

# BAROCK- BERICHTE 42/43





Abb. 1: Franz Xaver Wagenschön, *Anbetung der Hirten*, 1763  
 Öl auf Kupfer, 30 x 42 cm, Salzburger Barockmuseum – Leihgabe aus Privatbesitz

Lubomír Slavíček

## Franz Xaver Wagenschön als „Historien-Mahler in kleinen Figuren“

„Wagenschön ist ein Maler von eminenter künstlerischer Bedeutung, der sich vornehmlich an niederländischen Meistern herangebildet hat, aber sonderbarer Weise, obgleich seine Werke mitunter wahre Galeriebilder sind, weder in der kaiserlichen noch in einer Privatgalerie der Monarchie durch ein Werk vertreten ist.“

Constantin von Wurzbach (1885)<sup>1</sup>

Trotz der Bewunderung, die sein Werk bei seinen Zeitgenossen hervorgerufen hatte, und trotz der Anerkennung, die ihm von Seiten der Autoren der biographischen Nachschlagewerke des 19. Jahrhunderts<sup>2</sup> zuteil geworden war, wurden die ersten Schritte zur komplexen Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit und insbesondere zur kritischen Bewertung des umfassenden und sowohl thematisch wie auch stilistisch vielseitigen malerischen Werkes von Franz Xaver Wagenschön (2. 9. 1726 Lititzsch bei Dubenec – 1. 1. 1790 Wien) erst vor kurzem eingeleitet.<sup>3</sup> Im Licht dieser immerhin nur partiellen Erkenntnisse wird Wagenschön, Schüler und anschlie-

ßend auch Mitglied der Kunstakademie in Wien, zweifellos als einer der bedeutendsten Vertreter der österreichischen spätbarocken Malerei, nicht mehr nur als Autor eines einzigen Werkes empfunden, nämlich der malerischen Gestaltung des Krönungs- und Zeremonienwagens des Wiener Kaiserhofes aus dem Jahre 1763.<sup>4</sup> Zu einer klaren Vorstellung über das Ausmaß und den Charakter seines Schaffens sowie über seine künstlerischen Fähigkeiten tragen in hohem Maße auch die kirchlichen Gemälde und Altarblätter bei, welche in vielen Kirchen und Klöstern in Wien, in Nieder- und Oberösterreich, im Burgenland, in Böhmen und Mähren oder auf dem Gebiet des heuti-

gen Ungarn und der heutigen Slowakei erhalten blieben. Als hilfreich bei der Aufklärung der künstlerischen Charakteristik von Franz Xaver Wagenschön erweisen sich im Weiteren zahlreiche Zeichnungen, Druckgraphiken und nicht zuletzt auch einige Skizzen und Kabinettbilder, welche heutzutage in böhmischen, mährischen, deutschen und österreichischen öffentlichen und privaten Sammlungen oder auch gelegentlich im Angebot der Kunsthändler zu finden sind und bei denen es gelingt, diese nach und nach zu identifizieren. Hauptsächlich in diesem Bereich seines Schaffens erweist sich Wagenschön ganz eindeutig als ein außerordentlich gebildeter



Abb. 2: Franz Xaver Wagenschön, Die Beweinung Christi, Brünn, Mährische Galerie

Maler, der in der thematischen wie auch in der künstlerischen Gestaltung seiner Werke aufgeklärt und empfindsam auf die wesenverschiedensten ikonographischen und stilistischen Anregungen nicht nur der älteren, sondern auch der zeitgenössischen bildenden Kunst reagierte. Auf diese Weise ließ er sich einerseits von den künstlerischen Leistungen seiner Wiener Kollegen, besonders von Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) und Johann Martin Schmidt, genannt Kremser Schmidt (1718-1801), maßgeblich inspirieren, um andererseits mit einer Vielzahl von stilistisch oft völlig unterschiedlichen Motiven und Mustern intensiv zu arbeiten, welche in hohem Maße das Schaffen der bedeutenden niederländischen, italienischen, deutschen und französischen Maler vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zur Verfügung stellte. Diese Tatsache, insbesondere die programmatische Anlehnung des Malers an die flämischen Vorlagen, meistens jene von Peter Paul Rubens, ist der

Aufmerksamkeit der Kritik jener Zeit nicht entgangen. Diese hielt mit unverhüllter Anerkennung fest: „in seiner Art zu mahlen bemühet er sich vorzüglich, durch die fleissige Nachahmung des berühmten Rubens sich von andern zu unterscheiden“.<sup>5</sup> Rubens war jedoch nicht der einzige berühmte Künstler der Vergangenheit, dessen malerisches und graphisches Werk – in unterschiedlichem Abhängigkeitsgrad von der gewählten Vorlage – Franz Xaver Wagenschön für sein eigenes Schaffen benützt hatte. Der Kreis dieser Autoren war verhältnismäßig groß und abwechslungsreich in Bezug auf die historischen Epochen und die vorherrschenden Anschauungen. Den Umfang dieser potenziellen Impulse in der Malerei dokumentiert sehr gut auch die Auswahl der Autoren in Wagenschöns eigener Sammlung, welche eine Reihe von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen beinhaltet und welche nach seinem Tode zum Gegenstand einer öffentlichen Versteige-

rung wurde, die in Wien im Jahre 1791 stattgefunden hatte. Dabei wurden Gemälde und insbesondere Radierungen, die als Werke namhafter Maler wie Raffael, Correggio, Annibale Carracci, Bartholomäus Spranger, Hendrick Goltzius, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, Jacob Jordaens, Cornelis Schut, Abraham Bloemaert, Rembrandt, Gerard de Lairese, Nicolaes Poussin, Charles Le Brun, Pietro Testa, Gianbattista Tiepolo, Gianbattista Piazzetta und vieler anderer bezeichnet wurden, versteigert. Seine bewundernswerte und in seiner Zeit auch viel bewunderte Fähigkeit der künstlerischen Nachahmung des Stils verschiedener älterer und moderner Autoren bewies Franz Xaver Wagenschön nicht nur in seinem bemerkenswerten zeichnerischen und graphischen Œuvre, sondern auch bei kleinformatigen auf Leinwand oder auf Holztafeln oder Metallplatten gemalten Gemälden. In der künstlerischen Theorie und Praxis der Renaissance und des Barocks sto-

Abb. 3: Franz Xaver Wagenschön, Die heilige Familie, Brünn, Mährische Galerie



ßen wir wiederholt auf Überlegungen<sup>6</sup>, die sich insbesondere in Bezug auf die historischen Darstellungen damit beschäftigt haben, inwiefern es eine korrespondierende Beziehung zwischen dem Thema des Werkes und dessen Format gegeben hatte. Genügend bekannt ist die in einem Brief von Peter Paul Rubens (1577-1640) zum Ausdruck gebrachte Betrachtung: „Den Gegenstand sollte man nach der Größe des Bildes wählen, denn es gibt Sujets, die sich besser auf großen Flächen ausführen lassen, und andere wieder, die mittlere oder kleinere Proportionen verlangen.“ Obwohl Rubens selber Gemälde von großen und oft monumentalen Dimensionen bevorzugte, war ihm wohl bewusst, dass es viele Kunstliebhaber und Sammler gibt, „die sich für Werke kleiner Dimensionen (*cose piccoli*) interessieren.“<sup>7</sup> Auf dieselbe Art und Weise gelangten die damaligen Theoretiker zur Ansicht, dass auch ein kleines Gemälde zu einem großen Werk werden kann, wenn es eine erhabene Idee in sich trägt – „*Un petit Tableau peut devenir quelques-fois un grand*

*chef-d'oeuvre, selon que l'idée du Peintre est relevée*“ (Roland Fréart de Chambray).<sup>8</sup> Werke im Kabinetformat, welche oft auf ungewöhnlichen oder, was das benützte Material anbelangt, auf kostbaren Unterlagen gemalt wurden, wurden tatsächlich ab dem 16. Jahrhundert zu beliebten und gewünschten Bestandteilen von Renaissance-Kunstkammern und später auch von barocken Bilderkabinetten. Dieses Sammlerinteresse führte einige Maler dazu, dass sie ausschließlich solche Werke schufen, während andere Maler sich mit den „*cose piccoli*“ nur gelegentlich beschäftigten hatten. Eine ähnliche Differenzierung kommt im 18. Jahrhundert unter anderem auch in der österreichischen Malerei zum Vorschein. Unter ihren Repräsentanten gibt es eine Reihe von Malern, die sich auf die Schaffung von Kabinetbildern spezialisiert haben, die „*geistreich und fleissig kleine Historien und Conversationen*“<sup>9</sup> malten, d.h. Gemälde mit religiösen und mythologischen Motiven, Genrebilder und auch Landschaften mit „*kleinen Figuren*“ schufen.

Zu den bedeutendsten Vertretern dieser beliebten Spezialisierung wurden zweifellos Johann Georg Platzer (1704-1761) und Franz Christoph Janneck (1703-1761).<sup>10</sup> Aber auch im Schaffen ihrer Kollegen an der Wiener Kunstakademie, zu deren Hauptdomäne die monumentale Freskomalerei und Altargemälde gehörten, wurden neben den Entwürfen, Ölskizzen und Arbeitsmodellen ab und zu auch Kabinetbilder geschaffen, welche ausschließlich für die Kunstgönner und Sammler bestimmt waren. Außer Wagenschön haben sich als „*Historienmaler in kleinen Figuren*“, wie die Bezeichnung trefflich charakterisiert, auch andere Maler bewährt, die zur selben Generation gehörten und die dieselbe Kunstanschauung vertraten wie Wagenschön, zum Beispiel Franz Anton Maulbertsch, Franz Karl Palko, Felix Ivo Leicher oder Johann Martin Schmidt, genannt Kremser Schmidt. Bei den meisten der angeführten Autoren gehört jedoch diese Richtung in ihrem Schaffen zu der weniger bekannten. Auch bei Franz Xaver Wagen-



Abb. 4: Franz Xaver Wagenschön, *Die Verkündigung Mariä*, 1763, Warschau, Muzeum Narodowe

schön galten, mit Ausnahme von sporadischen Erwähnungen in verschiedenen Nachlassverzeichnissen und Katalogen über die Sammlungen des 19. Jahrhunderts,<sup>11</sup> lange Zeit mehr oder minder als vereinzelte Belegstücke vor allem vier in Bezug auf die Autorenschaft unbestreitbare Kabinettbilder, da sie signiert waren, in der Gemäldegalerie des Mährischen Landesmuseums in Brünn („Die heilige Familie“ und „Die Beweinung Christi“; Abb. 3, 2)<sup>12</sup> und in der einst privaten Sammlung Fischel in Wien („Der reuige hl. Petrus“ und „Die büßende hl. Maria Magdalena“; Abb. 9, 10).<sup>13</sup> Zur besseren Kenntnis dieses Typs von Wagenschöns Arbeiten trug erst die Identifikation und die darauf folgende Publikation von einigen weiteren charakteristischen Kabinettbildern bei. Dazu gehören Werke, die

sich beispielsweise im Muzeum Narodowe in Warschau befinden („Die Verkündigung Mariä“, 1763 und „Die Heimsuchung Mariens“, 1763, Abb. 4, 5)<sup>14</sup>, sowie auch in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz („Die Erweckung des Jünglings von Nain“, Abb. 6)<sup>15</sup>, in der Mährischen Galerie in Brünn („Jupiter als Satyr bei Antiope“)<sup>16</sup>, in einer Privatsammlung in Budapest („Urteil des Paris“, 1773)<sup>17</sup>, oder in der Staatsgalerie im Schloss Johannisburg in Aschaffenburg (Christus erweckt Lazarus vom Tode“, 1763, Abb. 7 und „Christus heilt den Blinden“)<sup>18</sup> und in der Alten Pinakothek in München („Jael schlägt dem Sisera einen Nagel durch den Kopf“ und „Judith und Holofernes“).<sup>19</sup> Wichtige Werke Franz Xaver Wagenschöns, welche der Kategorie der Kabinettbilder

zuzuordnen sind und welche oft zur Aufklärung der chronologischen Abfolge in seinem Schaffen beitragen und somit ermöglichen, die Stilwandlung zu verfolgen und gegebenenfalls auch zu erklären, wurden in letzter Zeit ebenfalls im Angebot des Kunsthandels vorgefunden. So wurde im Jahre 1994 in London Wagenschöns Gemälde mit alttestamentlichem Thema „Joseph von Ägypten von den Brüdern an die Ismaeliter“ verkauft (Abb. 11),<sup>20</sup> versteigert, dessen Signatur darauf verweist, dass das Werk in Rom, im Jahre 1777 entstanden ist, und somit die Hypothese über die anderweitig nicht belegte Italienreise des Malers bestätigt wird. Den künstlerischen Aufenthalt beweist nicht nur die Angabe des Entstehungsortes und des -datums in der Signatur, sondern vielmehr der Stil dieser Arbeit, welcher in einem viel höheren Maße, als es bis jetzt bei anderen bekannten Arbeiten von Franz Xaver Wagenschön der Fall war, seine Beeinflussung durch den Neoklassizismus des Anton Raphael Mengs und seiner zahlreichen österreichischen Nachfolger verrät. Zu den repräsentativen Beispielen in Wagenschöns Werk gehört auch ein weiteres von seinen bis jetzt unbekannteren Kabinettgemälden, ein auf Kupferplatte gemaltes, voll signiertes Bild, „Die Anbetung der Hirten“ (Abb. 1), welches Franz Xaver Wagenschön im Jahre 1763<sup>21</sup> gemalt hat. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es ursprünglich ein dazu gehörendes Pendant gegeben hat, in welchem die ikonographisch komplementäre Szene „Die Anbetung der Könige“ dargestellt wurde. Das Bild, welches alle unverwechselbaren stilistischen Merkmale des Malers trägt, wurde Anfang des Jahres 1999 in der Galerie Neumeister in München versteigert und sein neuer Besitzer stellte das Bild als eine langfristige Leihgabe dem Salzburger Barockmuseum zur Verfügung. Diese Akquisition bedeutet für das Museum eine wesentliche Bereicherung seiner Sammlungen, denn die einzigartige Kollektion von barocken Entwürfen und Ölskizzen aus der Sammlung von Dr. Kurt Rossacher wird somit um ein bedeutungsvolles und zudem noch außerordentlich hochwertiges Beispiel eines definitiven Kleinformatgemäldes erweitert, welches weder als Vorbereitungsarbeit für ein Altargemälde anzusehen ist noch den Charakter einer Pseudoskizze hat. Und schließlich verhilft es dazu, eine immer noch spürbare Lücke auszufüllen, welche auf Grund der bis jetzt andauernden ungenügenden Vertretung von Franz Xaver Wagenschöns Kabinettbildern in den Sammlungen der österreichischen Museen vorhanden ist. Dies geschieht auf eine äußerst repräsentative Art und Weise, denn die Farbenpracht, die Beleuchtungseffekte und insbesondere die ungewöhnlich lebhaft und äußerst differenzierte Malweise zeigen Wagenschöns Kunst im besten Licht.

Ähnlich wie bei vielen anderen Kabinettbildern wählte der Maler auch im Falle des Salzburger Gemäldes „Die Anbetung der Hirten“ einen metallischen Bildträger. In Übereinstimmung mit der vorherrschenden Tradition handelte es sich um eine kleine Kupferplatte, welche seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und im Laufe des 17. Jahrhunderts mit Vorliebe insbesondere von den niederländischen Kabinettmalern (Frans II Francken, Jan II Brueghel, Hendrick van Balen, David II Teniers, Willem van Herp etc.) und auch von ihren einheimischen und ausländischen Nachfolgern verwendet wurde. Die gleiche Unterlage wählten nämlich auch ihre treuen deutschen und österreichischen Nachfolger und Nachahmer, u.a. Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck, die sich im 18. Jahrhundert nicht nur vom Stil ihrer Werke, sondern sich des Öfteren auch von den technologischen Verfahren und Materialien inspirieren ließen. Trotz der Tatsache, dass die teuren Kupferplatten gelegentlich auch für die Schaffung von großdimensionalen Altarbildern verwendet wurden, blieb ihre Anwendung fast ausschließlich den kleinformatigen Arbeiten vorbehalten, ob es sich dabei um Werke von spezialisierten Kabinettmalern oder um Reduktionen von Großformatkompositionen handelte, welche wiederum als Sammlerstücke bestimmt waren. Diese wurden von einer Reihe von Malern geschaffen, die insbesondere dem Beispiel der großen italienischen Künstler folgten (z.B. Carlo Saraceni, Guido Reni, Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, Francesco Solimena) und die durch das ungewöhnlich große Interesse der kunstliebenden Öffentlichkeit zur Schaffung solcher Gemälde angeregt wurden. Das kleine Format und insbesondere die kupferne Malfläche ermöglichte dem Maler die volle Virtuosität seiner Malweise zur Schau zu stellen und nicht zuletzt alle Feinheiten einer minutiös genauen oder, im Gegenteil, einer skizzenhaften Handschrift zur Geltung zu bringen. Alle diese Merkmale konnten dann ein wohl sachverständiger Sammler bei einer Detailbesichtigung entsprechend würdigen.<sup>22</sup>

Während Franz Xaver Wagenschön in einer ganzen Reihe seiner Arbeiten, speziell in seinen Zeichnungen und Radierungen, nach eher ungewöhnlichen Motiven Ausschau hielt, welche er dann wie ein wahrer „*pictor doctus*“ auf eine für ihn typische Art bearbeitete, unterscheidet sich die Weise des Salzburger Kabinettbildes „Die Anbetung der Hirten“ nicht wesentlich von der ikonographischen Tradition der Darstellung dieses neutestamentarischen Themas.<sup>23</sup> Die Szene einer stillen Anbetung des Gotteskindes durch die Hirten spielt in einem eher allgemein angedeuteten Exterieur, vermutlich in einer Felsenhöhle, vor der



Abb. 5: Franz Xaver Wagenschön (nach Franz Christoph Janneck?), *Die Heimsuchung Mariens*, 1763, Warschau, Muzeum Narodowe

Kulisse eines halb zerfallenen Gebäudes, welches eine prunkvolle in einer Nische stehende Vase sowie auch das im Vordergrund vor der Krippe mit dem Jesuskind situierte Fragment eines Säulenkapitells schmücken und welches am ehesten die Ruine des königlichen Palastes des Königs David darstellen soll – eine offensichtliche Anspielung auf Jesus Christus als Herrscher über die Welt. Die Szene versinkt teilweise in der Dunkelheit, teilweise durchdringt sie ein Sakrallicht, welches zum einen die Gestalt des kleinen Jesuskindes ausstrahlt, zum anderen eine unbekannte Quelle, welche am linken Rand des Gemäldes von einer mit Vegetation bepflanzten Geländeformation überschattet ist. Diese Lichtquelle durchstrahlt Wolken, welche die linke obere Hälfte der Komposition ausfüllen. Vor das

auf dem Stroh in der Krippe liegende Jesuskind, vor die Jungfrau Maria, die sich zum Kind neigt und mit einer Geste voller Liebe seinen mit einem Tuch bedeckten Körper entblößt, und den hl. Josef, der mit einem fürsorglichen und zärtlichen Blick diese mütterliche Idylle beobachtet, treten sechs Bauern, Männer unterschiedlicher Altersgruppen, eine Frau und Kinder, die dem Jesuskind ihre Geschenke bringen. Einen wichtigen Bedeutungsakzent setzt eine im Hintergrund stehende Gestalt eines mit einem Bein vorschreitenden, rotbackigen Knaben mit einem Hut, der einen Korb mit Eiern trägt und in seiner ausgestreckten rechten Hand ein Ei hält. Das Ei, ein bekanntes antikes Symbol des Lebens, wurde von der christlichen Allegorie übernommen und steht symbolisch für die Geburt Christi



Abb. 6: Franz Xaver Wagenschön, Die Erweckung des Jünglings von Nain, Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum.

und seine Auferstehung.<sup>24</sup> Zum Träger einer traditionellen symbolischen Bedeutung wurde auch ein zusammengebundenes Lamm, das ein jüngerer Hirte in seinen Armen hält, als Anspielung auf die erste Ankunft Christi, seine menschliche Opferung und gleichzeitig auf die Menschwerdung Gottes.<sup>25</sup> Das Kompositionsschema von Wagenschöns Kabinettbild, die Art und Weise, wie der Maler mit Licht und Schatten umgeht, sowie auch das Figuren- und Typologierepertoire der gedrunghenen Gestalten erwecken beim fachkundigen Betrachter den Eindruck, dass er ein ähnliches Gemälde schon einmal gesehen haben musste. Die bis jetzt durchgeführte Analyse des malerischen und zeichnerischen Werkes von Franz Xaver Wagenschön, der bewiesen hatte, dass er als barocker Eklektiker nicht nur mit fremden Vorlagen programmatisch gearbeitet hatte, sondern und vor allem sich bemüht hatte, sich die Manier anderer bedeutender Künstler anzueignen und Gemälde, Zeichnungen und Radierungen ihrem Stil (Geschmack

oder Gott) entsprechend zu schaffen, bestätigt diese Vermutung. Die Arbeitsmethoden, welche Wagenschön geltend machte, können nämlich die damalige Einstellung zur Natur einer derartigen Nachahmung anschaulich dokumentieren, so, wie diese auf der Grundlage der damaligen Praxis von barocken Kunsttheoretikern formuliert wurden. Einer von ihnen, der Wiener Gelehrte, Aufklärer und Schriftsteller Franz Christoph von Scheyb (1704-1777) empfiehlt zwar in seiner einflussreichen Schrift „Orestio“ den jungen Künstlern „die verschiedenen Manieren der Gemälde kennen zu lernen, sie aufmerksam betrachten und untereinander [zu] vergleichen“, aber in einem Atemzug fordert er sie heraus, sich auf ihren „Verstand, die Natur, und die Wahrheit“ zu verlassen. Der Maler sollte in jeder Hinsicht, falls „ihn sein Geschmack und Genie dazu anleitet, an dem freyen, munteren, herzhaften Pinsel des Tintoretto, Rubens, oder eines andern ein Wohlgefallen zu empfinden dieselben nachzuahmen, ohne das Gemälde zu copieren“. Und seine

Empfehlung schließt er beredt mit der Bemerkung, dass lediglich „auf solche Art seine Nachahmung beliebt und lobenswert sey wird“.<sup>26</sup> Die damaligen Autoren, die sich in ihren Betrachtungen damit beschäftigt haben, das Wesen und die Natur der Nachahmung zu erfassen, erwähnen auch berühmte Künstler, deren Werke sich besonders gut als Vorlagen für Nachahmungen eignen und erklären auch gleichzeitig, aus welchem Grund. Zu den am häufigsten genannten Namen gehört außer Rembrandt auch Peter Paul Rubens, denn, wie Scheyb sich erneut zu diesem Punkt äußert, „das erstaunswürdige Genie des Rubens, sein Colorit, insoweit es nicht übertrieben ist, den Überfluß und Reichtum seiner Ideen, den Geist, so er seinen Werken eingefloßet hat, die Lebhaftigkeit seiner Ausdrücke, so man nicht vortrefflicher machen kann, den Kunstgriff seines Lichtes und Schattens, in so der es mit der Wahrheit übereintrifft, die Harmonie aller seiner großen Werke, alles dieses wird die Vernunft uns zur Nachahmung vor Augen stellen“.<sup>27</sup>

Abb. 7: Franz Xaver Wagenschön, *Christus erweckt Lazarus vom Tode*, 1763, Aschaffenburg, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg



Im Wiener Künstlermilieu war es vor allem Franz Xaver Wagenschön, der durch die systematische, intensive und selbstbewusste Auseinandersetzung mit der malerischen Tradition und insbesondere mit den Werken großer Künstler, die diese Tradition geschaffen haben, berühmt wurde. In seinen Gemälden, Zeichnungen und Radierungen, welche zweifellos seine eigene, wenn auch eklektisch gefärbte Erfindung waren, begegnen wir tatsächlich Nachahmungen vieler Künstler; meistens handelt es sich um Nachahmungen des Werkes von Peter Paul Rubens. Es geht dabei jedoch niemals um ein treues Kopieren. In voller Übereinstimmung mit der Empfehlung von Franz Christoph von Scheyb paraphrasiert der Maler die gesamte kompositionelle Gestaltung des gewählten Werkes, während er in

anderen Werken lediglich Teilmotive einer oder mehrerer Vorlagen in Anspruch nimmt, um auf deren Grundlage durch Verbindung einzelner Elemente und durch Kombination sein eigenes Werk zu schaffen. Diese für Wagenschön so typische Methode, mit deren Hilfe viele Zeichnungen, Radierungen und nicht zuletzt auch Kabinetttbilder entstanden sind und welche unter anderem gänzlich „in flandrischem Goût“ geschaffen worden sind, kann man exemplarisch anhand von zwei Beispielen dokumentieren. Beim Kabinetttbild „Die Heimsuchung Mariens“ aus dem Jahre 1763 (Abb. 5), das im Muzeum Narodowe in Warschau aufbewahrt ist, änderte der Maler auf eine zweifellos schöpferische Art und Weise die Komposition der Radierung von Pieter II. de Jode, die nach einem bekannten Gemäl-

de von Rubens auf dem linken Flügel des Triptychons aus dem Jahre 1614 in der Kathedrale in Antwerpen geschaffen worden war, ohne dass dadurch eine treue Kopie entstanden wäre. Im Gegensatz dazu genügte es Wagenschön beim Gemälde „Die Heilige Familie“, Mährische Galerie in Brünn (Abb. 3), um den Eindruck zu erwecken, dass es sich um ein Werk „im Rubens Geschmack“ handle, sich lediglich des Rubens'schen Typs Mariens zu „bedienen“, der fast wortwörtlich eine Wiederholung des Gesichtsprofils der weinenden Jungfrau Maria aus dem Gemälde von Rubens Beweinung Christi durch Maria und Johannes darstellt (belegbar ab dem Jahre 1730 in den Sammlungen der kaiserlichen Gemäldegalerie in der Wiener Stallburg, heute Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 529).<sup>28</sup>



Auffällige Affinitäten zu Peter Paul Rubens und ebenfalls zu dessen flämischen Nachfolgern Willem van Herp (1614-1677) und insbesondere zu Balthasar Beschey (1708-1776) und dessen jüngerem Bruder Jacob Andries Beschey (1710-1786), die verkleinerte Reduktionen und Paraphrasen von Rubens Kompositionen schufen,<sup>29</sup> zeichnen auch „Die Anbetung der Hirten“ in Salzburg aus. Wenngleich die Tatsache, dass der Maler in einigen Details, zum Beispiel im Verhältnis zwischen der Jungfrau Maria und dem Kind oder in der Art, wie er das Motiv mit den Tieren (Ochse und Esel) in die Gesamtkomposition des Gemäldes eingebaut hat, unzweifelhaft auf die Kenntnis der Grafik von Lucas Vorsterman (Abb. 12) hinweist, welche eine freie Reproduktion des Gemäldes von Rubens (heute in Rouen, Musée des Beaux Arts)<sup>30</sup> darstellt, diene ihm für die Komposition offensichtlich eine andere Vorlage. Zu dieser Vorlage wurde zweifelsohne das Altarbild, welches zwischen den Jahren 1753 und 1755 Franz Anton Maulbertsch, Wagenschöns Zeitgenosse und nach dem Jahr 1750 künstlerisch bedeutendster Maler aus dem Kreise der Kunstakademie in Wien, geschaffen hatte (heute sekundär in der St. Michaelerkirche in Wien, Abb. 8).<sup>31</sup> Wagenschön hatte diese Vorlage abermals nachgeahmt, ohne dass er sie kopiert hätte. Von Maulbertsch's Gemälde übernahm er, ohne dass er größere Änderungen vorgenommen hätte, die architektonische Kulisse, das Motiv mit der Urne, die in der Nische einer verfallenen Mauer aufgestellt wurde, und außerdem auch die Gestalt eines Engelchens, die mit dem mit den Worten „In Excellis Deo“ beschriebenen Band in einer durchleuchteten Wolkenformation schwebt. Sehr ähnlich ist ebenfalls die Art, wie Wagenschön mit Licht und Schatten arbeitet. Dabei erweist er sich als ein guter Kenner der Helldunkelmalerei von Rembrandt und Rubens. Das bestätigt die Tatsache, dass sowohl Maulbertsch als auch Wagenschön zu jener Gruppe von zahlreichen barocken Künstlern gehörten, „die aus dem Verständnisse des Hellen und Dunkeln, Reizungen für das Auge zu ziehen gewusst [...] sich dieses Kunstgriffes der Entgegenstreben mehr oder weniger bedient“ haben.<sup>32</sup> Mit den anderen Motiven von Maulbertsch's Altargemälden arbeitete Wagenschön, so wie es seiner Arbeitsweise entsprach, völlig frei. Ein anderes Breitenformat trug selbstverständlich zu einigen wesentlichen Änderungen bei, welche sowohl in einer anderen Anzahl von Gestalten als auch in deren räumlicher Verteilung um die Krippe mit dem Jesuskind herum zum Vorschein kamen. Nichtsdestoweniger wurden einige von Maulbertsch's geschaffenen Figuren zu einem unmittelbaren Anstoß, um diese zu paraphrasieren. Schauen wir uns beispielsweise die robuste Gestalt des

Knaben mit dem Ei, einem ikonographisch sehr wichtigen Motiv, näher an, sehen wir, dass diese Figur bei Maulbertsch in einer Gruppe von Hirten teilweise versteckt bleibt, bei Franz Xaver Wagenschön wird sie hingegen betont, indem er sie aus dem Hintergrund in den Vordergrund situierte. Die Körperbewegung des Knaben (mit dem nach vorne wie zum Tanz vorschreitenden Bein) sowie auch der Menschentypus mit einem etwas breiten Gesicht entsprechen jedoch wieder voll und ganz dem Charakter ähnlich konzipierter Figuren von Franz Anton Maulbertsch, denen wir sowohl in Maulbertsch's Werken als auch im Schaffen anderer aus dem Milieu der Wiener Kunstakademie stammender Maler wie z.B. bei Johann Lucas Kracker in seinen Kreuzwegbildern begegnen können. Indem wir uns bemühen, einzelne Stilelemente, welche Wagenschöns eklektische und deshalb von den damaligen Betrachtern so bewunderte und zugleich geschätzte stilbildende Einflüsse auszeichneten, zu erkennen, müssen wir noch einen Namen erwähnen. Jene Merkmale wie die typologische Skala, das urwüchsige Inkarnat der männlichen Figuren, die vielfältige Farbigkeit und hauptsächlich die Art der zitternden, mit Farblecksen arbeitenden Malerhandschrift, so wie diese beispielsweise am Gemälde im Salzburger Barockmuseum zum Vorschein kommen, weisen auf einen unbestrittenen Zusammenhang mit dem Schaffen des österreichischen, sich auf Kabinettbilder spezialisierenden Malers Franz Christoph Janneck hin. Es scheint, dass besonders die von Janneck geschaffenen kleinformatigen Arbeiten, in denen er oft unter dem Einfluss der flämischen Vorbilder religiöse Themen bearbeitet hatte, eine starke Wirkung auch auf Franz Xaver Wagenschön ausgeübt hatten, und zwar nicht nur in seiner Eigenschaft als „Historien-Mahler in kleinen Figuren“. Diesen Einfluss verdeutlicht z.B. der Vergleich von Wagenschöns Gemälde „Kreuzigung“ im Winterrefektorium des niederösterreichischen Benediktinerklosters in Göttweig mit dem das gleiche Motiv behandelnden Kleinformattriptychon von Franz Christoph Janneck in der Prager Nationalgalerie.<sup>33</sup> Der Name Janneck erscheint, jedoch ohne Vornamen, auch in der Signatur des Gemäldes im Rubens'schen Stil „Die Verkündigung Mariä“ von Wagenschön, welches zu den Sammlungen des Museum Narodowe in Warschau gehört. Angesichts der Tatsache, dass das Gemälde zwei Jahre nach dem Tod Jannecks geschaffen wurde, ist dessen unmittelbare Mitautorenschaft unwahrscheinlich. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass Wagenschön sein Gemälde nach der Vorlage eines unbekanntes, von Janneck gemalten Werkes geschaffen hat und diesen Umstand in seiner Signatur zum Ausdruck gebracht hat.<sup>34</sup>

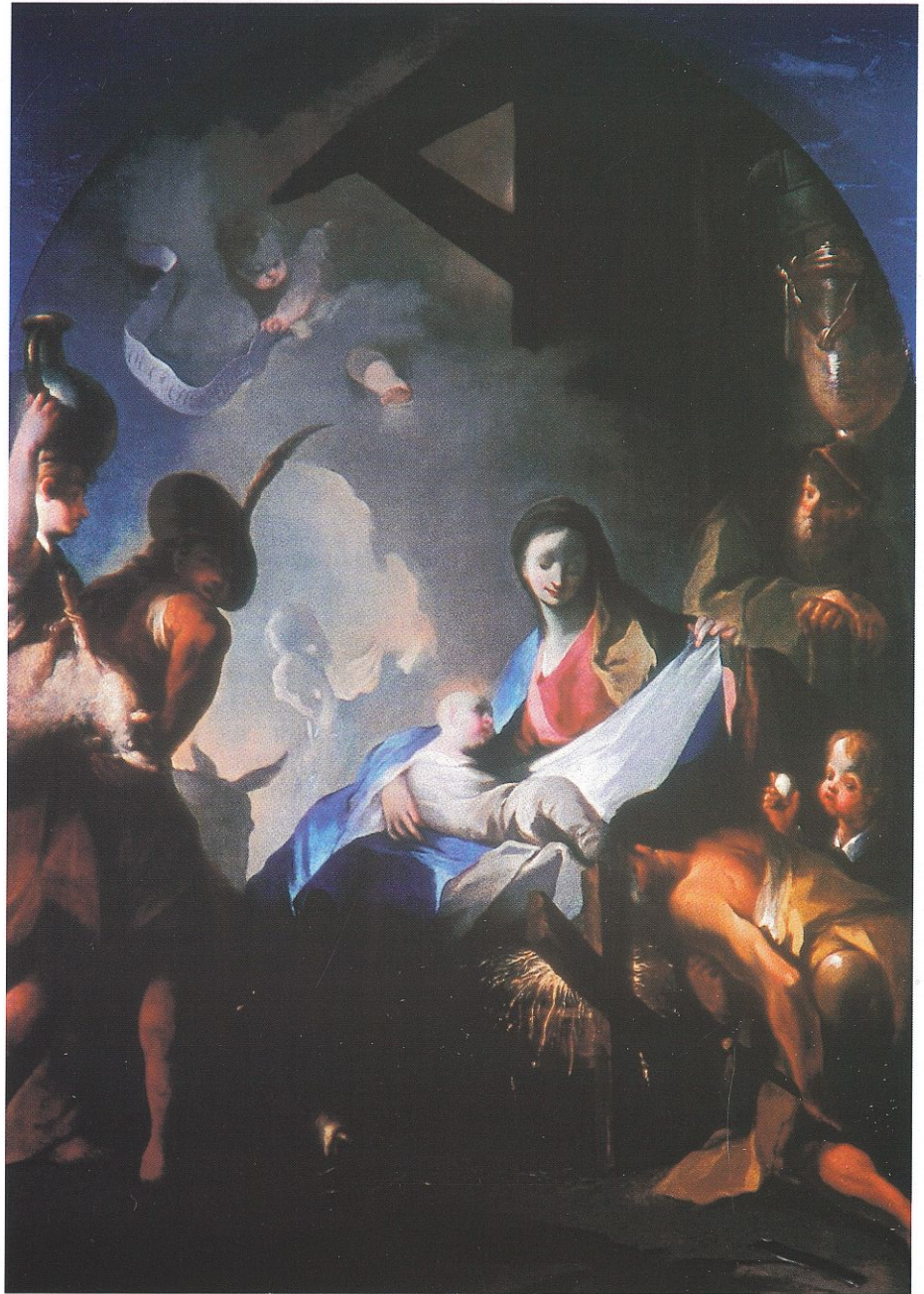
Anmerkungen:

(1) Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 52, Wien 1885, S. 71.

(2) Leopold Adam Wasserberg, in: *Allergnädigst Privilegierte Anzeigen aus sämtlichen Erblande*, Wien 1771, 11. September, S. 84. – Ignaz de Luca, *Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück*, Wien 1778, S. 357-358. – Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon*, 2. Teil, Lemgo 1789, S. 250. – Georg K. Nagler, *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 21, München 1851, S. 50-51. – Wurzbach (Anm. 1), S. 69-71. – Ulrich Thieme – Felix Becker (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXV, Leipzig 1942, S. 24-25. – Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden*, Bd. 5, Wien 1997, S. 567.

(3) Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVIII. században (Die ungarische Malerei des 18. Jahrhunderts)*, Budapest 1955, S. 260. – Hartwig Garnerus, *Zeichnungen von Franz Xaver Wagenschön 1726-1790 in der Tradition von Rubens und Jordaens*, in: *Kunst und das schöne Heim*, XXII, Nr. 5, 1980, S. 297-305. – Elfriede Baum, in: *Katalog der österreichischen Barockmuseums. Unteres Belvedere Wien*, Wien – München 1980, S. 733-734. – Pavel Preis, *Böhmen und die österreichische Malerei in der Zeit der Maria Theresia und Josephs II.*, in: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien 20.-23. Oktober 1980*, Bd. 2, Wien 1985, S. 645. – Lubomír Slavíček, *Franz Xaver Wagenschön, „Pictor Viennensis, Austriae Discipulis P. P. Rubenius“ – Copia und Imitatio in seinem graphischen Werk*, *Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, 11/12, Salzburg 1995, S. 435-446. – Ders., *Neznámé kresby Michelangela Unterbergera a Franze Xavera Wagenschöna (Unbekannte Zeichnungen des Michelangelo Unterberger und Franz Xaver Wagenschön)*, *Opuscula Historiae Artium F 40*, 1996, S. 106-108. – Jan Papco und Jozef Medvedzky, in: *Ivan Rusina (Hrsg.), Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok (Geschichte der slowakischen bildenden Kunst. Barock)*, Bratislava 1998, S. 63, 84, 481, Nr. 269a, Abb. – Lubomír Slavíček, *Michael Willmann a Franz Xaver Wagenschön. Napodobna, kopie a parafráze v umení 17. a 18. století (Michael Willmann und Franz Xaver Wagenschön. Nachahmung, Kopie und Paraphrase in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts)*, in: *Andrzej Koziol – Beata Lejman (Hrsg.), Willmann & Others. Painting, Drawing and Graphic Art in Silesia and Neighbouring Countries in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Wrocław 2002, S. 29-36. – Mirjana Repanic-Braun, *Oltarne slike Franza Xavera*

Abb. 8: Franz Anton Maulbertsch, Anbetung der Hirten, 1753-1755, Wien, Michaelerkirche



Wagenschöna u cirkvi sv. Mihaela u Osijeku (Altar Paintings by Franz Xaver Wagenschön in St. Michael's Church in Osijek), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti (Journal of the Institute of History of Art, Zagreb)*, 26, 2002, S. 99-108. – Radka Miltová, *Profánní témata v díle Franze Xavera Wagenschöna (Die profanen Themen im Werk des Franz Xaver Wagenschön)*, Phil. Diplomarbeit Brunn 2003. (4) Hubert Adolph-Paburg, *Die Blüte des Fahrzeugschmucks*, in: *Maria Theresia und ihre Zeit*, Salzburg – Wien 1979, S. 320-328. – Rudolf H. Wackernagel, *Artikel „Festwagen“*, in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte (ferner zit. RDK)*, Bd. 8, München 1987, Sp. 368. – Franz Wagner, in: *Hellmut Lorenz (Hrsg.), Geschichte der bildenden Künste in Österreich, Bd. IV, Barock*, München – London – New York 1999, S. 583, Nr. 288. (5) Wasserberg (Anm. 2), S. 84.

(6) Vgl. Justus Müller Hofstede, *Zur Theorie und Gestalt des Antwerpener Kabinettbildes um 1600*, in: Ekkehard Mai – Karl Schütz – Hans Vlieghe (Hrsg.), *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993*, Wien 1994, S. 39-43. – Ursula Härting, *Artikel „Cabinet picture“*, in: Jane Turner (Hrsg.), *Dictionary of Art*, Bd. 5, 1996, S. 351-352. – Hana Seifertová, *Prager Kabinettmalerei 1690-1750*, in: Dies. (in Zusammenarbeit mit Anja K. Ševčík), *Ausst. Kat. Dialog mit Alten Meistern. Prager Kabinettmalerei 1690-1750*, Braunschweig 1997, S. 9-11. Vgl. auch Thomas Puttfarcken, *Maßstabfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*, Phil. Diss. Hamburg 1971. (7) *Briefe des P. P. Rubens. Übersetzt und eingeleitet von Otto Zoff*, Wien 1918, S. 458-459.



Abb. 9, links: Franz Xaver Wagenschön, Der reuige hl. Petrus, Wien, Sammlung Fischel (1914).



Abb. 10, rechts: Franz Xaver Wagenschön, Die büßende hl. Maria Magdalena, Wien, Sammlung Fischel (1914).

Nr. CCXVI (P. P. Rubens an Georg Geldorp, 25. Juli 1637) und S. 74-76, Nr. XXII (P. P. Rubens an Johann Faber, 14. Jänner 1611).

(8) Roland Fréart de Chambray, *Idée de la Perfection de la Peinture*, Paris 1662; zitiert nach Seifertová (Anm. 6), S. 5.

(9) Vgl. Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn. Hrsgg. von Torkel Baden, Leipzig 1797, S. 16.

(10) Vgl. Ausst. Kat. Reich mir die Hand, mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest mit Bilder von Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck, Salzburg 1996.

(11) Siehe z. B. Nachlassinventar des Malers Johann Michael Hesz (1836); vgl. Anna Jávör, Hesz János Mihály (1768-1836) művészeti Hagretéka, Művészettörténeti Értesítő XL, 1991, S. 217 (37. I [Stück] Vorstellend die 3 Grazien Wagenschin [sic]). Auf der Akademie-Ausstellung wurde im Jahre 1877 das Bild „Pan und Nymphen“ in einer Landschaft aus der Sammlung Oberbaurates Herrmann Bergmann ausgestellt; vgl. Katalog der histori-

schen Kunst-Ausstellung 1877, Wien 1877, S. 238, Kat. Nr. 238.

(12) Heute Mährische Galerie, Inv. Nr. A 183, A 184; Blech, 18,9 x 14,9 cm (Inv. Nr. A 184 signiert rechts unten: F Wagenschön); vgl. Thieme – Becker (Anm. 2), S. 25. – Vlasta Kratinová, Ausst. Kat. Barock in Mähren, Wien 1988, S. 99-100, Kat. Nr. 61, 62. – Ein ähnliches Kabinettbild der Hl. Familie befindet sich in den Sammlungen des Staatschlosses leby / leb in Ostböhmen; vgl. Antonín Jirka, Jan Rudolf Byss: Dve lovecká zátisi na zámku leby (Johann Rudolf Byss: Zwei Jagdstilleben im Schloss leby), Umeni, XLII, 1994, S. 162.

(13) Kupfer, 28,5 x 25 cm; beide signiert: F Wagenschön; vgl. Leo Planiscig, Die Sammlung Fischel, Wien, Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission, 8, 1914, Beiblatt, S. 91-92, Abb. 56, 57.

(14) Inv. Nr. 185095, 185096, Kupfer, 59 x 44 cm; signiert: F Wagenschön. Pin. 1763 (Inv. Nr. 185096 signiert: F Wagenschön. Pinxit

1763 / Janek E); vgl. Andrej Chudzikowski, Best. Kat. Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, wengerskie 1500-1800 (Die österreichische, böhmische, deutsche und ungarische Malerei 1500-1800). Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego. Katalog zbiorow, Warszawa 1964, S. 96-97, Kat. Nr. 216, 217.

(15) Inv. Nr. 535, Eisenblech, 42,7 x 32,7 cm; signiert rechts unten: F Wagenschön f.; vgl. Kurt Weitsetschläger, Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum, Wien – München 1961, S. 202-203, Abb. (16) Inv. Nr. Z 1960; Eichenholz, 65,7 x 56 cm, nicht signiert. Provenienz: Sammlung Franz Anton Graf Magnis (1770-1848), Schloss Strá nice; unpubliziert.

(17) Leinwand, 93,5 x 74,5 cm; signiert: F X. Wagenschön Wien 1773; vgl. Klára Garas, Ausst. Kat. Franz Anton Maulbertsch és kora (Franz Anton Maulbertsch und seine Zeit), Budapest 1974, S. 28. – In der Auktion vom 4. 10. 2000, lot. 358 hat Dorotheum in Wien ein Bild von F X. Wagenschön mit dem mythologischen Thema „Venus und Juno mit Gefolge“ (Leinwand 75,5 x 94,5 cm) angeboten.

(18) Inv. Nr. L-G 3, L-G 1, Eichenholz, 70 x 49 cm; vgl. Hans F. Schweers, Gemälde in deutschen Museen. Paintings in German Museums. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke. Inventory of works exhibited in the Federal Republic of Germany, I/4, München 1994, S. 2052. Zur Provenienz dieser Bilder (Auktion der Sammlung Hugo Franz Graf von Eltz in Mainz, 17. 5. 1785) siehe Thomas Ketelsen – Tilman von Stockhausen, Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800. Bd. 3, München 2002, S. 1799. Im Jahre 1793 wurden in Nürnberg bei Johann Jacob Hermann Wild noch „vier mythologisch-allegorische Gemälde, mit wohl gruppierten Figuren; von Wagenschön“ veräußert; vgl. Ketelsen – Von Stockhausen, ibidem, S. 1799-1800.

(19) Inv. Nr. 10135, Inv. Nr. 10136, Leinwand, 75 x 61 cm, vgl. Schweers (Anm. 18), S. 2052.



(20) Kupfer, 16 x 23 cm, signiert und datiert: Franz Wagenschön / Rom 77; vgl. *Old Masters pictures catalogue*, London, Christie's South Kensington 1994, S. 26, lot 98, Abb. Zu dem vermuteten Aufenthalt Wagenschöns in Rom siehe z. B. Baum (Anm. 3), S. 734 und zur österreichischen Maler in Rom: Olivier Michel, *Peintres autrichiens a Rome dans la seconde moitié du 18.eme siècle*, *Römische Historische Mitteilungen*, 13, 1971, S. 287-322; 14, 1972, S. 175-200. – Steffi Roettgen, „Antonius de Maron faciebat Romae“. Zum Werk Anton von Maron in Rom, in: *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession*, Ausst. Kat. Wien 1972, S. 35-52. – Dies., *Die „Mengsische“ Akademie in Rom. Anton Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann*, in: Bettina Baumgärtel (hrsg. und bearb.), *Angelika Kauffmann, Ostfildern-Ruit 1998*, S. 52-59. – Dies., *Die Auswirkung des römischen Klassizismus auf den Alpenraum. Zu einigen Werken von Martin Knoller, Christoph und Ignaz Unterberger und Joseph Schöpf*, in: Andreas Tacke (hrsg.), *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, München – Berlin 1998, S. 215-248.

(21) Kupfer, 30 x 42 cm; signiert und datiert rechts von der Mitte: F. Wagenschön Fecit Ao 1763. Leihgabe aus Privatbesitz. Auktionskatalog der Galerie Neumeister, München 23. 1. 1999, Nr. 528, Abb.

(22) Jonathan Stephenson, Artikel „Copper-painting support“, in: Jane Turner (Hrsg.), *Dictionary of Art*, Bd. 7, 1996, S. 814-815. – Edgar Peters Bowron, *A Brief History of European Oil Painting on Copper, 1560-1775* und Isabel Horowitz, *The Materials and Techniques of European Paintings on Copper Supports*, in: Ausst. Kat. *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper, 1575-1775*, New York – Oxford 1999, S. 25-30 und S. 63-92. – Hana Seifertová, Ausst. Kat. *Vecná malba? Obrazy na kameni a na medi v 17. a 18. století. Eternal Painting? Painting on Stone and Copper in the 17th and 18th Centuries*, Liberec 2001. Vgl. auch Manfred Koller, *Rottmayr malt auf Metall*, in: *Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums*, Salzburg 1983, S. 111-118. – Ders., *Zur maltechnischen Lehre an der Wiener Kunstakademie im 18. Jahrhundert*, *Barockberichte* 11/12, 1995, S. 421.

(23) Vgl. Pia Wilhelm – Red., Artikel „Geburt Christi“, in: Engelbert Kirschbaum SJ (Hrsg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (ferner zit. LCI), Bd. 2, 1970, Sp. 86-120. – Eva Sebald, Artikel „Anbetung der Hirten“, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (Hrsg.), *Marienlexikon*, Bd. 1, St. Ottilien 1989, S. 134-135.

(24) Vgl. Maria-Lioba Lechner, Artikel „Ei“, in: RDK, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 893-903. – H. W. van Os, Artikel „Ei“, in: LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 588-589. – Veronika Trenner, Artikel



Abb. 12: Anbetung der Hirten, Lukas Vorstermann nach Peter Paul Rubens

„Ei“, in: Bäumer – Scheffczyk (Anm. 23), Bd. 1, 1989, S. 294-295.

(25) Vgl. Red., Artikel „Lamm, Lamm Gottes“, in: LCI, Bd. 3, 1971, Sp. 7-14. Sp. 13. – Martin Hasitschka, Artikel „Lamm“, in: Bäumer – Scheffczyk (Anm. 23), Bd. 4, 1992, S. 14-16.

(26) [Franz Christoph von Scheyb], *Orestio, von den drey Künsten der Zeichnung [...]*, Wien 1774, S. 105, 106.

(27) [Franz Christoph von Scheyb], *Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, zum Unterricht der Schüler und Vergnügen der Kenner*, Leipzig und Wien 1770, I. Theil, S. 78. Zum Problem der Nachahmung vgl. auch Rudolf Wittkower, *Imitation, Eclecticism and Genius*, in: Earl R. Wassermann (hrsg.), *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, S. 143-161. – Erich Hubala, *Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung*, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. München 1992, S. 37-62. – Sibylle Appuhn-Radtke, *Motiventlehnung und Paraphrase. Einflüsse Johann Christoph Storers auf das Werk des Rottweiler Malers Johann Georg Glückher (1653-1731)*, *Barockberichte*, 20/21, 1998, S. 186-195. – Thomas Ketelsen, *Rembrandt, oder nicht? Zur Kritik der Kennerschaft*, in: *Rembrandt, oder nicht? Die Gemälde, Ostfildern-Ruit 2000*, S. 22-24 (VI. Nachahmung – Manier – Stil. Eine Konstellation um 1800).

(28) Zur Nachahmung im Werk Franz Xaver Wagenschöns vgl. ferner Slavíček 1995 (Anm. 3), S. 435-446. – Slavíček 2002 (Anm. 3), S. 29-36.

(29) Vgl. Annamária Gosztola, *Under the Spell of Great Masters. Remarks on Pictures by Bescheys in Hungary*, in: *Ex Fumo Lucem*.

*Baroque Studies in Honour of Klára Garas presented on her Eightieth Birthday*, Bd. II, Budapest 1999, S. 61-88.

(30) Vgl. Didier Bodart, *Rubens e l' incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1977, S. 70, Kat. Nr. 125, Abb.

(31) Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch. *Neue Funde, Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 15, 1971, Nr. 59, S. 8, 18, Abb.

7. – Dies., Franz Anton Maulbertsch. *Leben und Werk*, Salzburg 1974, S. 252, Abb. Taf. 5. (32) Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey, Zweyter Theil*, Wien 1786, S. 154.

(33) Vgl. Hans Tietze, *Österreichische Kunsttopographie I. Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich*, Wien 1907, S. 493, Abb. S. 384 (zu F. X. Wagenschön) und Seifertová (Anm. 22), S. 75, Kat. Nr. 73, Abb. S. 59 (zu F. Ch. Janneck).

(34) Vgl. Chudzikowski (Anm. 14), S. 97.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Lubomír Slavíček  
Bubeneckská 13  
CZ 16000 Prag  
email: slavicek@phil.muni.cz  
Übersetzt von Katarina Blum, Salzburg