

Sonderdruck aus: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung
108. Heft, Friedrichshafen 1990

Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland

Anmerkungen zu Ein- bzw. Rückwirkungen und zu Fragen der Eigenhändigkeit

VON HUBERT HOSCH

Ausgangspunkte

Die recht umfangliche Literatur über Franz Anton Maulbertsch¹ versuchte bisher zumeist sein Oeuvre durch Zuschreibung zu erweitern, allerdings auf Kosten der Konturenschärfe seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Nur einige Stimmen (P. Cannon-Brookes 1977 oder K. Garas 1986) meldeten Bedenken an. Die vorliegende Untersuchung, die im Kern auf die Maulbertsch-Ausstellung von 1974 zurückgeht, möchte hier etwas Licht und Klärung in das Zuschreibungsdunkel bringen und nicht zuletzt die spezielle Entwicklung und nicht nur die allgemeinen »Quellen« dieses bedeutenden, aus Schwaben stammenden Künstlers und die Rückwirkungen auf seine Heimat genauer nachzeichnen.

Nicht modische Manie einer »rigorosen Abschreibung« sondern kritischer Blick für die auch im 18. Jahrhundert bekannte »Qualität«² war der Ausgangspunkt zu dieser als Anregung für weitere Forschungen gedachten Darstellung. So mußte vieles noch unbefriedigend in der Schwebe gelassen werden, da der Verfasser sich hauptsächlich nur auf die genannte und leicht zugängliche Literatur und oft unzureichende Fotovorlagen stützen konnte. Die Hilfsbereitschaft der Archivarin der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Frau Dr. Gerti Draxler, des Österreichischen Bundesdenkmalamtes und einiger Museen sei hier in Anbetracht der oft eifersüchtig gehüteten Elfenbeintürme der Kunstwissenschaft dankbar erwähnt.

1 Die wichtigste Literatur wird folgendermaßen zitiert: BENESCH 1924= Otto BENESCH, F. A. Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils, in: Städel-Jahrbuch III/IV, 1924, 67 ff. — GARAS 1960= Klara GARAS, F. A. Maulbertsch, Wien 1960. — WOISETSCHLÄGER 1961= Meisterwerke der Barockmalerei im Landesmuseum Joanneum Graz (bearb. v. K. WOISETSCHLÄGER), Wien 1961. — BUSHART 1963= Ausst. Kat. Barock am Bodensee (bearb. v. B. BUSHART), Bregenz 1963. — GARAS 1971= F. A. Maulbertsch, Neue Funde, in: Mitteilungen d. Ost. Galerie XV,7 1971, 7 ff. — Maulbertsch 1974= Ausst. Kat. F. A. Maulbertsch (bearb. u. a. v. B. BUSHART, K. GARAS), Wien 1974. — GARAS 1974= Klara GARAS, F. A. Maulbertsch, Salzburg 1974. — HABERDITZL 1977= Franz Xaver HABERDITZL, F. A. Maulbertsch, Wien 1977. — CANNON-BROOKES 1977= Peter CANNON-BROOKES, The Oil Paintings of F. A. Maulbertsch in the Light of the 1974 Exhibitions, in: The Burl. Mag. CXIX, 1977, 19 ff. — BAUM 1980= Elfriede BAUM, Kat. d. österr. Barockmuseums im unteren Belvedere, I/II, Wien 1980. — BUSHART 1983= Bruno BUSHART, Der lyrische Maulbertsch, in: Festschrift K. Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983. — Maulbertsch 1984= Ausst. Kat. F. A. Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn (bearb. v. K. GARAS u. a.), Langenargen 1984. — GARAS 1986= Klara GARAS, F. A. Maulbertsch, Neue Zuschreibungen — neue Probleme, in: Kunst und Kultur um den Bodensee (Hg. E. ZIEGLER) Festgabe für Eduard Hindelang, Langenargen 1986. Auf die leider schlecht zugänglichen und zumeist ungenügenden Monographien des Umkreises wird im folgenden nicht besonders hingewiesen.

2 Erkennbar an: sichere, zumeist schwungvolle, großzügige Zeichnung, Handschrift (»flotter Pinsel«) — sensible wie mutige Farb- und Hell/Dunkel-Auffassung (»lebhaftes Kolorit« — spannungsvolle Komposition, Beherrschung von Fläche, Format — figural/physiognomische Originalität (»Ingenium, Feuer«), vgl. GARAS 1960, 252f.

Lehrzeit in Langenargen und weiterem Umkreis

Mögliche Lehrmeister und die Deckenbilder in der Pfarrkirche Langenargen

Der erste Lehrherr des am 7. Juni in Langenargen getauften Franz Anton Maulbertsch dürfte sein aus Schramberg gebürtiger und etwa seit 1710 oder erst kurz vor der Eheschließung (1720) mit einer Ravensburger Bürgerstochter in der Montfortherrschaft ansässiger Vater (Dominikus?) Anton gewesen sein. Bei ihm, der zumeist als Faßmaler und ganz selten als sicher kopierender Kunstmaler (angeblich 1712 bei seinem Bürgerbegehren in Pfullendorf, Fahnen für Kloster Löwental o. ä.) aufgetreten ist, konnte er allerdings nur die handwerklich-technischen Grundlagen erlernen. Auch die lange Zeit versuchte Zuschreibung der Deckenfresken in der ab 1721 errichteten Pfarrkirche in Langenargen an Anton Maulbertsch d. Ä. muß endgültig fallengelassen werden. Von der nämlichen Hand stammen die Fresken in den Kirchen der Nachbarorte Eriskirch (vgl. die gestikulierenden Apostel bzw. Pharisäer) und Brochenzell (fast identische Marienfigur). Langenargen, Brochenzell und das bei Ehingen liegende Öpfingen, Pfk. verbinden trotz zwischenzeitlicher restaurativer Eingriffe die zusammengehörigen Evangelistenmotive³. Teilweise spiegelbildliche Engelsdarstellungen in den zeitlich auf 1748 und wohl auch namentlich für Anton Schwarz aus Wassers bei Wolfegg gesicherten Fresken von Rötsee. Pfk. bei Kißlegg gehen mit Eriskirch zusammen. Eine weibliche Figur am leeren Grab Mariens findet sich wieder in der Maria an der ehemaligen Refektoriumsdecke von Kloster Weissenau, ebenfalls ein gesichertes Werk von Anton Schwarz⁴. Dieser zeigt in seinen Arbeiten, zu denen vielleicht die unsinnigerweise Eustachius Gabriel zugeschriebenen Fresken von Michelwinnaden, Pfk. bei Schussenried oder unter Umständen (oder Linus Seiff?) die von Obereisenbach, Pfk. bei Tettang hinzugerechnet werden müssen, eine Vorliebe für imitierte Frührocailleinfassungen, volkstümliche Gesten und ein Bemühen um Abkehr von der tafelbildmässigen, älteren Auffassung. Der Maler scheint von Jakob Carl Stauder, Johann Gabriel Roth, Josef Anton Hafner, Johann Kaspar Koler, ja sogar von Franz Joseph Spiegler (Ottobeuren) beeinflusst zu sein. Neben der altertümlichen Weissenauer Seccomalerei von 1740 und der Rocailleverwendung im Langenargener Bild »Jesus unter den Schriftgelehrten« dürften die qualitativ bescheidenen Fresken in der Pfarrkirche unter dem Patronat der Montfort erst nach 1740 entstanden und damit dem 1739 nach Wien abgereisten jungen Maulbertsch gar nicht zu Gesicht gekommen sein. In diesem Gotteshaus konnte er wohl das sicher aus Montfort-Besitz stammende qualitätvolle Seitenaltarblatt von Johann Christoph Storer, in der Kapelle des Schlosses Argen (jetzt Mus. Langenargen) eine »Schutzmantelmadonna«, die sicher ein Werk Johann Andreas Aspers⁵ ist, bewundern.

3 Vgl. J. K. Koler, Liebfrauenkirche Saulgau, Chor und Werke Fr. Jos. Zürchers.

4 Weissenau in Geschichte und Gegenwart, Festschrift (H. KRINS, Sigmaringen 1983, 251, 253, 259).

5 Kirchenführer Langenargen (Schnell Nr. 411) 1981, 15. J. Chr. Storer ist mit großer Wahrscheinlichkeit 1611 (Pestjahr!) an unbekanntem Ort geboren. Die in Schloß Wolfegg aufbewahrten, teilweise mit H G Storer 1637 bezeichneten Zeichnungen gehören wohl dem Bruder Johann Christoph Georg. — Ergänzung zu Asper: »Hl. Familie«, Mus. Friedrichshafen, 1657 (Bezeichnung fälschlich in Storer umgedeutet); »Hl. Sippe«, 1658, Friedrichshafen-Fischbach. St. Vitus: »Hl. Sippe«, um 1659, Langenargen-Tunau, Kapelle; weitere bisher unerkannte Werke in Rottenburg-Weggental; Hirrlingen, Friedhofskapelle; Leipferdingen, Pfk.; Asper-Nachfolge wohl HAB im ehem. Kloster Kirchberg bei Balingen.

Möglicherweise erhielt unser Maler von Franz Anton Bronnenmayer ⁶, der als konstanztisch-meersburgischer Hofmaler (um 1680-1745) im nämlichen Zeitraum 1723/24 drei Altarbilder lieferte, die Vornamen und später eine Malerausbildung. Bronnenmayer, der zuvor um 1715 im Dienste eines Franz von Rodt (Franz Christoph von Rodt?, später Generalfeldmarschalllieutenant, 1671-1743) tätig war, steht mit dem Hochaltarblatt »Kreuzabnahme«, eine Kopie nach Abraham Jansens d. Ä. bzw. Franz Herrmanns, Kempten St. Lorenz (sicher auf Wunsch der Montfort als Erbmarschälle der Fürstabtei Kempten), und den früheren Seiten-, jetzt Nebenaltarblättern vorrangig in der Nachfolge eines Franz Carl Stauder und auch eines Johann Michael Feichtmayr. Ein an der Akademie in Wien nicht nachweisbarer Anton Bronnenmayer soll später Schüler Maulbertschs und Maler in Brünn gewesen sein ⁷. Ein gesicherter Nachkomme des Franz Anton malte in Ittendorf die Kreuzwegstationen (nach G. B. Göz, 1771) und wahrscheinlich die dortigen Fresken (wohl die gleiche Zeit unter Fürstbischof Franz Konrad von Rodt). Ein weiterer potentieller Lehrmeister des jungen Franz Anton könnte der aus Bregenz gebürtige, im Dienste des Klosters Weingarten (etwa seit 1710) stehende Leopold Greissing gewesen sein, der in der alten Langenargener Pfarrkirche (jetzt St. Anna-Kapelle; bez. L. G. 1710) ein stark untersichtiges, körperhaftes Deckenbild auf Leinwand (ähnlich einem 1944 zerstörten in der Schloßkirche Hofen-Friedrichshafen) und wohl auch das Hochaltarblatt in Eriskirch hinterließ ⁸. Theoretischerweise mag auch an den in Oberndorf/Neckar ansässigen Onkel Andreas Maulbertsch (1670-1744) gedacht werden. Seine wenigen, bescheidenen Arbeiten ⁹ lassen im Figürlichen einen Einfluß Rottweils (J. G. Glückher) und daneben eine gewisse Vorliebe für raumschaffende Architektur erkennen.

Zu den Kindheits- und Jugendeindrücken Franz Anton Maulbertschs gehören sicher die Fresken Jakob Carl Stauders in Weissenau, Cosmas Damian Asams in Weingarten und ebendort Tafelbilder eines Pietro Scotti (»Hl. Joh. v. Nepomuk«, 1731 für 250 fl.), des viel moderneren Carlo Innocenzo Carlone (»Josefs Tod«, »Kreuzabnahme«, 1731) und nicht zuletzt eines Franz Joseph Spiegler (1691-1757), des bedeutendsten schwäbischen Malers dieser Zeit und vielleicht ersten eigentlichen Lehrers ¹⁰. Spiegler soll Hofmaler des Fürstbischofs bzw. des Weihbischofs von Konstanz gewesen sein ¹¹. Er dürfte aber eher von dem vorderösterreichischen, ehemals waldburgischen Riedlingen aus für Klöster (v. a. Zwiefalten, seit 1718) und Adel, darunter auch für den Schwager des Grafen Ernst von Montfort, den Grafen Josef Wilhelm von Waldburg-Scheer-Dürmentingen, freie Auf-

6 Ergänzung zu Bronnenmayer: »Hl. Fidelis«, 1735 (nach Conca), Poltringen bei Tübingen, St. Stephanus; vielleicht auch »Beweinung Christi am Kreuz«, Ittendorf, Pfk.

7 GARAS 1960, 3 u. Anm. 6.

8 Frühestes bekanntes Werk des von Loth—Rottmayr—Feichtmayr beeinflussten Greissing in der Spitalkapelle, Kißlegg, 1709.

9 Neben den 3 um 1742 entstandenen, aber wieder im Kunsthandel verschollenen Bildern (vgl. Maulbertsch 1974, 19 u. Anm. 5) meint der Verfasser die um 1790 überarbeiteten Kreuzwegstationen der Horber Liebfrauenkapelle und eine »Maria vom guten Rath«, um 1740, Empfingen, Pfk. dem Andreas M. zuschreiben zu können.

10 HABERDITZL 1977, 55-57, 82; Maulbertsch 1974, 19; BUSHART 1963, 20 ff.

11 B. PFEIFFER, Die Malerei d. Nachrenaissance in Oberschwaben, in: Württ. Vierteljahresshefte f. Landesgesch. 12, 1903, 36. — Ergänzung zu Spiegler: »Hl. Agatha«, »Hl. Apollonia«, um 1735/40, Nordstetten bei Horb, Pfk.; »Schmerzensmutter«, um 1725, Ehestetten bei Münsingen, Pfk. »Hl. Fidelis«, Trillfingen, Pfk., um 1745; »Verkündigung«, Egelfingen, Pfk., um 1753 (wohl Werkstatt). — Weitere Neuentdeckungen wird Herr Raimund Kolb, Weingarten veröffentlichen.

träge ausgeführt haben¹². Er ist sicher nicht mit dem für die andere Waldburg-Linie tätigen, gleichnamigen und wohl verwandten Faßmaler¹³ identisch. Spieglers künstlerische Hauptwerke v. a. im Fresko entstanden aber erst nach 1739 — der Abreise des jungen Maulbertsch nach Wien¹⁴.

Marien- bzw. Schutzengelbild in der Pfarrkirche Langenargen

Das früher Maulbertsch (um 1770/80!) zugeschriebene Bild (Abb. 1) soll aus der 1728 angebauten Marienkapelle und von der Hand Spieglers stammen". Der kniende Knabe geht auf Johann Evangelist Holzers Vorlage, resp. Stich »1000 Jahre Altaich« von 1731 zurück¹⁶, die linke Lastergruppe ist entweder einem nicht vor 1754 entstandenen Stich Matthäus Günthers oder einer früheren gemeinsamen Vorlage entnommen¹⁷.

Die auffallenden, skizzenhaft-ausdruckslosen »Visagen« der Engel finden wir — nicht ganz so puppenhaft — z. B. bei Joseph Ignaz Mildorfer, die Bogenformen der Arme ebendort oder noch vorbildhafter (z.B. auch die Gewandbahnen) bei Franz Anton oder Karl Palko in der Jesuitenkirche Konstanz (s. u.). Der manieristische Körperbau des Schutzengels (im Hintergrund die 4 Erzengel Michael, Raphael, Uriel und Gabriel) und die helle Farbigkeit führen in Richtung Johann Jakob Zeiller. An Spiegler erinnert die Komposition mit kreisender oberer Hälfte und dem mehr pyramidalen, diagonal-eckigen, stark perspektivischen unteren Teil. Ein Vergleich mit Johann Konrad Wengner zuzuschreibenden Werken (Hochaltarblatt und Fresken) in der 1754 barockisierten Pfarrkirche des dem Jesuitenkolleg Konstanz gehörenden Dorf Aach-Linz bei Pfullendorf und seinen übrigen Arbeiten (wohl auch Laimnau, Pfk.) deutet auf den Eklektiker und Schwiegersohn Spieglers, vielleicht als Auftrag des Konstanzer Domherren Johann Nepomuk von Montfort um 1760.

Spiegler, der aus der tenebrosen Münchner-Schule¹⁸ und vielleicht auch aus der ähnlich gelagerten Wiener Strudel-Werkstatt kommt und von Venezianern und Oberitalienern wie Jacopo Amigoni, Giovanni Antonio Pellegrini, Giambattista Pittoni sich ab 1722 beeinflußt zeigt, kannte sicher auch die böhmisch-österreichischen Verhältnisse¹⁹, wenn er in Altheim b. Riedlingen (1747) — vielleicht unter Vermittlung ehemaliger gemeinsamer Schüler bzw. Gehilfen wie Joseph Hölz²⁰ — einen Troger-Stich verwendet. Die früher Maulbertsch jetzt Spiegler zugewiesene »Szene aus der Papstgeschichte«, um 1753(?) in der Augsburgener Barockgalerie drückt — wenn auch

12 Vor der Niederlassung J. Esperlins in Scheer 1747. Spiegler heiratete die Tochter des waldburgischen Landammannes, seine unverheiratete Schwester Regina vertrat bei Patenschaften in Dürmentingen die Grafen Waldburg und könnte in herrschaftlichen Diensten (Kammerzofe?) gestanden haben.

13 Vgl. E. POHL, F.-J. Spiegler, Diss. Bonn 1952, 21ff. u. A. SCHAHL, Künstlerunternehmer d. 18. Jh., in: Ztschr. f. württ. Landesgesch., VI, 1942, 408.

14 Eine spätere Begegnung mit Spiegler und seinem Chorfresko in Zwiefalten, 1748 bleibt natürlich Spekulation.

15 BUSHART 1963, Nr. 122; Maulbertsch 1974, 177; HABERDITZL 1977, 84ff.

16 E. W. MICK, J. E. Holzner, 1984, 24/25 Abb. 4.

17 Ausst. Kat. »Matthäus Günther«, Augsburg 1988, 354, Nr. 139.

18 J. K. Sing, J. A. Wolff, C. Loth.

19 Vielleicht auch über den ebenfalls bei Joh. Friedrich(?) Sichelbein in Memmingen (?) ausgebildeten, späteren Pozzo-Schüler Johann Hiebel (1681-1755).

20 Hölz ist am 21. 10. 1744 und nochmals (!) Januar 1755 an der Wiener Akademie nachweisbar.

wiederum kein endgültiger Beweis für eine Schülerschaft — etwas von den regen Kontakten im Sinne eines »Reichsstiles« zwischen Vorderösterreich und der Hauptstadt Wien aus.

Noch reizvoller, aber um so gewagter bleibt der Gedanke an eine Lehre bzw. Mithilfe bei Johann Evangelist Holzer in Augsburg bzw. Eichstätt ²¹, der Maulbertsch in dem von Frankreich und Venedig herrührenden Rokoko-Figurentypus noch näher kommt.

Wien, Akademie und Stilfindung

Ohne Gönner hätte Maulbertsch — wie später auch sein Theologie studierender Bruder — wohl keine Reise nach Wien zur Weiterbildung an der dortigen Akademie unternehmen können. Obwohl kein leibeigener Untertan muß doch wohl in erster Linie an ein gewisses Engagement des finanziell bedrängten Grafen Ernst von Montfort für das künstlerische Fortkommen gedacht werden, wie es auch bei dem späteren Maulbertsch-Schüler Andreas Brugger der Fall war ²². Als Malersohn und nach abgeschlossener, da auf 3 bzw. 4 Jahre verkürzter Lehre wurde er als Vollschüler bzw. Geselle an der Wiener Akademie immatrikuliert, während er bei dem alten Peter van Roy bzw. dessen mehr als Kunsthändler tätigen Sohn und Akademiemitglied von 1745, Ludwig van Roy, als Mitarbeiter Wohnung erhielt ²³. Begabung, sicher aber auch Ehrgeiz und Selbstbewußtsein ließen 1740/41 den 16/17jährigen an den akademischen Aktzeichnungswettbewerben teilnehmen, allerdings ohne Erfolg ²⁴. Anscheinend unternahm er — vielleicht wegen Abwesenheit — zwischen 1742 und der vorläufigen Schließung der Akademie (Frühjahr 1745) keine weiteren Versuche. Die Heirat und der Hausstand im Sommer 1745 mit einer verwaisten, vielleicht etwas vermögenden Baderstochter aus dem Wiener Umland lassen eine mehr oder minder große Selbständigkeit als Maler erwarten. Bis 1748 bleiben allerdings die weiteren Lebensumstände und künstlerischen Aktivitäten weiter im Dunkeln. Schon früher wurde vermutet, daß Franz Anton Maulbertsch nach dem Tode seines Vaters (am 20. 5. 1748) in die Bodenseeheimat zurückgekommen ist, um die Hinterlassenschaft zu regeln, vielleicht auch auf der Suche nach einem neuen Wirkungsort. In den Montfortischen Rechnungsbüchern ²⁵ findet sich nun der Eintrag, daß am 13.12.1748 einem »Franz Antoni Maulbertsch Mahler wegen gemahlter 7 Schußscheiben 10 fl. 30 x « gezahlt wurden: Der Betrag ging nicht über einen Agenten, sondern Franz Anton Maulbertsch muß Spätherbst 1748 diese Gelegenheitsarbeiten ausgeführt bzw. zumindest für noch vom Vater herrührende bezahlt worden sein. Mitte Dezember dürfte er mit Mutter und lediger Schwester nach Wien zurückgekehrt sein, wo er sich am 9. März 1749 erneut an der wiedereröffneten Akademie einschreibt, um sich vollends als akademischer und prämierter Maler völlige Zunftfreiheit und auch sonst einen Namen zu verschaffen.

21 Siehe weiter unten bei den »Walburga«-Bildern. Spiegler übernahm von Holzer ebenfalls Motive.
22 H. HOSCH, A. Brugger, Sigmaringen 1987, 31f.

23 HABERDTTZL 1977, 54, 75 ff. (mit einer plausiblen Empfehlungsrekonstruktion).

24 N. KNOTT, G. A. Urlaub, Diss. Würzburg 1978, 88 (Konkurrenten u. a. L. Kracker).

25 H. HOSCH, A. Brugger, 1987, 14: HStAS, B 123 L, Bd. 86 (1748-52), fol. 415.

Küßgeraal		415	L. X. 4
1748. Jun 13. 2bris	franz antoni Maul,		
11. Carl's Pfister warum junger 7:			
1098. Kupf. fribm			10.30-
1750. Jun 12. 2bris	franz antoni Maul,		
1099. A accord			150.--
1100.			
Latus		160.30-	
Fribm		115. 8.-	
Summa		275.38.-	

Ausgabe für Schuß-Scheiben an Franz Anton Maulpertsch vom 13.12.1748. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, B 123 L, Bd. 86 (1748-1752), Fol. 415. (Fotokopie: Hauptstaatsarchiv Stuttgart).

Frühe Werke: »Schlüsselübergabe« (Museum Langenargen) und »Anbetung der Hirten« (Museum Friedrichshafen)

Zu den frühesten und teilweise auch signierten Werken gehören die wohl als Pendants gedachten Bilder »Schlüsselübergabe an Petrus« (G 3) im Museum Langenargen und die »Anbetung der Hl. 3 Könige« (bez.: A. Maulbertsch pinx.) (G 4) im Museum Friedrichshafen, sowie eine »Kreuzigungsszene« (bez.: Maulbertsch P.) (G 15) im Diözesanmuseum

Wien. Nicht die oft schwere und dominante Körperlichkeit eines Paul Troger²⁶, Michelangelo Unterberger oder auch Daniel Gran bestimmt diese Bilder, sondern vor allem in den beiden ersten — eine helle, architektonische, bühnenhafte Auffassung, die wie der Figurentypus eher von Pittoni abgeleitet ist²⁷. Sie könnte von Pittoni-Werken in Wien oder Stichen, aber auch mittelbar über Franz Anton oder Franz Karl Palko und die Dresdener Kunstszene eines Anton Kern oder Christian Wilhelm Ernst Dietrich herrühren. Auch die niederländischen Einflüsse wie die relative Feinmalerei der »Anbetung der Könige« dürften von daher oder noch von Wien, z. B. der Familie van Roy, gekommen sein. Der Rückgriff auf das 17. Jahrhundert zeigt sich auch in der »Kreuzigungsszene« nach Jacques Callot. Daß die beiden Bilder am Bodensee eine bis auf die Maße anscheinend absolut identische Wiederholung (G 1,2) jetzt im schlesischen Museum von Opava/CSFR²⁸ erfahren haben, bleibt am Karrierebeginn des später so genialischen und variationsreichen Malers erstaunlich. Überdies darf über Auftraggeber (Klöster, ungarischer Adel?), Hängung (links »Anbetung«, rechts »Schlüsselübergabe«?; in einem Audienzraum oder einfach kleine Seitenaltarblätter?) und mögliche motivisch-allegorische Bedeutung weiter gerätselt werden.

Eng verwandt erscheint »Lasset die Kindlein zu mir kommen« (G 6) in der Barockgalerie Augsburg, wobei in der dynamischen Engelsszene mit den carlone/pittonihaften Physiognomien die obengeschilderte Tendenz²⁹ sich verstärkt. Weiter entwickelt in der Lichtbehandlung, wobei die dunkel nach unten abfallenden Ziegelstufen an F. K. Palko erinnern, gibt sich die archivalisch 1747/50 datierbare, mit 20 Gulden preiswerte, Troger variierende »Anbetung der Könige« (G 10) in der Michaelskirche von Cluji/Rumänien, so daß bei den vorigen Bildern fast bis auf 1745 zurückgegangen werden kann. Bei dem 1984 auch in Langenargen gezeigten Paar »Rebekka und Eliezer« und »Joseph und seine Brüder«³⁰ muß nach Meinung des Verfassers wegen der zeichnerischen Mängel in den Akten und trotz der koloristischen Pittoni-Effekte weiter im Maulbertsch-Umkreis (früher V. Fischer?) nach dem eigentlichen Urheber gesucht werden.

»Walburga«-Bilder im Museum Ulm und im Kloster St. Walburga Eichstätt

Beide Bilder sind Stiftungen — was auch die etwas ungenaue Nachricht von 2 Bildern für Eichstätt erklären könnte — des Eichstätter und Augsburger Domherren, zeitweiligen Vormunds und Verwalters der Familiengüter u. a. Datschitz in Mähren, Lothar Johann Hugo Franz Graf von Ostein (1695-1759), der sich in verschiedener Mission oft in Wien aufhielt und vielleicht auch auf Empfehlung seines Bruders, des Erzbischofs von Mainz, bei dem der junge Graf Franz Xaver von Montfort als Regierungsrat fungierte, wohl um 1748 die Bestellung für das bis zu Beginn unseres Jahrhunderts in Datschitz nachweisbare Gemälde (G 8) bei Maulbertsch aufgab. Gegenüber den Bildern am Bodensee erweist es sich — obwohl in der pyramidalen Konzeption, der bühnenmäßigen Architektur und einer teilweise noch rundlichen Physiognomik durchaus verwandt — in Zeichnung wie Kolorit

26 Ab 1735 unter Einfluß Pittonis und der Mitarbeit jüngerer Kräfte wie Zeiller, Mildorfer ist auch bei Troger eine Längung der Figuren, z. B. Schönbrunn, Schloßkapelle (eher nach 1740) feststellbar.

27 Z. B. der rechte Emporsteigende der »Schlüsselübergabe«.

28 GARAS 1960, Abb. 2.

29 F. A. Palko-Einfluß? — vgl. auch die »aufgedunsene« »Darbringung Christi« (G 13).

30 Maulbertsch 1984, 127, Abb. 1 u. 2.

fortschrittlicher, so daß es auch von daher um 1748/49 entstanden sein dürfte. Die Figur der Walburga soll auf einen vom Verfasser nicht überprüften Stich von G. B. Göz nach J. G. Bergmüller zurückgehen. Allenfalls das bei Spiegler schon bekannte perspektivische Zurückweichen der oberen Figuren und eine gewisse Trockenheit können als süddeutsches Erbe angesehen werden; auffällig auch die sonst nicht benutzte und deshalb wohl bedeutungsvolle Verwendung des Vornamens Franz in der Signatur. Die Eichstätter Fassung (G 9) erreichte ihren Bestimmungsort am 3. Mai 1750, nachdem sie der Stifter wohl kurz zuvor von Wien nach Augsburg selbst mitgebracht hatte. Das Bild dürfte einschließlich gewisser Trocknungszeiten 1749/Anfang 1750 konzipiert und gemalt worden sein. In den maniert langgestreckten Figuren mit spitz zulaufenden, grazilen Gesichtsformen erreicht Maulbertsch zum ersten Mal seinen unverwechselbaren Typus. Wieder ist es die erneute Auseinandersetzung mit Pittoni seit der Rückkehr nach Wien, indem die beiden Seitenaltarblätter der Schönbrunner Schloßkapelle ³¹ aus unmittelbarer Anschauung verarbeitet werden. Der Engel mit dem Abtsstab links der Walburga geht letztlich auf Piazzetta oder Bencovich ³², vielleicht aber auch direkt auf Mildorfers 1743/44 entstandenes Hochaltarblatt von Neustift bei Brixen (dort seitenrichtig) zurück ³³.

Skizze zum Akademiepreis im Bayrischen Nationalmuseum

Wenn man die bisherigen Bilder noch einmal Revue passieren läßt, kann von Genialität Maulbertschs nur in Ansätzen gesprochen werden. Unser Maler scheint trotzdem mit diesen und uns vielleicht unbekanntem Werken soviel an Renomme mittlerweile erworben haben, daß er am 6. November 1750 beim Malwettbewerb der wiedereröffneten Akademie den 1. Preis erhält. Im Figürlichen teilweise vielleicht durch den Skizzencharakter konventioneller, im Kompositorischen und dynamischen Hell-Dunkel fortschrittlicher gibt sich eine in der Sammlung Reuschel des Bayerischen Nationalmuseums befindliche Skizze (G 17) mit dem Wettbewerbsthema zu erkennen. Gewisse Zweifel bleiben auch dadurch, daß Format wie Komposition relativ nicht übereinstimmen und nur eine Grisaille vorliegt'. Es könnte sich deshalb auch um eine Wiederholung (sogar von anderer Hand) z. B. als Stichvorlage handeln ³⁵. Verwandte Putten zeigt ein »Paris-Urteil« (G 19) im Museum Budapest, das im Vergleich mit einem »Hl. Antonius«, ebenfalls Budapest³⁶, Caspar Sambach zugeschrieben werden kann. Ähnlich problematisch für Maulbertsch erscheint die eher noch um 1750 entstandene »Kreuzigungsszene« (G 94) desselben Museums.

31 HABERDITZL 1977, 97f. — Walburga= Joh. v. Nepomuk; liegender Engel= Maria bzw. Engel seitenverkehrt; desweiteren Putten und Hintergrundsarchitektur vergleichbar.

32 »Maria mit Kind und Schutzengel«, weitverbreitet, z. B. Kassel, Gemäldegalerie, von J. Wagner gestochen; vgl. auch P. O. KRÜCKMANN, F. Bencovich, 1988, Kat. Nr. 1,12.

33 J. RINGLER, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, Innsbruck 1973, Abb. 110.

34 Es fehlt fast 'A der Höhe im Vergleich zu dem verschollenen, ausgeführten Werk. Die Arbeit des 2. Preisträgers Maximilian Kastanauer (t nach 1790) verschwand ebenfalls spurlos.

35 Vergleichsweise mit Sigrist, der seine Wettbewerbsarbeiten selbst radierte. — Zum Sigrist-Umkreis gehören: »Himmelfahrt Mariä« (G 251) 1771, Hörsching/OÖ., Pfk.; »4 Evangelisten« (G 120) jetzt Salzburg, Barockmuseum, um 1759 (?).

36 Maulbertsch 1984, 169f., Abb. 34.

»Kreuzigungsszenen« im Museum Ulm, Schloß Langenargen
und in der ehemaligen Klosterkirche Rangendingen bei Haigerloch

Der sogenannten Preisskizze schließt sich eine 1984 vom Ulmer Museum erworbene Grisaille bzw. Brunaille unbekannter Provenienz eng an³⁷ (Abb. 2). Sie kann allerdings wegen ihrer starken Troger/Unterberger-Reminiszenzen (v. a. bei der Magdalena) im Vergleich mit Sümeg nicht 1757/58, sondern nur als um 1750 für Maulbertsch in Anspruch genommen werden. Eine größere und nicht nur wegen dem Erhaltungszustand schwächere Farbvariante aus oberschwäbischem Kunsthandel hängt jetzt im Schloß Montfort in Langenargen³⁸ (Abb. 3). Kleine Unterschiede bzw. Auslassungen deuten daraufhin, daß die Ulmer Skizze nicht Vorlage gewesen war, sondern daß beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. Dies wird durch eine dritte, auf die Zentralgruppe reduzierte Fassung (Abb. 4) in der ehemaligen Dominikanerinnenklosterkirche von Rangendingen bei Haigerloch deutlich, die in Kleinigkeiten von den beiden oberen Bildern abweichend ihre Unabhängigkeit beweist. Das Rangendinger Gemälde wurde ziemlich sicher von dem hohenzollerischen Hofmaler Andreas Meinrad von Ow gefertigt wie auch die Auszüge aller Altäre. Die Nebentalarblätter wurden von dem damals in Augsburg ansässigen F. C. Lederer 1754/55 gemalt, die Bilder von Ows sicher um dieselbe Zeit. Die Werkstatt von Ows (wohl nicht F. Wetz) verwendete das nämliche Kreuzigungsmotiv in der 12. Kreuzwegstation in Storzingen bei Sigmaringen (um 1760/70). Auch in der Riedlinger Spitalkapelle wurde bei einem »Franziskanerheiligen mit Kreuz« auf diesen Christustypus zurückgegriffen³⁹. Von einem weiteren früher Bencovich jetzt Troger (um 1720) zugewiesenen Bild in der Sammlung Parmeggiani, Bologna⁴⁰ — vielleicht die allen zugrundeliegende Vorlage — bekam der Verfasser bisher kein Photo zu Gesicht. Bei dem Ulmer Bild dürfte es sich um eine für Reproduktions- oder Studienzwecke hergestellte Grisaille handeln, deren Urheber im Umkreis Sigrists zu suchen ist.

»Heimsuchung« im Stiftsmuseum Bad Buchau

Die an Bencovich oder den früheren Mildorfer gemahnende strichelnde Malweise der Langenargener Variante findet viel stärker sich in einer »Heimsuchung« des Stiftsmuseums Bad Buchau wieder (Abb. 5). Wohl aus dem Besitz des Damenstiftes, das viele, auch nach Wien reichende Beziehungen⁴¹ hatte, stammend, ist das Gemälde im Oeuvre Maulbertschs wegen der bildhauerisch aufgedunsenen Hände und der etwas reizlosen Farbigkeit kaum nach 1745 unterzubringen. Der bärbeißige Joachim oder die geröteten Schattenpartien der Gesichtsteile finden sich in der Troger-Schule weit verbreitet⁴².

37 V. PRÖSTLER, Das Kunstwerk des Monats März 1985 (m. Farbabb.).

38 Kat. »Manieristensammlung der Familie Grzimek«, Ravensburg o. J. (1966), 71f. m. Abb. (als Schönfeldt).

39 Wohl J. HÖLZ, um 1764. — Ergänzung der Werkliste M. von Ows: »Hl. Joh. v. Nepomuk«, Biberach, Stadtpfk.; Tigerfeld bei Zwiefalten, Pfk., Deckenfresken und Emporenbilder (Werkstatt); »Anna u. Maria«, »Tod d. Hl. Joseph«, »Hl. Meinrad?«, alle Deutstetten, Wallfahrtskirche; »Kreuzweg«, Aichelau, Pfk. (Werkstatt); »Hl. Joh. v. Nepomuk«, »Rosenkranzfest, Lepanto«, Wilflingen, Pfk.; »Hl. Karl Borromäus«, Egesheim, Pfk.; »Hl. Familie vor Mainau«, Leipferdingen, Pfk.

40 P. O. KRÜCKMANN, F. Bencovich, 1988, 330, Nr. VI-3.

41 Stiftsdamen z. B. aus dem Geschlecht Kollowrat, das mit dem Grafen Brühl verschwägert war.

42 Z. B. aber auch bei Maulbertsch (Mildorfer?), »Erziehung Mariä«, Karlsruhe, Kunsthalle (Nr. 2693); »Abschied der Apostel« (Kopie nach Troger, Gottdorf/Nö., um 1741/42), Museum Langenargen.

Johann Michael Holzhey und Joseph Hölz

Zu dieser Schule gehört vielleicht der an der Akademie in Wien⁴³ anscheinend nicht nachweisbare Johann Michael Holzhey aus der Gegend von Kempten. Neben den wohl einer Lehre bei F. G. Herrmann und Mitarbeit bei F. L. Herrmann entnommenen Innenraumkulissen und ornamentaler Details wie Schmiedegitter (vgl. auch J. Wannemacher) macht sich ein Einfluß Holzers in einem Holzhey neuzuzuschreibenden Bild »Diana mit Aktaion« in Sterzinger Privatbesitz⁴⁴ bemerkbar. In den dunklen Isnyer Refektoriumsbildern werden Bencovich (Engel beim Evangelisten Matthäus), Piazzetta (Kirchenväter), in den lichten, mit ihrem Gelb-Grün-Blau-Violettbraun-Klang auf Eustachius Gabriel verweisenden Fresken Troger (Konventsaal Melk 1745; Auferstehung Christi)⁴⁵, Tiepolo (v. a. in der Tempelreinigung)⁴⁶ und Spiegler (Komposition, Wolken- und Gewandfetzen) zitiert. In der »Vermählung Mariens« greift Holzhey im Glatzköpfigen auf Mildorfers Hochaltarblatt in Neustift oder letztlich auf Piazzetta/Bencovich zurück. Der mit einem flotten, streifig-dekorativen Pinsel ausgestattete Holzhey verwendet in der »Versuchung Christi« das sonst für Maulbertsch in Anspruch genommene Distelmotiv. Es scheint in unterschiedlicher Ausformung eher ein verbreitetes Signet des Wiener Akademie-Umkreises zu sein⁴⁷.

So taucht ein krautiges Gewächs in dem 1758 nach Troger (Brixen, 1748) und Ricci (Wien, Karlskirche 1734) konzipierten Deckenfresko von Joseph Hölz in Hailtingen bei Riedlingen auf. Der Spiegler- und von Ow-Mitarbeiter von Altheim bei Riedlingen ließ sich 1745 und erstaunlicherweise nochmals 1755 an der Wiener Akademie immatrikulieren und versuchte nach seiner Rückkehr, sich in Meersburg zu etablieren, wo er in der Unterstadtkapelle nach M. Unterberger eine signierte und 1760 datierte »Taufe Christi«, wohl einen Kreuzweg im Neuen Schloß nach Motiven von Spiegler und Göz, und (oder F. J. Guldin/Fr. Wocher?) eine »Himmelfahrt Mariens« in Owingen bei Überlingen hinterließ, die Spiegler und die im folgenden noch zu besprechenden Wiener-Einflüsse der Zeit nach 1750 verbindet. Bis in seine Spätzeit (Bad Buchau, Stiftskirche, Kreuzweg von 1775) greift er auf Troger (13. Station) zurück.

Aus dem Damenstift Lindau rühren zwei Bilder »Auferweckung des Lazarus« und »Heilung von Besessenen« im Museum Lindau her, die nach der Bezeichnung unbekanntes Troger-Werke wiedergeben, wobei auf das allerdings geschrumpfte Wiener Erkennungskraut nicht verzichtet wurde. Die um 1750 entstandenen Gemälde können leider noch keiner bestimmten Hand (Hölz?) überzeugend zugewiesen werden⁴⁸.

43 Frdl. Mitteilung Dr. Draxler (nur ein Johann Holzhei Jan. 1782. Schülerprotokoll 2/56. — Franz Josef Guldin ist am 4. 10. 1740 nachweisbar, Schülerprotokoll 1a1189).

44 RINGLER, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, 1973, Abb. 144 (Kopie der auch von Nilson nachgestochenen Fassadenmalerei des Augsburger Pfefferhauses »Castor u. Pollux«, 1737 von Holzer). — Physiognomisch steht dieses Bild J. Chrys. Wink sehr nahe.

45 R. FEUCHTMÜLLER, Einige Anmerkungen zu Gemälden in Isny und Reute, in: Kunst u. Kultur um den Bodensee, Langenargen 1986.

46 Vielleicht auch unter Vermittlung von F. M. Kuen und F. X. Forchner.

47 Gewissermaßen als privilegierendes »Akademiekraut« oder Gewächs der »Pflanzschule« Akademie, vgl. auch das HAB in Grosselfingen, Pfk. von Fidelis Wetz.

48 BUSHART 1963, 69 Nr. 151/52. — Die Akte der »Besessenen« zeigen Verwandtschaft mit denen auf dem Maulbertsch zugeschriebenen »Joseph u. seine Brüder«, Maulbertsch 1984, 129 Abb. 2.

»Allegorie der Erlösung«, Barockmuseum Salzburg und Museum Überlingen

Bei den beiden annähernd gleichgroßen Bildern legt der auffallend schräg von unten gesehene Kruzifixus eine Entstehung um 1750 im Troger-Umkreis nahe. Während der andersartig gemalte Putto mit dem überwundenen Drachen der Salzburger Variante ⁴⁹ eher einem letztlich von Rubens abgeleiteten Maulbertsch-Typus der Zeit nach 1760, der aber im skizzenhaften auch Spiegler der Zeit um 1750 vergleichbar ist, ähnelt, dürfte die büßende Maria Magdalena des insgesamt schwächeren Überlinger Bildes (Abb. 6) mehr dem Spiegler-Umkreis (J. Hölzl?)⁵⁰ zuzuordnen sein.

Entwicklung Maulbertschs von 1751 bis 1755 — Konkurrenz

Die »Taufe des Kämmerers« (G 20) ⁵¹ mit ihrer relativ flüssigen Farbe, ausgefransten Gewändern, theatralischem Hell/Dunkel und insgesamt dynamischer Komposition verdeutlicht etwa die Stillage um 1750 in Wien mit der Mischung von Venezianischem und Manieristisch-Niederländischem. Maulbertsch scheint in dieser Zeit erst zu dem allerdings 5 Jahre älteren Mildorfer aufgeschlossen zu haben, der ab 1742 schon über das Trogersche Hell/Dunkel (»Kain und Abel«, Wettbewerb von 1742) ⁵² wie über niederländisch-manieristischen Lichteffekten bei den in der Tradition stehenden Schlachtenbildern der gleichen Zeit⁵³ verfügt. Seine Fresken in Hafnerberg 1743/44, ein »Jüngstes Gericht« im Ferdinandeum Innsbruck von 1748 und eine in den Typen daraufzurückzuführende, früher F. A. Kraus jetzt vom Verfasser ihm zugewiesene Skizze »Apollo und Diana« im Museum von Troyes ⁵⁴ rechtfertigen die Ernennung zum Hofmaler der Herzogin von Savoyen (um 1750) und zum Professor (1751) an der Wiener Akademie. Als Hauptvertreter und Urheber dieser neuen wilden und doch akademisch-modischen Richtung werden Mildorfer und der dem Verfasser von Abbildungen her nicht bekannte Anton Schunko genannt⁵⁵.

Mit Recht nimmt die bisherige Literatur eine vorausgegangene Lehre bzw. Gehilfentätigkeit vor dem ersten und gleich so bedeutenden Freskoauftrag des Piaristenklosters Maria Treu in Wien an. Die mit dem ihm vielleicht schon vorher bekannten Architekturmalers Johann Christian Stephan 1752/53 gemalten Deckenbilder wirken etwas bunt, zumindest heute rußig und wie koloriert. Eine neue organisch-runde Plastizität verbindet sich mit flächiger Abstraktheit. Auch die Einbeziehung der Architektur deutet weniger auf Troger als neben möglichen süddeutschen Reminiszenzen auf Böhmen in der Wenzel Lorenz Reiner-Nachfolge mit Franz Karl Palko, ähnlich später auch Johann Lukas Kracker (St. Niklas, Prag 1760/61).

49 Kat. Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher (bearb. v. K. Rossacher), Salzburg 1983, 324f. (Maulbertsch?).

50 Vgl. »Kreuzigung«, Langenargen-Tunau, Kapelle (dep.); Wiederholung von F. F. Dent? in Neufra bei Riedlingen, Pfk.; von F. F. Dent in Killer, Pfk. HAB, u. Burladingen, Pfk., Deckenbild, 1772.

51 Maulbertsch 1974, 82. — Das Baumwerk erinnert sehr an J. Chr. Brand. Das von der Zuschreibung her an J. G. Trautmann vom Verfasser nicht überprüfte Bild in Warschau, das von der Provenienz und qualitativ eher zu Dresden passen würde, steht dem Nothnagel-Stich näher, der seinerseits auf eine andere, sehr viel rembrandteskere, frühere Vorlage zurückgehen müßte.

52 RINGLER, a. a. O., 1973, Abb. 110; Ausst. Kat. »Barock in Innsbruck«, 1980, 164-169.

53 Kat. Sammlung Rossacher, 1983, 310f. m. Farbabb.

54 E. ZUMSTEG-BRÜGEL, F. A. Kraus, Ulm 1983, 201ff. m. Abb.

55 Vgl. P. CANNON-BROOKES 1977, 22 (nach FÜSSL, Allg. Künstlerlexicon, 1806, 923).

Johann Wenzeslaus Bergl

Das neue rundliche, an Rubens gemahnende sinnliche Element gewann vielleicht durch den befreundeten J. W. Bergl auch eine gegenseitige Verstärkung, z. B. in der ausgezeichneten »Susanna vor den Richtern« (G 29), Öster. Galerie, Wien. Ein Vergleich mit dem früher J. I. Appiani, jetzt Bergl sicher zu Recht zugeschriebenen »Job auf dem Misthau-fen«⁵⁶ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, mit seinem gedrungenen Körperbau, seiner Vorliebe für krauses Falten- und Beiwerk kann dies etwas veranschaulichen.

Das Kirchstettener Deckenbild (G 26) in Öl ist sicher auch in den Genrelementen ohne den mithelfenden Bergl kaum zu denken. Auch das »Letzte Abendmahl« im Salzburger Residenzmuseum⁵⁷ zeigt die räumlich-diffuse, unruhig-abstrakte Verbindung von Körper und Gewand, eine verkrampfte Fingergestik und malerisches Interesse an stillen-lebhaften Details. Eine geringfügig abweichende, schwächere Variante im Christlichen Museum von Esztergom⁵⁸ ist sicher eine Werkstattarbeit, die mit einer aus derselben Sammlung stammenden »Hl. Familie« starke Verwandtschaft aufweist⁵⁹. Erstaunlicherweise auch als Beweis für seine Bedeutung zitiert der Altersgenosse Maulbertschs, Eustachius Gabriel, dieses »Letzte Abendmahl« in seinem thematisch entsprechenden Deckenfresko in der Pfarrkirche von Pless/Iller 1765/66⁶⁰, auch ein Indiz, daß das Salzburger Bild nicht der Ausgangspunkt ist.

Mit gleichem Recht Bergl wie Caspar Franz Sambach könnten eine Grisaille als Reliefimitation »Christus erscheint der Magdalena als Gärtner«, Wien, Sammlung Widakovich⁶¹ und im Anschluß daran eine Zeichnung »Hoherpriester« im Germ. Nat. Museum Nürnberg⁶² zugehören.

Die jüngst Johann Lukas Kracker zugewiesene und 1762/65 datierte »Opferung der Tochter Jephtas« im Städtischen Museum von Sabinow/CSFR⁶³ stellt auch nach den Maßen doch wohl das mit dem 2. Preis 1751 ausgezeichnete Wettbewerbsstück von Johann Bergl dar. Selbst mit der »Susanna vor den Richtern«, »Magdalena vor Christus als Gärtner« bieten sich in der rokokohaften weiblichen Figur, mit dem »Job« im Sitzmotiv, mit dem »Abendmahl« in der rückblickenden linken Figur starke Gemeinsamkeiten. Während das Spätwerk »14 Nothelfer« von etwa 1775 in der Prager Nationalgalerie noch schlüssig damit verbunden werden kann, sind bei der in derselben Galerie befindlichen »Kreuzabnahme« (Kopie nach J. M. Rottmayr)⁶⁴ wegen der anderen Figu-renproportion gewisse Vorbehalte auch wegen der vorgeschlagenen Datierung kurz nach 1750 angezeigt. Bergl scheint aber, wie die Kleinmariazeller Entwürfe⁶⁵ nahelegen, ähnlich Maulbertsch in seinen Heiligenkreuz-Gutenbrunner-Fresken (1756/57), seinen

56 B. v. WICHT, F. Sigrist, Weissenhorn 1977, 193 (Wettbewerb von 1752). — Ausst. Kat. »F. K. Palko«, Salzburg 1989, 52f. (wohl eine Bergl-Zeichnung).

57 Kat. Salzburger Landessammlungcm, Residenzgalerie, Salzburg 1980, 76 u. Taf. 91.

58 Maulbertsch 1984, 135f. m. Abb. 7.

59 Maulbertsch 1984, 159 m. Abb. (für den Verfasser nicht ganz überzeugend Leicher zuge-schrieben).

60 Zu Gabriel weiter unten. — Allerdings nur die Außenfiguren links und rechts.

61 A. PIGLER, Barockthemen III. 1974, Tafel 122 (angeblich von 1766).

62 Kat. d. Germ. Nat. Museums, Die deutschen Handzeichnungen, Bd. IV (bearb. v. M. HEF-FELS), Nürnberg 1969, 283f., Abb. 336 (als Troger-Umkreis).

63 Ausst. Kat. »Barock in der Slowakei«, Viechtach 1989, 17, Nr. 22, Abb. S.43. — Der I. Preis an den fast unbekanntem Franz Scopoli (t 1766).

64 Ausst. Kat. »Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag« (bearb. v. P. PREISS), Wien 1977/78, 27ff. m. Abb.

65 K. GARAS, Deutsche u. österr. Handzeichnungen d. 18. Jhs., Budapest 1980, Nr. 50.

Figurentypus im Rückgriff auf die Zeit um 1749 manieristisch-längend modifiziert zu haben.

Ähnliche, ohne echte Dramatik aufgeregte, als Selbstzweck dekorative Gewänder kennzeichnen auch die jüngst Bergl zugeschriebene, erstaunlicherweise in 4 Exemplaren vorkommende »Darstellung Christi im Tempel« und die in 2 Exemplaren existierende, mit vielleicht größerem Recht Bergl zuzuweisende Variante gleichen Themas⁶⁶. Nach dem Schwarz/Weiß-Photo zu urteilen, gehören sie stilistisch fast eher zum Wiener Akademiestil der Jahre um 1750⁶⁷.

Der »Lyrische Maulbertsch«? — Franz Anton und Franz Karl Palko

Diesen letzten Bergl-Zuschreibungen stehen, wie Klara Garas 1986 richtig bemerkte, drei früher F. K. Palko, von Bruno Bushart 1983 einem »lyrischen Maulbertsch« der Jahre um 1756 zugewiesene Bilder: »Einzug Christi«, ein rembrandtesker »Joseph mit seinen Brüdern« und ein von venezianischen Graballegorien abhängiger »Alexander am Grabe des Darius«, recht nahe. Die auffälligen, an den späteren Josef Winterhalter d. J. erinnernden, spitz zulaufenden Hände zeigt auch ein für F. K. Palko, früher für Mildorfer beanspruchtes Gemälde »Petrus heilt Lahme« im Museum Brukenthal von Sibiu/Rumänien, dem das im Museum Budapest befindliche »Gastmahl des Herodes« — eine Gemeinschaftsarbeit F. K. Palkos mit Antonio Galli-Bibiena — und die beiden ebenfalls F. K. Palko zugewiesenen Bilder »Emmausmahl« und »Jesus schreitet auf dem Wasser«, beide im Schloß Baden-Baden zuzugesellen sind⁶⁸. Das Gemälde »Alexander am Grabe des Darius« verwendet wohl einen für F. K. Palko typischen Schachtaufbau⁶⁹, die atmosphärische Raumbehandlung ist aber mit den anderen F. K. Palko zugeschriebenen Werken schwerer in Einklang zu bringen⁷⁰.

Auch die Scheidung von Arbeiten seines älteren, wohl ebenfalls als Theatermaler ausgebildeten Bruders Franz Anton gelingt immer noch nicht mit der nötigen Schärfe. In den Barockgalerien von Augsburg und Wien existieren bisweilen Mildorfer, aber doch wohl richtiger F. A. Palko zuzuweisende Bilder »Thronende Madonna mit Heiligen« nach S. Ricci⁷¹, die in manchen Einzelheiten (z. B. den etwas grimassierenden Heiligen/Apostel) mit einer zu Recht M. Günther abzuschreibenden Skizze »Apostelkommunion« im Germ. Nat. Museum Nürnberg⁷² in Verbindung zu bringen sind. Der grünliche Grundton, vor

66 GARAS 1986, 145.

67 Vgl. auch die vielleicht von F. A. Palko abhängigen Zeichnungen, in: Ausst. Kat. »F. K. Palko«, 1989, Nr. 15 u. 17, die ebenfalls den etwas instabil-dekorativen Typus verraten.

68 K. GARAS, Antonio Galli-Bibiena et Franz Karl Palko, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 37, Budapest 1972, 80, Abb. 65, 59. — Die Petrusgestalt kehrt in einer wohl Maulbertsch zugeschriebenen, aber doch wohl Mildorfer zugehörigen Zeichnung »Christus heilt einen Lahmen« (G 162) in der Albertina, und später seitenverkehrt in Mildorfers Kapuzinergruft wieder, auch die weibl. Figur scheint von Bencovich/Mildorfer abhängig.

69 Vgl. BAUM 1980, II, Nr. 391.

70 Maulbertsch 1984, 166 Abb. 32: »Judith und Holofernes« (oft kopierte Preisarbeit von 1744/45); GARAS, a. a. O., 1972, Abb. 63/64: »Traum d. Hl. Petrus«, »Vision d. Hl. Theresa«, Tata, Kapuzinerkirche, um 1746/47; BUSHART, Dt. Malerei d. 17. u. 18. Jhs., Königstein 1967, Abb. S. 17: »Hl. Familie«, Wien, Kunsthist. Museum.

71 BAUM 1980, II, 54.4 ff. Abb. 390.

72 Ausst. Kat. »M. Günther«, Augsburg 1988, 343f., Nr. 126. — Von hier ergeben sich Bezüge auch zu der Carlone-variierten, Maulbertsch wohl fälschlich zugeschriebenen, nicht als Vorstufe für die Radierung von um 1765 (G 181, 182) anzusehenden Skizze in Salzburg, vgl. Rossacher, a. a. O., 1983, 300f. Eine weiter entfernte, auch mit Sigrist verwandte (vgl. oben »Preisskizze«)

dem die Rot/Blau-Akzente stehen, paßt auf beide Palko. Die spitz zulaufenden Hände und Füße der Engel bemerkten wir schon bei den fälschlich einem »lyrischen Maulbertsch« bzw. Bergl zugeschriebenen Bildern. Auch der dreieckige Christuskopf läßt sich mit dem des auf dem Palmesel Reitenden gut vergleichen. In den Spätwerken »Mariä Verkündigung« in der Clarissenkirche Preßburg von etwa 1760⁷³ dominiert dagegen wieder eine körperliche, nur von der an Piazzetta bzw. Pittoni gemahnenden, Bergl vergleichbaren Faltenbehandlung überspielte Festigkeit.

»Anbetung des Namens Jesu« in der Christuskirche Konstanz

Die ehemalige Jesuitenkirche in Konstanz besitzt ein Hochaltarblatt »Anbetung des Namens Jesu« angeblich von Franz Anton Palko (1740)⁷⁴ (Abb. 8). Der Altar wurde nach den Wappen von Franz Joseph von Waldburg-Wolfegg (1704-1774), dem Bruder des Dompropstes Johann Ferdinand, und seinen beiden Frauen, Anna Maria von Salm-Reifferscheid-Dyck (t 10. 11. 1760) und Maria Adelheid von Waldburg-Trauchburg (ao 21. 04. 1761), gestiftet. Nebenaltäre und Hochaltarauszug erhielten Bilder des Konstanzer Hofmalers Franz Ludwig Herrmann in dem Jahre 1761. Das Hochaltarblatt verfügt über eine für die Verhältnisse in der Bodenseeregion sonst kaum erreichte venezianische Auffassung von Figur und Gewand in Anlehnung an Pittoni. Dem obengenannten Bild in Preßburg vergleichbar dürfte es auch logischerweise um 1760 entweder bei dem etwas als Sonderling geltenden Franz Anton Palko oder eher bei dem in gewisser Kooperation stehenden Bruder Franz Karl in Auftrag gegeben worden sein. Dieser war vor seiner Ernennung zum kurbayrischen Hofmaler (1764) und seiner Übersiedlung nach München damals noch in Prag ansässig und viel für die dortigen Jesuiten tätig. Zu seinem Fresko über der Orgel in St. Niklas auf der Kleinseite in Prag ergeben sich in der fast schon klassizistischen Isolierung der Figur große Parallelen⁷⁵.

Mariazeller Wallfahrtsbild und Eustachius Gabriel

Von der Qualität her zu den eigenhändigen Maulbertsch-Arbeiten zählen nach unserer Ansicht der »Susanna vor den Richtern« zeitlich benachbarte »Hl. Stephanus« (G 68) in Augsburg und die koloristisch noch reizvollere »Legendenszene« (G 69). An der Spitze der Werke um 1755 steht aber der »Hl. Narzissus« (G 67) im Barockmuseum Wien. Ihm nähert sich eine im Germ. Nationalmuseum Nürnberg befindliche »Anbetung des Mariazeller Gnadenbildes« mit einer nicht ganz so phantastischen Wiedergabe des

Variante in der Bremer Kunsthalle (BusHART 1963, 69, Nr. 154) ist sicher nicht von J. I. Wegscheider, sondern eher böhmisch-österreichisch. — F. A. Palko ist wohl auch ein sonst Pittoni zugeschriebenes, noch eingehender zu bestimmendes Deckenbild »Allegorie des Gedeihens. der Elemente, der Klugen Herrschaft ...« (Abb. 7) im Kleinen Salon des Schlosses Donaueschingen zuzuweisen, vgl. z. B. auch das »Walburga«-Bild, Ulm von Maulbertsch.

73 Entwurf in der Sammlung Rossacher (Inv. Nr. 0353), vgl. Rossacher, a. a. O., Salzburg 1983, 332f. m. Abb. (vielleicht doch eher F. K. Palko).

74 Konrad GRÖBER, Geschichte des Jesuitenkollegs und -gymnasiums in Konstanz, Konstanz 1904, 67f. (Franz Palko aus Prag HAB 1740).

75 Ausst. Kat. »F. K. Palko«, 1989, Nr. 34 und Ausst. Kat. »Prager Barock«, Schallaburg 1989, 363 m. Abb. — Als Bestätigung der Entstehung um 1760, vgl. Ausst. Kat. »F. K. Palko«, 1989, 18.

Gewandes des Kirchenpatrons (Hl. Lambrecht?)⁷⁶ an. Das Bild ist 1968 aus Wiener Kunsthandel (ehem. Sammlung Otto Schulze, Strauberg b. Berlin) erworben worden, aber umso mehr verwundert, daß Eustachius Gabriel Einzelmotive immer wieder verwendet, am vollständigsten und fast identisch beim Hochaltarblatt in Pless/Iller im Jahre 1766⁷⁷. Gabriel muß entweder diesen oder einen anderen Entwurf besessen oder einen der Entwürfe bzw. eine bisher unbekannte Ausführung kopiert haben.

Der Zeitgenosse und Landsmann Maulbertschs beginnt in der Schloßkapelle von Bad Waldsee (1751) unter dem auch später immer wieder durchschlagenden Einfluß Augsburgs (Holzer-Schule). In den Seitenaltarblättern von Winterstettendorf (1753?) hält er sich an Holzer und Piazzetta⁷⁸. in Tiengen 1754 unter Einfluß Spiegler und F. M. Kuens verwendet er dieselbe Vorlage wie Kaspar Fibich aus dem Maulbertsch-Umkreis für den Grazer Domherrenhof⁷⁹, in Winterstettenstadt (um 1753/55) benützt er ganz ungeniert u. a. M. Günthers Entwurf für den Chor von Amorbach. Nach einer Zäsur (Auslandsaufenthalt?) zeigt er ab 1762 in Osterhofen bei Bad Waldsee sich mit Trogers »Auferstehung Christi« (ähnlich J. M. Holzhey) vertraut. In der Waldseer Frauenbergkapelle (1762) entlehnt er wohl über Franz Xaver Forchner Motive v. a. des venezianischen Umkreises (Tiepolo, Piazzetta). Auch im linken Seitenaltarblatt von Unteressendorf kopiert er Tiepolo (Venedig, Jesuitenkirche). Im Kärntner Spätwerk z. B. Tainach, Propsteikirche verwendet er den Christustypus, der in Maulbertsch »Apostelkommunion«-Radierung seitenverkehrt erscheint⁸⁰.

Insgesamt wirkt Gabriel als Eklektiker, der vielleicht Schüler Holzers und Gehilfe Günthers war, Tiepolo und Piazzetta zumindest von Franken her kannte und spätestens ab 1762 — ohne allerdings als wirklicher Troger-Schüler betrachtet werden zu können — mit der Wiener Szene — wie auch seine testamentarische Verfügung zu dem Hochaltarblatt von Reute (1774 von Kremers Schmidt und nicht von Maulbertsch) beweist — vertraut war. Der Entwurf für das heute völlig übermalte ehemalige Hochaltarblatt von Baidnt schreibt Bushart Eustachius Gabriel um 1765 zu⁸¹. Diese Skizze dürfte aber eher dem Umkreis F. M. Kuens, der die Fresken 1764 am gleichen Ort fertigte, zuzuordnen sein, wie eine Motivübernahme und die Putten an der Orgelepore in Erbach bei Ulm (1768) weisen. Im übrigen handelt es sich um eine Kopie nach Trogers Altarblatt für Wranau/CSFR, das auch J. J. Zeiller im Hochaltarblatt von Ottobeuren zitiert⁸².

76 Das Jubiläum wurde 1757 gefeiert. Das Bild (Entwurf für ein Altarblatt und auch als Stichvorlage?) dürfte demnach um 1755/56 entstanden sein, vgl. GARAS 1971, 11 u. 15; GARAS 1974, 25 m. Abb. 12. — Eigenhändigkeit nicht ohne Zweifel, vielleicht doch von E. Gabriel.

77 Am frühesten Degernau, Kapelle, Deckenfresko, 1763; Reute, Klosterkirche, Chor- u. Seitenwandfresken, um 1764; Pless/Iller, Pfk., Fresko (»Enthauptung d. Täufers«), 1765/66; Unteressendorf, Pfk. SABER, 1766/67.

78 Auch Maulbertsch bekannt, vgl. »Hl. Familie«, Graz Joanneum (Woissetschläger 1961, 78f.).

79 Bayr. Nationalmuseum, Bildführer 5, Barockskizzen (Sammlung Reuschel), München 1978, 20f.

80 Zusammen mit der Radierung »Hauptmann v. Kaparnaum« (eigenhändig?) wohl um 1765 entstanden. Das Gemälde im Germ. Nat. Museum ist nicht der dazugehörige Entwurf sondern Kopie nach der Radierung oder u. U. nach einem verlorenen Urbild. — Gabriel besaß wahrscheinlich die »Nepomuk«-Serie, vgl. Ingoldingen, Pfk. (auch Holzer) u. Anm. 117.

81 BUSHART 1963, 39, Nr. 32.

82 W. ASCHENBRENNER-P. SCHWEIGHOFER, P. Troger, 1965, Abb. 84. — Ein in Priv. Bes. Bad Wurzach befindliches (Selbst-?)Bildnis »Jakob Ruez« in der Art des Trogerschen Selbstbildnisses ist vielleicht auch von E. Gabriel (oder B. Caspar?). Von Gabriel wohl auch die Fresken in Obereschach bei Weissenau, Pfk. — Einer der zahlreichen Kopien eines Troger-Entwurfes in Priv. Bes., Stuttgart, soll von Gabriel — in Osterhofen 1762 benutzt — stammen, was stilistisch nicht nachzuweisen ist, vgl. BUSHART 1963, 39, Nr. 31. Vielleicht übernahm Gabriel von J. M. Holz-

Eine interessante Querverbindung oder nur gemeinsamer Vorlagenvorrat stellt auch das Zitat der neuerdings Sigrist zugeschriebenen Ölskizze »Enthauptung Johannes d. Täufers«⁸³ im themengleichen Deckenfresko in Pless/Iller dar.

Franz Sigrist

Auch über Sigrist während seiner Augsburger Zeit 1754 bis 1763 könnten manche Verbindungen zu Maulbertsch gegangen sein, obwohl Sigrist Maulbertsch nie direkt zitiert. Ein bisher unbekannter, qualitativ hochstehender, auf Troger zurückgehender Sigrist der Zeit um 1760 befindet sich in der Pfarrkirche Bach bei Ehingen, »Enthauptung der Hl. Katharina« (Abb. 9). Von dem für seine muskulös-korpulenten Gestalten bekannten Maler stammt sicher — wie schon Otto Benesch vermutete — auch die Kopie des Brixener Troger-Altarblattes »Martyrium des Hl. Sebastian« im Joanneum Graz⁸⁴.

»Salbung Sauls« im Germ. Nationalmuseum Nürnberg — Felix Ivo Leicher, Joseph Hauzinger, Martin Knoller

Zwei Darstellungen der »Salbung Sauls« (G 52, 53) im Germ. Nat. Museum Nürnberg stehen in der Gewandbehandlung mit den zuvor erwähnten Werken Maulbertschs der Zeit um 1754 in Verbindung. Es fehlt beiden trotz der malerisch delikaten Lichthöhungen der expressive Schwung, die Figuren heben sich in einer zu klaren, beruhigten Kontur von einer Wandfolie ab. Trotz der Distel dürfte es sich auch nach den Maßangaben um die Wettbewerbsarbeit und die dazugehörige fast gleich ausgearbeitete Beweisskizze zur Preisaufgabe des Jahres 1754 handeln, wo der Troger-Schüler Joseph Hauzinger vor Felix Ivo Leicher, dem damaligen Maulbertsch-Mitarbeiter, gewann⁸⁵. Das Oberteil des Samuel geht neben Rembrandt-Paraphrasen C. D. W. Dietrichs wohl auf einen von Marco Pitteri gestochenen »Hl. Franz von Paula« von Bencovich zurück⁸⁶. Einen ähnlichen Gesichtsausdruck zeigt auch Hauzingers nach 1772 entstandene »Alte Frau am Fenster« im Moskauer Puschkina-Museum⁸⁷. Einen fast identischen Aufbau (Hintergrund, Gewand) besitzt ein stärker an Maulbertsch orientiertes Bild »Rebekka mit Eliezer« (G 54) im Mährischen Museum Brünn aus Schloß Lysice, auf dessen auffälligen Tierbeiwerk ein Halsband mit den Initialen FL (oder IH?) angebracht ist, was P. Cannon-Brookes als Felix Leicher deutet⁸⁸.

Das Werk Leichers, das sich zumeist durch eine schwächliche, vertriebene Farbigkeit, teilweise durch eine von Michelangelo Unterberger beeinflusste Figurenplastizität aus-

hey, der sehr eigenschöpferisch damit umging, nicht nur dessen Isnyer Farbigkeit, sondern auch einige Entwürfe aus dem Troger-Schülerkreis.

83 BAUM 1980, II, 762f. — Vgl. auch das Aufnahmestück von 1765 von Joh. Georg Greippel. Das Henkermotiv auch bei M. Heigl in Mühlendorf a. Inn, Pfk., um 1770.

84 WOISETSCHLÄGER 1961, 196f.

85 Anton WEINKOPF'S Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien 1875, 30f. — Die Preisarbeit M. Knollers von 1753 »Tobias heilt seinen Vater« ist nach den Maßen wohl identisch mit dem als Troger geführten Bild in der Residenzgalerie Salzburg. vgl. Kat. Residenzgalerie Salzburg, 1980, 98 u. Taf. 92.

86 O. O. KRÜCKMANN, F. Bencovich, 1988, Abb. 59 (Kat. IVa-2).

87 BUSHART, a. a. O., 1967, 26. — Hauzingers Frühwerk ist dem Verfasser leider nicht bekannt.

88 CANNON-BROOKES 1977, 22; HABERDITZL 1977, 260f.

zeichnet, erscheint in den bisherigen Darstellungen⁸⁹ nicht sehr kohärent. Er dürfte Maulbertsch hauptsächlich neben und nach J. Bergl in Ebenfurth, Zirc zur Hand gegangen sein⁹⁰.

Eine gewisse Verwandtschaft v. a. zu »Rebekka und Eliezer« ergibt sich mit zwei jetzt in den USA befindlichen Genredarstellungen: »In der Malerwerkstatt« (G 45), Univ. of Kansas, Lawrence und »Konzert im Freien« (G 46), Museum of Art, Baltimore, wobei beim Hintergrund des letzteren auch an den frühen Johann Christian Brand, aber kaum an Maulbertsch gedacht werden kann⁹¹.

Maulbertsch von 1755 bis 1765 — Gehilfen

Wegen den starken, fast eigenständigen Lichthöhungen und Strichelungen, sowie unorganisch-abstrakt eingefügten Bogen- und Richtungselementen muß bei der »Vermählung Mariens« (G 71) im Wiener Privatbesitz⁹² auch wegen der piazzettesken, glatzköpfigen Rückenfigur immer auch Mildorfer mit ins Kalkül gezogen werden. Qualitätsmaßstab für die Meisterzeit Maulbertschs bleiben die »Allegorie auf die Erziehung eines Kavaliere« (G 98) und die »Darbringung Christi im Tempel« (G 99) (beide um 1758) und vielleicht auch noch der »Hl. Ignatius von Loyala« (G 126) (um 1760), alle im Barockmuseum Wien⁹³. Die in Augsburg befindliche Skizze »Auferstehung Christi« für Sümeg fällt schon wegen der klobig-verzeichneten Hand ab und muß als Kopie/Replik der Werkstatt angesehen werden⁹⁴.

Auf der anderen Seite stehen, wie schon P. Cannon-Brookes bemerkte, Arbeiten auf Papier von additiver, kleinteilig-zögernder, flächig-dekorativer Auffassung. Auch die oft dralle, teilweise verzeichnete Körpergestaltung fällt auf. Die Ölmalereien auf dem billigeren, auch z. B. von Sigrist benutzten Papier⁹⁵ scheinen auf eine oder ganz wenige Sammlungen zurückzugehen⁹⁶. Wir haben hier wohl Studienmaterial von Maulbertsch-Schülern vor uns.

89 K. GARAS, F. I. Leicher, in: Bulletin du Mus& National Hongrois des Beaux Arts. XIII, 1958, 87 ff.; Maulbertsch 1984, 158 f. — »Hl. Familie«, Christl. Mus. Esztergom, bleibt problematisch, »Hl. Josef v. Calasanz«, Nat. Gal. Budapest (Maulbertsch 1984, 160 Abb. 27) ist eher eine Kopie Winterhalters d. J. nach Leicher; »Marter der Hl. Barbara«, 1761 (Maulbertsch 1984, 161 Abb. 28).

90 HABERDITZL 1977, 260 ff. — Der 1727 geborene und 1751 in die Akademie eingetretene Leicher war als 24-jähriger sicher nicht der Lehrjunge Maulbertschs.

91 BAUM 1980, I, 82-86; WOISETSCHLÄGER 1961, 22f.

92 Maulbertsch 1974, 86, Nr. 23 m. Abb.

93 BAUM 1980, I, Nr. 182, 183, 187.

94 Kat. Dt. Barockgalerie Augsburg, 1984, 176; CANNON-BROOKES 1977, 26 (anderer Meinung).

95 Zumeist genügten im Rahmen der Freskomalerei lavierte Zeichnungen. Farbige Ölskizzen (auf Leinwand) dienten v. a. in der späteren Zeit Maulbertschs als Ausführungshilfe für die stärker herangezogenen Mitarbeiter, aber noch mehr als (fast) autonome Kabinettstücke (Modello wie Ricordo), vgl. auch F. MATSCHE, J. J. Zeiller, Diss. Marburg 1970, 67 u. 515f. (Anm. 174): spätere und qualitativ schwächere Wiederholungen von seiten des Meisters bleiben wohl eher die Ausnahme. Bei den meisten Barockkünstlern dürfte es im 18. Jh. so ausgesehen haben: zeichn. Entwürfe (Detail-Naturskizzen, Kompositionsskizzen) — Original (ev. Modello) in Schwarz/Weiß und in Farbe — Wiederholungen (Kopien/Repliken zumeist von den Mitarbeitern). Grundlegend dazu: B. BUSHART, Die dt. Ölskizze als autonomes Kunstwerk, in: Mchn. Jb. f. bild. Kunst, XV, 1964, 145ff. — Vgl. z. B. auch K. Fibich, »Taufe Christi«, München, Sammlung Reuschel (R 128); Mildorfer (-Kopie?), »Himmelfahrt Mariä« (R 139).

96 Die Stücke der österreichischen Barockgalerie, Wien aus der Sammlung Pirchan, der mährischen Galerie in Brünn, oder der Sammlung in Lemberg/Lwow stammen alle aus Brünn.

»Diana und Callisto/Göttinnen« — Andreas Bruggers Tettmanger Treppenhausfresken

Das künstlerisch wohl schwächste, am weitesten von Maulbertsch entfernte und beide Seiten ökonomisch ausnützende — was ein arrivierter Maulbertsch dieser Zeit wohl nie getan hätte — Exemplar in der Mährischen Galerie Brünn »Diana und Callisto/Göttinnen oder Tag und Nacht« (G 121, 122) (Abb. 10a) stammt mit größter Wahrscheinlichkeit von der Hand des Langenargener Landsmannes und Schülers seit 1755, Andreas Brugger, der Motive (Architektur, hockende Nymphe u. a.) in seinen Treppenhausfresken (Abb. 10b) um 1765 wiederholt⁹⁷. Eine andere, in der Bremer Kunsthalle befindliche, Maulbertsch zugeschriebene Skizze »Hl. Bernhard« (G 97) ist durch den Verfasser wohl eindeutig als Entwurf für ein Bild des Salemer Bernardusganges um 1765/66 bestimmt⁹⁸. Manche dieser Arbeiten — wie die letztgenannte — könnte bzw. müßte über den jüngeren Bruder Franz Anton Brugger, der vielleicht während seines von Abt Anselm II von Salem finanzierten Akademiestudiums in Wien 1774 bis 1781 zeitweise ebenfalls Gehilfe Maulbertschs war, nach Wien bzw. Mähren zurückgebracht worden sein.

»Bad Dianas/Erziehung des Bacchus« — Andreas Bruggers Frühwerke in Tettmang und Salem

Ähnlich, vielleicht qualitativ etwas stärker bietet sich das Doppelblatt »Bad der Diana/Erziehung des Bacchus« (G 117). Das aus der Zusammenarbeit von Maulbertsch und Leicher/Bergl bekannte Tiergenre kehrt in den Tettmanger Treppenhausfresken ebenfalls wieder. Die den Spiegel haltende Figur taucht im besagten »Bernhardsbild« auf. Dralle Körperlichkeit, rundliche Gesichter mit aufgesetzten Mandelaugen, ähnlich denen Leichers, kennzeichnen auch den späteren Brugger. Der Wasserfall erinnert an das Mistelbacher Fresko von 1760 (G 125), an dem Brugger nachweislich mitwirkte. Ausschnitt (Satyr links und oben) und Umrißhaftigkeit lassen an eine Kopie eines verschollenen Maulbertsch-Freskos denken. Die linke obere, durch den Arm teilweise verdeckte Gespielin Dianas erfährt im flächigen »Hl. Norbert« (G 131) der Karlsruher Kunsthalle eine Wiederholung⁹⁹.

Die »Tugenden« (G 183) in dem Wiener Barockmuseum, angeblich um 1765, in ähnlicher Machart mit imitativ gesetzten Weißhöhungen, ungeschickter Gesichtsuntersicht oder die »Tugenden/Allegorie der Stärke« der Bibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Lwow/Lemberg (angeblich für Klosterbruck)¹⁰⁰ mit ähnlicher rundlicher Gesichtsformung schließen sich daran an. Die Variation »Glaube, Liebe, Hoffnung«, ebenfalls Lwow, nähert sich in ihrer geometrisierenden Komposition und betonten winkligen Armschwüngen schon der Hand Joseph Winterhalters d. J., der ungefähr ab 1763/65 Maulbertschgehilfe wurde. Vielleicht noch ketzerischer erscheint die Herausnahme der »Himmelfahrt Mariä« (G 148) für Schwechat, Barockmuseum Wien, aus dem eigenhändigen Oeuvre Maulbertschs. Es handelt sich dabei eher um eine Kopie bzw. Teilkopie des Freskos, das im Gegensatz dazu organisch und künstlerisch überzeugend wirkt und nicht tafelmäßig kombiniert erscheint — für einen eigenhändigen Maulbertsch dieser Zeit unvorstellbar. Der verunglückte Emporblickende links unten

97 Vgl. im folgenden H. HOSCH, A. Brugger, 1987, 48f., 88ff.

98 Ders., 1987, 139f.

99 CANNON-BROOKES 1977, 27. — »Unterweisung und Himmelfahrt Mariens«, beide Karlsruhe, Kunsthalle, sind wohl eigenhändig.

100 HABERDITZL 1977, Abb. 5,7; GARAS 1986, 146 (Winterhalter).

entspricht ebenfalls nicht dem damaligen Maulbertsch-Niveau. Auch die »Anbetung« (G 184) des Wiener Barockmuseums bleibt trotz koloristischer Effekte zufälliger Ausschnitt und irgendwie »kleinkariert«. Dasselbe gilt für den ziemlich verzeichneten »Reitenden Feldherrn« (G 185). Der Emporblickende gemahnt wieder sehr stark an Brugger. Der »Hl. Jakobus von Compostela« (G 169), ebenfalls Wien, sollte als Kopie Bruggers in Betracht gezogen werden, zumal er dieses Motiv noch nach seinem Rompreis 1770 in der Tettninger Schloßkapelle verwendet.

Die Deckenbilder des Wiener Piaristenrefektoriums von 1761 müssen schon in ihrem Urzustand schülerhaft-additiv gewirkt haben. Auch sie sind zusammen mit den Grisaille-medailles Vorstufen der Tettninger Treppenhausfresken, wo mehrere Motive zitiert werden. Da Brugger in Krumbach bei Tettngang (1771) selbst noch einen Blütenengel aus bzw. für Halbturn wiederverwendet und er erst im Oktober 1765 urkundlich am Bodensee wieder faßbar ist, kann eine Mitarbeit in der Maulbertsch-Werkstatt bis 1765 fast sicher angenommen werden.

Die Skizzen in der Mährischen Galerie Brünn zu den am 9. Oktober 1765 verakkordierten Fresken von Pöltzburg scheinen eher Kopien Bruggers der Originalentwürfe Maulbertschs zu sein¹⁰¹. Winterhalter d. J., erkennbar neben den undifferenziert spitzzulaufenden Extremitäten an den ovalen Gesichtsscheiben mit Markierungsflecken, wiederholte wohl einen später noch abgeänderten Entwurf¹⁰². Wie ein originaler Maulbertsch auszusehen hat, verdeutlicht die Zeichnung »Hl. Stephan vor Maria« in der Wiener Albertina für Erlau 1768 103.

Joseph Winterhalter d. J.

Deutlicher als in der die Radierungen von um 1765 verarbeitenden »Verklärung Christi« im Minoritenkonvent Wien¹⁰⁴ wird die Hand Winterhalters in der zur selben Serie gehörigen »Ausgießung des Hl. Geistes« in Wiener Privatbesitz und natürlich in der »Himmelfahrt Christi« und »Pfingsten« der Alba-Julia-Serie (G 149-154) erkennbar.

Auch die »Gefangennahme des Hl. Johann von Nepomuk« (G 191B) im Barockmuseum Wien und die »3 männlichen Figuren« in Lwow¹⁰⁵ stammen von derselben Schülerhand (Winterhalter?).

Es hat — um die Abschreibungen hiermit vorerst zu beenden — den Anschein, als ob Brugger und Winterhalter von 1763 bis 1765 »einträchtig« nebeneinander arbeiteten und Winterhalter einen großen Teil des Bruggerschen Studienmaterials übernommen und so in Brünn hinterlassen haben könnte.

101 Ausst. Kat. »Barock in Mähren«, Wien 1988, 48ff., Nr. 27.

102 Maulbertsch 1974, 111, Nr. 131, Abb. S. 205.

103 Maulbertsch 1974, 112, Nr. 135, Abb. S. 210.

104 GARAS 1986, 155f.

105 Wien u. der Europ. Barock, in: Akten des XXV. Intern. Kongreß f. Kunstgesch., Wien 1983 (1986), Bd. 7/Sektion 7, Abb. 101 = Haberditzl 1977, Abb. 5; wie oben: Abb. 103 »Erschaffung Evas«, Ölskizze, Lwow, Bibl. d. Ukrain. Akad. d. Wiss. (kein Maulbertsch, sondern eher Winterhalter oder N. Grund), ähnlich Abb. 104, 105, 106, 107, 109.

Einflüsse auf Johann Chrysostomus Wink, Franz Ferdinand Dent, Josef Anton Messmer und andere

Bei dem ein Jahr jüngeren Johann Chrysostomus Wink (1725-1795) läßt sich eine unmittelbare Rezeption von Maulbertsch kaum nachweisen. Ob er vor seiner nachhaltig wirkenden Zusammenarbeit mit Johann Wolfgang Baumgartner in Bergen (1756) auch in Wien war, ist bisher nicht bekannt. Zwischen 1754/56 hielt er sich zumindest zeitweise in Rottenburg/Neckar¹⁰⁶ auf, vielleicht auf Empfehlung von Franz Sebald Unterberger, dem Bruder des damaligen Wiener Akademierektors, der für die Rottenburger Karmeliterkirche drei in Erlaheim bei Balingen noch vorhandene Bilder, davon eines signiert und 1751 datiert, und wahrscheinlich auch die in der Ehinger Konviktskirche hängende »Taufe Christi« (nach M. Unterberger) malte. Dazu kommen noch zwei in Bochingen bei Oberndorf/Neckar aufbewahrte, ehemals dem Kloster Bernstein gehörende Gemälde. Das fahle, von Crespi und Piazzetta herrührende Licht und die teilweise plastisch-dralle Modellierung Winks¹⁰⁷ könnte partiell hier ihren Ursprung haben. Das Werk des Tirolers Holzer kannte er sicher ebenfalls aus seiner Jugend. Vielleicht stammt die spätere Kopie in der Augsburger Barockgalerie nach Holzers Deckenfresko der Eichstätter Sommerresidenz ebenfalls von ihm¹⁰⁸. Die unteren mit den Kybele-Löwen spielenden Mänaden bekommen in der Kopie einen maulbertschesken Ausdruck, den er auch in früheren Jahren (vor 1753) von dem fast eine Generation älteren Johann Wolfgang Baumgartner übermittelt bekommen haben könnte. Die »Zurückweisung der Kaiserin Eudoxia« im Barockmuseum Wien¹⁰⁹ kommt Maulbertsch in der weiblichen Hauptfigur (vgl. die »Herodias« von Nikolsburg) oder den Rokokopagen und den Rembrandttypen sehr nahe.

Zum Umkreis Baumgartners gehört Josef Mages, dessen kurzer und unbefriedigender Wiener Akademiebesuch wahrscheinlich eher um 1745 anzusetzen ist — also zur Zeit der Schließung —, als 1749/50 nach der Wiedereröffnung, wo er auf ausgedehnten Reisen sich befunden haben soll, bevor er 1751 das Bürgerrecht in Augsburg erwarb. Im früheren Werk (z. B. Ebersmünster/Elsaß, 1759) kann man eventuell von Baumgartner, aber auch durch seinen Mitarbeiter Joseph Christ aufgefrischte allgemeine, nicht mit Maulbertsch speziell zu verbindende Wiener Einflüsse erkennen.¹¹⁰

Viel deutlicher ist dies bei Joseph Christ feststellbar, der erwiesenermaßen sich am 10./17.10.1752 an der Wiener Akademie einschreiben ließ. Er folgte dort wohl eher der durch Göz in Augsburg bzw. Kuen in Weissenhorn vorgeprägten Richtung im Umkreis von Michelangelo Unterberger als der der Mildorfer-Maulbertsch-Gruppe. Ohne direkte Zitate nähert er sich Maulbertsch am stärksten in Einzelfiguren des Deckenfreskos von Ettenbeuren bei Augsburg (um 1766).

Thomas Christian Wink (1738-1797), nach seiner 5-jährigen Lehre bei dem Eggenfelder

106 PfA Rottenburg, Taufbuch II (1728-1784), fol. 121: Joannes Wolfgang Amadeus am 18. 6. 1754; fol. 129: Josef Willibald am 15. 3. 1756. Die Gemahlin Maria Franziska Dosch, vielleicht Tochter des rottenburgischen Registrators Johann Michael Dosch und Schwester(?) der mit Joseph Adam Mölck verheirateten (1738) Maria Josepha Dosch.

107 Ergänzung der Werkliste J. Chrys. Winks: »Joh. v. Nepomuk« (bez. u. dat. 1756?), »Kreuzigungsszene«, Lauchheim Pfk. (ehemals zum Dt. Orden gehörig), beide durchaus mit J. M. Holzheys Art verwandt.

108 Kat. Dt. Barockgalerie Augsburg, 1984, 131f.

109 BAUM 1980, I, 53, Nr. 15.

110 Sein Augsburg angepaßter, plastischer Stil wirkt auf J. J. A. Huber, ja sogar auf den in Freiburg ansässigen Simon Göser in Verbindung mit der Gambs-Nachfolge. Der Entwurf für das Oratorium in Säckingen, 1765 (sign. u. dat.) in der Augsburger Barockgalerie, ist neben gewissen Scheffler-Elementen in der Dynamik ohne den Wiener Einfluß kaum zu denken.

Faßmaler Anton Scheidler und Gesellenzeit beim Eichstätter Jakob Feichtmayer, ging über einen kurzen Aufenthalt (1758) in Augsburg und Freising als Gehilfe des Hofmalers Michael Kaufmann nach München, wo er sich durch Kopieren weiterbildete bis er schließlich Theatermaler, Entwerfer der Gobelinmanufaktur und 1769 Hofmaler wurde. Frühwerke wie das »Gastmahl des Pharisäers« oder das »Letzte Abendmahl« von 1763 in St. Paul i. Lavanttal/Ö.¹¹¹ lassen noch vor der Übersiedlung F. K. Palkos nach München (1764/65) einen nachhaltigen allgemeinen Eindruck Wiens und wahrscheinlich nicht nur den über Baumgartner oder den Bruder Johann Chrysostomus Erfahrenen bei dem anpassungsfähigen Wink erkennen.

Johann Jakob Zeiller (1708-1789), der nach seiner Ausbildung in Rom bzw. Neapel bei Conca und Solimena 1733-1755 in Wien seinen Wohnsitz hatte, wo er 1737 den 1. Preis errang, beeinflusste schon vor 1755 wohl auch Meinrad von Ow und Franz Martin Kuen¹¹². Er und sein Vetter Franz Anton, ein Schüler und Gehilfe von Holzer, Göz und Giaquinto, vertreten mehr die neapolitanische Richtung in der Wiener bzw. der österreichischen Malerei¹¹³.

Franz Martin Kuen, der einen Onkel in Prag hatte und angeblich dorthin als Professor berufen werden sollte, oder der aus Mähren stammende, in erster Ehe mit einer Wienerin verheiratete Gottfried Bernhard Göz hatten sicherlich Kontakte nach Wien, natürlich schon aus der Zeit vor Maulbertsch. Bei Joseph Wannemacher (1722-1780) kann der Verfasser im Gegensatz zu Klara Garas (1986) keine Wiener geschweige denn Maulbertsch Reminiszenzen erkennen. Wohl wie Johann Baptist Enderle bei Anton Enderle in Günzburg ausgebildet, von Scheffler wie Kuen beeinflusst, verbindet Wannemacher in seinen späteren Werken¹¹⁴ krause Ornamentik mit römischen, dem Conca-Umkreis zuzuordnenden Eindrücken.

Josef Anton Messmer von Hohentengen (1747-1827), Schüler und Mitarbeiter seines Vaters Johann Georg, der seinerseits wohl Schüler des aus der von dem Bolognesen C. Cignani inspirierten Sing-Schule stammenden Johann Kaspar Koler und Gehilfe Spiegler war, besuchte etwa von 1768 bis zum 18. September 1770 die Wiener Akademie, angeblich in der Klasse des von R. Donner beeinflussten, frühklassizistischen Bildhauers Jakob Christoph Schletterer (1699-1774). Er dürfte nach seinem »Hl. Grab« in Weissenau und Freskohintergründen auch unter Vinzenz Fischer Architekturstudien betrieben haben. Ein etwas an Sigrist erinnernder Fresko-Entwurf für eine »Himmelfahrt Mariä« in der Stuttgarter Staatsgalerie¹¹⁵ zeigt in dem Europa-Erdteil an Maulbertsch (z. B. Wien, Franz-Regiskapelle der Jesuitenkirche am Hof, 1752) erinnernde Kavalierefiguren. In späteren Werken, z. B. »Hl. Sebastian und die Frauen« in der Stiftskirche Bad Waldsee von 1778¹¹⁶ oder die »Marienkrönung« in Seekirch am Federsee von 1774 zeigt sich wie in den Fresken der Stiftskirche Bad Buchau (eher nach 1774) ein plastisch-stämmiger, später isolierter Figurenstil.

111 Öst. Kunsttopographie Bd. XXXVII, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul i. Lavanttal, Wien 1969, 313f., Nr. 110/11, Abb. 457/58.

112 Nach 1755 auch das Altarblatt »Hl. Michael« (Abb. 11) und das Deckenfresko »Hl. Dreifaltigkeit« in der Michaelskapelle, Immenstaad am Bodensee.

113 F. A. Zeillers Schüler, Anton Krabacher: »Hl. Judas Thaddäus«, »Hl. Katharina«, Unterkochen b. Aalen, Pfk.; von diesem wohl auch: »Anbetung d. Hirten«, »Anbetung d. Könige«, Justingen b. Schelklingen, Pfk.

114 Zwei unbekannte Frühwerke (bez. ...er u. dat. 1752) in der Pfk. Altsteuflingen b. Ehingen.

115 BUSHART 1963, 46 Nr. 100.

116 Dazu der Entwurf in der Barockgalerie Wien, vgl. BAUM 1980, II, 524f., Nr. 363 (»unter Maulbertsch-Einfluß«).

Nur Franz Ferdinand Dent (1723-1796), ein ungefährender Altersgenosse unseres Malers, benutzt — wie Franz Anton Weiss ohne die Maulbertsch-Formensprache sich künstlerisch anzueignen — im Deckenfresko von Killer bei Hechingen (1778) den Schmutzer-Stich »Hl. Johann von Nepomuk als Fürsprecher«¹¹⁷ nach Maulbertsch aus dem Jahre 1766(?) allerdings seitenverkehrt wie Gabriel in Ingoldingen. Dent kombiniert ihn mit der bekannten »Himmelfahrt Mariä« in Lille von Piazzetta, wobei die Mariengruppe wieder einem anderen Vorbild (Göz-Stich), das Gabriel 1762 in Osterhofen und J. N. Nieberlein 1803 in einer Stationskapelle am Schönenberg/Ellwangen verwenden, entlehnt ist. Vielleicht sind sich Dent und Maulbertsch in der Werkstatt Spiegler oder Wegscheiders in Riedlingen begegnet, aber ansonsten ergeben sich mit dem später unter das Niveau Fr. L. Herrmanns zurückfallenden, oft Spiegler und manchmal M. Günther zitierenden, hohenzollerisch-hechingischen Hofmaler Dent keine weiteren Beziehungen.

Rückblicke

Vielleicht ist der Verfasser nicht aus Übermut sondern aus innerer Konsequenz mit dem bisher Dargelegten etwas zu weit geraten, aber hoffentlich wenigstens in der richtigen Richtung geblieben. Nur mit grundsätzlicher Infragestellung und strengem Ausgehen vom Gesicherten kann ein klareres und zutreffenderes Bild von Entwicklung und Bedeutung Maulbertschs gewonnen werden. Für das hier nicht behandelte Spätwerk mit der Reintegration Daniel Grans stehen die »Aufnahme des Hl. Augustin« von ca. 1785 im Wiener Barockmuseum¹¹⁸ oder die »Hl. Dreifaltigkeit« im Museum Budapest¹¹⁹ als Maßstab, wobei gegenüber den meisten Barockkünstlern sicher von einer gewissen technisch-künstlerischen Konstanz — abgesehen von Schwankungen durch Bezahlung, Krankheit oder Alter — ausgegangen werden kann. Schwierigkeiten bereiten uns heute vor allem die Erhaltungszustände, die Überarbeitungen und die arbeitsteilige Organisation der oft überbeschäftigten Künstler.

Große Unsicherheiten bleiben nach wie vor beim Frühwerk Maulbertschs, da dem Verfasser Anton Schunko, Josef Kremer, Franz Scopoli bisher gänzlich ohne bildliche Vorstellung geblieben und Caspar Sambach, die frühen Vinzenz Fischer oder Joseph Hauzinger kaum eindeutiger zu Gesicht gekommen sind¹²⁰. Nach unseren bisherigen

117 Maulbertsch 1984, 138, Abb. 17. — Vielleicht steckt für beide eine bisher unbekannte Vorlage dahinter. — Ergänzung der Werkliste Dents: »Hl. Sippe«, Ertingen-Frauenkapelle (eher Dent als Wegscheider). »Hl. Kümmernis«, Stetten b. Hechingen, ehem. Klosterkirche; »Marientod«, Königsheim b. Meßstetten, Pfk.

118 BAUM 1980, I, 347f., Nr. 207 m. Farbabb.

119 Maulbertsch 1984, 132 ff. — Die »Jahrmarktsszene« (G 327) im Germ. Nationalmuseum Nürnberg muß im Zusammenhang mit der Radierung (G 325) als schwächere und kaum eigenhändige Variante angesehen werden.

120 Hier könnten die vom Verfasser beim österr. Bundesdenkmalamt bestellten, aber noch nicht erhaltenen Photos etwas zur Klärung beitragen. — Noch einige Korrekturen zu neueren Publikationen: Ausst. Kat. »Barock in Mähren«, Wien 1988; S. 47f., Nr. 25: »König Premysl Ottokar II empfängt den Olmützer Bischof Bruno von Schaumburg, 1759 (sicher nur Werkstattarbeit); S. 47, Nr. 24 »Entführung« (G 116) (eher Rettung und nach 1760); S. 96-99, Nr. 59 »Anbetung d. Hl. 3 Könige« (sicher nur Troger-Nachfolge). — Ausst. Kat. »Barock in der Slowakei«, Viechtach 1989; S. 20, Nr. 31 »Hl. Augustinus«, um 1762 für Bohuslavice (sicher Schülerarbeit, A. Brugger?). — Ausst. Kat. »F. A. Maulbertsch«, 1984; S. 174/6 »Heimsuchung Mariä« (nicht M. Unterberger sondern eher F. X. Wagenschön); S. 127/30 »Hl. Paulus« (unmöglich Maulbertsch, schon gar nicht um 1759); »Hl. Wenzel«, Tallya (wenn eigenhändig, dann völlig überarbeitet). — Ausst. Kat. »F. A. Maulbertsch« 1974; S. 66, Nr. 19 (Farbabb.

Erkenntnissen war Maulbertsch weniger ein frühreifes Genie, außer manieristisch-niederländischem Vokabular nahm er Einflüsse der damaligen überlegenen Kräfte der Troger-Schule wie Mildorfer und Schunko (?) auf. Die damals modernen venezianischen Pittoni-Elemente dürften nicht nur von Wien selbst, sondern über den derzeit kulturell ausstrahlenden sächsisch-polnischen Umkreis (z. B. Anton Kern, Hofmaler seit 1741)¹²¹, von dem sich auch der damals weiterentwickelte Franz Karl Palko¹²² angezogen fühlte, zu Maulbertsch gedungen sein. In dieser Vermittlungsfunktion müßte auch der vor allem als Porträtist und Genremaler hervorgetretene Franz Anton Palko näher untersucht werden.

Nach 1750 und vor allem 1755 gewinnt Maulbertsch zunehmend eine Zentralstellung vor allem als Freskomaler¹²³, während Troger, Gran und Unterberger altershalber ausfallen, Mildorfer und Palko schon ihren Zenit überschritten haben. Der seit 1755 wieder erstarkenden klassizistischen Gegenströmung in der Gestalt des »Remischen gue« kann Maulbertsch nur eine weitere »Aufklärung« in Farbe und Komposition und eine größere Faßlichkeit der Figuren entgegensetzen. Nur noch in der Provinz (Böhmen, Ungarn) hatte er wirklich Anhänger und auch Nachahmer. So ist auch verständlich, daß in seiner Heimat Süddeutschland nach 1770 nur noch einer seiner bedeutendsten Schüler, Andreas Brugger, der aber ab 1769 als Rompreisträger ebenfalls dem neuen Geschmack Tribut zollte, bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts etwas sentimental und volkstümlich die Bildwelt eines Maulbertsch wie von Ferne ahnen läßt. Wenn die Nachwirkung vor allem in unserer Region nicht der Bedeutung unseres Malers entsprach, so lag dies z. B. nicht an der Konkurrenz der Augsburger Künstler oder gar der dortigen Akademie¹²⁴.

S. 85) »Anbetung d. Hirten« (unmöglich Maulbertsch, eher J. L. Kracker); S. 105, Nr. 98 »Soldatenszene« (wahrscheinlich schon um 1765 und Schülerarbeit: Brugger/Winterhalter?). — Die bei HABERDITZL 1977 abgebildeten Werke sind zum überwiegenden Teil sicher nicht eigenhändig: Abb. 11, »Hl. Joh. v. Nepomuk«, um 1763, jetzt Museum Langenargen (Winterhalter?). — Kat. d. Salzburg Barockmuseum, Sammlung Rossacher, 1983: S. 62/65 »Allegorie Europas und Asiens« (sicher kein Asam, J. M. Frantz?); S. 272f. »Christus im Hause Simons«, 1775 (kein Knoller, sondern J. J. A. Huber, vgl. Ochsenhausen); S. 298f. »Mariä Himmelfahrt«, um 1758 nach Maulbertsch (vielleicht Vinzenz Fischer?); S. 296f. »Christi. Allegorie« (eher Winterhalter); S. 274 f. »Allegorie der Vergänglichkeit« (sicher kein Knoller, eher Nachzeichnung nach C. I. Carlone). — Bayr. Nationalmuseum, Bildführer 5, Barockskizzen (Sammlung Reuschel) 1978, S. 10 f. J. Anwander, Inv. RI. 2: Ausführung von J. Leithkrath (bez.) in Oberndorf bei Donauwörth, 1774/76 (dazu Zeichnung im Germ. Nationalmuseum Nürnberg, Hz 4275, vgl. Heffels 1969, 18ff., Nr. 5 m. Abb.); S. 12 J. W. Baumgartner, Inv. RI. 15: Ausführung in Elchingen, Ostalbkreis, St. Ottmar, um 1780 (wohl von A. Wintergerst, der sicher auch am Sommerpavillon Meersburg mitwirkte).

121 Vgl. »Jesus unter den Schriftgelehrten«, Germ. Nationalmuseum, Nürnberg (A. Kern) fast ein Bindeglied zwischen Pittoni und Maulbertsch.

122 Ausst. Kat. F. K. Palko, Salzburg 1989, 10ff. — Der spätere Auftrag für die Dresdener Hofkirche an Maulbertsch wäre dadurch noch verständlicher.

123 Die Freskokunst dürfte er neben süddeutschen Reminiszensen doch wohl am ehesten aus Böhmen vermittelt bekommen haben.

124 Der Einfluß Augsburgs und seiner Akademie wird zumeist überschätzt. Der »recommendierte« Bergmüller, der letztlich aus der Münchner Wolff-Maratta-Schule kam, praktizierte einen relativ leicht nachzunehmenden, akademischen Stil, der v. a. durch die in Augsburg florierende Druckgraphik eine größere Ausbreitung erfuhr. Diese relativ günstige Kunstmarktsituation der freien Reichsstadt nutzten — auch unter dem Eindruck des zeitweiligen künstlerischen Vakuums in München nach dem Tode Max Emanuels — junge begabte Kräfte wie Holzer, Göz, Baumgartner, die künstlerisch eher von Tirol, München und Böhmen herkamen und für einen Impuls in Richtung Rokoko sorgten. Die Attraktivität der 1726 wieder errichteten Wiener Akademie und des dort praktizierten »Reichsstiles« war und wurde gegenüber der nach der Errichtung der Münchner Anstalt 1770 zunehmend bedeutungslosen Reichsstädtischen Akademie für die süddeutschen, v. a. katholischen Maler ungleich größer.

sondern am allgemeinen Niedergang der ingeniösen Barockmalerei. Nicht nur altershalber betätigte sich Maulbertsch in seinen letzten Jahren verstärkt als Klein-, Fein- oder Kabinettmaler.

Der Einfluß der künstlerischen Tradition seiner Heimat (letztlich Asam, Zimmermann oder Spiegler und die folgende Generation um Holzer, Göz) ist noch viel schwieriger abzuschätzen, wenn man nicht in eine Blut- und Boden-Ideologie verfallen will. Allerdings kann man wohl festhalten, daß ein Großteil der Maulbertsch-Schüler aus dem Schwäbisch-Alemannischen Bereich kam ¹²⁵. vielleicht auch einer der Ablehnungsgründe für den Rheinländer Hubert Maurer im Jahre 1764.

Das geistig-künstlerische Klima in Wien von 1740 bis 1755 war von einer Aufbruchsituation mit einer Mischung von subjektivistischen-genialischen-artistischen und volkstümlichen-konventionell-naivgläubigen Elementen geprägt. Zumindest unter diesen beiden Aspekten muß das Phänomen Maulbertsch betrachtet werden.

Nachtrag: Abb.5 "Heimsuchung" wohl von Joseph Hölz, vgl. Fresko im Treppenhaus von Kloster Schussenried

Anschrift des Verfassers:

Dr. Hubert Hosch, Viktor-Renner-Straße 17, D-7400 Tübingen

¹²⁵ Zur Erinnerung: Johann Angst, der Sohn des aus Neckarsulm stammenden Akademieprofessors Ernst Friedrich Angst (Pavor); Andreas Brugger aus Langenargen; Joseph Winterhalter d. J. aus Vöhrenbach im Schwarzwald, und eventuell Anton Bronnenmayer aus Meersburg am Bodensee.



Abb. 1 »Marien-Schutzengelbild« (Johann Konrad Wengner?), nach 1754. Langenargen, Pfk. St. Martin. (Foto: der Verfasser)

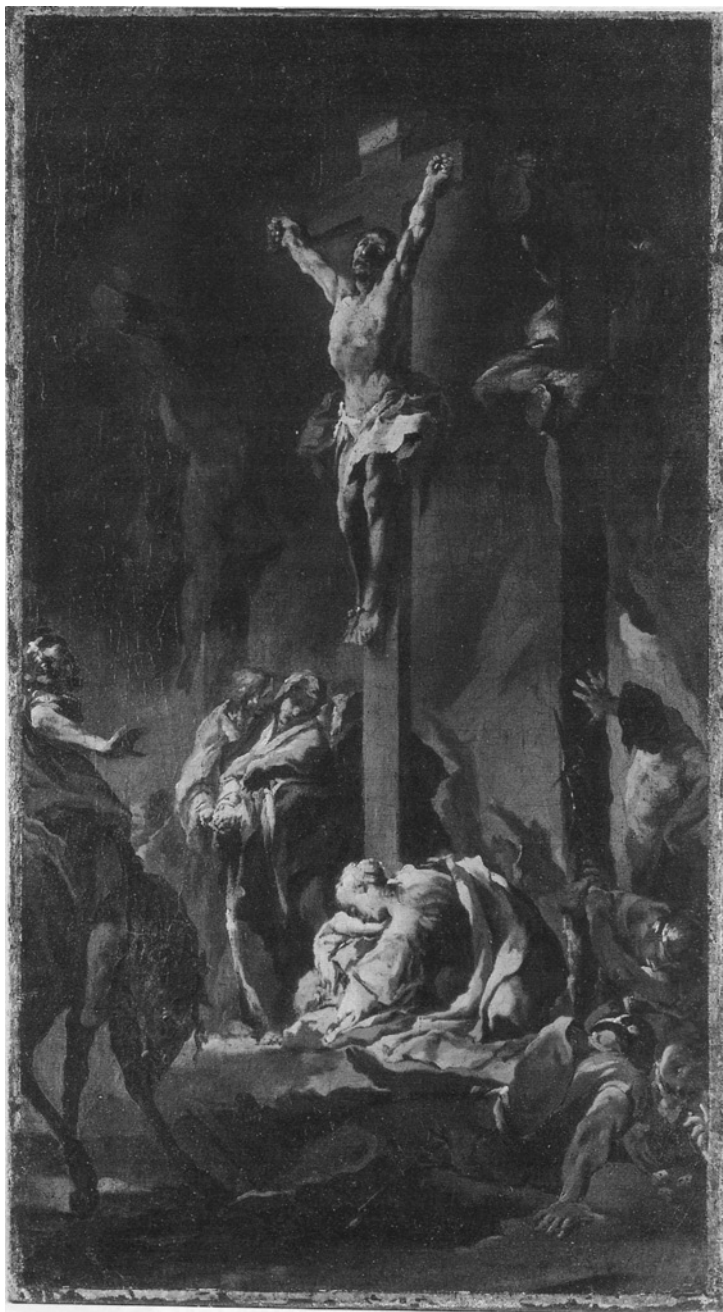


Abb. 2 »Kreuzigungsszene« (Troger-Schule?), um 1750. Ulm, Städt. Museum. (Foto: Museum Ulm).



Abb. 3 »Kreuzigungsszene« (Troger-Schule?), um 1750. Langenargen, Schloß Montfort, Treppenhais. (Foto: der Verfasser).



Abb. 4 »Kreuzigungsszene« (Andreas Meinrad von Ow?), um 1755. Rangendingen b. Haigerloch, ehem. Dominikanerinnenklosterkirche, Hochaltar. (Foto: der Verfasser).



Abb. 5 »Heimsuchung« (Troger-Schule?), um 1750. Bad Buchau, Stiftsmuseum. (Foto: der Verfasser).



Abb. 6 »Gekreuzigter mit Maria Magdalena« (Troger-Schule?), nach 1750. Überlingen, Museum.
(Foto: der Verfasser).



Abb. 7 »Allegorie des Gedeihens?« (Franz-Anton- Palko-Umkreis?), um 1750. Donaueschingen, Schloß, Kleiner Salon, Deckenbild. (Foto: Georg Goerlipp, Donaueschingen;)



Abb. 8 »Anbetung des Namens Jesu« (Franz Anton bzw. Franz Karl Palko), um 1760. Konstanz, Altkath. Christuskirche, Hochaltar. (Foto: der Verfasser)

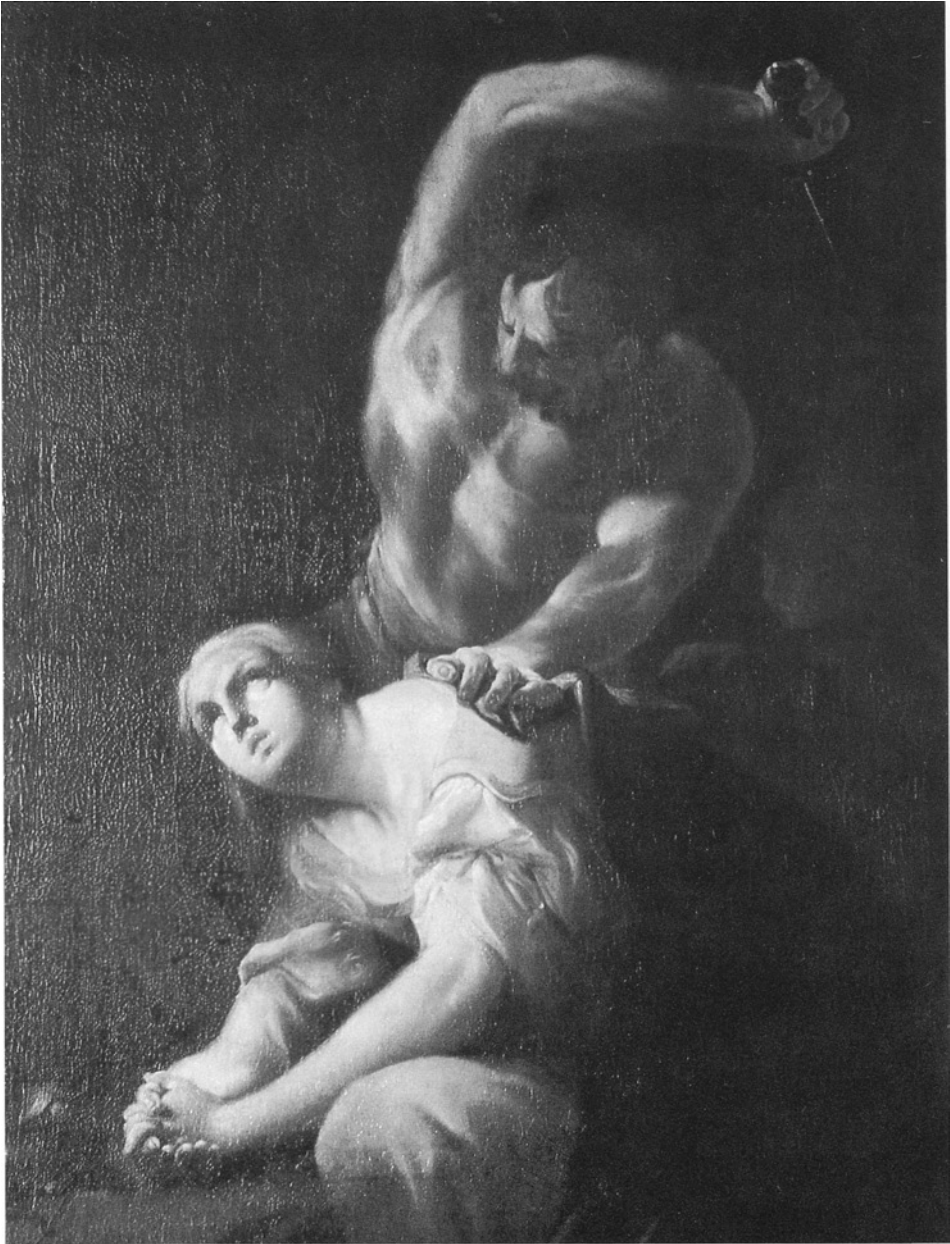


Abb. 9 »Enthauptung der Hl. Katharina« (Franz Sigrist?), um 1760. Bach b. Ehingen, Pfk. St. Nikolaus, Chorwand. (Foto: der Verfasser).



Abb. 10a »Göttinnen« (Andreas Brugger?), um 1759. Brünn/CSSR, Mährische Galerie.
(Foto: Mährische Galerie Brünn).



Abb. 10b »Ceres« (Andreas Brugger), um 1765. Tettngang, Neues Schloß, Detail des linken Treppenhausfreskos. (Foto: der Verfasser).



Abb. 11 »Erzengel Michael als Seelenwäger« (Johann Jakob Zeiller, bez.), nach 1755. Immenstaad a. Bodensee, Michaelskapelle. (Foto: der Verfasser)