

Franz Anton Maulbertsch als Zeichner und Druckgraphiker

– Zwei (schwierige) Kapitel für sich

Auch wenn man meinen könnte oder sollte, dass die persönliche Handschrift, ja der ‚Geist‘ des Künstlers am leichtesten, am unverfälschtesten in der (gelernten, geübten wie spontanen) Hand-Zeichnung zu entdecken, festzustellen, zu beobachten, zu erkennen sei, so zeigt die bisherige Forschung im Falle von Franz Anton Maulbertsch etwas anderes. Das liegt sicher auch daran, dass im Bereich der Zeichenkunst Wiens um 1750 durch gemeinsames Studium weniger nach der Natur als nach denselben Vorbildern so etwas wie ein modischer, akademischer Einheits-Stil aber kein von oben geförderter und geforderter ‚Reichs-Stil‘ (F. Matsche) herrschte wenngleich mit gewissen, vor allem qualitativen Unterschieden. Bei dem folgenden Versuch einer erneuten Diskussion über die bekannten (alle eigentlich nur zugeschriebenen) Zeichnungen und die Druckgraphik von und nach Maulbertsch vornehmlich die der Wiener Albertina sind natürlich auch hier keine definitiven, allenfalls plausible Urteile und Ergebnisse zu erwarten. Den beiden Kapiteln schliesst sich ein drittes an als Anhang mit einem Update-Vorschlag für den Albertina Online-Katalog zu Franz Anton Maulbertsch.

I. Franz Anton Maulbertsch als Zeichner

Während in dem allgemeinen Standard-Werk des damaligen Albertina-Direktors Joseph Meder (1857-1934) „Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung“, Wien 1923 der Name Maulbertsch gar nicht auftaucht, hat der nachmalige Direktor dieses Instituts Karl Garzarolli-Thurnlackh (1894-1964) in seiner immer noch lesenswerten und in Grundzügen gültigen Abhandlung „Die barocke Handzeichnung in Österreich“, Wien 1928 unserem Maler einen grösseren Raum (S. 57-64, 82-83) eingeräumt, sich aber über die auch qualitative Verschiedenartigkeit der abgebildeten Zuschreibungen keine grossen Gedanken gemacht. Die grundlegenden Maulbertsch-Monographien aus den Jahren 1960 und 1974 von Klára Garas 1919-2017) vor dem erst 1977 bzw. 2006 veröffentlichten ‚Nachzügler‘ des Belvederedirektors Franz Martin Haberditzl (1882-1944) dienen ebenfalls mehr der Sammlung des Œuvres als der kritischen Sichtung. Noch weniger stellte der Beitrag „Maulbertsch als Zeichner und Radierer“ der damaligen

Albertina-Vizedirektorin Alice Strobl (1919-2010) im Katalog der grossen Maulbertsch-Ausstellung von 1974 (S. 46-53) die Frage nach der Eigenhändigkeit und blieb bei Anmutungen zu den damals präsentierten heterogenen Blättern. Aus den oft treffenden Beobachtungen von Christiane Lemmens in ihren „Studien zur Bildgenese im Oeuvre des Franz Anton Maulbertsch (1724-1796). Zeichnung – Ölskizze – Ausführung“ (Diss. Bonn 1995, gedr. 1996) wurden leider keine oder eher die falschen Schlüsse gezogen.

Uns beschäftigt dieses für das kunstgeschichtliche Urteil fundamentale Problem der ‚Eigenhändigkeit‘ seit dieser Wiener Ausstellung zum 250. Geburtstag Maulbertschs, und besonders nachdem wir zuletzt im Rahmen einer Rezension des informativen Ausstellungskatalogs „Maulbertsch Pinxit“, Olmütz-Kremsier 2024 noch einmal kurz und vielleicht etwas vorschnell darauf eingegangen sind. Den allerletzten Anstoß gab Monika Dachs in dem Zeichnungsausstellungskatalog der Barockgalerie Augsburg von 2025 mit ihrer schon 2003 unternommenen und wohl gelungenen kennerschaftlichen wichtigen Scheidung der Hand Lukas Stibergers (1755-1806) von der des Franz Anton Maulbertsch.

Die Maulbertsch-Monographin Klára Garas hat zuletzt 1974 59 Zeichnungen als Original aufgeführt. Davon hielten nur 16 (und eine Neuzuweisung) einer kritischen Prüfung als Aufräumaktion in einer leider bislang ungedruckten, uns freundlicherweise überlassenen Wiener Habilitationsschrift von Monika Dachs aus dem Jahre 2003 stand. Die Restlichen erkannte sie als Arbeiten, Kopien von Schülern, Mitarbeitern und Kollegen wie Josef Winterhalter d.J., Vinzenz Fischer, Josef Stern und vor allen Dingen Lukas Stiberger. Selbst die ursprüngliche Zahl bis 1974 ist erstaunlich gering in Anbetracht eines 50 Jahre währenden umfangreichen Schaffens. Mussten doch die Werke nicht nur für die Auftraggeber und für die Gehilfen zeichnerisch bzw. malerisch skizzenhaft vorbereitet gewesen sein. Von einer Veräußerung eines größeren eigenen Zeichnungskonvolutes ist nirgendwo die Rede: Bei einer öffentlichen Versteigerung („licitando“) ab dem 7 August 1797 kamen angeblich originale Zeichnungen von (Paul) Troger und (Franz Xaver Carl) Palko und anderen (ohne Erwähnung von Maulbertsch) unter den Hammer. Zumindest die dazu angefertigten Ölskizzen konnten von der Witwe Maulbertschs und dem Schwiegervater Jakob Matthias Schmutzer nach dem Tode des Malers 1796 verkauft werden.

Der Kunstmarkt des Klassizismus um 1800 scheint wenig Interesse an Barockzeichnungen gezeigt zu haben, oder diese kamen gar nicht erst auf den Markt und blieben im Künstlerkreis, sodass z.B. die Händler- und Verlegerfamilie Artaria nach dem Tode von Lukas Stiberger dessen Sammlung (heute in der Albertina) übernehmen konnte. Für die meisten der übrigen angeführten Maulbertsch-Zeichnungen lässt sich keine einheitliche Quelle im Wiener Bereich feststellen. Auch während der Lebens- und eher Schaffenszeit von etwa 1742/1745 bis 1796 waren diese Zeichnungen keine von

Sammlern besonders gesuchte Objekte vielleicht mit Ausnahme des kunstsinnigen Fürsten Charles-Joseph du Ligne (1735-1814) (nach 1787 eine Maulbertsch-Zeichnung, Albertina Inv. 14582), während der Albertina-Namensgeber Albert von Sachsen (1738-1822) und seine Gemahlin Maria Christina von Lothringen-Habsburg (1742-1798) seit 1766 trotz ihrer Auftraggeberschaft und ihres Kunstinteresses vor 1814 keine einzige Zeichnung von Maulbertsch ihr Eigen nannten im Gegensatz zu einem bürgerlichen Sammler und Kunstliebhaber wie der schon genannte Musikverleger Dominik Artaria (1775-1842) nach 1806.

Dass der „berühmte“ Maulbertsch bald nach 1777 (seit der Kaunitz-Sonnenfels-Akademiereform 1772) etwas altmodisch und uninteressant geworden war, zeigt die Kritik der Wiener Akademie Ausstellung von 1786 selbst in der Provinz: „saftgrünes Bildlein [Nymphe und Satyr] vor die Augen gestellt ... , welches man allenfalls des Abstehens halber auf eine flohfarbene Karosse kopieren könnte“ (Garas 1960, S. 269) ähnlich später dem künstlerneidvollen Stefan Dorfmeister: „in ... Colorid als Schreiende“ aus dem Jahre 1796.

Wahrscheinlich sah Maulbertsch seine immer zweckgebundenen Zeichnungen selbst gar nicht so als „autonome“ (B. Bushart) Kunstwerke an, da eigentlich keine namentlich oder ausführlich mit ‚invenit et delineavit/fecit‘ von ihm gekennzeichnet ist. Die wenigen Arbeiten mit dem Wachssiegel Maulbertschs (und seiner Werkstatt) standen mit Sendungen an die Auftraggeber oder an andere Betriebe in Zusammenhang. Maulbertschs Zeichnungen dienten funktional der Ideenfindung, der Formulierung, als Vorlage und Erinnerungsfundus und blieben als eine Art Betriebsgeheimnis gehütet innerhalb seiner Werkstatt. Um den obigen Gedanken noch etwas weiter zu spinnen: Maulbertsch entwickelte keinen so persönlichen, zur Nachahmung anregenden Zeichenstil wie z.B. Paul Troger, oder in viel geringerem Maße Franz Carl Palko, was auch seine modische, stärkere Hinwendung zu Rubens und Rembrandt in den beiden letzten Jahrzehnten besonders als ‚peintre-graveur‘ erleichtert haben mag. Maulbertsch war trotz aller klassizistischen Kritik ein guter Zeichner („an den Händen und Füßen sollt ihr ihn erkennen“), aber er war zuerst Maler, Freskant und damit zu ausgelastet um auch noch als großer eigenständiger Zeichner zu brillieren oder sich zu verausgaben.

Die große Schwierigkeit besteht wie gesagt nun darin, dass für ein objektives Bild der Zeichenkunst Maulbertschs wir möglichst sichere und eigenhändige Arbeiten bestimmen oder herausfinden müssen. Die Frage der Eigenhändigkeit war beim barocken Werkstattbetrieb und Kopien-Un-Wesen ein Problem und Anliegen besonders für Auftraggeber oder Käufer. Wenn dabei mit (imitatorisch) fähigen Mitarbeitern wie im Falle von Rubens und Van Dyck, von Gumppe und Steidl, von Bergmüller und Holzer oder wie hier Maulbertsch und Josef Winterhalter d.J., Johann Baptist Wenzel Bergl zu rechnen ist, wird die saubere Trennung leider auch nicht leichter. Der erste Schritt

könnte sein alle in Frage kommenden Arbeiten technisch und stilistisch-zeitlich-typologisch zu differenzieren und zu gruppieren, also: Graphit, Kreide, Feder, Feder laviert, nur Pinsel u.ä. bzw. Frühe-Mittlere-Spätphase, Ideenskizzen, Einzel-Kompositions-Studien, Bildmäßigkeit, Wiederholung, Kopie, u.ä. Wir scheiden die zumeist von Schülern angefertigten Ölskizzen auf Papier weitgehend hier aus, da hier die Farbe und das Malerische des Pinsel-Handschriftlichen dominieren. Ein Unsicherheitsfaktor bleibt: Man muss selbst eine gewisse qualitative Bandbreite aus psychisch-physischer Befindlichkeit, Zeitdruck, Motivation, Bedeutung von Auftrag u. Auftraggeber und nicht zuletzt Bezahlung in Betracht ziehen. Dazu bleibt immer der subjektive Eindruck des Be-Urteilenden.

Letztlich geht es hier bei diesem Versuch Kriterien zur Eigenhändigkeit zu gewinnen, die Position Maulbertschs, der zumindest außerhalb Wiens zeitweise „zur Mode geworden war“, nachdem anfangs Josef Ignaz Mildorfer und Anton Schuncko „den Ton angaben“ (Beides nach dem Insider Johann Rudolf Füssli 1801) innerhalb der Wiener Malerei besser zu erkennen. Des weiteren ist/war es uns Anliegen die ‚Entmistung‘ (vgl. P. Preiss) unter den ‚Maulbertschiana‘, die Monika Dachs 2003 unternommen hat, etwas zu hinterfragen und die sehnlichst erwartete Veröffentlichung ihrer Wiener Habilitationsschrift mit aktualisiertem kritischem Œuvrekatalog zu befördern.

Einen kleinen Einblick in Maulbertschs Arbeitsweise vermittelt sein Brief an den Auftraggeber, den Bischof von Steinamanger, János Szily (1735-1799) (Garas 1960, S. 272 vom 26. 08. 1791): Für gewöhnlich mache er bei [zumindest größeren] Aufträgen eine Originalskizze in Farbe und davon [auch durch Mitarbeiter?] eine Kopie [Ricordo?] ebenfalls farbig in Öl [auf Leinwand], manchmal auch weniger ausgeführt nicht farbig [z.B. nur als lavierte Feder-Tusche-Zeichnung]. Man erinnere sich Sebastiano Riccis Originalcharakter des Skizzenbildes gegenüber der ‚kopierenden‘ Ausführung als Wand- oder Altarbild. Und man vergleiche auch den „allzu kitzlichen“ Paul Troger, der 1747 in Brixen „khainen Schizzo zeigen“ wollte vor dem Vertrag. Die quasi ‚originalen‘ und externalisierenden-konkretisierenden Ideenskizzen hatten freilich nicht immer den hohen Stellenwert wie heute.

Trotz grossem Bildgedächtnis und präzisem Vorstellungsvermögen ähnlich einigen ganz im Kopf auskomponierenden Musikern begann der Schaffensprozess bei Maulbertsch sicher mit einer ersten Ideen-Kompositions-Phase und wenn nötig mit Detailstudien. So viele Einzel-Kompositions-Studien mit oft brutaler Federkontur über einer Bleigriffelvorzeichnung wie bei Daniel Gran hat es bei ihm aber sicher nicht gegeben, und diese sind auch nicht bewahrt worden. Im übrigen darf sich man seine Werkstatt recht durchrationalisiert vorstellen. Wie weit der Meister seine Mitarbeiter nicht nur bei den ‚Parerga‘ herangezogen hat, lässt sich nur schwer bestimmen. Unter Gran finden sich in der Wiener Albertina online z.B. 95 Zeichnungen zumeist aus der Sammlung Artaria, unter

dem Namen Paul Troger (in seinem Nachlass angeblich 750 Akademiezeichnungen) ca. 131 Blätter vergleichbar mit Kremerschmidt versammelt. Unter Franz Karl Palko sinkt die Zahl auf 30, und unter Kaspar Sambach sind es wohl nur 27, die aber wegen prestigeträchtiger oftmaliger Signatur und Datierung – bei Vertrag-Modellos verständlich – auffallen, wahrscheinlich auch als Indiz eines größeren Selbst-Bewusstseins für ihren Kunstwert. Mit Sambach war eine zumindest künstlerische Kooperation im Ratssaal der Akademie 1759 verbunden. Ob die von Maulbertsch besessene(n) Palko-Original-Zeichnung(en) aus gemeinsamen Begegnungen an der Akademie oder sonstwie bis zum Wegzug Palkos nach Pressburg im Jahre 1746 bzw. nach Palkos Tod erst im Zusammenhang mit dem Dresden Auftrag um 1770 stammte(n), lässt sich wohl nie mehr klären.

Erste Anfänge

Über Maulbertsch gibt es nicht eine dieser wundersamen Künstler-Anekdoten, dass er z.B. schon in frühester Jugend durch vieles Zeichnen bzw. Zeichnungen aufgefallen und von einem Mäzen entdeckt worden wäre. Die Grundlagen seiner Ausbildung erfolgten wohl in der väterlichen, mehr auf die Dekoration ausgerichteten Werkstatt in Langenargen oder in der des mit den Maulbertsch bekannten konstanztisch-meersburgischen Hofmalers und vielleicht Vornamenspaten Franz Anton Brunnenmeier (Bronnenmayer, nachweisbar 1715-1745). Eine Lehre bei dem seit 1727 in Riedlingen ansässigen renommierten Grossmaler Franz Josef Spiegler (1691-1757), von dem es übrigens keine einzige gesicherte Zeichnung gibt, bleibt natürlich reine Spekulation. Auf jeden Fall wurde Maulbertsch nach Abschluss der Lehre 1739 geraten (von dem Grafen Ernst von Montfort?) sich an der Wiener Akademie (Eintritt: 05.10.1739) weiterzubilden wohnhaft als Werkstattmitglied bei dem alten flämischen Maler Peter von Roy bzw. dessen Sohn Ludwig van Roy. Es ist anzunehmen, dass er kurz zuerst in der Anfängerklasse (Zeichnen nach Zeichnung und plastischem Modell) Aufnahme fand. März 1740 also im Alter von noch nicht einmal 16 Jahren nahm er jedoch schon am Zeichenwettbewerb nach dem lebenden Modell bzw. drapiertem Gewand in der Aktklasse der Fortgeschrittenen zusammen mit den älteren Anton Schunko (1712-1770) und Johann Lukas Kracker (1717-1779) teil allerdings stimm- und erfolglos. Im folgenden Jahr 1741 meldete er sich als erster wieder für den Wettbewerb im März zusammen mit dem Sieger Josef Ignaz Mildorfer gleichfalls vergeblich. Seltsam ist, dass unser Maler sich danach nicht mehr beworben hat (Wettbewerb um den kleinen Zeichnungspreis von 1742 ist ausgefallen). Die Wettbewerbszeichnungen gerade ohne Stimme wurden wohl nicht der Vorlagensammlung der Wiener Akademie einverleibt. Monika Dachs hat 2003 einige dieser oftmals Schülerzeichnungen (z.B vom Dezember 1738: an der Schlinge Abb. 4/5, Liegender, Gestürzter Abb. 7/8) abgebildet.

Eine Veröffentlichung aller dieser Studien wäre wünschenswert. Diese akademischen Aktzeichnungen lassen allenfalls neben dem Ausbildungsstand und der Begabung eine unterschiedliche Expressivität in Haltung, Anatomie und Hell/Dunkel erkennen. Der Altersgenosse Franz Xaver Carl Palko (1724-1767) war wohl schon 1738 in die Akademie eingetreten, nahm aber erst März 1745 am Zeichenwettbewerb mit wenigstens vier Stimmen und im selben Jahr unangefochten am großen Malerwettbewerb mit 29 Erst- und 8 Zweitstimmen vor Anton Schunko mit 6 Erst- und 17 Zweitstimmen teil.



Fig. 1: M.J.Schmidt gen. Kremserschmidt, Johann Nepomuk vor König Wenzel, Feder, 1749. Wien, Albertina, Inv. Nr. 24695. (Foto: Museum)

Mittlerweile wird vermutet (Petr Arijčuk u. Marek Pučálík , AK „Maulbertsch Pinxit“, 2024, S. 17-40), dass Maulbertsch die Akademie bald nach 1741 verlassen und ‚ohne Zertifikat‘ als „kunstreicher“ Geselle entweder ganz selbstständig oder in einer Werkstatt mit Unterzeichnungsrecht seine ersten Werke verkauft habe z.B. die jetzt 1742/43, also früher datierten Kabinettbilder ‚Anbetung der Könige‘ und ‚Schlüsselübergabe an Petrus‘ gleich in zumindest

doppelter Ausführung. Diesen vielfigurigen Kompositionen mit ruinösem, bühnenartig ‚per angelo‘ gesehenem Architektur-Unter-Hintergrund, blechern-expressiver venezianischer Gewanddrapierung müssen nicht erhaltene zeichnerische Entwürfe zugrunde gelegen haben. Wir wagten bisher nur die Vorstellung, dass Maulbertsch zumindest seit dem Jahre seiner Verheiratung August 1745 auf eigene Rechnung gearbeitet hat, und er neben Josef Ignaz Mildorfer (Hafnerberg 1743) Paul Troger oder Giovanni Battista Pittoni (Schlosskapelle von Schönbrunn seit 1744), Franz Carl Palkos Radierung ‚Christus und die Samariterin am Brunnen‘ (1745) und Franz Anton Schuncko (Ober-St. Veit 1745?) auf sich hat wirken lassen. Bei einer Frühdatierung würde sich der Einfluss Palkos zugunsten des gebürtigen Schwaben stark relativieren. Wie sehr der Wiener Akademiestil auch während der Akademieschliessung weiterwirkte und ausstrahlte, zeigt der in der Albertina (Inv. Nr. 24695) befindliche erstaunliche Entwurf (Fig. 1) des quasi unakademischen, nicht immatrikulierten Martin Johann Schmidt (1718-1801), gen. Kremerschmidt, für ein 1749 zu datierendes Seitenaltarbild ‚Hl. Nepomuk vor König Wenzel‘ in der Dominikanerklosterkirche Retz, das in der Ausführung



Fig. 2: Unbekannt: ‚Anbetung d. Hirten‘, Öl/Lwd., um 1745?. Wien Michaelerkirche. (Abb. aus: Garas 1974, Taf. 5)



Fig. 3: Jan Cossiers: ‚Anbetung d. Hirten‘, Öl/Lwd., nach 1628. Kassel, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GK 112. (Foto:Museum)

allerdings wieder recht konventionell geraten ist.

Frühwerke

Eine jetzt in der Wiener Michaelerkirche befindliche ‚Anbetung der Hirten‘ (Fig. 2) unbekannter Herkunft bringt uns wieder zurück zum Zeichner. Dieses nach Manfred Koller (1974) von Maulbertsch später (1755 oder 1770?) übermalte, im Rundbogen geschlossene Bild soll um 1745 entstanden sein und von Maulbertsch stammen. Es wurde zuerst als Troger, dann als Martino Altomonte (Aschenbrenner 1965) und Maulbertsch (Garas 1971) unter Mildorfer-Einfluss (Monika Dachs 2003) jetzt als Mildorfer (Arijčuk 2024) angesehen. Dieses reife, sicher nach flämischen-italienischen Einflüssen (z.B. Jan Cossiers, Kassel Gemäldegalerie [Fig. 3]) entstandene plastisch-voluminöse Bild ist keine Anfängerarbeit. Wir vermuteten deshalb in Richtung Johann Lukas Kracker der besseren Art. Bei der von M. Koller 1974 festgestellten „Eigenübermalung“



Fig. 4: F.A. Maulbertsch zugeschr.: ‚Anbetung der Hirten‘, lav. Federzeichnung, um 1745/49. Wrocław, Ossolinski-Nat.Bibliothek. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 17)



Fig. 5: F.A. Maulbertsch zugeschr.: ‚Anbetung der Könige‘, lav. Federzeichnung, um 1745/49. Wien, Albertina. (Foto: Museum)

wanderte die sicher auch symbolische antike Vase (wie Urne für Irdisch-Vergängliches neben dem Lebenssymbol Ei und dem Lammopfer für das Ewige Leben) nach rechts in den Mittelgrund und eine ablenkende Hirtin in der Mitte des Hintergrundes in eine spirituelle Engelssphäre. Auffällig

sind auch noch die Stufen zu einem Kellerbereich („herabgestiegen zu den Toten“?). Auch vor der Übermalung dürfte das Gemälde eklektizistisch verschiedene Einflüsse der Wiener Malerei kurz vor 1750 vereint haben, was die Zuordnung sehr erschwert. Abgesehen von dem maubertschesken Kopf der Maria, ihrer leicht gezierten Haltung und den etwas blechernen Tüchern erfolgte die Zuordnung durch Klára Garas (1971) aufgrund einer kleinen, nur 18 x 14 cm großen Federzeichnung in Bister (?) auf sparsamer Graphitvorzeichnung, grau laviert, die den früheren Zustand wiedergibt und unten mit Maßangaben in Fuß (2 x 3,5 Fuß gleich ca. 200 cm), was dem ausgeführten Bild mit 1,86 cm in der Breite annähernd entspricht.



Fig. 6: F.A. Maubertsch zugeschr.: ‚Pfingsten‘, lav. Federzeichnung, um 1745/49. Wien, Albertina. (Foto: Museum)

Die Bleistiftbezeichnung „Maulbetsch“ dieses in der Breslauer Bibliothek Ossolinski befindlichen Blattes ist natürlich neueren Datums. In der Albertina befinden sich noch zwei weitere ähnliche Zeichnungen (Inv. Nr. 25733 und 25734; Garas G 74/75: 1753-54; MD 2003: Nr. 2 und 3: „1745-49“) ‚Anbetung der Könige‘ (Fig. 5) und ‚Pfingsten‘ (Fig. 6) zu denen keine Ausführung bekannt ist. Klára Garas nimmt sogar insgesamt eine Serie von vier bis sechs Bildern (an Seitenaltären?) an. Alle drei erhaltenen Zeichnungen besitzen einen mit Lineal und Zirkel graphitgezogenen Umriss samt symmetrischer Mittellinie und seltsamerweise wieder alle eine Maßstabsangabe in Fuß bzw.

Elle (ca. 30 cm) oder Viertelschuh aber keine Quadrierung zur Vergrößerung. Die Blätter machen nicht den Eindruck von Ideen- oder Kompositionsskizzen, da keine Vorzeichnung oder Alternativ-Korrekturen erkennbar sind. Sie wirken eher wie Nachzeichnungen von Entwürfen (oder sogar von den in annähernd natürlicher Größe ausgeführten Gemälden). Vielleicht sollte dem Auftraggeber ein Bild der Ausführung samt Größe vermittelt werden. Die Blätter besitzen eine schnelle, skizzenhafte Federschrift und Pinsellavur und machen gegenüber den kabinettbildartigen Pendants in zweifacher Ausführung (Langenargen/Friedrichshafen und Opava, 1742-1743?) einen entwickelteren, späteren Eindruck (um 1745-50). Wenn man von dem Gemälde in der Michaelerkirche und auch den vermuteten Anderen als von Mildorfer stammend ausgeht, ist die Urheberschaft Maulbertschs dazu in Frage gestellt allenfalls als Nachzeichnung. Monika Dachs spricht selbst auch immer von einer



Fig. 7: F.A. Maulbertsch zugeschr.: ‚Abraham überreicht dem Feldherrn Melchisedek Brot und Wein‘, lav. Federzeichnung, um 1750. Wien, Albertina.
(Foto: Museum)

Nähe zu Mildorfer. Technisch und stilistisch Maulbertsch näherstehend erscheint das größere und flottere Blatt der Albertina ‚Abraham überreicht dem Feldherrn Melchisedek Brot und Wein‘ (Inv. Nr. 25737; G 167) (Fig. 7), das fast ohne Graphitspuren als Kompositionsstudie für ein Kabinettbild gedient haben mag. Eine Ausführung ist jedenfalls nicht bekannt. Die „eindeutig(e)“ Hand Maulbertschs (MD 2003, I, S. 212, Nr. 4) können wir jedoch nicht erkennen: Es sei denn „die unnachahmlich pracktsiche Arth“ hier vor allem das künstlerische, presto-artige Temperament. In den uns bekannten Zeichnungen haben weder Mildorfer noch jemand anders mit dieser Verve gezeichnet und getuscht: Unser Hauptargument diese Blätter vorbehaltlich bei Maulbertsch zu belassen.



Fig. 8: F.A. Maulbertsch zugesch.: ‚Diana und Merkur‘, lav. Federzeichnung, um 1755. Priv. Bes. (ehemals Slg. Philipp Hermann, Karlsruhe) (Foto: Garas 1960, Abb. 52)



Fig. 9: F.A. Maulbertsch zugesch.: ‚Flora‘, lav. Federzeichnung, um 1755. Cambridge, Fogg Art Museum. (Foto: Museum)

Zeichnungen um 1755

Die stilistisch nächste Gruppe markieren einige sparsamer umrissene und mit weniger Lavur versehene mythologische Einzel-Figurenstudien ‚Diana und Merkur‘ (G 59, MD 38) (Fig. 8) und

‚Flora‘ (G 47, MD 39) (Fig. 9), die von Monika Dachs 1754-55 zeitlich eingeordnet werden. Sie werden wie zwei ähnliche Blätter (MD 40-41) (Fig. 10-11) in Rouen mit einigen profanen Fresken dieser Jahre (Schloss Kirchstetten) zumindest motivisch aber auch stilistisch physiognomisch verknüpft, wobei eher wieder ein manieristisch langsgestreckter, Mildorfer-Carlone-ähnlicher weiblicher Typus mit einer kapriziösen Haltung verwendet wird.



Fig. 10: F.A. Maulbertsch zugeschr.: ‚Zwei weibliche allegorische Figuren‘ (Jahreszeit?), lav. Federzeichnung, um 1755. Rouen, Bibliothèque Nationale. (Foto: Museum)



Fig. 11: F.A. Maulbertsch zugeschr.: ‚Zwei weibliche allegorische Figuren‘ (Jahreszeit?), lav. Federzeichnung, um 1755. Rouen, Bibliothèque Nationale. (Foto: Museum)

Erstaunlicherweise haben sich von und für die grossen sakral priorisierten Arbeiten in Wien, Piaristenkirche Maria-Treu (1752-539) oder Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Wallfahrtskirche (1756-57) keine zeichnerischen Vorstudien erhalten. Auch wenn die oben genannten Blätter nicht besonders künstlerisch anspruchsvoll erscheinen, zeigen sie doch die virtuose Meisterschaft fast ohne erkennbare Vorzeichnung der inneren Vorstellung mit wenig Mitteln folgend und unheimlich rasch, schwungvoll, mühelos (= ‚sprezzatura‘) einen lebendigen Körpereindruck bzw. Handlung zu vermitteln. Wir finden bei Gran, Troger, Mildorfer, Palko, Bergl und anderen kaum Vergleichbares (Der schräg fliegende Putto im Profil bei ‚Mercur und Diana‘ wird von Bergl im Altarbild von Holič (Fig. 12) wiederholt. – Die von Betka Matsche-von Wicht 1989 noch Sigrist zugewiesene



Fig. 12: J.B.W. Bergl: ‚Mantelspende d. Hl. Martin‘ (Detail), Öl/Lwd. Holič, Pfk.
(Abb. aus: Acta Hist. Art. Hung. 34, 1989, S. 178, Abb. 1)



Fig. 13: F.C. Palko: ‚Anbetung der Könige‘, Federzeichnung, um 1745. Ehem. Stuttgart, Priv. Bes.
(Abb. aus: Acta Hist. Art. Hung. 34, 1989, S. 186, Abb. 3)

stecherartige Federzeichnung ‚Anbetung der König‘ (Fig. 13) in Stuttgarter Privatbesitz stammt sicher nicht von diesem, sondern von Franz Carl Palko [um 1746- 49] und seinem gemäßigten Temperament, wie von Monika Dachs schon 2006 richtig gestellt wurde) und halten diese recht unscheinbaren, nicht ausgeführten Zeichnungen für eigenhändig aus der Rokoko-Phase (1753-1756). Diese liessen sich auch von einem sehr begabten Schüler als Ricordo oder Replik nicht so leicht imitieren. Jeder Strich, Fleck macht Sinn, hat Bedeutung und Ausdruck. Zur Provenienz der paarweise von der Technik wie von der Größe zusammengehörenden Blätter lässt sich leider nichts mehr sagen. Die etwas schwächeren, Mildorfer näheren Arbeiten in Rouen, Bibliothèque Municipale hat der anerkannte französische Stilllebenmaler und Kunstsammler Jules Hedou (1833-1905) mit einem Kennerblick auch für Qualität erworben. Zu dem Diana-Aktaion-Deckenbild (Fig. 14) in einem Zimmer von Schloss Ebenfurth lassen sich keine Verbindungen ziehen. Diese ‚aufgeräumte‘, schlecht komponierte Arbeit mit eher an Mildorfer erinnernder Körperlichkeit wird von Monika Dachs zurecht nicht als eigenhändig angesehen, und um 1757 datiert. Ihrer versuchsweisen Zuordnung an Bergl können wir jedoch nicht ganz folgen. Wir denken hier weitgehend an eine Arbeit der Maulbertsch-Werkstatt (Johann Angst und Andreas Brugger).



Fig. 14: F. A. Maulbertsch-Werkstatt: ‚Diana u. Aktaion‘, Fresko, um 1755. Ebenfurth, Schloss, Dianazimmer. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 49)



Fig. 15: F. A. Maulbertsch: ‚Johannes de Matha u. Felix von Valois vor der Hl. Dreifaltigkeit‘, Kreidezeichnung, um 1754. Sopron, Museum. (Abb. aus: Garas 1960, Abb. 78)

Durch die technikbedingte größere malerische Wirkung scheinen drei Zeichnungen zusammen zu gehören: ‚Johannes von Matha (?) und Felix von Valois (?) vor der Trinität‘ (Fig. 15) allerdings ohne das übliche Kreuzeszeichen auf der Brust im Museum Sopron aus einer Wiener Versteigerung Anfang des 20. Jahrhunderts wird von Klára Garas 1960 (G 114) um 1759 angesetzt und von Monika Dachs (MD 33a) wegen der Nähe zu Ebenfurth um 1754. Der vermittelnde Engel unten zeigt zum ersten Mal in der Zeichnung ausgeprägt den unverwechselbaren rokokohaft-eleganten Maulbertsch-Typus, sodass wir hier eine Eigenhändigkeit vorschlagen. Bei den anderen beiden (G 36/37; MD 50/51) mit dem ‚Triumph der Minerva‘ oder der ‚Tugend über das Laster‘ (Frau mit Schlangenhaaren = Neid) (Fig. 16) bzw ‚Der barmherzige Samariter‘ (Fig. 17) findet sich dieses physiognomische Element nicht. Letzteres rückt bei näherer Betrachtung der gegenständlich wenig bestimmten Form in die Nähe der von Monika Dachs als „Stipperger“ bekannten Serie.



Fig. 16: F. A. Maubertsch?: 'Triumph der Tugend über das Laster', Kreidezeichnung, um 1756. Brünn, Mährische Galerie. (Foto: Museum)



Fig. 17: F. A. Maubertsch?: 'Der barmherzige Samariter', Schwarze Kreide, um 1756. Wien, Albertina, Inv. Nr. 25732. (Foto: Museum)



Fig. 18: F. A. Maubertsch?: 'Christus heilt einen Lahmen', lav. Federzeichnung, um 1750. Wien, Albertina, Inv. Nr. 25736. (Foto: Museum)



Fig. 19: J.I. Mildorfer:
,Himmelfahrt Mariens‘
(Detail), Fresko, um 1745.
Milotice, Schlosskapelle
(Abb. aus: Leube-Payer
2011, Abb. 80)



Fig. 20: F.A. Maulbertsch:
,Zinsgroschen‘ (Detail),
Öl/Lwd., um 1745.
Seitenstetten, Kloster-
sammlung.
(Abb. aus: AK „Maulbertsch
Pinxit“ 2024, Abb. 15)



Fig. 21: F.A. Maulbertsch:
,Christus u. d. Hauptmann v.
Kapernaum‘ (Detail),
Öl/Lwd., um 1745/48. Wien,
Österr. Galerie, Inv. Nr. 6082.
(Foto: Museum)



Fig. 22: Francesco Solimena:
,Himmelfahrt Mariens‘
(Detail), Öl/Lwd., 1690.
Montargis, Musée Girodet.
(Foto: Museum)



Fig. 23: J.I. Mildorfer?: ,Vermählung Mariens‘, Öl/Lwd.,
um 1755. Priv. Bes. (Abb. aus: Garas 1974, Taf. 7)



Fig. 24: J.I. Mildorfer:
,Ezechiel-Vision‘ (Detail),
Fresko, 1753/54. Wien,
Kapuzinergruft. (Abb. aus:
Leube-Payer 2011, Abb. 109)

Vor ein ganz heikles Problem stellt uns die Albertina-Zeichnung ,Christus heilt einen Lahmen‘ (Fig. 18), die Monika Dachs (MD 6) um 1745-49 ansetzt, Klára Garas (1974) dagegen um 1760. Alice Strobl plädiert 1974 für 1760-65. Das Blatt zeigt noch keine ausgeprägte Maulbertsch-Charakteristik, dafür verwendet es wie auch Mildorfer in Milotice (1745-46) (Fig. 19) die glatzköpfige männliche (neapolitanische?) Rückenfigur (Fig. 22) und ähnlich Maulbertsch auch im ,Zinsgroschen‘ (Fig. 20) (MD 12: 1745-49) oder bei ,Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ (Fig. 21) (MD 18: 1748-50) (vgl. ,Vermählung Mariens‘ [Fig. 23] [G 71; MD: AB 212], die eher an den ,Panduren-Mildorfer‘ als an „Meister F[elix].L[eicher].“ erinnert). Die Christusfigur mit erhobenem Arm als ,Pathosformel‘ der göttlichen Verbindung taucht spiegelverkehrt noch bei

Mildorfers Ezechiel-Vision in der Wiener Kapuzinerkirche (Fig. 24) (1753-54) wieder auf. Das Dumme ist nur, dass die in der Monographie von Elisabeth Leube-Payer abgebildeten Zeichnungen Mildorfers in ihrer anfänglichen Troger-Nachfolge qualitativ nicht heranreichen. Wenn man die oben erwähnten Pendants in Doppelausführung schon 1742/43 ansetzt, würde wegen der Fortschrittlichkeit die von Monika Dachs vorgeschlagene Datierung 1745-49 und eine Ausführung dieses Lünetten-Entwurfes (als Fresko in einem Kloster- oder Spitalbereich?) plausibel erscheinen repräsentativ für den Akademiestil in der Zeichnung um 1750.



Fig. 25: Felix Ivo Leicher?; ‚Kavalier und studierender Knabe‘, Bleigriffel, um 1754. Wien, Albertina, Inv. Nr. 21631. (Foto: Museum)



Fig. 26: F. A. Maulbertsch: ‚Glorie des Hl. Franz Regis‘ (Detail), Fresko, 1754. Wien, Kirche Am Hof, Seitenkapelle. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 63)

Erstaunlicherweise haben sich wie gesagt von bzw. zu den großen Freskenaufträgen wie der Piaristenkirche Maria Treu in Wien oder der Wallfahrtskirche in Heiligenkreuz-Gutenbrunn keine Studien, Entwürfe und konkrete Modellos erhalten. In der unabsichtlich lavierten Bleigriffelzeichnung (Fig. 25) mit zögerndem Kontur und vorrangiger Parallelschraffur haben wir wegen der Balusterandeutung und der jugendlicheren Stutzerfigur wenigstens eine Nachzeichnung eines Maulbertsch-Entwurfs und nicht des vor November 1754 vollendeten Freskos (Fig. 26) in der Franz-Regis-Kapelle der Jesuitenkirche am Hof vor uns. Angesichts des ohne Körperverständnis nur äußerlich, umrissartig wiedergegebenen Knaben ist es eigentlich unverständlich wie Klára Garas (G 49) oder Alice Strobl (1974: Nr. 114 um 1752) hier eine Originalzeichnung sehen können. Erst Monika Dachs (2003, S. 344, Nr. 37) wies auf die genannten Mängel hin und brachte den Maulbertsch-Freund und -Mitarbeiter Felix Ivo Leicher ins Spiel.

Entwürfe für Sümeg und Kremsier



Fig. 27: F. A. Maulbertsch?: ‚Maria und Apostel als Zeugen der Himmelfahrt Christi‘, Bleigrißelzeichnung, um 1758. Budapest, Museum d. Schönen Künste, Graph. Sammlung, Inv. Nr. 736. (Foto: Museum)

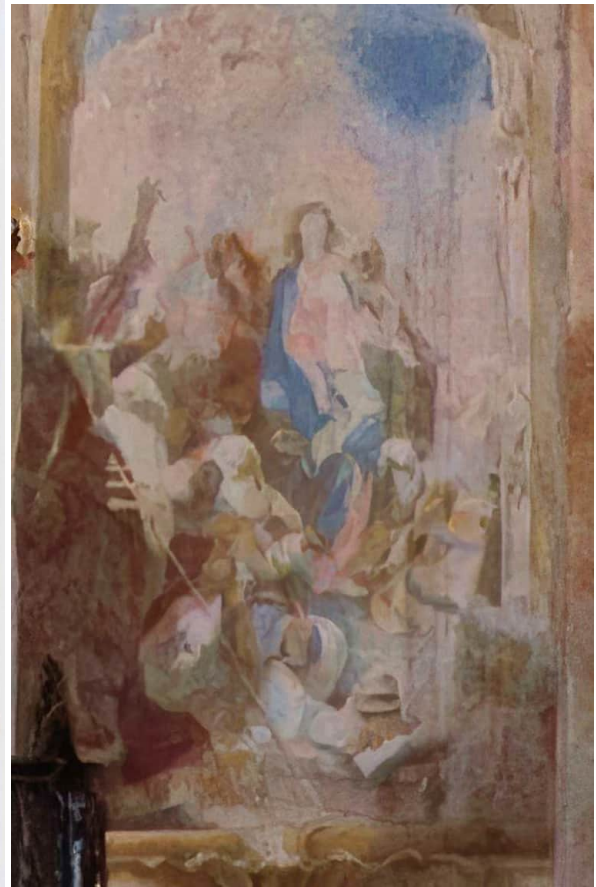


Fig. 28: F. A. Maulbertsch: ‚Maria und Apostel als Zeugen der Himmelfahrt Christi‘ (Detail), Fresko, 1758. Sümeg, Pfk., linke Apsiswand (Foto: Wikimedia)

Der einzig erhaltene Zeichnung im Zusammenhang mit dem Sümeg-Projekt von 1757/58 ‚Maria und Apostel als Zeugen der Himmelfahrt Christi‘ (Fig. 27) in Graphit vom linken Apsisfresko (Fig. 28) wird von Monika Dachs wegen einer stilistischen Verwandtschaft zu dem von uns ebenfalls bezweifelte ‚Barmherzigen Samariter‘ mit berechtigtem Zögern als Nr. 53a das Prädikat ‚eigenhändig‘ verliehen. Die verändert im Fresko vorkommende anbetende kauernde Rückenfigur deutet darauf hin, dass hier keine Wiederholung der Ausführung, sondern eher eine figürlich sensible Kopie eines Mitarbeiters (Johann Angst, Andreas Brugger oder sogar wieder der Gastwirtssohn Lukas Stiberger, der zumindest ab 1788 mit Maulbertsch in einen auch persönlichen Kontakt getreten ist?) nach einem Maulbertsch-Originalentwurf vorliegt.

Während für das bedeutende Deckenbild im Lehensaal des fürstbischöflich-olmützer Schlosses in Kremsier von 1759 leider kein zeichnerisches Blatt der Vorbereitung erhalten oder bekannt ist, hat Monika Dachs 2003 entdeckt, dass ein ‚Paradestück‘ für Maulbertschs Zeichenkunst bislang

zumeist als ‚Allegorie der Tugenden und Künste‘ (Fig. 29) (Strobl 1974, Nr. 124; Garas 1960, G 118: „Allegorie mit Pax und Veritas“) angesehen in einem Bibliotheksdeckenfresko (Fig. 30) von



Fig. 29: F.A.Maulbertsch (-Werkstatt): ‚Die vier klassischen Fakultäten: Medizin, Philosophie, Jura und Theologie‘, Feder u. Deckfarben, um 1759. Wien, Albertina, Inv. Nr. 25003. (Foto: Museum)



Fig. 30: J. Stern: ‚Die vier klassischen Fakultäten: Medizin, Philosophie, Jura und Theologie‘, (Detail), Fresko, 1759. Kremsier, Erzbischöfl. Palast, Bibliothek. (Abb. aus: Šeferisová-Loudová 2015, Abb. 28)



Fig. 31: Unbekannt: ‚Apotheose (Verstirnung) eines geistlichen Fürsten‘, Federzeichnung laviert, um 1760. Washington, National Gallery of Art. (Foto: Museum)



Fig. 32: Unbekannt: ‚Himmelfahrt Mariä‘, Federzeichnung grau laviert, um 1760. Wien, Albertina, Inv. Nr 25731. (Foto: Museum)

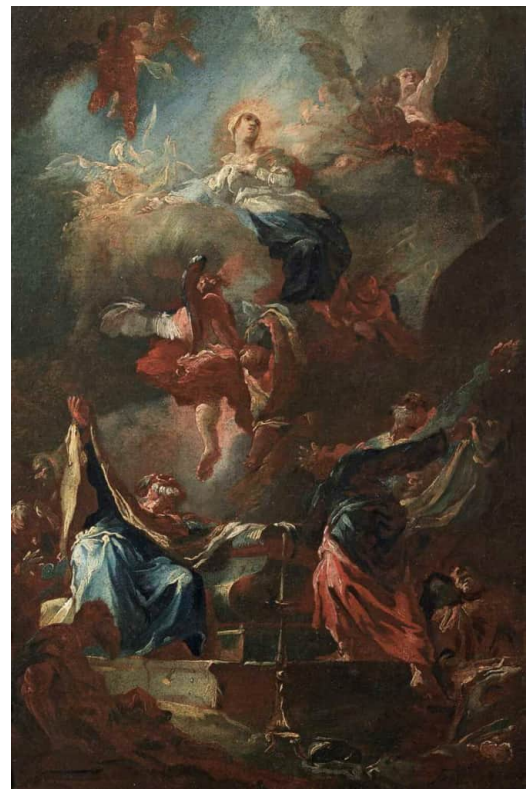


Fig. 33: J.I. Mildorfer?: ‚Himmelfahrt Mariä‘, Öl/Papier, um 1745. München, Bayr. Nat. Museum, Sammlung Reuschel, Rl 32. (Foto: Museum)

Josef Stern in Schloss Kremsier wiederkehrt. Besagten Stern bestätigt Michaela Šeferisová-Loudová in ihrer Monographie („Josef Stern [1716-1775]“, Ölmütz 2015, S. 80-81) auch als Urheber der Detailskizze unter dem Titel „Doctrina, Justitia, Astronomia und Medicina“. Dies ist von uns etwas vorschnell übernommen worden jedoch mit dem sicher zutreffenden Titel „Die vier klassischen Fakultäten: Medizin, Philosophie, Jura und Theologie“ unter dem Einfluss von Maulbertsch. Bei erneutem und genauerem Hinsehen und in Kenntnis des Leistungsvermögens von Josef Stern sind wir jetzt der Ansicht, dass das Blatt nicht von der Hand Sterns stammen kann, sondern aus der Werkstatt Maulbertschs eher als Wiederholung, Kopie, Replik, da der attraktiven expressiv-abstrakten Gruppierung von Figur und Gewand etwas die temperamentvolle Handschrift fehlt. Dazu passt etwas eine undatierte, archivalische, eher anekdotische Notiz aus dem Zemsky-Archiv in Brünn (Garas 1960, Dok. CLXIX nach Ivo Krsek 1949), dass der befreundete und vollbeschäftigte Stern dem unbeschäftigten Maulbertsch eine Skizze (für einen Altarbildauftrag) weitergereicht habe, wobei Maulbertsch ihm dann riet diesen nach seiner Art auszuführen. Als Szenario ist eher andersherum sich vorzustellen, dass Stern Maulbertsch bat ihn mit einer Skizze für das Bibliotheksfresko zu unterstützen, die Stern dann in seinem derberen Stil nachzuempfinden suchte. Das ausgezeichnete Blatt „Apotheose (Verstirnung) eines geistlichen Fürsten (Wiener Fürsterzbischof Johann Joseph von Trautson? [+ 1757]) mit Herkules (Stärke, gestützt durch eine Muse), Athena (Klugheit), Saturn, Fama, Erde, Mond, Sterne u.a.“ (Fig. 31), ehemals Sammlung Ratjen, jetzt Washington, National Gallery of Art wird zwischen Stern und J. Winterhalter d.J. hin- und hergeschoben, aber ist für diese beiden eigentlich zu gut. Wir sind auf der Suche nach dem unbekannten Dritten. Unsere 2024 geäußerte Vermutung, dass auch dann bei dem lavierten Zeichnungsentwurf einer eher „Himmelfahrt Mariä“ (Fig. 32) als „Aufnahme“ in der Albertina (Inv. Nr 25731) Josef Stern in Betracht gezogen werden könne, müssen wir nach unserer Revision hier ebenfalls revidieren oder besser: widerrufen. Dieser hat weniger mit Piazzetta (nach Otto Benesch) als mit Mildorfer zu tun vgl. das Fresko oder die ihm zugeschriebene, mehr tafelbildähnliche, recht plumpe Ölskizze auf Papier (München, Sammlung Reuschel RI 32) (Fig. 33) mit ihrer mittigen erlöschten Totenkerze und einer kauernenden Apostelrepoussoirfigur. Während hier eine Nachtszene suggeriert wird, spielt die untersichtigere Albertina-Zeichnung am hellichten Tag. Weiter fällt die fleckig-klecksig, unsensible Lavierung auf. Andererseits zeigt das Blatt mit den geringsten Mitteln einen physiognomischen Ausdruck, den wir so bei Mildorfer oder Stern nicht finden. Wir würden die Zeichnung stilistisch und zeitlich näher an das Blatt „Flora“ (Fig. 9) im Fogg Art Museum rücken also vor 1759.

Zeichnung um 1770

In diesen soeben besprochenen Zeitraum legt Monika Dachs (MD 58) einen nicht farbig ausgeführten Entwurf der Albertina ‚Hl. Sebastian weiht in Beisein des Sohnes Hl. Emmerich Krone und das Land Ungarn der Gottesmutter‘ (Fig. 34) (Inv. Nr. 14582) für ein nicht bekanntes



Fig. 34: F.A.Maulbertsch: ‚Hl. Sebastian weiht in Beisein des Sohnes Hl. Emmerich Krone und das Land Ungarn der Gottesmutter‘, Federzeichnung laviert, um 1770. Wien, Albertina, Inv. Nr. 14582. (Foto: Museum)

bzw. erhaltenes großes Rundkuppelbild, da Maulbertsch um 1760 in der Jesuitenkirche von Komorn schon einmal ein solches Thema abgeliefert hätte. Eine stilistische Verbindung zu der Ölskizze ‚Allegorie der Weltmission durch den Jesuitenorden‘ in der Österreichischen Galerie können wir nicht feststellen. Das Albertina-Blatt zeigt ganz deutlich den gemäßigten klassizistischen Stil um 1770. Eine Verbindung zu der von Ignaz Cimbal um 1768 ausgeführten Freskierung in der Pfarrkirche Székesfehérvár lässt sich motivisch nicht ziehen. Das dortige Hochaltarblatt (Fig. 35)



Fig. 35: V. Fischer: ‚Hl. Sebastian weiht Krone und das Land Ungarn der Gottesmutter‘, Öl/Lwd., 1775. Székesfehérvár, Pfk., Hochaltar. (Foto: Wikimedia)



Fig. 36: F. A. Maulbertsch: ‚Zerschlagung eines heidnischen Götzen‘, Federzeichnung laviert, um 1770. Wien, Albertina, Inv. Nr. 23499. (Foto: Museum)

von Vinzenz Fischer bemüht dasselbe Thema. Für uns ist Maulbertschs Blatt ab 1768 bzw. um 1770-80 auch nach der parallelisierten, kaum untersichtigen Triumpharchitektur entstanden, und zeigt als einzige Zeichnung eine Komposition im Ganzen. Auch ohne Signatur und ohne bekannte Ausführung halten wir Sie für eigenhändig und repräsentativ oder referentiell ähnlich dem Entwurf (Fig. 36) (Inv. Nr. 23499) für die 1770 ausgemalte Benno-Kapelle in der Hofkirche von Dresden mit dem Ausschnitt der Zerschlagung eines heidnischen Götzen.

Es erstaunt, dass lange Zeit die Albertina-Zeichnung ‚Verherrlichung des Hl. Kreuzes‘ (Fig. 37) (Inv. Nr. 24241; Garas 1960, G 200; AK Wien 1974 Nr. 131; Monika Dachs: Abb. 254:

„Winterhalter d.J.“) angeblich um 1766 als Entwurf für Pöltenburg entstanden nicht als von Josef Winterhalter d.J stammend erkannt wurde, obwohl es sich als gutes, allerdings etwas früheres Vergleichsbeispiel angeboten hätte.



Fig. 37: J. Winterhalter d. J.: ‚Verherrlichung des Hl. Kreuzes‘, Federzeichnung laviert, um 1766. Wien, Albertina, Inv. Nr. 24241. (Foto: Museum)

Leider lässt sich an der uns nur zur Verfügung stehenden Xerokopie (MD 2003, II, Abb. 232) einer im Privatbesitz befindlichen lavierten Federzeichnung weniger eines benediktinischen ‚Hl. Odo‘ als des schon vermuteten populären Augustiners ‚Nikolaus von Tolentino‘ (Asket, Armenfürsorge, Brot- u. Rosenwunder) als seitenverkehrte Vorzeichnung zu dem Altarbild (1766-70) in der

Augustiner Klosterkirche von Korneuburg nicht richtig beurteilen. Monika Dachs nimmt auch an, dass das Blatt stilistisch schon um 1763/65 entstanden und eigenhändig sein dürfte.

Zeichnungen ohne und mit dem Maulbertsch-Siegel



Fig. 38. F. A. Maulbertsch: ‚Glorie d. Hl. Hippolyt‘, Federzeichnung laviert, 1766. Augsburg, Barockgalerie, Inv. Nr. G 5740-36. (Abb. aus: AK Langenargen 1996, AZ 2)

Bei einer nächsten Gruppe von lavierten Federzeichnungen handelt es sich um gefaltete, teilweise gesiegelte und approbierte Vertragsunterlagen, wobei es nicht ganz klar wird, ob es sich um Werkstattrepliken oder um eigenhändige Wiederholungen handelt. Josef Winterhalter d.J. war in der Lage auch die Hand, die Strichführung nachzuempfinden und nachzuahmen vielleicht nicht schon 1761 (Eintritt in die Werkstatt Maulbertschs ab 1763), als noch der Onkel Josef Winterhalter d.Ä. z.B. eine ‚Anbetungsgruppe‘ aus Trogers Brixener Fresko stecherhaft wiederholte, aber dann 1766, als der Großmeister des Prager Kreuzordens Anton Jakob Suchánek (seit 1755-1795) mit seiner

Unterschrift den Entwurf (Fig. 38) für ein Altarblatt in der Probsteikirche Pöltzenberg/Hradišće am 4. Juli 1766 absegnete und wieder nach Wien zurückschickte. Bei näherem Hinsehen wird die von uns anfangs geteilte Zuweisung durch Monika Dachs an J. Winterhalter d.J. als Werkstatt-Wiederholung in Frage gestellt. Es ist bei einer Kopie sehr unwahrscheinlich, wenn die (quasi transparente) Überzeichnung durch ein antikes Gesimsstück über bzw. vor einem Pferdeäpfelhaufen (? – Das Propsteiwappen zeigt eine Menge Kugeln, ‚Äpfel‘ und ein Joch. Hippólytos bedeutet eigentlich die



Fig. 39: F. A. Maulbertsch: ‚Abschied der Apostel Petrus u. Paulus‘, Öl/Lwd., 1767?. Erdberg/Hrádek, Pfk., Hochaltar. (Abb. aus: Haberditzl 2006. Abb. 293)



Fig. 40: F. A. Maulbertsch?: ‚Abschied der Apostel Petrus u. Paulus‘, Federzeichnung laviert, 1767?. Wien, Albertina, Inv. Nr. 25031 (Foto: Museum)



Fig. 41: Detail aus Fig. 40



Fig. 42: J. Winterhalter d.J.: ‚Abschied der Apostel Petrus u. Paulus‘, Federzeichnung laviert, nach 1767?. Brunn, Mährische Galerie (Foto: Verfasser)



Fig. 43: F. A. Maulbertsch-Werkstatt: ‚Abschied der Apostel Petrus u. Paulus‘, Öl/Lwd., 1767?. Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2170. (Foto: Museum)

Pferde lösend, ihnen die Zügel lassend auch zum Zerteilen, Vierteilen des Märtyrers in der kleinen unteren Szene durch auseinandergetriebene Pferde) nicht korrigiert würde. Die Reuelinien beim rechten Bein des Hippolyt und Märtyrers würde ein Kopist so vielleicht nicht wiederholen.

Etwa zeitgleich vergab ein anderer Ritterorden, die Johanniter bzw. Malteser in ihrer Kommende Mailberg, für ihre Peter- und Paulskirche in Erdberg/Hradek ein Hochaltarblatt mit dem Thema ‚Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor ihrem Martyrium am Kreuz bzw. mit dem Schwert‘ (Fig. 39). Das Bild (mit „A. Maulbertsch Px 176[7]“ signiert u. datiert) ist noch einigermaßen original an Ort und Stelle erhalten. In der Albertina (Fig. 40-41) (Inv. Nr. 25031) befindet sich eine wohl zur Approbation dienende, recht ausgeführte Kompositionsskizze in brauner Feder und grauer Lavur. Sie ist gegenüber der Hippolyt-Zeichnung derber, aber doch sehr bestimmt. Anfänglich waren wir wie Monika Dachs (2003: Abschreibungen Nr. 83) der Meinung darin eine Wiederholung Winterhalters d.J. zu sehen. Im Vergleich mit der von Josef Winterhalter d.J. signierten, nur wenig abweichenden eigenen, eher kleinteiligen und kraftloseren Zeichnung (Fig. 42) in der Mährischen Galerie Brunn würden wir im Albertina-Blatt mit dem noch offeneren Menschenhintergrund ohne große Demonstration von Virtuosität die mehr arbeitsökonomische Hand Maulbertschs sogar in

Anbetracht einer kaum mehr erkennbaren Signatur (Fig. 41) (unten rechts) auch nicht ganz ausschliessen wollen. Bei der der endgültigen Ausführung näher stehenden farbigen Ölskizze (Fig. 43) in der Österreichischen Galerie würden wir wie Monika Dachs wegen der grobschlächtigen, aber gekonnten saftig-pastosen Malerei und der geringen Farbsensibilität einen Werkstattmitarbeiter annehmen vor allem im Vergleich mit den farblich wie zeichnerisch exzellenten Ölskizzen für Klosterbruck (Fig. 44) (1778) in Augsburg, für Innsbruck (1774-75) im Paul-Getty-Museum, Los Angeles, und noch für das Hochaltarfresko der Wiener Hofpfarrkirche Sankt Augustin in der Österreichischen Galerie (angeblich um 1785/86; G 331, MD 132).



Fig. 44: F.A.Maulbertsch: ‚Allegorie der Offenbarung der göttlichen Weisheit‘, Öl/Lwd., 1777. Augsburg, Barockgalerie, Inv. Nr. L 812. (Abb. aus: Garas 1974, Taf. 20)

In eine weitere Kategorie fallen vier Zeichnungen, die mit dem Maulbertsch-Wachssiegel als Signum mindestens ihre Herkunft aus dem Maulbertsch-Atelier markieren. Aber auch sie sollte man in Fragen der Eigenhändigkeit wie Monika Dachs nochmals ins Visier nehmen.

Die erste nur sparsam lavierte Bleigrifffelzeichnung einer ‚Immaculata mit dem heiligen Michael als Allegorie der Erlösung‘ (Fig. 45) verfügt noch über eine Beischrift „11.9br. [November] 1777 Submissum“ also am 11 November 1777 zugeschickt (zu ergänzen: an den Magistrat der slowakischen Stadt Skalica, der 1778 nach Ablieferung des Bildes (Fig. 47) für den Hochaltar der Stadtpfarrkirche Hl. Michael 550 fl. bezahlte. Es stellt sich die Frage, ob Maulbertsch in diesem frühen Zustand auch einen fähigen Mitarbeiter eingeschaltet hat. Monika Dachs tendiert hier zu einer Wiederholung durch Josef Winterhalter d.J. Eine Mitwirkung noch in dieser Zeit lässt sich

nicht erschließen. Allerdings existiert eine Josef Winterhalter d.J. zugewiesene Skizze (Fig. 48) in Privatbesitz die Elemente der Zeichnung und der späteren Entwicklung kombiniert. Die



Fig. 45: F. A. Maulbertsch?: ‚Immaculata mit dem heiligen Michael als Allegorie der Erlösung‘, Bleigriffelzeichnung laviert, 1777. Wien, Albertina, Inv. Nr. 27322. (Foto: Museum)



Fig. 46: F. A. Maulbertsch: ‚Immaculata mit dem heiligen Michael als Allegorie der Erlösung‘, Öl/Lwd., 1777. ehem. Berlin, Gemäldegalerie (1945 verbrannt). (Abb. aus: Garas 1974, Abb. 57)

Auftraggeber in Skalica (oder auch Maulbertsch selbst?) waren mit der Lösung nicht zufrieden und bevorzugten nochmals den barocken verdammenden Höllensturz gegenüber dem ursprünglichen aufklärerischen Besserungsgedanken, sodass in einer 1945 verbrannten Ölskizze (Fig. 46) die



Fig. 47: F.A. Maulbertsch: ‚Immaculata mit dem heiligen Michael als Allegorie der Erlösung‘, Öl/Lwd., 1777. Skalica, Pfk., Hochaltarblatt. (Abb.: aus Barockberichte 66, 2020, S. 77)

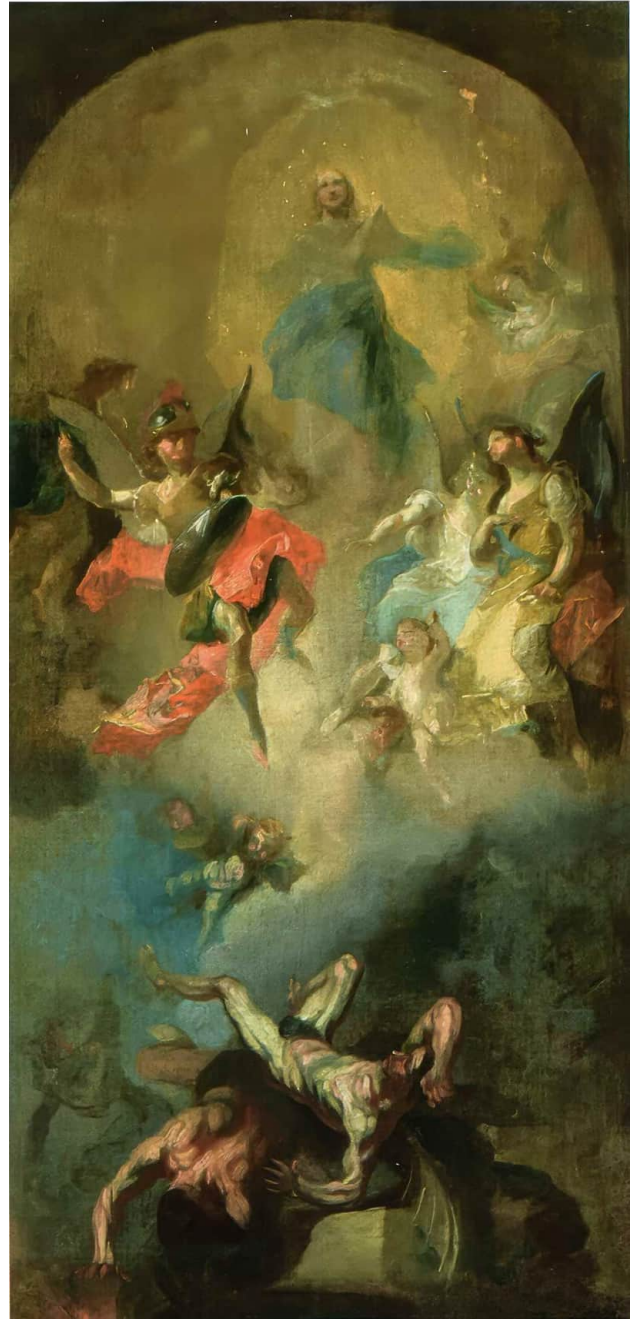


Fig. 48: J. Winterhalter d.J.: ‚Immaculata mit dem heiligen Michael als Allegorie der Erlösung‘. Priv. Bes. (Abb.: aus Barockberichte 66, 2020, S. 79)

endgültige Formulierung für die Ausführung festgelegt wurde. Eine Kopie einer Maulbertschzeichnung durch Josef Winterhalter d.J. halten wir in dieser Qualität zumindest für möglich. Obwohl wir hier Josef Winterhalter d.J. zeitlich kaum noch (oder schon Johann Meidinger?) ins Feld führen können, erinnert uns hier doch einiges an den besten Maulbertsch-Nachahmer, der aber die Werkstatt schon wegen „Kunsteifersucht“ (oder wegen unerlaubten Plagiiens, vgl. den ‚Abschied der Apostel‘) verlassen hatte und seit 1776 mit eigenen Arbeiten



Fig. 49: F. A. Maulbertsch?: ‚Bestätigung des Hl. Kreuzes‘, Federzeichnung laviert, um 1784. Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 1915-948 (Foto: Museum)



Fig. 50: F. A. Maulbertsch: ‚Bestätigung des Hl. Kreuzes‘, Öl/Lwd., 1784. Doubravník, Pfk., Hochaltarblatt. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 359)

ausgelastet war.

Ein weiterer schwieriger Fall ist die mit brauner Feder über kaum erkennbarer Bleigriffelvorzeichnung und noch mit Pinsel in Grau ausgeführte Zeichnung (Fig. 49) (G 318) in Budapest für das 1784 datierte Hochaltarblatt ‚Bestätigung des Hl. Kreuzes‘ (Fig. 50) in der Pfarrkirche Doubravník. Diese Kleinstadt war im Besitz des 1777 in den Grafenstand erhobenen Wiener Freimaurers Karl-Josef Johann Nepomuk von Stockhammer (um 1720/25-1795; 71 Jahre). Neben dem Siegel gibt es keine weiteren Datierungen oder Versandvermerke, da der vermeintliche Auftraggeber Graf Stockhammer in Wien leicht erreichbar war. Monika Dachs hält dieses „sehr qualitätvolle“ Blatt für eigenhändig („glatter Spätstil“) (G 317; MD 120a), obwohl sie

richtigerweise eine andere Hand mit Fragezeichen bei der Feder (nachträglich?) zu erkennen glaubt. Die etwas kleinteilig nervöse Federschrift bei der Hl. Helena erinnert uns eher an Winterhalter d. J., der aber die Werkstatt schon verlassen hatte, und seit 1776 mit eigenen Arbeiten ausgelastet war. Die Gesichter sind z.B recht gleichartig und ziemlich ausdruckslos. Das ausgeführte Hochaltarblatt veränderte die Engelsgloriole, kehrte die Hintergrundarchitektur und auch die beiden Protagonisten



Fig. 51: F.A.Maulbertsch: ‚Aufnahme des heiligen Augustinus in den Himmel‘, Öl/Lwd., um 1785. Wien, Belvedere, Inv. Nr. 2560. (Foto: Museum)

‚Hl. Helena‘ und ‚Bischof Makarius‘. Eine zugrunde liegende Ölskizze ist nicht bekannt. Das nachgedunkelte Gemälde zeigt Spuren der Alterung aber vor allem auch der Werkstatt. Da wir die Hand Meidigers oder der anderen Gehilfen nur unzureichend kennen, wagen wir keine Verbindung herzustellen. Ein Vergleich mit der exzellenten, etwa zeitgleichen Ölskizze ‚Aufnahme des heiligen Augustinus in den Himmel‘ (Fig. 51) für das Hochaltarfresko in der Hofpfarrkirche von Wien in der Österreichischen Galerie bestärkt unsere Zweifel.



Fig. 52: F.A. Maulbertsch?: ‚Das Bild der Bildung‘ (Pause), Bleigriffelzeichnung, um 1785. Wien, Albertina, Inv. Nr. 27436. (Foto: Museum)



Fig. 53: F.A. Maulbertsch: ‚Engel mit einem Hl. Buch unter einer himmlischen Krone‘, Öl/Papier, um 1792/3. Wien, Albertina, Inv. Nr. 27396. (Foto: Museum)

Ob Maulbertsch seinen nicht erhaltenen Entwurf (Fig. 52) für die zweite Fassung der wohl durch Jakob Schmutzer und seinem Freimaurerkreis veranlassten gesellschaftspolitischen Radierung in Mischtechnik ‚Das Bild der Bildung‘ als (seitenverkehrter) Umriss zur Übertragung auf die Platte selbst hergestellt hat, ist angesichts des Mechanisch-Unkünstlerischen müßig. Die andere Hälfte scheint bei dem ganzen Übertragungsprozess verloren gegangen zu sein. Das Maulbertschsiegel (als Genehmigung?) könnte wohl darauf hindeuten, dass sogar die Übertragung außer Haus in einer Druckerwerkstatt stattgefunden hat.

Es bleibt als letztes eine Ölskizze auf Papier mit ‚Engel mit einem Hl. Buch unter einer himmlischen Krone‘ (Fig. 53) (Garas 1974, S. 120: „zart, malerisch, aufgelöst“) Das Motiv findet sich wieder als zweiter Blickpunkt im Deckenfresko der Lyzeumskapelle in Erlau/Eger aus dem Jahre 1793. Wahrscheinlich musste Maulbertsch seinen ersten Entwurf ändern und ergänzen und die Hl. Krone mit dem Vermächtnis des Nationalheiligen Stephan noch auf Befehl und Wunsch des Auftraggebers unterbringen. Diese Skizze dürfte von ihm aus Eger an den Auftraggeber Kardinal Károly Esterházy kurzfristig gesandt worden sein ohne gross auf Kunst oder Schönheit zu achten. Man beachte nur diese unregelmäßige verdrückte Eiform. Nicht aus dem Blickwinkel moderner Ästhetik betrachtet haben wir eine flüchtige Skizze vor uns, die auch ein damaliger Gehilfe (Martin Michel oder Ferenc Huszar) hätte anfertigen können. Allerdings wird der Erstere für die Härten in der Ausführung und für andere Mängel verantwortlich gemacht. Ein schwacher, unpässlicher, überlasteter Maulbertsch? (G 370; MD 157a: „stilistisch eigenhändig“). Warum diese farbige Ausführung? Hätte nicht eine einfache Bleigriffelzeichnung ausgereicht? War die Farbwahl wichtig? Warum sollte es Sinn machen einen hingepinselten, schludrigen Vorschlag für ein Detail gerade von einem Gehilfen machen zu lassen und auch noch mit dem Maulbertschwerkstatt-Zertifikat zu versehen?

Weitere ‚beigeschriebene‘ Blätter

Eine heterogenere Gruppe bilden namentlich signierte oder besser ‚beigeschriebene‘ Blätter. In der Suida-Sammlung in Austin/Texas befindet sich eine ‚Unterweisung Mariens‘ (Fig. 54), die von Klára Garas 1960 bzw. 1974 unter Nummer 243 auf 1770 datiert wurde als Entwurf für ein 1771 beglaubigtes übermaltes Gemälde (Fig. 55) in der Nikolauskirche von Budweis (G 244). Stilistisch-technisch lassen sich Verbindungen zu den Malereien in der Dresdener Hofkirche ziehen. Als von Budweis gewünschter erster übersandter Entwurf vermissen wir das Werkstatt-Siegel. Die Bezeichnung unten links „Maulberscht“ ist wohl zeitgenössisch aber nicht von der Hand Maulbertschs, der immer korrekt mit Maulbertsch unterschreibt. Wegen der Veränderungen des ausgeführten Bildes und des suchenden Skizzencharakters ist eine Kopie des Altarblattes von anderer Hand nahezu ausgeschlossen. Es verwundert, wenn Maulbertsch schon in diesem Zustand die Auftraggeber modellohaft kontaktiert hätte. Wir haben wohl eine der wenigen Kompositionsskizzen Maulbertschs vor uns (ähnlich MD 96a).



Fig. 54: F.A. Maulbertsch: 'Unterweisung Mariens', Federzeichnung laviert, um 1771. Austin/Texas, Blanton Museum, Suida-Manning-Collection, Inv. Nr. 388.1999. (Foto: Museum)



Fig. 55: F.A. Maulbertsch: 'Unterweisung Mariens', Öl/Lwd., 1771. Budweis, Hl. Nikolaus, Seitenaltarblatt. (Foto: Unbekannt)

Ein anderer wieder im Rundbogenabschluss eigenartig asymmetrisch nach rechts gedrückter Entwurf für ein Altarbild mit der ‚Verzückung des Hl. Franziskus‘ (Fig. 56) ist sogar mit „Anton Maulbertsch“ korrekt auch fast im graphologischen Sinne bezeichnet. Klára Garas erkennt die eigenartig müde wirkende Bleigriffelzeichnung in Graz (G 296) als eigenhändig an und datiert auf um 1777 im Hinblick auf ein nicht erhaltenes Seitenaltarblatt in Vranau (G 297). Monika Dachs (Abschreibungen Nr. 61) schreibt es dagegen mit „relativer Gewissheit und Berechtigung“ Felix Ivo Leicher zu. Allenfalls die Erfindung erinnert an Maulbertsch. Der Sinn der (nachträglichen?) Bezeichnung bleibt rätselhaft (Aufwertungsabsicht?).



Fig. 56: Unbekannt (F.I.Leicher?): Hl. Franziskus in Verzückung', Graphitzeichnung, um 1777. Graz, Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. Hz 116. (Abb. aus: Garas 1960, Abb. 241)

Aus der Grazer Sammlung Garzarolli-Thurnlackh stammt eine relativ kleine Bleigriffelzeichnung die rechts unten (korrekt und gleichzeitig?) mit „Maulbertsch 787“ (Fig. 57) bezeichnet ist. Monika Dachs unter der Nummer MD 140a hält sie mittlerweile für verschollen und benennt sie mit ‚Alexander der Grosse und die Frauen des Darius‘ trotz Abweichung von der gleichbetitelten Radierung (G 375a; MD 41). „Aufgrund des Zeichenstils“ schreibt sie das Blatt eindeutig Maulbertsch zu. Man könnte vermuten, dass es sich hierbei um eine seitenverkehrte Teilvorlage zu einem etwas früheren Zeitpunkt handelt. Sie wäre für die Plattenmaße dennoch etwas zu groß, könnte aber ähnlich wie bei dem etwas größeren gemalten ‚Guckkastenmann‘ (Nürnberg GNM) für eine anzunehmende Ölskizze gedient haben. Der gedrängte, ‚stumpige‘ Figurenstil, auch der etwas suchende kleinteilige Umriss entsprechen der angegebenen Zeit und der Spätphase (letztes Schaffensjahrzehnt). Wenn man sich etwas weiter in die Zeichnung hinein vertieft, meinen wir fast



Fig. 57: F. A. Maulbertsch: ‚Alexander der Grosse und die Frauen des Darius‘, Bleigriffelzeichnung, 1787. Verbleib unbekannt.
(Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 349)

das Gekritzelt eines Stiberger (Kopie noch Maulbertsch? — Die Zeichnung „Hl. Sebastian“ (Fig. 58), Staatsgalerie Stuttgart, [G 37 C], AK Langenargen 1996, Nr. AZ 3 m. Abb., MD 2003, I, S. 361 Nr. 133 [„Johann Georg Bergmüller“?] erinnert stark an Stiberger) zu erkennen. Warum soll Maulbertsch, der sonst keine Zeichnung mit seinem Namen signiert hat, gerade diese unfertige Detailstudie legitimiert haben. Wir können uns keinen richtigen Reim darauf machen.

Die Werkstatt Maulbertschs

Unser Anliegen ist es nochmals – vielleicht etwas genieästhetisch – Maulbertschs Position innerhalb der Wiener Kunst ab 1740 anhand seines nicht so sehr von Veränderungen wie Überarbeitungen betroffenen, immer teleologisch auftragsbezogenen, momentan bekannten oder zugewiesenen Zeichnungsbestandes zu bestimmen. Wir haben es bei der Maulbertsch-Werkstatt sicher nicht mit einer so grossen Manufaktur wie bei Rubens zu tun, aber es dürfte wie dort eine Arbeitsökonomie und klare Arbeitsverteilung geherrscht haben, die sich auch in den Preisen nach Größe, Figurenzahl,



Fig. 58: L. Stiberger?: Hl. Sebastian, Bleigrieffelzeichnung, um 1790.
Suttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. C59/908.
(Abb. aus: AK Langenargen 1996, AZ 3)

Auftragsgewichtung, Anteil der Mitarbeiter u.ä. zum Ausdruck kommt. Während er wie üblich in den unwichtigen Partien oder in schlechter bezahlten Nebenaltarbildern den Gesellen, Skolaren manchmal fast freie Hand liess z.B. in Heiligenkreuz-Gutenbrunn (und den „grandiosen“? Seitenaltarbildern [Fig. 59 +60] nach Otto Benesch 1924, S. 115, Anm.1). In Sümeg, ist bei einem zeichnerischen Entwurf zuerst von Geist und Hand des Meisters auszugehen, der allerdings auch den Gehilfen als Übungsvorlage, Ricordo u.a. gedient hat oder zu dienen hatte. Wenn dabei ein guter Imitator wie Josef Winterhalter d.J. darunter war, wird die Frage nach der Eigenhändigkeit wieder schwerer zu beantworten sein.

Über die wechselnde Werkstattzusammensetzungen sind wir nur unzureichend informiert. Bis 1750 und dem Akademiepreisgewinn verbunden mit Werkstattfreiheiten dürfte Maulbertsch weitgehend einem Einmannbetrieb vorgestanden haben, wobei die kinderlose Ehefrau Barbara sich schon gleich nach der 1745 erfolgten Heirat neben Haushalt (später mit Verköstigung der Gehilfen) an

Hilfstätigkeiten (Farben reiben, anrühren, in Schweineblasen abfüllen als Vorläufer der Tubenfarbe, grundieren u.a.) beteiligt haben dürfte zumindest dirigierend und überwachend.



Fig. 59: F.A. Maulbertsch: 'Der Missionar Hl. Franz Xaver als Kreuzesverehrer'. Öl/Lwd., um 1757. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Seitenaltarblatt. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 73)



Fig. 60: F.A. Maulbertsch (-Werkstatt): 'Hl. Wendelin als Schutzpatron'. Öl/Lwd., um 1757. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Seitenaltarblatt. (Abb. aus: Haberditzl 2006, Abb. 74)

Einer der ersten Gehilfen war der am 2.7.1750 auch an der Akademie als Hausgenosse Maulbertschs eingeschriebene Landsmann und Altersgenosse von Meersburg Franz Ignaz Brunnenmayer (1723-1795), dessen bescheidene Begabung aber nicht ausreichte, um bei seinem kurzen etwa einjährigen Aufenthalt und auch später zurück am Bodensee erkennbare Spuren zu hinterlassen.

Um 1752 und dem Beginn der Ausmalung in Maria Treu tritt der wohl um einiges ältere gebürtige Schlesier und „kunistreiche Herr“ Johann Christoph Stephan als Architekturmaler (* um 1700/10?; 15.10.1736 Akademieeintritt) in möglicherweise werkstattlichen Kontakt zu Maulbertsch. Wir hören nach seiner Ablösung als Architekturmaler in Maria Treu aber nichts mehr wieder von ihm. Sein Nachfolger Johann Baptist Wenzel Bergl (1719-1789; seit 20.10.1749 Akademie) war bis zum Lebensende mit unserem Maler befreundet (sein Trauzeuge am 19.5.1754) und blieb zumindest bis zur Ausmalung der Barnabitenbibliothek in Mistelbach 1760 mit ihm in Kooperation weniger figurativ als dekorativ. Anzeichen für die Hand Bergls lassen sich in den Maulbertsch zugewiesenen

Blättern nicht nachweisen bzw. Bergl hat trotz seiner engen Verbindung eine unverkennbare, mehr von Troger herkommende, mit kurzen gebrochenen Umrissen und stecherartigen Parallelschraffuren arbeitende Handschrift (vgl. MD 2003, III, Abb. 505 [Budapest] und Abb. 510 [Albertina, Fig. 61]).



Fig. 61: J.B.W. Bergl: ‚Himmelfahrt Mariens‘, Bleigriffelzeichnung, um 1758. Wien, Albertina, Inv. Nr. 25691. (Foto: Museum)



Fig. 62: F.I. Leicher: ‚Allegorie mit Mars, Minerva und Fortuna (Entwurf für ein Wandbild?)‘, Kreidezeichnung, um 1754. Wien, Albertina, Inv. Nr. 23790. (Foto: Museum)

Auch zu Felix Ivo Leicher (1727-1812) hatte Maulbertsch persönlichen wie beruflichen Kontakt. Er fungierte als Trauzeuge neben dem Gallerieinspektor Joseph Rosa (1726-1805) bei Maulbertschs zweiter Ehe (18.01.1780). Bei Leichers eigener Hochzeit 1760 machte unser Maler allerdings nicht den Trauzeugen. Während Monika Dachs manche Maulbertsch zugeschriebene und ihm sehr nahe kommende Ölmalereien dem Maulbertsch-Freund Leicher zuordnen konnte, wagte sie nur unter Vorbehalt des Fraglichen eine Zuordnung zu Leicher bei den Albertina-Zeichnungen ‚Ruhe auf der Flucht‘ (Inv. Nr. 3908, 3909?) und der ‚Allegorie mit Mars, Minerva und Fortuna‘ (Fig. 62) (Inv. Nr. 23790) für ein wohl mit Leinwandmalerei auszufüllendes Giebelfeld. Die Nachzeichnung des erwähnten Entwurfs der Franz-Regis-Kapelle ([Fig. 25] Budapest, Mus. d. Bild. Künste, Inv. Nr.

57.43 K) gehört weiter zu ihren Zuordnungsversuchen. Ansonsten hebt sich die Hand Leichers durch einen beruhigten, etwas sentimentalisierten und kindlichen Grundzug erkennbar ab.



Fig. 63: Andreas Brugger?: ‚Maria als Immaculata‘, Federzeichnung laviert, um 1758.
Wien, Albertina, Inv. Nr. 30345. (Foto: Museum)

Werkstattmitglieder im engeren Sinne mit Vorbereitungsaufgaben wie Grundierung, Vergrößerung, Vervielfältigung waren Johann Angst (1736-1760), Sohn des Akademieprofessors Ernst Friedrich Angst (seit 1751), der seit 1750 an der Akademie eingeschrieben war, und der Langenargener Landsmann Andreas Brugger (1737-1812), der erst ab Oktober 1755 gleichzeitig auch die Akademie besuchte und wohl etwas nach Johann Angst in die Werkstatt eingetreten war. Man darf wohl in den schwächeren Werkstattarbeiten deren Hand (bei Angst besonders bis Anfang 1760 und

bei Brugger bis fast Sommer 1765) vermuten. Da wir von Johann Angst keine einzige Arbeit kennen, bleibt dessen Hand im Verborgenen. Bei eher voluminöseren Arbeiten denken wir eher an Andreas Brugger. Von ihm kennen wir bislang wenigstens eine einzige Zeichnung im Rahmen seines römischen Wettbewerbpreises im Jahre 1769. Monika Dachs tendiert dagegen bei der Variation der Maria (Fig. 63) vom linken Apsisfresko in Sümeg (Albertina, Inv. Nr. 30345) zu Josef Winterhalter d.J., der nach eigenem Bekunden allerdings erst 1763 hinzugestoßen ist

Am 7.11.1759 hatte sich auch Johannes Plank aus Budweis als Werkstattgenosse Maulbertschs in die Akademie eintragen lassen. Über sein weiteres Schicksal ist uns nichts bekannt.

Es ist sicher berechtigt bei den vermehrt nach 1760 entstandenen und erhaltenen zeichnerischen Blättern zuerst Josef Winterhalter d.J. mit zu veranschlagen. Bei den Ölskizzen zumeist nach Freskoausführung als eine Art Ricordo würden wir dagegen eine Aufteilung zwischen Brugger und Winterhalter annehmen. Die Herkunft der Skizzen aus einer einzigen Sammlung in Brünn ließe sich in beiden Fällen erklären. Nach 1766 und der angeblichen Vertreibung aus „Kunsteifersucht“ wurde Winterhalter d.J. zu einer Art freier Mitarbeiter zumindest bis 1776 als eigene größere Aufträge anstanden.



Fig. 64: W. Köpp von Felsenthal: ‚Abendmahlsrunde‘, Öl/Lwd., um 1754. Priv. Bes. (Foto: Dorotheum 2012)

Der burgenländische Malersohn Wolfgang Köpp von Felsental (1738-1807) trat angeblich 1752 als Gehilfe Maulbertschs in die Akademie ein. Sein verbürgtes Kopiertalent zeigt sich noch in der Wiederholung der wilden und um 1754 datierten ‚Abendmahlsrunde‘ (Fig. 64) (Priv. Bes.; Original jetzt in Salzburg, Museum) 2012 im Kunsthandel. Ob er auch sich den damaligen Zeichenstil seines Meisters zu eigen gemacht hat, ist sehr unwahrscheinlich. Während sich sein Akademiebesuch bis

1760 hingezogen hat, dürfte er um 1755 wieder aus dem Atelier Maulbertschs ausgeschieden sein und sich an anderen Meistern orientiert haben.

Der schlesische Altersgenosse Franz Anton Sebastian/Schebesta/Sebastini (um 1724-1789) soll trotz eigener Familie (seit 1749) Gehilfe als eine Art Faktotum gewesen sein. Die erhaltenen Arbeiten zeigen wohl einen Einfluss Maulbertschs (als Reisefrüchte?) aber bleiben qualitativ auf einem so niederen Niveau, dass ihm keine täuschend echten, nicht unterscheidbaren – wie in dieser Zeit immer wieder hervorgehoben – Maulbertschkopien zuzutrauen sind.

Die Attraktivität der Kunst Maulbertschs um diese Zeit zeigt sich auch bei dem viel fähigeren gebürtigen Rheinländer Hubert Mauer (1738-1818), der sich 1764 vergeblich als Gehilfe antrug und somit keine täuschend echten Kopien nach Maulbertschs Werkstattmaterial versucht haben dürfte.

Der aus der Gegend von Passau stammende Matthias Mutz (1739-1820 Baden b. Wien) ist am 10. 11.1767 als Mitarbeiter Maulbertschs in die Wiener Akademie eingetreten. Er dürfte den um 1766 ausgeschiedenen Josef Winterhalter d.J. ersetzt haben, und soll von Maulbertsch selbst (?) zu seinen besten Schülern gezählt worden ist sein. Ob sich dies auch auf das Kopieren bezieht, bleibt ungewiss. Klára Garas schätzt (1960, S. 168) seine späteren eigenständigen Arbeiten wenig erfreulich ein (ähnlich Haberditzl 1977, S. 268: „von bescheidener Geltung“), wobei sie im gleichen Atemzug dem Andreas Brugger „ziemlich schwacher Freskomaler“ attestiert.

Zeitweise parallel zwischen 1772 und 1775 (Győr, Götzens 1775) war Andreas Nesselthaler (1748 - 1821) Gehilfe bei Maulbertsch, bevor er dann endgültig die klassizistische Richtung einschlug.

Als „einen der besten Freskanten“ Wiens pries Maulbertsch 1783 seinen Gehilfen Johann Meidinger (1733-1806) (Fig. 65) an, den er zwischen 1781 und 1783 in Pressburg (1781), Pápa (1782-83) und Szombathely (1783) beschäftigte. In dieser Zeit hatte Meidinger einen guten Einblick in die Maulbertschwerkstatt. Ob er dabei auch für Wiederholung, Kopieren eingesetzt war, entzieht sich unserer Kenntnis.

Zuvor war ein Mitglied der Malerfamilie Zollinger (Zollicher, Zallinger) Skolar wohl der am 8. 10. 1738 in Wien geborene und 1805 in Pressburg gestorbene Andreas Zallinger, der vielleicht Sohn des akademischen Malers Josef (Andreas?) Zollicher und Bruder des kaiserlichen Kammermalers Johann Zollicher (1741?-1788; 47 Jahre alt), der 1772 schuldenhalber unter Kuratell gestellt wurde, und primär Porträtmaler (Fig. 66) war wie der Bildnismaler Franz Paul Zeilinger (1742-1806). Niemand von diesen dürfte sich so in die zeichnerische Handschrift eingesehen bzw. eingelebt haben um damals wie heute in Sachen Originalität, Original Verwirrung zu stiften (vgl. F.M. Haberditzl 1977, S. 269). Unser Problem löst sich teilweise deshalb dadurch, dass im letzten Jahrzehnt Maulbertschs die Handzeichnung – nicht die Druckgrafik – quantitativ und qualitativ altersmäßig doch abnimmt, d.h. die strittigen Fälle glücklicherweise weniger werden.



Fig. 65: J. Meidinger: ‚Hl. Theresa v. Avila‘, Öl/Lwd., 1768. Wien, Auf der Wieden, Theklakirche, Seitenaltarblatt. (Abb. aus: M. Roland, 250 Jahre Theklakirche ... 2006, Abb. 16)



Fig. 66: ‚Maria Theresia als Witwe‘, Schabestich v. J.G. Haid nach J. Zollinger, 1769. (Foto: museum-digital niedersachsen)

Letzte Zeichnung

Ans künstlerische Ende Maulbertschs muss ein ‚Hl. Johann Nepomuk im Gebet‘ (Fig. 67) (Albertina, Inv. Nr. 25025) gesetzt werden. Klára Garas (1960 G 298: um 1777) und Monika Dachs (MD 101: um 1773) vermuten allerdings eine frühere Entstehung wegen angeblicher Nähe zum Fresko in Korneuburg (MD 99: 1773) bzw. zu einer (der spätesten [um 1790/95]) Grafik ‚Tod des Hl. Joseph‘ (MD 100; Garas 1974: um 1780; Katharina Setzer 1996: um 1785), obwohl 2003 durchaus die Verwandtschaft zu einer der letzten Radierungen Maulbertschs (s.u.) erkannt wurde. Die schwindende Formulierungskraft, realistische Detail-Nebensächlichkeiten und die unorganische Tuschezeichnung (mit Lavur) neben der starken Stiftvorzeichnung sowie die Müdigkeit markieren den Altersstil Maulbertschs. Wenn wir nicht die Hand damaligen Skolars Martin Michel



Fig. 67: F. A. Maulbertsch: ‚Hl. Johann Nepomuk im Gebet‘, Bleigriffel-Federzeichnung laviert, um 1795. Wien, Albertina, Inv. Nr. 25025.
(Foto: Museum)

unterstellen, müssen wir von Eigenhändigkeit ausgehen. Mittlerweile wurde die seitenverkehrte, qualitätvollere Ausführung in der Sakristei der Klosterkirche von Strahov wieder entdeckt (vgl. Marek Pučalik u. Tomáš Valeš: Neue Feststellungen zum Prager Schaffen Franz Anton Maulbertschs, in: *Umeni art* LVIII, 2010, S. 158-163) und die Spätdatierung (1795) bestätigt.

Auch wenn uns bei der erneuten Betrachtung der Maulbertsch zugeschriebenen Zeichnungen keine Gewissheit in Fragen der Eigenhändigkeit gelungen ist, und wir den Eindruck bekommen haben, dass für ihn die Zeichnung immer zweckgebunden, nicht eigenständig oder quasi kein autonomes

Zeichnungs-Skizzen-Bild war, können wir doch sagen, dass Maulbertsch nach den grossen Vorläufern Gran und Troger, deren Nachfolger Mildorfer und Schuncko nur kurz „den Ton angeeichen“ (vgl. J.R. Füssli 1801) hatten, anfangs begleitet von Jakob Müller gen. Molinarolo und Franz Carl Palcko um 1750-52 endgültig zum Leitstern am Wiener Künstlerhimmel aufgestiegen war, während die anderen schon wieder zunehmend in der Temperamentlosigkeit und Mittelmässigkeit versanken.

Maulbertsch besass in den Worten seiner Zeit neben einer guten Mischung der Körpersäfte bis ins Alter eine „kunstpraktische Arth“ (J. Winterhalter d.J.), spontane und ungehemmte Schöpferkraft, mithin ein grosses Ingenium.