

# **Franz Anton Maulbertsch – Ein Mann von Genie**

## **Meisterwerke im Focus**

Begleitbuch zur Ausstellung im Belvedere Wien

7. Oktober 2009 – 17. Januar 2010

Hg. von Agnes Husslein-Arco und Michael Krapf,

144 Seiten mit zahlreichen Farbabbildungen, € 19.-

Mit einiger Freude und einer gewissen Genugtuung für den Rezensenten lässt sich feststellen, dass die Forschung über den zumindest in Fachkreisen bekannten Wiener Fresko- und Historienmaler Franz Anton Maulbertsch gebürtig von Langenargen am Bodensee weitergegangen ist und weitergeht zumal auch in einer bestimmten Richtung. Welchen Rang dieser Künstler im europäischen (damals gleichbedeutend mit global) Kontext eingenommen hat oder einnehmen wird, dürfte sich auch an den Publikationen ablesen lassen. Eine, die Jüngste, ist dem Rezensenten dank Herrn Georg Lechner ganz überraschend in den Briefkasten gewandert.

Die im Zuge von Neo-Barock oder -Rokoko des spätfudalistischen 19. Jahrhunderts einsetzende, dem Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts und dem Informellen vor allem nach dem 2. Weltkrieg folgende kunstwissenschaftliche Wiederentdeckung Maulbertschs und die Auseinandersetzung mit ihm bestand vornehmlich im Entdecken und Sammeln (v.a. Klara Garas und ihre Monographie von 1960), während das kritische Sortieren eigentlich erst nach der grossen Ausstellung 1974 in Wien und an anderen Orten einsetzte (Peter Cannon-Brookes 1977, Klara Garas 1986). Als ehemaliger Schüler des grossen Kenners des Rembrandt-Umkreises, Werner Sumowski, wagte der mit einem Maulbertsch-Mitarbeiter befasste Schreiber dieser Zeilen unter dem verwirrenden Ausstellungserlebnis von 1974 sich in diese Skepsis (v.a. 1990, 1991, 1994) einzureihen, die mit Monika Dachs-Nickel und ihrer leider bislang ungedruckten Wiener Habilitationsschrift von 2003 jetzt einen vorläufigen Kulminationspunkt erreicht hat.

## **Agnes Husslein-Arco: Vorwort**

In ihrem kurzen Vorwort spricht die seit 2007 amtierende neue Direktorin des Belvedere, Agnes Husslein-Arco, von ihrem Bestreben das Museum stärker in die Stadt zu integrieren und eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart zu spannen. Unter ihrer Ägide erfolgte die Neuauftellung des Österreichischen Barockmuseums im Oberen Belvedere begleitet von einem Sammlungskatalog (2008) und einem populären Bildband (2009). Die systemische Trennung 1891 von dem zeitlich umfassenderen, vor allem auch international ausgerichteten Kunsthistorischen Museum – eine ähnliche Situation in Salzburg oder räumlich wenigstens integriert in Augsburg - hat sicher einige Vorteile, aber sie erzeugt oft einen zeitlich-regional-beschränkenden Schutzraum auch im Qualitativen. Übrigens war der Hofmaler Maulbertsch trotz seiner Beziehungen wie zum Galerieinspektor Joseph Rosa nicht in der um 1780 neu geordneten Sammlung der Habsburger - auch nicht durch eine der heute so geschätzten Ölskizzen - vertreten. Das müsste doch tief(er) blicken lassen.

Mit der jetzigen Sonderausstellung fast nur aus den Beständen des Belvedere in der Reihe „Meisterwerke im Focus“ und dem Begleitband soll die immer wieder angesprochene Trennung in „Früh-“ und „Hauptwerk“ oder „theresianischem Barockkatholizismus“ und „josephinischem Barockklassizismus“ (schon ab 1764/65?) hinterfragend beleuchtet werden. Auch der Vergleich mit der schon genannten grossen Ausstellung von 1974 darf nicht fehlen und es werden von der Direktorin hier neue wissenschaftliche Erkenntnisse angekündigt. Frau Husslein-Arcos abschliessender Dank gilt den Ausstellungs- und Katalogmachern, dem langjährigen, nunmehr scheidenden Kurator Michael Krapf und seinem jungen Assistenten und jetzigen Nachfolger Georg Lechner.

## **Michael Krapf: Zum Problem des sogenannten Selbstporträts im Oeuvre von Franz Anton Maulbertsch: noch einmal überdacht**

Mit dem nicht nur Edward A. Maser gewidmeten, sondern auch in dessen Geist stehenden ersten Aufsatz überdenkt Michael Krapf das „sogenannte Selbstporträt Maulbertschs“ noch einmal, wobei er im ersten von sechs Gedankenschritten die bekannten Einschätzungen durch Zeitgenossen (Chodowiecki, Oefele, Füssli) und die jeweils von der

eigenen Zeit getragenen Wiederbegegnungen nach 1846 durch Kunsthistoriker und Künstler wie Max Dvořák, Otto Benesch, Oskar Kokoschka im Sinne des Expressionismus und bis Elfriede Baum 1980 (als teilweise „Spätgeborener“, nicht mehr „Zeitgemässer“) wiederholt. Neu ist die These einer Geistesverwandtschaft mit dem eine oder fast zwei Generationen älteren Tiroler Bildhauer in Prag, Matthias Braun (1684-1738), und seinem böhmischen 'Bomarzo' in Kuks (um 1718). Mögliche Eindrücke könnten sich eher über den ehemaligen Braun-Mitarbeiter Franz Anton Kuen 1679-1743) und dessen Tätigkeit im nahen Tettngang 1734-36 für den jungen Maulbertsch ergeben haben. Die besseren Karten für die erste Formierung des 'Mannes von Genie in spe' hat aber wohl der in Meersburg ansässige Konstanzer Hofmaler Anton Bronnenmayer (+1745).

In dem zweiten Gedankenschritt eingedenk physiognomischer Tradition des 18. Jahrhunderts (mit Lavater und Winckelmanns an Pyrrhons Galene angelehntem Laokoon-Urteil) und der Äusserungen von Joseph Sperges über den für ein Genie eher seltenen, umgänglichen Charakter wiederholt der Autor die vom Rezensenten 1994 hergeleiteten unveränderlichen Kennzeichen wie blond, blaue Augen und pyknisch-sanguinisch in der Terminologie des nicht unumstrittenen Ernst Kretschmer (1888-1964). Erst jetzt taucht das erste (Krypto-) Porträt Maulbertschs vom Seitenaltarfresko in Sümeg auf. Franz Martin Haberditzl folgend erkennt Michael Krapf einen „alten (? , ca. 30-40jährigen?) Hirten“ mit „mittellangem, blondem, etwas wirrem (? oder gelockt welligem?) Haar, langer (?) Nase und kleinem Mund“. In dem kniend betenden, gutgekleideten 'Typen' an der Orgelempore von Schülerhand sieht er gar den „etablierten Alemannen“ wieder. Leider wurde die erwähnte Grafik nach der Zeichnung von Jakob Matthias Schmutzer (vgl. Langenargen 1996, Abb. S. 15) und die Variante in Kopenhagen nicht abgebildet.

Im dritten Abschnitt kommt der Autor zum leider nicht mehr erhaltenen Kryptoporträt in Schwechat, wo er interessanterweise Maulbertsch wiederum in dienender Funktion als „Ordner der Synagoge“ die Zehn Gebote hochhalten lässt. Er meint eine stark vorspringende Nase, eine gewisse Alterung und blonde Haare feststellen zu können, während Franz Martin Haberditzl noch aus eigener Anschauung der 1944 zerstörten Fresken von dunklen Augen spricht. Der 1994 vom Rezensenten gemachte Vorschlag, dass damit der am 29. Juni 1764 als 'gesetzestreuer Diener Gottes' verstorbene Bruder und Geistliche Franz Xaver verewigt worden sein könnte, wird von Michael Krapf ausgeblendet. Gerade im Vergleich mit dem wohl ebenfalls um 1764 bis 1768 entstandenen, in der Porträtsammlung des Martin Johann Schmidt gen. Kremerschmidt befindlichen, sicher ziemlich authentischen Porträt (blaue Augen, gewisse Korpulenz)

liessen sich die Differenzen zu Schwechat mit dieser Bestimmung besser erklären.

Der vierte Abschnitt kreist gedanklich um die von Edward Maser als „jugendliches Selbstbildnis“ erkannte Dauerleihgabe in der Österreichischen Galerie (Nr. 2). Maser konstruiert aus der Überlieferung (Übergabe des Bildes aber als Jacopo Amigoni durch die Mutter Maulbertschs 1748 an die in Konstanz ansässige Baumeisterfamilie Thumb) und von Michael Krapf nicht widersprochen ein Erinnerungsbild des 'verlorenen', abwesenden Sohnes vor 1748/49, dem Jahr der Übersiedlung der Familie nach Wien nach dem Tode des Vaters. Man vergleiche Friedrich Heinrich Fügers jetzt in Stuttgart befindliches Familienporträt aus dem Jahre 1774 mit einem ähnlichen Hintergrund. Das Wiener Bild ist eher ein sich selbst Modell sitzendes Übungs- und Virtuosenstück. Bei den (un-)veränderlichen Kennzeichen stellt der Autor dunkelblonde (? = braune, ja dunkelbraune) Haare, graugrüne („in der Frühzeit dunklere, nicht so wässrige“) Augen, buschige (dunkle) Augenbrauen und eine „stark aufgebogene“ Nase angeblich ähnlich denen von Schwechat und Sümeg fest. In der affektierten (eigentlich ausgleichend balancierenden) Fingerhaltung der doch irgendwie additiven Hand erkennt der Verfasser den „Zauberer, Demiurgen“, der Rezensent 1994 dagegen eine andere Person (rein hypothetisch der venezianisch inspirierte Eustachius Gabriel). Das 1740 bis 1750 entstandene Bild wäre auch nicht so einfach bei Maulbertsch (um 1750) unterzubringen. Auf alle Fälle - so leid es dem Rezensenten tut - ist es - schon physiognomisch - kein Maulbertsch-Selbstporträt.

Ein vom Rezensenten 1993/94 erschlossenes, mittlerweile durch eine zeitgenössische Bildlegende bestätigtes, hier leider farbstichig (besser in Langenargen 1994, Abb. S. 7) abgebildetes Bildnis findet sich in dem Gruppenporträt der Wiener Akademie von Ferdinand Quadal aus dem Jahre 1787. Bei der vielleicht auch symbolisch zu deutenden, vor der ('aufklärerischen?') Blendung schützenden Handhaltung des bezeichnenderweise hinten in der 3. Reihe stehenden Akademischen Rates Maulbertsch meint der Autor im Rahmen einer neuartigen Diskussionskultur, an der sich aber Maulbertsch als alter Praktiker - soweit bekannt - nicht beteiligte, ihn als „sichtlich ganz abschätzender Freskomaler“ wiederzuerkennen. Der „gemütvolle, pyknische Schwabe“ habe „Maulbertsch (im Alter) eingeholt“.

Erst auf der sechsten Stufe kommt das 'sogenannte Selbstbildnis' ins kunstgeschichtliche Visier. Der Autor sieht wie ehemals der Rezensent einen introvertierten, etwa 60jährigen Leptosomen, aber zusätzlich und unverständlicherweise einen „Wissenden mit scharfen, blitzenden Augen“. Das beigegebene jugendliche Fast-Profil-Bildnis lehnt er zu Recht als

das eines der Anfang der 80er Jahre geborenen Maulbertsch-Söhne ab. Als nächstes bringt er wie schon Franz Martin Haberditzl und Edward Maser (1971) das bekannte Bildnis des zum Direktor der Stecherakademie ernannten späteren Schwiegervaters Jakob Schmutzer zum Vergleich heran. Es ist bekanntermassen 1767 in Kooperation von Franz Mesmer und Clemens Kohl als akademisches Aufnahmewerk entstanden. In der ähnlichen plastischen Gruppe im Hintergrund erkennt der Autor die nackte (?) „Providentia mit Pictura“. Eigentlich wäre die 'Wahrheit' oder die bekleidete 'Munifizienz', 'Magnifizienz' sinnvoller. Mit Monika Dachs-Nickel ist er der Meinung, dass erst über das Schmutzer-Porträt der Schlüssel zu finden sei. Wenn der Rezensent dann auch mal spekulieren darf: wie wäre es mit Caspar Sambach, der nach dem Tode von Martin van Meytens und der Neuordnung der Akademie 1772 - vielleicht schon vor seinem Schlaganfall etwas kränklich - zum Direktor der vereinigten Akademie ernannt wurde?. Das gezeichnete Bildnis könnte den jungen Maulbertsch aus gemeinsamen früheren Akademietagen zeigen?. Man erinnere sich auch der Kooperation um 1759/60 im Ratsaal der Akademie.

Wie schwer der Abschied dem verdienstvollen langjährigen Kurator auch von dem als Selbstbildnis Maulbertschs liebgewonnenen Bild fällt, zeigt seine Formulierung „ginge (statt geht oder gehe) hervor, dass das Gemälde nicht Maulbertsch darstellt“. Seine Infragestellung eines Künstlerkollegen (nur Sammler?) ist wegen dem typischen Aufzug (Pelz, Mütze, offener Kragen, legerer Rock, Zeichenstift) ganz sicher abzulehnen. Der angedachte Franz Anton Palko (als Dargestellter oder Maler?) ist ebenfalls eher abwegig. Den von Monika Dachs-Nickel 1998 gemachten interessanten, aber physiognomisch nicht überzeugenden Vorschlag als Selbstbildnis von Johann Wenzel Bergl, der allerdings nie Mitglied oder gar Direktor an der Akademie wurde, erwägt er nicht weiter. Das Gemälde stammt sicher aus der Hand oder der Werkstatt Maulbertschs um 1770 und stellt einen führenden Akademikerkollegen (eventuell mehr Zeichner als Maler) dar. Leider muss der Rezensent Michael Krapf auch die Illusion vom „jugendlichen Selbstbildnis als Ersatz für das dämonische Spätwerk“ nehmen. Aber wir haben ja seit 1781 mit Unterbrechungen in Österreich und anderswo weiterhin zumindest kunsthistorische Glaubens-, Gedanken- und Meinungsfreiheit.

**Thomas DaCosta Kaufmann: Maulbertsch der Exzentriker und andere Charakterisierungen. Betrachtungen zum Künstler und seiner Rezeption.**

Mit dem Aufsatz des Professors für Kunstgeschichte an der Universität Princeton, Thomas DaCosta Kaufmann, für ein breiteres Publikum und zugleich für die Wiener Maulbertsch- und die Budapester (zuvor in Langenargen) Winterhalter-Ausstellung über die Exzentrik und andere Charakterisierungen des Künstlers und seiner Rezeption verspricht keine Wiener Nabelschau sondern einen erfrischenden Blick von aussen. Zu dem von ihm angesprochenen Paradox von Zeitgebundenheit und Ausser-der-Zeit-Stehens nicht nur von Maulbertsch kann man Schillers Ausspruch „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht [nur] sein Geschöpf“ (Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Brief 9, 1795), anführen. Einen weiteren Widerspruch meint er mit der Einbindung Maulbertschs in einen quasi antiakademischen, antiklassischen 'Akademistil' ausmachen zu können, indem er eine im Troger-Umkreis anzutreffende, oft stichartig anmutende Federzeichnungstechnik (z.B. Palko) und einen manierten, überlängten Figurenstil anführt. Allerdings gab es auch an der Wiener Akademie die klassisch-akademische Aktzeichnung, wie er sie für Paris verortet. Die von DaCosta Kaufmann erkannte Problematik des Preisgemäldes von 1750 gegenüber den vorangegangenen religiösen Tafelbildern zeigt sich in dieser Mischung von verschiedenen akademisch-klassischen Elementen und ihren Antirichtungen. Als weiteres Problem meint er die moderne führende Rolle mehr als in der Akademie in der Wiener Künstlerphalanx (einer Art Künstlerbund oder Sezession?) um 1750 ausmachen zu können. Der dazu nötigen und heute versuchten Händescheidung auch der Mitarbeiter steht er mit einer gewissen Skepsis gegenüber. Er fragt auch nach dem Sinn der oft vermeintlich autonomen Ölskizzen: Kopie, Übung, Aufzeichnung, Ricordo, Verkauf. DaCosta Kaufmann steht mit seiner Meinung sicher nicht allein, dass bei der Qualität der Ausführung andere Faktoren wie Zeit, Geld, Bedeutung, körperliche Verfassung u.a. mitspielen. Als Signet der 'Firma Maulbertsch' wäre der angeführte exotische Maulbeerstrauch eigentlich ganz sinnig, aber dafür erscheint öfters die viel bizarrere Distel. Bei der Taxierung Maulbertschs verweist Thomas DaCosta Kaufmann jetzt endlich auf den Beitrag des Maulbertsch-Zeitgenossen Hans Rudolf Füssli, bevor er auf das Wiederaufleben des Malers unter expressionistischen (Benesch, Haberditzl, Kokoschka) und abstrakt ästhetischen Vorzeichen (Krssek, Bushart) zu sprechen kommt. Thomas Dacosta Kaufmanns eigentliches Anliegen ist Ästhetisch-Stilistisches mit Kulturhistorisch-Geographischem zu verbinden. Bei Maulbertsch äussert sich dies in einer Anpassungsfähigkeit an die Wünsche und Vorstellungen seiner Auftraggeber. Maulbertsch ist nicht als gesellschaftlicher und ideologischer Aussenseiter und mehr als Medium seiner Klientel zu sehen. Am Schluss fragt sich der Autor wie schon in seinem Hauptwerk, warum

nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und der Europäischen Union das Interesse an Maulbertsch nicht zugenommen habe. Gleichzeitig propagiert er die Globalisierung der Kunstgeschichte wie in den ziemlich geschichtslosen USA (und England) gegenüber der mitteleuropäischen, österreichischen Selbstbezogenheit. Die mitteleuropäische Kunstgeschichte und dazu gehört die Maulbertsch-Forschung seit 1900 versucht die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts aufzuarbeiten. Der Autor, der sich v.a. im englischsprachigen Bereich für die Imagesteigerung von Maulbertsch einsetzt, sieht das Problem in der retardierten Konformität Maulbertschs und der Nichtzugehörigkeit zu den herrschenden und tonangebenden Strömungen, der Avantgarde von Klassizismus und Revolution. Die mitteleuropäische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts ist gegenüber Italien, Niederlande, dann Frankreich und England eher epigonal und provinziell, woraus aber doch so Sondergestalten wie Elsheimer, Liss, Petel und auch Maulbertsch (heute eher mit einigen Ölskizzen) herausragen. Kritische Forschungsimpulse vermag der Rezensent aus diesem Aufsatz nicht herauslesen. Auch vor Thomas DaCosta Kaufmann haben englischsprachige Kunsthistoriker wie Edward A. Maser, James A. Friesen, Peter Cannon-Brookes zu Maulbertsch und seiner Erforschung wertvolle Beiträge geleistet.

### **Monika Dachs-Nickel: Es muss nicht immer Maulbertsch sein! - Die Ölskizzen und ihre Zuschreibungsproblematik**

Hinter dem Katalog der 26 ausgestellten Gemälde erscheinen noch zwei Aufsätze. Der Erste „Es muss nicht immer Maulbertsch sein! - Die Ölskizzen und ihre Zuschreibungsproblematik“ stammt von der momentan besten Kennerin der Materie, Monika Dachs-Nickel, Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Wien, die 2003 eine bislang nicht gedruckte Habilitationsschrift 'Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis - Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts' vorlegte. Letztlich ist diese Arbeit ein neues kritisches Werkverzeichnis Maulbertschs und seiner Werkstatt. Wenn sie nun davon schreibt, dass Maulbertschs Werk bis auf die Zeichnungen und Ölskizzen relativ gut dokumentiert ist, lässt dies wohl den Schluss zu, dass, obwohl von verschiedener zeitgenössischer Seite als Meisterwerke anerkannt, diese Barockskizzen doch noch nicht den kunstmarktlichen, autonomen Stellenwert besessen haben, den vor allem Bruno Bushart ihnen zumessen will. Das Verhältnis von Original und Ausführung (= Kopie, vgl. S. Ricci und Fr. Solimena) ist noch ein anderes Problem. Die Autorin weist

ihnen zuerst die Funktion als Diskussions-Vertragsgrundlage, zumeist mit Verbleib bei den Auftraggebern, aber auch vor allem bei einigen Prälaten die von doch geschätzten Sammlungsobjekten zu. Sie schliesst sich der Warnung Franz Martin Haberditzls vor einer nach dem Impressionismus und im Expressionismus aufgekommenen Präferenz des Entwurfs gegenüber der Ausführung an. Noch wichtiger ist ihr Haberditzls bis heute gültige, aber von ihm selbst nicht eingehaltene Kritik an der bedenkenlosen Zuschreibung an Maulbertsch aus Gründen der „Unkenntnis“ und „Eitelkeit“ (und Geschäftsinteresse). Hiermit ist die vor allem durch das barocke Kopier(un)wesen verstärkte Unterscheidung von Original, Wiederholung, Nachahmung notwendig. Die frühere rein intuitive, kennerschaftliche (Fähigkeit zur) Unterscheidung sei veraltet und müsse ähnlich in der Rembrandtforschung durch Kenntnisse von Objekt (einschliesslich der Techniken), der Fakten im historisch-kulturellem Umfeld gestützt werden, obwohl sie letztlich doch eine Subjektivität (Interesse, Erwartung, Zugang) einräumt. Wichtigstes Beurteilungskriterium sei weniger die 'Qualität', das subjektive Qualitätsempfinden, als die „künstlerische Gesetzmässigkeit“ oder die „Gestaltungsprinzipien eines Künstlers“.

Im zweiten Abschnitt (Maulbertsch – manu propria) und den weiteren muss sich diese Theorie an Werken beweisen. Während die Fresken zumeist signiert sind (oder waren), findet sich eine Autorenangabe bei den Tafelbildern sehr selten und bei den Zeichnungen und Ölskizzen gar nicht. Wenn die Autorin die grosse alte Dame der Maulbertsch-Forschung, Klara Garas, zitiert, dass ohne Signatur einige Werke Maulbertschs nicht als solche erkannt worden wären, gilt dies vornehmlich für das experimentelle Frühwerk und bei der Erwartungshaltung einer Mozartschen Frühgenialität. Monika Dachs-Nickel sieht diese Frühwerke mit ihrem ruinösen, stufenartigen Architektur-Aktions-Raum eher konservativ aber mit einer über die ganze Schaffenszeit abrufbaren, reichen Motivansammlung. Als (aus den Bildern) abgeleitete, destillierte Gestaltungsprinzipien erkennt die Autorin eine Ausgewogenheit in der Komposition, eine Suggestion von Plastizität und Räumlichkeit und eine sichere Formfindung im Figurlichen (d.h. doch wohl zeichnerisches Können), was aber auch einem reflektierten kennerschaftlichen Urteil zugrunde liegt. Zwischen den auch sehr unterschiedlich abgebildeten Gemälden 'Hl. Martin' in Amiens, 'Fusswaschung' in München und 'Hl. Bischof, eine Tote segnend' (? oder eher erweckend) in unbekanntem Privatbesitz liegen schon ziemliche Zeit-Hände-Auffassungs-Unterschiede. Ähnlich der Äusserung von Klara Garas im Jahre 1986 „Neue Funde – neue Probleme“ wartet die Autorin mit einer Neuentdeckung 'Orientalische Szene' (Nr. 3) auf, die unser aller Vorstellung von einem frühen Skizzenstil revolutioniert oder



zumindest auf den Prüfstand stellt. Warum sie gerade von hier aus das Gestaltungsprinzip der Lichtregie mit etwas schwierig nachvollziehbarem Lichtkegel oder hellem Freiraum als „Informationszentrum“ entwickelt, ist etwas verwunderlich. Das theatrale Streiflicht, die Platzierung vor Hell- oder Dunkel-Zonen ist barockes 'know-how'. Periodisierend und strukturierend spricht sie von etwa 1749 bis 1755 von Leuchtkraft und offenem Pinselstrich. Besser wäre vielleicht von einer offeneren und malerischen Form à la Wölfflin zu sprechen, die mit einer Begegnung (Bergl?) an der Akademie zusammenhängen dürfte. Einen feineren, kleinteiligen Pinselduktus (auch unter Aspekt von Farbigkeit und Lichtführung) meint sie ab der Klosterbrucker Entwurfsskizze zum Refektorium bis zum Strahower Ende ausmachen zu können. Die angeführte, ausgezeichnete, wohl detailliert aber immer noch flott ausgeführte 'Hl. Augustinus'-Skizze der österreichischen Galerie (Nr. 24) mit ihrem venezianisch-neapolitanischen Daniel-Gran-Touch würde der Rezensent auch qualitativ fast exzeptionell ansehen. Dass bei einem ökonomisch arbeitenden Auftragskünstler Stilbrüche im reiferen Alter eher die Ausnahme sind, ist verständlich, aber doch nicht ganz auszuschliessen (vgl. oben).

Dieses ganze Vorspiel war nötig, weil im nächsten Abschnitt ein „Maler für acht Ölskizzen gesucht“ wird, und an denen die genannten Gestaltungsprinzipien nicht eingehalten wären. Die Autorin kommt jetzt auf die 1915 angekauften Ölskizzen auf Papier, die zuerst 1977 von Peter Cannon-Brookes und vom Rezensenten 1990 ausführlicher und mit Begründung für Maulbertsch selbst in Frage gestellt wurden, zu sprechen, wobei sie auf die ebenfalls schon bekannte Herkunft der Wiener, Brünner, Lemberger und Breslauer Stücke aus der Brünner Ecke hinweist. Den 'Erbgang' schildert sie über den Maulbertsch-Mitarbeiter Joseph Winterhalter d.J., zu Andreas Schweigl bzw. über Anton Bronnenmayer zu Emil Pirchan d. Ä., Major Karl Kühnl u.a., da sie alle Objekte des Konvoluts mit Joseph Winterhalter verbindet. So richtig es ist, dass sie fast alle als zögerlich, flächig, dekorativ, additiv, als Kopie zumeist von Fresken angesehen werden müssen, so gibt es doch Unterschiede, die bei der rundlicheren Kopf-Körper-Auffassung mit Mandelaugen und stechendem Rot und Blau physiognomisch dem Rezensenten eher den Maulbertsch-Mitarbeiter von 1755 bis 1765 Andreas Brugger - wie schon 1990 bzw. 1991 (Kunstchronik XCIV, 1991, Nr. 5, 269 f.) - angeraten sein lassen. Derselbe spekulierte auch noch, ob die Arbeiten über den ab ca. 1768 bis 1782 in Wien studierenden und nach 1785/90 wieder in Wien ansässigen Bruder Anton Brugger dorthin (und nach Mähren) gelangt sein könnten. Eine einfachere Lösung wäre es, wenn Andreas Brugger seinem Werkstattgenossen Winterhalter das-Studienmaterial bei der Rückkehr nach Langenargen überlassen hätte.

Ein von Manfred Koller bei dem Langenargener Symposium 2007 gezeigtes Foto des Fischamender Abendmahls aus der Restaurierungsphase wirkte so, als ob Brugger und Winterhalter nebeneinander jeweils eine Bildhälfte bearbeitet hätten.

Einen Meilenstein in der und für die Maulbertsch-Forschung mit der Trennung von Original, Replik, Kopie ist und wird das genannte, hoffentlich bald in guten Abbildungen zum Druck kommende neue Werkverzeichnis von Monika Dachs-Nickel sein.

### **Almut Krapf-Weiler: Der akademische Maler Franz Anton Maulbertsch**

In (ehe-) partnerschaftlicher, kunstgeschichtlicher Ergänzung befasst sich die emeritierte Kunstgeschichtsprofessorin an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Almut Krapf-Weiler mit Franz Anton Maulbertsch als Akademiker bzw. der Bedeutung der Wiener Akademie für den sich „K.K. Academ. Mahler“ nennenden Maulbertsch. Sie fragt sich, warum er anfangs nicht ins nahegelegene Augsburg gezogen sei, was sich nicht nur durch Bruno Busharts nüchterne Einschätzung der dortigen akademischen Anstalt erklärt, sondern auch durch den Einfluss der Reichsmetropole auf den schwäbisch-alemannischen (und oft vorderösterreichischen) Künstlernachwuchs.

Ein weiteres Zitat Busharts von 1974 über die (weit-) „seherischen Fähigkeiten“ Maulbertschs und sein „Interesse für komplizierte philosophische Gedanken“ hat sich mittlerweile doch eher als modernes Wunschbild herausgestellt, wie er selbst 1994 erkannt hat. Man kann wie Bushart 1974 herauslesen, dass Maulbertsch 1740 bzw. 1741 nach seiner erfolglosen Teilnahme am Kleinen oder Aktzeichen-Wettbewerb kein Wunderknabe à la Mengs gewesen ist. Aber als 16- bzw. 17jähriger hatte er gegenüber den Erfahreneren und Älteren wie Joseph Schell, Carolus Auerbach, Joseph Milldorfer oder Georg Gla(e)ser sicher auch wenig Chancen. Vielleicht hatte er auch nicht genügend Protektion bei einem formal wohl anonymen Verfahren. Der Rezensent wundert sich noch immer wie der Spiegler-Mitarbeiter und spätere Schwiegersohn, Johann Konrad Wengner, mit seiner so schwachen Zeichnung an der Kapitolinischen Akademie in Rom 1755 den ersten Preis erringen konnte.

Zunächst geht aber die Autorin mit: „Topographie – die Akademie Pietro Strudels bis 1714“ in die Zeit weit vor Maulbertsch zurück. Erst mit „Jakob van Schuppen“ und der Neugründung ab 1725, den unsicheren Quartieren zuletzt bis 1745 im Althann'schen Palast, wo die Deckendekoration im Festsaal durch den Direktor van Schuppen

höchstpersönlich den Kandidaten darunter Maulbertsch für den Wettbewerb von 1750 nach der Wiedererrichtung 1749 im Stallgebäude etwas Anregung geben konnte, kommt der Leser in die Zeit des gebürtigen Langenargeners. Die Autorin wiederholt bekannte Fakten wie den Eintritt Jakob Schmutzers ebenfalls 1749, oder die quasi demokratischen Zustände nach dem Tode van Schuppens 1751 und die Wahlen bzw. dreijährigen Direktorate von Michelangelo Unterberger bzw. Paul Troger und bei den Professoren 1751 bzw. 1757 (mit der Niederlage Maulbertschs), die sie wegen der schlechten Bezahlung für einen vielbeschäftigten Grossmaler ähnlich heute eher als hinderlich ansieht.

Bei der folgenden Ära des wieder von oben bestimmten Hofporträtmalers „Martin van Meytens“ d.J. von 1759 bis 1769 folgt sie der fast zeitgenössischen Einschätzung durch Hans Rudolf Füssli mit einem gewissen Stillstand durch das schwächere Vorbild als angeblich geringerer (= einseitiger?) Praktiker. Die Autorin erwähnt die bekannte, in Kooperation mit Caspar Sambach erfolgte Ausmalung des Ratsaals im neuen Akademiequartier im Universitätsgebäude 1759 und der Aufnahme als wirkliches Mitglied. Ob überhaupt und inwieweit Maulbertsch in die organisatorischen, kunsttheoretischen und -politischen Debatten eingegriffen hat, dazu weiss auch dieser Aufsatz nichts beizutragen. Ausser bei Expertisen oder Auswahl von geeigneten Bildern zum Kopieren bleibt seine akademische Mitgliedschaft auch hier im Dunkeln. Die Autorin bietet die letztlich auf Hans Rudolf Füssli zurückgehenden Einschätzungen Maulbertschs als „origineller Sonderling“ aber „Mann von Genie“ (Anton von Weinkopf 1783/90), der die (akademisch zeichnerischen) Fundamentalregeln nicht beachte und für die Lehre eher schädlich als nützlich sei.

Der nächste Abschnitt „Jakob Schmutzer“ 'kratzt' die 1766 gegründete, 1768 zur Akademie erhobene Kupferstecherschule 'an', für deren Aufnahme Maulbertsch eine Stechervorlage mit der 'Allegorie auf das Schicksal der Kunst' lieferte. Bei dieser wohl von Schmutzer selbst in Wien und später in Augsburg 1770 als eine Art Manifest des Klassizismus beschriebenen (Pseudo-) Grisaille wird von der Autorin nochmals und zu recht die unhaltbare Identifikation des Bildhauers in der Handwerker-Freimaurer-Schürze mit Jakob Schletterer durch Franz Martin Haberditzl zurückgewiesen, aber eine Erklärung (bis ins Detail) komplizierter als die Darstellung angesehen und so letztlich gar nicht versucht. Die angesprochene Frage nach der Haltung Maulbertschs gegenüber dem allerdings ab 1785 stark reglementierten Freimaurertum dürfte mit dem Nichtgenanntsein in den Listen der Mitglieder, zu denen z.B. Jakob Schmutzer gehörte, und der Aufnahme in die Skapulierbruderschaft 1767 in Ungarn höchstens mit Sympathisant zu beantworten

sein. Nach der durch Schmutzer und von anderen arrangierten Mitgliedschaft Maulbertschs an der Berliner Akademie (1788) und der Gründung bzw. dem Vorsitz in der Wiener Künstlerpensionsgesellschaft spricht die Autorin die 'Allegorie auf eine Preisverleihung unter dem Protektor Wenzel von Kaunitz-Rietberg bzw. dem Präses und Stellvertreter Johann von Sperges' (vgl. Nr. 26) an. Es dürfte auch wegen der fehlenden Porträtähnlichkeit sich bei dem älteren Mann eher um den weisen Rat handeln natürlich unter der Regierung Kaunitz-Rietberg, der Kunst, Wissenschaft, Kultur in die richtige Bahn gelenkt und gefördert hat.

Über den gestellten, 'akademischen Abendakt jetzt im St. Anna-Gebäude', gemalt von Martin Ferdinand Quadal 1787 öffnet die Verfasserin ohne Überschrift einen neuen Abschnitt, nämlich den des Aktstudiums im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Wien und den Einfluss Maulbertschs auf die Künstler dieser Zeit. Es gibt ihr die Gelegenheit den Grossvater der jetzigen Belvedere-Direktorin Herbert Boeckl und den eigenen Vater, den Akademieprofessor Max Weiler, anzusprechen. Neben dem bekannten Maria-Treu-Erlebnis des jungen Kokoschka zitiert sie Max Dvořák mit der „Kraft, Originalität, Kühnheit Maulbertschs“ und zuletzt Konrad Oberhubers Bedauern, dass dieser naturalisierte Wiener Maler nur für „Eingeweihte“ und nicht wie Tiepolo und Fragonard fast allen Kunstliebhabern präsent sei. Dem ab- oder aufzuhelfen, sollte wohl eine Absicht dieses Aufsatzes und wohl des ganzen Buches sein.

## **Katalog**

Die 26 Nummern teilten sich Georg Lechner mit hoffentlich noch unbefangenen, unverstelltem Blick und Monika Dachs-Nickel, die ihre Ansichten nochmals am Einzelwerk unter Beweis stellen kann. Dass bedauerlicherweise nicht alle Bilder im Besitz der Österreichischen Galerie ausgestellt bzw. zumindest auf den Prüfstand gestellt werden, macht auch die oder der von Georg Lechner verantwortete Appendix der 44 'Maulbertschiana' auf Seite 127-135 nicht wett.

Das 1997 nach den Langenargener Ausstellungen von 1994 und 1996 wieder aufgetauchte Preisstück, hier als Nr. 1, ist wohl eines der wenigen eigenhändigen oder originalen Arbeiten Maulbertschs, obwohl der Rezensent, der schon einen Stil in Richtung der 'Susanna' (Nr. 6) 1994 auf S. 64 antizipierte, doch von der plötzlich voluminösen,

manchmal molluskenhaften Figürlichkeit gegenüber den bildhauerisch, manieristisch gelängten Figuren der Zeit vor 1750, am ehesten bei dem wahrscheinlich eher mit 1750/55 zu spät (wohl 1749) datierten 'Christus und der Hauptmann von Kapernaum' noch erkennbar, überrascht war. Der jetzige Bearbeiter Georg Lechner versucht das Gemälde durch Vergleiche mit dem Moskauer Bild 'Juda und Thamar' und dem auf Leinwand gemalten Kirchstettener Deckenbild ziemlich überzeugend in Verbindung zu bringen. Diese sprungartige Entwicklung bei Maulbertsch um 1749/50 kann sich der Rezensent nur durch einen Einfluss weniger der Akademie Jakob van Schuppens als vorerst durch den sechs Jahre älteren, seit dem 20.10.1749 an der Wiener Akademie nachweisbaren Johann Wenzel Bergl vorstellen. Auch bei dem Kirchstettener Bild dürfte eine Kooperation von beiden vorliegen. Im übrigen liegen die Wettbewerbstexte auf französisch und deutsch schon seit 1994 facsimiliert vor.

Bei dem sogar zweimal abgebildeten, sogenannten 'Frühen Selbstbildnis' unter Nr. 2 kommen bei dem Autoren-Duo Michael Krapf und Georg Lechner erst einmal physiognomische Anmutungen wie „sympathisch, lebhaft, vor Tatendrang strotzend wegen dem Backenrot“ zum Zuge, dann die offensichtliche Einordnung als „Berufsstandsporträt“ eines Malers vor. Die Identifizierung als Maulbertsch erfolgt unter Berufung auf Edward A. Maser. Die schon 1994 gemachten Einwände des Rezensenten bleiben unter den Tisch gekehrt. Auch das erwähnte Pentiment in der etwas additiven Handhaltung machen das Bild als Übungsstück eines ambitionierten Malers vor dem Spiegel deutlich. Die angeführten Vergleiche wieder mit Kirchstetten oder mit dem als grosser Verlust für das Belvedere wieder in die Gemäldegalerie der Wiener Akademie zurückgekehrten 'Hl. Bischof in der Glorie' mögen für eine gewisse stilistische Nähe stehen. Das vorliegende Gemälde stellt mit grosser Sicherheit aber nicht Maulbertsch dar und stammt auch nicht von ihm sondern aus seinem Umkreis (?). Die von Monika Dachs-Nickel 1998 vorgestellten drei (eigentlich vier) sehr unterschiedlichen Selbstbildnisse von Johann Wenzel Bergl passen auch nicht wirklich überzeugend.

Mit der Nr. 3 'Allegorie Asiens' (Orientalische Szene) stellt Monika Dachs-Nickel die einzige Fast-Neuheit (1997 im Ausstellungskatalog Rancate als C. I. Carlone angesehen?) bislang in unbekanntem Privatbesitz vor. Auf den ersten Blick fühlt der Rezensent sich an eine alttestamentliche Brunnenszene erinnert, aber die Autorin macht schon in ihrer Beschreibung deutlich, dass der ganze Apparat den Orient, Asien darstellen soll. In der Mond-ähnlichen Himmelsgestalt mit Fackel dürfte allerdings weniger der Abend- und Morgenstern (wohl über bzw. hinter dem bewimpelten Mondsichel-Stab) oder Venus

sondern 'Aurora' (vgl. ex oriente lux) zu sehen sein. Die vor dem Sultanzelt lagernde 'Türkerie' hat zur Ruhe, Rast die Waffen abgelegt, nur die unverschleierte(!) Kurtisane spielt mit einem nicht erwähnten (Liebes-?) Pfeil. Ob mit dem Bild eine literarische Szene (Märchen aus Tausend und Einer Nacht oder allgemein die Türkenmode des 18. Jahrhunderts) oder ein Stück einer Erdteilserie – wie die Autorin vermutet – gemeint ist, bleibt letztlich ungeklärt, wie auch beim Blick mit der Lupe auf die Abbildung die Urheberschaft trotz des „kein Zweifel... Maulbertsch“. Die Autorin bringt zum Beweis einen Ausschnitt aus dem 1748/49 entstandenen Altarblatt in Cluj und die Orientalismen der Friedrichshafener-Troppauer Doublette von 1745/48, sowie Kirchstetten, 'Susanna bei den Richtern' (Nr. 6) und die Zeichnung 'Flora' an, wobei aber - wie sie in ihrem Aufsatztext noch ergänzt – ein ungewöhnlich skizzenhafter, fast karikaturhafter und dekorativer Zug dominiert. Auch die bläuliche Kühle des Lichts ist ungewöhnlich. Eine gewisse Nähe könnte man zu der Albertina-Zeichnung 'Hl. Drei Könige' konstruieren. Auch hier tippt der Rezensent eher auf Bergl.

Die im noch nicht richtig geklärten Kontext von Kirchstetten und Ebenfurth stehende Ölskizze für ein Deckenbild (Nr. 4) thematisiert Georg Lechner in Richtung „Goldenes Zeitalter“ (Wunsch und Selbstverständnis der Menschen um 1750) durch die eher entschwebende, von einem Putto der Jugend geleiteten Saturn, Chronos (und durch die paradiesische Ziegenmelkszene, wo Milch und Honig fließen). Die Ausscheidung aus dem eigenhändigen Oeuvre zusammen mit der Frankfurter Variante hat sich jetzt doch durchgesetzt.

Bei der Nr. 5, dem religiösen Kabinettbild 'Christus und der Hauptmann von Kapernaum', versucht die Bearbeiterin Monika Dachs-Nickel die biblische Geschichte als Gleichnis für die Heilung der Seele durch den Glauben theologisch zu untermauern, wobei sie auch formalästhetisch auf die Mandorla des quasi geheiligten, von einer Glaubensenergie auratisch durchströmten Kopf des Hauptmanns verweist. Der Rezensent würde sich dieses Faktum eher irdisch erklären wollen. Der dunkelhaarige Kopf eines der beiden Protagonisten muss sich vor dem dunkelvioletten Gewand abheben, wofür sich der Künstler eines künstlichen Seitenlichts bediente, das jetzt gelb-komplementär auf das Gewand eines Jüngers fällt. Im Hinweis auf gewisse 'Gestaltungsprinzipien' der Frühzeit (ruinöse, stufige Architekturkulisse für ähnliche Typen, theatralische Lichtführung, u.ä.) und Bilder wie die in Friedrichshafen, Langenargen, Troppau, Stift Seitenstetten, Schottenstift Wien, weniger Augsburg würde der Rezensent statt 1750/55 allenfalls bis 1750 plädieren. Die nachfolgende Radierung datiert die Autorin um 1757, die wohl zu

denkende Vorlage oder das Ausgangsbild würde der Rezensent nach Ebenfurth und um 1755 ansetzen.

Ein durch Stillleben (Blumen, Gefässe), männlicher Akt 'aufgemotztes' biblisches Historienstück vor Architekturhintergrund, allerdings nicht sehr gut abgebildet, stellt Georg Lechner als Nr. 6 vor. Unter den lüsternen Blicken des 'Justiz-Appa-Konglomerates' wird die unschuldige Susanna mit dem 'Greuze'schen Buseneffekt' (vgl. die antike Phryne-Geschichte) von Schergen vor Gericht gezerrt. Der Autor folgt der älteren Literatur (z.B. Nina Fehr-Lemmens 1996) als früher eigenhändiger Maulbertsch in Nähe zu Nr. 5 und Nr. 1. Der Rezensent sieht figürlich eher eine Nähe zu Kirchstetten, sodass auch Bergl (und Leicher?) nicht ganz vergessen sein sollten. Bei der Datierung würde derselbe auf 1750-52 tippen, kaum später.

Georg Lechner sieht das folgende Werk 'Hl. Sippe' (Nr. 7) im Zusammenhang mit den Wiener Piaristen. Leider werden bei allen Katalognummern Sachinformationen wie Provenienz, Restaurierungen und ältere Literatur u.ä. erst im Appendix gegeben. Die liegende Figur im Vordergrund sieht er als Pilger Hl. Jakobus, Repoussoir und Verbindung zur Realwelt des Betrachters (als Art Rückenfigur wie in der Romantik). Die Gesichter entbehrten „hochbarocker Lieblichkeit“, sie seien eher nicht erheiternde, sondern vergeistigte Karikaturen. Das Bild sei auch etwas wie die Persiflage eines themengleichen Gemäldes von van Schuppen. Dass ein junger Kunsthistoriker den expressiven Schwulst von Haberditzl repetiert, erstaunt. Besser sind seine Beobachtungen zur grossen zeichnerischen „Sicherheit“ (oder eher Festigkeit) und zum „zeitlosen Raum“. Wenn man den 'Hl. Bischof in der Glorie' ebenfalls zum annähernd zeitlichen Vergleich heran nimmt, dann kommen doch erhebliche Zweifel. Der Rezensent möchte (wie Monika Dachs-Nickel 2003?) auch in Plastizität und in Morelli'schen Details eher Felix Ivo Leicher um 1755 annehmen.

Auch bei dem mit vielen stillebenartigen, virtuosen Effekten aufwartenden Salzburger 'Abendmahl' (Werkstattwiederholung in Esztergom) geht Georg Lechner von einem eigenhändigen Maulbertsch aus. Er vergleicht es mit Nr. 5 und dem leider im Belvedere vermissten, hier nicht nochmal ausgeliehenen 'Hl. Bischof in der Glorie' der Wiener Akademiegalerie und datiert wegen einer Beruhigung das Salzburger Bild etwas später. Wenn man sie eher zeitgleich annimmt, kommt eher eine andere Hand (J.W. Bergl?) heraus (vgl. 1990. S. 172). Unter anderem sind die Figuren eher konglomeriert ohne Eigen-Frei-Raum, um ein Gestaltungsprinzip von Monika Dachs-Nickel heranzuziehen.

Bei der aus Lambach stammenden und erstaunlicherweise signierten 'Kreuzaufrichtung' interessierten Georg Lechner eher die Vorbilder wie Rubens und Rembrandt. Eigentlich ist das Bild durch langweilige Spiegelung von Kreuz und Leiter kompositorisch und räumlich-figürlich durch zu grosse Schergen-Köpfe ziemlich verunglückt, allenfalls der Kruzifix erreicht ein höheres Niveau. Warum der Bearbeiter aus der reduzierten Farbigkeit (eher der folgenden Motivverwandtschaft) eine Verbindung und damit Datierung um 1757/58 ableitet, ist dem Rezensenten etwas unklar. Als Verwendung (1996: um 1754) spricht er von einem Exerzierstück in Anlehnung an Elfriede Baum. Die seitenverkehrte Radierung von Koloman Fellner stammt erst aus der Zeit um 1779. Auch hier würde der Rezensent also eher für eine mit Werkstattbeteiligung entstandene Arbeit plädieren.

Dass Bruno Bushart 1984 bzw. 1993 bei dem 'Hl. Florian' (Nr. 10) von einem „zweckfreien Paradestück“ sprach und Nina Fehr-Lemmens noch 1996 darin ein schönes Beispiel für Maulbertschs „sprühenden Malstil“ sah, ist mehr als verwunderlich, v.a. da der zugrunde liegende Schmutzer-Stich schon lange bekannt ist. Monika Dachs-Nickel weist nochmal auf das nur durch eine spätere Beschreibung bekannte ehemalige Wandfresko hin, das sie wegen einer Teilkopie durch den seit 1759 in der Schweiz ansässigen Gottfried Locher und Verwandtschaft zu Kremsier auf vor 1759 einzugrenzen sucht. Es ist aber sehr gut möglich, dass Locher für sein 1766/67 erstelltes Altarbild die wohl um 1765/66 entstandene Schmutzer-Grafik selbst seitenrichtig verkehrte. Der Rezensent würde auch stilistisch das Maulbertsch-Urbild eher nach 1760 oder um 1765 ansetzen.

Während die vorangegangene Nummer in Öl auf Leinwand auf Karton gemalt war, erscheint mit Nr. 11 'Stehender Feldherr' die erste Skizze auf Papier (und auf Leinwand aufgezogen). Nach Monika Dachs-Nickel unterscheidet sie sich durch die fehlende Grundierung von den noch folgenden Öl/Papier-Skizzen. Die untersichtige flotte Arbeit wird von ihr mit einer Skizze in Austerlitz von umstrittener Hand (Langenargen 2007: Bergl) und im Kontext zu Kremsier 1759 gesehen und dementsprechend datiert. Es ist ihr zuzustimmen, dass wir auch hier keine eigenhändige Arbeit Maulbertsch vor uns haben. Es wirkt wie ein Imitat der schnellen und 'praktischen' Hand des Wiener Meisters.

Die nächste Skizze Nr. 12 'Darbringung im Tempel' bestimmt Georg Lechner motivisch ziemlich genau, bis auf den eigentlich die Mitte ausmachend nach oben blickenden Bärtigen neben Simon, der die Hl. Schrift oder ein Stifter-Dokument hochhält und an einen Habsburger Kaiser des 17. Jahrhunderts erinnert (Leopold I?). Das Krsek-Zitat einer



„nördlich [=rembrandtesk] märchenhaften Vision“ bleibt „subjektiver [kunsthistorischer] Artismus“ (ebenfalls Krsek). Interessanter wäre es zu erfahren, auf welchen mit einer Kuppel versehenen, vielleicht sogar runden Raum diese Skizze verweist. Sie zeigt in einer Betrachter-üblichen Schrägsicht einen Ausschnitt mit Andeutung eines umgebenden (fingiert?) stukkerten Rahmens. Dem Rezensenten ist keine (eigenhändige) Arbeit Maulbertschs bekannt, wo er von einer Freskoarbeit nochmals eine solche 'Aufnahme' macht oder machen lässt. Der Autor weicht eher auf verbreitete Pittoni-Vorlagen für den Hohepriester aus. Kompositionell und von der Lichtführung ergäbe sich eine Verbindung zur 'Anbetung der Könige' von Sümeg. Das bislang nicht identifizierte Maulbertsch-Fresko dürfte eher vor 1759 (um 1755) anzusehen sein. Die Skizze stammt vielleicht von dem eigentlich nur als Flachmaler aufgetretenen Felix Ivo Leicher.

Auch bei der nächsten Nummer 13 fragt sich der kritische Rezensent, warum nicht das ganze querovale Kuppeldeckenbild dargestellt ist (Beschneidungen, Kürzungen z.B. den den Kuppelrand verlassenden Ketzer). Die Ansicht scheint eher von unter her gesehen. Der Bearbeiter dieser auf einem bolusähnlichen braunen Grund aufbauenden Pseudo-Grisaille, Georg Lechner, kümmert sich mehr um den leicht einsehbaren Inhalt 'Allegorie auf die Weltmission des Jesuitenordens mit der Glorie von Ignatius von Loyola und Franz Xaver' und um die Identifizierung mit dem durch Erdbeben und Übermalung zerstörten Deckengemälde in der Jesuitenkirche Komorn. Welche Funktion die Skizze neben einer lavierten Federzeichnung und einer farbigen Version gehabt haben könnte, bleibt unklar. Als Grafik-Vorlage macht sie auch wenig Sinn. Von der Qualität her gesehen, liegt sie im Bereich des 'Eigenhändigen'.

Dass das 'Martyrium des Hl. Andreas' (Nr. 14) von einer anderen Hand stammt, macht Monika Dachs-Nickel noch einmal deutlich. Auf eine Troger-Vorstufe zurückgehend wird diese Skizze für ein Altarbild mit Komorn als Pendant zu einer 'Kreuzigung Petri' in Verbindung gebracht. Leider gibt es keine Vergleichsabbildungen von den in einer ungarischen Pfarrkirche bzw. jetzt im Museum Sopron erhaltenen genannten Kopien oder Wiederholungen. Auch von einer neu aufgetauchten Kopie im Kunsthandel findet sich hier keine Abbildung. Die Variante im Grazer Landesmuseum wird von der Autorin jetzt in Richtung Andreas Brugger gedeutet, was den Rezensenten aber nicht ganz überzeugt. Der Belvedere-Skizze spricht sie zurecht den Entwurfscharakter ab und wegen der akribischen Vorzeichnung den einer Kopie zu. Ein möglicher Name wird aber nicht genannt. Hier kann sich der Rezensent fast eher Andreas Brugger, als Felix Leicher oder Joseph Winterhalter vorstellen. Die Autorin erwähnt noch eine einst in Wien versteigerte

Ölskizze mit einem Andreas-Thema, die sie als eigenhändig ansieht, leider wieder ohne Bild.

Die nächsten fünf Nummern gehören zu den präparierten sieben oder acht Ölskizzen Emil Pirchans d. Ä. auf Papier, die auf verschiedene andere Träger auch wegen der Haltbarkeit aufgezogen wurden. Im Jahre 1990 wurde vorerst ein Anstoss zur Umetikettierung in Richtung Andreas Brugger unternommen.

Bei der Nr. 15 dem 'Sieg des Hl. Jakobus über die Sarazenen' wiederholt Monika Dachs-Nickel nochmals den Zusammenhang mit den 1944/45 zerstörten Fresken von Schwechat an Hand einiger alter Vergleichsfotos und ihrer auch nicht ganz neuen 'Gestaltungsprinzipien' für Maulbertsch: Leinwand und kein Papier als Bildträger, gesamtheitlicher (= ganzheitliche Totale?), summarischer Skizzenstil, wenig dekorativ-ornamentale Details, Räumlichkeit und Plastizität, was alles in dieser Skizze nicht erfüllt sei. Als Funktion dieser Skizze sieht sie Studienmaterial. Wegen der hohen Qualität (welcher Art?) nimmt sie Joseph Winterhalter, auch wegen der von ihr ebenfalls Winterhalter zugeschriebenen 'Norberts Bekehrung' in Karlsruhe. Der Rezensent sieht die Skizze nicht nur wegen der teilweisen Wiederverwendung in der Schlosskapelle von Tettngang eher als zwischen Andreas Brugger und Joseph Winterhalter stehend. Die Darstellung folgt der ähnlich normalen Betrachterperspektive wie bei der 'Darbringung im Tempel'.

Wieder mit Fragezeichen schreibt Monika Dachs-Nickel die 'Himmelfahrt Mariä' (Nr. 16) ebenfalls nach Schwechat-Motiv Joseph Winterhalter d.J. zu. Sie führt die schon 1990 angedeutete tafelmässige, unorganische Kombination aus Teilen weiter aus, wie auch die imitativ dekorativen Weisshöhungen u.ä. Das Ganze wirkt wie tagewerkartig zusammengesetzt. Auch hier schwankt der Rezensent zwischen den beiden damaligen Maulbertsch-Mitarbeitern Brugger und Winterhalter.

Ähnliches gilt auch für die 'Anbetung' (Nr. 17), wobei der runde weibliche Kopf mit den aufgesetzten Augenpunkten stark an Brugger erinnert. Thematisch schlägt Monika Dachs-Nickel eine Gnadenbild-Anbetungsszene vor. Für den Rezensenten müsste es sich bei dem Vorbild um ein Fresko ähnlich den Schaulustigen bei der 'Taufe Christi' in Wien o.ä., weniger um eine angedeutete 'Himmelfahrtszene' wie in Bohuslavice handeln. Ansonsten hat wohl ihr Vorschlag – wie schon bei Franz Martin Haberditzl – Kirchberg am Wagram 'Verehrung eines Gnadenbildes' viel für sich.

Beim letzten Stück der Reihe, dem 'Reitenden Feldherrn' (Nr. 18) hätte der Rezensent

1990 fast die Hand für Brugger als Urheber ins Feuer gelegt und noch heute ist er hier physiognomisch an den Langenargener Schüler erinnert. Die Skizze wurde ursprünglich als von Kremser abhängig angesehen. Monika Dachs-Nickel verweist aber auf eine Skizze zu dem Refektorium in Klosterbruck, die sie jetzt doch als „Originalentwurf“ Maulbertschs ansieht, und woraus sie ein Detail zum Vergleich herausnimmt. Wegen dem Freskocharakter der vorliegenden Skizze wird diese im mitwirkenden Angesicht oder Erlebnis eines Maulbertsch-Freskos (wirklich Klosterbruck?, der Hintergrund scheint doch eher ein Zelt und nicht der freie Himmel gewesen sein) entstanden sein.

Leider wurden die restlichen Stücke aus der ehemaligen Pirchan-Sammlung nicht auch noch aufgenommen, v.a. bei der 'Klugheit' unter den Wiener 'Tugenden' (vgl. Haberditzl 2006, Abb. 203) wurde schon 1990 Brugger angemahnt, wie noch mehr und ausführlicher bei dem noch ökonomischeren Doppelblatt 'Bad der Diana bzw. Erziehung des Bacchus', das im Appendix Winterhalter zugewiesen ist.

Auch nach rund 20 Jahren ist der Rezensent noch nicht eines besseren belehrt worden, als dass „Brugger und Winterhalter von 1763 bis 1765 einträchtig“ nebeneinander arbeiteten und Winterhalter einen grossen Teil des Brugger'schen Studienmaterials übernommen [vielleicht sogar überarbeitet, komplettiert?] und so in Brünn hinterlassen haben könnte“.

Bei der 'Verkündigung der Maria' (Nr. 19) aus der Schlosskapelle Thurmtal betont Monika Dachs-Nickel die Mitwirkung der Werkstatt. Allerdings hat der „Verzicht auf eine präzise Durchgestaltung des Raumes“ auch eine künstlerisch-kontrastive Berechtigung. An der vertreibenden glatten Ausführung haben sicher fähige Mitarbeiter wie Winterhalter einen grossen Anteil, der bei der nur klein abgebildeten Wiederholung in Tulln eher noch grösser gewesen sein dürfte. Wenn der Rezensent die verschiedenen Äusserungen der Autorin zu dieser Problematik richtig in Erinnerung hat, gibt es kein nur eigenhändig ausgeführtes grösseres Altarbild der Zeit nach 1760 ausser dem mittlerweile wieder in den ursprünglichen Kirchenraum zurückgewanderten, expressiv-morazzonesken 'Martyrium des Hl. Judas Thaddäus' um 1760 (oder?).

Nach dem einleitenden Aufsatz von Michael Krapf geht der Text zur Katalog Nr. 20 , dem früheren oder 'sogenannten Maulbertsch-Selbstbildnis', auf Georg Lechner zurück, der als Darsteller und Dargestellter den Wiener Akademieumkreis im Titel angibt. Er beginnt mit dem von Haberditzl und angeblich unabhängig von Maser erkannten Bezug zu dem Aufnahmewerk 'Bildnis des Direktors der Stecherakademie Jakob Matthäus Schmutzer' aus dem Jahre 1767 und bis heute im Besitz der Wiener Akademie. Ob das 1903 im

Kunsthandel aufgetauchte Bild ebenfalls aus Akademiebeständen stammt, ist nicht bekannt. Nach Lechner geht die Identifizierung auf Otto Benesch 1924 zurück und wurde erst 1971 und 1985 von Edward Maser (nach Erinnerung des Rezensenten aber nicht ernsthaft) in Frage gestellt. 1977 dachte Peter Cannon-Brookes an ein Bildnis des Vaters von Maulbertsch. Die von Michael Krapf hier (2009) eingeräumte Unvereinbarkeit in den Gesichtszügen und den Datierungen ist schon seit 1994 nachzulesen. Oft machen gerade die 'offenen Fragen' den Wert, das Interesse an einem Werk oder Künstler aus. Aber vielleicht sollte daraus nicht „eines der grössten Rätsel“ entstehen. Monika Dachs-Nickel nimmt 1998 ein Selbstbildnis von Bergl an, allerdings nicht wirklich überzeugend. Es handelt sich bei dem Dargestellten sicher um einen Künstler (Zeichner, Maler) des Wiener Akademieumkreises. Das farblich sehr zurückhaltende Gemälde stammt sicher aus der Maulbertsch-Werkstatt um 1770. Der von Georg Lechner auch bemerkte „Stilpluralismus“ sollte aber nicht als bewusst antiklassisch, ja ironisch oder persiflierend aufgefasst werden.

Als Nr. 21 kommentiert Georg Lechner die 'Huldigung für Maria Theresia'. Über die Ikonographie des Bildes zur Verherrlichung einer freigebigen und gerechten Herrschaft unter der österreichischen Kaiserin (eigentlich nur Witwe des Kaisers Franz Stephan) gibt es keinen Dissenz. Die Vorlage für den Stich von Johann Veit Kauperz müsste zwischen 1765 (Tod Franz Stephans) und 1769/70 mit der Ankündigung des Stiches 1769/70 entstanden sein. Da es (wohl nach einer Mitteilung Jakob Schmutzers und späteren Maulbertsch-Schwiegervaters) das Erstlingswerk von dem seit 1766 in Wien an der 1766/67 errichteten und 1768 zur Akademie erhobenen Kupferstecherschule studierenden Kauperz sein soll, müsste Maulbertsch das Gemälde relativ früh, um 1768, gefertigt haben. Die vom Autor zu recht gesehene Detailgenauigkeit und Farbreduktion machte die Skizze natürlich zu einem idealen Entwurf für eine grafische, stechermässige Umsetzung. Monika Dachs-Nickel sieht 2003 parallel auch eine Entwicklung zum Klassizismus, Nina Fehr-Lemmens erkannte 1996 darin sogar schon eine (antizipierte?) Wende zum Alterstil. Auf alle Fälle ist oder wäre diese frühe und plötzliche Stilwendung (unter Einfluss Schmutzers?, Kaunitz, Sperges?) doch sehr erstaunlich auch im Vergleich mit dem quasi höfischen Auftrag für Halbthurn (1765) und der ungarischen Hofkanzlei in Wien (1768).

Das am 14. März 1770 im Wienerischen Diarium (und im selben Jahr in Augsburg) besprochene Aufnahmewerk (Nr. 22) als Mitglied in der Stecherakademie von Jakob Schmutzer wird wiederum von Georg Lechner kommentiert. In der ikonographischen

Bestimmung folgt er den zeitgenössischen Texten, aber auch den 1994 versuchten Ergänzungen, allerdings übergeht er die Säule mit den Freimaurersymbolen und die dem ähnlichen Umfeld angehörigen Puttengruppe mit der Sphinx. Wenn man die von Rubens abgeleitete junge Frau als Personifikation der Kunst ansieht, dürfte kein Bekenntnis zum Klassizismus (z.B. eine antikisierende Plastik oder Figur) sondern eher eine barocke Position in Richtung der Rubenisten abgelesen werden können. In der maurerisch-geschürzten Figur des soliden Handwerkers oder Handwerklichen sah Haberditzl sicher zu Unrecht den Bildhauer Jakob Schletterer (eigentlich eher ein Barockklassizist). Nach Meinung des Rezensenten versuchte Maulbertsch gar keine explizite Parteinahme, da er selbst sich (wohl zu Recht) in einem Traditionskontinuum sah. Lechner schätzt – Monika Dachs-Nickel 2003 folgend – das Bild mit seiner reduzierten Farbpalette und einem etwas fahlen Hell-Dunkel als wichtigen Anhaltspunkt für den Personalstil um 1770 (vgl. auch das sogenannte Selbstbildnis') richtig ein. Eigentlich ist die vorangegangene Nummer 21 klassizistischer.

Zu Akademieausstellung 1777 schickte Maulbertsch eine 'Glorifikation Kaiser Josephs II' (Nr. 23) ein, weniger als ein Historienbild sondern eher als eine 'Allegorie', der wohl das auch in China bekannte kaiserliche, physiokratisch anmutende 'Pflügen' von 1769 und die Abwehr der durch die Klimaverschlechterung bedingten Hungersnöte 1770-1772 als historische 'fatti' zugrunde liegen. Manche Elemente wie die gekrönte Begleitfigur mit Fackel (eine Art königlicher Durchlaucht?) neben der 'Freigiebigkeit' (nicht „Überfluss“), die Frau mit dem gut genährten Kind mit Löffel (das 'Volk') werden nicht ausreichend von Georg Lechner geklärt. Es ist nicht bekannt, ob Joseph II gegenüber Maulbertsch z.B. zu viele Figuren oder Farben ähnlich gegenüber Wolfgang Amadeus Mozart die zu vielen Noten kritisch angemerkt hat. Bei einem so sparsamen und gewollt unprätentiösen Herrscher waren generell Aufträge an Künstler selten. In der Stuttgarter Skizze sieht der Autor eine frühe, rasche Notiz, „keine offizielle Skizze“ (vgl. Dachs-Nickel 2003). Dem Rezensenten ist immer noch unerklärlich, warum Maulbertsch diese Skizze im Entwicklungsprozess angefertigt haben sollte. Normalerweise (vgl. Sandrart, Teutsche Academie 1675) geht ein Künstler dieser Zeit von zeichnerischen Ideen-, dann Kompositionsskizzen, eventuell von einer lavierten Hell-Dunkel-Studie aus. Der Duktus ist im Vergleiche z.B. mit der Berliner Skizze für Raab, um 1772 doch sehr schwach, schülerhaft. Die nicht exakte Profil-Darstellung sollte man nicht zu sehr als Pentiment, Änderung bewerten. Das seit 1945 verschollene Aufnahmewerk bzw. Exponat für die

Berliner Akademieausstellung von 1788 ist besser im Vergleich mit Nr. 26, der Kaunitz-Allegorie zu sehen.

Auch bei dem Entwurf Nr. 24 'Glorie des Hl. Augustinus' folgt Georg Lechner wieder sehr dem Text von Elfriede Baum von 1980. Belegt durch eine Zeichnung Jakob Alts von 1825 und ein anderes, leider ebenfalls nicht abgebildetes Gemälde soll es sich um den Entwurf für das Hochaltarfresko an dem vom Hofarchitekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg regotisierten (!), 1786 vollendeten Altar in der Wiener Augustiner-Hofkirche handeln. Zur konventionellen Ikonographie lässt sich nichts hinzufügen. Der Autor versucht die Tradition des knienden anbetenden Heiligen von Rottmayr bis Hubert Maurer herauszustellen. Die Dreifaltigkeitsgruppe vergleicht er mit dem Altarbild in der Reindorfer Kirche und seinem dazugehörigen Entwurf in Budapest, der aber einiges schwächer als die vorliegende Skizze ist. Der Autor charakterisiert ihn als hell-luftig, angeblich ähnlich bei dem 'Triumph der Aurora', ebenfalls im Belvedere, und sieht puristische Tendenzen des Klassizismus im Rahmen der Regotisierung. Eigentlich passt diese Skizze nicht in einen solchen historisierenden Kontext. Sie gehört zu den bestimmt eigenhändigen, die die 'Gestaltungsprinzipien' (zeichnerische Sicherheit, Raumhaltigkeit und koloristische Raffinesse), ja man darf wohl sagen alle Qualitätskriterien (Zeichnung, Komposition, Licht, Farbe, Raum, Lebendigkeit, u.ä.) erfüllen. Der Rezensent hat sie immer schon als die Beste angesehen auf absolut europäischem, ja globalem zeitlosen Niveau angesiedelt, den neapolitanisch-venezianischen Mischstil eines Daniel Gran durch spätrokokohafte Eleganz 'topend'. Auch vom relativ schlanken Figürlichen her hätte der Rezensent eine Zeit sogar noch vor der Mitte der 80er Jahre und nicht als Produkt des wie auf dem Quadal-Bild von 1787 schon sehr korpulenten Malers vorgeschlagen.

Besser in die Zeit 1785/86 passt die eher mit gedrungenerem Figurenarsenal aufwartende, angebliche 'Allegorie auf eine scheinbare fürstliche Vermählung' (Nr. 25) (Fig.1). Diese ist ein bislang nicht nur ikonographisch ungelöster Fall. Georg Lechner sieht sie in stilistischer Nähe zur (eher früheren) 'Glorie des Hl. Augustinus' (Nr. 25) und eher zutreffend zur nicht abgebildeten, sonst auch (besser später) um 1790 datierten 'Triumph der Aurora'. Der Autor lehnt noch einmal die stilistisch unmögliche Verbindung zu einem auch thematisch nicht näher bekannten Deckenfresko im Pressburger Schloss von 1767 ab. Otto Beneschs erster Lösungsversuch 'patriotische Allegorie auf eine Fürstenhochzeit' vereint wohl geschickt die von Chronos oder der Zeit auf einen (goldenen) „Schutzschild“(?) gesetzte Inschrift 'PRO PATRIA' und das (Liebes?-)Paar hinter dem Feuer-Opfer-Altar als eine Art Connubiums- Veranstaltung. Normalerweise würde man in der 'imago clipeata', dem

oberen goldenen Medaillon, ein Doppelbildnis in der Art der Reuschel-Skizze mit Maria Theresia und Franz Stephan, oder von Peter Mayers Stich nach Christian Wenzinger zur Verbindung des französischen Dauphins mit Marie Antoinette, oder des Stiches der 'Grossen Vermählungsfeier von Erzherzog Franz und Elisabeth von Württemberg', 1788 nach einem Entwurf des Sambach-Sohnes, erwarten. Der weiblich wirkende Kopf im 3/4-Profil ist üblicherweise in dieser Zeit als Porträt einer historischen Persönlichkeit zu deuten. Er zeigt aber kaum individuelle Züge und auch keine fürstlichen Standesinsignien

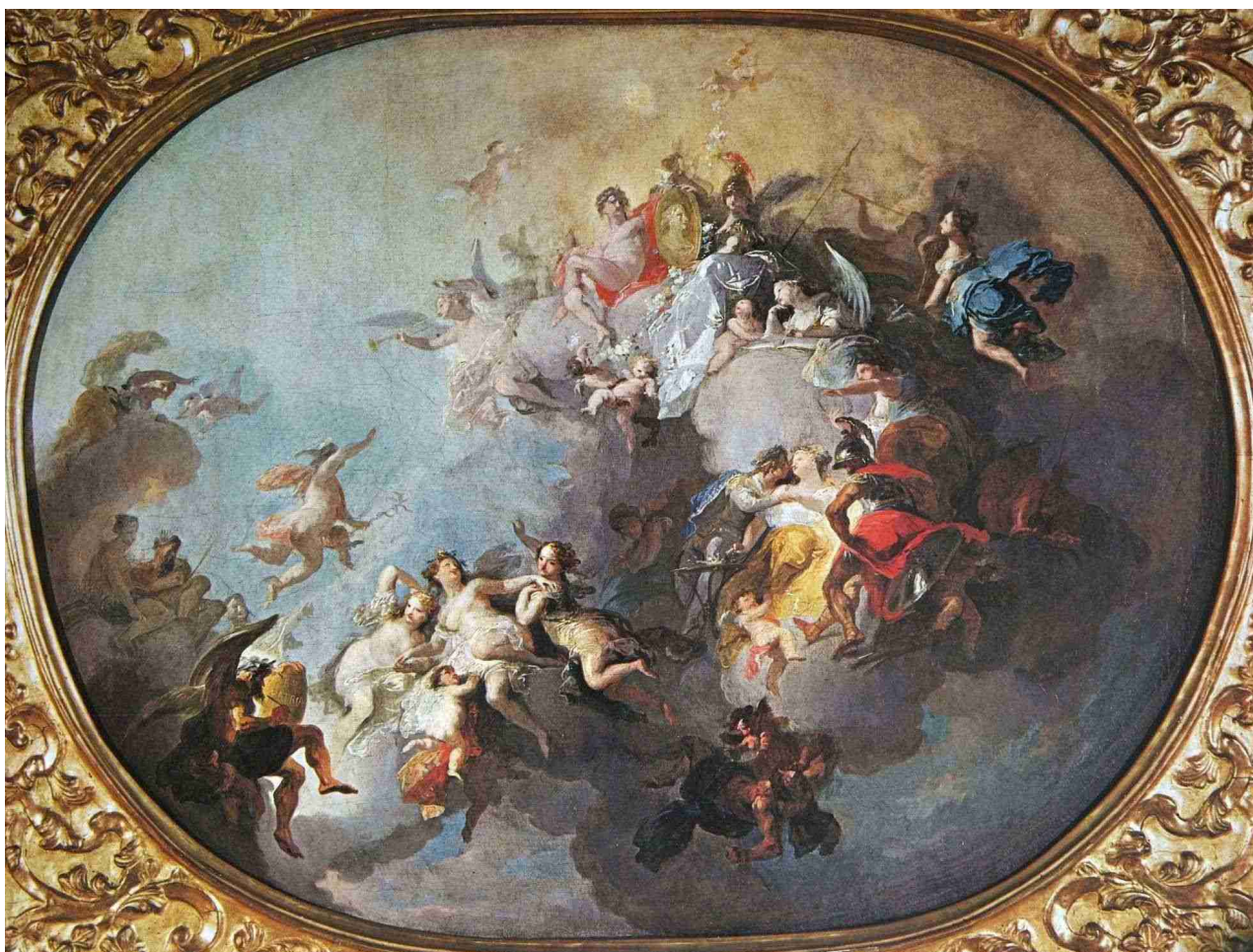


Fig. 1 Franz Anton Maulbertsch: Allegorie „Zur wohltätigen Eintracht (Marianna) oder Die Vaterlandsliebe (Joseph von Sonnenfels)?“, um 1784/90. Wien, Österreichische Galerie.  
aus: Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, 1974, Taf. 25.

(wie Krone, imperialer Lorbeer u.ä), was man bei einem Fürstenporträt ebenfalls voraussetzen würde. Könnte es sich trotzdem um eine für Habsburg-Österreich(?) 'gute Partie' handeln, die allerdings nicht erst wie in Tiepolos Würzburger Kaisersaalfresko herangeführt wird?. Oder ist eine Alleinherrscherin (allerdings ohne Krone) wie Katharina II von Russland gemeint?. Oder sollte die weibliche Figur doch auch allegorisch nur für das

Vaterland (Österreich-Austria) stehen?. Oder ist es eine Heroisierung einer nicht direkt politischen Persönlichkeit, eines 'Geistes', eines 'Genies', das sich eher bürgerlich um das Vaterland, ja sogar die Menschheit verdient gemacht hat?.

Georg Lechner moniert nun noch, dass bei der ebenso rätselhaften 'Trauungsszene' der Kriegsgott Mars auftaucht. Zusammen mit der mit Links schreibenden 'Historia' und dem 'PRO PATRIA' des Chronos würde das eher auf eine politische Allianz (vgl. E. Baum 1980) deuten, um es aber dann doch gleich wieder als Vermählung anzusehen und anzusprechen. Lechners Vergleich mit der 'Verherrlichung der Verbindung der Häuser Habsburg-Lothringen' lässt ihn letztlich ebenfalls an eine 'möglicherweise schon ältere historische Familiengeschichte' denken.

Der Rezensent hat sich das Werk allerdings nicht vor Ort und in der schlechten Katalogabbildung, sondern auf dem Umschlag der Garas-Monographie von 1974 noch einmal vorgenommen und glaubt jetzt gegenüber seiner früheren Einschätzung (vgl. [http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2007\\_haberditzl\\_maulbertsch.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf)) folgendes 'wahr'-nehmen zu können: Unter der vollen Sonne (im vollen Lichte der Wahrheit; vgl. „Sonne, Seele des Weltalls...“?) halten der bekränzte und mit einem roten Gewand kaum verhüllte Lichtgott Apoll (lebendig, herrschender, aufgeklärter Geist-igkeit, Aufklärung) und die mit einem weissen, reinen Tuch versehenen Minerva (hehre Klugheit, Verstandeskraft, Wissenschaft u.ä.) ein goldenes Medaillon mit einer wohl weiblichen Büste einer Unbekannten im 3/4-Profil vor einer Ehrenvase (oder einer Herzurne?) umgeben von Genien des 'Ruhmes' (Fama mit Posaune), der Weitsicht oder des Weitblicks (Fernrohr), des Staates, Staatsordnung, Polizei, Regierung und Öffentlichkeit (Faszien, Liktorenbündel) und der linkshändig (! von Herzen kommend?) schreibenden 'Geschichte' (oder Verfassung, Schriftstellerei?). Darunter hält eine Genie einen Ring (Bund, Ehe, Freundschaft, Unlösbarkeit, Ewigkeit) über eine weiss-gold-gekleidete, eher reifere weibliche allegorische Tugendfigur (Freundschaft, Glück, Freude, Sittsamkeit, Wohlanständigkeit, Wohltätigkeit?), die von einem vornehmen, Pagen-ähnlichen, bekränzten Jüngling mit blauem Umhang (Edelmut, Treue, Dankbarkeit der ausgezeichneten akademischen Jugend?) umarmt, geküsst, geliebt wird als Zeichen der Liebe und Dankbarkeit, Eintracht?. Bei einer Ehe-Geschichte könnte man eigentlich Amor, Cupido oder Hymenäus mit der Fackel erwarten. Auf dem Brand-Opfer-Versöhnungs-Sühne-Altar, legt die besagte allegorische Figur feierlich ihre 'Perlen ins Feuer' (läuternde Hingabe ihres wertvollsten Besitzes einschliesslich möglicher Kinder? für das Vaterland?). Den daneben sitzenden, zum Betrachter blickenden 'Gewappnete' könnte man im Kontext



vielleicht nicht nur als momentan ruhenden Kriegsgott Mars, sondern auch als wehrhaften 'Patriotismus' (vgl. Ripa-Hertel, 1, 26) sehen. Nach unten stürzt der Feind des Vaterlandes, die 'Zwietracht' (Dolch) oder das dumme, lasterhaft-böse, unaufgeklärte Negative. Auf der unteren linken Seite beschreibt Chronos oder die Zeit ein goldenes Medaillon (wohl die Rückseite der Ehrevase oder Urne) für Verdienste der Unbekannten um das Vaterland mit 'PRO PATRIA'. Die drei Grazien daneben - wohl als Wohltätigkeit, Annehmlichkeit und Dankbarkeit oder Geben, Nehmen und Wiedergeben zu verstehen - kennzeichnen die Wechselbeziehung von der Dargestellten (?), dem Einzelnen (?) und dem Vaterland. Der eilende Merkur steht wohl für den so geförderten Wohlstand oder den Fortschritt allgemein. Ob das nicht immer harmonische Paar Zeus (Feuer), Juno (Erde) und darüber eine weibliche Gottheit mit flatterndem Gewand (Luft) und auf der rechten Seite Neptun (Wasser) zusammen mit der den Globus vermessenden, umfassenden Weltweisheit eher für den elementaren neben dem tugendhaften Ätherbereich etwas rosenkreuzerisch gelesen werden können, muss offenbleiben.

Während der Rezensent – wie angedeutet – 2007 noch in Richtung eines konkreten historischen-politischen, ja sogar militärischen Friedensbündnisses dachte, spielte er zeitweise auch die v.a. durch Maria Theresia vorgemachte habsburgische Verbindungsstrategie im Sinne von 'bella gerant alli, tu, felix austria nube; nam quae Mars aliis, dat tibi Venus' oder auch des 'A.E.I.O.U' in seinen verschiedenen Explikationen durch. Es fehlt aber neben der Venus der in der Skizze zum Maulbertsch-Fresko im Ratssaal der Akademie 1759 angesprochene österreichische 'Schutzgott' mit dem Habsburger-Wappen ähnlich auch in dem Nürnberger Verherrlichungsentwurf. Konkret und personifiziert könnte man im Falle der Habsburger Heiratspolitik an die seit dem 6.1.1788 mit dem späteren Kaiser Franz II vermählte, aber ohne grössere Verdienste tragisch verstorbene, sympathische Elisabeth Wilhelmine von Württemberg, aber kaum an die Vermählung am 18.10.1787 von Maria Theresia von Österreich mit Anton von Sachsen, oder die Hochzeit am 19.9.1790 von Louisa Maria von Neapel mit ihrem Vetter Erzherzog Franz von Toscana denken. Ein fehlender Traueraspekt macht ebenso ein normales Memoriale auf die genannte württembergische Prinzessin oder ihre 1792 verstorbene Schwiegermutter, die Gemahlin Leopolds II, eher wenig wahrscheinlich.

Da es sich bei dieser heroisierenden, schon etwas eigenartig republikanischen Darstellung um eine hochgestellte oder 'hochgehaltene' Persönlichkeit doch des habsburgischen Umfeldes handeln dürfte, fällt der Blick auf die Schwestern Josephs II bzw. Leopolds II, weniger auf die kunstsinnige Maria Christina und ihren freimaurerischen Gemahl Albrecht

von Sachsen, zeitweilig Statthalter in den Österreichischen Niederlanden, oder die jüngste, die Königin von Frankreich und als Bürgerin Capet hingerichtete Marie Antoinette sondern auf die Älteste, die unverheiratet gebliebene, körperbehinderte Marianna Josepha Antonia Johanna (6.10.1738-19.11.1789), die ganz im Sinne ihres freimaurerischen Vaters Franz Stephan und unter Einfluss Ignaz von Borns wissenschaftlich experimentierte und z.B. einen Prachtband über Habsburgische Münzen und Medaillen (1782) publizierte. Ausserdem war sie Mitglied der Kunstakademien von Florenz und Wien. 1781 etwas vom Wiener Hof verdrängt, entfaltete sie in Klagenfurt vielfältige kulturelle und karitative Aktivitäten. Ihr Palais wurden von den Hofarchitekten wie Nicolas Pacassi (1769-1776) und Franz Anton Hillebrand (vgl. Halbthurn, Hofkammerkapelle und Klosterbruck) er- bzw. umgebaut. Die 1783/84 errichtete, aber schon 1785/86 nach dem Handbillet Josephs II wieder geschlossene Freimaurerloge wurde nach ihr 'Zur wohltätigen Marianna' benannt. Die übergeordnete Distriktloge unter Grossmeister Joseph von Sonnenfels (Ignaz von Born war ebenfalls Mitglied) hiess nach der Pflichtvereinigung (1784 oder 1787?) sogar 'Zur wohltätigen Eintracht'. Nach ihrem Tod übernahm, erbt er ebenfalls als Forscher bekannte Bischof von Gurk, Franz Xaver von Salm-Reifferscheid, sowie Bruder des bekannten Freimaurers Karl Graf (seit 1790 Fürst) von Salm-Reifferscheid-Raitz, das Klagenfurter Palais.

Der vielleicht auf die 'Marianna' ('Genio Mariannae') gemünzte, um 1784 oder erst 1789/90 konzipierte, möglicherweise gar nicht ausgeführte, qualitätvolle und anspruchsvolle Entwurf war sicher nur für einen mittelgrossen, möglicherweise ovalen Raum gedacht. Eine Verherrlichungsallegorie mit verdeckt-freimaurerisch-weltbürgerlichen, aber doch die vaterländische Treue vermittelnden Gedanken (aus dem Umkreis Franz Paul von Herberts, Ignaz von Borns, Joseph von Sonnenfels' und dessen „Über die Liebe des Vaterlandes“ von 1771?) ist für Maulbertsch bislang allerdings nicht bekannt. Im verlorenen Giebelfresco in Pressburg von 1781 mit dem „brünstigen Rauchopfer“ am „Opferaltar“ (vgl. Garas 1960, S. 263, Dok. LXXXVI) findet sich in einem anderen, religiösen Kontext, anscheinend wenigstens ein ähnliches Einzelmotiv. Für eine Dekoration eines Logentempels ähnlich in Stuttgart durch Nicolas Guibal ist der Entwurf ohne offene Freimaurersymbole eher unwahrscheinlich. Ein Auftrag von oder für Erzherzogin Marianna (Palais Klagenfurt?) noch zu Lebzeiten oder nach dem Tode 1789 erscheint auch fraglich. Eine Hommage ('Genio Aprici Saxi') an den antikisiert und mit natürlicher Lockenfrisur z.B. von Jakob Schmutzer (um 1770) oder femininer von Franz Zauner (1787) dargestellten, 'räsonierenden' Akademiesekretär Joseph von Sonnenfels,

der unter Joseph II und Leopold II stark an Einfluss verloren hatte, in diesen kritischen vorrevolutionären Zeiten wäre ebenso erstaunlich. Zum jetzigen Zeitpunkt der Erkenntnis dürfte der Auftraggeber eher unter adeligen, ihre Paläste ausstattenden, schöngestimmten Freimaurern wie Johann Nepomuk von Mitrowsky, Karl von Salm-Reifferscheid-Raitz, das Haus Thun-Hohenstein-Ulfeldt, u.a. zu suchen sein. Bei dieser thematischen, örtlichen und zeitlichen Unsicherheit wäre es sowieso verfrüht, auf Maulbertschs eigene, 'mitgestaltende' Position (wie z.B. Franz Zauner) an diesen fortschrittlichen Ideen der Eintracht, Wohltätigkeit und Vaterlandsliebe in der feudal-aristokratischen und klerikalen Krise vor und um 1789 (und der Reaktion nach 1785 und v.a. 1790) zu schliessen. Auch dieser freimaurerisch-politisch-aufklärerische Leseversuch aus dem 'Geist der Zeit' bleibt für uns ikonographisch unterdeterminiert und unbefriedigend polyvalent. Formal, kompositorisch und von der Denkweise ist der Entwurf trotz der Aufklärungsideen aber noch ganz im Sinne eines barock-allegorischen Concettos gehalten.

Mit Nr. 26 der sogenannten 'Allegorie auf eine Preisverleihung an der Wiener Akademie unter Joseph Wenzel Fürst Kaunitz-Rietberg' endet die Reihe der ausgestellten Bilder. Georg Lechner erwähnt den Vorbesitzer, den Maler Karl Frühwirth (+1878), reiht es unter das Spätwerk und unter die Akademiethematik ein. Was die beiden rubensartigen Eroten (Eifer, Ungestüm, Jugend, Antrieb) und der Wagen mit Chronos (Lauf der Zeit), der den Neid (auch wohl Unwissenheit, Dummheit, Falschheit) überfahrend und ihn „die [welche?] Gefahr gebannt“ habend zum Sturz (Fall) gebracht hat, bedeuten, darüber lässt sich der Autor nicht näher aus. In den folgenden Figuren sieht er Personifikationen der Künste (? auch bei dem Greis?, Homer?) oder stehen sie nicht für die römisch-griechische Antike?. Die Hauptfigur erkennt er zu Recht als die Welt beherrschende 'nackte Wahrheit', die eine Medaille mit Kette, ja wem eigentlich?, diesen Kunstvertretern(?) überreichen möchte, während eine decolletierte Dame (= Freigiebigkeit?) auf einem Tablett weitere Medaillen oder Orden bereithält. Rechter Hand soll die 'Malerei' mit Palette zur Seite stehen. Der ältere Herr in der Kleidung des 17. Jahrhunderts soll die rechte Hand des Protektors der Akademie, den Präses Joseph Sperges, darstellen. Ohne Porträtähnlichkeit (vgl. das Porträt von J.B. Lampi) dürfte es sich eher um einen Regierungsrat oder um das weise 'Consilium' des Fürsten handeln. Die ältere hervorlugende Dame erregt beim Autor gar kein Interesse (Frau Sperges?). Die 'Wahrheit' deutet mit ihrer Linken auf das auf einem Ehrenmal angebrachte Medaillon-Bildnis des jugendlichen Joseph Wenzel Princeps a Kaunitz-Rietberg, dem auch ein schwebender Genius einen Ehrenkranz bereithält und seinen Ruhm hinausposaunt. Nicht erwähnt der Autor die (beiden) herkulischen Säulen

der Tempelanlage, in der das Ganze inszeniert wird. In der Hintergrundlandschaft erkennt er den pantheonartigen Rundtempel (Weisheit, Wissenschaft und Musen). Im Mittelgrund macht er einen Lehrer (Philosophen) an der Weltkugel (Weltweisheit?) und Schüler (Jugend, das zu bildende Volk?) aus, die in einem Buch lesen. Der botanisierende oder die Säule auslotende Jüngling wird ausgelassen wie auch der geflügelte Genius zur Linken, der eher als Unwissenheit, Dunkel verscheucht zu sein scheint. Den knienden Junker (ähnlich bei Nr. 25) mit einem unfertigen Gemälde in der Hand, erklärt er als diffizil in der Deutung (Haberdtz: „Akademieherold“). Vielleicht handelt es sich eher um einen Akademiezögling (denkbar auch ein Zögling der thesesianischen Ritterakademie bzw. die höhere akademische Bildung allgemein?). Der Autor vergleicht das unfertige Gemälde mit einer verschollenen 'Allegorie der Dankbarkeit der Künstler Wiens' aus dem Jahre 1792 und mit einer vom Akademiesekretär Anton Weinkopf beschriebenen Preisverleihung in der Akademie im Jahre 1786. Da aber auch der damals anwesende Protektor nur als Medaillon und nicht historienmässig präsent ist, tippt Georg Lechner auf eine allgemeine Allegorie der (aber sonst nicht ausgewiesenen) Akademie. Vom Figurenstil und der silbernen Farbigkeit her ordnet er es richtig dem Altersstil zu, wobei er es mit der 'Blendung Samsons' und der 'Allegorie auf Galizien und Lodomerien' vergleicht.

Wie schon 1994 versuchsweise angedeutet, geht es um die Förderung der Kunst, Wissenschaft und Bildung und deren Fortschritt und die letztlich belohnende Wahrheit (bildhaft für das Stipendiensystems?), hinter der der Fürst steht oder besser hängt. Das Gemälde könnte noch während der letzten Lebensjahre oder in Erinnerung erst nach seinem Tode 1794 entstanden sein.

## **Appendix**

Als Appendix wurde eine biographische Übersicht zu Maulbertsch, ein Verzeichnis aller Maulbertsch und seinem Kreis zugeschriebenen Werke im Besitz des Belvedere und ein obligates Verzeichnis der abgekürzten Literatur, gefolgt von Impressum und Bildnachweis von Georg Lechner beigegeben.

Bei der Biographie sollte man bei der Mutter Maulbertschs eher von einer geborenen Mottler oder Mottlerin sprechen oder schreiben. Der Nachweis der Mitgliedschaft in der Langenargener Rosenkranzbruderschaft 1738 ist doch in verschiedener, auch mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht nicht ganz uninteressant. Der Rezensent glaubt nicht

an einen längeren Aufenthalt in Langenargen im Jahre 1748 (allenfalls Spätherbst 1748 bis Anfang 1749). Ebenso sollte die 2008 von Andras Simohay bekannt gemachte Mitgliedschaft in der Skapulierbruderschaft von Stuhlweissenburg 1767 nicht unerwähnt bleiben. Ansonsten hat die Lebens- und Werkübersicht die von Monika Dachs-Nickel vorgeschlagenen Änderungen oder Feinjustierungen wie Mühlfraun 1774 statt 1777 berücksichtigt.

Statt nach Inventarnummern hätten Georg Lechner und Monika Dachs-Nickel den Maulbertsch-Bestand (momentan 44) der Österreichischen Galerie Belvedere besser soweit wie möglich chronologisch und nach Eigenhändigkeit, Werkstattbeteiligung, Umkreis gegliedert und in Klammern die Nummer der Ausstellung vorangestellt. Da – wie schon gesagt - Provenienz und ausführliche Literaturangaben sich erst dort finden, hätte auch im vorderen Ausstellungskatalog irgendein Querverweis erfolgen sollen.

## **Fazit**

Es ist sicher 'würdig und recht, billig und heilsam' aus den eigenen Beständen und jeweils nur ein Gemälde aus Salzburger, Wiener Akademie und privatem Besitz den Winter über in einer Ausstellung auch für ein breiteres Publikum zu versammeln. Wenn aus wissenschaftlicher Sicht alle 44 'Maulbertschiana' oder 'Maulbertschoida' und dem Rezensenten aus (früheren) eigener Anschauung noch nicht bekannte Novitäten ausser Nr. 3 gezeigt worden wären, hätte sich der Rezensent in dieser sonst für Forschungszwecke nicht gerade idealen Jahreszeit nach Wien aufgemacht, um ein 'Bild' auch vor Ort zu erhalten. Das Neben-Gegen-Einander in der Ausstellung eröffnet wohl die Chance der Anmutung oder Physiognomie einer Hand(schrift). Allerdings wurden dem Rezensenten in den Langenargener Ausstellungen des Maulbertsch-Kreises (2006, 2007 und 2009 oder schon 1994 und 1996) hierbei leider keine Offenbarungen oder Erleuchtungen zuteil. Statt mit der Lupe vor z.T. verglasten und spiegelnden Bildern in der Besuchermenge hantieren zu müssen, wären hochaufgelöste digitale Aufnahmen (wie die Detailabbildungen von S. 2 und 126) für den wissenschaftlich Interessierten ohne Zugang zu musealen Repro- oder Restaurationsarchiven vonnöten. Noch schöner wäre es, wenn auch Röntgen-Infrarot-Streiflicht- und ähnliche Aufnahmen angefertigt und zugänglich gemacht würden. Aber letztlich muss doch das sich immer weiter schulende, aber sich leicht täuschende, von Interessen und Erwartungen gesteuerte, subjektive 'Auge'

entscheiden. Aus einer möglichst historisch datierten oder datierbaren Werkreihe versucht der 'Kenner' gewisse makro- und mikrostilistische Konstanten (wohl so etwas wie die Gestaltungsprinzipien von Monika Dachs-Nickel) gewinnen zu können, allerdings meist in einer linear-biologistischen Entwicklungsvorstellung von Jugend- Reife- und Altersstil. Stilvarianzen, regressive Sprünge durch verschiedene künstlerische wie ausserkünstlerische Faktoren machen das Ganze wie am wirklichen Beispiel Maulbertsch kompliziert und komplex verunklarend. Die Mitarbeiterbeteiligungen in den Werkstattbetrieben und das Kopien(un)wesen v.a. im 18. Jahrhundert kommen erschwerend hinzu. Während man sich die bildhauerisch, harte, maniert-gelängte Frühstufe von 1745 bis 1748/49 noch gut vorstellen kann, ist ab 1750 eine malerische, expressiv-piazzetteske, zunehmend tiepoleske Farbigkeit und eine rubensische (auch Guglielmi-artige) Figürlichkeit bis ca. 1765 bestimmend. Ab etwa 1768 sind klassizistische Elemente (Einflüsse, durch Schmutzer, Gran?) bis etwa 1778/80 spürbar. Beim Alterswerk ab 1780(?) ist eigentlich eine zunehmende gedrungene Körperlichkeit, ein fleckhafter, strichelnder, langsamer Duktus und eine gewisse Unschärfe (vgl. Poussins krankheitsbedingter oder Rembrandts Altersstil) zu erwarten. Bislang ist man bei der dem Klosterbrucker Refektorium zugeordneten Skizze (1765, vgl. Abb. S. 92) versucht schon einen etwas vorweggenommenen Altersstil und bei der Verkündigungsskizze für Szombathely (1795) trotz beginnender Krankheit noch einen relativ sicheren, flotten Vortrag (z.B. gegenüber dem Entwurf für Strahov von 1793) wahrzunehmen. Die beiden schwachen, rembrandtesken Ölgemälde auf Holz 'Blendung Samsons' und 'Joseph erzählt seine Träume' werden um 1787/90 datiert. Sie wirken aber so altersmüde, dass sie eigentlich nur um 1795 oder von einem nachahmenden Schüler wie Martin Michl vorstellbar sind.

Der Rezensent gesteht auch wegen der Mitwirkung der Werkstatt bislang keine konsistente, am einzelnen Werk eindeutig verifizierbare Vorstellung von den Entwicklungen des späten Maulbertsch zu haben. Hier wird das von Monika Dachs-Nickel erarbeitete, purifizierte, aber immer wieder zu korrigierende Werkverzeichnis nun geordnet nach (gesicherten) eigenen Werken (*manu propria*) auch im logischen Entwicklungsprozess, nach Werkstattarbeiten und Kopien des Umfeldes sehnsüchtig erwartet, nachdem man bei der Monographie von Klara Garas aus dem Jahre 1960 durch den Regestenanhang wenigstens schon einen guten Eindruck von Leben, Wirken und zeitgenössischer Kritik erhalten hat. Vielleicht liesse sich in einer an die neue Werkmonographie anschliessenden, umfassenden, grossen Sommer-Ausstellung

hoffentlich noch vor 2024 - dem 300. Geburtstag - der 'wahren' Maulbertsch, der Anteil seiner Werkstatt, einzelner Mitarbeiter und des ganzen Wiener Umfeldes in Wien von etwa 1739 bis 1796 gegliedert zum Ausdruck und zur Anschauung bringen.

Fast 20 Jahre hat es dann doch gedauert bis sich jetzt in diesem vorliegenden Ausstellungskatalog langsam gewisse Einsichten der neueren Maulbertschforschung durchzusetzen scheinen. Wenn man entgegen Alois Riegls Diktum nicht auf den (persönlichen) Geschmack und die (eigenen) Augen verzichtet, bleiben auch nach Monika Dachs-Nickels Gestaltungsprinzipien oder rationalisierten Qualitätsurteilen in der Maulbertsch-Sammlung des Belvedere nur neun Werke als ziemlich sicher eigenhändig übrig: 1. 'Christus und der Hauptmann von Karpersaum', Nr. 6082 sicher vor 1750 (wie Dachs-Nickel); 2. 'Preisgemälde von 1750', Nr. 8528; 3. 'Huldigung an Maria Theresia', Nr. 4238, um 1769 (aber etwas kleinlich, zögerlich); 4. 'Sogenanntes Selbstbildnis', Nr. 3155, um 1770 (stilistisch etwas uneinheitlich; Dachs-Nickel: Bergl); 5. 'Glorifikation Josephs II', Nr. 2478, um 1777; 6. 'Aufnahme des Augustinus im Himmel', Nr. 2560, um 1785 (?); 7. 'Allegorie: Zur wohltätigen Eintracht oder der Vaterlandsliebe?', Nr. 3196, um 1785/90; 8. 'Triumph der Aurora', Nr. 1735, um 1790; 9. 'Allegorie auf Joseph Wenzel von Kaunitz-Rietberg', Nr. 4573, eher um 1790-94. Weniger sicher erscheinen die folgenden zehn Gemälde: 1. 'Susanna vor den Richtern', Nr. 3224, um 1750/53 (Dachs-Nickel: Nähe zu Leicher); 2. 'Hl. Sippe', Nr. 4231, um 1755 (wohl auch Nähe zu Leicher); 3. 'Allegorie auf die Erziehung eines Kavaliers', Nr. 5044, um 1755 (Dachs-Nickel: Nähe zu Leicher); 4. 'Kreuzaufrichtung', Nr. 3289, um 1756/58 (Werkstattarbeit); 5. 'Darbringung im Tempel', Nr. 2062, um 1759 (Dachs-Nickel: unsicher, eher Maulbertsch); 6. 'Allegorie auf die Weltmission durch die Jesuiten', Nr. 3164, um 1760 (Dachs-Nickel: um 1759); 7. 'Göttliche Vorsehung – Tugenden', Nr. 4232, um 1765 (Mitwirkung Brugger?); 8. 'Verkündigung an Maria', Nr. 4711, um 1766/67 (Dachs-Nickel: Leicher-Mitarbeit, wohl eher Winterhalter); 9. 'Himmelfahrt Mariä', Nr. 5907, um 1782; 10. 'Tod der Dido', Nr. 3251, um 1786 (Dachs-Nickel: um 1787, eher aber in zeitlicher Nähe zur 'Allegorie auf Fürst Kaunitz-Rietberg und somit nach 1790). Die restlichen 25 Gemälde müssen als Werkstattarbeiten, Kopien u.ä. angesehen werden.

(Stand: 23. November 2009 – Änderungen vorbehalten)

## Nachtrag

"Wenn man sich bei Maulbertsch an eine Neuzuschreibung wagt, ist höchste Vorsicht geboten". Mit diesen Worten unternimmt Monika Dachs-Nickel zusammen mit Andreas Gamerith in: "Maulbertsch! - Junger Meister - Altes Testament", Ausstellungskatalog, Diözesanmuseum St. Pölten, 2011, S. 13 den Versuch zwei Kabinetttbilder "Josef seines Rockes beraubt" und "Opfer Isaaks" von recht beachtlicher Grösse (ca. 132 x 188 cm) in St. Pölten, Diözesanmuseum bzw. in Langenrohr, Pfarrhof, die Johann Kronbichler schon 1988 als Umkreis Maulbertschs angesehen hatte, diesem selbst zuzuweisen mittels "Kenntnis von Erzählweise und persönlicher Handschrift", zu der - wohl etwas strukturalisierend gedacht - "Komposition, Farbgebung und Lichtführung" gehören. Alle folgenden geäußerten Beobachtungen, Überlegungen zu künstlerischer Qualität, Datierung (zur Zeit der Ausstattung der Wallfahrtskirche Heiligenkreuz-Gutenbrunn) und Herkunft (Auftrag des Wiener Weihbischofs Anton Marxer) überzeugen den Rezensenten dahingehend nicht, dass "der Meister selbst hier am Werke" gewesen wäre. Für die genialische Phase Maulbertschs von 1755 bis 1760 sind die Bilder kompositionell zu additiv und diffus, farblich zu schwächlich und von der Lichtführung zu wenig dramatisch. Nach Meinung des Rezensenten gehören die Gemälde dem Kreis der Gehilfen Maulbertschs (Wolfgang Köpp?, Johann Angst, Andreas Brugger ...?) mit einer gewissen Nähe auch zu Felix Ivo Leicher. Die angegebene Datierung dürfte zutreffen, vgl. den 'Weihnachtssohnen' von Sümeg und den des 'Wendelin'-Gemäldes von Heiligenkreuz-Gutenbrunn. Leider sind die 1758 datierten, mehr werkstattlichen Seitenaltarbilder von Heiligenkreuz-Gutenbrunn nicht mitabgebildet worden. - Den "Lyrische(n) Maulbertsch" (Bruno Bushart) sollte man mit der oben schon unter Nummer 3 angesprochenen 'Allegorie des Erdteils Asien' (S. 28), die in der unsicheren, weichen Gewandbehandlung eine gewisse Ähnlichkeit zu der des Rockes von 'Josef' zeigt, auch besser nicht wieder aufleben lassen.

(Stand: 26. August 2012 – Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch  
kontakt@freieskunstforum.de