

II. Franz Anton Maulbertsch und die Druckgraphik

Maulbertsch als Peintre Graveur

Wie der Zeichner Maulbertsch soll auch der Radierer oder ‚Peintre-Graveur‘ (Adam Bartsch, Schmutzerschüler) noch einmal in den Blick genommen werden. Katharina Setzer kennt in ihrem Beitrag zum AK „Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis“, Langenargen 1996, S. 194-208 13 bzw. 14 nachweisliche und zugewiesene Originalgraphiken (bei G. K. Nagler 1838 u. Ch. Le Blanc 1854 jeweils nur neun darunter auch ein interessantes nicht mehr zu findendes, unbezeichnetes Blatt im Folioformat ‚Abisag [Abigail?] vor David‘, ein bislang unbekannter ‚Hl. Franz von Sales‘ im Folioformat 1818 im Besitz von Gottfried Johann Dlabacž), woran sich bislang nichts mehr geändert hat. Streng genommen sollte man dabei auch hier von ‚eigenhändigen‘ Reproduktionsgraphiken sprechen, da nur wenige Blätter wie das ‚Bild der Duldung‘ speziell für oder im Hinblick auf (Tief-)Druckgraphik und Vervielfältigung konzipiert wurden. Bei der weiter unten folgenden ‚fremdhändigen‘ Reproduktionsgraphik gibt es einige Fälle, wo Maulbertsch („inv.“; „del.“, „pinx“ u.ä.) konkret die zeichnerische bzw. malerische Vorlage speziell ablieferte (vgl. AK Langenargen 1996: A 21a?, A 23, A 26a, A 28a?, A31?, A 33?, A 35, A 36a, A 37, A 41, A 43). Diese oft nur als Grisaille oder Brunaille gemalten Vorlagen Maulbertschs sollten dem Stecher (Radierer) bei der graphischen Reproduktion, Umsetzung der malerischen Hell-Dunkel-Raum-Effekte Hilfe geben. Zur Aufnahme als Mitglied und Rat der Stecherakademie lieferte Maulbertsch 1770 mit der Allegorie ‚Schicksal der Kunst‘ in Öl auf Holz (105,7 x 72 cm) zwar eine solche (wegen ihrer Grösse? im 18. Jahrhundert nie umgesetzte) Stecher-Radiervorlage, aber keine eigenhändige Radierung als Aufnahmewerk ab.

Wir werden sehen, dass Maulbertsch selbst immer nur mit der einfachen Radiernadel (z.B. ‚Kaltadel‘), aber nicht mit variablen keilförmigen Stacheln, Roulettes u.ä., direkt ins ‚Kupfer‘-Metall gearbeitet oder den Ätzgrund mit Punkten, Strichen, Linien, Schraffuren (aber keine rasterähnliche Flächenätzung oder ‚Aquatinta‘ wie bei Hercules Seghers oder Francisco de Goya) für die Ätze weg- ‚gekratzt‘ hat.

Seine Versuche auf diesem Gebiet werden bislang zwei Phasen um 1760-70 bzw. um 1780-95 zeitlich zugeordnet. Entsprechend der gestiegenen Bekanntheit setzt ebenfalls um 1760 die Reproduktionsgraphik nach Maulbertsch ein vorrangig durch Jakob Matthias Schmutzer und seiner Wiener Schule zumeist als Mischtechnik von Radierung und Stich. Unser Maler tritt also nicht wie



Fig. 1: Franz Carl Palko: ‚Christus u. die Samariterin‘.
Radierung, um 1745.
(Abb. aus: P. Preiss: F. K. Palko, Praha 1999, S. 54)



Fig. 2: Franz Sigrist: ‚Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle‘.
Radierung, um 1753. Wien, Albertina, Inv. Nr. D III 24, fol. 38-40.
(Foto: Museum)

sein Altersgenosse und oft graphik-stecher-mäßig arbeitender Kommilitone Franz Xaver Karl Palko (1724-1767) (Fig. 1) oder auch Franz Sigrist (1727-1804) (Fig. 2) von Anfang an als Druckgraphiker auf. Vielleicht lassen sich auch unter der heutigen digitalen Lupe den oben genannten Blättern noch einige Geheimnisse entlocken. Beim Versuch der zeitlichen Einordnung hat man sich vor Augen zu halten, dass das dargestellte Motiv oder die Vorlage nicht notwendig annähernd gleichen Datums wie die Reproduktion sein muss

1. ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘

Am Beginn von Maulbertschs Graphikkarriere auch wegen nicht zu übersehender technischer Mängel wie absplittender, zu spröder Wachs- oder Lackgrund, Zusammenätzungen, schematischen Parallelschraffuren, zeichnerisch unbefriedigender Mehrfachkonturierung und ähnlichem steht die auch teilweise schlecht eingerieben und ausgewischt gedruckte rätselhafte Radierung mit dem Fernheiler ‚Christus und der (betende-bittende) Hauptmann von Kapernaum‘ (Fig. 3), die von G. K.



Fig. 3: ‚Christus u. d. Hauptmann v. Kapernaum‘, Radierung v. F.A.Maulbertsch, um 1762. Wien, Albertina, Inv. Nr. HB., Ö.K.,S. 9. (Foto: Museum)

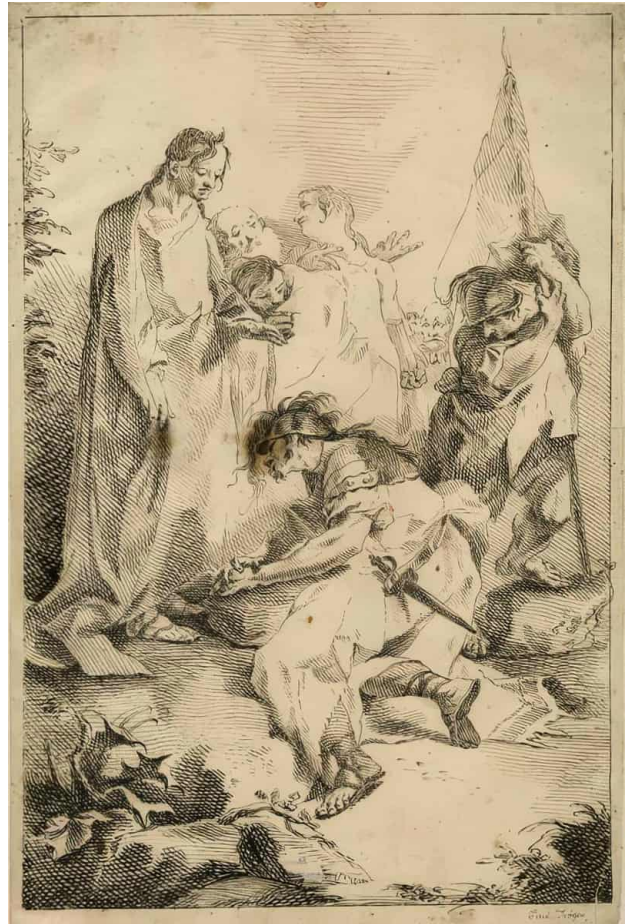


Fig. 4: ‚Christus u. d. Hauptmann v. Kapernaum‘, Radierung v. J. Winterhalter d.Ä., um 1762?. Brunn, Mährische Galerie, Inv. Nr. CZE MG.B 88.(Foto: Museum)

Nagler für dessen biedermaierliche Zeit erstaunlich als „breit und grossartig radiert“ eingeschätzt wurde. Es sind wenige Abzüge vom ersten Zustand ohne Schrift erhalten. Beim zweiten Zustand kommt nur die nicht eigenhändige, vielleicht gestochene Schrift „A: Maulbersch fec:“ in der Art Jakob Matthias Schmutzers hinzu.

Die recht weit davon entfernte Distel unten links sollte nicht als persönliche Signatur verstanden sein, denn generell als der Rocaille fern verwandtes, etwas bizarres Zeichen für die unscheinbare stachelig-dornenreiche Phase von künstlerischer Arbeit, die Mühe bis zu der sich erst entfaltenden Schönheit, Blüte des fertigen Werkes.

Wir würden diese Radierung demnach als nicht zu Ende geführter, unbefriedigender erster Versuch Maulbertschs auf diesem Gebiet einschätzen. Trotz der oben angesprochenen Mängel scheint das Blatt eine breitere Rezeption und grössere Relevanz gehabt zu haben. So befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum, Köln z.B. eine nicht datierbare und zuordenbare Feder- Nachzeichnung (Fig. 5) mit den identischen Maßen von unbekannter Hand.



Fig. 5: ‚Christus u. d. Hauptmann v. Kapernaum‘, Federzeichnung v. Unbekannt., um 1762?. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Inv. Nr. 1941/22.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 248)

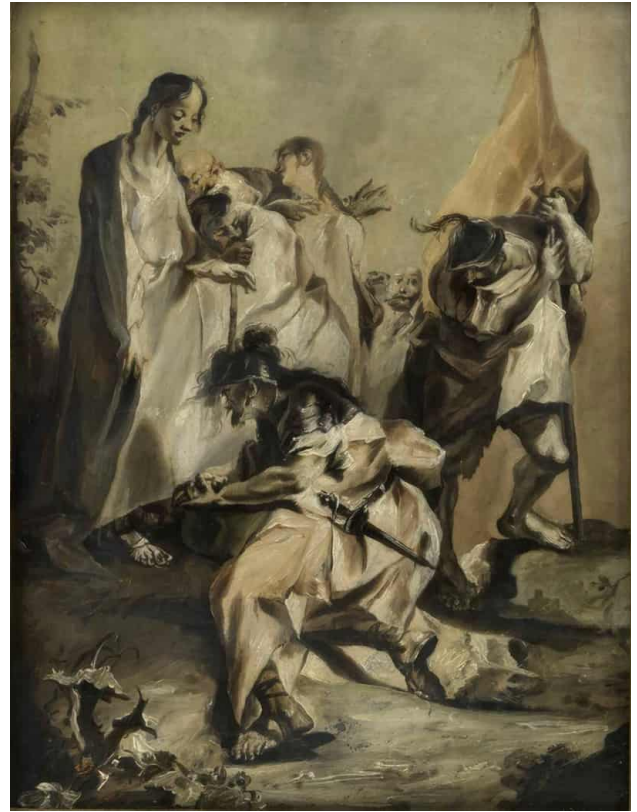


Fig. 6: Unbekannt: ‚Christus u. d. Hauptmann v. Kapernaum‘, Öl/Papier/Lwd., um 1762?. Nürnberg, Germ. Nat. Museum, Inv. Nr. GM 1089.
(Foto: Museum)

Eine zweite mehr stechermäßig und bildhauerisch aufgefasste Federzeichnung (Fig. 4) hat Monika Dachs (in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich – Barock, Hg. von Hellmut Lorenz, Wien 1999, S. 620-622, Nr. 318) zurecht dem 1769 gestorbenen Josef Winterhalter d.Ä. zugewiesen. Sie ist vor allen Dingen körperlich, plastisch präzisiert und soll nach dem AK „Maulbertsch Pinxit“ (Petr Arijčuk), Olmütz 2024, S. 196-97, Nr. XI.1 die originale (nicht gemalte?) Vorlage Maulbertschs wiedergeben.

Dazu existiert im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg eine farbreduzierte Ölskizze (Fig. 6) auf Papier (sicher nicht die seitenverkehrte Graphik-Vorlage) wieder von bislang unbekannter Hand. Während 1996 Nina Fehr-Lemmens darin die seitengleiche (!) Vorlage für die Radierung sah, halten wir sie für den Versuch einer Rückübersetzung schon aus Qualitätsgründen (z.B die bereits in der Radierung nicht gelungene Hand des sich aufstützenden Fahnenträgers; vgl. z.B. die Guttusoartige, radierte, gestochene bzw. geschabte ‚Pieta‘ (Fig. 7) Paul Trogers bzw. Johann Christoph Winklers [1701-1770] bzw. Johann Gottfried Haidts [1714-1776]).



Fig. 7: ‚Pietà‘ (Detail: Maria Magdalena) von J.G. Haid nach P. Troger, Schabestich,

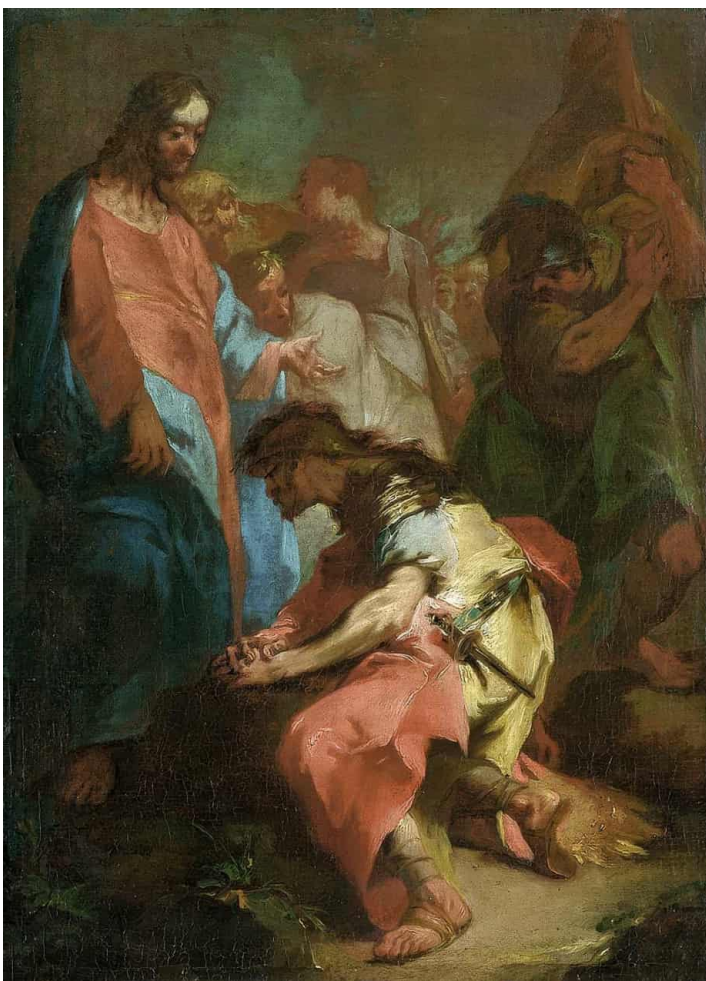


Fig. 8: Franz Sigrist?: ‚Christus u. d. Hauptmann v. Kapernaum‘, Öl/Lwd., um 1770?. Priv. Bes. (Foto: Galerie Bassenge 2010)

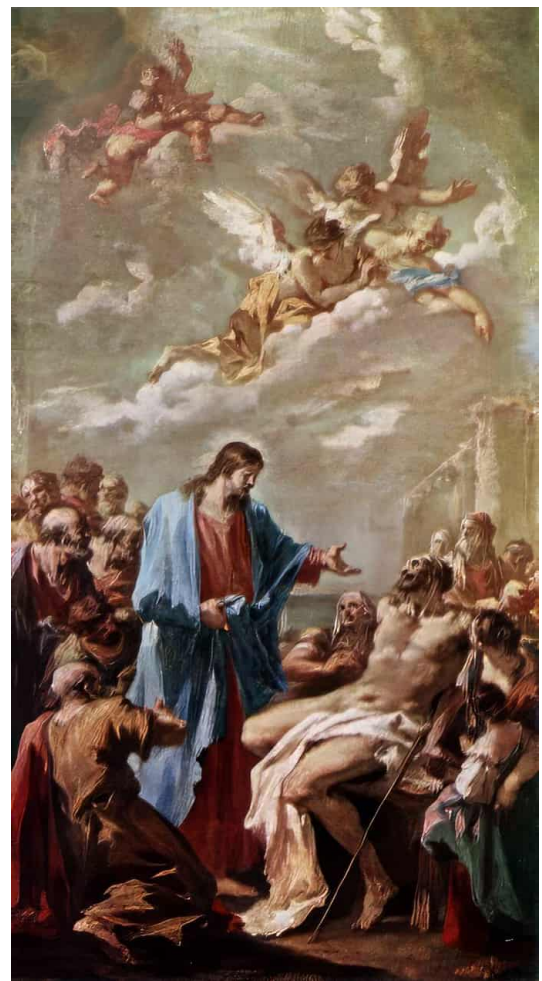


Fig. 9: G.A.Pellegrini: ‚Heilung des Gichtbrüchigen‘ (Entwurf f. Karlskirche), Öl/Lwd., 1730. Wien, Kunsthist. Museum, Inv. Nr. GG 4100. (Foto: Wikimedia)

Eine weitere, sogar farbige Skizze (Fig. 8) (Öl/Lwd., 37,2 x 27,2 cm 2010 in Berliner Kunsthandel, Galerie Bassenge) folgt weitgehend ebenfalls der Radierung, während der schon bei Maulbertsch von Giovanni Antonio Pellegrinis Altarbild ‚Heilung des Gichtbrüchigen‘ (Fig. 9) in

der Wiener Karlskirche abhängige ‚Christus‘ in der Handhaltung erneut zu Wort bzw. Bild kommt. Sie erinnert uns an Franz Sigrist (1727-1803) nach seiner Rückkehr nach Wien 1763/64. Sigrist hat übrigens in der Nachfolge von Franz Carl Palko seine Wettbewerbserfindungen als Radierungen zu vermarkten gesucht, vielleicht im Hinblick auf seinen Wechsel in das Graphikzentrum Augsburg.



Fig. 10: J. Winterhalter d.Ä.: ‚Der Hauptmann v. Kapernaum‘, Federzeichnung, vor 1769. Landshut, Sammlung Högner. (Abb. aus: AK „Idee als Anregung“, Göttweig 1997, Nr. 38)

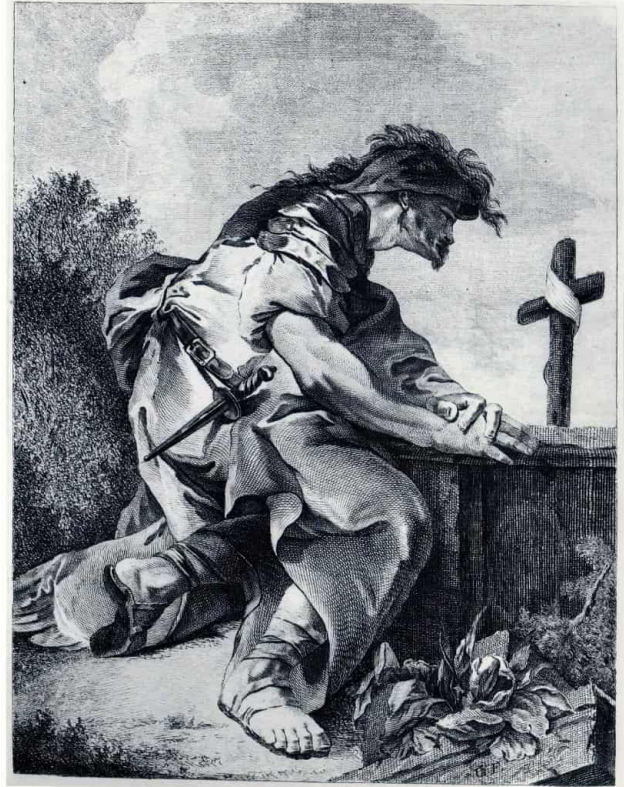


Fig. 11: ‚Der Hauptmann v. Kapernaum‘, Radierung/Stich von C. Conti?, um 1790?. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv. Nr. 1984/99/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, A 1b)

Die Landshuter Sammlung Högner besitzt zur weiteren Komplikation eine ganz stecherartig ausgeführte Federzeichnung (Fig 10) (AK „Idee als Anregung“, Göttweig, 1997, S. 77-78, Nr. 38 m. Abb.) als Teilvariante mit etwas veränderter Beinstellung des knienden, betenden-bittenden, dolchbewehrten Hauptmanns, die mit „J: Whal: inve:“, also ‚Josef Winterhalter hat es erfunden‘, bezeichnet ist. Gemeinhin müsste man nun den etwas stärker untersichtigen, teilisolierten Militär nicht nur in der Ausführung, sondern urheberhaft konzeptionell neben venezianischer Anregung dem ebenfalls aus dem Schwarzwald stammenden vorrangigen Bildhauer zusprechen.

Im Kunsthandel jüngeren Datums befand sich eine 62 x 48 cm große Ölmalerei (Fig. 12), die der Werkstatt Franz Anton Maulbertschs zugeschrieben war. Die schwächere Künstlerpersönlichkeit benutzte die Radierung und ergänzte bildmäßig das Ambiente, wobei rechts eine Rückenfigur eines



Fig. 12: Unbekannt: ‚Christus u. d. Hauptmann v. Kapernaum‘, Öl/Lwd., um 1770?. Priv. Bes.
(Foto: Kunsthandel artnet)



Fig. 13: F.A. Weiss: ‚Martyrium d. Hl. Sebastian‘ (Detail), Fresko, 1764. Wertach, Sebastianskapelle. (Foto: Verf.)



Fig. 14: F.A. Weiss: ‚Heraklius m. d. Hl. Kreuz‘ (Detail), Fresko, 1767. Maria Rain, Wallfahrtskapelle.
(Foto: Verf.)

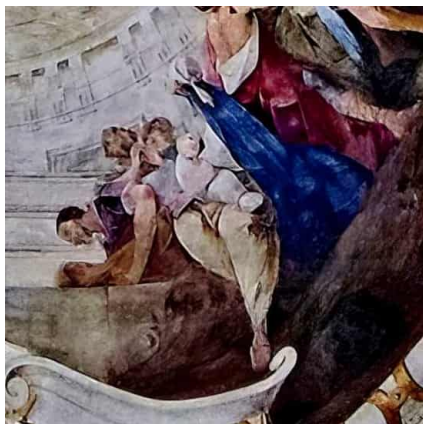


Fig. 15: Johann Weiss: ‚Verehrung d. Gnadenbildes von Genazzano‘ (Detail), Fresko, 1765. Böckstein/Salzburg, Pfk. Maria vom Guten Rat (Foto: Wikimedia)



Fig. 16: F.I. Leicher?: ‚Erziehung durch den Hl. Joseph von Calasanz‘ (Detail d. Entwurfes), Öl/Lwd., um 1756. Nürnberg, Germ. Nat. Museum, Inv. Nr. 1188
(Foto: Museum)

Soldaten (vgl. D. Gran, Karlskirche) und links einige Jünger hinzugefügt wurden samt einem Repoussoirpfeiler.

Die wohl mit „C. F.“ monogrammierte Teilkopie in Mischtechnik des ‚Hauptmanns von Kapernaum‘ (Fig. 11) erscheint seitenverkehrt zur Winterhalter-Zeichnung bzw. zur Maulbertsch-Graphik und stammt wohl von dem ehemaligen Schmutzerschüler Carl Conti (1741-1795) als Nachzügler aber eher um 1790.

Für Maulbertschs Urbild oder die Maulbertsch-Vorlage – eine alleinige Vorbestimmung im Hinblick auf Graphik ist hier kaum vorstellbar – und für die Datierung bieten Zitate des Allgäuer Malers Franz Anton Weiss (1729-1784) in der Sebastianskapelle von Wertach (Fig. 13) (1764) bzw. in der Wallfahrtskirche von Maria Rain (Fig. 14) (1767) Anhaltspunkte. Gegenüber der Radierung erscheinen die Wiener Anleihen seitenverkehrt aus Gründen des bildkompositionellen Einsatzes? Oder war das nirgends erwähnte und verlorene Urbild im ähnlichen Rechts-Links-Verhältnis und der damit rechten fernheilenden Hand wie die frühere Version (um 1748) Maulbertschs in der Österreichischen Galerie (Inv. Nr. 6082)? Dies würde auch dem zeichnerischen Entwurf bei der Radierung entsprechen. Ebenso denkbar ist, dass Weiss sich nicht an die Radierung, sondern an Notizen (vgl. das bislang unveröffentlichte Skizzenbuch des Franz Anton Weiss in Augsburger Privatbesitz) vor dem bislang nicht nachgewiesenen Urbild gehalten hat möglicherweise über seinen Bruder Johann Weiss (1738-1776), der um 1765 in Wien nachweisbar ist, und in Bockstein/Salzburg (Fig. 15) das fragmentarisch erhaltene Seitenaltarbild ‚Erziehung durch den Hl. Joseph von Calasanz‘ (Fig. 16) in der Wiener Piaristenkirche Maria Treu zitiert. Monika Dachs vermutet dieses Ur-Vor-Bild stilistisch sogar schon um 1757. Die Radierung müsste demnach zwischen 1757 und 1763 entstanden sein.

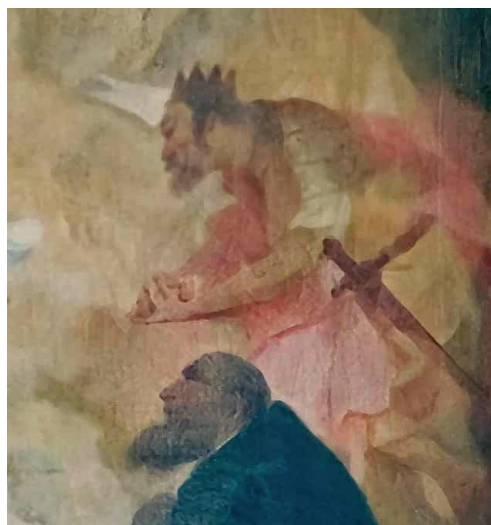


Fig. 17: J. Leithkrath: ‚Marienkönig‘ (Detail), Öl/Lwd., um 1779. Höchstädt, Pfk. (Foto: Verf.)

Im rechten Seitenaltargemälde (Fig. 17) der Stadtpfarrkirche Höchstädt an der Donau benutzt Josef Leitkrath (1738-1811) den Dolchträger als christlichen König viel später um 1779 im Seitensinn der Radierung, die damit zumindest spätestens um 1779 entstanden sein muss. Katharina Setzer datiert unsere Radierung um 1765/70 (also kurz vor der Rückkehr Schmutzers und danach), während Monika Dachs wegen figürlich stilistischer Merkmale eine Frühdatierung um 1756/58 versucht vorzuschlagen (MD 2003, I, Seite 231 Nummer 47 [G 160]), wobei sie auch auf den zeichnungsartigen Charakter der Radierung hinweist.

Wie erklären sich nun diese unbestreitbaren Breiten- und Nachwirkungen, und was bringt einen um diese Zeit (1760/70) gut ausgelasteten anerkannten Freskomaler jetzt plötzlich dazu sich auch in der Druckgraphik zu versuchen? Weder einzelmotivisch, noch kompositionell macht die Radierung viel her: Ein relativ jugendlicher Christus im antik-orientalischen Mantelumhang gedrängt von Jüngern, davon einer mit Buch (Matthäus, Lukas, Johannes?), ein Kniender mit Dolch und venezianisch-blechernen, zerfransten Gewändern, ein sich auf eine Regimentsfahne Stützender, kaum Landschaft, kaum Hintergrund. Das Blatt wirkt unvollendet, nicht bildmässig, nicht nur wegen des nur mit wenigen Strichen und Kringeln angedeuteten Buschwerks und weitgehend fehlenden Ambientes. Nichts deutet auf einen externen Auftrag oder Auftraggeber hin. Maulbertsch dürfte also mehr aus eigenem Antrieb gehandelt haben. Wollte er nur die graphische Technik ausprobieren auf Zuraten seines Umfeldes (Jakob Matthias Schmutzer)? Warum wählte er dieses zumindest theologisch bedeutsame Thema oder Motiv? Und warum nicht eines seiner bekannten, ja schon berühmten Werke? Zu Werke ging er dabei skizzenhaft-rasch, unsensibel, wenig inspiriert, diszipliniert oder kontrolliert (Versuchscharakter?). Es hat den Anschein, dass er unzufrieden aufgegeben hat. Wer ätzte oder stach die nachträgliche Signatur, rieb ein, wischte aus, und druckte (immer mit Maulbertsch im Hintergrund)? Man muss sich weiterhin fragen welchen Sinn, welche Absicht steht hinter dieser Graphik: Verbreitung seiner Handschrift, seiner Bild-Ideen? Reichte ihm nicht die schon veröffentlichte Reproduktionsgraphik seiner Werke durch professionelle Hände? Es gab keinen offiziellen Verleger. Sollten die (wenigen) Abzüge nur in Künstlerkreisen zirkulieren? Die Platte verblieb bei dem Drucker und wurde mit der hinzugefügten Signatur nachgedruckt. Wählte Maulbertsch dieses Motiv in Konkurrenz zu Daniel Gran und Giovanni Antonio Pellegrini in der Karlskirche, wegen ihres theologischen Bedeutungsgehaltes? Hatte er gerade einfach ein Altar- oder Kabinettbild mit diesen Inhalt in Arbeit? Wir finden keine klare Antwort.

2.-3. ‚Apostelkommunion‘ – ‚Himmelfahrt Mariens‘

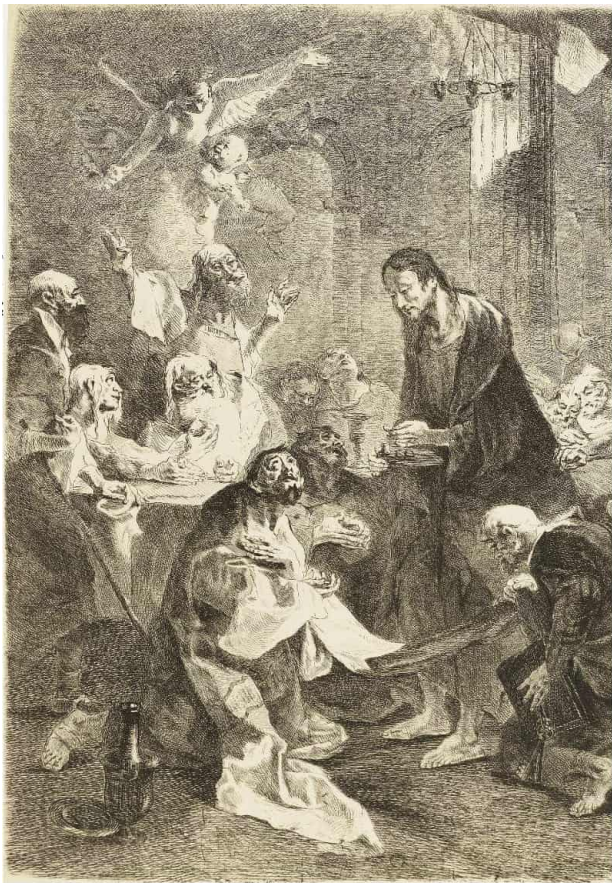


Fig. 18: F.A. Maulbertsch: ‚Apostelkommunion‘, Radierung, um 1766. Priv. Bes. (Foto: Neumeister Auktion 406, Nr. 530, 2022)



Fig. 19: F.A. Maulbertsch: ‚Das letzte Abendmahl‘, Öl/Lwd., 1765. Fischamend, Pfk., Chorwand. (Foto: Unbekannt)



Fig. 20: G.B. Pittoni: ‚Apostelkommunion‘, Öl/Lwd., 1730/35. Leno, SS. Pietro e Paolo. (Foto: Wikimedia)



Fig. 21: ‚Apostelkommunion‘, Radierung n. F.A. Maulbertsch („pinx.“), um 1770?. Verbleib unbekannt. (Abb. aus: Garas 1960, Fig. 7)

Ganz anders als die vorangegangene Graphik erscheint die unbezeichnete und undatierte ‚Apostelkommunion‘ (Fig. 18) mit ihrem durchgeführten, fast malerischen Hell-Dunkel in der Rembrandtnachfolge, auch wenn Giovanni Battista Pittoni (Fig. 20) oder Giovanni Battista Piazzetta (bei dem verwundert die Arme-Hochhaltenden) Pate gestanden haben mögen. In den verschiedenen dichten, lebendigen Schraffurlagen zeigt sich ein Einfluss der Stecherkunst um Jakob Matthias Schmutzer. Die Anzahl der bekannten Abzüge in diesem fertigen Zustand teilt uns Katharina Setzer leider nicht mit, datiert aber wohl nach der zugrunde liegenden, wahrscheinlich als Altarbild (vgl. Fig. 19 u. 21) dienenden unbekannten Vorlage ebenfalls „um 1765“. Wir meinen, dass hier ein Einfluss des 1766 zurückgekehrten Jakob Matthias Schmutzer den ‚terminus ante quem non‘ abgibt.



Fig. 22: F.A. Maulbertsch: ‚Himmelfahrt Mariens‘, Radierung u. Kaltnadel, um 1766. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p 6. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 255)

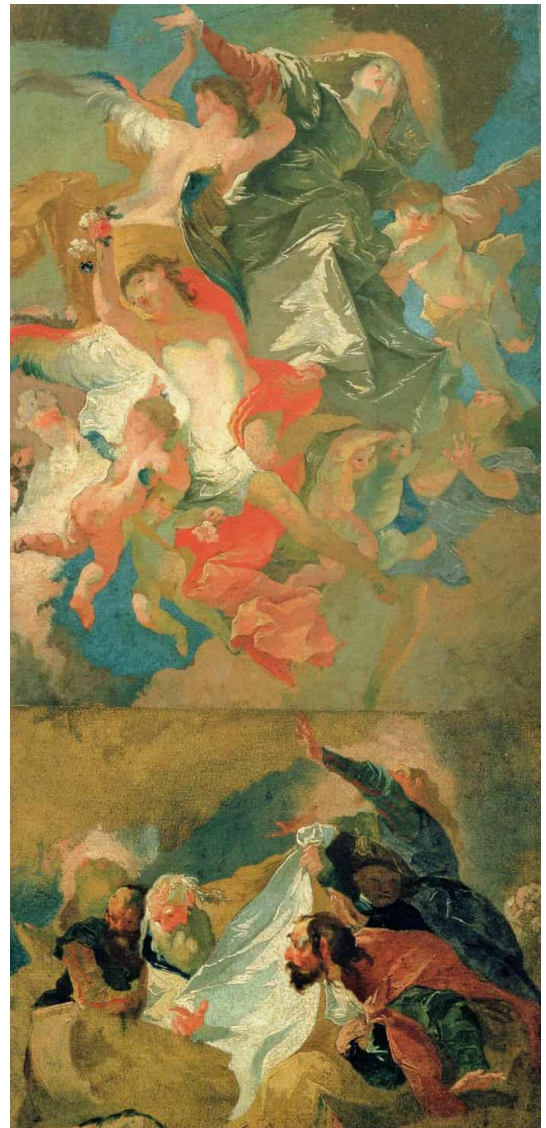


Fig. 23: F.A. Maulbertsch-Werkstatt (J. Winterhalter d. J.): ‚Himmelfahrt Mariens‘, Öl/Papier, um 1764. Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4234. (Abb. aus: Haberditzl 2006, S. 205)

Nicht nur wegen der zur erahnenden Vorlage wird eine unvollendete (erster und einziger Zustand, nur ein Probedruck) Radierung ‚Himmelfahrt Mariens‘ (Fig. 22) (Albertina Inv. Nr. Ö. K. Maulbertsch, p. 6) trotz ihres vorrangigen Kaltnadeleinsatzes um dieselbe Zeit anzusetzen sein. Die weitgehend unabhängige, trotzdem immer mit der unbekannten direkten Vorlage genannte Ölskizze (Fig. 23) im Umfeld der 1764 erfolgten Ausmalung in der Pfarrkirche Schwechat ist eine Schülerarbeit. Alice Strobl spricht im AK Maulbertsch 1974, S. 113-14, Nr. 144 von einer wappenartigen Levationsgruppe und hält auch eine spätere Entstehung („um 1780“) für möglich. Selbiges müsste man dann auch für die ‚Apostelkommunion‘ gelten lassen, und würde somit die Zeit des Druckgraphikers Maulbertsch abgesehen von dem ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ auf die Spätphase 1780 bis 1795 einengen.

4-5. Tierkreis (Gestirne) – ‚Mars Venus und Vulkan bzw. Gestirne‘ (Ehebruch)



Fig. 24: F.A.Maulbertsch: ‚Tierkreis (Gestirne)‘, Radierung, um 1780. Wien, Albertina, Inv. Nr. DGNF7285. (Foto: Museum)

Ein gewisser stilistischer und zeitlicher Abstand besteht zu zwei eher rubensisch als rembrandtisch angehauchten Radierungen mit mythologischem Inhalt oder Motiv. Von beiden soll nur je ein Probeabzug existieren, wobei der stark geätzte ‚Tierkreis‘ (Fig. 24) seinen vorläufigen Endzustand erreicht hat. Katharina Setzer im AK Langenargen 1996, S. 256 versucht eine Präzisierung in der Datierung, indem sie eine 1784 wieder aufgelegte, aber nicht unmittelbar passende Ode ‚Gestirne‘ von Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) als Inspiration für Maulbertsch annimmt und die Radierung 1784 zeitlich verankert. Die starke Ätzung und das dunkle, kompositionelle Durcheinander verhindern wohl eine Veröffentlichung in Auflagenhöhe.



Fig. 25: F.A.Maulbertsch: ‚Mars Venus und Vulkan bzw. Gestirne‘, Radierung, um 1780. Wien, Albertina, Inv. Nr. DG1958/20. (Foto: Museum)

Etwas feiner und sensibler zeigt sich die unvollendet gelassene enigmatische Radierung ebenfalls mit Kaltnadel ‚Mars Venus und Vulkan bzw. Gestirne‘ (Fig. 25) im Rahmen einer Ehebruchsgeschichte allerdings ohne homerisches oder ovidisches Gelächter (vgl. Homer, Odyssee, 8. Gesang, Vers 266 -366 bzw. Ovid, Metamorphosen, IV. Buch, Vers 171-189 und die Illustration

zu diesem Thema von Joachim von Sandrart, gestochen von Christian Engelbrecht). Die Tierkreis-ähnlichen Planetenzeichen fehlen bis auf die allgemeinen himmlischen Sternzeichen. Auch wegen des Unterweltlich-Nächtlichen am Eingang zur Hölle samt einer auffälligen barbusigen Harpyje (Schwester der Iris) wird der eigentliche Titel dieser moralisch heiklen Szene (Ehebruch in flagranti, im vollsten Licht der Wahrheit) über den Jetztigen hinausgegangen sein. Dramatis personae: neben Venus Mars und Amor Apollo mit der Leier/Helios (Sonne), Selene (Mond), Jupiter mit Adler, Juno (Schutzherrin der Ehe) mit Stern und ihrem vom Adler bedrängten Pfau (?), der Unstern der Unterwelt in der Klaue einer Harpyje (als Hinweis auf Eheraub?); auf der anderen Seite der eines seiner Kinder verschlingende Kronos oder Saturn mit der Sense, Hammer und Zange des dahinter mit seinem Fangnetz wartenden Vulkanus mit Kopfbinde, dahinter ein Satyr (der Begierde), eine Unbekannte, darüber das geflügelte Pferd Pegasus mit einem kindlichen Reiter (Bellerophon?) und der Argus-Bezwinger Merkur mit seinem Kerykeion. Ganz links wohl Aurora und der Morgenstern.

Während Katharina Setzer eine Datierung um 1780-84 vorschlägt, würden wir eher Klára Garas mit „um 1780“ folgen wollen, vielleicht unter dem Eindruck der Anfang 1780 eingegangenen Ehe Maulbertschs mit der 32 Jahre jüngeren Tochter des Direktors der Stecherschule Jakob Matthias Schmutzer. Wegen gewisser Fortschritte in der Technik dürfte das Blatt bald nach dem Tierkreis entstanden sein.

6. ‚Der Marktschreyer‘

Stecherartig perfektioniert wirkt die mit „Anton Maulpersch fec[it] 785“ ganz ähnlich wie bei ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ („A. Maulbersch fec.“) signierte und sogar datierte Radierung ‚Der Quarksalber‘ (Fig. 26) bzw. ‚Die Zahnoperation‘ (Katharina Setzer), die von dem ehemaligen Schmutzerschüler Franz Xaver Stöckl spätestens ab 1. Oktober 1785 unter dem Titel „Der Marktschreyer (, von deto [dito] inv. u. rad. 1 fl)“ angeboten wurde. Angeblich beim zweiten Zustand wurde mit der ‚kalten Nadel‘ nicht in Spiegelschrift ein „Erster Versuch mit Etzen von Anton Maulpersch in Wien“ (Fig. 27) hinzugefügt. Man darf es sich so vorstellen, dass der Drucker aus der Schmutzer-Stecherakademie die (teil-) radierte Platte einer ersten Ätzung unterzogen hat, um dann per Kaltnadel vor der erneuten halbtransparenten Abdeckung für eine zweite schwächere, kürzere Ätzung z.B. des Hintergrundbereichs (Stufenätzung) obige Bemerkung zu ergänzen. In einer weiteren dritten Ätzung (? oder Stechvorgang?) wurde zumindest der Namenszug und die Datierung hinzugefügt. Ob Zwischen- oder Zustandsdrucke (sicher nicht von der Hand



Fig. 26: F.A.Maulbertsch: ‚Der Martkschreyer‘, Radierung, 1785. Wien, Albertina, Inv. Nr. DG2009/206. (Foto: Museum)



Fig. 27: Ausschnitt aus Fig. 26 (seitenverkehrt).



Fig. 28: F.A.Maulbertsch: ‚Der Martkschreyer‘, Öl/Holz, um 1785. Augsburg, Barockgalerie, Inv. Nr. 12083. (Foto: Museum)

Maulbertschs, aber wohl ohne seine Beanstandung) erhalten sind, entzieht sich unserer Kenntnis. Der in etwas gedämpfter, hollandisierender Farbigkeit gehaltene Entwurf (Fig. 28) in Öl auf Holz, eigentlich ein ausgeführtes Kabinettbild, in der Barockgalerie, Augsburg wurde weitgehend und ohne auf die Seitenverkehrung durch den Druck zu achten übernommen. Gewisse klassizistische Lehrstellen erfuhren irgendwie eine Füllung.

Bislang wird die Szene als Komödianten-Auftritt in einem städtischen Jahrmarkt gesehen. Bruno Bushart, Gode Krämer u.a. stellten die niederländischen Wurzeln des 17. Jahrhunderts (Adrian Brower, Richard Brankenberg u.a.) und Ersterer moralische, volkserzieherische, aufklärerische Tendenzen fest. Eine weitere, gegenwärtigere Anregung dürfte der auf denselben niederländischen Wurzeln bauende Engländer William Hogarth gewesen sein, wo allerdings der britische Sarkasmus, die Satire, Karikatur mit der aufklärerischen Botschaft hinzukommen. Wir können jedoch hier nichts dergleichen erkennen. Für uns herrscht weitgehend Vergnügen, Unterhaltung, Erzählfreude u.ä. Adressaten oder besser: Käufer war nicht das einfache Volk, sondern die besseren Stände, die sich über den einfachen, dummlichen ‚Pöbel‘ etwas amüsieren konnten. Am 17.03.1787 bietet F. X. Stöckl das Blatt weiterhin unter dem Titel „Marktschreier“ für 48 Kreuzer, am 25.09.1790 als „der Marktschreier von Maulpertsch inv. und radiert [für nur noch] 36er“ an. Ein gewisser Ernst scheint doch dabei zu sein, wenn einem jungen Mann begleitet von seiner Mutter und seinem Hund schon beim gespielten Zähneziehen schlecht wird, oder hat er ebenfalls Zahnschmerzen und wird als nächstes an der Reihe sein? Auf dem Tischchen werden natürlich keine Radierungen feilgeboten, sondern Fläschchen mit ‚zertifizierter‘ Wundermedizin. Auf der anderen Seite hat anscheinend eine junge Frau eine Heilwurzel gerade erworben. Im Dunkel links scheint ein junger Till Eulenspiegel, Hanswurst (?) durch ihm hingehaltene Schlangen (?) erschreckt eine Leiter zu erklettern, während ihm sein Stoffschwanz (?) gekürzt wird? Eine Kritik am hergebrachten Arztwesen in Gestalt der Quacksalberei, Scharlatanerie, Zahnreißerei wird allenfalls in gewisser Ironie geübt.

7. ‚Der Guckkastenmann‘

Ein formatgleiches Pendant – wieder eine Jahrmarktszene mit Volksbelustigungscharakter – ist die technisch ähnlich versierte Radierung „Der Guckkastenmann (Bänkelmusikanten)“ (Fig. 29). Dieser wird begleitet von einem Dudelsackpfeifer und einem Trompeter, und lüftet gerade eine Kastenöffnung mit einem Harlekin samt Puppe. Ein Mädchen ‚linst‘ in das Kasteninnere. Auf dem Kasten sitzt ein Affe vor einer aufgehängten Papier- oder Stofffahne für eine Moritat mit einem Bauernpaar. Ein junger Mann mit schrägem Hut geht einer jüngeren Frau ans Mieder, während



Fig. 29: F.A.Maulbertsch: ‚Der Guckkastenmann‘, Radierung, um 1785. Wien, Albertina, Inv. Nr. DG2009/205.
(Foto: Museum)



Fig. 30: Ausschnitt aus Fig. 29.

deren Tochter gebannt mit ihrer Puppe im Arm zuschaut. Im rechten Hintergrund erscheint sogar ein Berittener vor einigen städtischen Häusern und einem Maibaum, an dem ein Junge hochklettert.



Fig. 31: F.A.Maulbertsch: ‚Der Guckkastenmann‘, Öl/Lwd., um 1785.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. GM 1164.
(Foto: Museum)



Fig. 32: F.A.Maulbertsch: ‚Der Guckkastenmann‘, Öl/Lwd., um 1785.
Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 2593.
(Foto: Museum)

Linker Hand sieht man eine Türöffnung. Es finden sich noch einige teils raufende Knaben. Ganz vorne liegt deren Bauchtrommel mit Schlegeln. Auch hier ist kein ‚aufklärerischer‘ Zug zu erkennen. Die Radierung wird in der Wiener Zeitung von Franz Xaver Stöckl erstaunlicherweise nicht angeboten. Sie ist original und ganz korrekt mit „Maulbertsch“ (Fig. 30) signiert aber nicht datiert. Ziemlich sicher ist sie ebenfalls um 1785 anzusetzen. Einen gewissen Unterschied macht, dass die beiden erhaltenen Entwürfe (der Einfachere, Frühere [Fig. 31] im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg ist nur als Brunaille, während der Spätere, Detailreichere und dem Druck Nähere [Fig. 32] jetzt in der Staatsgalerie Stuttgart als eine skizzenhafte Brunaille mit Farbakzenten ausgeführt) in Öl auf Leinwand – beide in der annähernden Plattengröße – vor allem in gleicher Ausrichtung wie der Abdruck ausgeführt wurden, d.h.: es existierte diesmal das Bedürfnis die Seitenverkehrung beim Abzug zu vermeiden vielleicht aus schlechter Erfahrung mit dem ‚Marktschreyer‘ oder den im gleichen Zeitraum entstehenden bekannten Radierungen zu ‚Das Bild der Duldung‘.

8. ‚Das Bild der Duldung‘

Am 1 Oktober 1785 steht in der Wiener Zeitung (S. 2299) folgende Annonce des Verlegers und Kunsthändlers Franz Xaver Stöckl: „Das Bild der Duldung ein sehr schönes allegorisches Stück mit angehängter Beschreibung von den [m?] berühmten Herrn Maulpertsch inventirt und radirt 1 fl. 8 kr.“. Wie auch aus dem Aufsatz von Tomáš Valeš (in: *Print Quarterly* XXXIX, 2022, 3, S. 264-275) hervorgeht, hat Jakob Matthias Schmutzer diese radierte Platte mit angehängter gestochener Bildlegende seines Schwiegersohnes Franz Anton „Maulpersch“ dem Drucker und Verleger Stöckel am 11.08.1785 – Fertigstellung der Platte mit Legende ohne Angabe des Verlegers – für 70 fl. samt Probeabzügen angeboten verbunden mit der Möglichkeit einer später notwendigen Aufstechung durch ihn persönlich um des Meisters Handschrift zu erhalten. Das Blatt ist also von Winter, Frühling bis Sommer 1785 entstanden.

Die Anregung zu diesem Vorhaben ging mit ziemlicher Sicherheit von einem Freimaurer und nicht unkritischen Anhänger der josephinischen Gedanken aus. Entwürfe Maulbertschs haben sich nicht erhalten. Bei der ersten dramatischeren, früheren (Versuchs-)Platte (Fig. 33) wurde nicht groß auf die Seitenverkehrung des Abzugs geachtet, jedoch wog die zu starke Ätzung, ja Verätzung schon beim ersten Ätzvorgang viel schwerer, sodass eine Weiterarbeit an den fehlenden abgedeckten Restflächen durch eine zweite, kürzere, schwächere Ätzung bei den Hintergrund- und Licht-Partien

unterblieb. Für die oben unter den Zeichnungen angesprochene, fragmentarisch erhaltene zeichnerische Kopie eines Probeabdrucks der ersten verworfenen Platte gab es mehrere



Fig. 33: F.A.Maulbertsch: ‚Das Bild der Duldung‘ (1. Platte), Radierung u. Kaltnadel, um 1784/85. Berlin, Kunsthandel.
(Foto: Nicolaas Teeuwisse)

Möglichkeiten. Eine Entscheidung in dieser technischen Frage lässt sich nur am Objekt in Händen und vor Augen, Lupe oder Fadenzähler treffen. Bei näherem Vergleich der Abzüge von den beiden Platten lässt sich aber feststellen, dass Maulbertsch präzisiert, geklärt und leicht verändert hat, was der künstlerischen Qualität nicht unbedingt immer dienlich war. Man müsste auch mehrere der aufbewahrten Abzüge vergleichen, ob neben unterschiedlichem Ein- und Ausreiben und Drucken auch ein Aufstechen Schmutzers und seiner Werkstatt festzustellen ist. Bei den uns bekannten Drucken ist nun Kaltnadelarbeit eigentlich nicht nach dem Foto auszumachen. Schon früher hat man sich gefragt, ob bei dem mehr stecherhaften Eindruck sich Maulbertsch selbst in allen Teilen oder Stellen dieser nötigen Disziplin und Konzentration unterworfen hat.

Während die erste unvollendete und verworfene Platte (Fig. 33) nicht erkennbar signiert ist, findet sich auf der Endgültigen (Fig. 34) in der linken unteren Ecke die korrekte originale Signatur mit



Fig. 34: F.A.Maulbertsch: ‚Das Bild der Duldung‘ (2. Platte), Radierung u. Kaltnadel, dat. 1785. Washington, Nat. Gallery of Art (Foto: Museum)

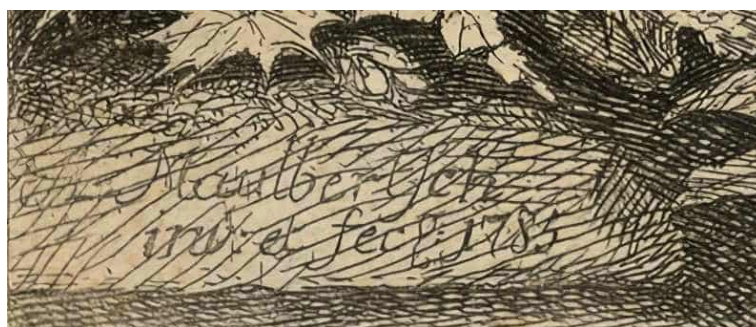


Fig. 35: Ausschnitt aus Fig. 34.

Datumsangabe also „A. Maulbertsch inv: et fec: 1785“ (Fig. 35) ähnlich dem ‚Guckkastenmann‘ dort nur „A. Maulbertsch“, während bekanntermassen der ‚Martkschreyer‘ von fremder (und nachträglicher) Hand mit „Anton Maulpersch fec: 785“ signiert und datiert ist. Alle drei Graphiken zeigen technische Meisterschaft mit Unterstützung durch Schmutzer, und lassen sich für Tomáš Valeš’ Äußerung: „Maulbertsch never fully mastered the etching technique“ (Valeš 2022, S. 271) sowie die vermutete Selbstunzufriedenheit auch mangels Verkaufserfolg als Gründe für das schmale Graphik-Œuvre kaum heranziehen.

Gänzlich anonym bleibt bisher der geistig-gedankliche Urheber dieses ‚Bild der Duldung‘ so auch bei James A. Friesen in seinem monographischen Aufsatz: „Franz Anton Maulbertsch und sein Bild der Duldung“ (Mitteilungen d. Österreichischen Galerie 17, 1973, S. 15-55) mittels konventioneller und spezieller bildstruktureller Ikonographie: „Ansporn etwas Besseres zu schaffen (S. 48), oder: „frohe Botschaft des Bildes der Duldung ... barocke Beredsamkeit und naiver Rationalismus der Aufklärung“ (S. 50). Man kann sich kaum vorstellen, dass Maulbertsch sich derartig Zusammengesuchtes aus eigenem Antrieb ausgedacht hat, wie Franz Martin Haberditzl 1977 (S. 425-28), Karl Möseneder 1993 (S. 88) und zuletzt Thomas Da Costa Kaufmann 2005 (S. 67: „no evidence, that he had received a commission“) noch meinen. Ähnlich der späteren zum Teil beschreibenden Erklärung muss er einen Text besser nur Stichpunkte von ein und derselben Person in einer Bestellung und Besprechung geliefert bekommen haben.

Die beherrschende Staats-Gewalt (‚der Gewaltige‘), der wie ein Hirte seine untertänigen Schäflein in einem Einheitsstall geschützt beisammen hält, beruft sich, verweist auf diese natürlichen, harmonischen, verbindenden, konfliktbereinigenden Lessingschen Gedanken-Vorstellungen als Norm und Maßstab einer Staatsreligion? („erste und grösste Vollkommenheit“) für Josef II immer noch der unpäpstliche Reformkatholizismus mit dem zumessenden Sündenregister? Es wird das „Lob des Allerhöchsten“ (Wesens?) durch Zitter und „Gesang der Unschuld“ (rousseauhaft kindlich, natürlich, ohne Erb-Sünde [vgl. William Blake 1789: ‚Songs of innocence‘]) angestimmt. Manches wie der (weibliche!) „Gehorsam, der guten Weizen“ aus ihrem oder seinem Sack streut, um daraus mit dem kritischen Sieb der (männlichen!) „Wachsamkeit“ oder des Verstandes ein oder mehrere Körnchen Wahrheit zu entdecken, oder die träge weibliche Figur, die von (erotischen) Lust und Gewaltfantasien geplagt ist, aus denen sie die lernbegierige Jugend zur mütterlichen Pflicht erwecken wird, bleibt etwas im Ironisch-Unklaren mit möglichen lokalspezifischen und aktuellen Sittenbezug auch mit Rücksicht auf eine mögliche Zensur, aber nicht insoweit als die „Göttin der „Aufklärung“ eine „Apotheose der erwachenden Frau“ sei. (Friesen 1973, S. 49-50).

Im übrigen ist Karl Möseneder der Auffassung, dass die christliche Religion unangefochten auf dem festen Sockel, Fels (Stuhl Petri) sitze, throne, herrsche. Wie er auch feststellt (S. 88), dass die

mosaische Greisen-Gestalt des (alttestamentlichen?) „Gesetz“-es (Gesetzreligion) nicht der Religion mit dem (neutestamentlichen) christlichen Liebesband der nahverwandten christlichen Konfessionen verbunden sei, trotz des Toleranzpatentes auch für die Juden (1782), womit eigentlich wider der internationalen Aufklärung (Voltaire, Lessing: Vernunftreligion) die ‚Wahrheit der Religion‘ bei der originären katholischen Religion liege im Sinne eines Reform-Katholizismus. Die ‚Wahrheit der Religion‘ stützt sich nicht auf die (geoffenbarte) Bibel, sondern ein ‚Buch des Lebens‘ als apokalyptisches Sündenregister? Oder gar das der Natur? Und misst nach eigenem Mass. Der ‚Wahrheit der Religion‘ (eigentlich erst durch das ‚Connubium‘ mit der ‚Göttin der Aufklärung‘ [= Licht und Wahrheit]) wird erst jetzt (1785) bzw. in dieser Zeit der verschleiende Vorhang weggezogen. Es zeigt sich die allen Menschen und Völkern gegebene natürliche Religion (Deismus) mit dem wachsamen Auge der göttlichen Vorsicht. Speziell Christliches und Katholisches wird nicht erkennbar. Der Toleranz-Gedanke relativiert alle Glaubensbekenntnisse zugunsten der allgemeinen, natürlichen Religion (Verehrung eines höheren, des höchsten Wesens) als ‚tertium comparationis‘.

Da Karl Möseneder wie gesagt von einer Eigenerfindung bzw. Eigenimitation (v.a. Klosterbruck 1778) ausgeht, bemüht er sich nicht um den eigentlichen geistigen, geistlichen (?), fortschrittlichen Urheber. Er erkennt allerdings, dass trotz der mit Joseph II fast untrennbar verbundenen Toleranzpatente dieser selbst gar keine persönliche, allusorische Rolle spielt. Ob Maulbertsch die zu übermittelnde, von ihm übermittelte Botschaft ganz verstanden oder gar geteilt hat, ist in Anbetracht seiner späten, ‚gutkatholischen‘ Äußerungen in Strahov eher zweifelhaft. Der von uns eher dem für Joseph II unkontrollierbaren Deismus verortete Grundton stammt sicher aus dem Freimaurerkreis Jakob Schmutzers, der 1783 Mitglied der Loge ‚Zur wahren Eintracht‘ und 1786 der 1785 neu gegründeten Loge ‚Zur Wahrheit‘ war: zwei Zentralaspekte auch im ‚Bild der Duldung‘. Schmutzer war wie Januarius Zick im Atelier von Johann Georg Wille (115-1808) mit der französischen, ja sogar atheistischen (Diderot, Baron de Holbach) Aufklärung in Kontakt gekommen. Zu seinem literarischen Freimaurer-Umfeld in Wien gehörten z. B. Johann Baptist Alxinger (1755-1797; Oktober 1783 Gedicht ‚Duldung‘), Lorenz Leopold Haschka (1749-1827), Johann Pezzl (1756-1823) u.a., wobei die Legende des ‚Bildes der Duldung‘ nicht gerade poetisch daher kommt.

9 -10. ‚Coriolan erhört die Bitte seiner Mutter‘ – ‚Alexander und die Frauen des Dareios‘



Fig. 36: F.A.Maulbertsch: ‚Coriolan erhört die Bitte seiner Mutter‘, Radierung, um 1786-1790. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 70/4937. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 281)



Fig. 37: F.A.Maulbertsch: ‚Coriolan erhört die Bitte seiner Mutter‘, Öl/Holz, um 1790. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 1632. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 283)



Fig. 38: F.A.Maulbertsch: ‚Alexander u. d. Frauen d. Dareios‘, Radierung, um 1786-1790. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 70/4938. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 277)



Fig. 39: F.A.Maulbertsch: ‚Alexander u. d. Frauen d. Dareios‘, Bleigriffelzeichnung?, dat.1787. Verbleib unbekannt. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 349)

Viel freier und eigenständiger geben sich zwei Radierungen (Fig. 36 + 38) mit antik-klassisch-klassizistischer Thematik d.h. der griechisch-römischen Geschichte, die nach Rudolph Weigels „Kunstkatalog“ 1840, S. 31 jeweils nur viermal abgezogen wurden. Die in Stuttgart anscheinend noch einzig erhaltenen Drucke – neben Radierung Kaltnadel und Pinselkorrekturen als offensichtliche Probedrucke ausgewiesen – bekamen noch keine Künstleradresse. Sie werden bislang unwidersprochen um 1786-1790 datiert. Das noch vorhandene Körpergefühl lässt uns eher an den Anfang des genannten Zeitraums denken. Die von Nina Fehr-Lemmens um 1790 angesetzte, als seitenverkehrter Entwurf angesehene, auf etwas größerem Holz ausgeführte Ölskizze (Fig. 37) ebenfalls in Stuttgart zeigt Merkmale einer Entstehung eher nach 1790, und scheidet somit in dieser Funktion aus.

Die Radierung mit dem bekannten Motiv nach Livius, *Ab urbe condita*, 2, 40 des nur durch Bitten der Mutter in seiner Rache an seiner undankbaren Heimat zu besänftigenden Feldherrn Coriolan ist wohl elaborierter, aber weniger theater-bühnenmäßig. Bei dem angedachten Pendant ‚Alexander und die Frauen des Darius‘ nach Diodor Bibliothek der Geschichte, IV, 17 Buch, XXXVII und einem ähnlichen Rührmotiv – hier der ‚Clementia‘ Alexanders gegenüber der Mutter bzw. den Frauen des besiegten Perserkönigs Dareios – hat sich anscheinend nicht einmal eine wohl gemalte Fassung als Vorlage oder Wiederholung erhalten (vgl. oben: die mit „Maulbertsch“ bezeichnete und mit „787“ datierte verschollene Zeichnung [Fig. 39]). Als gerahmte Wandbilder dürfte die historische griechische Szene links, die frühere sagenhafte römische Episode rechts gedacht gewesen sein. Maulbertsch war mit diesem sentimental barockklassizistischen Blättern eigentlich auf der Höhe seiner Zeit. Es fehlte allerdings der moderne antikisierende ‚Touch‘ im Sinne Winckelmanns, sodass eine Vervielfältigung und Vermarktung letztlich nicht weiter verfolgt wurde.

11. ‚Tod Mariens‘ nach Rembrandt (Zuschreibung)

Zumindest die Kunstsammlungen der Feste Coburg und die Albertina (Fig. 40) in einem Klebeband (H-III_17-46) besitzen einen Abzug ‚Tod Mariens‘ als Radierung mit Kaltnadel nur seitenverkehrt gegenüber Rembrandts bekanntem Blatt (Fig. 41) aus dem Jahre 1639 (Graul 157; Münz 208) aber ansonsten von gleicher Grösse. Bei dem den Puls mit der Linken fühlenden Arzt wurde also nicht auf Seitenverkehrung im Abzug geachtet. In gewisser Weise ist das Blatt eine Verbesserung, da räumlich körperlich und vor allen Dingen physiognomisch Rembrandt ‚geklärt‘ wurde. Die ‚Visagen‘ gemahnen jetzt eher an Dürer. Die Engelsglorie erinnert an Maulbertsch, worauf die



Fig. 40: F.A.Maulbertsch: ‚Tod Mariens‘, Radierung, um 1790. Wien, Albertina, Inv. Nr. H/III/17/46. (Foto: Museum)



Fig. 41: Rembrandt: ‚Tod Mariens‘, Radierung, 1639. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 6219. (Foto: Museum)

Zuschreibung sich vornehmlich gründet. Im Vergleich mit den beiden vorangegangenen Radierungen überrascht hier wieder die Disziplin quasi pedantisch unter Selbstverleugnung Rembrandt sogar vielleicht zu übertreffen. Warum dieser Aufwand als Übung in Rembrandts Manier ohne einen bekannten Versuch zur Vermarktung? Der Abzug lässt noch keinerlei Bezeichnung erkennen. Zeitlich ist er nicht richtig einzuordnen weder als Vorübung für die 1785er Serie noch danach um sich in der Radierung weiter zu verbessern.

12. ‚Petrus firmt in Samaria‘

Die querrrechteckige, ausgebreitete Komposition mit dem bislang noch unklaren Thema ‚Petrus segnet die Apostel vor dem Abschied‘ (Fig. 42) bzw. ‚Petrus firmt die Apostel‘ spielt in einem refektorium-kapellenartigen, romanisch-gotischen Ambiente. Mit einiger Sicherheit dürfte es sich um die Szene handeln, in der Petrus begleitet von Johannes in Samaria schon Getauften noch das Firmsakrament spendet durch Auflegen der Hand und Salbung mit Chrisam, vgl. Apg. 8, 14-24. Die



Fig. 42: F.A.Maulbertsch: ‚Petrus firmt in Samaria‘, Radierung, um 1786. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p 7.
(Foto: Museum)

auffälligen brennenden drei Kerzen stehen für die Trinität und besonders den Hl. Geist. Der sich Abwendende mit Wander-Zauberstab (?) und Buch stellt möglicherweise den Magier Simon dar. Die unbekannte malerische Vorlage könnte zu einer Sakramentenfolge gehört haben. Die rembrandteske unvollendete Radierung mit Kaltnadel ist nicht bezeichnet, und wurde von Katharina Setzer 1996 um 1784, von Monika Dachs (2003: MD 113; G 321) um 1780 entstanden vermutet.

13. ‚Tod Josephs‘

Das zeitlich späteste eigen-druckgraphische Werk Maulbertschs dürfte unseres Erachtens der ‚Tod Josephs‘ (Fig. 43) gewesen sein: der stärkere Verlust des Körpergefühls, ein größerer Detail-Realismus, die fast gotische Faltenbehandlung u.a. Anscheinend ist außerhalb des unteren Bild-nicht Plattenrandes ein „Anton Maulpersch fec“ von einem Schmutzerschüler angebracht. Wir

würden das Blatt annähernd mit dem späten Gemälde ‚Johann Nepomuk‘ um 1795 zeitlich einordnen. Möglicherweise gab es auch einen Anlass durch den Tod Josephs II am 20. 02 1790.



Fig. 43: F.A.Maulbertsch: ‚Tod d. Hl. Joseph‘, Radierung, um 1790/95. Friedrichshafen, Zeppelinmuseum, Inv. Nr. ZM 1984/13/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 275)

Wenn man die eigenhändigen Radierungen von Maulbertsch nochmals kurz Revue passieren lässt, steht am Anfang der unfertige, schwache ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ quasi ohne Hintergrund mit seinen technischen Mängeln einschließlich fehlender Ausdauer und Konzentration. Seine zeitliche Einordnung ist außerordentlich schwierig, sicher nicht während der Abwesenheit

Schmutzers also von 1762-1766. Unser Franz Anton Weiss im Allgäu müsste sich dann 1764 eher an der gemalten Vorlage orientiert haben. Als spätestes Datum der Graphik wäre um 1780 zu nennen.

Ob die technisch mit Assistenz ausgereifte und durchgeführte „Apostelkommunion“ schon um 1766-70 wie die unvollendete, stark mit Kaltnadel nachgearbeitete ‚Maria Himmelfahrt‘ anzusetzen ist bzw. sind, bleibt als Frage.

Die rubensartigen beiden Gestirnsallegorien entstanden demnach mit einem Abstand von über zehn Jahren. Gesicherte Datierungen bieten nur die beiden Genreszenen und das allegorische ‚Bild der Duldung‘, alle drei durchgeführt sicher mit der Unterstützung gelernter Stecher.

Es folgen mit grosser Wahrscheinlichkeit um 1787 die beiden Blätter mit antiken Themen. Unter dem Stechereinfluss steht die modische, technisch reife Rembrandt-Kopie und ans Ende nach 1790 gehört der ‚Tod des Hl. Josef‘. Die treibende, unterstützende Kraft dahinter war Jakob Matthias Schmutzer

Warum der schwache ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ diesen größeren Anklang gefunden hat, ist so unklar wie wenig später bei der ‚Apostelkommunion‘ der so gekonnte und auch nach einem Jahrzehnt ohne weitere Versuche auf druckgraphischem Terrain ab 1780 wieder zuerst spontane weniger stecherhafte Auftritt. Die Perfektion der drei ‚fertigmachten‘ Radierungen aus dem Jahr 1785 erklärt sich durch die Anpassung an die kommerzielle Vermarktung.

Die beiden sich um 1787 anschließenden, nicht veröffentlichten Radierungen sind dagegen weniger stecherhaft und dafür mehr eigenständig. – Welche Gründe (z.B. Auftragslage, Zweitverwertung auch wegen den josephinischen Reformen, Kontakt mit der Stecherakademie) letztlich ausschlaggebend waren für Maulbertschs graphische Betätigung in dem Jahrzehnt 1780-1790, sei dahingestellt. Warum er vor allem er nach der ‚Apostelkommunion‘ und der ‚Himmelfahrt Maria‘ um 1766 die Radiernadel weggelegt haben soll, bleibt in Rätsel. Ebenso gibt es bei Maulbertsch als ‚Peintre-Graveur‘ und der bislang zugewiesenen Chronologie der Werke keine klare Entwicklung im Handwerklich-Technischen und auch keine ausreichende Erklärung für die nur zwischen 1760-70 und 1780-90 angesetzten Phasen einer Beschäftigung mit der graphischen Tiefdrucktechnik. Am einfachsten wäre es Maulbertschs Graphikkarriere nur von etwa 1780 bis 1790/95 gehen zu lassen.

Otto Benesch fällt einst als Urteil (AK Maulbertsch 1956, S. 5), dass Maulbertsch auch „ein hervorragender Zeichner und der beste deutsche Radierer des 18. Jahrhunderts, so klein auch die Zahl seiner original graphischen Blätter ist, (gewesen sei)“. Nicht zu unterschätzen ist auch der viel genannte Jakob Matthias Schmutzer (Fig. 44) mit seiner stupenden kontrollierten, stecherhaften Technik *à la française* in zeichnerischer wie druckgraphischer Crayon-Manier und dem Ausdruck eines lebendigen Realismus besonders im Porträt.



Fig. 44: J.M.Schmutzer: ‚Der Dorfschullehrer‘, Kreidezeichnung, bez. u. dat. 1779. Verbleib unbekannt.
(Foto: Kunsthandel)

Reproduktionsgraphik nach Franz Anton Maulbertsch

Nepomuk-Serie (Neujahrsblätter)

Wie die früheste Originalgraphik Maulbertschs ist ein „S. Joannes Nepomucenus M[artyr].“ betitelter Stich/Radierung (Fig. 45) (MD 2003, I, S. 308 Nr. 1) von Jakob Matthias Schmutzer mit „A. Maulbersch [inv.“ und „J. Schmutzer Sc.“ bezeichnet. Der tote, ertrunkene Johann Nepomuk mit den um sein Haupt tanzenden fünf TACUI-Sternen ist nächtens ans Ufer gespült, während aus dem Wolkenhimmel Segensstrahlen und schlafend-trauernde Puttenpaare erscheinen. Die Bezeichnung „inv.“ statt ‚pinx.‘ könnte auf einen eher zeichnerisch als malerischen Entwurf deuten.



Fig. 45: J.M.Schmutzer: ‚S. Johann Nepomuk als Märtyrer‘, Radierung/Stich nach F.A. Maulbertsch, vor 1765? Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 28. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 289)



Fig. 46: F.I.Leicher?: ‚Tod d. Hl. Nepomuk‘, Öl(Lwd., um 1754. Paris, Musées du Louvre, Inv. Nr.: RF 1997-7. (Foto: Museum)



Fig. 47: Gottfried Locher ‚Tod des Hl. Franz Xaver‘, Öl/Lwd., dat. 1765. Fribourg i.Ü., S. Michel. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 234)

Am nächsten kommt wohl eine um 1754 entstandene seitenverkehrte Skizze (Öl/Lwd.) für ein Altarbild oder Kabinettbild einst in Wiener Kunsthandel 1974, jetzt in Paris, Musées du Louvre (Inv. Nr.: RF 1997-7) ‚Tod d. Hl. Nepomuk‘ (Fig. 46) (MD 2003, I, S. 357 Abschreibung Nr. 109, unbekannt, Anlehnung an den Schmutzerstich) aus dem Maulbertsch-Umkreis (wohl Felix Ivo Leicher nach Nasenform und geröteter Haut). Erstaunlicherweise kehrt ein Puttenpaar samt Umgebung seitengleich in einem 1765 datierten Altarbild ‚Tod des Hl. Franz Xaver‘ (Fig. 47) in der ehemaligen Jesuitenkirche Saint Michel in Fribourg i.Ü. wieder: Das Problem ist, dass dieser primäre Kupferstich von allen Reproduktionsgraphiken nach Maulbertsch der Qualitätvollste und technisch-künstlerisch fast der Entwickeltste ist, also während 1762-66 oder sogar eher nach der Ausbildung bei Wille (ab 03. 06. 1762 bis April 1766; vgl. Brigitte Zmöltnig: „Jakob Matthias Schmutzer [1733–1811] – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien“, 2008) entstanden sein müsste. Dazu kommt noch die Form der Namensnennung ‚Maulbersch‘.

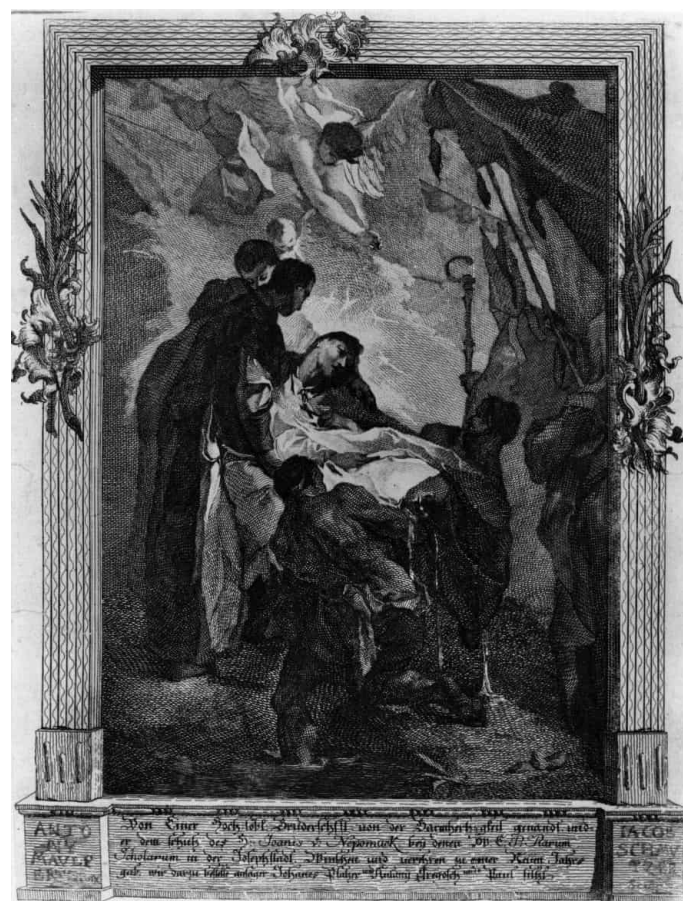


Fig. 48: J.M. Schmutzer: ‚Bergung des Leichnams von Johann Nepomuk‘, Radierung/Stich, vor 1763. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 27.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 291)

Wie gesagt der früheste Nachstich von Schmutzer trägt die Namensform „Antony Maulpetz pinx.“ (Fig. 48) (MD 2003, I. S. 308, Nr. 2; A 15, Vorlage um 1760, vor 1762). Ein Jahr später (oder vor



Fig. 49: J.M.Schmutzer: ‚Hl. Nepomuk als Nothelfer‘ nach Entwurf von Caspar Sambach fälschlich F.A. Maulbertsch, Radierung/Stich, um 1760. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv. Nr. ZM 1990/26/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 293)



Fig. 50: Christian u. Caspar F. Sambach: ‚Hl. Nepomuk als Nothelfer‘, Öl/Lwd., 1773. Zábřeh, Bartholomäuskirche von 1773, Seitenaltarblatt. (Foto: Unbekannt)

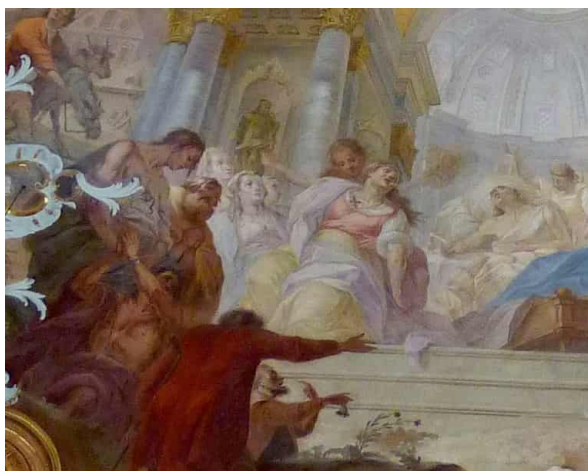


Fig. 51: J.B.Enderle: ‚Mariä Heimsuchung‘ (Detail), Fresko, 1763. Gottmannshofen, Pfk. (Foto: Wikimedia)



Fig. 52: Unbek.: ‚...‘, Feder laviert, nach 1759. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. C 1083. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 245)

1762) beim Stich ‚Hl. Nepomuk als Nothelfer‘ (Fig. 49) (MD 2003, I, S. 308 Nr. 3; Zitat von J. B. Enderle in Gottmannshofen 1763 [Fig. 51]; Vorlage um 1759 während der Zusammenarbeit im Ratsaal der Wiener Akademie aber nicht von Maulbertsch, sondern von Caspar Franz Sambach (Fig. 50) [1715-1795; vgl. Seitenaltarblatt in Zábřeh, Bartholomäuskirche von 1773]; zeichnerische Wiederholung, Stuttgart, Staatsgalerie [Fig. 52]) heisst es „Antoni Malpertzsch Pinx.“ wie auch bei allen Nachstichen für die Bruderschaft nach der Rückkehr von Paris (MD 2003, I, S. 311, Nr. 8) ‚Nepomuk als Almosengeber‘ (Fig. 53) (Entwurf wohl von Felix Ivo Leicher) „A. Malpertzsch inv.“, ‚Gefangennahme d. Hl. Nepomuk‘ (Fig. 54) (MD 2003, I, S. 312 Nr. 11; A 18) „Erfunden von Anton Malberschz“ (um 1767), ‚Folterung des Hl. Johann Nepomuk‘ (Fig. 55) (MD 2003, I, S. 313 Nr. 12: um 1770) „Anton Malperschz Pinx.“, ‚Auffindung der Zunge des Hl. Johann Nepomuk‘



Fig. 53: Unbekannt: ‚Nepomuk als Almosengeber‘ (nach F.I.Leicher?), Radierung/Stich, um 1760.
Wien, Albertina, Inv.Nr. Ö.K.Maulbertsch, p. 23.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 2979

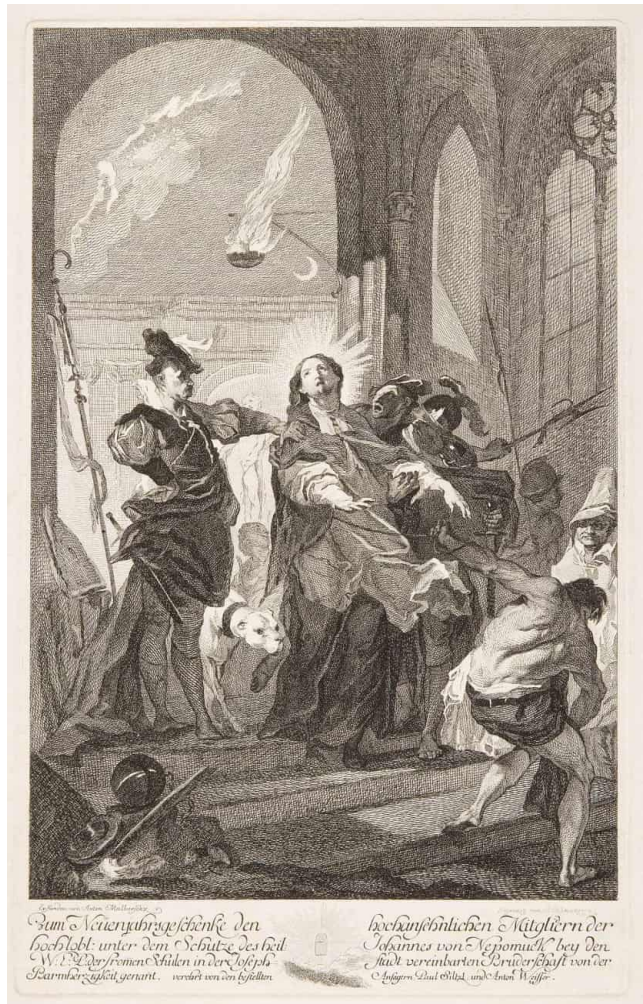


Fig. 54: J.M.Schmutzer: ‚Gefangennahme d. Hl. Nepomuk‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1766/70. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. JMSchmutzer AB 3.14.
(Foto: Museum)

(Fig. 56) (MD 2003, I, S. 313 Nr. 13: um 1768) „A. Malpersch Pinx.“. Selbst der Schmutzer-Schüler Clemens Kohl (1754-1807) mit seinem 1775 datierten Nachstich ‚Hl. Johann Nepomuk wird in die Moldau gestürzt‘ (Fig. 57) (MD 2003, I, S. 315 Nr. 18) und letztem bekannten Bruderschaftsblatt verwendet noch ähnlich: „Anton Malpersch Pinx.“



Fig. 55: J.M.Schmutzer: ‚Folterung des Hl. Johann Nepomuk‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1767?. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. JMSchmutzer AB 3.15. (Foto: Museum)

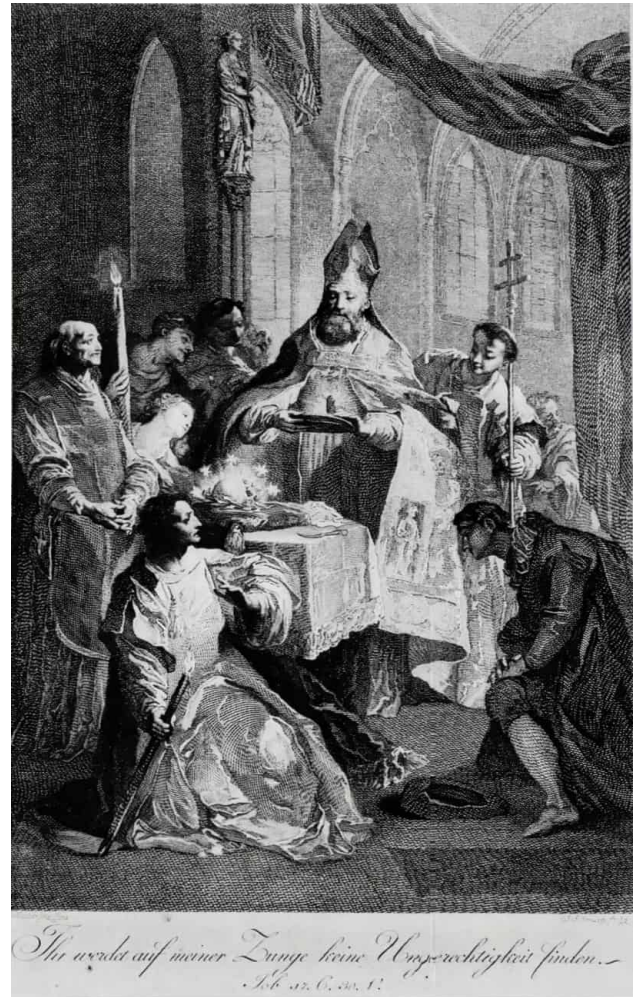


Fig. 56: J.M.Schmutzer: ‚Auffindung der Zunge des Hl. Johann Nepomuk‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1768? Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv. Nr. ZM 1983/73/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 307)

Weitere Blätter von Schülern Schmutzers

Maulbertsch hat anscheinend bei dieser Verbalhornung seines Nachnamens nicht interveniert (auch seine von ihm vielleicht gestellten Vorlagen dürften nicht signiert gewesen sein) und er dürfte mit Schmutzer noch nicht so in einem engeren persönlichen Verhältnis gestanden haben.

Erst Josef Wagner (aus Augsburg?) hat bei seiner seitenverkehrten Stichwiederholung (‚Hl. Johann Nepomuk als Nothelfer‘ [Fig. 58]) vor 1778 (Übernahme durch Franz Ferdinand Dent in der Pfarrkirche Killer vor 1778) wenigstens „A. Maulbersch“ geschrieben.



Fig. 57: Clemens Kohl: ‚Der Hl. Johann Nepomuk wird in die Moldau gestürzt‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, dat. 1775. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p 40. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 329)



Fig. 58: J. Wagner: ‚Hl. Nepomuk als Nothelfer‘ (nach Entwurf von Caspar Sambach fälschlich F.A. Maulbertsch), Radierung/Stich, vor 1778. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 95/6664 KK. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 295)

Wenn es nach diesen Kriterien mit der Namensform bei sicher laxer gehandhabter Rechtschreibung ginge, müsste man annehmen, dass der ‚Hl. Johann Nepomuk als Märtyrer‘ (MD 2003, I, S. 304, Nr. 1) erst um 1770 entstanden und als nicht sehr gewagte These die Signatur in ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ (MD 2003, I, S. 231-232, Nr. 47) erst nachträglich eingefügt wurde und weitere Abzüge jetzt erst jetzt angefertigt wurden. Nach etwa 1770 hat sich bei den meisten Stechern nur noch „Maulbertsch“ oder „Maulpersch“ eingebürgert (Ausnahme ‚Allegorie auf den Tod Josephs II‘: „Malperschz del. – Mansfeld sc.“ nach 1790). Der 1762 datierte Stich von Johann Beheim ‚Verherrlichung des Jesuskindes mit Heiligen‘ (Fig. 59) ist leider ebenfalls mit „Maulbersch inVenit“ bezeichnet. (nicht wie 1996 irrtümlich: „Maulbertsch“). Die Ölskizze (Fig. 60) auf Holz (MD 2003, I, S. 356, Abschreibung Nr. 103) befindet sich im Germanischen



Fig. 59: J. Beheim: ‚Verherrlichung des Jesuskindes mit Heiligen‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, dat. 1762. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv .Nr. ZM 1990/8/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 309)



Fig. 60: Unbekannt: ‚Verherrlichung des Jesuskindes mit Heiligen‘ (nach F.A.Maulbertsch), Öl/Holz, um 1762. Nürnberg, Germ. Nat. Museum, Inv. Nr. GM 1173. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 311)



Fig. 61: J. Beheim: ‚Abschied der Apostelfürsten‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1762. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p 31. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 313)

Nationalmuseum Nürnberg. Erstaunlicherweise in einem unter Anleitung Jakob Schmutzers um 1762 (? oder doch eher nach 1766 und dem Italienaufenthalt seit 1762) entstandenem Blatt (Fig. 61) verwendet Johann Beheim deshalb ein austro-italienisches „Ant. Malperschz l’ha dipinto“, während in dem früheren Beispiel (Fig. 62) von Beheim mit der geplanten graphischen Umsetzung einer extra angefertigten Ölskizze wieder ein „Ant. Maulbersch“ zur Verwendung kommt.



Fig. 62: J. Beheim: ‚Totenblatt für Brüder u. Schwestern d. Dritten Franziskanerordens‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1762. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 34. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 315)

Der gebürtige Augsburger Johann Gottfried Haid (1714-3.11.1776) in seinem Schabkunstblatt ‚Hl. Franziskus Seraphicus‘ (Fig. 63) bezeichnet dieses mit einem fast korrekten „Anton Maulbertsch pinxit“. Während Franz Anton Weiss die Vorlage in seinem Skizzenbuch (Fig. 64) verewigte unter der Namensangabe „Maulbersch“ (wohl nicht nach dem Stich, sondern der Vorlage bzw. dem Urbild). Georg Paula gab 1996 als Datierung 1769/74 an.

Bei Johann Veit Kauperz’ (1741-1826) vorrangigem Kupferstich ‚Huldigung für Maria Theresia‘ (Fig. 65) findet sich ganz korrekt „Gemalt von Anton Maulbertsch“ nach der erhaltenen Grisaille-Vorlage (Fig. 66) auf Leinwand in der Österreichischen Galerie, Wien (Inv. N. 4238). Entwurf und Stichwahl waren für ein Frontispiz des ‚Codex Austriacus‘ bestimmt wahrscheinlich im kaiserlichen offiziellen Auftrag, wo auch auf die Orthographie des Urhebers geachtet wurde Durch die



Fig. 63: J.G.Haid: ‚Franziskus Seraphicus‘ (nach F.A.Maulbertsch), Schabestich, um 1762?. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 35. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 319)



Fig. 64: F.A.Weiss: ‚Franziskus Seraphicus‘ (nach F.A.Maulbertsch), Bleistift, um 1769/74?. Augsburg, Priv. Bes. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 321)



Fig. 65: J.V. Kaupetz: ‚Huldigung an Maria Theresia‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, 1769. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 37. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 323)



Fig. 66: F.A.Maulbertsch: ‚Huldigung an Maria Theresia‘, Öl/Lwd., um 1769. Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4238. (Foto: Museum)

Rezension in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste Band 8 Leipzig S. 152 („Anton Maulpersch“) lässt sich die Ausführung auf 1768/69 (kurz vor Kaupers' Florenz Reise) tatsächlich eingrenzen.

Nicht nur wegen der wohl gemeinsam-zeitlichen Nähe, sondern auch durch das Studium an Schmutzes Stecherakademie ergeben sich stilistische Gemeinsamkeiten zu den späteren Schmutzerstichen der Neujahrsblätter. Während der damalige Akademieschüler Clemens Kohl (1754-1807) in seinem schon erwähnten, 1775 datierten Neujahrsblatt noch „Anton Malperschz pinx.“ verwendete, benutzte er sehr viel später (nach 1790?) in zwei Kupferstichen (Fig. 67) („sc.“ nicht „Fx“), die nicht an Maulbertsch, eher an das barockklassizistische Rom und auch an Rembrandt (Graul 200, Münz 214/II) erinnern, die Schreibweise: „A. Maulpertsch pinx.“.

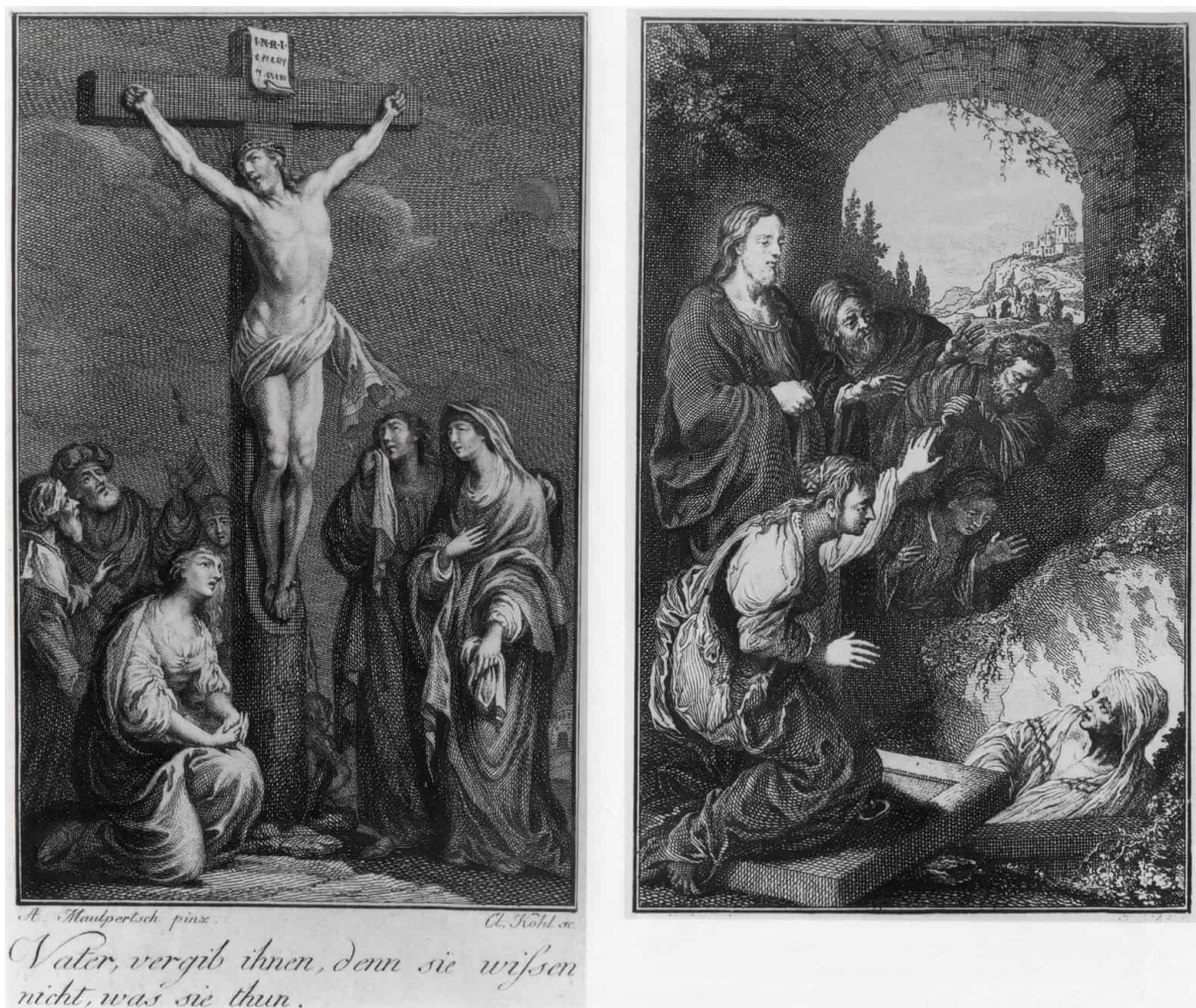


Fig. 67: Cl. Kohl: ‚Christus am Kreuz‘ – ‚Auferweckung des Lazarus‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung, nach 1775 (um 1790?). Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 39.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 331)

Der Lambacher Konventuale Pater Koloman Fellner (1750-1818) radierte um 1779 eine in seinem Kloster befindliche ‚Kreuzaufrichtung‘ (seit 1934 in der Österr. Galerie Belvedere Inv. Nr. 3289 [G 93; MD 49]) von etwa 1754 eher als Dilettant trotz Förderung durch Martin Schmidt und Jakob Schmutzer unter Verwendung von „Antonius Maulbertsch“.

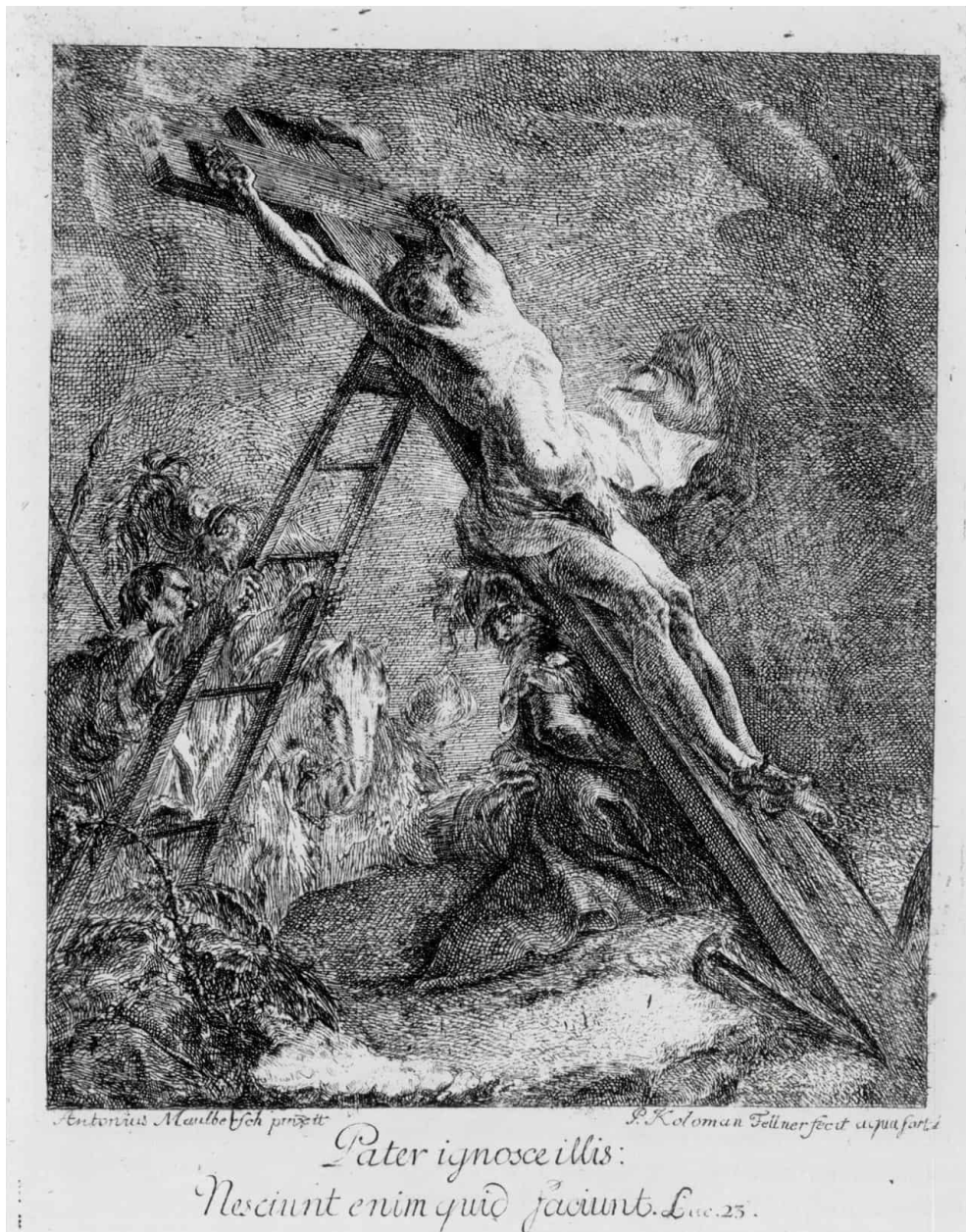


Fig. 68: P. K. Fellner: ‚Die Kreuzaufrichtung‘ (nach F. Maulbertsch), Radierung, um 1779.
Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv. Nr. ZM 1984/87/D.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 333)

Vor 1790 muss von dem Mitglied (seit 1788) und Assessor der Pensionsgesellschaft, Freimaurer 1785) und Mozart-Bekannten Ignaz Alberti (Albrecht) ein vom Verleger Franz Xaver Stöckl für 20 Kreuzer angebotene ‚Mutter des Erlösers‘ („La Mère du Sauveur“) (Fig. 89) ein qualitätvoller

rubensnaher Stich entstanden sein, der in der Adresse die fast korrekte französisch-wienerische Schreibweise „Antoine Maulpertsch“ benutzte.



Fig. 69: I. Alberti: ‚Madonna mit dem Erlöserkind von Putten umgeben‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1786? (vor 1790). Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv .Nr. ZM 1984/69/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 335)

Ein weiteres, späteres Mitglied der Pensionsgesellschaft Franz Assner (1746-1814), der von 1770 bis 1796 in Pressburg lebte, hat in seiner Legende/Adresse zu einer wohl auch aktuellen ‚Feindliche(n) Streiferey‘ (Fig. 70) ganz korrekt „Ant. Maulbertsch“ geschrieben. Er pries sie schon



Fig. 70: Fr. Assner: ‚Feindliche Streiferey‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1783. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv .Nr. ZM 1983/74/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 339)

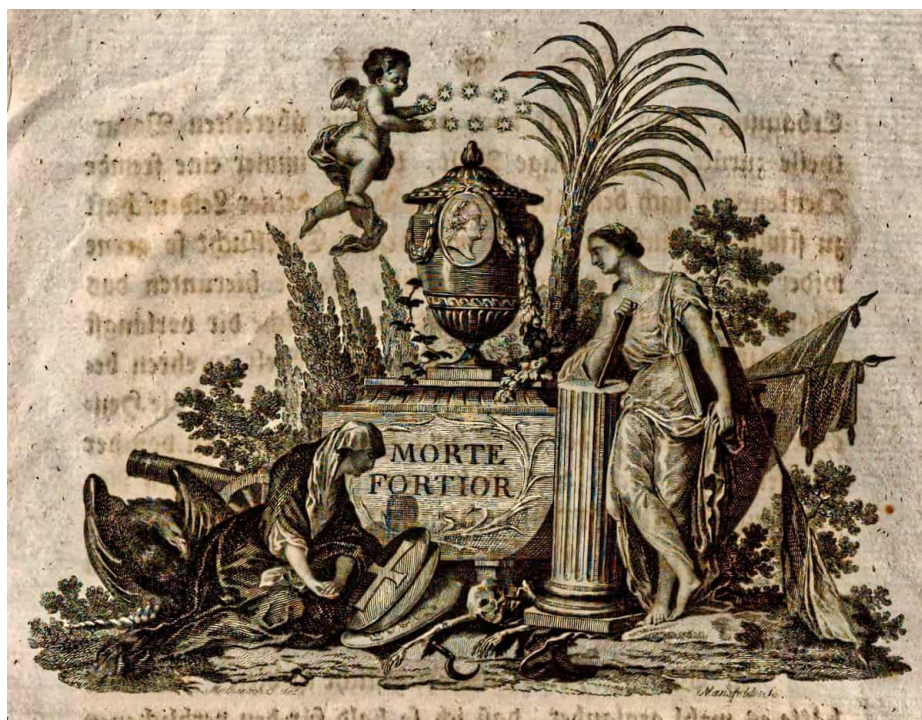


Fig. 71: J.E. oder S. Mansfeld: ‚Allegorie auf den Tod Joseph II.‘ (Nach F.A.Maulbertsch), Stich/Radierung, um 1790. München, Bayr. Nationalbibliothek, 2° Or. Fun., 396-22.

am 12./16. Juli 1783 in der Wiener Zeitung zu 30 Kreuzer an. Die Maulbertsch-Vorlage entstand also schon um 1783.

Johann Ernst (1739-1796) Mansfeld oder eher sein Bruder Sebastian (1751-1816), der einiges zur Ikonographie Josephs II leistete, stach eine kurz nach dessen Tode (20. 02. 1790) entstandene Zeichnung Maulbertschs nach, die der 1790 im Verlag Artaria erschienenen Trauerrede von Josef Schneller vorangestellt wurde. Obwohl beide Mansfeld Mitglieder der Pensionsgesellschaft (seit 1788?) waren, liest es sich hier wieder „Malperschz del.“ (Fig. 71). Die trauernde Matrone muss man sich als Verkörperung des Volkes oder als ‚Patria‘ vorstellen.



Fig. 72: G. Prixner: ‚Allegorie Galiziens u. Lodomeriens‘ (nach F.A.Maulbertsch), Stich, um 1792. Wien, Österr. Nat. Bibliothek, Kartensammlung. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 345)

Gottfried Prixners (um 1746-1819) offizieller Kupferstich ‚Allegorie Galiziens und Lodomeriens‘ (Fig. 72) für ein 1792 veröffentlichtes kaiserliches Kartenwerk auf Veranlassung von Maria Theresia und Joseph II dürfte kurz davor entstanden sein und trägt die korrekte Namensbezeichnung



Fig. 73: F.A.Maulbertsch: ‚Allegorie Galiziens u. Lodomeriens‘, Öl/Lwd., um 1790. Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 3402. (Foto: Museum)



Fig. 74: S. Czetter: ‚Triumph d. Venus‘ (nach F.A.Maulbertsch), Stich, dat. 1793. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 46. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 349)

„Maulbertsch pinxit Viennae“. Der große ausgearbeitete Grisaille-Entwurf (Fig. 73) in Öl auf Leinwand befindet sich in der Österreichischen Galerie (Inv. Nr. 3402).

Der gebürtige Ungar Samuel Czetter (Tsetter) (1765-1829) widmet 1793 einen Stich nach einem unbekannten Entwurf Maulbertschs ‚Triumph der Venus‘ (Fig. 74) seinem Gönner, Förderer Franz de Paula Graf Balassa von Balassa-Gyermath als Schmutzerschüler mit der Bezeichnung „A. Maulbertsch pinx.“.

Von unbekannter Stecherhand stammt ein „Maulbersch pinx.“ bezeichnetes Blatt einer ‚Apostelkommunion‘ (Fig. 21) nach einem vielleicht um 1765 entstandenen verlorenen Gemälde ehemals im Winterrefektorium von Klosterbruck ähnlich von Maulbertschs eigenhändiger Radierung aber jetzt im Querformat. Der etwas ungleichmäßig ein- und ausgeriebene Druck lässt das Ganze recht flach und undramatisch wie eine Nachahmung des 19. Jahrhunderts erscheinen.

Daneben gibt es noch einige weitere Reproduktionsgraphiken ohne Nennung des Vorlagengebers aber Erahnbarkeit einer Maulbertsch-Vorlage wie ‚Taufe des Kämmerers‘ von Johannn Andreas



Fig. 75: Unbekannt: ‚Hl. Florian‘ (nach F.A.Maulbertsch), Stich/Radierung, um 1765. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Inv. Nr. ZM 1983/67/D. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 355)



Fig. 76: Unbekannt: ‚Hl. Florian‘ (nach F.A.Maulbertsch), Öl/Lwd., um 1765. Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2329. (Foto: Museum)



Fig. 77: Unbekannt: ‚Merkur in der Schmiede d. Vulkan‘ (nach F.A.Maulbertsch), Radierung/Stich, um 1790.
Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 50.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 359)

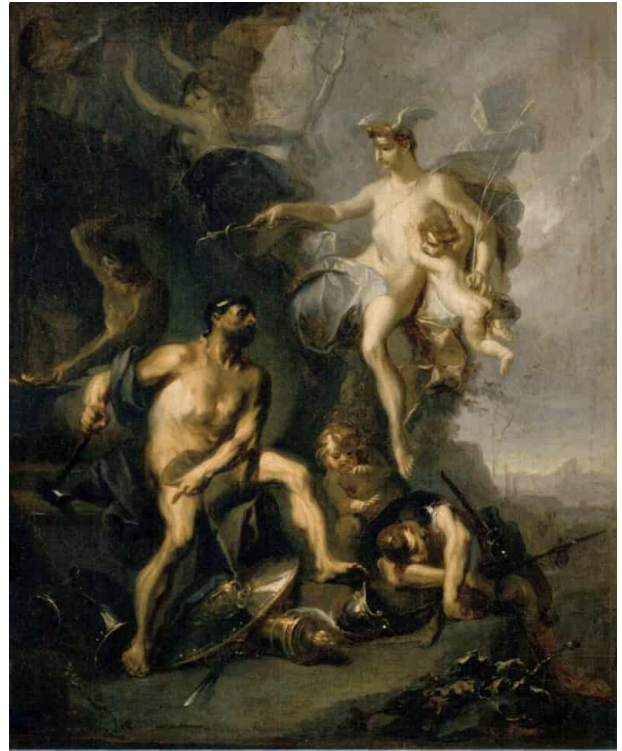


Fig. 78: F.A.Maulbertsch: ‚Merkur in der Schmiede d. Vulkan‘, Öl/Holz, vor 1790.
Prag, Nat. Galerie, Inv. Nr. O 10064.
(Abb. aus: AK Maulbertsch Pinxit Olmütz 2024, S. 170)



Fig. 79: J. Tribus: ‚Bathseba im Bade‘ (nach F.A.Maulbertsch),
Radierung/Stich, um 1790. Wien Albertina, Inv. Nr. Ö.K.
Maulbertsch, p. 41. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 337)



Fig. 80: P. P. Westermayer: ‚Christus am Ölberg‘ (nach F.I.Leicher), Radierung/Stich, um 1790. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 43.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 341)

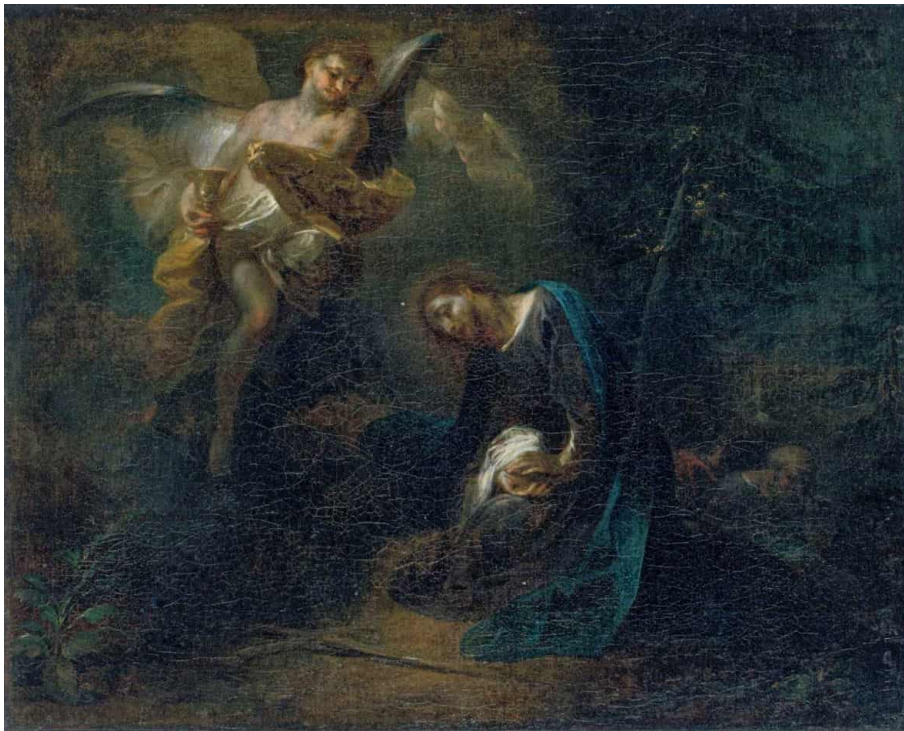


Fig. 81: F.I. Leicher: ‚Christus am Ölberg‘, Öl/Holz, um 1785. Priv. Bes.
(Abb. aus: AK Maulbertsch Pinxit, Olmütz 2024, S. 173)

Benjamin Nothnagel. Ein ‚Hl. Florian‘ (Fig. 75-76) (um 1765) und ein anonymer, Samuel Czetter ähnlicher ‚Merkur in der Schmiede des Vulkan‘ (Fig. 77) (seitenrichtige und gleichformatige

gemalte Vorlage [Fig. 78] von Maulbertsch in der Nationalgalerie, Prag, Inv. Nr. O 10064) ganz sicher wohl um 1790 und aus dem Schmutzer-Umfeld, wie eine angeblich von dem Südtiroler Johann Tribus (1741-1811?) stammende ‚Bathseba im Bade‘ (Fig. 79). Dem Mitglied der Pensionsgesellschaft Peter Paul Westermayer (1756-1825) wird ein wenigstens im Figürlichen auf Maulbertsch zurückgehender ‚Christus am Ölberg‘ (Fig. 80) in Mischtechnik zugewiesen. Eine bislang unbekannte, annähernd gleichformatige und seitengleiche gemalte Vorlage (Fig. 81) dazu in tschechischem Privatbesitz kann nun seit 2024 dem Maulbertsch-Freund und Trauzeugen Felix Ivo Leicher zugeordnet und um 1785 datiert werden (vgl. AK „Maulbertsch Pinxit“ [Petr Arijčuk, Marek Pučalik], Olmütz 2024, S. 173-74, Nr. IX.3).



Fig. 82: Unbekannt: ‚Hl. Norbert mit dem Gekreuzigten‘ (nach F.A.Maulbertsch), Kaltadel, nach 1765. Wien, Albertina, Inv. Nr. Ö.K. Maulbertsch, p. 48. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, S. 361)



Fig. 83: F.A. Maulbertsch: ‚Hl. Norbert vor dem Gekreuzigten‘, Öl/Lwd., um 1770. Znaim, Dominikanerkirche, Altarbild. (Abb. aus: AK Maulbertsch Pinxit, Olmütz 2024, S. 87)

Von einem unbekannten Graphiker stammt eine relativ grosses Blatt ‚Hl. Norbert mit dem Gekreuzigten‘ (Fig. 82) in Kaltnadel, das das jetzt in der Dominikanerkirche Zanim befindliche, aus dem Sommerrefektorium von Klosterbruck stammende Altarbild (Fig. 83) um 1770 wiedergibt.

Abschliessend noch einmal: Unser Blatt mit dem ‚Wunder der Fernheilung‘ – vielleicht findet sich irgendwann auch noch die Vorlage – von Katharina Setzer 1996 in den nämlichen Zeitraum um 1765/70 verortet, hebt sich fundamental von den beiden folgenden, auf bildhafte und graphisch-stechermäßige Durchführung (Zeichnung und Hell-Dunkel) angelegten Graphiken ‚Apostelkommunion‘ (vgl. Alba Julia 1763, Fischamend 1765 mit den Altmänner-Typen) und der unvollendeten ‚Maria Himmelfahrt‘ ab, die beide wohl ebenfalls nicht erwähnte oder ausgeführte Altarbilder wiedergeben, und bei gleicher Höhe und etwas abweichender Breite wohl als Pendants gedacht waren. Die Nicht-Fertigstellung der ‚Himmelfahrt Mariä‘ und die Unterbrechung auf den druckgraphischen Bereich bis um 1780 bleiben für uns weiterhin ein bislang nur durch die Beziehung zu Jakob Matthias Schmutzer etwas erklärbares Rätsel. Am liebsten würden wir die ganze eigen-druckgraphische Phase Maulbertschs ohne klare Entwicklung auf die Jahre 1780 bis 1795 zusammendrängen unter Einfluss des nunmehrigen Schwiegervaters Jakob Matthias Schmutzer.

Unser jahrzehntelanges Bemühen ähnelt dem Wiederkäuen um noch etwas Neues, Verwertbares für die künstlerische Bedeutung und Entwicklung Maulbertschs herauszufinden. Er hinterliess uns im Gegensatz zu Paul Troger keine eigenständigen Zeichnungen und Graphiken wie z.B. dessen römische Capriccios. Dafür gewann die malerische Öl-Skizze eine umso grössere Bedeutung. Wie bekannt schätzte schon der böhmisch-österreichische Hofagent Anton Johann Edler von Schnetter 1793 Maulbertschs Skizzen als „Meisterstücke“ (vgl. Garas 1960, S. 276) ein. Maulbertschs Stärke besonders in der virtuellen (= schnell und schwierig) Freskotechnik lag neben der freien expressiven Zeichnung der menschlichen, oft elegant typisierten (weiblichen) Figur zumeist in einer himmlischen Wolken-Luft-Umgebung mehr im imaginären malerischen Hell-Dunkel und in der musikalischen Farbe. Weniger Aufmerksamkeit schenkte er nach Heiligenkreuz-Gutenbrunn und der Zusammenarbeit mit Johann Baptist Wenzel Bergl den irdischen Bereichen in den panoramatischen Randzonen mit den dünnen vereinzelt Bäumen fast wie in einem apokalyptischen Waldsterben. Mehr kompositionellen Halt und Orientierung gaben die von fremder Hand ausgeführten, allerdings oft zu dominanten Architekturen, so unser abschliessender knapper Gesamteindruck.