

Rezension

Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach-1807 Znaim) Maulbertschs bester Schüler?

Ausstellungen: Langenargen (5.4.-15.10.2009), Budapest (19.11.-25.2.2010), Olmütz (14.5.-30.8.2010); Begleitband (Hg. Lubomír Slavíček) mit 407 Seiten, zahlreichen Farbabbildungen, Langenargen-Brno 2009 (in der Ausstellung € 25.-)

Das Museum Langenargen versucht auch aus lokalpatriotischen Gründen seit geraumer Zeit in Kooperation mit Museen und Universitätsinstituten in Budapest und Brünn das Phänomen des vom Bodensee gebürtigen, von Wien aus tätigen bedeutenden Barockmalers Franz Anton Maulbertsch klärend zu beleuchten. Im Falle Maulbertschs ist dies besonders die Entwicklung im Wiener Akademieumfeld ('Maulbertsch und der Wiener Akademiestil' 1994) und seine Ausstrahlung ('Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn' 1984, 'Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis' 1996, 'Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren' 2006). Dem allem vorausgegangen waren die grosse Maulbertsch-Monographie von Klara Garas, Budapest 1960 und die internationale Gedächtnisausstellung in Wien 1974. Nicht nur Peter Cannon-Brookes sondern auch der Rezensent stellten sich damals die Frage nach einem 'echten' oder eigenhändigen Maulbertsch. Zu den ersten Sortierungsversuchen gehörte auch eine 1987 in Langenargen gezeigte Ausstellung des hier gebürtigen Maulbertsch-Schülers Andreas Brugger (1737-1812). Den vorläufigen Schlusspunkt bildet dabei die 2003 abgeschlossene, bislang leider ungedruckte Wiener Habilitationsschrift von Monika Dachs-Nickels zu 'Franz Anton Maulbertsch und seinem Kreis'.

Vor diesem Hintergrund muss man die jetzige Ausstellung und den Begleitband des zumindest nach Meinung des Maulbertsch-Schwiegervaters Jakob Matthias Schmutzer, von 1797 „besten“ (aus dem nicht zu fernen Schwarzwald stammenden) „Schülers“ betrachten.

Der Geist oder die Welt Maulbertschs wenigstens aus zweiter Hand ist in dem oberen Stock des Museums sichtbar eingezogen. Leider fehlen in Langenargen von den 36 (37) Gemälde- und 22 Zeichnungsnummern die schon 1990 für das Salzburger

Barockmuseum von Dmitrij Schelest zusammengestellten Exponate aus Lwow/Lemberg in der Ukraine vollständig. Ein Drittel der gezeigten Werke war schon 2006 mit dabei. Während im **Katalog** des Begleitbandes eine strikte chronologische Reihenfolge herrscht, wurde in der **Ausstellung** eine ästhetische, die stilistische Entwicklung nicht gut dokumentierende Hängung der nur sakralen Inhalte unternommen. Neben kleineren Gemälden für Altäre, Kloster- oder Kirchenräume, einem geistlichen Porträt sind besonders Ölskizzen, Zeichnungen nach eigenen Imaginationen und vor allem viele Kopien nach Maulbertsch von Interesse. Von dem genannten Andreas Brugger gibt es nur eine einzige Zeichnung aus dem Jahre 1769 (Preiszeichnung in Rom) im 32. Lebensjahr, wohingegen der 18jährige Winterhalder schon 1759 seine Kopierfähigkeiten (nach Paul Troger) verrät, vgl. Z 1. Die „Erstlinge“ (G 1 = Abb. 1 und G 2; auf eigene Rechnung?) von 1766 (? oder etwas später?; vielleicht mit ein Anlass für die „Kunsteifersucht“



Abb. 1: J. Winterhalder d.J.: Hl. Johann Nepomuk. 1766 (?), Pöltzenberg, Seitenaltar. aus: Ausst. Kat. Winterhalder d.J. ..., Langenargen 2009, S. 306



Abb. 2: Andreas Brugger: Hll. Aloysius und Stanislaus Kotska, 1766. Kaufbeuren, Pfk. St. Martin. aus: Andreas Brugger ..., Langenargen 1987, Abb. 110

Maulbertschs?) zeigen die Fähigkeiten Winterhalders gegenüber seinem vor Oktober 1765 ausgeschiedenen, wenig älteren Mitschüleren Brugger (Abb. 2), den ästhetisch verfeinerten Maulbertsch-Stil der 60er Jahre gekonnt(er) nachzuempfinden.

Koloristisch am reizvollsten zeigt sich eine als 'ricordo' einer verlorenen Maulbertschskizze angesehene Ölstudie auf Papier (G 3), die man gerne noch einmal mit einer weiteren, 2006 gezeigten Skizze ebenfalls für Pöltenberg verglichen hätte. Einige der damaligen noch schwächeren, auch doppelseitigen Arbeiten (Öl auf Papier) möglicherweise aus der Hand Bruggers gelangten wohl in den Besitz des Mitschülers Winterhalder.

Die Ölskizzen nach 1780 (G 20-23) mit Ausnahme der auch schon 2006 präsentierten, um 1784 oder um 1792 datierten Studien nach den Klosterbrucker Refektoriumsmalereien oder - wegen der erstaunlichen Maulbertsch-Nähe - nach den Originalskizzen (im Besitz des ehemaligen Abtes Gregor Lambach?) lassen doch etwas nach. Ähnliches ist auch bei den Zeichnungen festzustellen, wobei ab etwa 1780 einige Entwürfe für Scheinarchitekturen oft mit Nischenfiguren (Z 10, 13, 18, 21, 26; unter Einfluss Vinzenz Fischers oder Andreas Schweigls?) trotz grösserer Entfernung von Maulbertsch davon auszunehmen sind.

Besonderes Interesse ziehen heute zwei um 1784 (Z 17) während einer Bilderschätzung bzw. um 1792 (Z 19) als Dokumentation für Strahov ohne grosse künstlerische Ambitionen vor Ort entstandene Zeichnungen der nun zerstörten Malereien von Klosterbruck auf sich. Glücklicherweise kann auch der 'grosse Imitator' Winterhalder seine persönliche Handschrift nicht ganz verleugnen: kühlere, blässliche Farbigkeit, dünne, spitz zulaufende Extremitäten, aufgesetzte Augen,

Die im Begleitband immer wieder angesprochenen weiteren Anregungen (Piazzetta, Raffael, Rembrandt) sind eher nebensächlich einzustufen. Um die unterschiedlichen Entwicklungen und Qualitäten der beiden Maulbertsch-Schüler anschaulich werden zu lassen, seien die gleichzeitig um 1780 entstandenen „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ nebeneinander gestellt: von Brugger ein 'quadro riportato'-Fresko im 'römischen goût' unter der Salemer Westorgelempore (Abb 4), dort in unverkennbarer Maulbertsch-Nachfolge ein Entwurf für ein unbekanntes Fresko (Z 14 = Abb. 3).

Bei dem von Lubomir Slavíček knapp, aber sorgsam bearbeiteten Katalog dürfte man bei Z 22 nach dem (bislang unbekanntem?) Hieronymus-Spruch: „Glücklich, dem das Göttliche, die Gottheit sich enthüllt, zeigt“ nicht eine 'göttliche Vorsehung' (divina providentia) sondern eine 'divinitas' vermuten.



Abb. 3: J. Winterhalder d.J.: Moses vor dem brennenden Dornbusch, um 1780. Budapest, Mus. d. Schönen Künste, Inv.Nr. 57.46K. aus: Ausst. Kat. Winterhalder d. J., Langenargen 2009, S. 367

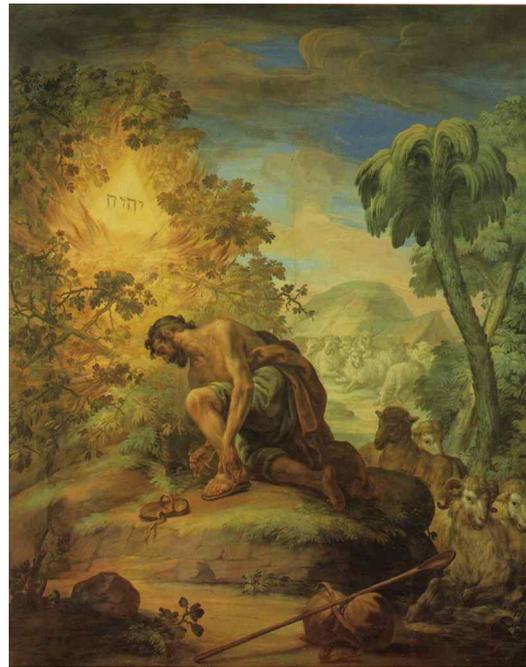


Abb. 4: Andreas Brugger: Moses vor dem brennenden Dornbusch, um 1778. Salem, Münster, unter der Westorgelempore. aus: Andreas Brugger ..., Langenargen 1987, Abb. 27

Der seitenstarke und üppig bebilderte **Begleitband** gliedert sich in ein übliches weltliches Geleitwort des Museumsleiters Professor Eduard Hindelang, Langenargen und – heute eher selten – in geistliche Grussworte der Diözesanbischöfe von Rottenburg-Stuttgart, Gebhard Fürst, und Brünn, Vojtech Číkrle, bevor der Herausgeber Lubomír Slavíček, Universität Brünn mit: „**Joseph Winterhalder d. J. - eifrigster Imitator oder eigenschöpferischer Künstler**“ dem Aufsatzreigen die Grundtonart vorgibt. Nach seinem kurzen Literaturbericht v.a. seit dem 2. Weltkrieg mit drei schwer zugänglichen tschechischen akademischen Arbeiten (Milena Hanavská: Das Werk J. Winterhalders d. J. in Mähren, Diss. Brünn 1952; Anna Grossova: Winterhalder als Maler von Altarbildern, Dipl. Brünn 1999; Tomáš Valeš, Winterhalder als Freskant, Dipl. Brünn 2008) plädiert Slavíček für eine Neubewertung wegen der bislang nicht beachteten grossen Schaffensbandbreite und auch wegen der positiveren Besetzung des Begriffs Nachahmung im 18. Jahrhundert (vgl. Winckelmann ab 1755). Slavíček und die übrigen Autoren versuchen damit gegen die ziemlich einhelligen Stimmen der „**Quellentexte**“ anzuschreiben. Auch machen die Äusserungen einiger Freskanten dieses Jahrhunderts oder Goethe in „Nachahmung, Manier, Stil“ von 1789 doch noch einen deutlichen und

qualitativen Unterschied zwischen Nachahmer (Kopist) und Inventor. Die Herstellung von Kopien, besser Repliken, Teilkopien, Kartonvergrößerungen gehörten wohl zum Alltag der besseren Mitarbeiter in einem grösseren Freskomalereibetrieb.

Ziel des Buches, das Liebhaber wie Kenner ansprechen soll, sei eine zusammenfassende (und gerechte) Monographie des „besten Schülers“ von Maulbertsch, eines „individuellen Künstlers“ und „eifrigsten Kopisten“ – videamus et legamus igitur.

Den umfänglichsten und gewichtigsten Beitrag (116 Seiten mit Abbildungen) liefert der schon genannte junge Brünner Kunsthistoriker Tomáš Valeš mit: „**Josef Winterhalder d. J. (1743-1807) – Maulbertschs bester Schüler in Fresko**“ nach der bekannten Feststellung des Schwiegervaters von Maulbertsch, Jakob Matthias Schmutzer. Valeš kündigt eine klassische Künstlermonographie mit einem stärker ikonographisch-mentalitätsgeschichtlichem Akzent und einer Auswertung neuer Quellen an.

In „Ankunft in Mähren und die Lehrjahre“ gibt er den schon tradierten Lebensweg wieder: Sohn eines Bildhauers aus dem Schwarzwald, Erziehung ab 1752 (wegen der schlechten 2. Ehe des Vaters) und Adoption (um 1759) durch den Onkel, den akademischen Bildhauer Joseph Winterhalder d. Ä., dort die erste Unterweisung (Kopien nach Troger u.ä.), Malerausbildung bei Joseph Stern in Brünn. Über die formale Bildung (sicher nicht die eines Holzer, Göz, o.a.) äussert sich Valeš erstaunlicherweise nicht. Den anschliessenden Aufenthalt bei Maulbertsch ab 1763 dehnt er bis April 1768 (erste selbständige Werke, vgl. die Seitenaltarblätter von Pöltenberg, aber angeblich schon 1766). Den von Winterhalder selbst noch um 1800 erzählten, auch auf ihn zurückfallenden „Rausschmiss“ (wegen „Kunsteifersucht“) bei Maulbertsch - wohl wegen unerlaubtes Kopieren und Wiederverwendung auf eigene Rechnung - wird von Valeš nicht ausführlich kommentiert und eher in Richtung Gleichwertigkeit und daraus resultierender Rivalität gesehen. Die Tatsache, dass Winterhalder 1772-74 nochmals von Maulbertsch engagiert wurde, spricht eher für ein Nicht-Nachtragen, keine Rivalitätsgedanken gegenüber einem 'linientreuen', später seine Unterlegenheit immer bekenneenden Mitarbeiter oder auch für einen Engpass an geeigneten, fähigen Mitarbeitern.

Von hier kommt Valeš auf S.47 zu einem zentralen Problem, nämlich der Urheberschaft der Maulbertsch zugeschriebenen Ölskizzen vornehmlich denen auf Papier. Diese werden von Monika Dachs-Nickel (wie auch vom Rezensenten seit 1987) als nicht eigenhändig angesehen. Ausgehend von einem bislang unbekanntem, am 9.3.1766 datierten Brief Maulbertschs, worin dieser den „*haubttheil der Scützen*“ für Pöltenberg ankündigt, zählt

der Autor dafür als *"erste Idee"* eine lavierte Federzeichnung in der Wiener Albertina, Inv.-Nr. 24.241 (Abb.5), die er im Vergleich mit der sicher eigenhändigen Zeichnung in der Wiener Albertina, Inv- Nr 14.582 „Krönung des Hl. Stephan“ (Abb.6) nicht als eine Winterhalder-Kopie einer wohl schon vor Oktober 1765 entstandenen Zeichnung (oder Ölskizze?) ansehen will.

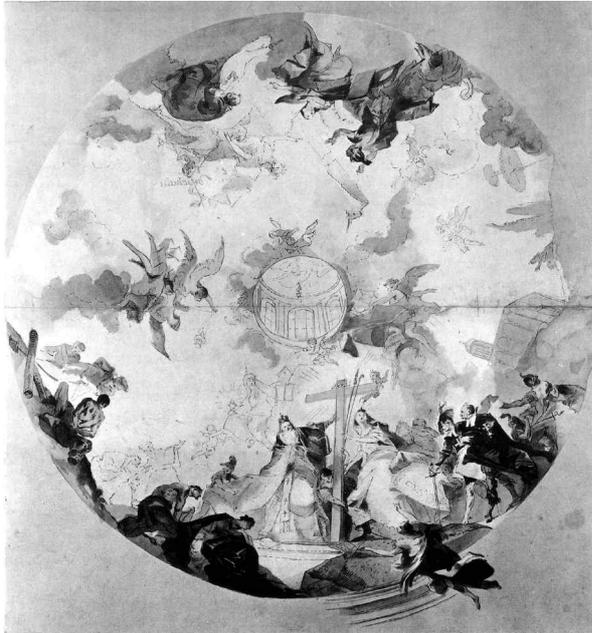


Abb. 5: J. Winterhalder d.J.: Auffindung d. Hl. Kreuzes, vor Okt. 1765 (?). Wien, Albertina, Inv. Nr. 24.241. aus: Ausst.Kat. F. A. Maulbertsch, Wien 1974, S. 205



Abb. 6: F. A. Maulbertsch: Krönung des Hl. Stephan, um 1768. Wien, Albertina, Inv.Nr. 14.582. aus: Ausst. Kat. F. A. Maulbertsch, Wien 1974, S. 210



Abb. 7: J. Winterhalder d.J.: Anbetung des Hl. Kreuzes, 1765-66. Brünn, Mährische Galerie, Inv. Nr. 1036. aus: Ausst. Kat...., Langenargen 2006, Nr. 15



Abb. 8: J. Winterhalder d.J./F. A. Maulbertsch: Auffindung des Hl. Kreuzes, um 1765-66. Brünn, Mährische Galerie, Inv. Nr. 1037. aus: Ausst.Kat. ... Langenargen 2006, Nr. 9

Ausserdem rechnet er die beiden annähernd gleichgrossen Brünner Ölskizzen (beide ? auf Papier) auch von gemeinsamer Herkunft (G 3 und 2006, Nr. 9) dazu, wobei er die Schwächere (G 3) (Abb. 7) richtigerweise stilistisch eindeutig Winterhalder zuweist. Die sicher Bessere (Abb. 8) sei durch eine Stelle in einem privat-geschäftlichen Maulbertsch-Brief an seine erste Frau Barbara geb. Schmid vom April 1765 (? oder 1766?; warum wird die ganze Quelle nicht faksimiliert offen auf den Tisch gelegt?) quasi dokumentiert: „... *du must auch alle öhl farben in Plotern Reyben lassen, damit ich solche zum Scütziern auff znaym nehmen kan ...*“. Nach Überlegung des Rezensenten könnte dieser im April 1765 (oder 1766?) nach Wien geschickte Brief noch von Halbturn (1766 wegen Korrekturen?) aus erfolgt sein, weil Maulbertsch über Wien reisend die geriebenen und mit Öl versetzten Pigmente in „Plotern“ (Tierblasen als Tubenvorläufer also nicht etwa Papier-Blätter; vgl. auch den schwäbisch-alemannischen Ausdruck Bloddr für Blase; englisch bladder) für/nach Pöltenberg/Znaim mitnehmen wollte. Damit ist also nicht gesagt, dass diese Skizzen auf Papier ausgeführt werden sollten, sondern nur, dass er vor (oder nach?) dem am 9.10.1765 abgeschlossenen Vertrag für Pöltenberg (und nach Beendigung von Halbturn: Bezahlung aber schon Ende Mai 1765; die Zeichnung für das Hochaltarblatt in Pöltenberg wurde am 4.7.1766 approbiert) gleich die Skizzen (vor Ort oder in Klosterbruck?; nach Anm. 38: „...*wie die skitzten ausweißet in Fresco zu mahlen...*“ scheint es sich nur um **eine** – die Hauptskizze - zu handeln) fertigen (lassen?) wollte. Kleinere (Keil-) Rahmen und die Leinwand hätten wohl immer im Gepäck mitgeführt oder vor Ort schnell angefertigt werden können.

In der von Valeš bemühten Sammlung Reuschel, München sind ganze neun von 60 Skizzen auf Papier ausgeführt und alle stammen sie aus dem weiteren Wiener Umkreis. Dass Tintoretto, Rubens (zumeist auf Holz) Papier als Träger verwendet haben, bedeutet in diesem Zusammenhang nicht viel. Farbige Ganzentwürfe (Modelli) wurden von Maulbertsch immer nur auf Leinwand gemalt. Die doppelseitigen farbigen Teil-'entwürfe' sind - wie schon gesagt - auf alle Fälle auszuscheiden und Mitarbeitern/Schülern wie Brugger (ab 1755 bis um Herbst 1765) (Abb. 9), Johann Angst, Johann Planck (ab Nov. 1759), Winterhalder, Matthäus Mutz (ab Nov. 1767) u.a. zuzuweisen.

Eine frühere Stufe des Werkprozesses bildeten die oben erwähnten lavierten Federzeichnungen, die von Maulbertsch sicher schon imaginierend farbig antizipiert wurden. Arbeitsökonomisch scheint es am sinnvollsten, wenn Maulbertsch seine genehmigten Gesamtentwürfe von guten Gehilfen eher in Tempera (kommt eigentlich dem



Abb. 9: Andreas Brugger: Hl. Bernhard v. Clairvaux als Doctor mellifluus, um 1765. Bremen Kunsthalle. aus: Andreas Brugger ..., Langenargen 1987, Abb. 89.

Fresko in der Wirkung fast am nächsten) auf Papier in Teilen kopieren und rastern hätte lassen, dann entsprechend den Teilpartien (fast Tagewerke) Ausschnitte (vgl. Ausst. Kat-2006, Nr. 41) davon abschneiden hätte lassen, damit die Gehilfen nach seiner mehr oder weniger freien Vorzeichnung auf Putz Vor-Arbeiten (Nebenfiguren, Gewänder, Wolken, Himmel, Architektur, Boden u.ä.) selbständig ausführen hätten können. Die vorliegende, ausschnittthafte, auf S. 51 leider viel zu klein abgebildete Brünner „Kreuzlegende“ (Abb. 8) „unter Verwendung von Deckweiss fast mit transparenter [sic] Leichtigkeit“ würde für Maulbertsch nur ohne das Vorhandenseins eines farbigen Gesamtentwurfes einen gewissen Sinn machen. In dieser (ungerasterten) Form erscheint sie als Übungs- Lern- und Erinnerungsstück und weniger als Schritt zwischen farbigem Gesamtentwurf und der Ausführung.

Letztlich ist für eine Entscheidung über die Eigenhändigkeit aber der Qualitätseindruck bestimmend. Wenn man die Basler Skizze für Mainz (1758) oder die noch stärkere „Glorie des Hl. Nepomuk“ (um 1785) der Österreichischen Galerie in Wien als Maßstab nimmt, ist die Brünner Skizze – Valeš etwas näherkommend – wegen des z.T. freien Duktus ein Grenzfall vor allem bei einer unbekanntenen qualitativen Bandbreite des Meisters selbst. Der

Rezensent tendiert wegen einiger Schwächen wie dem gebunden Toten und einigen Übermalungen hier die korrigierende Hand Maulbertschs für möglich zu halten. Die Skizzen der Österreichischen Galerie, Wien aus der Sammlung des Brünner Malers Emil Pirchan (1844-1928) stammen wohl alle ursprünglich aus dem Besitz Winterhalders. Hubert Maurer für zwei schwache, 1990 in Salzburg ausgestellte, aus der Lemberger Sammlung des Brünner Majors Karl Kühnl stammende „Zauberszenen“ (wohl eher Alttestamentliches wie 'Rebekka und Eliezer') in Anspruch zu nehmen statt Winterhalder, ist zumindest ebenso wenig begründet.

Bärbel Hamacher in ihrer Arbeit über „Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts“ Diss. München 1987 kann nur ganz wenige (erhaltene) farbige Teilentwürfe nennen und geht das Kopie-Problem und die Werkstattbeteiligung leider kaum an. Bei Maulbertsch dürften die Werkstattgeheimnisse wohl teilweise so zu lüften sein: 1. Briefwechsel, Besichtigung, Verabredung und Übermittlung der Maße und Hauptthemen, Absprachen (Preis, Zeitspanne, Kost, Logis, Gerüst, Handlanger, Maurer u.ä.) - 2. Kopf-Handarbeit und nicht erhaltene Ideenskizzen - 3. eine annähernd maßstäbliche Hauptskizze (Federzeichnung laviert) - 4. eine farbige Haupt-Gesamtskizze (Öl auf Leinwand); fester Kontrakt mit dem Auftraggeber - 5. Absprache mit dem Architekturmalers (Entwürfe des letzteren) - 6. Ausführung: Putzauftrag, Aufteilung des Plafonds, Architekturmalerei durch Rastervergrößerung, Schablonen, Lineale ... - 7. Figurenmalerei: Vergrößerung durch Rasterung von Kopien der Hauptskizze (z.B. ungarische Hofkanzlei 1768), ansonsten für die Hauptpartien freie Pinselvorzeichnungen auf Unterputz (anscheinend keine Kartonspuren) aus partiturmässiger Vorstellung (?) oder nicht erhaltenen (verbrauchten) Teilkopien (wohl nur als Zeichnung), Oberputz und Tagewerk-Ausarbeitung mit Gehilfenanteil - 9. Korrekturen, Seccoanteile wohl vom Meister selbst; Abnahme, Endabrechnung.

Bei „Die Anfänge des eigenen Schaffens“ ergaben sich für Tomaš Valeš aufgrund der überlieferten Werkliste Winterhalders anders als gegenüber vielen anderen Malern (z.B. Andreas Brugger) ausser bei Datierungen keine besonderen Probleme. Valeš kann im Biographischen mit einem neueren, späteren Ehedatum 1783 statt wie sonst 1773 als „bürgerlicher Maler“ aufwarten. Warum Winterhalder während seiner Maulbertsch-Zeit nicht auch noch die Wiener Akademie besuchte und sich erst ab 1790 als „*k:k: bildungssacademie von wien mahler*“ (= von der Wiener Lehrerbildung unter Schmutzer anerkannter Zeichenlehrer?) bezeichnet, war dem Autor anscheinend nicht der Nachforschung wert. Demgegenüber besuchte Andreas Brugger von 1755-?

die Wiener und 1768/69 die Kapitolinische Akademie in Rom, nannte sich aber nie akademischer Maler.

Um Intellektualität, Bildung o.ä. von Winterhalder (wie schon bei seinem Onkel) zu beweisen, hebt Valeš auf die Lektüre des Bildungsromans „Agathon“ des protestantisch-schwäbisch-weimarerischen Aufklärungsschriftstellers Christoph Martin Wieland in der Auflage von 1773 und die abendlichen Diskussionen mit dem Prior von Rajgern ab. Ja, er denkt sogar an einen Briefwechsel mit Wieland. All dies scheint in seinem Werk aber keine Spuren hinterlassen zu haben.

Im Abschnitt „Die Ausmalung des Landtafelsaales im Landeshaus in Brünn 1777“ hat Valeš mit Hilfe von Winterhalders Andeutungen und einigen Beischriften die Gelegenheit seine ikonographisch-analytischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Das Thema: „*pro fide, rege et Partia* (angeblich ausgedrückt durch Kybele bzw. Erde) *ad tabulas Vigilantibus et Laborantibus*“ wird aber in einer unmodernen fluchtenden Umlaufkomposition abgehandelt.

Der ikonographische Drang liess Valeš im Chorfresko der Prämonstratenserkirche Obrowitz mit dem Doppelthron (für Maria und Jesus) als kryptoporträtähnliche Anspielung auf Kaiserin Maria Theresia und auf (den baldigen Klosteraufheber) Kaiser Joseph II etwas zu sehr die Zügel schleifen.

Für „Die Ausmalung des Ratsaales im Alten Rathaus von Brünn und ihr Programm“ von 1790 konnte der Autor das Konzept (Qu 2/2) beibringen und sie somit lesbar machen. Leider ist die Deckenmitte nicht abgebildet, um von dem Stadtwappen im Blumenkranz „zum Sinnbild der in diesem Saale angenehm blühenden Aufklärung“ eine Vorstellung zu bekommen. Über die genannten Vertreter der 4 Temperamente (eine Art Leib-Seelenkunde) müsste man zur literarischen Quelle kommen. Winterhalder dürfte kaum diese Programmspezialitäten selbst entwickelt haben. Man sollte ihn auch nicht zu einem Vertreter der Aufklärung (fraglich sogar ob des Reformkatholizismus) machen wollen höchstens im Sinne des tugendhaften Menschenfreundes Andreas Schweigl. Die von Valeš ausgedeutete Vielseitigkeit und Fortschrittlichkeit hält sich auch in Grenzen, wenn man die Einflüsse Fischers, Schweigls, aber auch schon Maulbertschs bei den etwas klassizistischen Scheinarchitekturen und Nischenfiguren in Betracht zieht.

Während der ehemalige leibeigene Andreas Brugger im eher bäuerlichen Langenargen fast sang- und klanglos in Vergessenheit geriet, gibt es Kontakte zu Geistigkeit, Geistlichkeit, Korrespondenz, Selbstzeugnisse von dem Znaimer Bürger, der sein Mißgeschick, auf Mähren - ja eigentlich auf die Znaimer Peripherie - beschränkt gewesen

zu sein, beklagte und nicht wie Joseph Haydn im Stillen von Esterháza sein Genie reifen lassen konnte. Winterhalders letztes grösseres Werk in der Bibliothek von Geras (1805) als Variation von Klosterbruck und Strahov kommt zu kurz und zu schlecht ins Bild. Unter der Überschrift „Ende oder Beginn“ erwartet der Leser eine Zusammenfassung und – leider vergeblich – eine Einschätzung zwischen Spätbarock, Klassizismus, Frühromantik und Historismus. Valeš wiederholt Winterhalders Vielseitigkeit, die 'Summe seiner Diebstähle' (frei nach Picasso), seine Intellektualität und entlastend sein geringes Selbstbewusstsein.

Dem jungen Kollegen möchte man raten, bald einen Schlussstrich unter das Kapitel Winterhalder zu ziehen und kein „absolutes Ergebnis“ - eine ultimative Monographie - erreichen zu wollen. Das wäre das Ende jeder Forschung. Es sind ziemlich sicher keine umwerfenden Funde mehr zu vermelden. Winterhalders Entscheidung und Schicksal war es, in den Bannkreis Maulbertschs geraten und nicht mehr herausgekommen zu sein.

Für eine umfassende, erweiterbare - wohl nur digital möglich - Monographie müsste natürlich der nachfolgende Beitrag von Anna Jávors: „**Josef Winterhalder d. J. in Ungarn**“ integriert werden. Im Zentrum steht hier die nach dem Aufkauf der Skizzen Maulbertschs erfolgte Ausmalung der Kathedrale von Steinamanger/Szombathely durch Winterhalder zusammen mit Martin Michl, dem letzten Maulbertsch-Gehilfen, gegen die Konkurrenz von Joseph Schöpf und Andreas Nesselthaler. Die Autorin zeichnet anhand der z.T. neuen Quellen den genauen Ablauf nach, wobei der schon genannte, halbblinde Schwiegervater Maulbertschs, Jakob Matthias Schmutzer, behauptete, schwer auf seine temperamentvolle, weiblich furiose Tochter und Maulbertsch-Witwe Katharina hätte einreden müssen, dass sie für die drei Originalskizzen (es existierte davon für den Beichtvater Maulbertschs noch eine eigenhändige? Kopie) den doch noch beachtlichen Preis von 1500 fl. (statt 2000 fl.) akzeptierte. Dies belegt auch wieder den hohen Wert von kaum an Schüler abgegebenen Originalentwürfen und das (Noch?-) Nichtvorhandensein von Detailstudien selbst bei einem grösseren Projekt. Dass Winterhalder eher wieder die barocke 'sotto in su'-Lösung gegenüber Maulbertschs modernerem, 'quadro riportato'-ähnlichem Vorschlag bevorzugt, spricht für seine rückwärtsgewandte Grundhaltung. Zeitgemässer und eigenständiger erscheint die Michaels- oder Kapitelskapelle der Bischofskirche von Steinamanger.

Anna Jávors zurückhaltende Einschätzung sieht Winterhalder als gut ausgebildeten, vielseitigen, virtuosen „Barockmaler der nachletzten [!] Generation“.

Der langjährige Konservator und Restaurator Manfred Koller versucht in seinem Beitrag **„Maulbertsch, Winterhalder und Nesselthaler 1774-1776 – Zur Untersuchung der Fresken in Mühlfraun/Dyje und Innsbruck“** aus den Restaurationsberichten (u.a. von 1947/48 statt 1747/48!) mit den dort festgestellten Tagewerke etwas über die Arbeitsweise des eher autodidaktischen, aber routiniert, mutig und doch überlegt (vgl. die Gurtbogenperspektive von Innsbruck) arbeitenden Maulbertsch und seiner Gehilfen abzuleiten. Für den anspruchsvollen Riesensaal rechnet Koller ein verlangsamtes Arbeitstempo von 2 m² pro Tagewerk statt 4-7 m² in Halbturm (1765) aus. Als Gehilfen neben Nesselthaler nimmt er ohne wirkliche Nachweise Joseph Schöpf (bis 1774 bei Knoller, lokale billigere Kraft, Zusammenarbeit später mit Nesselthaler) und Vinzenz Fischer für die Architekturen an, allerdings schätzt er – wie fast immer – den Eigenanteil Maulbertschs bei den nach roter Untermalung/Vorzeichnung entstandenen Figuren wegen des ausgeprägten Duktus sehr hoch ein, sogar in Mühlfraun. Wenn Koller von einer erstmaligen konsequenten Abkehr Maulbertschs vom barocken Illusionismus in Innsbruck spricht wegen der fast gleichbleibenden Figurengrösse, vergisst er aber etwas die weiterhin gültige und wirkende Farb-Luft-Perspektive.

Der schon bei der grossen Ausstellung 1974 beteiligte Miloš Stehlík nimmt sich **„Das Malerische und Bildhauerische im Werk von Josef Winterhalder d. Ä. (1702 Vöhrenbach – 1769 Wien)“** vor, aber eigentlich handelt es sich mehr um eine leider nicht durch Vergleichsabbildungen unterlegte künstlerische Entwicklung des Onkels und Adoptivvaters von Josef Winterhalder d. J.. Aus der väterlichen Bildhauertradition, über die Wiener Akademie soll er von Lorenzo Mattielli, Diego Francesco Carlone, ganz besonders aber vom antiberninesken Georg Raffael Donner geprägt worden sein. 1734 soll er auch Paul Troger (und Daniel Gran) begegnet sein, von dem er nach Aussage seines Neffen den obigen Spruch übernommen hatte. Das „Malerische“ zeige sich nach dem Autor in seinen Zeichnungen durch das Weglassen der Umrisslinien und der „malerisch, zumeist subtil [!] wirkenden Stimmung“ (ähnlich seiner *„La prima Achatemea“* in Olmütz von 1759?). Dass bei dem strengen, wohlthätigen, ledigen, mit Geistlichen verkehrenden, gebildeten Onkel die Grundlagen von Zeichnung, Plastischem („Runden“) und Malerei (nach Trogers Art) gelegt wurden, kann man dem Neffen sicher abnehmen. Schon der Neffe und Adoptivsohn schätzte die Kanzel der St. Nikolauskirche in Znaim mit dem Globus-Korpus als innovative, ingenieure Tat seines Onkels ein. Ein gemeinsamer Auftrag

in Brünn (1762/64) soll nach Stehlík auch für die Beziehung des Neffen zu Maulbertsch verantwortlich sein. Nach dem Autor übergab der Onkel 1766 seine Werkstatt an Andreas Schweigl und zog wohl gleichzeitig nach Wien. Vielleicht kann eine jüngere Kraft in einer Monographie über Josef Winterhalder d. Ä. noch Details und manch Offenes (auch bezüglich des „Malerischen“ und „Bildhauerischen“) klären.

Auch Franz Anton Maulbertsch hatte seine familiären Wurzeln im (allerdings mittleren) Schwarzwald. Über den 1776 wieder nach Vöhrenbach zurückgekehrten Bildhauer-Bruder Anton Winterhalder (1745-1805) gab es auch für Josef d. J. eine Rückbindung an die ehemalige alemannische Heimat. Der Heimatkundler Bernhard Kleiser steuerte – man hätte sich zum besseren und schnelleren Überblick einen Stammbaum gewünscht – zusammen mit Zora Wörgötter einen genealogischen Abriss über „**Die Schwarzwaldler Künstlerfamilie Winterhalder**“ vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts und ihre namengebende Herkunft von einem einsamen Bergbauernhof bei. Künstlerisches Niveau erreichten erst die drei Brüder (Vater und beide Onkel Winterhalders d. J.), die nach Wien (die Jüngeren auch an die Akademie) und Mähren gingen. Im Mittelpunkt des Beitrages steht natürlich der vorrangig im vorderösterreichischen Breisgau wirkende Vater Johann Michael Winterhalder (1706-1759), der aber qualitativ nicht mit Joseph Anton Feuchtmayer oder gar dem jungen Ignaz Günther verglichen werden sollte. Ansonsten erfahren wir hier hauptsächlich etwas über Lebensdaten wie Heiraten und Geburten.

Die grösste Informationsbasis und Lebendigkeit neben den Werken liefern die zeitgenössischen **Quellentexte**. Lubomír Slaviček und Tomáš Valeš gruppieren die eigentlich relativ reichlich fliessenden Texte in:

1. „... *Meine Gedankhen haben in Dero schätzbaren Zeiten einen gewichtigen Resonanz erhalten...*“ - Josef Winterhalder d. J. und seine Korrespondenz“ in 18 Briefen, davon 9 mit dem Prior von Raigern, wo es um die Wieland-Lektüre des "Agathon" geht (Qu 1/2, 5, 9: neues Religionssystem Wieland mit Unterstützung des Kaisers?); Qu 1/11 die Korrespondenz mit dem Abt Wenzel Mayer von Strahov wegen der Ausmalung der Bibliothek ursprünglich in Grisaille nach einem Gerücht vom Ableben Maulbertschs; dann Qu 1/14 – 16 die bekannte Korrespondenz mit Bischof János Szily von Steinamanger mit der Referenz Winterhalders, dem Skizzenankauf, Kalkulation, Zeitaufwand und die schnelle Malweise Maulbertschs,

leider wieder nur in Auszügen; die beiden letzten Briefe an Johann Peter Cerroni (um 1800) wegen der Künstlergeschichte Mährens gehören eigentlich schon in die 3. Kategorie

2. „ ... *mit guten allegorischen Gedanken*“ – Ikonographische Anmerkungen und Konzepte im Schaffen von Josef Winterhalder d.J. mit einer Einleitung beider Autoren zur oft unterbewerteten Ikonographie, wobei der wirkliche Anteil bei der Programmfindung ein Problem bleibt. Als Beispiel für konzeptuelle Anwandlungen werden die Zeichnungen Z 7a und 9 genannt, wobei die Letztere bei einer Maulbertsch-Vorlage sicher 'maulbertschesker' ausgesehen haben dürfte. Als „*primo pensiero*“ gab Winterhalder eine der barocken, rhetorisch-allegativen Erklärungen mit. Bei Qu 2/1 und der leider nicht faksimilierten Rückseite von Z 9 kommt man nach aufmerksamer Lektüre weniger auf eine mögliche Refektoriumsausgestaltung als auf einen Erziehungs-Schul-Trakt: „...*aleinsten* [? =alumnisten],... *unter schitz die geistl.[iche] erzog, erzogen, ...vor allumnisten..ihren Prefekt..., ...die ihre junge ofters versamlet..., Discipl den Professor..., ... kindliche liebe ...*“. Selbst die an Hogarth erinnernde zeichenlehrerhafte Linien-Symbolik hat etwas Pädagogisches (und Aufklärerisches?) an sich. - Qu 2/2: Die Deutung des Ratsaales von Brünn 1790“. Bei dieser ehemals im Besitz von Cerroni befindlichen Quelle hat man den Eindruck einer (notwendigen) Erläuterung der schon vorhandenen Ausstattung. Trotz der „*angenehm blühenden Aufklärung*“ ist das Programm strukturell barock und kaum auf dem angelesenen 'Mist' Winterhalders gewachsen. - Qu 2/3: Die Deutungen der Malereien von Steinamanger könnten eine zum Verständnis beitragende und theologisch rechtfertigende Erläuterung Winterhalders darstellen.
3. Die Einleitung zur 3. Kategorie: „*Das übrige wird Mons. Schweigl besser wissen*“. - Die Anmerkungen Josef Winterhalters d. J. über Barockkünstler in Znaim und Umgebung aus den Jahren 1800“ macht die lokalgeschichtlichen, patriotischen Bestrebungen dieser Zeit deutlich. Schade, dass der handschriftliche Text mit der grundlegenden Autobiographie und den wichtigen, von der Kunstgeschichte wieder aufgenommenen Gedanken nicht faksimiliert wurde. Zeitbedingt finden sich neben Anekdoten auch Menschen-Seelenkundliches.
4. Die 4. Kategorie. „ ...*Will jemand in einer unbedeuthend eingedenkt mich in Vorschein bringen*“ - „Josepf Winterhalder d.J. in zeitgenössischen Biographien“ wird die Autobiographie – vielleicht ergänzt durch Schweigls Aufzeichnungen – bis

in die Mitte des 19. Jahrhunderts weitergetragen, wobei v.a. aus klassizistischer Sicht die Maulbertsch-Nachahmung (und deren Übertreibungen in Stellungen, Gewänder) auch Kritik findet. Cerroni fügt noch eine ziemlich zuverlässige und umfängliche Werkliste an. Am Ende der oft lexikalischen Texte findet sich ein Artikel von Ernst Hawlik aus dem Jahre 1845, worin Winterhalder trotz Kritik an der manierierten Zeichnung als Vorbild bei Komposition und Farbharmonie gegen eine unbekannte zeitgenössische Dante-Illustration mit „hageren Figuren und apokalyptischen Hirngespinnsten“ herausgestellt wird.

Dieser sinnvollen Sammlung der Einschätzung durch Zeitgenossen und der folgenden Generation schliessen sich der obengenannte **Katalog** mit Bildern aller (auch Nicht-) Exponate und natürlich eine ausführliche **Bibliographie**, ein **Autoren-Übersetzer-Verzeichnis** und ein **Bildnachweis** an.

Nach Lektüre des Buches und Betrachtung der ausgestellten Werke hat der Liebhaber wie der Kenner einen besseren Ein- und Überblick über Joseph Winterhalder d.J.. Leider ersetzt der Begleitband nicht eine moderne Künstlermonographie mit einem chronologischen Werk- und Dokumentenverzeichnis. Neben der Abbildung der Werkstandorte hätte noch eine Zeittafel zur Übersicht und Schnellinformation beigetragen. Nicht die herausgestellte, sich aber im Werk kaum niederschlagende Intellektualität, allenfalls die Kenntnis bislang wenig bekannter, technisch-perfekter, klassizistisch-profaner Arbeiten, auch nicht die jetzt gezeigten Werke lassen das schon von den Zeitgenossen gefällte Urteil als Fehleinschätzung erscheinen. Winterhalder war sicher ein begabter, bewundernswerter Nachahmer und darin der beste Schüler Maulbertschs. Gegenüber z.B. dem viel weniger intellektuellen, Maulbertscheskes (v.a. in den frühen Tettlinger Treppenhausfresken) (Abb.10), Römisches und Volkstümlich-Empfindsames verbindenden Andreas Brugger gelangte er – auch nach eigenem entschuldigenden Eingeständnis – nicht zur Entfaltung eines zeitgemässen eigenen Stiles und einer Persönlichkeit hinter der Maulbertsch-Maske oder ohne den Maulbertsch-Baukasten.

Noch ein kleiner Nachtrag zu den Ölskizzen insbesondere in der Sonderform des (angeschnittenen) Teil-Entwurfes oder -Kopie, ihrer Urheberschaft und Funktion: es ist sicher kein Zufall, dass Beispiele dieser Art ausser der 'Darbringung im Tempel' für Sümeg, um 1757/58, der 'Jesuitenallegorie' für Komórny, um 1760, beide Öl/Lwd. und in der Österreichischen Galerie, Wien oder den 'Engeln mit Buch' für Steinamanger, um

1795, Tempera/Papier bzw. 'Gedeon' ebenfalls für Steinamanger, um 1795, Öl/Lwd. nur aus der Zeit von Winterhalders Aufenthalt bei Maulbertsch existieren, also etwa von Schwechat (1763/64) bis Theologiesaal, Wien (um 1766/67). Der Gedanke, dass Maulbertsch etwa bei den ungarischen Freskoaufträgen (z.B. Pápa, 1782/83 und Steinamanger, Bischofspalast, 1783 mit "seinem" Architekturmaler Martin Rummel und dem ausdrücklichen, sicher stärker herangezogenen Historien- und Freskomaler Johann Meidinger; Hauptgerüst im Abstand von fast 4 m zur Decke "Wegen Mensur") seine Produktionsweise noch einmal wesentlich umgestellt oder nun solche Zwischenstufen gar vernichtet haben soll, erscheint dagegen kaum vorstellbar.



Abb. 10: Andreas Brugger: Jagdlob (Detail), Tettngang, Neues Schloss, Treppenhaus, um 1765. aus: Andreas Brugger..., Langenargen 1987, Abb. 2.

(Stand: 30.4.2009 – Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de