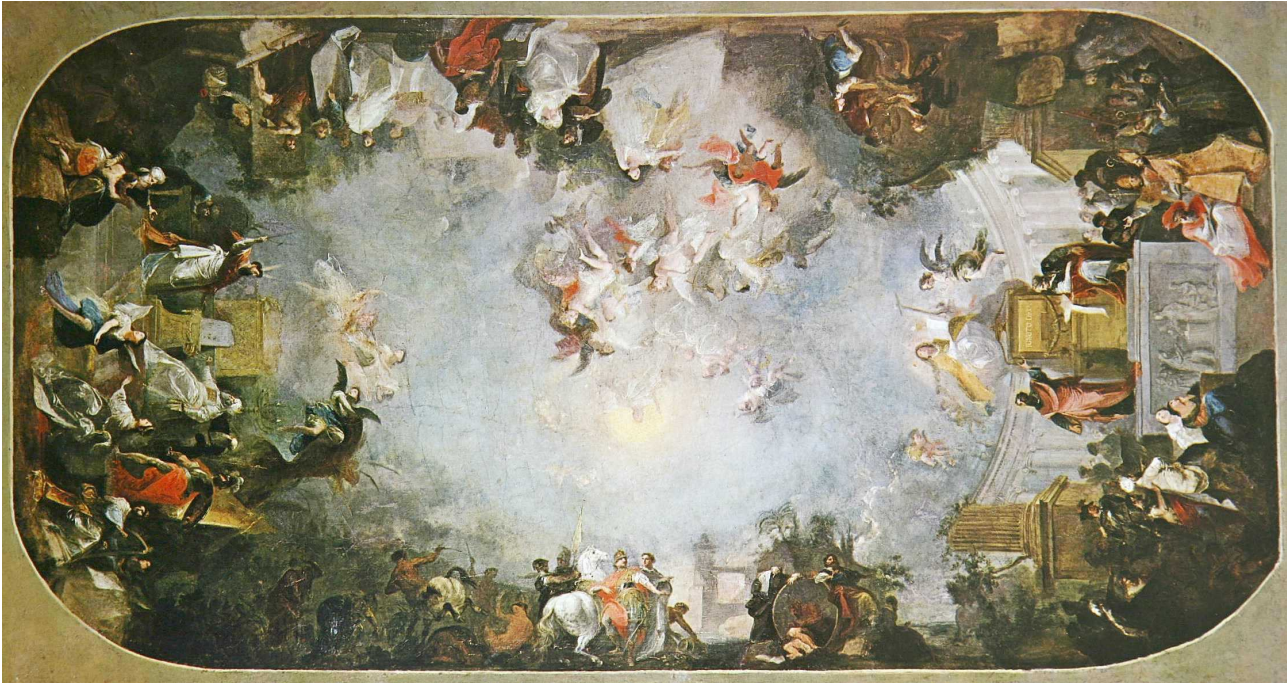


Abb. 9. Franz Anton Maulbertsch: Allegorie der Offenbarung der göttlichen Weisheit, Entwurf für Bibliothek in Strahov.
Prag, Nationalgalerie
aus: Klára Garas: Franz Anton Maulbertsch, 1974, Taf. 27

In der Pinselführung ist vielleicht nicht ganz wie bei Poussin das Alter des 70-jährigen unübersehbar. Nur bei wenigen Künstlern ist der oft spröde, einfache Alterstil auch eine Verdichtung, Konzentration (Mythos des Altersstiles). Trotzdem ist es interessant, was die Nachfolgers FMH's mit dem auch als Zeitdokument (Reaktion auf historische Ereignisse) wichtigen Alterswerk in Strahov anfangen (können). Es ist vielleicht nicht ganz unproblematisch dem Gesamtansatz FMH's die Spezialuntersuchung Karl Möseneders: Franz Anton Maulbertsch, Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien 1993 gegenüberzustellen.

Exkurs : Karl Möseneder: Franz Anton Maulbertsch - Aufklärung in der barocken Deckenmalerei

Nach einer Einleitung mit einer vorkantianischen Definition von Aufklärung als "klärendem Fortschreiten" auch in der Bildgestalt, versucht Möseneder an hand der "Historischen Erklärung" das verschwundene Bibliotheksfresko von Klosterbruck ikonographisch und

kompositorisch zu rekonstruieren. Es folgt ein Exkurs auf frühere oder zeitgleiche Weisheits- und Toleranz-Darstellungen aus der süddeutschen und österreichischen Malerei. Der ausführliche Strahov-Teil Möseneders beginnt mit der Kirchensituation und den Bemühungen Maria Theresias und Josephs II die Religion(en) unter staatliche Kontrolle auch mittels Klostersaufhebungen zu bringen. Nicht nur Straka folgend wird der Neubau durch Abt Wenzeslaus Mayer und seinen Bibliothekar Unger, beide Freimaurer, geschildert leider mit kleinen Schreibfehlern z.B. S. 118 'Nositz' statt Nostitz; S. 124 'annutio' statt annuncio oder annuntio. Sehr ärgerlich ist allerdings, dass die Nummern der Farbabbildungen nicht mit den Textverweisen übereinstimmen. S. 117 "Religioni" wurde anfänglich und fälschlich ebenfalls vom Rezensenten gerügt, da er 'aufklärerisch, fortschrittlich gesinnt' dem "PROFECTUI" als Trikolon auch ein 'Religionis' oder den Glauben zugeordnet sehen wollte. Das Fassadenmotto: "RELIGIONI", "PATRIAE", "SIONORUM PROPPECTUI" ist aber eindeutig so als Widmung des Bibliothekgebäudes an den 'Glauben', an das 'Vaterland' und an den 'Fortgang, Weiterbestand' der Klostersgemeinschaft Sion/Strahov' zu lesen und verstehen.

Möseneder schildert dann den Erwerb der Brucker Ausstattung und die nochmaligen Bauarbeiten zwecks Anpassung entgegen seiner späteren Einschätzungen bezüglich der unterschiedlichen Deckenproportionen (Höhen). Der grosse Aufwand muss einen unausgesprochenen symbolischen Grund gehabt haben (wahrscheinlich wollte man als Mutterkloster auch auf eine Art und Weise sein Filial Bruck weiterleben lassen). Warum die bei FMH schon erwähnte reduzierte Farbvariante (von Möseneder als "blau und grau" angesehen) auch nachdem der Trend zur 'farblosen', paritätischen Kaunitz-Kirche in Austerlitz wieder fallengelassen wurde, dafür weiss Möseneders Buch (Ausdruck eines konservativen, reaktionären Haltung?) zumal das Brucker Deckenbild bis Mitte des 19. Jahrhunderts noch zu sehen war, auch keine klare Antwort (S. 117: unzureichend). Die Etappen des Auftrags an Maulbertsch werden ähnlich FMH abgehandelt; allerdings, wenn Möseneder Maulbertsch an der Prager Skizze für den Mittelteil ab Dezember 1793 arbeiten lässt, muss auch die Datierung von Abb. 44 auf 1793/94 lauten. Die angedeuteten künstlerischen Verbesserungen seitens Maulbertsch und die Modifikationen werden erst in den folgenden Abschnitten etwas greifbarer.

Durch eigene archivalische Forschungen Möseneders gibt es für die wohl frühere lateinische, gedruckte Version (Sept. 1796) wie auch für den deutschen Druck (1797) der "Historischen Beschreibung" (dankenswerterweise aber leider sehr klein als Appendix abgedruckt) jeweils noch Manuskripte, zu denen ein noch früheres Konzept von Gottfried

Johann Dlabacz kommt. Es folgt ein sinnvoller Vergleich von Bruck und Strahov an Hand der "Historischen Erklärung bzw. Beschreibung" und der Skizzen bzw. der Strahover Ausführung, die leider und banaler Weise von falschen Massen für Strahov ausgeht (die einst auf der Strahover Webseite Angegebenen waren: Länge 32 m, Breite fälschlich 22 m, Höhe 14 m), sodass teilweise schon angedeutet falsche Schlüsse gezogen werden. Schon 1778 gab es Änderungen, Hinzufügungen, die von Maulbertsch in der Skizze - wie er es selbst sagt - auch wegen der Grösse noch nicht zu sehen oder darstellbar waren. In der leichteren "Ikonographischen Bestimmbarkeit" und grösseren "konzeptionellen Deutlichkeit" sieht Möseneder die vom Abt geforderten "Verbesserungen", wobei im Detail die 'Überdeterminiert'-heit von Diogenes mit Fass, Hund und Laterne üblich ist und die "Öllampe" bei Sokrates weniger der Anteil der Antike am Dämmerlicht des Naturzustandes als das auslöschbare Lebenslicht (oder visualisierte 'Daimonion'?) in der Sterbeszene symbolisieren dürfte. Die vielfältige akzentuierte Lichtsymbolik in Analogie zur "allmähliche(n) Zunahme an Aufklärung" ist eine rationalistisch verengende Vorstellung. Auch die vermeintliche Verbesserung gegenüber Klosterbruck (nach der Skizze!), wo aus Gründen der Bildlogik (!) etwas unfreiwillig "das Licht der ewigen Weisheit" auch auf antike Gestalten gefallen sei und sie somit unangemessen erhellte, sind mit Vorsicht zu sehen. Es wäre doch absurd, wenn Abt Mayer & Co. der in diesem philosophischen Saal dominierenden Antike nicht ein paar Strahlen der "ewigen Weisheit" gegönnt hätte. Mit dieser Vorstellung harmoniert auch nicht die von Möseneder konstatierte konservative (oder besser im wahrsten Sinne reaktionäre) Umformung/Wendung in Strahov (Abb. 10), für die mit der Wiederkehr von "Gottesfurcht" (= Motto des Theologiesaales), dem "Genius der Religion" und Pflichterfüllung als Psychagogen oder Pädagogen oder der Bestrafungsszenen (Höllensterz). Aber dies alles muss man - wie es Möseneder weiter unten noch tut - vor der geänderten historischen, aktuellen Situation sehen: Französische Revolution, Ende der Monarchie, Mai 1794 Kult der Vernunft, des höchsten Wesens, Kriegsgefahr Die schon von FMH nach Straka genannten "Enzyklopädisten" (sind damit die 'Atheisten': Diderot, d'Alembert, Holbach, de la Mettrie, Voltaire gemeint ?) sollen vor der materiellen Fels/Stein-Laster-Giganten-Kulisse als Giftmischer, hässliche Kröten und als im Netz sich selbst und andere fangend auftauchen. Die "wahre (und schöne, gute) Weisheit" scheint einer platonisch-idealistischen Philosophie zu entsprechen. Der (ehemalige?) Freimaurer Abt Mayer war wie viele von der französischen 'terreur' enttäuschte deutsche Intellektuelle kein Anhänger der Revolution, auch kein 'Jakobinerverschwörer' wie Andreas Riedel, Alois Blumenauer, Franz Hebenstreit (vom

Sommer 1794) sondern unter diesen Umständen ein Patriot, sodass Möseneder richtigerweise dem Klosterbrucker Vernunft/Religion-Syntheseversuch entsprechend der Fassadendekoration diesen in Richtung Religion, Vaterland, allerdings nicht ganz auf traditionelle Weise in Richtung Orden verschiebt.



Abb. 10. Franz Anton Maulbertsch: Allegorie, (Detail aus dem Bibliotheksfresko in Strahov), 1794, aus: Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, 2006, Abb. 354

Die auch den bei Möseneder dargestellten Verhältnissen aber auch der Persönlichkeit Franz' II geschuldeten konservativen, reaktionären, absolutistischen Tendenzen schlagen sich weniger direkt im Fresko, als in den nachträglichen Beschreibungen deutlich nieder. Wenn man die von Möseneder noch beigebrachte Verherrlichung Kaiser Franz II von Füger aus dem Jahre 1814 betrachtet, könnte man meinen, dass nach seiner Lichtsymbolik der Kaiser etwas 'unterbelichtet' ist.

Beim Abschnitt "Böhmische Heilige" sieht Möseneder keine "barocke" Lokaltradition

sondern einen Fortschritt in Richtung vaterländischer Erneuerung. Das Verteilungsproblem Möseneders (S.137/38) lässt sich wohl so lösen: von links Hieronymus, Gregor d. Grosse, dahinter ganz in Schwarz Methodius, Ambrosius, Augustinus, dann der in der "Beschreibung" nicht erwähnte Abt Wenzel II, der mit dem rechts folgenden Norbert die Ordens-Fraktion bildet. Es ist sehr erstaunlich, dass sich kurz vor 1800 buchstäblich leib- und porträthaftig ein moderner Prälat sich unter die Kirchenheiligen farblich 'mischen' lässt.

Unter der Überschrift "Maulbertsch und die Kritik der Deckenmalerei" versucht Möseneder - wie über 10 Jahre später Thomas DaCosta Kaufmann - den Stilwandel nicht nur durch quasi innere (Alter, Gehilfenmitarbeit,...) sondern durch äussere Faktoren zu erklären, indem Maulbertschs Stilentwicklung mit den sattsam bekannten Äusserungen von Winkelmann, Scheyb, Kaunitz, Sperges in Verbindung gebracht werden. Ein (S. 144) konstatiertes Wandel unter dem stilbildenden Einfluss Joseph von Sperges für oder seit Innsbruck lässt sich schon ab 1769/70 feststellen und - wie von Möseneder vorgeschlagen - vielleicht auch auf die Beziehungen zur Wiener Akademie zurückführen. Ob allerdings Maulbertschs Urteile in Kunstfragen ausser bei der Bilderauswahl zum Kopieren so geschätzt wurden, ist sehr zweifelhaft. Auch wenn er die modernen klassizistischen Kunstdiskussionen verfolgt haben sollte, wollte er sicher nicht deren statuarischen Ernst und Idealität übernehmen.

Im Abschnitt "Autonomie des Kunstwerks versus nützlichen Illusionismus" bringt Möseneder die protestantische Kritik Friedrich Nicolais und die sensualistische von Wilhelm Basilius von Ramdohr (1787) und lokalbetonter auch von Johann Rudolf Füssli. Stiche nach Raffaels Stanzen hat Maulbertsch sicher gekannt. Die 'Kirchenväter' in Strahov sind aber nicht so "offenbar aus Raffaels Theologengruppe in der 'Disputà' entwickelt" wie z.B. bei Füger oder gar Overbeck. Die sprechende Physiognomie z.B. der Mengs-Richtung konnte die 'stumme' Stereotypik Maulbertschs v.a. in Strahov nicht erreichen. Möseneder meint hinter der Tendenz zum plastischen Ideal und damit verbunden unsinnlichen Farblosigkeit (in Zusammenhang mit präziser, einfacher Ikonographie und Stilwandel) im allgemeinen Trend den Wunsch nach Bestimmtheit und Deutlichkeit (ein aufklärerisches Impuls? z.B. in Strahov) selbst von Maulbertsch mitgetragen ausmachen zu können. Problematisch wird es, wenn Möseneder gegenüber FMH zu einer noch anderen Tiefen- oder Höhendimension nach Karl-Philipp Moritz (und Kant) greift: zur Autonomie der Kunst und zum Schönen (das Kant'sche 'interessenlose Wohlgefallen'), das sich logischerweise nur im Ornament entfalten kann, wodurch auch die

Entfernung Maulbertschs in Strahov zu solch einseitigen Idealpositionen deutlich wird. Bei "Geschichte und Kunst als neue Denkkategorien" geht es Möseneder weniger um diesbezügliche Inhalte und Darstellungsweisen der Maulbertsch-Bilder in Strahov, als um die banale Feststellung, dass die "Erklärungen und Beschreibungen" z.B. Korbers und Luschkas am Anfang einer kunstwissenschaftlichen Analyse stehen. Leider erfahren wir hier nicht, wie weit sich Maulbertsch mit diesen beiden obigen Kategorien wirklich auseinander gesetzt hat und setzen wollte.

Möseneders nicht ganz neuer Ansatz an Klosterbruck, Strahov und Geras den ikonographisch-ikonologischen, aber v.a. geistesgeschichtlichen Wandel darstellen zu wollen, klingt sehr vielversprechend; nur sind die Abfolgen von aufklärerisch/reformkatholizistisch (Vernunft)- restaurativ (Religion) - frühromantisch/institutionell (Kirche) bei näherer und weiterer Betrachtung vielleicht nicht so einfach. Jens Rosigkeit in seiner Möseneder-Rezension, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, Jg. 47, Febr. 1995, Nr. 1/2, S. 14/15, bzw. Ambrozy und Pfiffig, Stiftskirche Geras und seine Kunstschatze, 1989 weisen auch auf die "Fackel der Aufklärung" in Geras hin, die eher russend vernebelnd und lichtschwach auftritt. Die Antike in Gold-Scheinreliefs erscheint als versteinertes, abgeschlossenes Kapitel ausserhalb des Heilsplanes stehend, allerdings noch nicht als eine Auflösung der Heilsgeschichte in einer säkularen Kulturgeschichte, wie Möseneder am Kaulbach-Beispiel zu exemplifizieren sucht.

Auch bei Bruno Busharts berechtigter Frage (Langenargen 1994), ob Maulbertsch als Mitgestalter, Mitläufer oder gar Opfer der Aufklärung einzuschätzen sei, fällt die Antwort je nach Perspektive anders aus. Die doch noch zahlreichen klösterlichen Bibliotheksbauten auch unter den Vorzeichen von Aufhebung und Säkularisation lassen den Legitimations-Existenzdruck und den Versuch eines Leistungsnachweises in Bildung, Wissenschaft, nationaler Geschichte etc. erkennen.

Zurück zu FMH und dem Hochaltar-**"Fresko in der Ägidienkirche in Wien"**, dem letzten ausgeführten, aber leider nicht erhaltenen Wandgemälde mit dem Thema "Gotenkönig Wamba trifft den Einsiedler Ägidius", das wegen "Unanständigkeit" ("fürstliche Jagd mit allen Possen", eine Reminiszenz von Ebenfurth bzw. Hochaltarblatt Hagenberg?) aber schon nach 8 Jahren ersetzt wurde. Hier wird deutlich, wie veraltet Maulbertschs Auffassung von Pfarrherr und -gemeinde angesehen wurde.

Beim nächsten Kapitel **"Themen von Ölgemälden und Ölskizzen der achtziger und neunziger Jahre"** hätte entwicklungsmässig der Teil, der die spätjosephinische Zeit ohne Monumentalaufträge d.h. zwischen 1785 und 1790 umfasst, schon früheren Kapiteln zugeschlagen werden müssen, v.a. das Hochaltarfreskogemälde der Wiener Augustinerkirche, deren exzellente, wohl schon 1784 entstandene und in der Österr. Galerie erhaltene Skizze (MDN: Nr. 120a) die Meisterschaft Maulbertschs in der Einbeziehung der Grundierung, des Hell vor Dunkel bzw. Dunkel vor Hell, auch noch bis ins 6. Lebensjahrzehnt verrät. Leider lässt die angeblich 1873 erfolgte Zerstörung der Ausführung einen Vergleich mit dem Entwurf nicht mehr zu.

Die als Abb. 358 abgebildete Budpester Entwurfszeichnung mit Siegel für das Hochaltarblatt von Daubravnik 1784 ist eine der wenigen sicheren Maulbertschzeichnungen. Die erhaltene Ausführung erscheint in ihrer teilweisen Seitenverkehrung kompositionell nicht verbessert, sodass hier FMH's Wort vom "alten Puppenspieler" nicht ganz abwegig ist.

Der Budapester Entwurf für das Hochaltargemälde von Reindorf (1789) markiert in seinem eher fleckhaft-unbestimmten Auftrag einen durch keine bekannten Umstände bedingten Stilwandel absteigender Qualität, obwohl FMH ihm eine "merkwürdige Faszination" und eine starke barocke Wirkung zubilligt.

Bei dem verlorenen Hochaltarblatt von Pracht soll erstaunlicherweise der "Hl. Ulrich" aufgetreten sein. FMH's Verweis auf eine angeblich thematisch verwandte Zeichnung in Budapest (G 167, Abb. 174) stellt nach Klára Garas aber den "Hl. Stanislaus" dar, von MDN mittlerweile versuchsweise Winterhalter zugeschrieben und um 1763 (!) datiert (MDN: S. 344, Nr. 30).

Statt dem seit 1910 absichtlich verbrannten Altargemälde im mährischen Gaya um 1792 (MDN: S. 303/4, Nr. 40: um 1790/93) hätte FMH die beiden Ölskizzen "Triumph der Aurora" (MDN: S. 278, Nr. 134: 1786) und "Allegorie auf eine fürstliche Vermählung" (MDN: S. 277/8, Nr. 133: um 1785/86) anführen sollen.

Die "Allegorie auf eine Preisverleihung unter Kaunitz" (MDN: S. 284, Nr. 152: 1788/90) brachte FMH schon in seinem Anfangskapitel "Kritik der Quellen" (S.20; 1977 auf S. 28/29): Der Wagen/Lauf der Zeit wird durch die "Genien der Liebe und der reifen Kunsterfahrung" (eher jugendlicher Elan) zur rubensartigen belohnenden "Freigiebigkeit" (oft auch als belohnende Wahrheit) gezogen. Der ältere Mann neben ihr wird von FMH allegativ als Präses Sperges (eher staatliches Organ), der Kniende als "Akademieadjunkt und Herold" (eher adeliger Akademieschüler mit Leinwand) gesehen. Der blinde, tappende

Greis soll den Akademiedirektor Sambach darstellen (eher antiker Dichter). Erstaunlicherweise ist die Kunstakademie nicht personifiziert. Es dürfte sich demnach um das ruhmreiche, fördernde Patronat (z.B. Stipendienwesen) von Kaunitz für Kunst, Wissenschaft, Geschichte, Antike darstellen. Wahrscheinlich muss man sich wie für das "Bild der Duldung" oder "Allegorie auf Kronprinz Friedrich Wilhelm III" eine sehr spitzfindige Erklärung vorstellen. Der zeitlichen Einordnung von MDN (S. 284, Nr. 154: um 1788/90) möchten wir beipflichten. Unsere 1994 geäußerte Annahme als möglicher postumer Allegorie auf Kaunitz lässt sich zeitlich-stilistisch nicht halten.

Es erstaunt, dass FMH nur kurz (S. 208) auf die schon 1915 als "Jupiter und Antiope" erworbene, jetzt wohl einhellig als "Triumph der Aurora - Allegorie des Morgens" bestimmte Ölskizze der Österr. Galerie (Abb. 11) eingegangen ist, die Otto Benesch "eine



Abb. 11. Franz Anton Maulbertsch: Allegorie des Morgens. um 1790. Wien, Österreichische Galerie,
(Foto Österreichische Galerie)

der entzückendsten Feerien" genannt hat. Obwohl Elfriede Baum 1980 erkannte, dass die untere terrestrische Szenerie von Correggios und Riccis Venus-Satyr-Darstellungen abhängig ist, bleibt sie bei der alten, wenig sinnvollen Deutung als "Jupiter und Antiope", denn es geht um das neckische Vertreiben der Nacht, dem Stören des Schlummers. Die drei Begleiterinnen der auf einem von Amoretten/Zephyriden gezogenen Wagen sitzenden

"Aurora" stellen fast in einer pigmentären Grundfarbentrias von oben die Himmelsbläue, die Morgenröte und das strahlende Goldlicht der Flora mit Sonnenblume (als Erstrahlen, Erblühen und Verfolgen der Sonne) dar. Die Sonne wird durch Apollo mit der Lyra im äthralen Licht (muische Geistigkeit; die angebliche Diana ist zumindest in der Abbildung nicht auszumachen) dargestellt. Oben schwimmend wohl noch eine Sternenpersonifikation (Morgenstern?). Baum nimmt einen allerdings nicht gesicherten Zusammenhang mit einem Freskoauftrag im Schloss des Grafen Erdödy in Kohfidisch 1784 an. Es müsste sich dabei um Lajos Erdödy (20.5.1746-13.7.1786) handeln, der nach dem Tode seiner 1. Gemahlin um 1783/84 Agathe Stillfried von Rattonitz (23.4.1765-20.4.1800 Graz) geheiratet hatte und am 17.6.1785 Vater einer Georg geworden war.

Grössere Deutungsschwierigkeiten bereitet die als "Allegorie auf eine fürstliche Vermählung" bekannte, qualitativ dem Innsbrucker Zentralentwurf kaum nachstehende, 1931 für die Österr. Galerie erworbene Ölskizze (Abb. 12). Elfriede Baum hat 1980 mit guten Gründen die Verbindung zu der 1770 stattgefundenen Vermählung Maria Antoinettes mit dem Dauphin Ludwig von Frankreich und der Sala terrena im Schloss von Pressburg in Frage gestellt, da das Treuegelöbnis auch als allgemeine politische Allianz gedeutet werden kann, zumal nur ein Medaillon mit einer weiblichen Gestalt von Apoll und Minerva gehalten wird. Wenn man etwas detailliert den allegorischen Apparat betrachtet, so halten unter der göttlichen Sonne der nackte Apoll (apollinische Schönheit?) und Minerva (Klugheit) ein goldenes Medaillon einer ungekrönten, aber bedeutenden weiblichen Person, die bislang nicht eindeutig festzulegen ist (Gemahlin Ferdinands oder des späteren Franz II ?). Die umgebende "Fama" mit Trompete, die "Weitsicht" mit Fernrohr, die "Staatsgewalt" mit dem Rutenbündel und darunter die linkshändige "Historia" lassen auf eine Person aus einem regierenden, herrschenden Hause schliessen. Die "Ewigkeit" verleiht den sich in ehelicher oder politischer Treue auf dem "Altar der Freundschaft (?)" sich verbindenden Parteien Beistand. Das "die Hand ins Feuer legen" kann mit "Constantia" oder Treue, die "Perlen" zwischen den Fingern wohl mit Opfer, Anteil, Beitrag ... verbunden werden. Wegen dem daneben sitzenden Mars kann man auch an ein militärisches Bündnis denken. Im Dunkeln sitzt eine Neptun ähnliche Figur (Fluss, Meer, Schifffahrt, Seekrieg, ..?). Unten wird eine Dunkelgestalt mit Dolch (Laster, Zank, Streit, Feindschaft, Rache ...?) vertrieben. Links im Dunkel eine Gestalt mit Zirkel an einem Globus steht wohl für die weltweite Bedeutung, davor schweben die drei Grazien (Annehmlichkeit, Wohltat, Dankbarkeit ?), die auf die Begleiterscheinungen / Folgen dieses Bundes verweisen. Chronos schreibt auf ein Steinmonument "PRO PATRIA", was

wohl dem Bündnis eine vaterländische Bedeutung gibt. Links zurückgesetzt Jupiter und Hera wohl für Himmel und Erde stehend, darüber Venus mit Amor (? , Liebe zum Vaterland ?). Der fliegende Merkur steht wohl für gewinnbringende Vorteile dieses Bündnisses. Ohne weitere Hinweise in Gestalt einer "Historischen Erklärung" und ohne eine eindeutige Allegation muss der Deckenbildentwurf als vorerst unbestimmbar gelten. Der stilistische Zeitrahmen seiner Entstehung liegt allgemein anerkannt um 1785/86.



Abb. 12. Franz Anton Maulbertsch: Allegorie auf ein fürstliches Bündnis, um 1785. Wien, Österreichische Galerie.
aus: Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, 1974, Taf. 25.

Die erst um 1956 aufgetauchte Ölskizze der Sammlung Reuschel "Erschaffung des Menschen durch Prometheus" wurde 1999 durch Luigi Ronzoni (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, IV, Barock. Hg. Helmut Lorenz, München 1999, S. 444/45, Nr. 181) nochmals als "Pandora und die Erschaffung des Menschen durch Prometheus" angesehen, vom Rezensenten aber durch einige auch literarische Vorbilder als "Genius (Wesen) des Menschen, sein Ursprung und seine (religiöse) Bestimmung" gedeutet und in eine spätaufklärerische Phase nach 1789 eingeordnet. (vgl. Hubert Hosch, GEISTesBilder bei Franz Anton Maulbertsch und Januarius Zick..., in: Zeitschrift d. dt. Vereins f. Kunstwissenschaft, Bd. 54/55, Berlin 2000/2001; S. 310 ff).

Zu dem von ihm 1930 für die Österr. Galerie erworbenen, seit 1903 bekannten, sogenannten **"Selbstporträt"** hatte FMH eine besonders pathetische Beziehung. In dem typischen Malerporträt mit legerem pelzbesetztem Mantel und Mütze lässt er Maulbertsch als "Magier" 1794 ohne nähere Angaben für diese Entstehungszeit die Summe seines Lebens ziehen. Im beigegebenen jugendlichen Fastprofilbildnis sieht FMH den einzigen noch lebenden Sohn Anton Jakob (+ 1797) und die "schützende Vaterhand". Die Bezüge zum offiziellen Porträt Jakob Schmutzers von Franz Mesmer und Jakob Kohl aus dem Jahre 1767 waren ihm (1977 als Anm. 357) nicht unbekannt, sodass die Spätdatierung eigentlich unverständlich bleibt. Die nachfolgenden Maulbertsch-Forscher (Klára Garas, Edward A. Maser, Peter Cannon-Brookes) datierten das Gemälde sogar von vor 1760 bis 1794: für ein Selbstporträt doch sehr seltsam. 1994 konnte der Rezensent bis jetzt unbestritten nachweisen, dass der Dargestellte nicht Maulbertsch (blond, blauäugig, pyknisch-korpulent) sein kann. MDN ging 1998 noch weiter, indem sie physiognomisch nicht eindeutig das Bild als Selbstbildnis Johann Bergls deutete (vgl. Salzburger Barockberichte 16/17,1998, S. 44 ff.; in den hier abgebildeten Bergl-Selbstporträts ist kaum ein ähnliches Körper- und diffuses Raumgefühl zu erkennen). Es kann sich um ein Porträt Bergls handeln, aber nicht von ihm selbst, sondern von Maulbertsch. Das integrierte Jugendbildnis könnte als Maulbertsch gedeutet werden, der um 1745/50 von seinem Freund Bergl gezeichnet wurde.

Im vorletzten Kapitel **"Der Tod"** hat FMH anscheinend als erster den vollen Eintrag im Sterbebuch von Maria Treu (1974 wieder von H. Jäger-Sustenau) publiziert, wonach Maulbertsch am 8. August 1796 auf dem Lerchenfelder Friedhof im Alter von 72 Jahren nach einem von ihm imaginierten Requiem (von Mozart? konnte man hinzufügen) in Maria Treu begraben wurde. Er muss aber aber, wie FMH dem von Kapossy rezipierten Briefwechsel von Bischof Szily und Jakob Schmutzer entnehmen konnte, wie üblich am Tag zuvor (9 Uhr abends) verstorben sein. Todesursache: Wassersucht wie der erst im letzten Kapitel "Nachlaß" wiedergegebene 'Letzte Wille' vom 30. Juli 1796 und eine von FMH unerwähnte Randbemerkung eines Aufsatzes von J.R. Füssli (vgl. http://freieskunstforum.de/hosch_2006b_dacostakaufmann_maulbertsch.pdf) über den sterbenskranken Maulbertsch nahelegen, muss eine mehrwöchige Leidenszeit und ein Schaffensstillstand nach dem 5. Januar 1796 (letzte bekannte Korrespondenz mit Bischof Szily) angenommen werden. Die unspezifische Diagnose Wassersucht lässt die genaue

Ursache wie z.B. Herz-Nieren-Insuffizienz offen, ist aber bei der mindestens ab 1787 zu konstatierenden Korpulenz recht wahrscheinlich.

Im Kapitel "**Nachlaß**" und dem schon erwähnten 'Letzten Willen' entsprechend dem Heiratskontrakt von 1780 ist die eigenhändige und damit bedeutsame Schenkung der "Gemelde und Kupferstiche" an seine Frau Katharina erwähnenswert. FMH bringt einen Nachruf der Pensionsgesellschaft, wo wieder das Biedermännische ("sein rechtschaffenes und liebenswürdiges Betragen") Maulbertsch anklingt. Der sich über Maulbertsch und dessen schreiendes Kolorit gegenüber Bischof Szily beklagende Konkurrent Stephan Dorfmeister geht in seinem am 13.8.1796 verfassten Brief gar nicht auf den Tod Maulbertschs ein. Dass die relativ junge Witwe nach dem Tode ihres letzten Kindes Anton (15.7.1797; 15 Jahre; 'Fraisen' = Infektion) und der einjährigen Trauerzeit den ganzen Haushalt bei einer Versteigerung auflöst, auch um kurz darauf am 23.8.1797 den "Raitoffizier" (Rechnungsbeamten) Johann Marherr zu heiraten, wird von FMH als Leichtfertigkeit erachtet. Zumindest erhalten wir so einen Einblick in das doch gehobene handwerklich-bürgerliche Milieu im Hause Maulbertsch. Neben den Gemälden (wohl nur Kopien) und Kupferstichen (übliche Flamen, Niederländer, Franzosen, Italiener v.a. des 17. Jahrhunderts) werden Originalzeichnungen von Troger und Palko erwähnt., aber kein einziges Buch (!). Wurden die Gemälde und Skizzen von Maulbertschs eigener Hand von Vater und Tochter Schmutzer schon im voraus aussortiert für einen separaten Verkauf?. Schmutzer regelte die Vermarktung und die Ausführung der hinterlassenen Skizzen z.B. gegenüber Bischof Szily und er versuchte mit Winterhalter gegenüber Schöpf und Nesselthaler den richtigen Mann zu empfehlen. Winterhalter betont am 20. Januar 1798 die Bedeutung der Ölskizzen Maulbertschs und die "große Praktische Hand" seines Vorbildes. FMH's Buch endet mit dem Nachruf auf die letzte Namensträgerin in Wien: Verena Katharina (geb. um 1730) die an Altersschwäche am 9.12.1811 aber nicht - wie FMH meint und der abschliessende noch nicht aktualisierte Stammbaum suggeriert - im biblischen Alter von 91 sondern - wie richtig angegeben - mit 81 Jahren gestorben ist.

Resümee:

Wenn man das Buch auch im Text sich zu Gemüte geführt hat, fragt man sich, warum statt dem Vorwort bzw. angeführten Literaturnachtrag bis 2005, nicht doch ein kritischer Anmerkungsapparat wie 1977 beigegeben worden ist. Das Werk suggeriert v.a. für den Nichtfachmann ein aktuelles Maulbertsch-Bild. Die Abbildungen spiegeln ungefähr den

momentanen Erhaltungszustand, der Text den Kenntnisstand von 1944. Für das breite Publikum ist das Bilderbuch ein guter Einstieg, auch der romanhaft-erzählerische Grundton des Textes wäre es. Eine wirkliche Monographie mit kritischem Katalog bietet der Band trotz vieler Erkenntnisse nicht. Die grössten Mängel/Defizite liegen in der nicht richtig eingehaltenen, unser Leben doch beherrschenden Chronologie und - obwohl angemahnt - in den oft leichtfertigen Zuschreibungen. Hier bietet der neue entschlackte Werkkatalog von MDN auch im noch nicht veröffentlichten Zustand und vielleicht nicht ganz ohne Widerspruch eine ganz andere Basis auch für die Einschätzung der Stellung Maulbertschs in seinem Umfeld, ja sogar der seiner Person.

Im Zusammenhang mit einer Monographie stellt sich die wichtige Frage der Periodisierung oder der Zäsuren. FMH umgeht dies geschickt durch die - wie gesagt - oft unchronologische Abfolge von Werkkomplexen. Klara Garas bedient sich 1960 eines dezennalen und organistischen Modells: I. Die Lehrjahre bis 1752 (Maria Treu) - II. Die ersten grossen Fresken 1752 - 1760 (Kremsier ?) - III. Die Jahre der Reife 1760-1770 - IV. Die Wandlung zum Klassizismus 1770 (Schicksal der Kunst) - 1780 - V. Die letzten Jahre 1780 - 1796 - VI. Nachfolge und Nachruhm. 1974 vereinfacht sie es zu: I. Frühzeit und die ersten grossen Fresken - II. Die Zeit der Reife 1760 - 1770 - III. Die letzten Jahre 1780 -1796, wobei das Jahrzehnt 1770-1780 (und der Klassizismus?) zumindest in der Gliederung herausfiel, bzw. vergessen wurde. MDN, die fast nach dem Wechsel und Anteil der Mitarbeiter und der von ihr ab 1765 festgestellten schablonenartigen Wiederholung eine Einteilung hätte vornehmen können, gliedert demnach folgendermassen: 1. Werkstattbildung: 50er Jahre - 2. Vom Spätbarock zu Klassizismus: 60er Jahre - 3. Spätwerk: 70er, 80er, 90er Jahre.

Der Vorschlag des Rezensenten wäre: I. Stilfindung: Werke bis 1750 (Akademiepreis) - II. Improvisatorisch-genialische Phase (ca. 1750 bis 1760 Kremsier) - III. Routine (1760 - 1785) und Einfluss des Klassizismus (ab 1769) - IV. Unfreiwillige Altersphase (1785-1790) - V. Alterswerk (1791 - 1796).

Trotz vieler Detailinformationen ist FMH's Maulbertsch-Bild oft romantisch verklärt und hochstilisiert wie bei der Rembrandt-Verehrung d. 19. und der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Klára Garas sah ihn 1960 (S. 165) etwas nüchterner als arrivierten "Mittelbürger" und eher zu progressiv "... auf der Seite des erstarkenden Neuen.."stehend, was sie in der textlichen populäreren, auch mit einer kulturgeschichtlichen Synopse versehenen Kurzversion von 1974 so nicht mehr wiederholte. Während Klára Garas 1960 und 1974 vorsichtig die formale Bildung und Intellektualität Maulbertschs anging,

versuchte im Jahre 2005 Thomas DaCosta Kaufmann diese ganze Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts Maulbertsch anzuhängen. Die Bibel, etwas antike Literatur, Geschichte und Mythologie waren ihm standardmässig vertraut. Vieles dürfte ihm nur vom Hörensagen bekannt gewesen sein. Einige der leider noch nicht komplett veröffentlichten Reden (zumindest anno 1750) an der Wiener Akademie gehörten dazu. Als Auswähler zusammen mit Christian Brand von Bildern aus den Kaiserlichen Sammlungen für Kopierzwecke war nur der Kenner und Praktiker und nicht aber der Kunstgeschichtler oder Theoretiker gefragt. Wenn die ganzen Protokolle der Wiener Akademie von 1739 bis 1796 einmal publiziert sind, kann jeder selbst feststellen, ob und wie sich Maulbertsch je wirklich an dem Kunstdiskurs beteiligt hat. Aber auch über die gleichzeitig an der Akademie inskribierten Skolaren sowie Mitarbeiter einschliesslich Architekturmaler war Maulbertsch mit den akademischen, aber auch sonstigen modischen Entwicklungen konfrontiert. Klára Garas ist (1960) ist beizupflichten, dass aus den bis jetzt bekannten Dokumenten keine theoretisierenden Ambitionen bei Maulbertsch festzustellen sind. Seine Leistungen bei sicher wachem Verstand und gesundem Ehrgeiz liegen mehr im Bereich der Imagination oder Bild-Er-Findungsgabe.

Gerade dass von Maulbertsch kaum Persönliches, Bekenntnishafte im Zeitalter des Briefeschreibens nachzuweisen (und wahrscheinlich nie vorhanden) ist, wird nicht nur für FMH zur Gefahr der unzulässigen Projektion. Zu den autobiographischen Anwendungen z.B. eines Christian von Mannlich, Carl von Dittersdorf hatte Maulbertsch weder Bedarf, Zeit noch die Anlage. Seine Schreiben sind ungelent. Der vorhandene schriftliche Briefwechsel wurde nicht wie in der Familie Mozart gesammelt und von der Witwe als Nachlassverwalterin betreut. Wenn man die Mozart-Nachrufe in ganz Europa sich vor Augen hält, war Maulbertschs Bekanntheitsgrad trotz Akademiemitgliedschaften bei den Zeitgenossen begrenzt auf einige Auftraggeber und die Wiener Künstlerschaft.

Zumindest bis heute ist nicht erkennbar, ob sich Maulbertschs Stil durch persönliche Erlebnisse (Tod, Heirat) und Beobachtungen geändert hat. Wenn man sich des "Bild(es) der Duldung" oder der "Allegorie auf Kronprinz Friedrich Wilhelm III" und ihrer beigegebenen 'Erklärungen' erinnert, wird über rhetorische Affirmativität (manchmal unfreiwillig komisch) keine persönliche Haltung bis jetzt sichtbar.

Der biedermännische, pyknische und wohl sanguinisch einzuschätzende Maulbertsch war zwischen 1750 und 1760 und später Vertreter einer expressiven, im Wiener Akademieumkreis zeitweise zur Mode gewordenen Stiles, der als pseudo-subjektiv und - wie Füssli zu Recht meint - 'von verwöhnten Liebhabern und Kennern' gewünscht

anzusehen ist. Dieser höfisch-elegante- artifizielle- manierierte- rokokohafte Grundzug ist in Farb- und Figurbildung ab 1750 bis fast zum Schaffensende in Abwandlungen erkennbar. Wenn das Umfeld Maulbertschs v.a. Mildorfer, Bergl, Leicher noch besser monographisch beleuchtet sein wird, wird Maulbertschs Stellung nicht nur als Troger- und Gran-Nachfolger in der Kunst bzw der allegorischen Malerei wahrscheinlich noch deutlicher werden.

Einige Skizzen und Zeichnungen kommen qualitativ Tiepolo oder ganz zu schweigen von dem schon 1767 relativ frühverstorbenen Altersgenossen Franz Karl Palko gleich. Im Ästhetischen, Koloristischen, Sensualistischen liegt Maulbertschs grosses, heute noch zu geniessendes Verdienst. Maulbertschs Stil ist eine raffinierte Mischung von oberitalienischem Hell-Dunkel, venezianischem Kolorit, eher französischem Gefühl fürs Flächig-Dekorative (Gewänder) und rubenshafter sinnlicher Körperhaftigkeit. Sein Beitrag zur klassizistischen Kunstrichtung seit 1770 ist aber eher als zwangsläufige Anpassung (trotz "remischen gue ... hell wie ein Dag ... Ruhe und Stille") denn als aktive Mitgestaltung à la Mengs anzusehen. Mit Adolf Feulner ("Abglanz der barocken Vergangenheit"), dem FMH sich in der Emphatik verbunden weiss, Hans Tintelnot ("Vollender der deutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts") und den meisten Lexikonartikeln wird man Maulbertsch zum Ende einer Entwicklung ohne Verbindungen zur Romantik zählen müssen.

Ein schönes, aber verspätetes Buch, das eine aktuelle Maulbertsch-Monographie verlegerisch schwieriger, wissenschaftlich desto notwendiger 'erscheinen' lässt. Mögen die hier zusammengestellten Überlegungen etwas dazu beitragen.

(revidiert November 2008 und Juni 2013 - Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch
kontakt@freieskunstforum.de