

# Rezension

## **Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa**

Festschrift zum 30jährigen Bestehen des Museums Langenargen  
Hrg. Eduard Hindelang, Lubomir Slaviček, Langenargen-Brünn 2007,  
über 432 Seiten, zahlreiche Farbabb.,  
(nur über das Museum erhältlich € 25.-)

Der erst jetzt erschienene Sammelband von Aufsätzen zu dem bedeutendsten Barockmaler nach 1750 in Habsburgischen Landen verleiht den Vorträgen (aber nicht den anschliessenden oft weiterführenden Diskussionen) eines am Rande der Ausstellung "Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren" (siehe Rezension: [http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2006a\\_maulbertsch\\_maehren.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2006a_maulbertsch_maehren.pdf)) abgehaltenen internationalen Kolloquiums in Langenargen vom 29.-30. September 2006 eine Dauer und Gelegenheit den Stand der Maulbertsch-Forschung wenigstens an einigen Stellen hier zu kommentieren. Nur die mit \* versehenen Beiträge konnte der Rezensent brotberufsbedingt 'live' miterleben. In digitaler Form hätte diese Festschrift, die noch um einige Aufsätze ausserhalb des Kolloquiums erweitert wurde, viel früher vorliegen können. So ist es sehr löblich, dass eine Art International Baroque Ceiling Painting Research Program (The Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe: BCPCE [http://baroque\\_ceiling.udu.cas.cz/index.html](http://baroque_ceiling.udu.cas.cz/index.html)) in dieser fortschrittlichen Form betrieben wird. Neben einigen freizugänglichen Publikationen wie das Künstlerlexikon von Gottfried Johann Dlabacz gibt es aber für die unerlässliche Bilderdatenbank nur den "Privileged Access" der 'eingeweihten Mitglieder'.

Nach den Geleitworten der geistlichen und weltlichen Obrigkeit - das 18. Jahrhundert lässt grüssen - und der Editoren führt knapp der federführende Mitherausgeber Lubomir Slaviček, Universität Brünn in das "Phänomen" des expressiven Maulbertsch und seiner Erforschungsgeschichte bis 2005 ein. Die einzelnen folgenden sinnvollen Kapitel - gleichsam Sektionen - sind: I. Franz Anton Maulbertsch (im folgenden abgekürzt FAM) und seine Zeit (also sein mehr oder weniger geistiges Umfeld), II. FAM: Neue Funde und Überlegungen (also die Beschäftigung mit einzelnen Werken oder Gruppen), III. FAM: Seine Vorgänger, Zeitgenossen, Scholaren und Nachfolger (also die Voraussetzungen und die Nach-Wirkung der Maulbertschschule), IV. FAM: Nachruf (eines modernen

Künstlers) und V. Dokumentation (u.a. der Autoren und des Museums Langenargen).

I.

FAM: Aufklärung, Auftraggeber und Mentalitäten in Mähren

Jiří Kroupa

Der Ansatz Kroupas neben/nach stilistischer (Händescheidung), inhaltlicher (ikonographisch-ikonologischer) Bestimmung zu einem tieferen Verständnis der eigentlichen (essentialistischen?), auch historischen Bedeutung eines Kunstwerks sich über "produzierende" und "rezipierende" Mentalitäten unter Berufung auf den Ferdinand Braudel-Schüler Jacques LeGoff zu nähern erscheint zur Zeit vielversprechend. Das Problem ist nur, auf das (vielleicht auch gewollt) mehrdeutige Werk die schwierig festzustellenden Mentalitäten auch stringend übertragen zu können. Merkmale der Mentalität der Aufklärung sind für Kroupa 1. Soziabilität (Geheimbünde u.ä.), 2. Denkart, Weltempfindung und 3. eine besondere visuelle Kultur (ähnlich der Öffentlichkeit bei Habermas).

Bei seinem ersten Beispiel der bewussten Wahl des alten Kremers Schmidt für einen konservativ, barocken Altarbildauftrag durch einen gebildeten (relativ aufgeklärten?) ehemaligen Chorherren "Volksaufklärung" für seine (altgläubige) Pfarrgemeinde herauszulesen, erscheint mehr als zweifelhaft. Noch problematischer und methodisch unsauber wird es, wenn nachträgliche Gedanken/Auffassungen z.B. des aufklärerischen Joseph von Sonnenfels auf eine viel früher entstandene "Allegorie der Adelserziehung" (vgl. [http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2006a\\_maulbertsch\\_maehren.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2006a_maulbertsch_maehren.pdf)) gemünzt werden .

Dass die neuen, aufklärerischen Inhalte im Gewande der alten Bildtradition erscheinen, ist verständlich und zeigt sich bis in die romantische, subjektive, pantheistische Symbolik eines Runge und noch später. Der ganzen Kritik an der barocken Ikonologie seit Winckelmann, Sulzer und auch Sonnenfels geht es um geschmackliche Purifizierung, Verständlichkeit neben der von Kroupa angesprochenen Originalität.

Als nächstes Versuchsbeispiel findet sich das nicht erhaltene (oder sichtbare) Bibliotheksfresko von Klosterbruck (es werden im folgenden der Einfachheit halber immer die damals üblichen deutschen Ortsbezeichnungen gewählt), das von Garas, Preiss bis

Möseneder als Inkunabel der Aufklärung in der Malerei (über die Grenzen und Relativität dieser reformkatholischen Aufklärung, siehe:

[http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2007\\_haberditzl\\_maulbertsch.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf)) angesehen wird und hier mit der 'Denke' von bedeutenden Mähren wie Mitrowsky, Lamberg durch den angeblichen Freimaurer, Programm- bzw. Erklärungsverfasser P. Norbert Korber in eine nicht sehr fundierte Verbindung gebracht wird. Die Mentalität Maulbertschs oder was er sich selbst davon zu eigen machte, v.a. wenn man es unter dem nicht so fortschrittlichen, antilukrezischen Motto sieht, bleibt ausser acht.

Auch das Beispiel Mühlfraun in seiner Verbindung von barocker Volksfrömmigkeit als Basis und aufklärerischem theologischen Verbalmodernismus löst keine Überraschung aus, wie auch nicht die Gedanken-Kommunikationsnetze zwischen Maulbertsch und den Auftraggebern zumeist aus Adel und Klerus wie Athanasius Gottfried, Graf Lamberg u.a.. Uneinsichtig bleibt auch ein 3-teiliges visuelles Schema (von Maulbertsch?) in Königsfeld analog zu einem programmatischen Trikolon von Traum, Vision, Verkündigung/Offenbarung (letztlich alles andere als aufklärerisch). Dann soll ein Maulbertsch-Entwurf als "Apotheose der Vernunft" um 1794 von Graf Mitrowsky als (unausgeführter?) Entwurf für den neuen mährischen Ständetag in Brünn ganz ohne erkennbare Hinweise darauf und in der Tradition barocker Verherrlichungs Allegorien (wohl für Russland, Katharina d. Gr., Fürst Potemkin ähnlich der Allegorie auf die "Einnahme Benders, vgl. [http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2006a\\_maulbertsch\\_maehren.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2006a_maulbertsch_maehren.pdf)) erhalten. Die Verbindungen des Dekorationsmalers, Freimaurers und Winterhalter-Mitarbeiters Vaclav Weitzmann zu Graf Johann Nepomuk Mitrowsky sagen hier vielleicht etwas über die Breitenwirkung des Freimaurertums aus. Dass Josef Winterhalter d.J, im Ratsaal des Alten Rathauses von Brünn für ein Deckenbild "Gaben der Aufklärung" (oder "Gutes Regiment" seit der Renaissance) auf Bergmüllers "Gaben d. Hl. Geistes" säkularisiert zurückgreift, lässt sich auch ohne Annahme von Einflüssen des geistigen Urhebers Franz Rauscher aus der Malerpraxis ganz banal erklären.

Zusammenfassend stellt Kroupa bei Maulbertsch eine Vielseitigkeit, Anpassungsfähigkeit (eine Art mentale 'Volatilität') fest, da er eine visuelle Bezauberung (aristotelisches 'thaumazein' oder Dubos' 'toucher et plaire'?), Auslösung einer Vision und intuitiven Erkenntnis (?) im Sinne habe, wodurch er den aufgeklärten "Curieux" (Kenner?) sowohl Virtuosität/Sensualität als auch Gedankengut der Aufklärung vermitteln könne. Hier löst sich die nüchterne Erforschung der Mentalitäten wieder in nebulöse Schlagworte und Gemeinplätze auf. Wenn man schon ähnliche Mentalitätszustände in Wien, Ungarn oder

Böhmen vermutet, kann man sich Gedanken über Mährens Sonderweg zumindest ausgedrückt gleich sparen. Die hier vorgetragenen Bemühungen einer Verbindung der Maulbertsch-Spezialforschung mit der Mentalitäts- (wohl einer Sonderform der Geistes- und Kultur-) Geschichte bringen leider noch wenig Bewegung auch in die Köpfe. Ohne die Basis einer (auch ikonographischen) Sachforschung kann diese Methode sehr leicht zu fatalen Fehlschlüssen führen.

Maulbertsch und die Kunstsammler seiner Zeit

Klára Garas

Mit diesem Aufsatz ausserhalb des Kolloquiums meldet sich die 'Grosse Dame' der Maulbertsch-Forschung nochmals zu Wort unter bewundernswerter Gedächtnisleistung, wachem, unermüdlichem Interesse und bei guten, immer noch funktionierenden 'extraneuronalen' Verbindungen, um ein bisher etwas vernachlässigtes Thema vorzustellen. Die in ihrer grossen Monographie von 1960 zusammengetragenen Hinweise auf die oft verlorenen Kabinettbilder in Privatsammlungen, im Kunsthandel u.ä. (natürlich auch im grossbürgerlichen Frankfurt) werden hier auf einen aktualisierten Stand gebracht. Es wird deutlich, dass der Gross- und Kirchenmaler seit seinen Anfängen auch das kleine oft 'humil' erachtete Genre - vielleicht nicht so wie Januarius Zick - bediente.

Leider ist der angeblich aus der Sammlung des Wiener Neustädter Professor Adams stammende "Gekreuzigte" (jetzt in Priv. Bes., Wien zu klein abgebildet, um Gewisseres als 'um 1770' aussagen zu können. Eine von Miklos Mojzer schon 1999 vorgestellte, vom Museum der Schönen Künste, Budapest erworbene "Opferung Isaaks" mit Gegenstück "Hagar und Ismael in der Wüste" in Priv. Bes. (leider ohne Abb.) wird von Klara Garas auch wegen den annähernden Grössenverhältnissen mit der Preisauflage von 1735 in Verbindung gebracht. Stilistisch und im Aktmotiv steht die "Opferung Isaaks" der "Juda und Thamar" im Pushkin-Museum, Moskau recht nahe. Monika Dachs-Nickel (im folgenden mit MDN abgekürzt) belässt wohl zu Recht in ihrem unveröffentlichten Werkverzeichnis von 2003 (S. 343, Nr. 33 u. S. 375, Nr. 206) die um 1750 entstandenen Gegenstücke nicht bei den eigenhändigen Werken.

In der 1790 in München schon wieder aufgelösten Sammlung des Freiherrn Josef von Obermayer befand sich aber eine jetzt verschollene Variante der "Opferung Isaaks", die

man fast für die verkleinerte Wettbewerbs-'Probe' ansehen könnte.

Eine "Esther vor Ahasver" (29,9 x 23,4 cm) befand sich ehemals in der Sammlung des Frankfurters Heinrich Sebastian Hüsgen und war vielleicht mit der mittlerweile ebenfalls verschollenen grossen Variante der früheren Sammlung Stefan Auspitz (85 x 67cm; 83 x 64 cm bei "Abigail und David") verwandt. Während Garas nichts weiter über die Urheberschaft der Auspitz-Gemälde schreibt, hält MDN (Nr. 243 u. 244) mit Recht diese nicht für eigenhändig (nach Meinung d. Rez. wohl von Jos. Winterhalter um 1770).

Während in der Morgenstern-Sammlung, Frankfurt sich ein 1779 versteigertes und dann verschollenes Gemälde "Eine Dame zur Ader gelassen" sich befunden hatte, besass bis 1799 der Würzburger Hofkammerdirektor Anton Hartmann ein weiteres Frauen-Motiv, wohl eine "Lukrezia". Aus der im selben Jahr aufgelösten Sammlung des Wiener Kaufmanns Johann Wölffels (Wohlfeld, Wefeldt) kennen wir zwei kleinere Gemälde "Jakobs Söhne entführen Dina" und "Joseph erzählt seine Träume", seit 1982 in der Österr. Galerie, Wien, die von Garas auch schon 1960 mit dem "Quacksalber" und dem "Guckkastenmann" um 1786/87 eingeordnet wurden. MDN ordnet sie 2003 unter Nr. 146, 147 auf Seite 282 um "17878/90" ein, wegen der puppenhaften Figürlichkeit, vielleicht sollte man sogar über 1790 hinausgehen.

Ein "Allegorische Skizze" aus der Sammlung des Marcus Ritter von Hünglingen, Lehrer an der Theresianischen Akademie, bringt Klara Garas versuchsweise mit der jetzt in Stuttgart befindlichen Skizze für die "Allegorie auf Joseph II und seine Förderung der Wohlfahrt" in Verbindung.

Der Innsbrucker Sammler Karl Joseph von Weinhart besass eine recht grosse Skizze "Enthauptung des Johannes d. T." angeblich für einen Plafond in Wien über den Maler Lorenz Kassian André (1733-1819) erworben. Klara Garas erwägt in einem aus der Sammlung Schäfer, Schweinfurt stammenden, jetzt im Museum Langenargen befindlichen schwachen Gemälde eines Maulbertsch-Nachahmers einen Deckenbildentwurf zu sehen. Von der Grösse der Skizze und da bislang kein Hinweis auf ein themengleiches Deckengemälde Maulbertschs in Wien bekannt ist, könnte man sich vorstellen, dass Weinhart in den Besitz des Nikolsburger Hauptszenenentwurfes gelangt sein könnte. Interessant ist die von Klara Garas gefundene Nachricht, dass der junge Berliner Bildhauer Johann Gustav (? statt Gottfried) Schadow (1764-1850) (Mai ?) 1785 von Maulbertsch einen Entwurf in Ölfarben als Präsent (?) erhalten hatte. Dass aus dem Nachlass der Maulbertsch-Mitarbeiter-Schüler wie Felix Leicher, Mathäus Mutz, Anton Bronnenmayer oder der ehemaligen Auftraggeber Werke des Meisters stammten, ist wohl

eine Selbstverständlichkeit, wie Garas' Hinweis auf Werbungsanstrengungen über Beteiligung an (recht wenigen) Akademie-Verkaufs-Ausstellungen oder am Graphikmarkt. Als merkwürdig erachtet sie das grosse "Dankbarkeitsbild der Künstlerschaft" anlässlich der 'Redouten' (Masken-Bälle) der Pensionsgesellschaft, obwohl oder gerade weil Maulbertsch ihr (Mit-) Gründer und Direktor war. Allerdings dürfte dieses Bild 1794 (nicht vom November 1792) weniger mit dem seit dem 2. Weltkrieg verschollenen Aufnahmestück für die Berliner Kunstakademie von 1788 - wie Garas meint - sondern eher mit der sogenannten "Preisverleihung mit Kaunitz", Öster. Galerie, Wien zu tun gehabt haben. Klara Garas macht uns auf eine Stelle in den "Neuen Miscellaneen Artistischen Inhalts" IX, 1799, S. 109 aufmerksam, dass Maulbertsch auch ein anspruchsvolles Ladenschild (ähnlich Watteau?) gemalt haben soll.

Zusammenfassend weist sie auf den nicht zu unterschätzenden Beitrag Maulbertschs zur hollandisierenden Genremalerei im 18. Jahrhundert hin. Während die "Würstlbraterin" oder das "Krapfenweib", beide in Chicago wohl als originaler Maulbertsch um 1785/1790 anzusehen sind, muss man bei dem früheren "Konzert im Freien", Lawrence und der "Malerwerkstatt", Baltimore Zweifel anmelden. Mit der Produktion des gebürtigen Langenargeners für den freien Kunstmarkt schon am Beginn seiner Laufbahn befasst sich auch der nächste Beitrag.

## II.

Einige Anmerkungen zur Motivgeschichte in Maulbertschs Frühwerk.

Die vier Kabinettbilder der "Epiphanie" und der "Schlüsselübergabe an Petrus" in den Museen von Friedrichshafen, Langenargen und Opava

Monika Dachs-Nickel

Dieser auch mit einer Besichtigung der nur für wenige Stunden vereinten Originale im Museum Langenargen verknüpfte Vortrag von Monika Dachs-Nickel (im folgenden wieder mit MDN abgekürzt), die sich 2003 mit einem kritischen Werkverzeichnis Maulbertschs in Wien habilitierte, versucht u.a. das bei dem Maler unübliche/einmalige Vorkommen eines Bilderpaares in Doublette zu klären. Nach eingehender Darstellung der Provenienzen (Sammlung Graf Janos Pálffy [1829-1908] in Pressburg und jetzt im Museum

Opava/Troppau bzw. Sammlung/Kunsthändler de Ruiter in Wien, über die Sammlung Kaufmann jetzt in den Museen Langenargen und Friedrichshafen) und Untersuchung auf Signaturen (nur in Friedrichshafen) stellt sich nicht nur für die Autorin die Frage der Zusammengehörigkeit der beiden Kabinettbilderpaare in ikonographischer Hinsicht, die sie etwa mit 'Leben/Incarnation' und 'Sterben/Erlösung' umschreibt; aber vielleicht ist auch die 'Menschheit (3 Könige) überreicht dem Fleisch gewordenen Gotteskind die irdischen Reichtümer/Herrschaftszeichen (Gold, Weihrauch, Myrrhe)' und der 'wiedererstandene Erlöser überreicht der irdischen Kirche/Menschheit als Zeichen der überirdischen Macht die Schlüssel' denkbar. Die mögliche Hängung (ästhetischer und logischer Weise: links die "Epiphanie" - rechts die "Schlüsselübergabe") bleibt leider ausser Diskussion. Zur vermutlichen Datierung (um 1750) findet man auch nichts Neues oder Konkretes. die Annahme von MDN, dass Maulbertsch nach seiner im August 1745 in (Bad) Fischau als "kunistreicher Gesell" geschlossenen 1. Ehe mit keiner Malerstochter und zumindest bis 1749 bei seiner Immatrikulation an der Wiener Akademie als "Meister" im handwerklich-zünftischen Sinne aufzufassen ist, erscheint fraglich. Die Wettbewerbsteilnahme 1749/50, wobei der erste Preisträger eine unbeschränkte Berufsausübung in den habsburgischen Landen verbrieft bekam, schliessen solche Überlegungen eher aus. Wegen der Übersiedelung seiner Familienangehörigen von Langenargen nach Wien Anfang 1749 muss Maulbertsch einen eigenen Hausstand und dürfte er ein Atelier/Werkstatt (ohne Gehilfen?) besessen haben.

In wie weit Maulbertsch zwischen 1741 und 1748 sich ausser bei Van Roy-Vater und Sohn auch bei anderen Meistern verdingt hat, wird vielleicht ein archivalischer Glücksfund noch weisen.

An den guten Detailaufnahmen (Abb. 3-6) lässt sich auch der nach dem Hörensagen heftige Disput über die Qualität (Original: "Anbetung", Friedrichshafen und "Schlüsselübergabe", Troppau; Wiederholung: "Anbetung", Troppau und "Schlüsselübergabe", Langenargen) nachvollziehen, wobei aber die Unterschiede doch eher gering (normale individuelle Bandbreite, Tagesform, Konzentration, u.ä.) erscheinen, sodass zumindest für den Rezensenten alle von der gleichen Hand stammen.

Die Verfasserin gibt für die serielle Produktion und den paarweisen Verkauf, das auch von Zeitgenossen schon angesprochene Feilbieten auf dem Wiener Tandlmarkt an. Hier scheinen die Bilder, zu denen noch ein "Zinsgroschen" in Stift Seitenstetten, ein "Christus und die Kinder", Augsburg, ein "Hauptmann von Karpert", Wien und eine "Darbringung im Tempel", Schottensammlung, Wien zu zählen sind, bei den Zeitgenossen

(Käufer aus dem Klerus, Adel oder Bürgertum?) angekommen zu sein, während heutzutage die Autorin sich zu einer Ehrenrettung mittels stilistischer Analyse bemüht fühlt. Die folgenden Feststellungen über den theatermässigen, kulissenhaften Aufbau und die angeführten Einflüsse und Vergleichsbeispiele von Gran, Altomonte, Pellegrini und mit einigen Abstrichen Troger sind nicht neu. Die möglichen süddeutsch geprägten Bildvorstellungen z.B. durch Spiegler und Holzer bleiben vielleicht die Einschätzung der beiden Maler fördernd aber Spekulation. Die angebliche Übereinstimmung der "Anbetungen" von Spiegler in Pfullendorf (1745) und von Maulbertsch in Friedrichshafen wirkt nicht überzeugend. Holzer dürfte auch nicht sehr zum Rembrandt-Einfluss beigetragen haben. Es gab in Wien selbst eine hollandisierende Richtung, zu der auch Carl Aigen gehörte, der in Maulbertschs früher "Kreuzigungsszene", Diöz. Museum, Wien noch spürbar ist.

Zurecht streicht die Autorin die Bedeutung des anscheinend etwas frühreiferen Altersgenossen Franz Carl Palko heraus, der durch einige Kompositionen die 'junge Wiener Malerei' beförderte. Die Maulbertsch zugeschriebene, malerisch lavierte Zeichnung der "Epiphanie", Albertina, Wien (Abb. 11) hat aber in der Grundhaltung wenig mit der stecherhaften "Epiphanie"-Zeichnung Palkos (Abb. 13) in Privatbesitz zu tun. Über das Verhältnis von Palko und Maulbertsch ist darüberhinaus nichts bekannt, sodass die geäußerte Vermutung einer Kooperation (als "Meister" unter Palko?) in Pressburg (1745-48; hier auch eine Verbindung zu den Grafen Pálffy) reines Konstrukt bleibt.

Der Freskenzyklus von Franz Anton Maulbertsch in der Karmeliterkirche in Székesfehérvár

András Smohay

In dem nicht in Langenargen zu hörenden Beitrag über die Karmeliterkirche in Stuhlweissenburg bringt der junge Kunsthistoriker und katholische Theologe András Smohay eine archivalische Entdeckung (Abb. 2) zu Maulbertsch, nämlich den Eintritt in die dortige Skapulierbruderschaft samt seinen damaligen Scholaren/Mitarbeitern Matthäus Mutz und Martin Rummel (Architekturmaler) im Jahre 1768 zur Zeit der Ausmalung der Klosterkirche. Seine Aufnahme in die Rosenkranzbruderschaft von Langenargen als 14jähriger kann man noch der Konvention zuschreiben, während man bei dem 44jährigen



nicht vorbehaltlos eine (überkommene) Gläubigkeit unterstellen kann. Vielleicht war aber auch die Überredungskraft des Karmeliterpriors und Auftraggebers Joseph Steinhübel (1717-1881!; wohl fälschlich für 1781) so gross, dass die gesamte Maulbertsch-Werkstatt mitmachte, um als Skapulierträger - wie Smohay neben der lokalen Karmelitergeschichte anschaulich ausführt - höchstens bis Samstag abend nach dem Tode im (jetzt von Benedikt XVI nur bezüglich des Limbus infantium korrigierten) Fegefeuer (Purgatorium) verbringen zu müssen. Maulbertsch mentalitätsmässig mit der Aufklärung, die unter Joseph II 1783 auch die Keuschheit, bestimmte Fasten und den täglichen Rosenkranz fordernde Skapulierbruderschaft und die Karmeliter zeitweise abschaffte, in Verbindung zu sehen, wird sicher dadurch nicht einfacher.

Aus den Visitationsprotokollen von allerdings erst 1817 liest Smohay auch eine Entstehung der beiden Seitenaltarblätter ("Josephs Tod" und "Unterweisung Mariens" kaum nachvollziehbar vor 1765 (bislang um 1767; vgl. Garas 1960, Nr. 220,221; MDN 2003, S. 252, Nr. 87: 1767/vor 1769) heraus. Der von ihm als gleichzeitig angesehene, leider auch nicht abgebildete "Josephs Tod" für die Trinitarierkirche von Obuda-Kiscell, jetzt Museum der Schönen Künste, Budapest, könnte vor 1765 entstanden sein. Schwerpunkt von Smohays Arbeit sind aber die Fresken, die mit einer leider nicht abgebildeten "Verkündigung an Maria" in der Vorhalle beginnen. Im Schiff folgt die "Geburt Mariä", für die es eine hier immer noch als Maulbertsch angesehene Zeichnung in der Albertina (Fig. 1) gibt, die nach MDN (2003, S. 252, Nr. 87 mit "1767" bezeichnet) von dem völlig unbeteiligten Vinzenz Fischer stammen soll, aber auch als Nachzeichnung (des Maulbertschentwurfes?) von Mutz und Rummel gelten könnte. Zur folgenden "Himmelfahrt Mariä" sind auch die "ungarischen Heiligen" ausgerichtet.

Das ikonographisch ungewöhnlichste Deckenbild im Chor bisher etwas vage als "mystische Verheissung der Erlösung, Unbefleckte Empfängnis, die Erlösung der Menschheit, oder Rolle Mariens in der Erlösung" angesehen, wurde von Franz Martin Haberditzl 1944 (zuletzt 2006, S. 254) als "Allegorie der Erlösung", die die "Marienvision des Isaias" mit dem "Wunder vom Berge Karmel" verbindet gedeutet (vgl.

[http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2007\\_haberditzl\\_maulbertsch.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf), S. 42.).

Mit den kunstgeschichtlichen und theologischen Voraussetzungen auch als Diözesansmuseumskonservator vor Ort kommt Smohay nun zu folgenden, Haberditzl nicht widersprechenden, aber erweiternden Schlüssen: Maria in der Wolke als "Immaculata" tilgt die Sünde Evas (Erlösung von der Erbsünde; Die gesprengten Ketten Adams/Menschheit tauchen etwas später als Freiheitszeichen in der Ikonographie der

Revolution auf). Die Begleitszene mit Elias und seinem Diener Elisäus, der eine aus dem Meerwasser durch das Licht gezeugte reine, von Trockenheit erlösende Wolke sieht,



Fig. 1: Geburt Mariens, um 1767. Wien, Albertina  
aus: Ausst.Kat. Franz Anton Maulbertsch, Wien 1974

umspielt als 'fatto' den heute nicht mehr so wundersamen Gedanken 'Immaculata Conceptio'. Weiter ausholend wird das Gnadenbild am Hochaltar, eine Nachahmung einer Marienikone des Hl. Lukas vom Berge Karmel, einbezogen, zu dem Maulbertsch-Engel mit dem Skapulier heranschweben. Die Verbindung Berg Karmel und Maria ergibt sich auch durch einen legendenhaften touristischen Ausflug der jungen Maria auf den besagten Berg und jetzt als mystische Wiederkehr im Gemälde.

Mit dem von Haberditzl hochgeschätzten "Christus am Kreuz" nach Rubens - verdeckt an der Südwand des Oratoriums - rundet sich das Erlösungsgeschehen von der Fleischwerdung (Empfängnis) bis zum Lebensende am Kreuz. Die von Smohay angesprochene Gott-Vaterlosigkeit im ganzen Gebäude (Haus Gottes) lässt sich wohl nicht nur mit den letzten Worten Christi am Kreuz, sondern der nicht sichtbaren Omnipräsenz Gottes erklären. Der lauenden Gefahr theologischer Überinterpretation entgeht wohl der Schluss Hinweis auf das anscheinend noch immer gesungene Skapulierlied, das in Stuhlweissenburg durch Stein, Holz, Farbe bildgeworden sei.

## Josephs Traum von Franz Anton Maulbertsch im Schloss Gornja Bistra

Mirjana Repanič-Braun

Das einzige Werk Maulbertschs in Kroatien meint Mirjana Repanič-Braun in der 1774 vollendeten Kapelle St. Joseph des 1770-1775 durch Graf Krsto II Oršić erbauten Schlosses in Gornja Bistra entdeckt zu haben. Das Altarbild befindet sich in einem illusionierten Altaraufbau (leider keine Ensemble-Aufnahme). Nach einer Restauration wurde an dem liegenden Bündel eine originale (?) Signatur (Abb. 2) aufgedeckt, die auf den ersten Blick als von Maulbertsch stammend erscheint: "A: Maulbertsch" (vgl. auch S. 131, Abb. 9, wohl auch nicht eigenhändig). Nur ist es leider so, dass der Maler nur mit weichem B also 'Maulbertsch' selbst unterzeichnete. Wenn man die weiteren Detailabbildungen (Abb. 3, 4, u. 5) betrachtet, sind - nicht nur wegen der starken Verputzungen - auch gewisse Zweifel an der Eigenhändigkeit angebracht. Die Verfasserin bringt das Bild zu Recht mit den Werken in Jedlsee (um 1780) und Götzens (um 1776) in Verbindung, aber datiert es schon um 1774. Den ausgesprägten Detail-Realismus versucht sie zwischen Trogers Naturalismus und dem "Schulrealismus" (= akademischer Realismus?) des Michelangelo Unterberger anzusiedeln. Der seltene Gedanke einer fast noch jesuitisch anmutenden Immaculataerscheinung als Trauminhalt Josephs dürfte nicht vom vermutlichen, als habsburgischer Offizier mit der Wiener Zentrale in gutem Kontakt stehenden Auftraggeber sondern von einem Geistlichen stammen.

## Zu Maulbertschs Spätwerk in Ungarn (Eger, Pápa, Szombathely)

Anna Jávör

In ihrem vorgetragenen Beitrag führt die jetzige Direktorin der Sammlungen der ungarischen Nationalgalerie ihren Aufsatz "Kracker und Maulbertsch und ihre Nachfolger in Erlau" im Ausstellungskatalog "Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn", Langenargen 1984, S. 108-126 mit anderen Akzenten (nach dem Tode Krackers) weiter. Dass der auch mit Caspar Franz Sambach bekannte Wiener Astronom Maximilian Hell Franz Sigrist und nicht Franz Anton Maulbertsch für den Prunksaal des Lyzeums im

heutigen slowakischen Erlau empfahl, dürfte wohl den nicht ausgesprochenen Grund in dessen billigerem Angebot und besserer Eignung für das aufklärerisch-naturwissenschaftliche Thema (vgl. Joseph Wright of Derby) gehabt haben, obwohl ihm von dem Auftraggeber und Fürstbischof Karl Eszterhazy (+1799) figürliche Verzeichnungen zu Recht vorgeworfen wurden.

Wenn man die von Klara Garas bestimmte, hier leider nicht abgebildete ausgezeichnete Zeichnung von 1768 (Fig. 2) für die dann doch von Kracker ausgemalte (aber nicht erhalten) Erlauer Domkirche sieht, bedauert man, dass Maulbertsch erst 1781 in Pápa den verstorbenen Erlauer Maler ablösen konnte.



Fig. 2: Krönung des Hl. Stephan von Ungarn, um 1768. Wien, Albertina  
aus: Ausst.Kat.: Franz Anton Maulbertsch, Wien 1974

Bei der auch wieder kolportierten, 1790 publizierte Künstlerlegende, dass Maulbertsch bei dem letzten Kracker-Werk in der Bibliothek von Erlau seine Unterlegenheit eingestanden habe, dürfte es sich um eine Verwechslung (mit ?) handeln. Die Verfasserin hebt bei dem nach dem Willen des Auftraggebers Eszterhazy im römischen Geschmack gemalten Werk in Pápa auch wieder auf die Rezeption bis ins 19. Jh. ab. Auch dem anderen wichtigen ungarischen geistlichen Auftraggeber János Szily von

Steinamanger/Szombathely wird breiter Raum gegeben, weniger bei dem dortigen Prunksaal der Bischofsresidenz, als bei der ab 1791 beschlossenen Ausgestaltung des Domes, wo erstaunlicherweise (freie Kapazität im Winter?) mit den Altarbildern 1791/92 begonnen wurde, während Josef Winterhalter und Anton Spreng die Fresken erst 1797-1808 nach den Maulbertsch-Skizzen ausführten.

In den ausführlichen Anmerkungen finden sich Auszüge des von Haberditzl und Garas benützten und teilveröffentlichten, 1922 von János Kapossy schon editierten Archivmaterials v.a. Ratschläge Maulbertschs zu Transport, Lagerung, provisorischer Aufhängung der Bilder, aber auch erste Hinweise auf eine Krankheit Anfang Dezember 1794. Bei der im Krieg stark beschädigten Domkirche ergeben sich heute - wie Jávors andeutet - grundsätzliche Probleme bei der Rekonstruktion (z.B. des zerfledderten Hochaltarblattes [Abb. 5]; warum nicht die vorhandenen Teile in eine Grisaille-Reproduktion nach alten Fotos integrieren?).

Den letzten Abschnitt von Anna Jávors Aufsatz bildet die Juli 1793 vollendete Ausmalung der Lyzeumskapelle von Eger wieder im Auftrage von Karl Eszterhazy unter starker Beteiligung durch Maulbertschs Skolaren Martin Michl, dessen spätere Werke erwähnt, aber leider nicht abgebildet werden (bis auf Abb. 7, wohl um 1790 statt um 1780), wie auch nicht des schon 1984 genannten potentiellen 2. Gehilfen Johann Michael Hesz (1768-1836), der das Freskomalen unter Kracker (als 11jähriger!) und Maulbertsch erlernt habe, aber 1794 mit einem natürlich klassizistischen "Priamos und Achilles" den Wiener Akademiepreis erhalten hatte und bis 1821 noch aktiv war.

Seit 1969 ist auch eine weitere Legende im Umlauf, dass auf Anweisung des Bauschreibers Janos Farkas 1793 das Kryptobildnis (vielleicht besser Identifikationsporträt) des Bischofs Eszterhazy, als Carl Borromäus (nach Haberditzl 2006, S. 352 angeblich rechts vom Hl. Quirinus; aber wohl eher schräg über Ambrosius) ausgewischt, ja der ganze Carl Borromäus beseitigt wurde. Dieser von Anna Jávors durch Gegenbeispiele selbst in Frage gestellte Geschichte lässt sich auch Strahov von 1794 entgegensetzen.

Zum Abschluss fasst Anna Jávors ihre Anliegen des v.a. in der Nachwirkung bis in die Gegenwart innovativen Aufsatzes zusammen: Werkstattpraxis, Eigenhändigkeit, Künstler-Mäzen-Verhältnis aber auf historisch-archivalischer Basis. Die unmittelbare Nachbarschaft zu Muslimen, Orthodoxen, Protestanten und das wieder wachsende traditionelle ungarische Nationalbewusstsein unter dem ungarischen Episkopat prägten den ungarischen Katholizismus, der - wie in anderen Randlagen z.B. Allgäu, Vorarlberg -

vielleicht nicht die letzte "Zuflucht" (Geza Galavics) aber ein Bewahrer des Barock gewesen ist.

Franz Anton Maulbertsch in der Slowakei und seine Altarbilder für die Franziskaner in Kremnica

Barbara Balažová

Der in Langenargen vorgetragene Beitrag gibt einen Abschnitt einer lokalen kunstgeschichtlichen Dissertation (Pressburg 2003) über die Bildhauerei und Malerei des 18. Jahrhunderts in Kremnitz wieder, die auch dem nationalen slowakischen Impuls nach langjähriger Vereinnahmung durch ungarische Forscher entsprungen ist.

Zu den letzten Bildern Maulbertschs für die Kremnitzer Franziskanerkirche aus den Jahren 1795/96 gehören: die "Stigmatisation d. Hl. Franziskus" am Hochaltar, eine "Kreuzesszene" und eine "Unterweisung Mariens" an den Seitenaltären. Die Gemälde dienen als Ausgangspunkte für formalästhetische, ikonographische und letztlich für kulturgeschichtliche Überlegungen wie Politik, Aufklärung, Gegenaufklärung u.ä.. Die auf S. 131 als Abb. 9 wiedergegebene, im Mai 2007 bei einer Restauration aufgedeckte Signatur des Hochaltars wird als Primärquelle gar nicht diskutiert. Diese pedantische und mit "F: Anton: Maulbertsch" unübliche Bezeichnung zusätzlich zur 'Maulbertsch-Distel' dürfte vom Gehilfen Martin Michl oder sogar von anderer Hand stammen wie auch die Signatur in der Lyzeumskapelle in Erlau "Anton Maulbertsch Pinxit/1793".

Vorerst wird die Rolle des durch Lubomir Slaviček mehr in seiner Eigenständigkeit gesehenen postumen Vollenders der Bilder, Felix Ivo Leicher, angesprochen, aber nicht im Blick auf die 1960 von Garas 1777 datierte, (eigenhändig?) signierte, relativ schwache Zeichnung im Joanneum Graz (Abb. 3) oder die nur als Dia im Pressburger Kunsthistorischen Institut erhaltene, variierende Ölskizze (Abb. 4) im Kontext der früher dem Maulbertsch-Freund zugeschriebenen "Stigmatisation d. Hl. Franziskus" (Abb. 2), der aber wohl hier gar nicht den Pinsel angelegt hat. Das 2. Kremnitzer, recht konventionelle Gemälde "Kreuzigungsszene" ohne bislang nachgewiesene Vorarbeiten wird von der Verfasserin in eine Filiation von Carlo Carlone, Franz Joseph Spiegler sowie Eigenzitat (z.B. Sümeg, bzw. den Kohl-Stich nach 1775) versuchsweise gebracht. Es handelt sich aber eher am Ende des 18. Jahrhunderts um einen häufig zu beobachtenden Rückgriff auf

den Barock des 17. Jahrhunderts (z.B. Rubens, Van Dyck beim Gekreuzigten). Das im Sommer (Juli?) 1796 - während Maulbertsch im Sterben lag - nach Kremnitz geschickte Gemälde dürfte in der etwas angestrengt wirkenden Anatomie beim Christus und den leblosen Händen der Schmerzensmutter von Michl und Leicher (?) zu Ende gebracht worden sein auch nach Meinung der Autorin. Obwohl sie die traditionelle, "klassische Formanalyse" vermeiden wollte, werden die beiden Gemälde auf Farbe und Licht untersucht und der "Kreuzigungsszene" eine caravaggieske, pleonastische "reale Sachlichkeit" unterstellt.

Ihrer belegten Meinung zu dem dritten, erst nach dem Tode Maulbertschs gelieferten Bild "Unterweisung Mariens" als Arbeit Leichers (oder seiner Werkstatt; wer gehörte dazu um 1796?) ist zuzustimmen.

Abschliessend wird versucht die Kirchengestaltung in Kremnitz und damit den Gemäldeauftrag durch die Franziskaner als Reaktion auf den Tod (1790) des aufgeklärten, aufklärenden und gängelnden (Notwendigkeit, Nützlichkeit, Zweckmässigkeit im allgemeinen Trend, vgl. die bayrischen Verordnungen von 1770) Kaiser Josephs II historisch und intentional zu begründen. Welche Position Maulbertsch (weniger aufklärerisch, allenfalls reformkatholisch oder gar reaktionär?) in dieser von Karl Möseneder und zuletzt von Thomas DaCosta Kauffmann wieder entfachten Debatte eingenommen hat, wollte und konnte die Verfasserin an den 3 Bildern gar nicht ablesen. Sie stellt aber noch wichtige Fragen in den Raum: Stilmüdigkeit, Erschöpfung des Barock, retrospektive Reaktion auf den Klassizismus, letztes Aufbäumen, Nostalgie der verlorenen guten alten Zeit (à la Sedlmayr)? Auch angesichts der mangelnden künstlerischen Qualität kann man die 3 Bilder in Kremnitz als bewusstes Vermächtnis Maulbertschs sicher nicht deuten.

Ölmaltechnik und Vollendung bei Franz Anton Maulbertsch\*

Manfred Koller

In der Nachfolge von Josef Zykan bestimmt Manfred Koller seit über 30 Jahren beginnend mit "Zum Problem der Übermalung im Werk von Franz Anton Maulbertsch" 1974 (darin als Beispiel das zweifelhafte Gemälde "Anbetung der Hirten" in der Michaelerkirche, aber wohl von J. L. Kracker) das maltechnisch-restauratorische Feld in der Maulbertsch-

Forschung. Nicht erst in seinem jetzigen vorgetragenen Beitrag konnte er zeigen, dass der Wechsel von rotockeriger zu lederfarbiger Grundierung um 1760 auch den Übergang von Frühwerk zur Reife oder Meisterschaft kennzeichnet. Bei der von Koller als wichtig herausgestellten Ölskizze Maulbertschs in der Nachfolge von Barocci und Rubens und besonders den Modellos (z.B. dem Quadrierten für die Ungarische Hofkanzlei 1768) soll eine Massstäblichkeit von 1 : 10 angestrebt worden sein. Auf das Problem der Ölskizzen auf Papier, die zumeist Detailstudien von Fresken und damit eher Schülerkopien darstellen, geht Koller leider nicht näher ein.

Im Rahmen eines Projektes der EU konnten 40 grosse Ölgemälde nach Untermalung, Pigment und Schichtaufbau von Koller und seinem Team am Denkmalamt in Wien untersucht werden, wobei der klassische, seit dem 17. Jahrhundert übliche 3-4 stufige Aufbau: 1. 'maniera lavata' (Untermalung, Vorzeichnung, Totfarben); 2. 'maniera bozzata' (Lichter, Schatten) und 3. 'maniera finita' (Präzisierung, Modellierung, Retouchen u.ä.) zum Vorschein kommt/kam, was er an dem 1765 für Fischamend gemalten "Abendmahl" exemplifiziert und als bewusster Ausdrucksträger (dem 'finito-non finito' ähnlich) und nicht als Nachlässigkeit etwas schönredet. Während des Vortrags gezeigte (z.T. hier nicht abgebildete) Detailaufnahmen legen nahe, dass nach der groben 'maniera lavata' Maulbertschs links der Gehilfe Winterhalter und rechts Andreas Brugger z.B. die Apostelgestalten in der 2. 'maniera bozzata' weiterführten und der Meister sich in der 3. Stufe 'maniera finita' der Modellierung von Gesichtern und Händen der Hauptakteure "Jesus und Johannes" vorrangig zuwandte.

Maltechnik, Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand von Maulbertsch-Fresken in Österreich\*

Jörg Riedel

Wie wichtig für die Zukunft des malerischen Erbes von Maulbertsch die Dokumentation des Ist-Zustandes und die zumeist nötige Reinigung, Sicherung und Ergänzung durch fähige Restauratoren ist, zeigt der vorgetragene Bericht des jungen Restaurators Jörg Riedel. Im Rahmen eines EU-Projektes wurden die Piaristenkirche, die Franz-Regiskapelle, die Ungarische Hofkanzlei, der Theologiesaal, die Nepomukkapelle, alle in Wien, sowie die Bibliothek in Mistelbach, der Gartensaal in Schloss Halbturn und der



Riesensaal in Innsbruck untersucht, wobei aber nicht wirklich Neues über die zumeist in 'unsauberer' Mischtechnik (Fresko/Secco) durch die zunehmend rationell und ökonomisch organisierte Werkstatt gemalten Deckenbilder nach der von Koller schon früher dargelegten Experimentierphase in Maria Treu herauskam. Wahrscheinlich hat Maulbertsch seine Werke nach seinem Kunst-Selbst-Verständnis gar nicht auf grössere Zeiträume angelegt. Dass das Bibliotheksfresko in Mistelbach noch am ursprünglichsten erhalten (wenig benützt?) und vielleicht sorgfältiger/haltbarer ausgeführt (trotz ungünstiger jahreszeitlicher Entstehung) ist, dürfte jeder erkennen.

Ein Schwerpunkt (auch des leider nicht von adäquatem Bildmaterials begleiteten Diavortrags) lag in der Feststellung und Beseitigung von Übermalungen v. a. des 19. Jahrhunderts, die wie im Falle der ergänzten Scheinarchitekturen des Theologiesaales (urspr. von V. Fischer? kaum von Maulbertsch) wegen der damaligen ungenügenden Reinigung und Verwendung von nachgedunkelter Eitempera zu dunkel ausfallen. Man wünscht sich, dass die Denkmalpflege aus den alten Fehlern gelernt hat und auch nur Spitzenkräfte an die Maulbertsch-Wände lässt. Die auf S. 156/57 beigegebenen Vergleichsausschnitte der "Taufe Christi", Alte Universität, Wien mangeln leider der Schärfe. Hoffentlich sind die Originalaufnahmen besser. Mit den heutigen digitalen Mitteln dürfte das kein Problem und eine absolute Notwendigkeit sein.

III.

Das Altarbild der Allerheiligsten Dreifaltigkeit von Paul Troger in der Liechtensteinschen Votivkirche in Vranow\*

Andreas Gamerit

Als hoffnungsvoller wissenschaftlicher Nachwuchs an der Universität Wien ergreift Andreas Gamerith das Wort zu Paul Troger, der trotz oder wegen seiner wenigstens vor 1751/57 freien Stellung gegenüber der Wiener Akademie und seiner Kunstpraxis die Generation vor und um Maulbertsch stark beeinflusste (Gameriths Aufsatz: Paul Troger und die Anfänge des Wiener Akademiestils, in: Bulletin Moravske galerie v. Brne, 61, 2005, S. 224.232 ist dem Rez. leider nicht zugänglich gewesen). Die angesprochene Nichtteilnahme Trogers an den Wettbewerben ab 1731 hatte wohl mehrere Gründe: schon

ausreichende Reputation und Etablierung, relatives Desinteresse an akademischen Wettbewerben (Einstellung seit Trogers Rektorzeit ab 1754).

Ausgangspunkt von Gameriths Überlegungen ist das bekannte und vielrezipierte Gemälde "Trinität" in Wranau aus dem Jahre 1739. Als erstes geht er auf das Verhältnis zum mitbeauftragten Klassizismusvorläufer Georg Raphael Donner ein, das von freundschaftlich-kollegialem Respekt aber ohne grössere gegenseitige künstlerische Beeinflussung getragen war. Der erwähnte bevorzugte Bildhauer-Compagnon Trogers war Jakob Christoph Schletterer, der allerdings auch nicht der Trogerschen sondern einer etwas altertümlich spätmanieristischen Richtung folgte. Trogersche Eigenarten in der Plastik finden sich eigentlich am ehesten bei Mollinarolo. Innerhalb des dem Freiherrn Joseph von Sperges zugeschriebenen lateinischen Zitates müsste ähnlich der deutschen Formulierung von Anton Roschmann nicht nur Trogers Ansehen mit "...entfalten...", sondern "... schon blühen..." bzw. "... excellieren..." ...und " ...Gran schon übertreffen/übertroffen haben..." noch etwas pleonastisch "überenthusiastisch" übersetzt werden.

Über den Auftrag und die Datierung des Wranauer Gemäldes herrscht ziemliche Klarheit und Eindeutigkeit wie auch über den qualitativ besten Entwurf in Pottenbrunn, Schloss Wasserburg (84 x 51 cm) als wahrscheinlicher Modello, sodass die Variante in Troppau (88 x 49 cm) als Replik angesehen werden kann. Ein von Gamerith angesprochenes, seit 1945 zerstörtes 3. Stück als angebliches, aber nicht dokumentiertes Aufnahmewerk von 1754 (?) (88 x 55 cm) würde eigentlich auf eine gewisse akademische Vorbildlichkeit hindeuten.

In der Stilanalyse bzw. Komposition weist Gamerith zu Recht auf die Rautenform hin. Soll man dieses 'borrowing' vielleicht sogar als ironisches Zitat seitens des hier erstaunlich symmetrisch, doppeldreiecksmässig klassisch komponierenden Troger werten?.

Ikonographisch(-ikonologisch) überbetont der Verfasser auch im Vergleichsbeispiel, dem frühen Altarblatt in St. Andrä a.d. Traisen (1731, mit Michael als Seelenwäger) bei der Trinitätsdarstellung den 'Intercessio'-Aspekt (v.a. durch, bei der Weltkugel?) und die "Übergabe der Herrschaft an Christus" gegenüber dem Glaubensbekenntnis "Trinität".

Das oft ganz (z.B. F. Stratmann, Franz Zoller) oder in Teilen (z.B. M. Unterberger, J. L. Kracker) kopierte, fast kanonisch gewordene Gemälde erfuhr durch Johann Jakob Zeiller in Ottobeuren eine erweiterte spätere Fassung (1763) "Trinität und Ratschluss der Erlösung", die durch Anklänge an Andachtsgrafik (auch Reliquienkult) als bewusste restaurative Politik des Ottobeurener Abtes (und wohl Programmfinders) kultur-

religionsgeschichtlich interpretiert wird. Es müssten noch schlagendere Beispiele für antiaufklärerische Tendenzen schon um 1760 beigebracht werden. Ein nicht an lokale Traditionen gebundenes, relativ kleines Altarbild einer adeligen Grablege und ein riesiges Hochaltarblatt einer (Wallfahrts-)Kirche eines alten Klosters inmitten der süddeutschen, katholischen, unaufgeklärten Landschaft (vgl. z.B. Weingarten, Hl. Blut) lassen sich nur mit Vorsicht vergleichen, wie auch die beiden Rückenfiguren als "Gefühl angemessener Devotion" (warum nicht den die Füße Christi fast berührenden kleinen Putto in Art einer Proskynese?) bestimmen.

Johann Lukas Kracker in Nová Říše: Addenda et corrigenda

Václav Mílek

Der junge tschechische, 2007 in einem Rigorosum zur Kunstgeschichte des Pärmonstratenserstiftes Neu-Reisch aufgetretene Kunsthistoriker versucht Neues und Verbessertes ausserhalb des Langenargener Kolloquiums beizutragen. Der von Wien gebürtige und bis zu seiner Übersiedelung (um 1768) auch dort ansässige Kunstmaler und Bildhauersohn Johann Lukas Kracker (1719-1779) mit zahlreichen Aufträgen in Ungarn, Böhmen und Mähren gehört zur Wiener Akademie-Entourage von Maulbertsch. Gegenüber der an anderer Stelle noch zu besprechenden, in den Abbildungen leider nicht befriedigenden Kracker-Monographie von Anna Jávör, Budapest, Enciklopédia Verlag, 2005 erscheinen die angekündigten Ergänzungen und Korrekturen marginal: dass die beiden Stifterbildnisse Markward und Voijslawa von Hrádek statt aus der 1. Auftragsphase um 1758 (Abb. 3 u. 4 noch um 1758 angegeben) wegen einer stilistischen Verwandtschaft mit einem "Hl. Nikolaus" in Eger, Erzbischöfl. Sammlungen in den Zeitraum um 1770 im Rahmen der Neugestaltung der Bibliothek und des Refektoriums in Neu-Reisch (nicht erhalten und nicht bei Jávör) verschoben werden können, erscheint wenig plausibel bei der doch feststellbaren Tendenz zur Figurenlängung ab etwa 1760. Die erwähnten, Alt-Reisch 1760 geschenkten Gemälde sind auch schon bei Jávör auf um 1760 datiert. Dass die bei Jávör auf S. 214, Nr. 177 abgebildete und 1766 datierte Entwurfszeichnung für den illusionistischen Norbertsaltar, Szeged, Mira Ferenc Múzeum für die Klosterkirche Neu-Reisch etwas expressiver ausfällt als die Ausführung mit Unterstützung von Joseph Zach (Abb. 5) erstaunt nicht so sehr. Zusammen mit dem Nepomukaltar (Abb. 6) datiert

Mílek auf 1760 statt 1766 (Jávor), wie auch zwei schlecht erhaltene Gemälde (Jávor, Nr. 179/180) statt mit der weiten Datierungsspanne von 1765 (? statt 1756?) bis 1768. Auch das Hochaltarblatt "Taufe Christi" (Jávor Nr. 173) soll statt 1766 schon um 1763, also noch vor der Freskierung 1766 entstanden sein. Der 1766 datierte "Josephs Tod" und die "Verkündigung" (Abb. 8; Jávor Nr. 174 und 175) sollen nach dem herrscherlichen Wechsel auf Joseph II 1765 einem ikonographischen Umdenken zu verdanken sein. Auf die bedeutende Freskodekoration "Schlüsselübergabe" und "Bekehrung des Saulus" und dem Verhältnis zu Maulbertsch geht der Beitrag leider nicht ein, obwohl beide Künstler sich in Wien an der Akademie (z.B. beim Zeichenwettbewerb 1740) und auch später immer wieder begegnet sein müssten. So besserte Kracker die durch ein Erdbeben beschädigten Maulbertsch-Fresken in Komórn aus; und in Erlau soll Maulbertsch Krackers Konzildarstellung in der Lyzeumsbibliothek bewundert haben.

In den recht gut erhaltenen Fresken von Neu-Reisch (Abb. 9 u. 10) ist der Einfluss der Wiener Akademie deutlich zu spüren. In der "Asia" (vgl. Jávor 2005, S. 213, Nr. 181.1) kommt er dem Maulbertsch-Kreis auch koloristisch sehr nahe. Die schon erwähnte, Maulbertsch zugeschriebene "Anbetung der Hirten in der Michaelerkirche, Wien erinnert den Rezensenten seit langem an Kracker. In dem 1754 datierten, etwas solitären "Hl. Andreas" der Österr. Galerie, Wien schliesst er eng an die Troger-Nachfolger (Mildorfer, Schunko?) an. In anderen mehr konventionellen, plastisch-bildhauerisch dominierten Gemälden wirkt Kracker als Unterberger-Nachfolger und bleibt auch mehr der Wiener Malerei zwischen 1730 und 1740 wie seinem Lehrer Anton Herzog verhaftet. Kracker gehört generationsmässig an vorderer Front zu einer viel zu wenig differenzierten Gruppe (zumeist Troger-Nachahmer) wie Mildorfer, Schunko (bislang ganz obscur), Gebrüder Palko, Franz Stratmann, Johann Wenzel Bergl u.a..

"dieses Altarbild ist eine der schönsten und fleißigsten Arbeiten dieses würdigen Künstlers"

Das Altarblatt und die Ölskizze der Hll. Leopold und Liborius von Joseph Stern

Michaela Šeferisová Loudová

In diesem aus einem Forschungsprojekt an der Universität Brünn entstandenen, nicht beim Kolloquium gehaltenen Beitrag zu Joseph Stern (1716 Graz-1775 Brünn) stehen eine

Maulbertsch früher zu-, von Ivo Krsek abgeschriebene Skizze (Abb. 1 u. 3; seit 1996 im Museum Langenargen) und ihre beschnittene, in der mährischen Galerie Brünn aufbewahrte Ausführung (Abb. 2) im Mittelpunkt.

Die annähernde Datierung wird aus der früheren Verwendung als Blatt in dem 1761 gestifteten Altar in der Jakobskirche, Brünn, dem Wohnort des seit ca. 1750 Dietrichsteinischen Hofmalers, erschlossen.

Das schon seit Cerroni und Chambrez v.a. im Kolorit hochgeschätzte Gemälde stellt unbestritten und hier ausführlich beschrieben den österreichischen Landesheiligen Leopold und den Steinleidenhelfer Liborius dar. Mehr Interesse erregen die Verwandtschaft und die Beziehung zu Maulbertsch. Die Verfasserin zieht allerdings erst später entstandene Gemälde Maulbertschs (Alba Julia 1763 u. Seelau 1767-1770) zum Vergleich heran. Die "Minerva" in der Bibliothek von Schloss Kremsier, 1760 ist nur Selbstreferenz. In Kremsier soll es zu einer legendenhaften Begegnung anlässlich der Ausmalung des Lehensaales bzw. der Bibliothek und des Speisesaales zwischen Stern und Maulbertsch gekommen sein, wobei der überbeschäftigte Stern dem gerade unausgelasteten (?) Maulbertsch auf Bitte des Letzteren den Entwurf (!) für das Gemälde "Hl. Elisabeth" in die Pfarrkirche, St. Jakob, Brünn überlassen haben soll. Maulbertsch soll dem älteren und Rom erfahrenen Stern auch noch dringend angeraten haben, seinem Entwurf und seiner Manier zu folgen. In Anbetracht der unmaulbertschesken, Gran, Maratta zitierenden Ausführung (Abb. 7) erscheint die ganze Geschichte sehr zweifelhaft. Sosehr Stern in der Skizzenmanier sich dem gebürtigen Langenargener nähert, so bleiben die ausgeführten und hier abgebildeten Gemälde "Mariä Reinigung" (1751-53), Dub a.d. March, "Hl. Peregrinus" (Abb. 9), "Abendmahl" (Abb. 8), alle Brünn, St. Jakob doch eher einem granähnlichen Barock verhaftet (auch die Abb. 7 trotz des angeblich maulbertschesken Weiss). Von dem kurz angesprochenen Spätwerk (z.B. Fresko und Altarblätter in der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder, Brünn 1771 u. später) wurde leider nichts abgebildet, sodass wir auf eine umfassende bebilderte Monographie über Stern noch warten müssen.

Den Schluss bildet nach nochmaligen ikonographischen Auslassungen der Versuch den Stifter des Altares (samt Blatt?) herauszufinden, was eher lokalgeschichtliches Gewicht besitzt.

Felix Ivo Leicher, ein Maler ohne Eigenschaften?

## Versuch einer Stildefinition seines Œuvres

Lubomir Slaviček

Auf Robert Musils unvollendeten und unvollendbaren Entwicklungs (?) -roman bei dieser Studie über einen Maulbertsch-Freund im Rahmen eines Forschungsprojektes an der Universität Brunn fragend anzuspielen, wäre vielleicht keine so gute Idee für die Suche nach den stilistischen Eigenheiten oder Eigenarten - sei es auch eine chamäleonische Anpassungsfähigkeit oder ein künstlerisches Mimikry - wenn nicht der beste Leicher-Kenner die Federführung übernommen hätte.

Auch nachdem Klara Garas und Vlasta Kratinova 1958 bzw. 1968 nur kleinere Aufsätze mit wenigen Abbildungen und wenigen Gewährsmännern wie Ignaz de Lucca über diesen Maler aus dem Maulbertsch-Umfeld verfasst hatten und L. Slaviček eine 1972 aber zumindest im damaligen Westen nicht veröffentlichte Dissertation beendet hatte, blieben die Kenntnisse sehr spärlich und fragwürdig. Der vorliegende, auch sprachlich leicht zugängliche, in Langenargen vorgetragene Aufsatz stellt also ein Zwischenergebnis von 40jähriger Forschung über Leicher dar.

Das Geburts- bzw. Taufdatum (19.5.1727) des vom schlesischen Wagstadt aus besserem Hause stammenden und das Freiburger Piaristengymnasium bis 1745 besuchenden und damit relativ gebildeten Felix Ivo Leicher war bekannt. Sicherheit besteht jetzt beim Sterbedatum im Alter von 84 (20.2.1812; auch schon bei Franz Martin Haberditzl 1977 bzw. 2006). Bekannt war auch eine Lehre bei dem Wagstadter Maler Franz Andreas Schaffer. Neu (zumindest für den Rezensenten) ist die Beendigung dieser Lehre unter dem Maler Elias Franz Ignaz Herbert (1708-1770) und, dass Leicher schon 1745 nach Meytens-Vorlage auch zwei leider nicht abgebildete Porträts von Maria Theresia und Franz Stephan für das Rathaus Wagstadt malen konnte/durfte. Die Übersiedelung nach Wien, der Akademieeintritt (3.12.1751) sowie die Mitwirkung in der von Gesellen betriebenen Werkstatt der Malerwitwe Zehetner zeitgleich mit Martin Knoller und vor Josephus Christ sind auch nicht ganz neu. Leider erfahren wir nichts, ob Leicher 1752 beim Eintritt Christs (vor 10.10.1752) in die Maulbertsch-Werkstatt übergewechselt ist, was eine gewisse Wahrscheinlichkeit erhält, wenn man das Ölgemälde "Salbung Sauls" samt Probe, beide im Germ. Nationalmuseum Nürnberg als zweitplaziertes Preisstück zum Wettbewerb 1754 (unerlaubte Hilfestellung Maulbertschs?) ansieht. Die Nähe zu Maulbertsch und die Anpassungsleistung sind beachtlich. Der Rezensent, der Leicher

1994 weniger zutraute, brachte auch den 1. Preisträger Joseph Hauzinger ins Attributionsspiel und fragt sich immer noch, wie dessen Wettbewerbsstück denn ausgesehen haben könnte. Mit dem 2. Preis war Leicher berechtigt in Habsburgischen Landen (zumindest ohne Mitarbeiter) frei tätig zu werden und als Schutzverwandter der Akademie den akademischen Degen tragen zu dürfen.

Die räumliche (im selben Bezirk) und persönliche Nähe (1780 Trauzeugen bei Maulbertschs 2. Ehe) und eine parallelisierende Kooperation sehr oft über die Piaristen gehören zu unserem Altwissen. Neu hingegen - zumindest für den Rezensenten - ist die Beziehung zu dem auch von der Akademie her bekannten Landsmann, Maler und Taufpaten (1763/65) Johann Ignaz Cimbal. Von dem als Maler und Kunsthändler bekannten Sohn Joseph (1765-?) oder von dem als Kupferstecher angeblich gesuchten Sohn Andreas (1767-1828) wurden leider keine Abbildungen beigegeben, um das Alterswerk des Vaters besser abgrenzen zu können. Slaviček lässt logischerweise die Eigenständigkeit Leichers um 1755 (nach 1754) beginnen, der sich etwas widersprüchlich mit "individuelle[m], eklektisch gefärbte[m] künstlerische[m] Ausdruck ... ohne grössere Veränderungen bis ... in [die] neunziger Jahre ... treu" geblieben sei. Bei den aufgezählten Aufträgen für die Piaristen von Kremsier (1755) bis Beneschau/Benešov bei Prag (1761) weist der Autor - ohne Abbildungen nur gedanklich, vorstellungsmässig nachvollziehbar - auf einen plastisch, beruhigenden grösseren Einfluss Michelangelo Unterbergers gegenüber dem anticlassischen, expressiven Paul Troger hin. Rubens (wie auch Rembrandt) sind in der deutschen Malerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts immer präsent (vgl. Franz Wagenschön) und somit für Leicher auch nichts aussergewöhnliches, dass er Hélène Fourment ("Das Pelzchen") kopiert und damit seinen 'keuschen Pinsel' (wie auch Johann Jakob Zeiller) doch etwas entweiht haben soll. Es rückt ihn vielleicht etwas aus der religiös empfindsamen, schwächlichen Ecke.

Wenn wir die "Rebekka und Eliezer am Brunnen" in der Mährischen Galerie, Brünn (Abb. 1) und die genannte "Salbung Sauls" um 1754 ansetzen, kann man nicht sagen, dass Leicher erst ab Ende der 50er Jahre das Schaffen Maulbertschs verfolgte. Man muss deswegen eher zwischen 1751 und 1755 die intensivste Auseinandersetzung mit Maulbertsch annehmen, vielleicht nicht in einem richtigen Schüler- aber in einem künstlerischen Abhängigkeitsverhältnis.

Auch wenn der Nikolsburger "Hl. Johann Nepomuk" archivalisch für Maulbertsch gesichert sein sollte, muss trotzdem von einer stärkeren Beteiligung der Werkstatt (z.B. Andreas Brugger bei dem grösseren Engel) ausgegangen werden. Die auf älterer Anlage gemalte

"Taufe Christi", ebenfalls in Nikolsburg stammt ziemlich sicher von Leicher (anders noch Garas 1960) wie auch die archivalisch für 1757 um je 60 Gulden gesicherten Gemälde "Himmelfahrt Mariae Immaculatae" und "Philipp Neri". Beim signierten "Hl. Joseph von Calasanz" kommen auf älterer Anlage Einflüsse von Michelangelo Unterberger und Maulbertsch (das Kind links) zusammen.

Der von MDN begonnene Versuch Leicher von Maulbertsch zu trennen, verdient eher ein Lob, da bislang von der Leicher-geeichten Kennerblicksseite nur wenig dahingehend bekannt geworden ist. Warum ist denn die Zeichnung für ein Altarblatt in n.ö.

Landesmuseum, St. Pölten (Abb. 7) mit "Felix Leicher [!] invenit" signiert?. Die von Slaviček vorgebrachten Widerlegungen von MDN werden leider wieder nicht zum besseren Nachvollzug veranschaulicht. In einem Vorläuferaufsatz im Sammelband "Die Kirche des Gegeißelten Heilands in Dyje", Brünn 2005, S. 101-115 unterzieht sich der Autor der "subtilen" Aufgabe stilistisch und nach (immer zuverlässigen?) Äusserungen Winterhalters die dortigen 4 Altarblätter zu sortieren, wobei die "Vision des Hl. Antonius von Padua" ganz sicher von Leicher, die "Stiftung der Prämonstratenserkleider" angeblich von Leicher (nach Maulbertsch-Vorlage?), der "Tod des Hl. Joseph" sicher von Winterhalter und der schlecht erhaltene, symmetrisch langweilige, angeblich "schöne" "Hl. Nepomuk als Fürbitter" von Maulbertsch (und sicher von Gehilfen) stammen soll. Das vom Verfasser aufgegriffene Fremd- und Eigenzitat-Wesen ist weniger ein typisches Zeichen der Wiener Akademieausbildung, denn der üblichen ökonomischen Praxis.

Slaviček bringt zwei Zeichnungen (Abb. 7 u. 8; St. Pölten und Albertina, Wien) angeblich in Anlehnung an Unterberger und weist auf das Fehlen von Zeichnungen vom Typus 'primo pensiero' hin. Muss man sich dieses für einen wenig experimentellen oder sehr sicheren Künstler sprechende Phänomen als "Abzeichnungen" des schon partiturmässig imaginativ fertigen Gemäldes vorstellen oder eher durch ein bewusstes Vernichten etwaiger Ideenskizzen erklären?.

Ein ähnliches Kapitel sind die angeblich wie bei Unterberger weniger wichtigen Ölskizzen oder Skizzenbilder (beim Tode Leichers 1812 waren immerhin noch 50 in seinem Besitz), die MDN 2003 provisorisch, aber physiognomisch-stilistisch recht überzeugend zusammengestellt hat. Neben einer nur angesprochenen "Aurora" im Bruckenthalmuseum (Inv. Nr. 675), der Nürnberger "Salbung Sauls", der schon länger bekannten "Hl. Thekla", Museum Tours (Abb. 2 von 1756) und der "Marter der Hl. Barbara" (1761), Museum der Schönen Künste Budapest nennt Slaviček eine "Himmelfahrt" für Nikolsburg in Privatsammlung, Wien, wobei er wieder(-holend) auf den Unterberger-Einfluss abhebt. Der



physiognomische und qualitative Unterschied zu der zeitgleichen exzellenten, Maulbertsch sehr nahen Skizze "Apotheose des Hl. Alexander Sauli", Budapest (Abb. 5) für Maria-Hilf, Wien oder der etwas schwächeren Variante in Kiew (Abb. 6) ist erstaunlich. Die erwähnte "Apotheose des Hl. Johann Nepomuk", Minoritenkirche Brunn (um 1760) bzw. die Zeichnung "Hl. Georg", Albertina Wien werden leider nicht zum Vergleich abgebildet. Die Uneindeutigkeit von Leichers Produktion veranlasste MDN - von Slaviček heftig kritisiert - um einen Meister mit dem Notnamen FL nach der sprechenden, unterwürfigen, integralen Signatur auf dem Brünner Bild "Rebekka und Eliezer" einige Gemälde zu gruppieren. Slaviček argumentiert dagegen, dass wegen dieser auch an Zeichnungen (welche?) vorkommenden Signatur und der Nähe zu dem aber nicht eindeutig für Leicher gesicherten Preisstück der Maler Leicher ausser Zweifel stehe. Weniger überzeugend sind seine Bedenken bei den von MDN vorgenommenen Maulbertsch-Abschreibungen "Vermählung Mariens", Priv. Bes. (auch vom Rez. 1990 in Richtung Milldorfer versuchsweise gegeben), "Susanna vor den Richtern", Österr. Galerie Wien (von dem Rez. 1990 versuchsweise in Richtung Bergl), "Hl. Joseph von Calasanz", Germ.Nationalmuseum Nürnberg (wohl die gleiche Hand wie die obengenannte "Apotheose d. Sel. Alexander Sauli", Abb. 5).

Auf der Suche nach Leicher-Ölskizzen der 70er und 80er Jahre stiess Lubomir Slaviček auf die 1994 in Langenargen ausgestellte, als eigenhändiger Maulbertsch angezweifelte Ölskizze "Hll. Nikolaus und Johannes Nepomuk" der Staatsgalerie Stuttgart (Abb. 9), die möglicherweise gefahrlos Leicher hinzugefügt werden könne, da sie - ohne Abb. leider nicht nachzuvollziehen - Leichers Altarbild von 1771-77 in der St. Nikolauskirche Wagstadt wiedergebe. Eine derartige, auch von Slaviček gesehene Wiederanlehnung an den Maulbertsch-Skizzenstil der 70er Jahre und die Unterdrückung bei der Ausführung durch den gebürtigen Wagstadter erscheint kaum nachvollziehbar, wenn man z.B. den beruhigten Stil der bezeichneten und 1770 datierten "Hl. Sippe" der Österr. Galerie Wien heranzieht. Die "14 Nothelfer" (Abb. 11: 1772-74) im Warschauer Nationalmuseum zeigen gegenüber der angeblich verwandten Stuttgarter Skizze nicht deren effektvolle Lichtbehandlung, die in der Olmützer Ausführung dann noch stärker gemässigt ist, was Slaviček der anderen Hauptströmung in Richtung Barockklassizismus zuordnen will. Aus den bisher vorgestellten Werken auch mit der Tendenz der Selbstwiederholung bei den barocken 'Faustkünstlern' (Josef Anton Koch) lässt sich gerade eine solche Einförmigkeit bei Leicher nicht herauslesen, erst recht nicht, wenn man wie MDN die auch sonst immer nur als Maulbertsch angesehene "Allegorie auf die Erziehung des Adels",

Nationalgalerie Prag oder die "Erziehung durch die Piaristen", Österr. Galerie Wien Leicher zuweist. Der Rezensent möchte auch die "Hl. Sippe" der Österr. Galerie Wien (um 1752/53; verwandt mit der dortigen "Susanna vor den Richtern", um 1750/52) dem frühen Leicher (um 1750/55) geben, wie auch in Übereinstimmung mit Frau MDN die "Rettung" (Fig. 3) (wohl Arpaden-Legende, vgl.

[http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2007\\_haberditzl\\_maulbertsch.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf), S. 4) in der mährischen Galerie in Brünn.

Wenn Slaviček zu dem von den damaligen Zeitgenossen geteilten Schlusse kommt, dass der sanfte und empfindsame Leicher über einen formmässig, koloristisch und

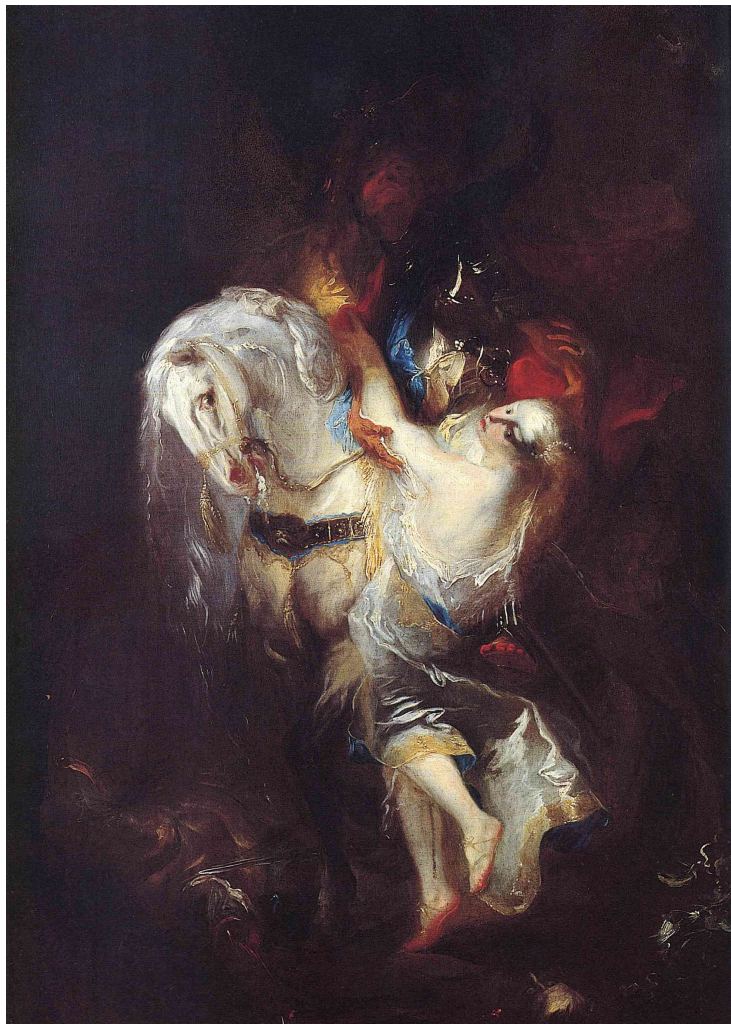


Fig. 3: Rettung (Ladislav I.)?, um 1759. Brünn, Mährische Galerie  
aus: Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa, Langenargen 2007.

kompositorisch unkomplizierten, ruhigen, lyrischen Ausdruck oder Eigenschaften verfüge bzw. verfügt habe, lässt sich ihr ausgangs angefragtes Fehlen nur rhetorisch erklären. Spätestens bei der in Planung befindlichen Leicher-Ausstellung in Langenargen (2013)

und einer bebilderten Leicher-Monographie können wir uns ein besseres, klareres Bild machen von einem anscheinend stilistisch schwankenden Maler, der sich ab 1752 bis etwa 1756 als 25-28jähriger von dem aufstrebenden Maulbertsch stärker inspirieren lässt, sicher zeitweise mehr als später von Michelangelo Unterberger. Die Künstlerpersönlichkeit des wie G.B. Göz gebildeten, aber dies nicht so herausstreichenden Leicher mit nützlichen Kontakten zu den Piaristen erscheint bislang etwas widersprüchlich und konturlos (vielleicht auch wegen Mitwirkung seiner Söhne ab 1785), aber fraglos ganz und gar nicht ohne Eigenschaften auch im Urteil seiner Zeitgenossen.

Franz Anton Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach?

Bemerkungen zur Urheberschaft der Vorlage zu Jakob Matthias Schmutzers Grafikblatt "Der Hl. Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten"

Petr Arijčuk

In diesem nicht vorgetragenen Beitrag wird dem ganz sicher von 1763 (erstmalige Verwendung durch den schwäbischen Maler Johann Baptist Enderle) entstandenen Schmutzer-Stich "Hl. Johann Nepomuk als Fürsprecher" (Abb. 4) nachgegangen, der wohl als Entwerfer mit "Antoni Malpertzsch Pinx" in der am meisten entstellten Schreibweise für Maulbertsch den gebürtigen Langenargener beim Namen nennt, aber von Klara Garas schon 1960 (S. 184, Anm. 170) aus Kenntnis des Stuhlweissenburger Presbyteriumsfreskos (Abb. 5: 1749 von Caspar Franz Sambach) und vom Rezensenten 1996 nach stilistisch-optischem Eindruck mehr mit Caspar Franz Sambach verbunden wurde. Petr Arijčuk bringt nun weitere Vergleichsbilder in dieser Richtung, so z.B. von einem Sambach-Sohn "Hl. Wenzel als Fürsprecher" von 1785 in Letohrad (Abb. 1) und am eindrucklichsten das vom jungen Sambach begonnene und vom Vater (korrigierend ?) beendete Seitenaltarblatt in Hohenstadt/Zabreh von 1773 (Abb. 2; schon bei Waltraud Kuba-Hauck, Caspar Franz Sambach 1715-1795, ungedr. Diss, Wien 1985, Abb. 54). Ausserdem findet sich eine leider nur sehr kleine Abbildung von dem oben erwähnten Presbyteriumsfresko nämlichen Themas und bei ähnlichem Typen/Figurenvokabular. Weiters wird ein verschollenes Bild gleichen Inhalts von Sambach ehemals in Modes erwähnt.

Durch die von Arijčuk angestellten Vergleiche mit der Behandlung des Nepomuk-Motivs

durch Maulbertsch in Nikolsburg (Abb. 6: 1760), Budweis (Abb. 7: 1760), Erdberg (Abb. 8: 1776) und Mühlfraun/Dyje (Abb. 9: um 1778) wird eigentlich nochmals offensichtlich, dass nicht Maulbertsch, sondern Sambach der Urheber des Entwurfes gewesen sein muss. Die angedeutete Denkmöglichkeit, dass Maulbertsch unter dem Einfluss von Stuhlweissenburg 1749 Sambach-Motive "ohne Ausdruck einer eigenen Invention übernommen" habe, ist sehr unwahrscheinlich. Die ganze scheinarchitektonische Anlage spricht für den nicht nur auf diesem Gebiet auch theoretisch interessierten Caspar Franz Sambach. Erstaunlicherweise wurde bei einem späteren seitenverkehrten Nachstich von Joseph Wagner (auf alle Fälle vor 1778) die höchstwahrscheinlich falsche Bezeichnung etwas weniger verballhornt ("A. Maulbersch pin:") wiederholt. Dass es sich um eine Gemeinschaftsproduktion von Sambach und Maulbertsch (von ihm die unmittelbare gemalte Stechervorlage nach Sambach-Zeichnung?) handelt, erscheint auch sehr unwahrscheinlich.

Das Zusammenwirken 1759 im Ratssaal der Akademie nach einer noch fiktiven 1. Phase um 1749 anlässlich der Aufnahme beider Maler als ordentliche Mitglieder kann man sich auch so vorstellen, dass Sambach die schein-architektonische bzw. -plastische Bordure (4 Figuren mit dem Wahlspruch Maria Theresias) um ein leeres Mittelfeld relativ unabhängig fertigte, in das Maulbertsch dann seine figürliche Darstellung der "Allegorie auf die Akademie unter dem Kaiserhaus" hineinmalte. Inwieweit ein 'Gesamtkunstwerk' oder 'bel composto' hier erreicht wurde, lässt sich nach dem ruinösen Zustand nicht mehr feststellen. Für die weitere Überlegung Arijčuks, dass Sambach zeitweise bei Maulbertsch als (Architektur?-) Maler bis zu seiner Ernennung 1762 als Professor ausgeholfen haben soll, fehlt bislang jegliches Indiz.

Die knappe Zusammenfassung Arijčuks über das Leben Sambachs beruht auf der genannten Arbeit von Waltraud Kuba-Hauck: Lehre bei d'Epée, zeitweise Wechsel zu dem Bildhauer Mathäus Donner (angeblich auch Schüler bei dessen Bruder Georg Raphael), seit 1740 an der Wiener Akademie, 1744 1. Zeichnungspreis, angeblich Schüler/Gehilfe Trogers in Raab /1744-1747), aber auch Einflüsse Grans. Das auch vom Rezensenten 1994 dem angeblich nicht sehr vitalen Sambach zugeschriebene sogenannte Trogersche Skizzenbuch (allenfalls um 1745 oder 1750/55?) zeigt eine Nähe zu Troger und eine figürliche Sicherheit mit oft karikierender Phantasie, die der spätere Akademiedirektor 1749 in Stuhlweissenburg und in seinem Hauptwerk 1751-54 in Sloup nicht (mehr) demonstriert. Nach seiner Mitgliedschaft in der Augsburger Franciscischen Akademie (1758), seiner Ernennung zum Professor 1762 und sogar zum geschäftsführenden

Direktor 1772 auch aus Kostengründen an der Wiener Akademie auf Empfehlung Anton von Marons scheint Sambach fast nur noch mit seinen Plastik-Imitationen in Grisaille hervorgetreten zu sein. Eine kunstpädagogische Wirkung z.B. gegenüber Jakob Schmutzer lässt sich eigentlich nicht nachweisen (vgl. W. Kuba-Hauck 1985, S. 355; vgl. auch seine Myologie).

Auch die von Arijčuk versuchte Trennung von dem Sohne Johann Christian, der in josephinischer Zeit mit einigen zeichnerischen Allegorien hervorgetreten ist, die aber ganz anders als der jetzt von Arijčuk ihm auch zugewiesene, sensible Prager Tuscheentwurf (vgl. Ausst. Kat. Wien 1977, S. 145 Nr. 79 m. Abb.: von Pawel Preiss als Sambach d. Ä. angesehen; vielleicht aber auch von Leicher?) aussehen, gelingt nicht immer zufriedenstellend, da wir auch bislang keine zuverlässigen und bebilderten Monographien über die Sambachs verfügen.

Die offene Schlussfrage Arijčuks nach dem Urheber dieser von vielen Malern (J. Havelka, aber auch süddeutsche Maler) verwendeten Komposition: Maulbertsch (wenn dann unter Sambach-Einfluss 1749: sehr unwahrscheinlich) oder Caspar Franz Sambach selbst? würde der Rezensent nach diesem teilweise neuen Vergleichs- und Indizienmaterial mit letzterem beantworten. Warum Schmutzer (oder eher einer seiner Gehilfen) Maulbertsch als Vorlagenlieferant nennt, zu nennen wagt, bleibt ein Rätsel: Irrtum, Absicht, ursprünglicher Auftrag an Maulbertsch, Delegation an Sambach wegen Überlastung o.ä.?

Zum Schaffen der Maler aus dem Umkreis Maulbertsch in Mähren Johann Jablonsky und Franz Anton Schebesta-Sebastini\*

Zora Wörgötter

Mit dem notwendigen Kapitel der Verarbeitung von Maulbertschs Malkultur zu einem gesunkenen, volkstümlichen Gemeinstil beschäftigt sich Zora Wörgötter, die die Ausstellung "Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Mähren" in Langenargen 2006 kuratiert hatte, in ihrem vorgetragenen Beitrag. Wenn man Tiepolo wie Maulbertsch zur Klasse 1a oder b und Joseph Stern, Johann Wenzel Bergl, Felix Leicher, Joseph Winterhalter zur Klasse 2 a und b zählt, befasst sich die Leiterin der mährischen Galerie in Brünn mit den Klassen 3 oder 4, aus denen sie die Kleinmeister Johann Jablonsky und Franz Anton Schebesta herausgreift wegen einer gewissen Maulbertsch-Nähe, aber auch

wegen der "Volkstümlichkeit" und des angeblichen Antiakademismus (Ivo Krsek) und eines regionalen Expressionismus (Pawel Preiss), der verdächtig nahe dem 'stammesverwurzelten Formtrieb' (N. Michailow) angesiedelt ist. Da der Dilettant-Begriff im 18. Jahrhundert anders besetzt ist, könnte man auch vom Stümper, Stümpler, Pfuscher, Anstreicher, oder etwas neutraler vom handwerklichen Maler gegenüber dem Kunstmaler sprechen. In Süddeutschland besass fast jede Gemeinde einen oder mehrere solcher 'Meister', die einen fließenden Übergang zum oft schablonierten Figürlichen pflegten wie z.B. der Vater Maulbertschs in Langenargen.

Von dem 1738 in Reichenau geborenen, in Brünn wirkenden und dort wohl verstorbenen Johann Jablonsky sind aber keine rein handwerklichen Maler-Anstreicherarbeiten bekannt. In der Zeit des beginnenden Akademikertums (nach 1710, die eigentliche grosse Welle der Akademiegründungen erst nach 1750) erhielten auch später bedeutendere Künstler als Jablonsky oft eine einfache handwerkliche Erst- oder Grundausbildung. Anlässlich seiner Heirat in Brünn wird von Zora Wörgötter eine Beziehung zu dem seit 1763 in Brünn ansässigen, aus Graz stammenden, an der Wiener Akademie anscheinend (wann?) nachweisbaren Maler und Trauzeugen Ignaz Mayer (um 1720-1785 Brünn) hergestellt, der von den Prämonstratensern in Neu-Reisch (Bibliothek) und von den Augustinern in Brünn für anspruchsvolle Fresken herangezogen wurde. Einen direkten Einfluss des im Zeichnerischen zweifelsohne geschulten "wirklichen Malers" Mayer lässt sich ebensowenig wie des anderen gebürtigen Grazers Joseph Stern bei Jablonsky ablesen. Die drei Jablonsky zugeschriebenen Kabinettbilder "Opfer der Tochter Jephtas", "Martyrium der Hl. Barbara" (seit 2006) und "Anbetung der 3 Könige" (seit 2007) stehen im Banne der Wiener Akademiewettbewerbe von 1751 und in der Nähe zu Leicher und noch mehr zu Bergl. Die angeführten Verbindungen zu Joseph Stern sind ohne Abbildungsmaterial nicht nachzuprüfen. Die drei genannten, undatierten (um 1770) Werke Jablonskys zeigen wohl die Expansionskraft des Wiener Akademiestiles seit ca. 1740, aber nicht speziell Maulbertschs wie bei seinem Altersgenossen Franz Anton Schebesta-Sebastini (1724-1789), dessen "Subjekt"-Verhältnis zu dem gebürtigen Langenargener (lt. J.P. Cerroni; Chambrez 1856; das Datum für den "Hl. Thomas" von Maulbertsch in Brünn 1754 ist natürlich ein Schreibfehler für 1764) trotz der Beschäftigung von Hans Tintelnot, Ivo Krsek (1956), Ingeborg Eckert (1967), Klara Garas auch hier immer noch nicht befriedigend geklärt werden konnte. "Subject" bezeichnet im 18. Jahrhundert ein Dienerverhältnis, niedere Gehilfentätigkeit gegenüber dem oft sehr selbständigen "Skolar" unter einem Prinzipal. Archivalisch lässt sich nichts dergleichen nachweisen unter der

Reihe der Mitarbeiter bzw. Mitglieder der Hauswirtschaft seit Franz Ignaz Brunnenmayer (1750/51). Da die ersten grösseren Arbeiten Sebastini, der als Schüler J.G. Etgens und von Johann A. Nevidal (1709-1773) angesehen wird, in Prosnitz 1753-1757 keine Maulbertschzitate aufweisen und von 1757 bis 1766 keine eigenen Werke bislang nachgewiesen werden können, wird in diesen Zeitraum (1757-1763 Eintritt Winterhalters oder bis 1765) das "Streunen" und die genannte "Subjekt"-Beziehung zu Maulbertsch gelegt, unterstützt durch "äuserßt schlecht gezeichnete" (Cerroni 1807) Zitate aus Mariä Treu, Nikolsburg und Kremsier (v.a. nach einer Bergl-nahen Skizze in Austerlitz), Bohuslavice (1763; schlechte Abb.) und der Maulbertsch-Grafik "Hauptmann von Kapernaum" (nicht 1765-70, sondern sicher vor 1764). Die Annahme Zora Wörgötters (S. 285), dass Sebastini z.B. in Kremsier sogar "eventuell Untermalungen und die dekorativen Malereien ausführte", nimmt man ungläubig zur Kenntnis. Dass Brugger - einer der gesicherten Mitarbeiter dieser Zeit - im Vergleich zu Sebastini nur sporadisch von Maulbertsch geborgt hat, ist auch nicht korrekt, da die Maulbertsch-Impressionen bei ihm als begabteren und eigenständigeren Maler einen Transformationsprozess durchlaufen haben. Die Übernahmen sind aber weniger der grossen Zahl der Aufträge, auch nicht der "Freude an der Nachahmung - eines der allgemeinen künstlerischen Prinzipie"(ien?; S. 287) oder der modischen Nobilitierung, sondern dem Mangel an Imaginations- und Erfindungskraft ("kompositionelle Gründe") geschuldet, was sich auch an dem Drang zum Ornament äussert.

Man braucht auch für die Erzeugnisse von Jablonsky oder Schebesta keinen 'stilo statuino' (=plastisch, modellierenden) und einen 'stilo pittoresco' (=malerisch, skizzenhaft) nach Jiří Kroupa bemühen. Dass an der Brünner Normalschule von dem Zeichenlehrer Matthias Brunnenmayer (1751? oder 1756?-1825 69jährig oder 74jährig, Sohn des obengenannten Franz Ignaz Brunnenmayer) nach der ungedruckten "Abhandlung von den bildenden Künstlern in Mähren" des ehemaligen Schletterer-Schülers, mit Maulbertsch öfters kooperierenden und erst in der Spätzeit historisierend schriftstellernden Andreas Schweigl (1735-1812) unterrichtet wurde, erscheint doch etwas curios (oder gibt es dafür Belege?).

IV.

Hommage à Franz Anton Maulbertsch, "meinem Vater in der ersten Stunde"\*

Hermann Weber

Den Schluss bildet ein beim Kolloquium stellenweise noch humoriger - eine auch Maulbertsch nachgesagte Eigenschaft - herüberkommender Vortrag mit Bildern und Hund eines modernen ausübenden Bildenden Künstlers über sich, wenig über seine Arbeit und besonders den Einfluss des Barockmalers Maulbertsch. Hermann Weber ist Jahrgang 1959, gebürtiger katholischer Oberschwabe mit Ausbildung an der Akademie Karlsruhe (u.a bei Horst Antes), mehrfach preisgekrönt (oberschwäbischer. Kunstpreis, Spiegler-Preis) mit Lehrauftrag an der Hochschule für Kunst und Design in Halle.

Es ist erstaunlich, dass ein Akademieprofessor in Karlsruhe Anfang der 80er Jahre Maulbertsch überhaupt kennt und ihn vielleicht mit gutem psychologischem Gespür aus landsmannschaftlichen Gründen seinem in einer Krise befindlichen Studenten Weber anempfiehlt. Die erste Begegnung, das "Urerlebnis" ereignete sich nicht nur bei dem Karlsruher Studenten über das grosse 1960 erschienene Werk von Klara Garas fast nur in Schwarz/Weiss (das 'Blaue Buch: Deutsche Malerei des Rokoko' von Bruno Bushart, 1967 hatte wenigstens eine ordentliche Farbabbildung von Sűmeg), was sich auch in der frühen "Hommage à Franz Anton Maulbertsch" von 1984, einer Art Fegefeuer(?) niederschlägt. Weber konnte um diese Zeit in der Phase der "Jungen Wilden" dem frühen Maulbertsch in der dramatischen, expressiven, sinnlichen und spontanen Gestik und Figürlichkeit wie zuvor auch Oskar Kokoschka im Wiener Expressionismus nach 1900 einiges abschauen. Ausführlich schildert Weber die vor 1989 mitunter schwierigen unmittelbaren (und photographischen) Begegnungen in Sűmeg, Kremsier, Nikolsburg und an anderen Orten, die bei weiteren denkbaren "geistigen Befruchtungen"(wie durch A. Jawlenski, J. Beuys, Fr. Bacon; A. Rainer u.a.) zu einer Serie von meditativen, spirituellen Teil-Übermalungen bis zu abstrakten, objektähnlichen Kombinationen führten. Logischerweise weniger lebendig-individuell geraten die von Seite eines noch relativ jungen Künstlers wie Weber gemachten, eher gelehrt-kunsthistorikermässig ausfallenden Äusserungen auch nach Gesprächen mit Klara Garas zu Maulbertschs klassizistischer Phase ab etwa 1770 und dem Einfluss von Winkelmann oder Mengs. Das Theatralisch-Inszenatorische und Dionysisch-Leidenschaftliche Maulbertschs weckt in Weber Vergleiche und Mutmassungen über Maulbertsch redivivus in unserem vergangenen 20. Jahrhundert als Filmregisseur wie Hitchcock oder als Psychologe wie Freud. Wenn man Maulbertschs gestochenen Zyklus des Märtyrers Johann Nepomuk sich zu Gemüte führt, ist Webers



Schluss Hinweis auf Guantonomo sehr gut nachzuvollziehen. Webers von ihm selbst nicht gedeutete, zum Religiös-Sakralen tendierende Kunst hat sicher wie oben noch andere "geistige Väter" als Maulbertsch, der - wenn man ehrlich ist - als grosser Bilderzähler weniger auf eine Rembrandt nachgesagte Geistigkeit als mehr auf Effekt und Affekt setzte.

Resümee:

Wenn wir uns nicht mit dem bisherigen Kenntnisstand über Maulbertsch zufriedengeben wollen, wie Lubomir Slaviček einleitend formulierte - , müssen wir uns fragen, was wir durch diesen Sammelband von Einzeluntersuchungen jetzt schon gewonnen haben. Es sind bislang un - oder kaum bekannte Bilder (z.B. Schloss Gornja Bistra), einige (nicht eigenhändige) Signaturen aufgetaucht, andere Gemälde besser bestimmt (Wranau; Stuhlweissenburg) und einige Maler des Umkreises (Leicher, Kracker, Stern, Sambach Jablonsky, Sebastini) etwas fassbarer. Wir wissen etwas mehr über den Erhaltungszustand der Fresken und Tafelbilder (Koller und Riedel), wie Maulbertsch gehandelt wurde (Garas) oder wie er auf einen heutigen Künstler hat wirken können (Weber). Die frühe künstlerische Entwicklung des Malers bleibt trotz der Anmerkungen von MDN immer noch weitgehend im Dunkeln. Die grösste Neuigkeit zum Phänomen Maulbertsch (Slaviček) ist in den Augen des Rezensenten aber der Beitritt zur Skapulierbruderschaft in Stuhlweissenburg, der auch die Mentalitätsforschung (Kroupa) - eine eher auch nicht ganz neue Betrachtungsweise (Slaviček) - beeinflussen wird. Für das nach wie vor grösste Problem der Händescheidung und der Eigenhändigkeit werden wir uns auf die vom Gründer und Leiter der Museums Langenargen, Professor Eduard Hindelang, angekündigten kommenden Ausstellungen (und Begleitbücher in hoffentlich etwas grösserer Schrift und mit vielen guten Abbildungen): Josef Winterhalter (2009), Felix Ivo Leicher (2011) und Johann Wenzel Bergl (2013) vertrösten lassen müssen.

(Stand: 30.12.2007 - Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch  
kontakt@freieskunstforum.de