

„MAULBERTSCH PINXIT“ [?]

Aufträge Franz Anton Maulbertschs in Mähren und Böhmen

Ausstellung in Kremsier/Kroměříž vom 29. Mai bis 29. September 2024

Katalog: Hg. von Petr Arijčuk, Helena Zápalková, 224 S.

Vor fünfzig Jahren 1974 im Zeichen des Kalten Krieges und Eisernen Vorhangs fanden an drei verschiedenen Orten in Österreich mit dem Schwerpunkt im Wiener Piaristenkloster Maria Treu Ausstellungen zum 250. Geburtstag von Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) statt, die von damaligen namhaften Kennern aus Österreich, Ungarn, Tschechoslowakei, der alten Bundesrepublik Deutschland und sogar aus den USA in einem den damaligen Forschungsstand widerspiegelnden Katalog verantwortet wurden. Wer einst die im Piaristenkloster versammelte Schau der Zeichnungen, Skizzen und Tafelbilder neben den dortigen Fresken in situ gesehen hatte, war verunsichert und konfrontiert mit einem perlendurchsetzten „Misthaufen“ (Pavel Preiss) oder erlebte zumindest eine ‚Trübung‘ seines vorgefassten Bildes von dem genialischen und wohl berühmtesten Maler des Spätbarock/Rokoko im damaligen ‚Teutschen Reich‘, was der Kunsthistoriker Peter Cannon-Brookes (*1938) mit dem britischen Abstand etwas auf den Punkt zu bringen suchte („The Oil-Paintings of Franz Anton Maulbertsch in the Light of the 1974 Exhibitions“, in: The Burlington Magazine 109, 1976, S. 19-31) und seither auch uns nicht mehr ruhen liess.

Die Monographin von 1960 bzw. 1974 und Grande Dame der Maulbertsch-Forschung nach 1945, Klara Garas (1919-2017), titelte 1986: „Neue Zuschreibungen – Neue Probleme“ (in: Kunst und Kultur am Bodensee – Zehn Jahre Museum Langenargen. Festgabe für Eduard Hindelang, Sigmaringen 1986, S. 143-160). Wir versuchten 1990 in einem Aufsatz: „Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland – Anmerkungen zu Ein- und Rückwirkungen und zu Fragen der Eigenhändigkeit“ (in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 108, Friedrichshafen 1990, S. 161-195,) und 1991: „Maulbertsch in Lemberg – Eine Nachbetrachtung zur Ausstellung vom 26. Juni bis zum 2. September 1990 im Salzburger Barockmuseum“ (in: KUNSTCHRONIK 44 Jg. Heft 5, Mai 1991, S. 269-270 u. 278-279) etwas zur Lösung beitragen. Daraus folgten noch zwei Ausstellungen: „Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil“, 1994 und „Franz Anton Maulbertsch und sein Schwäbischer Umkreis“, 1996 ebenfalls im Museum Langenargen zum 200. Todesjahr Maulbertschs, bevor Monika Dachs 2003

ihre umfassende, leider bislang nicht gedruckte Wiener Habilitationsschrift: „Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ in drei Bänden mit Werkverzeichnis (im folgenden unter D nummeriert) vorlegte.

Jetzt zum 300. Geburtsjahr Maulbertschs haben erfreulicherweise tschechische – auch jüngere – KunsthistorikerInnen die Tätigkeit unseres Malers in ihrem Heimatland neu beleuchtet und in einem interessanten, aufwendigen und anspruchsvollen Ausstellungsbegleitkatalog auf 224 Seiten mit einigen Funden, Neuzuschreibungen die über 50 Exponate ausführlich dokumentiert. Einiges was 1977, 1990 und 1991 angestossen wurde, scheint hier Gehör gefunden zu haben, aber nach wie vor gelten Klara Garas' obige warnende Worte. Die folgende Rezension möchte eine Rückmeldung geben und versuchen zumindest die Probleme noch einmal etwas zu erkennen und zu benennen.

Während 2024 Österreich in Wien mit zwei kleineren Ausstellungen im Museum Belvedere bzw. in der Piaristenkirche Maia Treu an das 300. Geburtsjahr Franz Anton Maulbertschs erinnert (hat) und Deutschland (und Ungarn?) es mit keiner verschlafen hat, veranstalten wie gesagt Böhmen und Mähren bzw. das Museum Olmütz/Olomouc im ehemaligen Erzbischöflichen Schloss Kremsier/Kroměříž unter dem vielsagenden Titel „MAULBERTSCH PINXIT“ diese grössere Werkschau mit zahlreichen unbekannten Werken aus der Region verbunden mit einem ansehnlichen wissenschaftlichen Katalogbuch leider abgesehen von einem schon älteren Beitrag Jiří Kroupas alles nur in Tschechisch, sodass der dieser Sprache nicht Mächtige sich der oft fragwürdigen modernen digitalen Übersetzer mühsam bedienen muss. Wir werden uns daher auf leichter ablesbare Zuschreibungs- und Datierungsfragen weitgehend beschränken (müssen). Neben den Herausgebern Petr Arijčuk, Marek Pučálík und Helena Zápalková sind als weitere Mitwirkende Michaela Šeferisová Loudová, Radka Nokkale Miltová, Tomáš Valeš, Lubomir Slaviček, Zuzana Macurová und Pavel Suchánek zu nennen. Einer der grössten Förderer dieses Projekts war bis bis kurz vor seinem Tod der oben genannte Kunsthistoriker Pavel Preiss (1926-2023) aus dem Team von 1974.

In dem Vorwort der Herausgeber erscheint als Abb. 3 ein Stich ‚Johann Nepomuk als Fürsprecher oder Nothelfer‘ (D Nachstich 3 u. 4) von Jakob Matthias Schmutzer um 1760, für den nach einem eigenen Aufsatz Petr Arijčuks von 2007, (in: „F. A. Maulbertsch und Südeuropa – Festschrift zum 30jährigen Bestehen des Museums Langenargen“, S. 245-261) die Vorlage entgegen der Bezeichnung nicht von Maulbertsch, sondern von seinem akademischen Kollegen Franz Caspar Sambach stammen dürfte. Aus diesem Buch rührt auch der anschliessende, bereits genannte einzige mehr geschichtlich-soziologische Beitrag in Deutsch von Jiří Kroupa her: „Auftraggeber, Geschichte der ‚Mentalitäten‘ und Spätaufklärung in Mähren“.

In Kapitel I versuchen Petr Arijčuk und Marek Pučalík – wie vor Jahren der Verfasser – die Werkreihe Maulbertschs früher, schon vor 1748/49 (1749 erste datierte oder datierbare Werke) beginnen zu lassen, wie z.B. den eigentlich recht entwickelten ‚Zinsgroschen‘ (D 12) (Abb. 15), Stift Seitenstetten, um 1745 mit der Ruinenkulisse und der neapolitanischen glatzköpfigen Rückenfigur, während die eher schwächere, körperlosere ‚Darbringung Christi im Tempel‘ (Dachs 2003: F.C. Palko?) (Abb. 22), Cleveland, Museum of Art nach dem voluminösen Preisstück von 1750 doch wieder um 1751 datiert wird.

Die gegenüber dem ‚Zinsgroschen‘ stilistisch konsequente noch weitere Rück- oder Frühdatierung 1742/43 – Maulbertsch wäre 18/19jährig – der Pendants ‚Anbetung der Könige‘, ‚Schlüsselübergabe an Petrus‘ in Opava bzw. Langenargen und Friedrichshafen (Nr. I. 1 u. 2; eher um 1744/45) erscheint uns etwas zu gewagt und problematisch, da sie den Altersgenossen und Preisträger von 1745 Franz Carl Palko (1724-1767), der sicher 1745 datierbar einige vorbildliche Arbeiten lieferte, aus seiner bisher vermuteten Vorreiterrolle drängen würde. (Fig. 1 - 4)



Fig. 1: Franz Carl Palko: Christus und die Samariterin, um 1745, Graphit, Pinsel teilweise farbig laviert. Wien, Albertina, Nr. 26987 (Foto: Museum)



Fig. 2: Franz Carl Palko: Christus und die Samariterin, um 1745, Radierung.
(Abb.: aus P. Preiss: František Karel Palko, Praha 1999, S. 54)



Fig. 3: Franz Carl Palko: Hl. Paulus, um 1745, Federzeichnung. Augsburg, Städt. Kunstsammlungen, Inv.-Nr. C 5862-88 (Foto: Museum)



Fig. 4: Franz Carl Palko: „Sc(i)to“ oder Natur-wisse-nschaft (Galilei), um 1745, Federzeichnung. Yale, University Gallery, Inv.-Nr. 2004.3.1 (Foto: Museum)

Wir wissen nichts Genaueres über die Anfänge Maulbertschs am Bodensee unter seinem handwerklichen Malervater, dem konstanztisch-meersburgischen Maler Anton Bronnenmayer (+1745) und möglicherweise dem Riedlinger (und quasi Hofmaler des Klosters Zwiefalten) Franz Josef Spiegler (1691-1757). Nicht erhaltene zeichnerische Talentproben des 15jährigen, aber nicht leibeigenen Untertans führten wohl zur Förderung durch den Landesherrn, den Grafen Ernst von Montfort, und zur Weiterbildung nach Wien ins Atelier Van Roy (Vater Peter bzw. Sohn Ludwig) und an die Akademie ab Herbst 1739. Da die (Akt-)Zeichnungen Maulbertschs bei den Wettbewerben 1740 und 1741 jeweils ohne Stimme sich nicht erhalten haben, wissen wir nicht, welches Niveau der 16/17jährige innerhalb seines akademischen Umfeldes schon erreicht hatte. Da keine weiteren Teilnahmen an den Akademiewettbewerben bis 1745 von ihm festzustellen sind, darf angenommen werden, dass er die Akademie und das Atelier Ludwig van Roys verlassen hat und bei einem anderen, auch als Freskant tätigen Maler ‚in condition‘ getreten ist. Ob er gleichzeitig schon für einzelne Adelige oder für den freien ‚Tandlmarkt‘ ab 1742 selbständig tätig gewesen ist, bleibt ein Art ‚Black Box‘, da die bekannten ‚Frühwerke‘ nicht datiert und oft nicht bezeichnet sind.

Vornehmlich von Paul Troger ausgehend entwickelte sich um 1740 eine akademisch-antiakademische, von Liebhabern geförderte Mode, wobei anfangs „Mühldorfer [der Preisträger von 1742] und Schunko den Ton (an)gaben“, wie der Zeitgenosse Johann Rudolf Füssli (1737-1806) im Nachhinein feststellte, und wozu auch noch der Maulbertsch-Altersgenosse und Preisträger von 1745 Franz Carl Palko (+1767) gezählt werden sollte. Vom „kunstreichen Gesellen“ Maulbertsch ist zu der Zeit nur seine Hochzeit als 21jähriger im Umfeld Wiens zu vermelden. Spätestens zu diesem Zeitpunkt 1745 ist berechtigterweise von einer weitgehenden Selbständigkeit auszugehen. Erst mit dem grossen Malereipreis im Jahre 1750 der wieder eröffneten Akademie nach der Schliessung von 1745 bis 1748 erreichte er aber völlige Gewerbefreiheit, und mit dem Fresko in der Wiener Piaristenkirche Maria Treu war der Grund für seine spätere Vorbildfunktion „in den österreichischen, deutschen und ungarischen Landen“ (Füssli) gelegt. Zu dem daraus folgenden Preisschen ‚Misthaufen‘ dieses ‚Wiener Akademiestiles‘ tragen die üblichen Kooperationen, die Beteiligung der Gehilfen u.ä. bei neben einer durch Tagesform wie Bezahlung, Auftragsbedeutung bedingten eigenen qualitativen Bandbreite.



Fig 5: Franz Anton Maulbertsch (?): Anbetung der Hirten, Federzeichnung laviert. Wrocław /Breslau, Ossolinski-Bibliothek (Abb. aus: K. Garas, F.A.Maulbertsch 1974, S. 24)



Fig 6: Franz Anton Maulbertsch (?): Anbetung der Könige, Federzeichnung laviert. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25733 (Foto: Museum))

Ein schon immer erratisches, von Klara Garas seit 1971 Maulbertsch zugeschriebenes Altargemälde, jetzt in Wien, Michaelerkirche ‚Anbetung der Hirten‘ (Abb. 17) wird hier

versuchsweise als von Josef Ignaz Milldorfer schon um 1745 (D 1: als Maulbertschs Erstling) gemalt angesehen. Wir würden wegen der ergänzten, schon fast klassizistischen Vase das bisherige vermutete Entstehungsdatum um 1753/55 (oder gar 1755/1760) bevorzugen und das Bild in die Nähe von Johann Lukas Kracker schieben. Die vorgeschlagene Frühdatierung passt auch nicht zu einem Milldorfer kurz nach dem Fresko vom Hafnerberg (Abb. 25), und erst recht nicht zu einem Maulbertsch um 1745, wie auch nicht zu einem von 1753/55, also zur Zeit der Franz-Regis-Kapelle. Das Gemälde ist anscheinend erst 1824 an seinen jetzigen Aufbewahrungsort in der Michaelerkirche Wien gekommen. Nach den von Klara Garas in ihrer Monographie von 1974 abgebildeten, über Brünn und Lemberg nach Breslau gelangten, bislang Maulbertsch selbst zugewiesenen Entwurfs- oder Kopie-Zeichnungen (Fig. 5) von Altargemälden – zu dieser Zeichnungsserie gehören noch in der Albertina Wien die Nummern 25733 (Fig. 6) u. 25734 – muss es noch ein Pendant ‚Anbetung der Könige‘ gegeben haben ebenfalls mit, aber veränderter Architektur jeweils auf der rechten Hintergrundseite. Die räumlich geklärte Ausführung stammt sicher nicht von Maulbertsch.

Wenn die beiden Walburga-Bilder (D 15 u. 19) (Abb. 18 u. 19) mit grosser Sicherheit zwischen 1748 und 1749 angesiedelt werden können, würden wir den ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ (D 18) (Abb. 20), Wien, Belvedere nicht um 1749, sondern eher um 1745-48 ansetzen wollen.

Ein in Details verwandtes Bild ‚Martyrium des Hl. Vitus‘ (Abb. 21), Wien, Ober-St.Veit-Kirche wird jetzt 1750 und damit etwas später datiert und einem Frater Augustinus a San Luca (vielleicht identisch mit dem am 3.11.1751 im Alter von 44 Jahren verstorbenen Fr. Augustinus OSA), einem Augustinereremiten, der nur einmal 1738 vergeblich am Zeichenwettbewerb teilgenommen hat, zugewiesen angeblich auf Grund einer Bezeichnung „Anno 1750 / Augustinus a San Luca 1750“. Der Verfasser kann immer noch nicht glauben, dass ein weitgehend unbekannter Maler und Kleriker diese auch durch Repliken, Wiederholungen (z.B. Eisenstadt-Kleinhöflein, St. Vitus, Hochaltarblatt; vgl. M. Dachs, Die Sammlung Arnold im Stift Altenberg 2019, S. 161) bekannte Darstellung gemalt haben soll. Wir ziehen also immer noch den zweiten Preisträger von 1745 Franz Anton Schunko (1719-1770) und um 1745 ähnlich den beiden 1744 datierten Seitenaltarbildern von Gaetano de Rosa vor. Dem Fr. Augustinus a San Luca lässt sich vielleicht das Vorsatzbild ‚Maria und Christus vom Siege‘ zuweisen.

Die Kat. Nr. I. 3 ‚Judith mit dem Haupt des Holofernes‘ (D 30: um 1754) wird jetzt um 1745 datiert, vor den beiden Walburga-Bildern in Ulm und Eichstätt, obwohl es selbst viel organischer, entwickelter erscheint. Das Kabinettbild ‚Christus und der Pharisäer Simon‘ (Nr. I. 4) mit seinem an

Franz Carl Palko erinnernden Tischtuch dürfte, wie 2003 von M. Dachs vorgeschlagen, von J. W. Bergl (1719-1789) aus der Zeit um 1745/50 stammen.

Einer ‚Rosenkranzspende (Nr. I. 5) in Priv. Bes. wird als Neuentdeckung „Maulbertsch um 1750“ beigelegt. Dieser ungewöhnlich leere Hintergrund und das weitgehend fehlende Hell-Dunkel, u.a. lassen die Entstehung des recht venezianisch wirkenden Gemäldes eher im Umkreis von Anton Kern (vgl. das Profil der Katharina von Siena) vermuten.

Der Zuschreibungsversuch, wenn auch mit Fragezeichen, einer ‚Glorie des Hl. Sebastian‘ (Nr. I, 6) ungefähr vor 1750 (?) an Maulbertsch ist allerdings noch weniger verständlich.

Im II. Kapitel mit dem Akademiepreis von 1750 und dem Aufstieg Maulbertschs findet sich die Vermutung, dass Maulbertsch Gehilfe Caspar Franz Sambachs gewesen sei. Die von diesem 1748/49 in Szeksféhervár/Stuhlweißenburg so schwunglos realistisch gemalten Fresken (Abb. 26) (nach Grans-Konzept und Rezept?) sind und waren in keinsten Weise Anregung für Maulbertsch in der Wiener Piaristenkirche Maria Treu im Jahre 1752/53 auch nicht etwa Paul Troger oder Daniel Gran. Am naheliegendsten wäre eine Mitarbeit bei dem seit 1741 immatrikulierten Tiroler und ersten Preisträger von 1742 Joseph Ignaz Milldorfer 1743 in der Wallfahrtskirche Hafnerberg denkbar, zu einer Zeit, als Petr Arijčuk die ersten selbständigen Arbeiten Maulbertschs jetzt in Opava bzw. Langenargen und Friedrichshafen (vgl. Nr. I. 1 u. 2) entstanden sehen will.

Auch wenn wie im Werk Trogers Stilbrüche, grosse Schwankungen im Figürlichen festzustellen sind, fällt bei dem eher sanguinisch-pyknischen Maulbertsch um 1750 der Sprung vom eckig neomanieristisch Gelängten zum rundlich plastisch Völligen auf, den wir uns selbst durch die Begegnung mit dem etwas älteren und erfahreneren, seit dem 20.10.1749 an der Akademie eingeschriebenen späteren Freund und Kollegen Johann Baptist Wenzel Bergl (1719-1789) nicht richtig erklären können.

Das umstrittene (erotisch) gewagte, stark venezianisch (Pittoni) inspirierte Gemälde ‚Glorie des Hl. Nepomuk‘ (D 34: Maulbertsch um 1754/55) (Abb. 28) über den christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung, Liebe wird hier Maulbertsch (auch oft Bergl) und um 1751, also fast in Folge des Wettbewerbsbildes eingeschätzt, wie auch die beiden Seitenaltargemälde in Maria Enzersdorf (Dachs: Werkstatt Nr. 91) (Abb. 29 u. 30), die – wohl mit „F. A. Maulbertsch“ zumindest so nicht eigenhändig bezeichnet – erst nach Kenntnis des nach 1994 wieder aufgetauchten Preisgemäldes als originaler Maulbertsch stilistisch denkbar sind im Gegensatz zu dem neu zugeschriebenen um 1751 ansetzbaren, ansprechenden ‚Hl. Aloysius in der Glorie‘ (Abb. 31) in der Jakobskirche Kőszeg.

Zwei supraportenartige Gemälde im Nationalbesitz ‚Putten mit Blumen (u. Wasser) bzw. Früchten (und Erde?)‘ (Nr. II. 1 u. 2) werden in die Nähe des Wettbewerbsbildes und des Deckenstücks im

Von-Suttner-Schlusses gebracht und nach 1750 datiert. Stammen dann die Blumen-Früchte-Stilleben-Elemente (Jahreszeiten wie Frühling u. Herbst oder Elemente wie Wasser u. Erde?) von Bergl? Die doch etwas bescheidene Qualität und der schlechte Zustand erleichtern die urheberische Zuordnung wahrlich nicht.

Eindeutiger dem Umkreis Maulbertschs (Josef Stern?) lässt sich die um 1754 datierte ‚Hl. Elisabeth‘ (Nr. II. 3), Brünn, Elisabethenkloster zuweisen. Das unvollendete Gemälde (Nr. II. 4) ‚Darbringung Christi im Tempel‘ jetzt in der Nationalgalerie Prag halten wir für eine sfumato-pellegriniartige, fast gleichgrosse Kopie nach einer ausgeführten zeichnerischen Version, Sammlung Arnold, im Stift Altenburg. Letztere erkennt M. Dachs 2019 zu Recht als Werk F.C. Palkos, wobei sie wegen der auch bei Maulbertsch vorkommenden Altengruppe (Versatzmotiv?) eine Mitarbeit Maulbertschs annimmt. Ein Mit-Arbeits-Verhältnis gegenüber dem etwas gebildeteren und wohl künstlerisch frühreiferen, sensibler-zeichnerischen Palko, der seit 1746 nach Pressburg und bald danach nach Böhmen und Dresden (1749) verzieht, bleibt ungeklärt. Konsequenterweise datiert M. Dachs auf um 1745. Auch sie vergleicht (wegen des Themas?) es mit einer in mehreren Fassungen vorkommenden wilderen unausgereifteren Variante, angeblich von Maulbertsch um 1749 und erstaunlich räumlich und körperlos. Palko wie Milldorfer haben ihren Zenit fast schon um 1745 und lassen im Ausdruck gemässigt künstlerisch bald nach. Es gibt allerdings bislang keine Hinweise auf eine nähere persönliche Beziehung Palkos zu Maulbertsch.

Unter Nr. II. 5 werden zwei bekannte Erziehungsallegorien in Prag, Nat. Galerie bzw. Wien, Belvedere verglichen und trotz ihrer stilistischen Unterschiede als gleichzeitig und beide von Maulbertsch stammend angesehen. Mit dem Kindlich-Stupsnäsigen und den Knopfaugen gemahnt das Prager Bild – wie auch schon M. Dachs 2003 bemerkte – an Felix Ivo Leicher (1727-1812) verglichen mit dem hingeschriebenen Entwurf für ein Maulbertsch näherstehendes Lünettenbild (Nr. II. 5a; Fresko?) für eine unter Führung der Jesuiten (?) stehenden Erziehungsanstalt des Adels ohne hier weiter auf den im Detail fraglichen Inhalt einzugehen.

Als Nr. II. 6 erscheint die schon öfter ausgestellte ‚Rettung einer Prinzessin durch einen Ritter auf einem Schimmel‘ aus der Mährischen Galerie in Brünn und wieder unter dem Namen ‚Maulbertsch um 1758‘. Auch hier möchten wir wie M. Dachs (2003, S. 341) eher F. I. Leicher sehen noch ganz im Banne Maulbertschs um 1754.

Neben einer Ölskizze ‚Himmelfahrt Mariens‘ in einem dreidimensionalen Modell eines Hochaltares für das Zisterzienserkloster Heiligenkreuz in Altbrünn von 1760 (Nr. II. 7) stammt von dort auch ein etwas eigenartiger ‚Hl. Bernhard‘ (Nr. II. 7a), der als Maulbertsch um 1758 angesehen wird. Uns erinnert das im Ausschnitt recht attraktive Gemälde auch an Johann Lukas Kracker.

In Kapitel III, das den Arbeiten Maulbertschs in Kremsier/Kroměříž und Nikolsburg/Mikulov gewidmet ist, erscheint unter Nr. III. 1 ein Seitenaltarblatt ‚Hl. Johann von Nepomuk als Nothelfer‘ aus der Piaristenklosterkirche von Nikolsburg/Mikulov, das als Werkstattarbeit aus dem Jahre 1759 ausgewiesen wird, wobei mit gewisser Berechtigung der damalige Hauptgehilfe Andreas Brugger als Ausführender genannt wird. Bruggers Bernardusbilder in Kloster Salem reflektieren die Mitwirkung in Nikolsburg/Mikulov.

Eine schon öfter ausgestellte, in Brünn aufbewahrte Ölskizze auf Papier (III. 2) (Dachs 2003, S. 361: Bergl?) mit einer Szene aus dem Maulbertsch-Fresko im Lehenssaal von Kremsier/Kroměříž wird entsprechend um 1759 datiert und der Maulbertsch-Werkstatt zugewiesen. Die Malweise ist wohl sehr heftig, aber nichts desto trotz eher von der Hand eines unbekannten Gehilfen oder Maulbertsch-Nachahmers ähnlich dem Urheber der ‚Allegorie der vier Jahreszeiten‘ nach dem Deckenbild in Schloss Kirchstetten, jetzt im Frankfurt, Städel, oder nicht skizzenhaft unter Nr. III. 2a die Maulbertsch-Rezeption des Lehenssaales durch den damaligen Gehilfen oder Diener Franz Anton Šebesta/Sebastini.

Unter Nr. III. 3 werden Vorder- und Rückseite einer Ölskizze auf Papier in der Mährischen Galerie jetzt unter Maulbertsch-Werkstatt (Andreas Brugger?) geführt. Endlich erscheinen jetzt auch die Studien wieder auf Vorder- und Rückseite in Wien, Belvedere als Werkstattarbeiten und von Brugger mit Fragezeichen versehen, wobei man Letzteres streichen kann. Da Brugger ziemlich sicher nicht nur bis zum Eintritt Josef Winterhalters d. J. im Jahre 1763, sondern bis fast zum Fresko in Schloss Halbturn 1765 sich bei Maulbertsch in Wien aufgehalten hat, ist wegen der Voluminosität der Figuren bei Nr. III. 4 eher an Brugger als an Winterhalter d.J. zu denken.

Die Nr. III. 5, ein Altarbild mit ‚Johann von Nepomuk‘ angeblich aus Japons, jetzt im Prämonstratenserstift Geras, wird als eine selbständige Arbeit eines Maulbertsch-Skolaren aus dem Jahre 1760 angesehen, nachdem es früher als von Johann Lukas Kracker stammend gegolten hat. Der jetzige Zustand lässt allerdings kein sicheres Urteil mehr zu, da ‚Maulbertschismen‘ oder ‚Bruggerismen‘ nicht (mehr) erkennbar sind im Gegensatz zu dem Vergleichsbild ‚Himmlische und irdische Liebe‘, Sammlung Arnold, Stift Altenburg. Mittlerweile wird ‚eingesehen‘, dass Brugger zwischen 1755 und 1765 der wichtigste Skolar und Mitarbeiter vor Winterhalter d. J. gewesen ist, sodass man seine Hand immer mit einrechnen sollte.

Das IV. Kapitel ist dem Maulbertsch-Unternehmen vornehmlich der Jahre 1760 bis 1780 gewidmet. In Erinnerung an die Rubens-Werkstatt ist selbstverständlich nach Auftragslage und dem Preisdruck ein effizientes und eingespieltes Team vonnöten. Die heute Kunstgeschichte Betreibenden haben also die schwierige Aufgabe, die von den Kunden oft ausdrücklich geforderte Eigenhändigkeit und

den Anteil der Werkstatt und möglichst des einzelnen Mitarbeiters in dieser Zeit auch des Kopien- (Un)-Wesens (von der Replik bis zum Umkreis und zum aussenstehenden Nachahmer) heraus oder hinein zu sehen. Gleichzeitig müssen die oft dem ‚Zeitgeist‘ und dem Alter geschuldete stilistische Weiterentwicklung und ein gewisse qualitative Schwankungsbreite immer mitbedacht werden. Ob die im Nationalmuseum Warschau befindliche Ölskizze (Abb. 40) wirklich ein eigenhändiger Maulbertsch wohl der Zeit um 1766 ist, muss bei der Nabsicht füglich eher bezweifelt werden. Das nebenstehende expressive, an Maler wie Il Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli) erinnernde Gemälde ‚Martyrium der Apostel Simon und Judas Thaddäus‘ (D 64: um 1760) (Abb. 41) in der fast als Galerie für sakrale Gegenwartskunst anzusehenden Ulrichs-Kirche in Wien wirkt trotz der vorauszusetzenden Gehilfenmitwirkung weit mehr nach dem zumindest Entwurf, Komposition und Finish mitgebenden Maulbertsch, und wurde auch schon von den Zeitgenossen (nach M. Dachs) als exemplarisch angesehen.

Bei der ansprechendsten Variation des ‚Johann Nepomuk als Nothelfer‘-Motivs in Budweis (D 61) um 1760 (Abb. 42) können wir nicht die vorgeschlagene Mitarbeit oder Handschrift Andreas Bruggers erkennen. Die veränderte Fassung in Selletitz/Želetice 1773 (Abb. 43) verrät den Pinsel Josef Winterhalters d.J.

Auch die weiteren gezeigten Beispiele (Nr. IV. 5 u. 5a u. Abb. 44) mit dem Johann-Von-Nepomuk-Thema sind erst nach 1770 mit grösserer oder geringerer Nähe zu Maulbertsch (unbekanntes, verlorenes Original, Ölskizze, Zeichnung?) entstanden.

Die Abb. 45 u. 46 ‚Hl. Michael‘ bzw. ‚Kreuzesvision des Hl. Norbert‘ (D 75) (in Znaim aus Kloster Bruck?) sollen beide um 1765 entstanden sein. Beim Erhaltungszustand des Ersteren kann man anders als bei Abb. 46 nicht einmal sicher von einer Maulbertsch-Erfindung sprechen.

Ob bei Abb. 47, einem Altarblatt ‚Norbert und Augustinus vor der Mutter Gottes‘ (D 85) in dem Prämonstratenserkloster Seelau/Želiv aus den Jahren 1766/67 Vinzenz Fischer (nur bei der Architektur?) mitgewirkt hat, muss sehr in Frage gestellt werden.

Bei einem ‚Antonius von Padua mit dem Jesuskind‘ (Nr. IV. 1) nach einem Maulbertsch-Vorbild in Bohuslawitz/Bohuslavice aus dem Jahre 1763 werden allerdings ebenfalls ohne Beweise Andreas Zallinger (1738-1806) und der spätere Konkurrent Stefan Dorfmeister (1729-1797) als Ausführende ins Spiel gebracht und nicht z.B. Andreas Brugger.

Am Beispiel Josef Winterhalters d.J. und dem Motiv ‚Gefangennahme der Apostel Petrus und Paulus‘ (1767 ausgeführt für Kloster Hrádek bei Znaim = Nr. IV. 2a) wird die Rezeption innerhalb der Werkstatt deutlich: Nr. IV. 2 ist wohl die Kopie eines Maulbertsch-Entwurfes (Zeichnung?) und Nr. IV. 2b die nicht sehr exakte Kopie der Ausführungsskizze, aber kaum des ausgeführten Altargemäldes.

Bei den beiden ehemaligen Altargemälden (Nr. IV. 3 u. 4) für Kloster Erdberg/Hrádek b. Zanim aus dem Jahre 1767 konnten wegen des schlechten Erhaltungszustandes bzw. der Übermalungen die Katalogbearbeiter keinen Maulbertsch-Gehilfen (Winterhalter d.J.?) festmachen, da ja Maulbertsch selbst nur noch zu ahnen ist.

Die Nr. IV. 5 u. 5a mit dem ‚Johann-von-Nepomuk‘-Thema zeigen die Verarbeitung von Maulbertsch-Erfindungen oder -Motiven mehr ausserhalb der Werkstatt und von unterschiedlicher Qualität (und Begabung). Ein Künstlernamen wird nicht genannt. Die ‚Taufe Christi‘ (Nr. IV. 5 b) ist schon sehr weit von Maulbertsch entfernt. Der die Taufschale haltende Engel erinnert noch etwas an Pittoni.

Als letztes Beispiel dieses Kapitels wird das schon immer aus dem Oeuvre Maulbertschs etwas abstechende Gemälde ‚Susanna und die beiden Alten‘ (Nr. IV. 6) im Museum Olmütz präsentiert. Eine fast gleich grosse, kaum abweichende Variante befindet sich im Niederösterreichischen Landesmuseum, Wien allerdings von etwas besserer Qualität. Während M. Dachs Winterhalter d.J. vermutet, bleibt es hier bei einem unbekannten Maler aus dem Maulbertsch-Umkreis um 1765-1770. Dass die ‚Gottesmutter‘ (Nr. IV. 6a) von nämlicher Hand sein soll, leuchtet auch nicht ein.

Im Kapitel V wird noch einmal nach dem Ausscheiden Bruggers und dessen zehnjähriger Zugehörigkeit der Betrieb oder das Unternehmen Maulbertsch mit dem Nachfolger Joseph Winterhalter d.J. in den Blick genommen. Maulbertsch hat neben der Zusammenarbeit mit ausgebildeten Malern wie Bergl oder Leicher immer begabte Skolaren wie Brugger und Winterhalter aufgenommen, die seinen Personalstil gut nachzuahmen verstanden, und denen er bestimmte Bereiche nach seinen Entwürfen, Vorgaben oder sogar weitgehend eigenständig überlassen konnte. Als Beispiel dient hier das allerdings in späterer Zeit weitgehend übermalte Altarblatt ‚Glorie des Hl. Hippolyt‘ in der Propsteikirche Pölsen/Hradišće aus dem Jahre 1766.

In den Kunstsammlungen Augsburg befindet sich eine bislang Maulbertsch selbst zugeschriebene lavierte Federzeichnung (Nr. V. 1a), die vom Auftraggeber approbiert wurde. Die Faltung deutet daraufhin, dass das Blatt für den Postversand geknickt worden war. Mittlerweile geht man wegen der zögerlichen Federbehandlung davon aus, dass eine Kopie (der verlorenen Originalentwurfs?) von Winterhalter d.J. angefertigt wurde. Eindeutiger von der Hand Winterhalters d.J., aber immer noch ganz im Stil und als Erfindung Maulbertschs gibt sich eine weitere Zeichnung in Prag, Nationalarchiv (Nr. V. 2), die ebenfalls nach Maulbertsch-Vorlage Hippolyt noch mit beiden Beinen auf der Erde stehend den geschweiften späteren Rahmenumriss zeigt. Soll eine schwache Pinselzeichnung Winterhalters d.J. (Nr. V. 2a) das dazugehörige Auszugsbild darstellen?

Die unter Nr. V. 4 u. 5 geführten Ölskizzen auf Papier für Pöltenberg/Hradiště wie auch Nr. V. 5a für Schwechat (1764) sind jetzt hoffentlich endgültig aus dem eigenhändigen Oeuvre Maulbertschs ausgeschieden. Wie Brugger in Nikolsburg erhält Winterhalter d.J. vielleicht nicht auf eigene Rechnung und unter eigenem Namen noch einzelne Aufträge in Pöltenberg/Hradiště (1766 wie unverkennbar Nr. V. 6 u. 7). Die beiden Gemälde (Nr. V. 7 u. 7c) Winterhalter d.J. in Neureisch/Nová Říše um 1770 zeigen Winterhalter erstaunlicherweise in grosser Ferne zu Maulbertsch, nachdem er aus ‚Künstlereifersucht‘ aus der Werkstatt Maulbertschs vertrieben war?

Das Kapitel VI mit dem künftigen Maulbertsch-Freund Felix Ivo Leicher (1727-1812) wurde von dem Leicher-Kenner Lubomir Slaviček verfasst, der diesen schon einmal als „Maler ohne Eigenschaften“ bezeichnet hatte, um ihn gleichzeitig daran erkennen zu können. Als ehemaliger Piaristenzögling erhielt Leicher eine erste Ausbildung bei dem Olmützer Maler und Bürgermeister Franz Andreas Schaffer (+1749). Nach dessen Tod (1749) half er zusammen mit Martin Knoller (danach 1752: Josephus Christ) in Wien die Werkstatt der Witwe des ehemaligen akademischen Malers Martin Zehender (+vor 1751; Immatrikulation 1730, 1731 Teilnahme am Malereiwettbewerb) weiterzuführen. Spätestens nach der Einschreibung an der Wiener Akademie im Dez. 1751 dürfte er auch mit Maulbertsch in einen näheren künstlerischen und menschlichen Kontakt gekommen sein. Bei einigen Piaristenaufträgen (Maria Treu und Nikolsburg) könnte man sich Leicher als Verbindungsmann vorstellen, der als reiner Flachmaler nur an den Altarbildern beteiligt war. Man sieht fast allen abgebildeten Werken den übermächtigen Einfluss Maulbertschs an, der aber auf ein ruhigeres und introvertierteres Temperament gestossen war. Am interessantesten wirken die Frühwerke zwischen 1751 und 1754 mit dem 2. Preis im Malereiwettbewerb. Hier wird ein etwas skizzenartiges kleines Kabinettbild ‚Rebekka und Eliezer‘ (Nr. VI. 1) angeführt, das wegen des Hundehalsbandes mit „FL“ quasi bezeichnet ist. Alles ist in einem effektvollen, orientalisch-exotischen Ambiente gehalten, nur die Wasser spendende puppenhafte Hauptperson mit Federhut hat den von Leicher geliebten Blick zum Betrachter gerichtet. Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindet sich eine verwandte Komposition ‚Salbung Sauls‘ mit ähnlichen Requisiten, die mit dem Preisgemälde Leichers identifiziert wird. Wir fragen uns schon lange und immer noch, wie das Wettbewerbsstück des 1. Preisträgers Josef Hauzinger (1728-1786) ausgesehen haben könnte. Leider gibt es von Hauzinger keine monographische Werksübersicht. Wenn man die gezeigten Abbildungen mit Werken Leichers ansieht, scheint er sich nur 1762/63 (Abb. 58, VI. 2; VI. 4c u. 5) stärker von Maulbertsch entfernt zu haben. Ansonsten fällt wieder das puppenhafte Figurenpersonal auf, dem wir schon in der Prager Ölskizze mit der Erziehungsszene

(um 1754?) begegnet sind. Leicher könnte man als eine Art freier Mitarbeiter im Atelier Maulbertsch zumindest bis 1754/55 bezeichnen.

In dem Kapitel VII wird auf die Aufträge von zwei Brüner Auftraggeber (der Augustiner Matthias Pertscher und der Karthäuser Athanasius Gottfried) von Zuzana Macurová eingegangen. Zu dem ‚Thomas-Christus‘-Hochaltargemälde von 1764 (D 73) (Abb. 62; Nr. VII. 1, 1a u. b) gibt es verschiedene Skizzen, die Winterhalter d.J. (Nr. VII. 1) 1765 bzw. sogar Bergl (Nr. VII. 2) zugewiesen werden.

Bei den eigentlich zu Nr. IV. 5 gehörenden Nepomuk-Szenen (Abb. 62 als Nothelfer, Abb. 63 in der Glorie) dürfte wie angegeben im ersten Fall qualitativ gesehen eine originale Maulbertsch-Skizze vorliegen gegenüber der Werkstattreplik im zweiten Falle. Zu diesem Kapitel gehören aber unter Nr. VII. 1 a u. b, u. 2 die Varianten bzw. Wiederholungen in Verbindung mit dem 1764 entstandenen Hochaltarbild in Brünn (Abb. 61 u. 62). Die die späteren Altarmasse überhaupt nicht berücksichtigende Skizze in Wien, Belvedere (D 73a) (Nr. VII. 1a) dürfte wie erkannt ein Maulbertsch-Original sein, während die restlichen drei Werkstattarbeiten sind nach einem weiteren unbekannten Entwurfsstadium Maulbertschs (Nr. VII. 1 u. 2 Winterhalter d.J.?; Nr. VII. 1b von anderer Hand, aber nicht Maulbertsch selbst). Die endgültige Ausführung beim Altargemälde stellt gewissermassen eine Synthese der Stadien (Nr. VII. 1a u. Nr. VII. 1, 1b u. 2) dar.

Die beiden Zeichnungen von J. Winterhalter d.J. (Nr. VII. 3 u. 3a) sind nur wegen eines möglichen Zusammenhangs mit Athanasius Gottfried und mit der Aufbewahrung in Brünn hier beigelegt. Die Aufschrift hier in geringfügiger Korrektur: „David stellet den Prior dar. Die Ruthe u. geboth(e), seine / gerechtigkeit der geistlichen zucht und Regierung, die er mit freuden / u. dem beyspiele seinem Volk einprägt, das schaubrod sol den segen / als eine folge seiner Hl: obsorge zeigen, die Harpfen stellet die / Harmoni seiner brueder vor“. Das andere Blatt zeigt einen Entwurf mit drei Personifikationen der Gaben des Hl. Geistes („die gabe der Weisheit / ein weibschild fackl mit schlang / umwundhen hält ein ofenes buch / son auf der brust“ sowie „die gab des Verstandes ... die gab des rathes“.

Kapitel VIII ist den nicht erhaltenen Ausstattungen des 1782 aufgelösten Prämonstratenserklosters Kloster Bruck/Louka gewidmet. Für das Deckenfresko im Sommerrefektorium aus dem Jahre 1765 hat sich eine an Brugger gemahnende Teildarstellung (D 74a) (Abb. 67) in Wien, Belvedere erhalten. Die Lünetten waren nach den 1778, 1784 zw. 1794 erstellten Kopien (eine Art ricordi) von J. Winterhalter d.J. jetzt in der Nationalgalerie, Prag mit zwei Alexanderszenen ausgestattet (Nr. VIII. 5 u. 5a). Von dem späteren grösseren und bedeutenderen Bibliotheksfresko in Klosterbruck

aus dem Jahre 1778 existiert in der Augsburger Barockgalerie ein eigenhändiger grosser Modello, während Winterhalter d.J. mehrere Teilskizzen um 1792 von dem damals noch vorhandenen Fresko anfertigte (vgl. Abb. 68 u. 69 u. Nr. VIII. 1). Klosterbruck muss teilweise wie ein Freilichtmuseum moderner, zeitgenössischer sakraler Wiener Kunst von Milldofer, Bergl und Leicher neben Maulbertsch ausgesehen haben (Abb. 73, 74).

Das Kloster Bruck leistete sich in seiner Wallfahrtskirche Mühlfraun/Dyie eine durch Maulbertsch gefertigte malerische Ausstattung 1774/75, an der auch Winterhalter d.J. nochmals beteiligt war. Die bekannte schwache Wiederholung eines Deckenfreskos ‚Anbetung der Hirten‘ (Nr. VIII. 2) in der Nationalgalerie Prag wird deshalb Winterhalter d.J. zugewiesen. Neu dagegen sind zwei beidseitig benutzte Skizzenblätter im Museum Olmütz nochmals mit der ‚Anbetung der Hirten‘ als Freskokopie (Nr. VIII. 4r; auf der Rückseite ein kniender Hirte und ein reuiger Petrus) und einer ‚Allegorie der Kirche‘ (Nr. VIII. 3r, und Zeichnungen für und nach einem Altarblatt Nr. VIII. 3r).

Erstaunlicherweise wird das recht repräsentativ wirkende Porträt in $\frac{3}{4}$ -Figur oder Kniestück des Klosterbrucker Abtes Gregor Lambeck (Nr. VIII. 6) nicht mehr dem bekannten Wiener Porträtisten Anton Glunk (1728-1799) aus einem ursprünglich Schwarzwälder Geschlecht oder Franz Anton Palko zugesprochen, sondern wird jetzt sogar Maulbertsch selbst um 1765 zugewiesen. Im Gegensatz zu dem zeitlich nicht weit entfernten ‚sogenannten Selbstbildnis‘ in Wien, Belvedere trägt es für uns keine Anzeichen von Maulbertschs Hand. Wir würden das Gemälde bei dem mit Maulbertsch sicher bekannten Glunk belassen, wenn man ein noch repräsentativeres Ganzfigurenporträt (Nr. VIII. 6a) dem Gewandspezialisten Franz Anton Palko um 1765/66 zuschreiben kann.

Eine Neuentdeckung ist eine Öl-Grisaille auf Papier aus Berliner Kunsthandel, die die ‚Gründung des Schottenklosters in Wien‘ (Nr. VIII. 7) darstellen und von dem Mitarbeiter neben Winterhalter d.J. Vinzenz Fischer (1729-1810) stammen soll. Mit Maulbertsch hat sie allerdings leider wenig bis gar nichts zu tun. Bei der vorgeschlagenen Datierung 1770-80 wären wohl mehr barockklassizistische und architektonische Elemente von dem Professor der Architektur und Bauornamentik seit 1764 zu erwarten.

Kapitel IX widmet sich Maulbertschs Wirken in Böhmen im Jahrzehnt 1780 bis 1790 mit den beiden grossen Altarbildern in Doubravník 1784 und Brünn-Zábrdovice 1782 mit eigenhändigem Entwurf jetzt in Wien, Belvedere bzw. einer zwar gesiegelten, aber einst gefalteten Zeichnungskopie (Fig. 7 u. 8) für den Auftraggeber 1784, jetzt in Budapest. Unter Nr. IX. 1 wird eine Brunaille in der Nationalgalerie Prag zu Recht als eigenhändige Vorlage für einen seitenverkehrten Stich (Nr. IX. 1a) ‚Allegorie auf die Friedenswirtschaft‘, die beide um 1790 datiert werden, obwohl die

Bezüge zu der ‚Allegorie auf das Schicksal der Kunst‘ Wien, Akademie von 1770 erkannt wurden, sodass ähnlich K. Garas eine frühere Entstehung zwischen 1770 und 1780 angeraten scheint. Der Bearbeiter Tomaš Valeš geht zu Recht von der eigenhändigen, originalen Vorlage aus.



Fig. 7: Josef Winterhalter d.J. nach F.A. Maulbertsch: Maria und Michael als Fürbitter, 1777, Grafit-Pinselzeichnung laviert. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27322 (Foto: Museum)



Fig. 8: Josef Winterhalter d.J.(?) nach F.A. Maulbertsch: Probe des Hl. Kreuzes, 1784, Grafit-Pinselzeichnung laviert. Budapest, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 1915-948 (Foto: Museum)

Unter Nr. IX. 2 erscheint eine recht grosse Skizze oder eher unvollendetes Gemälde ‚Esther und Ahasver‘. Warum der immer auch ökonomisch denkende Maulbertsch eine solche, recht grosse Ölskizze auf Leinwand abgebrochen hat, erschliesst sich uns nicht. Da im Kunsthandel die Pendants ‚Esther und Ahasver, Abigail und David‘ als Wiederholung aufgetaucht sind, die unseres Erachtens nicht eindeutig J. Winterhalter d.J. um 1784 zugewiesen werden können, ist von einem nicht mehr

erhaltenen originalen Paar Maulbertschs auszugehen. Als Nr. IX. 3 erscheint eine bislang unveröffentlichte ‚Ölbergscene‘, die Felix Ivo Leicher um 1785 zugewiesen ist mit Hinweis auf einen hochformatigen Stich (Nr. IX. 3a), dessen gemalte Vorlage von F. I. Leicher stammt und in der Christusfigur übereinstimmt. Ansonsten finden sich keine ‚Nicht‘-Merkmale Leichers.

In Kapitel X als Epilog von Maulbertschs Wirken nach 1794 widmet sich Michaela Šeferisová Loudová der Bibliotheksausmalung im Prämonstratenserkloster Strahov bei Prag als adaptierender Wiederholung des verlorenen Bibliotheksfreskos in Kloster Bruck/Louka und seinen gedruckten zeitgenössischen Erläuterungen. Als Abb. 82 wird ein Hüftstück des damaligen Auftraggebers und Abtes von Strahov, Josef Mayer wahrscheinlich von der Hand des damaligen Maulbertsch-Skolaren und späteren Zeugen seines Letzten Willens, Martin Michl (1772-1803), dem bislang schon eine Zeichnung (als Entwurf für einen Stich) zugeordnet werden konnte. Es erstaunt, dass der Abt für dieses doch repräsentative Bildnis nicht Maulbertsch selbst beanspruchte.

Unter Nr. X. 1 wird eine jetzt wieder anscheinend in Strahov befindliche kreisrunde Skizze Maulbertschs präsentiert, die einer früheren, kostensparenden und moderneren dreiteiligen Planungsphase entstammt. Der endgültige Modello für die Ausmalung von Strahov findet sich unter Nr. X. 2. ebenfalls noch vor Ort.

Die Nummern X. 3 u. 4 zeigen ‚Christus am Kreuz mit Maria Magdalena‘ und ‚Johann Nepomuk als Verehrer von Christus und Maria‘ und Verehrungen Maulbertschs im Zusammenhang mit der Bibliotheksausmalung. Maulbertsch variiert hier z.B. eine Vorlage für einen Stich von 1789. Eine seitenverkehrte, räumlichere und detailreichere lavierte Federzeichnung wird mit der Datierung 1794/95 als Entwurf gesehen. Bei der Ausführung dürfte der Gehilfe Michl mit Hand angelegt haben. Anscheinend wurde Maulbertsch von dem Prämonstratenser Benedikt Forster noch um ein weiteres Gemälde in Prag, Nové Město mit der ‚Hl. Dreifaltigkeit‘ angesprochen. Abgesehen von Gehilfen-Beteiligung ist auch der Alterungsprozess bei Maulbertsch unübersehbar.

Im abschliessenden Kapitel XI kommt Pavel Suchanek grundlegend auf sakrale Ausstattungen in Mähren am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre Intention zu sprechen zwischen Ästhetik und Ethik, Glauben. Die v.a. unter Abb. 86 und 90 wiedergegebenen Textabbildungen von Altarbildern in Wranau/Vranov b. Brünn 1777 bzw. 1779 werden zu Recht als Werkstattarbeiten angesprochen.

Unter Nr. XI. 1 erscheint das wohl verbreitetste bzw. von süddeutschen Künstlern rezipierte Motiv von ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ in einer Federzeichnung von Josef Winterhalter d.Ä. wegen des Stechermässigen, die auf um 1758 datiert wird allerdings ohne nähere Begründung. Eine hier nicht abgebildete Radierung wird bislang als eigenhändig angesehen. Die dort integrierte

Signatur „A. Maulbersch fec“ stellt auf jeden Fall die Eigenhändigkeit erst einmal in Frage. Sie muss wegen der Wiederverwendung durch Franz Anton Weiss (1729-1784) in Wertach vor 1764 entstanden sein. Weder die unter Nr. XI. 1a (GNM Nürnberg) farbreduzierte noch die unter Nr. XI. 1b farbige Version stammt von Maulbertsch selbst. Eine weitere Kopie als Federzeichnung wird im Wallfrat-Richartz-Museum in Köln aufbewahrt.

Sogar wenn die recht spannungslose problematische Skizze Nr. XI. 2 einer ‚Predigt des Johannes des Täufers‘ (D 84: Winterhalter d.J.) für (oder nach?) das linke Seitenaltarbild in der Zisterzienserinnenklosterkirche Porta Coeli bei Tischnowitz/Tišnova mit Maulbertsch (und nicht fälschlich mit Maulbez, Maulbersch oder Maulpertsch) signiert und mit 1767 datiert wäre, müssten hier doch Zweifel angemeldet werden, wenn man sie mit dem sicher originären Hochaltarblatt einer ‚Himmelfahrt Mariens‘ und dem rechten Seitenaltarblatt ‚Glorie des hl. Johann von Nepomuk‘ oder auch mit dem Hochaltarblatt ‚Taufe Christi‘ in Nikolsburg, 1759 bzw. der ‚Taufe Christi‘ in dem Theologiesaal Universität Wien von 1766 (Ricordo von Winterhalter d.J. in Wien, Belvedere) oder gar der Gabriel-Skizze für ein Fresko in Graz, Jesuitenkonvikt 1770/71 vergleicht. Klara Garas zitiert 1960 die Maulbertsch-Studien von Adolf Goldschmidt aus dem Jahre 1931, dass 1766 für die drei Bilder 850 fl gezahlt worden wären noch unter der 1766 verstorbenen Äbtissin Gottarda. Die Gemälde müssten demnach 1765/66 entstanden sein. Das ausgeführte linke Seitenaltarbild wirkt stark überarbeitet, aber immer noch mehr ‚maulbertschesk‘ im Vergleich zur Skizze, die wir zeitlich eher nach 1780 als um 1765 uns vorstellen können vgl. das originale, impressionistisch wirkende ‚Martyrium des Hl. Quirin‘ von 1791 in Wien, Belvedere in dem Bemühen „angenehme Ruhe (zu) verschaffen“ (Maulbertsch).

Alles in allem bieten der innovative, herausfordernde Katalog und die ambitionierte Ausstellung einen guten Überblick und einen Einblick in das Wirken Maulbertschs und seines Umkreises in Mähren und Böhmen. Die gezeigte Teamleistung deutet daraufhin, dass in Böhmen und Mähren die nationale Maulbertsch-Forschung erfreulicherweise weitergetragen wird.

Auch wenn die Anteile der Werkstatt durch Andreas Brugger und Joseph Winterhalter d.J. mittlerweile etwas klarer geworden sind, bleiben neben der Datierung Zuschreibungsprobleme und das Fragezeichen der Eigenhändigkeit weiter die primäre Aufgabe im kunsthistorischen Raum.

Es wäre schön, wenn als Folge dieses Maulbertsch-Gedenkens sein Oeuvre nach 1960 und 2003 in einer aktualisierten Werkmonographie nach gesicherten, eigenhändigen, nichteigenhändigen, zugeschriebenen, unsicheren, und abzuschreibenden Arbeiten uns präsentiert werden könnte, um hoffentlich ein klareres ‚Bild‘ zu bekommen.

Das Kapitel ‚Maulbertsch als Zeichner‘ bereitet dabei wohl die grössten Schwierigkeiten. Keine der bisherigen Maulbertsch-Zeichnungen ist signiert oder datiert. Während von dem vermeintlichen mehr aus der farbigen Ölskizze herausarbeitenden Lehrmeister Franz Josef Spiegler (1691-1757) sogar keine einzige authentische oder gesicherte Zeichnung bekannt ist, haben wir von Maulbertsch eher wieder einen ‚Sauhaufen‘ an zugeschriebenen Zeichnungen. Wie üblich lassen sich dabei Detail-Studien, Kompositionsentwürfe („*primi pensieri*“), ausgeführte Reinzeichnungen u.a. in verschiedener Technik vom Graft-Kreide-Stift bis Tusche-Feder-Pinsel auch in (lavierender) Mischung unterscheiden. Die mono- bis polychrom skizzenhafte bis ausgeführte Pinselmalerei in Aquarell, Tempera oder Öl auf Papier, Pappe, Leinwand oder anderem Träger bietet bessere Möglichkeiten der Korrektur wie der Vorstellung vom späteren Bild ganz abgesehen von einer sekundären Autonomie des Skizzenbildes. Bei Arbeiten unter dem Namen Maulbertsch auf Papier, Pappe muss aber immer an Studienmaterial der Werkstatt gedacht werden. Im Jahre 1791 – also schon in der Zeit des Klassizismus – spricht Maulbertsch selbst davon (vgl. Garas 1969, S. 272, DOK CXXVIII), dass er, bevor der (farbige) Originalentwurf an den Auftraggeber zur Genehmigung oder Korrektur mit der Post abgeht, normalerweise auch eine farbige Kopie (Replik, Rocrordo) anfertigt bzw. anfertigen lässt, hier aber „nicht so ausgefiert in farben“, wobei statt einer Ölgrisaille, es sich dabei nur um eine lavierte Feder-Tuschezeichnung gehandelt haben könnte wie z.B. bei Nr. V. 1A (um 1766) u. Abb. 77 (1784).

Wie weit die ‚Ausmistung‘ des Maulbertsch-Zeichnungs-Haufens mittlerweile gediehen ist, zeigt die Online-Sammlung der Wiener Albertina in leider etwas zu stark kompromierter Bilddateiform: von den 54 Nummern verbleiben nach Abzug der Druckgrafiken 48, von denen aber nur noch 25 nominell für Maulbertsch beansprucht werden. Unserer Ansicht nach schaffen es davon nur 15 in die Eigenhändigkeitsendauswahl. Die Schwierigkeit, aber ebenso der Erfolg zeigt sich z.B. an einer lange – auch von uns – unbestritten als Maulbertsch angesehenen attraktiven Zeichnung Nr. 25003, die sich als Detailskizze (Fig. 9) zu einem stark an Eleganz verlierenden Fresko von Joseph Stern (1716-1775) in der Bibliothek von Kremsier entpuppte. (Dachs 2003, I, S. 80-81: J. Stern?; Michaela Šeferisová Loudová [Hg.], Ausst. Katalog „Josef Stern 1716-1775“, Olmütz 2015. S. 39, 80-81, Kat. Nr. 1.1). Während man im Albertina-Online-Katalog immer noch ikonographisch eine „Allegorie mit Fides, Justitia und [wunderlicherweise] Pictura“ vermutet, geht Michaela Šeferisová Loudová seit 2015 von „Doctrina, Justitia, Astronomie und Medizin“ aus. Unserer Meinung nach handelt es sich schlicht um die vier klassischen Fakultäten: Theologie an der Spitze (Fackel des Glaubens, Bibel als Buch der Bücher), Jurisprudenz (Waage, Krone = weltliches Recht, Gesetz),



Fig. 9: Josef Stern: Allegorie der 4 Fakultäten, um 1759, Federzeichnung laviert mit Grau und Braun. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25003 (Foto: Museum)



Fig. 10: Josef Stern (?): Himmelfahrt Mariens, um 1755/60, Federzeichnung laviert. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 225731 (Foto: Museum)

Philosophie (Weltweisheit, Globus mit nackter Wahrheit). Medizin (Äskulap-Stab, Heilkräuterbuch, im Fresko noch ein Vertreiben auch mit Schutzengels Hilfe von personifizierten Übeln, Krankheiten und Quacksalbern). Übrigens sollte auch für die ‚Himmelfahrt Mariens‘ Nr. 25731 (Fig. 10) Josef Stern als Urheber erwogen werden. Bei beiden ist diese Qualität und die Nähe zu Maulbertsch doch sehr erstaunlich. Hier zeigt sich wieder das Phänomen, dass auch schwächere Künstler wie Stern und Kracker unter Einfluss eines Grossen bisweilen zu beachtlichen Leistungen fähig sind.

Zu der Nr. 23583 auf Papier mit der (nachträglichen?) Bezeichnung „Maulbertsch fecit“ drängt sich doch ein Schüler Maulbertschs z.B. Andreas Brugger auf. Für einen eigenhändigen frühen Maulbertsch steht die Nr. 25737 um 1745/48. Für das Jahrzehnt 1750-60 bietet sich die Nr. 25732 an. Die relativ weit ausgeführte Nr. 14582 (Fig. 11) ist sicher nicht schon um 1759, sondern um 1780 (vgl. Fig. 12) entstanden. Unsere weiteren Kandidaten auf Eigenhändigkeit wären noch 26610 (?), 25738, 23499, 25031, 25002, 25398, 25736, 25734 und 25733. Nicht nur durch die Herausnahme der jetzt für Lukas Stiberger (Stipperger, 1758-1806) – ein Anverwandter über die zweite Frau Maulbertschs Katharina Schmutzer – beanspruchten Zeichnungen (Nr. 27164-27167, 27170) mit ihrem auch noch nach 1780 gepflegten fast kitzelnden Grafitstift-Zeichenstil mit



Fig 11: Franz Anton Maulbertsch: Hl. Stephan Krone und Reich von der Gottesmutter, um 1780 Grafit-Federzeichnung laviert. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14582 (Foto: Museum)



Fig 11: Franz Anton Maulbertsch: Glorie des Hl. Augustinus, um 1785/86, Öl/Lwd. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2560 (Foto: Museum)

Maulbertsch-Motiven der Zeit um 1760 müssen wir unsere Vorstellung von der zeichnerischen Entwicklung Maulbertsch immer wieder etwas revidieren.

Nach der Lektüre der erst gegen Ende des Jahres angekündigten englischen E-Book-Version werden wir uns vielleicht dem anspruchsvollen Katalog noch einmal korrigierend zuwenden müssen.

Stand: Ende Juli 2024 (Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de