

16/17

BAROCKBERICHTE

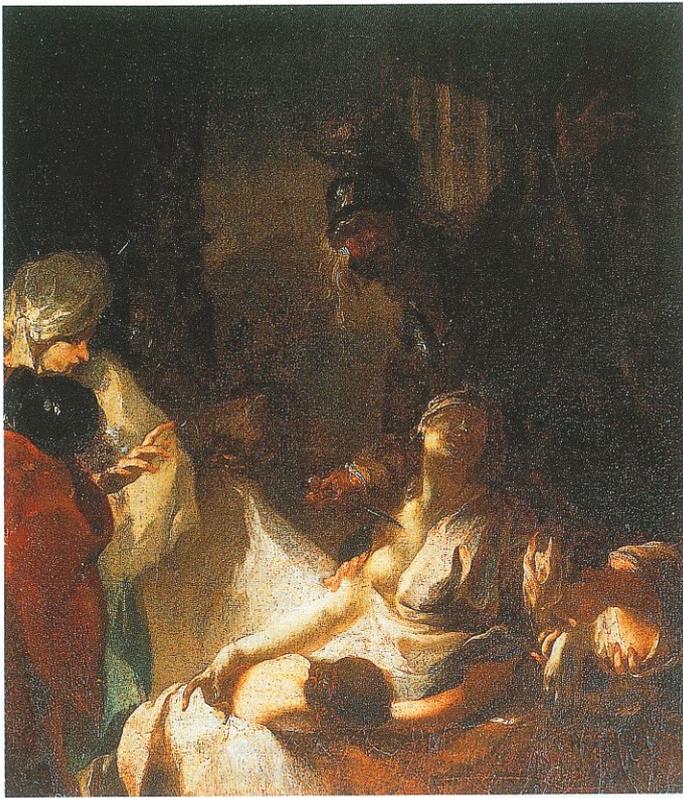


Abb. 1: Maulbertsch-Umkreis, *Die Opferung der Tochter Jephtas*, 59,5 × 52 cm, Öl/Lw., Dorotheum Wien, 1660. Auktion, 4. November 1992, Nr. 202.



Abb. 2: Maulbertsch-Umkreis, *Die Opferung der Tochter Jephtas*, 44,5 × 37 cm, Öl/Lw., Dorotheum Wien, 1797. Auktion, 11. Juni 1996.

Monika Dachs

## Franz Anton Maulbertsch in Langenargen

Im Vorwort des Kataloges zu seiner ersten Ausstellung „Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn“ von 1984 schrieb Eduard Hindelang, damals wie heute Leiter des Museums Langenargen: „Als Österreich und Ungarn 1974 Franz Anton Maulbertsch zu seinem 250. Geburtstag mit wegweisenden Ausstellungen in Wien, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Halbturn und Budapest ehrten, wurde vielen Kunstfreunden erst bewußt, daß der größte Maler des Spätbarock in Österreich – ein Schwabe war. [...] Diesem großen Sohn in seiner Heimat eine würdige Gedenkstätte zu schaffen, war für mich der wichtigste Beweggrund für die Gründung eines Museums in Langenargen. [...] Nun gehört es zu den vornehmsten Aufgaben, [...] sein Werk in einem Zyklus von drei Ausstellungen auch in seiner deutschen Heimat vorzustellen.“<sup>1</sup>

Eduard Hindelang ist es mit unermüdlichem persönlichem Einsatz gelungen, diese große Aufgabe zu verwirklichen. Zehn Jahre nach der ersten folgte 1994 zum 270. Geburtstag des Malers die Ausstellung „Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil“, und 1996, in seinem 200. Todesjahr, war „Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis“ zu sehen.<sup>2</sup>

Der vorliegende Beitrag hat zum Ziel, besonders die dritte Ausstellung von 1996 zu besprechen; da sie aber der letzte Teil einer Trilogie ist, wie Hindelang seinen Ausstellungszyklus nannte, ist es sinnvoll, auch die beiden älteren Kataloge einzubeziehen. Sie stellen im Rahmen eines Gesamtkonzeptes gewiß den bedeutendsten Beitrag zur Maulbertsch-Forschung der letzten vierzehn Jahre dar. Denn sowohl die Fülle der vorgestellten Objekte, von denen viele bisher unpubliziert waren, als auch die zahlreichen Aufsätze bewährter Maulbertsch-Forscher, allen voran Klara Garas, Bruno Bushart und Hubert Hosch, finden in der Ausstellungsgeschichte der letzten Jahre nichts Vergleichbares.

Wenn man sich nun erinnert, so lag das unbestreitbare Verdienst der österreichischen und ungarischen Ausstellungen von 1974 darin, erstmals die wichtigsten Werke, die man mit Maulbertsch in Verbindung brachte, vereint zu präsentieren<sup>3</sup>. Das Konzept stand noch ganz in der Tradition der Monographie von Klara Garas von 1960<sup>4</sup>: Es wurde eine große Materialsammlung vorgestellt, mit deren Hilfe man die Maßstäbe für Maulbertschs Stilkriterien entwickelte.

Die erste Ausstellung in Langenargen gehörte dieser Phase der Maulbertsch-Forschung

an, in der man sich auf das Materialsammeln konzentrierte. Schwerpunkte waren neben den Werken aus Ungarn ihre Auswirkungen auf die dortigen Nachfolger, ein historisches Porträt von Maulbertschs Auftraggebern und die Bearbeitung wenig bekannter Objekte. Der Katalog beschränkte sich auf kurze Biographien der jeweiligen Künstler und die Besprechung der Werke. Bereits in den späten siebziger Jahren waren aber verstärkt Stimmen laut geworden, die eine rigorose Beschränkung der sogenannten eigenhändigen Werke Maulbertschs forderten<sup>5</sup>. Diese kritische Betrachtungsweise dauert bis heute fort und fand auch im zweiten und dritten Langenargener Katalog ihren Niederschlag: Die Informationsdichte und Werkkritik nahm daher beträchtlich zu.

Aus dem zweiten Katalog von 1994 ist besonders der Beitrag von Hubert Hosch zur Künstlergeschichte der Wiener Akademie hervorzuheben, der in jedem Fall zur Standardliteratur auf diesem Gebiet zählt. Erstmals werden hier die so wichtigen Preisstücke der Schüler chronologisch vorgestellt und ausführlich besprochen. Die lückenhafte Überlieferung dieser Objekte ergänzt der Autor so weit wie möglich mit historischen Quellen, so daß dadurch ein überblickbares



Abb. 4: *Umkreis der Wiener Akademie, Die Enthauptung Johannes des Täufers, 90,5 × 63 cm, Öl/Lw., Leihgabe im Museum Langenargen.*

Gesamtbild entsteht. Schon Klara Garas hatte sich 1992 genau demselben Thema gewidmet – da der Aufsatz allerdings in einer schwer zugänglichen Zeitschrift erschien, blieb er bisher so gut wie unbeachtet<sup>6</sup>.

Der Katalog, den Hubert Hosch im Band von 1994 im Alleingang verfaßte, steht stark im Bann seines kritischen Geistes und damit in der Tradition der Betrachtungsweise von Peter Cannon-Brookes<sup>7</sup>. Die schonungslose Objektkritik des Autors regt zur Diskussion an und fordert den Leser zur Stellungnahme heraus – und im besten Falle zu einer genau-

en stilkritischen Betrachtung der Werke. Das geschlossen anmutende Maulbertsch-Œuvre der sechziger Jahre war längst verschwunden; übrig blieben – zum Teil bis heute – unlösliche Fragen. Diese betreffen zumeist das Problem der Qualität: Wo ist die Grenze zum Werk des Meisters zu ziehen, wo soll man sich für einen Akademiekollegen, Schüler, Nachahmer entscheiden? Beschämt müssen wir feststellen, wie wenig wir noch immer über die Mitschüler an der Akademie wissen – oder wissen können: Ohne neue Dokumente oder glaubhaft signierte Werke, die

uns beispielsweise mehr Klarheit über die Zeitgenossen von 1740 bis 1750 verschaffen, ist keine objektive Lösung dieser Frage möglich. Denn gerade in diesem Zeitraum trat jenes Phänomen, das Maulbertschs eindrucksvollste Werke kennzeichnet, relativ weit verbreitet auf: expressive Stiltendenzen, für die beispielsweise Paul Troger und Josef Mildorfer mitverantwortlich waren, deren Ursprung sich aber nicht wirklich konkretisieren läßt. Es war gewiß ein großes Verdienst der zweiten Ausstellung, diese Fragen bewußtgemacht zu haben – auch wenn nun der Leser in vielen Fällen verwirrt, aber neugierig auf künftige Ergebnisse zurückbleibt.

Dieser Weg der kritischen Betrachtung wurde nun auch im dritten Band zum Thema „Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis“ weiterverfolgt. Da diesmal sechs Autoren für den Inhalt verantwortlich sind, repräsentieren ihre Beiträge jene Meinungsvielfalt, die zu vielen Objekten herrscht und erfreulicherweise nicht unterdrückt wurde. In manchen Fällen hätte man sich vielleicht ausführlichere Erklärungen zu den Kontroversen gewünscht<sup>8</sup>. Unter den ausgestellten Objekten findet sich verständlicherweise viel Bekanntes aus den beiden vorangegangenen Ausstellungen, da einige von Maulbertschs schwäbischen Malerkollegen ebenfalls Schüler der Akademie waren oder in ungarischen Sammlungen vertreten sind. Enthielten die Bände von 1984 und 1994 jeweils vier wissenschaftliche Beiträge, so ist deren Anzahl 1996 auf elf angewachsen.

Der erste von Klara Garas ist eine Geschichte der literarischen Quellen, die als Ausblick die moderne Forschungsliteratur einschließt und somit absolute Pflichtlektüre für all jene ist, die sich dem Gebiet der spätbarocken Malerei in Österreich zuwenden<sup>9</sup>.

In den beiden nachfolgenden Beiträgen von Hubert Hosch wird einerseits die Vorbildhaftigkeit von Maulbertschs schwäbischer Heimat, andererseits die Präsenz seiner Landsleute in Wien untersucht. Wie schon in dem vorangegangenen Katalogband besticht auch hier wieder die überaus große Objektkennntnis des Autors. Selbst für den Kenner des österreichischen Spätbarock bieten sich hier zahlreiche unbekannte Beispiele und neue Sichtweisen<sup>10</sup>.

Die beiden Aufsätze von Bruno Bushart, die daran anschließen, sind monographisch zwei Künstlerpersönlichkeiten gewidmet: Franz Josef Spiegler und Eustachius Gabriel. Bei ersterem der beiden geht es dem Autor besonders um eine „genauere Positionsbestimmung des Künstlers Spiegler [...] mit einigen Präzisierungsvorschlägen gegenüber dem bisherigen Forschungsstand“<sup>11</sup>. Mit der Fülle des Materials, die der Autor geradezu virtuos handhabt, wird sich nun jeder künftige Spiegler-Bearbeiter in harter Arbeit auseinandersetzen müssen. Dagegen sind die kurzen „Bemerkungen zu Eustachius Gabriel“ eine leichtere Kost – aber ebenso anspruchsvoll<sup>12</sup>.



Abb. 3: Maulbertsch-Umkreis, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 58 x 41 cm, Öl/Lw., Wien, Österr. Barockmuseum im Unteren Belvedere (Fotostudio Otto, Wien).

Der Beitrag von Georg Paula über die eher unbekannteren Maler Michael Holzhey, Johann Martin Seltenhorn und Michael Daenzel schließt letztlich an den zweiten Beitrag von Hubert Hosch an, da es sich auch hier um drei Künstler handelt, die als „Geschichtsmaler“ der Wiener Akademie angehörten. Auch hier werden neue Forschungsergebnisse vorgestellt, die besonders das Vergleichsmaterial zu Maulbertsch bedeutend bereichern<sup>13</sup>. Der Beitrag von Nina Lemmens ist, im Unterschied zu jenem des Kataloges von 1994, viel besser geglückt, da sich die Autorin auf

wenige Beispiele konzentriert, die sie in historischen und stilgeschichtlichen Zusammenhängen präsentiert<sup>14</sup>. Mit dem spezifischen Thema Maulbertsch und Schwaben stehen sie allerdings in keinem direkten Zusammenhang.

Dem Andenken an Dimitri Schelest ist nun der Aufsatz von Gode Krämer gewidmet, der sich mit zwei Zeichnungen der Graphischen Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg beschäftigt und auch Blätter der Lemberger Sammlung des Major Kühnel einbezieht, deren Erforschung wir eben jenem



Abb. 5: Maulbertsch-Umkreis, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 58 × 40 cm, Öllw., ehemals Galerie St. Lukas, Wien.

ukrainischen Wissenschaftler verdanken. Die beiden Blätter, die vor relativ kurzer Zeit aus dem Kunsthandel nach Augsburg gelangten, wurden erstmals in der Monographie von Klara Garas von 1960 genauer besprochen; bis heute läßt sich die Autorschaft Maulbertschs allerdings nicht beweisen<sup>15</sup>.

Nun bleibt noch, auf zwei weitere Beiträge im Bereich der Graphik hinzuweisen: auf den Überblick von Katharina Setzer zu den Maulbertsch-Radierungen, der besonders bei

den Katalogbeiträgen etwas dürftig ausgefallen ist<sup>16</sup>, und auf den sehr ausführlichen von Hubert Hosch über die Maulbertsch-Reproduktionsgraphik – hier unter dem Begriff der Schmutzer-Schule zusammengefaßt<sup>17</sup>. Einen spannenden Abschluß des Beitragsteiles bietet schließlich Helmut Börsch-Supan mit einer Arbeit über jenes Bild, das Maulbertsch anlässlich seiner Ernennung zum Berliner Akademiemitglied malte. Der Autor erbringt – aufbauend auf den Erkenntnissen von Klara Garas – den Beweis für einen ganz

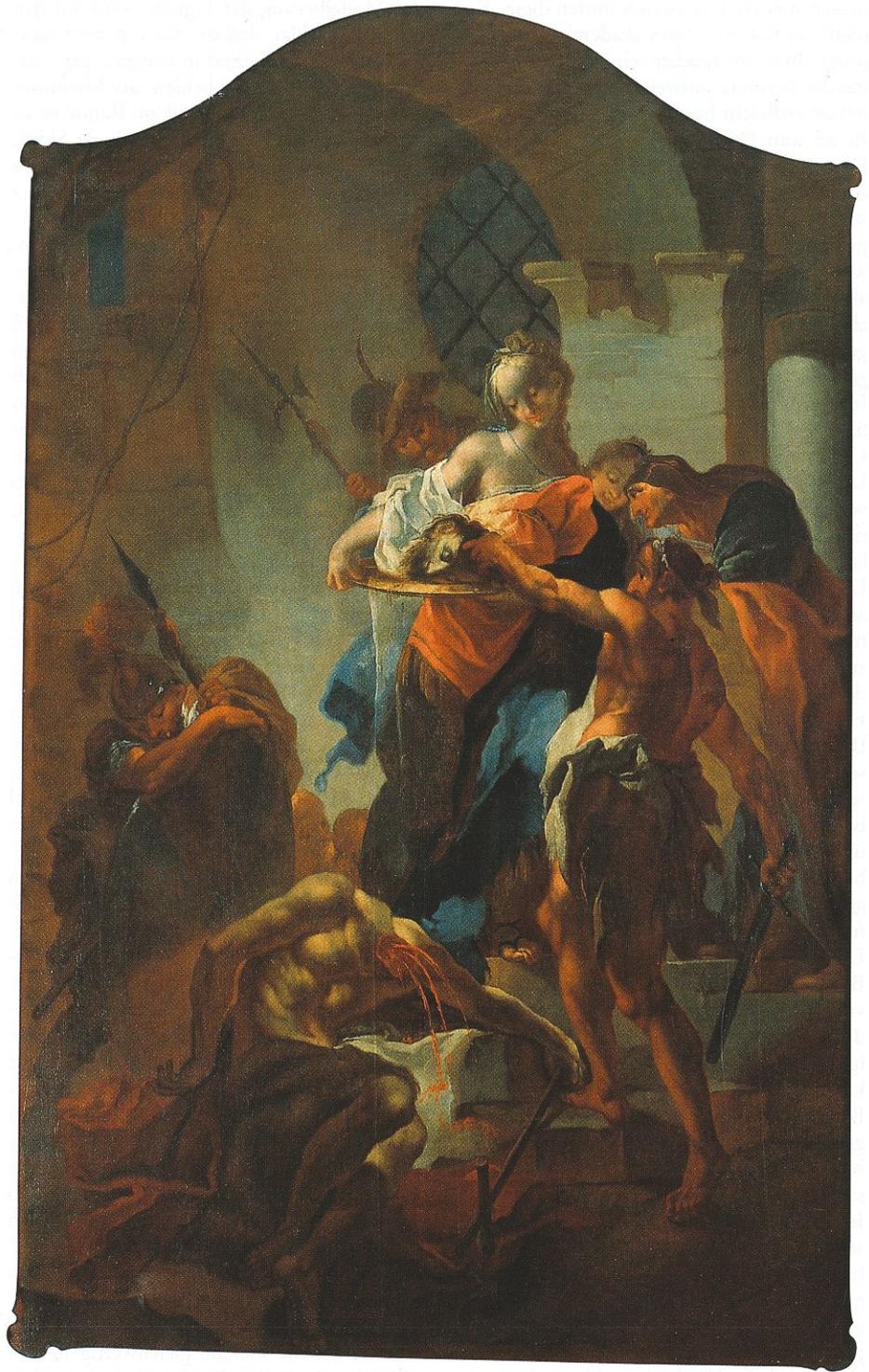
anderen Darstellungsinhalt als allgemein angenommen<sup>18</sup>.

Wendet man sich nun nach den vielen Aufsätzen dem ebenfalls sehr umfangreichen Katalog zu, so können aus Platzgründen hier nur sehr wenige Werke besprochen werden: Da ist zum Beispiel jene kleine Ölskizze der Österreichischen Galerie in Wien, die den heiligen Florian zeigt und gerne als Vorbild für die seitengleiche Radierung aus der Schmutzer-Schule angesehen wird<sup>19</sup>. Die beiden Darstellungen sind den Maulbertsch-Forschern spätestens seit dem brillanten Aufsatz von Bruno Bushart von 1984 bekannt<sup>20</sup>. Diese Ölskizze gehört nun aber zu jener Objektgruppe, deren Eigenhändigkeit seit den späteren achtziger Jahren angezweifelt wurde, ohne daß es bisher gelang, sie mit bestimmten Künstlern in Verbindung zu bringen<sup>21</sup>. Selbst wenn das Argument der Seitengleichheit bei der Umsetzung von Skizze zu Radierung bei Maulbertsch nicht als Argument für eine Kopie gelten kann<sup>22</sup>, gibt es dennoch Hinweise auf eine mögliche Entstehung des Bildes nach der Radierung.

Bei der Umsetzung von Maulbertsch-Vorlagen ist nämlich häufig zu beobachten, daß seine Figuren, die (vor der klassizistischen Phase) in ihrem körperlichen Gefüge ohnehin schwer zu lesen sind, von den Nachfolgern verfälscht wurden. Da erscheint in der Florian-Skizze z. B. der verkürzte Oberkörper des Teufels rechts vorne als bloßes Ornament; die Köpfe der Putti links scheinen zusammengewachsen. Was in der Graphik mittels Schattierung plastisch hervorgehoben wird, ist in der Ölskizze gänzlich verflacht. Mehr noch: Die Radierung verrät trotz ihres graphischen Charakters eine bedeutende Inszenierung mittels Licht: Nur bestimmte Bildelemente werden beleuchtet und dadurch pointiert hervorgehoben. Die Ölskizze hingegen ist in eine gleichmäßige, relativ undifferenzierte Helligkeit getaucht; sie kann für die Radierung also nicht vorbildhaft gewesen sein. Zudem ist nicht anzunehmen, daß erst der Stecher die Feinheiten der Binnenzeichnung erfand: Gesicht und Gewand des Heiligen – besonders sein hell belichtetes rechtes Bein – erscheinen in der Ölskizze plump modelliert. Wir können wohl am ehesten annehmen, daß sie von einem Künstler stammt, der vielleicht beides kannte: Maulbertschs verlorenes Florian-Fresko in St. Pölten und die vorliegende Radierung aus der Schmutzer-Schule<sup>23</sup>.

Mit ähnlichen Details geben auch manche andere Ölskizzen ihren Charakter als Nachahmungen des Meisters preis: So ist auch die beinahe orangefarbene Grisaille des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums zu Maulbertschs Radierung des Hauptmannes von Kapernaum ganz gewiß nicht als vorbereitende Skizze zu sehen<sup>24</sup>: Hier sind es vor allem einige Details der schwächeren Körperwiedergabe, die den Nachahmer verraten: Das aufgestützte linke Bein des Fahnenträgers ist weit weniger verkürzt, das rechte er-

Abb. 6 (rechts): Maulbertsch-Umkreis, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 330 × 215 cm (mit Rahmen), Öl/Lw., Klagenfurt, Diözesanmuseum (Fotostudio Puch, Klagenfurt).



scheint klobig hinter dem Gewandbausch des Hauptmanns, Hände und Füße wurden vergrößert und vergrößert – die vorgestreckte Hand Christi erscheint beispielsweise völlig vom Körper losgelöst. All diese Beobachtungen müssen im Vergleich mit der Radierung zu dem Schluß führen, daß wir in der Ölskizze eine Wiederholung vor uns haben. Dasselbe gilt auch für die in Nürnberg benachbart ausgestellte Verherrlichung des Jesuskindes durch Heilige. Der Ausführende ist möglicherweise nicht einmal mit dem des

„Hauptmannes“ identisch, denn seine Reproduktionsmethoden sind andere: Er vergrößert die Figuren nicht; hier sind allerdings die Konturlinien der darunter liegenden Federzeichnung gut zu erkennen, die jegliche Spontaneität eines Entwurfes vermissen lassen<sup>25</sup>. Möglicherweise sind die beiden Ölskizzen als Übungsarbeiten von Schülern zu verstehen – ob nun im Rahmen der akademischen Ausbildung, in Maulbertschs Atelier oder in freier Wahl als Übungsobjekt eines Zeitgenossen, muß offen bleiben<sup>26</sup>.

Das Phänomen, das in diesen Darstellungen anklingt, läßt sich am besten mit dem Begriff der „künstlerischen Nachahmung“ definieren. Zum Abschluß dieses Beitrages sei nun an einige bekannte Beispielreihen erinnert, die stets die gleiche Szene in großer Detailtreue reproduzieren – und sich noch immer mit weiterem Material ergänzen lassen. Ihr Zustandekommen läßt sich in keiner Weise erklären; gewiß erscheint nur, daß es sich um überaus erfolgreiche Kompositionsmodelle handelte, die auf großes Interesse der Zeitge-

nossen stießen. Einerseits könnten diese „Kopien“ im Rahmen eines akademischen Lehrprogramms entstanden sein, da sie teilweise gleiche Formate aufweisen, andererseits waren sie vielleicht begehrte Verkaufsobjekte.

Es sei nun beispielsweise an jene Serie der Darbringung Christi erinnert, die durch den Aufsatz von Charles de Tolnay ins Bewußtsein der Forschung rückte. Von dieser Komposition kennt man mittlerweile mindestens sechs Versionen; Maulbertsch gilt allgemein als ihr Erfinder – seine Urfassung scheint aber nicht unter den bekannten Darstellungen zu sein, die größtenteils Johann Bergl zugewiesen werden<sup>27</sup>.

In den gleichen künstlerischen Zusammenhang gehören auch die vier Fassungen der Opferung der Tochter Jephtas, die bereits im Langenargener Katalog von 1994 vorgestellt wurden<sup>28</sup>. Dieser Darstellungstypus läßt sich nun um eine Untergruppe erweitern, die bislang aus zwei Exemplaren besteht und an die Darstellung im Grazer Museum Joanneum anschließt<sup>29</sup>: Im Abstand von vier Jahren kamen im Wiener Dorotheum zwei Ölskizzen zur Versteigerung, die ebenfalls die Opferung der Tochter Jephtas zeigen, allerdings in Halbfigur (Abb. 1, 2)<sup>30</sup>. Die Szene ist an den Betrachter herangerückt und auf wenige Personen beschränkt. Die größere erinnert in ihrem Erscheinungsbild so stark an Maulbertsch, daß man versucht ist, sie in seinem unmittelbaren Umfeld entstehen zu lassen; bei der kleineren ist die Replik schon aufgrund des klareren und größeren Erscheinungsbildes ganz offensichtlich.

Es ist nun durchaus gerechtfertigt, dieses Bildthema mit dem Akademiewettbewerb von 1751 in Verbindung zu bringen – allerdings nur mit der figurenreichen Darstellung. Damals gewann der ansonsten unbekannt Franz Anton Scopoli vor Johann Bergl den ersten Preis<sup>31</sup>. Die beiden hier vorgestellten Bilder mit der reduzierten Fassung bleiben allerdings bislang ohne dokumentarische Grundlage.

In der letzten Beispielgruppe werden nun sechs Darstellungen zum Thema der Enthauptung Johannes des Täufers zusammengestellt, von denen die zwei qualitativsten als Ergänzung zu den Langenargener Katalogen zu verstehen sind. 1994 wurden eine Ölskizze und ein Altarbild aus Memmingen gezeigt, wobei letzteres dokumentiert ist: Es wurde 1753 vom Schreiner Georg Buder für die Markus-Pfarrkirche gestiftet und vom gleichnamigen Sohn gemalt, der damals in Wien lebte. Durch dieses Dokument steht also die Wiener Herkunft der Komposition außer Zweifel<sup>32</sup>. Schon im Katalog von 1994 wurde auf die Version der Österreichischen Galerie in Wien verwiesen (Abb. 3), die ein Urbild von Maulbertsch annehmen läßt<sup>33</sup>. Im Katalog von 1996 wurde diese Gruppe um eine weitere Skizze in deutschem Privatbesitz erweitert (zur Zeit als Dauerleihgabe im Museum von Langenargen, Abb. 4)<sup>34</sup>. Besonders im Bereich der Lichtführung und

der Modellierung der Figuren wird auf den ersten Blick klar, daß die Skizzen der Österreichischen Galerie und in Langenargen qualitativvoller sind als die beiden aus Memmingen. Als interessantes Detail am Rande ist zu vermerken, daß aber die Memminger Skizze und die der Österreichischen Galerie genau die gleichen Maße aufweisen, nämlich 58 × 41 cm.

Dieser Wiener Version wiederum sehr ähnlich – und dem Urbild offenbar noch näher – ist nun eine weitere Ölskizze, die sich ehemals im Besitz der Galerie St. Lukas in Wien befand und zudem wieder die bekannten Maße von 58 × 41 cm aufweist (Abb. 5)<sup>35</sup>. Als gegenwärtiger Abschluß der Beispielreihe ist das großformatige Altarbild des Klagenfurter Diözesanmuseums anzusehen (Abb. 6), das mit gewisser Wahrscheinlichkeit aus der Pfarrkirche von Wachsenberg (Kärnten) stammt<sup>36</sup>.

Unter den bisher bekannten Versionen befinden sich nun zwei Altarbilder, drei Skizzen mit gleichem Format und eine vierte, etwas größere. Schnell ist bei dieser Materialfülle die Frage gestellt, ob denn nun endlich das Maulbertsch-Urbild darunter sei; etwas unsicher wird diese Frage im allgemeinen verneint. In jedem Fall muß man sich überlegen, in welchem Verhältnis die sechs Darstellungen zueinander stehen – und welche wohl dem verschollenen Maulbertsch-Urbild am nächsten kommen.

Mit Gewißheit sind dies nicht die beiden Bilder aus Memmingen: Wenn man die beiden vergleicht, wird recht schnell deutlich, daß die Skizze entweder gar kein oder nur eines von mehreren Vorbildern für das Altarbild war. Hier finden sich zu viele Unterschiede, besonders offensichtlich bei der Behandlung des Johanneskörpers: Wird die Muskulatur in der Skizze ornamental aufgelöst und der blutüberströmte Hals mit einem Tuch verunklärt, so zeigt das Altarbild ganz klar die ursprüngliche „Wiener“ Fassung. Die Beziehung der beiden zueinander ist also zu relativieren, da sie sich offenbar nicht direkt vom Urbild herleiten.

Geradezu akribisches Vergleichen hat nun zu dem Schluß geführt, daß wir die drei Versionen: Galerie St. Lukas, Klagenfurt und Österreichische Galerie gleichwertig nebeneinander als direkte Kopien nach dem fiktiven Maulbertsch-Urbild annehmen können. Das läßt sich anhand kleinster Veränderungen von Details feststellen: Der Mantel der Salome war in der originalen Version offenbar nach hinten weggeflattert, wobei er eine seltsame zipfelige Konfiguration annahm. Diese finden wir sowohl in den Bildern aus Klagenfurt als auch der Österreichischen Galerie (und in der fernerer kleinen Memminger-Version) in übertriebener Form wieder. Weshalb die Wiener Skizze dennoch nicht das Vorbild für das Altarblatt sein kann, zeigt der kauernde Ritter: Sein Schild ist in allen Versionen so groß, daß er hinter dem zusammengesunkenen Körper des Johannes ver-

schwindet – nur nicht in der Variante der Österreichischen Galerie. Diese bleibt also bislang nur vom Urbild abhängig, ebenso die Klagenfurter Version<sup>37</sup>. Besonders nahe kommen einander nun das Klagenfurter Altarbild und die Skizze der Galerie St. Lukas, auch wenn dort der ominöse Gewandzipfel bereits fehlt, wie auch in der Langenargener und der großen Memminger Darstellung. Was die beiden erstgenannten noch enger verbindet, ist eine allgemeine, größere Differenzierung bei der Behandlung des Lichtes<sup>38</sup>. Die Langenargener Skizze scheint am ehesten an die Version der Galerie St. Lukas anzuschließen; die Übereinstimmungen verraten sich bei Details wie z. B. den übergroßen schwarzen Augenflecken des Soldaten hinter der Salome und die scharfkantige Silhouette der Gewänder.

Wenn nun die drei Versionen: Österreichische Galerie, Klagenfurt und Galerie St. Lukas die erste Garnitur nach dem Urbild ausmachen, so scheinen die Skizze in Langenargen und das große Memminger Bild am ehesten der St.-Lukas-Version zu folgen, das kleine Memminger Bild steht irgendwo in der Klagenfurter Nachfolge. Der verlorenen Version Maulbertschs kommen wohl die Skizze der Galerie St. Lukas und das Klagenfurter Altarbild am nächsten.

Diese letzte Beispielreihe hat in jedem Fall gezeigt, zu welcher Perfektion hier die motivische Reproduzierbarkeit getrieben wurde. Es erübrigt sich, nach Zuschreibungen an bestimmte Künstler zu fragen: Die Abhängigkeit der kopierenden Zeitgenossen von ihrem Vorbild ist so groß, daß der Personalstil – je nach Vermögen – so weit wie möglich unterdrückt wurde, weshalb die Werke nicht ad personam zugeordnet werden können. Bei vielen Fragen scheint der Bearbeiter in der Fülle des vorhandenen Materials gefangen, da stilkritische Methoden manchmal nicht weiterhelfen. Diese Feststellung soll nicht Resignation, sondern Ansporn für die Zukunft sein, ein historisch fundiertes, stabiles Gerüst mit Hilfe gesicherter Werke aufzubauen.

Daß wir nun überhaupt in der Lage sind, so differenziert mit vielfältigem Material zu arbeiten, verdanken wir zu einem bedeutenden Teil den Forschungsergebnissen in den drei Katalogbänden aus Langenargen. Ihre Autoren haben die Fortschritte der Arbeit nicht nur mitgetragen, sondern richtungweisend beeinflusst: Hin zu einer kritischen, subtilen Betrachtungsweise, die problematische Fragen lieber offen läßt, als sie voreilig zu beantworten.

Nur der Ausdauer und dem Organisationstalent von Eduard Hindelang ist es zuzuschreiben, daß er so viele bedeutende Maulbertsch-Forscher für sein großes Projekt gewinnen konnte und ihre Beiträge sehr anschaulich in seinen Katalogen präsentiert hat. Daher ist besonders ihm als Urheber der großen Idee „Franz Anton Maulbertsch in Langenargen“ zu gratulieren – und herzlich zu danken.

Anmerkungen:

- (1) Vgl. Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Ausst.-Katalog Langenargen 1984, S. 8–9.
- (2) Vgl. Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Ausst.-Katalog Langenargen 1994. – Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Ausst.-Katalog Langenargen 1996. – Diese Ausstellung war aus Platzgründen zweigeteilt: Von März bis Juni waren Zeichnungen und Graphiken ausgestellt, von Juni bis Oktober die Malerei.
- (3) Vgl. Ausst.-Katalog Franz Anton Maulbertsch, Wien/Heiligenkreuz-Gutenbrunn/Halbrunn, 1974; Ausst.-Kat. Maulbertsch és kora (und seine Zeit), Budapest 1974.
- (4) Vgl. K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien – Budapest 1960; dies., Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde, in: Mitteilungen der Österr. Galerie, Jg. 15, Nr. 59, 1971, S. 7–35; dies., Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk, Salzburg 1974.
- (5) Vgl. P. Cannon-Brookes, The oil paintings of Franz Anton Maulbertsch in the light of the 1974 exhibitions, in: The Burlington Magazine 109, 1977, S. 19–31; K. Garas, Franz Anton Maulbertsch. Neue Zuschreibungen und neue Probleme, in: Kunst und Kultur um den Bodensee. Festgabe für Eduard Hindelang, Sigmaringen 1986, S. 143–160; H. Hosch, Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland. Anmerkungen zu Ein- bzw. Rückwirkungen und zu Fragen der Eigenhändigkeit, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 108, 1990, S. 161–195.
- (6) K. Garas, Zur Kunstübung an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert – Die Preisstücke, in: Prijatelj Zbornik II, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 33, Split 1992, S. 405–423.
- (7) Vgl. Anm. 5.
- (8) Siehe weiter unten in unserem Text beispielsweise die Zuschreibungsproblematik der Ölskizze zur Radierung des Hauptmannes von Kapernaum. Bei der Vergabe der Katalogtexte wäre es vielleicht sinnvoll gewesen, Radierung und zugehörige Ölskizzen vom gleichen Bearbeiter erstellen zu lassen. – Man vgl. z. B. die Kat.-Nr. A1/A1a; A7/A7a; A8/8a etc.
- (9) K. Garas, „Der weltbekannte, berühmte Maler“: Maulbertsch, die Zeitgenossen und die Nachwelt, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 14–27.
- (10) H. Hosch, Franz Anton Maulbertsch und seine schwäbische Heimat, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 28–44; ders., Schwäbische Maler und Wien im Barock, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 45–86.
- (11) Vgl. B. Bushart, Franz Josef Spiegler – Versuch einer Positionsbestimmung, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 87–114, zit. aus der Einleitung von S. 87.
- (12) Ders., Bemerkungen zu Eustachius Gabriel, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 115–123.
- (13) Vgl. Georg Paula, Johann Michael Holzhey, Johann Martin Seltenborn und Michael Daenzel – Drei schwäbische „Geschichtsmaler“ an der Wiener Akademie, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 124–172. – Besonders hinzuweisen ist auf die angeschlossenen Werkverzeichnisse der drei Maler, auf den Seiten 160–166, die in jedem Fall die Basis für jede Weiterarbeit auf diesem Gebiet darstellen.
- (14) Vgl. N. Febr-Lemmens, Vom Reiz der ersten Idee – Ausgewählte Beispiele zum Werkprozeß bei Franz Anton Maulbertsch, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 173–185.
- (15) Vgl. Garas 1960 (Anm. 4), S. 87–88, Kat.-Nr. 202, Abb. 176. – Über die Zuschreibungsproblematik der vorgestellten Blätter möchte ich mich hier noch nicht äußern, da sie Teil meiner Habilitationsschrift zum Thema „Zur Barockzeichnung in Österreich – Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis“ sein werden. Die Arbeit wird am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien verfaßt.
- (16) Vgl. K. Setzer, Der Graphiker Franz Anton Maulbertsch, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 194–208. Gerade in den Katalognummern hätte man sich hier beispielsweise Hinweise auf die noch erhaltenen Stückzahlen der Radierungen gewünscht. Eine begonnene Zusammenstellung bei: F. M. Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Sonderheft der Mitteilungen der Österr. Galerie, herausgegeben von G. Aurenhammer, Wien 1977, Anm. 160, 162. – Weiters hatte Katharina Setzer bei der Darstellung des Quacksalbers Probleme (Ausst.-Kat. 1996, Kat.-Nr. A7): Links auf dem Podium sitzt kein Verkäufer von Radierungen, es ist der Kassier der Truppe: er hat ein Pulversäckchen und ein Fläschchen mit Essenzen vor sich stehen, wie sie der Quacksalber und seine Helferin rechts in Händen haben. Diese Frau hilft auch niemandem auf die Bühne, sie reicht gerade ein Fläschchen hinunter. Auch Nina Lemmens hat bei dieser Szene in ihrer Dissertation Leseprobleme: Der Quacksalber selbst ist der „elegante“ Herr; der wild herumspringende Harlekin dient als lebendiger Beweis für die durchschlagende Wirkung des Wundermittels. Wie richtig beobachtet, ist solch eine Szene durchaus vom Theater inspiriert. Besonders zu empfehlen ist für das Verständnis der Darstellung Gaetano Donizettis komische Oper „L’Elisir d’amore“, die ebenfalls im 18. Jh. spielt und das Quacksalberthema facettenreich in Szene setzt. – Vgl. N. Lemmens, Studien zur Bildgenese im Œuvre des Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Zeichnung – Ölskizze – Ausführung, Bonn 1996, S. 153.
- (17) Vgl. H. Hosch, Zur Maulbertsch-Reproduktionsgraphik (Die Schmutzer-Schule), in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 209–223.
- (18) H. Börsch-Supan, Franz Anton Maulbertsch und Berlin, in: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), S. 224–234. – In der Rezension über Haberditzls Maulbertsch-Monographie verweist Garas ebenfalls auf das Schlüsselwerk, den Katalog der Berliner Ausstellung von 1788, und korrigiert den Inhalt des Bildes bereits auf: „Eine Allegorie auf den hohen Geburtstag S. K. H. des Kronprinzen von Preußen“; vgl. K. Garas, Recensio: Franz Marin Haberditzl, Franz An-

ton Maulbertsch, Wien 1977, in: *Acta Historiae Artium* 25, 1979, S. 319.

(19) Vgl. *Kat.-Nr. A40/A40a*, S. 354–357.

(20) Vgl. B. Bushart, *Fragen an Maulbertschs Hl. Florian*, in: *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Braunschweig 1984, S. 114–121.

(21) Vgl. Garas, *Festschrift Hindelang (Anm. 5)*, S. 146; Hosch 1990 (Anm. 5), S. 178–179.

(22) Vgl. *die beiden Ölskizzen zum Guckkastenmann, von denen allgemein angenommen wird, daß sie als Vorbereitung der Graphik entstanden sind: Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), A8a/8b*, S. 269, 271.

(23) Bushart, *Hl. Florian (Anm. 20)*, S. 114.

(24) Vgl. *Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), Kat.-Nr. A1a*, S. 248–249.

(25) Vgl. *Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), Kat.-Nr. A21a*, S. 310–311. *Die Vorzeichnung ist besonders beim Mantel und Kopftuch der hl. Theresia, dem Halsausschnitt des Engels daneben, dem Arm des vorderen Putto vorne oder dem herabhängenden Gewand des großen Engels rechts zu erkennen.*

(26) *Meine Überlegungen sind ursprünglich unabhängig von Hubert Hosch entstanden, der sie allerdings brieflich bestätigte. Hier sei ihm ganz allgemein für seine Hilfsbereitschaft gedankt.*

(27) Vgl. Ch. de Tolnay, *Ein unbekanntes Frühwerk des Franz Anton Maulbertsch*, in: *Festschrift für R. Hahnloser*, Basel – Stuttgart 1961. – K. Garas, *Festschrift Hindelang 1986 (Anm. 5)*, S. 145. – *Die neueste Ergänzung dieser Gruppe ist die Zeichnung von Franz Anton Weiss im Ausst.-Kat. 1996 (Anm. 2), Kat.-Nr. B21A*, S. 448–449, von Georg Paula.

(28) Vgl. *Ausst.-Kat. 1994 (Anm. 2), Kat.-Nr. IV.8*, S. 278–279 (mit Lit.), wo das Exemplar des Salzburger Museums Carolino Augusteum besprochen wurde. *Die weiteren in Sabinov in der Slowakei, Stift Lilienfeld in Niederösterreich und im Deutschen Kunsthandel. – Vgl. Garas, Preisstücke (Anm. 6)*, S. 416; *Baroque Art in Central Europe – Crossroads*, Budapest 1993, *Kat.-Nr. 9*, S. 151–152.

(29) *In dieser Grazer Fassung, ebenfalls im Katalog von 1994, S. 278–279 vorgestellt, bleibt nur die Hauptgruppe mit Jephtha, seiner Tochter und zwei Dienerinnen zu ihrer Linken gleich. Das Bild wird in Graz als österreichisch um 1750/60 bezeichnet, erinnert aber in der Figurenbehandlung deutlich an die halbfigurige Version selben Themas von Michael Angelo Unterberger in der Magnifica Comunità von Cavalese. – Vgl. J. Kronbichler, Michael Angelo Unterberger (1695–1758), Salzburg 1995, Abb. 96.*

(30) Vgl. Garas, *Preisstücke (Anm. 6)*, S. 416 und Anm. 19. *Die grössere Version: 59,5 × 52*

*cm, ehem. Obbach, Slg. Schäfer; Dorotheum Wien, Auktion Nr. 1660, 4./5. November 1992, Nr. 202. Die kleinere Version: 44,5 × 37 cm, bereits am 16. Dez. 1981 bei Sotheby's London als Nr. 33 versteigert; Dorotheum Wien, Auktion Nr. 1797, 11. Juni 1996 als Opferung der Iphigenie (!) versteigert. Beide Ölskizzen wurden Maulbertsch selbst zugeschrieben.*

(31) Vgl. Garas, *Preisstücke (Anm. 6)*, S. 416; *Ausst.-Kat. 1994 (Anm. 2)*, S. 335. *Bei Franz Scopoli, von dem wir keine Werke kennen, stellt sich nun die Frage: Wie ähnlich muß sein Stil dem von Maulbertsch gewesen sein, wenn er ein Jahr nach diesem den Wettbewerb gewinnen konnte? – vorausgesetzt, der Maulbertsch-Stil entsprach noch dem Zeitgeschmack. Dies ist aber allein durch den zweiten Platz von Bergl anzunehmen.*

(32) Vgl. *Ausst.-Kat. 1994 (Anm. 2), Kat.-Nr. V.15*, S. 314.

(33) Vgl. E. Baum, *Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere*, Wien 1980, Bd. 2, S. 762–763, *heute nicht überzeugend Franz Sigrist zugeschrieben.*

(34) Vgl. *Ausst.-Kat. 1996, Kat.-Nr. B23/B23A*.

(35) Vgl. *Galerie St. Lukas, Wien, Gemälde alter Meister, Winter 1989/90, Nr. 17.*

(36) Vgl. Garas, *Maulbertsch 1960, Nr. 22*. *Nach mündlicher Mitteilung von Frau Dr. Garas ist anzunehmen, daß das Altarblatt im Zuge der Kirchen- und Klosterauflösungen Josefs II. einer anderen Pfarre zugeordnet wurde und so nach Kärnten gelangte. Frau Dr. Garas möchte ich hier für ihre Hilfe sehr herzlich danken.*

(37) *Allerdings wäre es auch denkbar, daß der Maler des Klagenfurter Bildes auch das der Österr. Galerie als Variante geschaffen hätte.*

(38) *So scheint es zur ursprünglichen Fassung zu gehören, daß der Fuß der Salome nicht dunkel, sondern hell hinterlegt wurde, was der Darstellungsweise Maulbertschs auch mehr entspricht. Dieses Phänomen zeigen die Versionen aus der Galerie St. Lukas, aus Klagenfurt und die Skizze aus Memmingen. Das Klagenfurter Bild weist zudem die besten Differenzierungen der Stofflichkeit in den Schattenpartien auf.*

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Monika Dachs  
 Institut für Kunstgeschichte der  
 Universität Wien  
 Spitalgasse 2–4  
 A-1090 Wien

Eine deutsche Zusammenfassung des Beitrags von Mario Alberto Pavone finden Sie auf Seite 18.

*Fig. 1: Filippo Pennini, Incoronazione della Vergine; Salisburgo, Barockmuseum.*