

Zu Farbe und Licht bei Franz Anton Maulbertsch

In den Vorworten der verdienstvollen Maulbertsch-Monographien von Klara Garas aus den Jahren 1960 und 1974 begeisterte sich der bedeutende expressionistische Maler Oskar Kokoschka über das „Luminöse“ oder „Lichtvoll-Geistige“ der Malerei seines Landsmannes und Künstlerahnen Maulbertsch noch unter dem „bestürzenden Seherlebnis“ der Fresken in der Wiener Piaristenkirche in seiner Jugend. Neben dieser Spielart einer Rembrandt-Lichtmystik betonten Kunsthistoriker besonders in den Jahren zwischen 1960 und 1975 mehr oder weniger emphatisch den „subjektivistischen Artismus“ (I. Krsek) Maulbertschs und die Autonomie seiner Farbe (B. Bushart) im Vergleich mit und unter dem Eindruck der modernen expressionistischen und abstrakten Malerei. Als malerisches Genie und als Vollender des Barock (M. Dvorak) wird Maulbertsch nicht nur heute etwas national gefärbt mit dem Venezianer G. B. Tiepolo und dem Deutschen Matthias Grünewald (B. Bushart) auf eine Stufe gestellt.

Fast etwas kritischer urteilten Maulbertsch-Zeitgenossen wie 1788 der Berliner Zeichner und Chronist Daniel Chodowiecki, der Maulbertschs venezianisches Kolorit neben Erfindungsgabe und Ausführungsmängeln hervorhob, oder der Konkurrent Stephan Dorfmeister (1725/29 Wien? - 1797 Sopron), der 1796 das „Schreiende“ oder Bunte, Kontrastreiche der Farbigkeit Maulbertschs nicht nur vor dem Hintergrund des eher farbeindlichen Klassizismus, sondern im Vergleich zu P. Troger oder C. Sambach brandmarkte. Die Meinung des besten Kenners der Wiener Kunstszene, des Bibliothekars der Wiener Akademie Johann Rudolph Füssli (1737 Zürich - 1806 Wien), von 1796/98 soll in Ergänzung des Dokumenten- und Regestenanhangs der Maulbertsch-Monographie von 1960 hier vollständig wiedergegeben werden. Seiner Bewunderung und Kritik ist kaum etwas hinzuzufügen: „(S. 41) ... Maulberch, ein Mann von ausserordentlichem, und sehr feurigem Genie. Dieser schufte sich eine von allen andern ganz verschiedene Manier, an der gar keine Nachahmung irgend einer Schule zu spüren ist; er erfand und komponirte mit einer ungemeynen Leichtigkeit; aber, wie man bey genauer Untersuchung seiner besten Werke bemerken wird, war die Absicht bey allen seinen Kompositionen lediglich, einen ausserordentlichen Effekt von Schatten, Licht und Helldunkel hervor zu bringen, ohne sich viel um den historischen Ausdruck seines Gegenstands zu bekümmern. Er hatte ein ganz besonderes, und ihm allein eigenes optisches Gefühl; seine Färbung ist nicht die Färbung der gewöhnlichen Natur, sondern ein bloßes Ideal; aber ein Ideal, welches auf eine höchst (S. 42) angenehme Art auf das Auge wirkt; seine Lokalfarben haben zwar überhaupt immer einen violetten Ton; allein jene, die auf die einzelnen Theile aufgetragen sind, hat er mit einer so ausserordentlich genauen Kenntniß der Verträglichkeit jeder Farbe mit und neben einer andern anzuwenden gewußt, daß man unmöglich etwas Anmuthigers und Harmoniösers denken kann. Vorzüglich in seinen Skizzen, die er bisweilen sehr sorgfältig ausführte, und wo keine gar zu ausgedehnten Kompositionen waren, wo folglich das Licht nach seiner Willkühr gesperrt oder gefangen werden konnte, trifft man diese optische Zauberey fast allgemein; das anfallende Licht in diesen besten Stücken ist

so, wie man es bey dem Sonnenschein durch ein gläsernes Prisma sehen würde. - In seinen grossen Fresko-Mahlereyen, deren er in Oestreich, Böhmen und Ungarn sehr viele verfertigte, findet man diese anziehende Färbung fast überall; doch nicht in gleichem Maaße; und man bewundert dabey eine Geschicklichkeit in der Anwendung des Helldunkels, die oft jener des Rembrands gleichkömmt; da hingegen seine Zeichnung (S. 43) besonders des Nackten, noch weit unter der Zeichnung Rembrands ist. - Weil ich mir vorgenommen habe, von den noch lebenden Malern in meiner Schrift nichts kritisch zu reden, so würde ich auch Maulberchens nicht erwähnt haben, wenn, da ich dieses schreibe, dieser geschickte Mann, nicht ohne alle Hoffnung aufzukommen, krank darnieder läge (Anmerkung: Er starb kurz hernach im 73sten Jahr seines Alters), und wenn seine Originalität und sein Einfluß auf den jetzigen Geschmack in Fresko-Mahlereyen ihn nicht einer besondern Aufmerksamkeit würdig machten. Seine Manier ist in den östreichischen, deutschen und ungarischen Landen in Fresko-Mahlereyen einige Zeit lang fast durchgängig zur Mode geworden; aber keiner seiner Nachahmer hat das Interessante, was der Kenner darin erblickt, erreichen können, weil dieses blos die Wirkung des Genie's, einer außerordentlichen Einbildungskraft, und eines ungemeinen optischen Gefühles war, und weil sich nur der Mann von ausserordentlichem Genie in einer Art Malerey merkwürdig machen kann, (S. 44) wo die Richtigkeit der Zeichnung, das Edle der Formen, das Wahre im Ausdruck, und selbst in der Färbung beyseite gesetzt wird. Es ist daher zu wünschen, daß die sich in Wien noch bildenden jungen Künstler die oben beschriebene unregelmäßige Manier nicht zum Muster nehmen, sondern sich einzig an die Natur, die Antike, und die ihnen in der hiesigen Akademie von einem Füger, der sich in Rom nach einem wahren und reinem Geschmack gebildet hat, gegebenen Lehren halten mögen ...".

Der „Manier“ Maulbertschs versucht der folgende Aufsatz' - beschränkt auf einige Ölgemälde mit Kabinettcharakter, die in den Langenargener Ausstellungen von 1984, 1994 und 1996 zu sehen waren oder in Museen Süddeutschlands und der Schweiz aufbewahrt werden - aus heutiger Sicht sich nochmals anzunähern und sie zu hinterfragen. Dabei sollen weniger die im Zeitalter von relativ guten Farbabbildungen nicht so erforderlichen Farbbeschreibungen oder die Verbalisierung von sinnlich-berauschenden Eindrücken und subjektiven Gefühlen oder eine spekulative, zumeist projektive Suche nach einem verborgenen weltanschaulichen Sinn im Vordergrund stehen, sondern eher eine nüchterne Rekonstruktion der vielfältigen Entstehungsbedingungen dieser Gemälde Maulbertschs, darunter auch eine Suche nach weniger weit hergeholtten „Quellen seines malarischen Stils“ (O. Benesch).

Das jetzt im Zeppelin-Museum Friedrichshafen befindliche, mit „A. Maulbertsch pinx.“ bezeichnete Bild „Anbetung der Hl. 3 Könige“ (Abb. S. 109) stammt wie ein Pendant „Schlüsselübergabe an Petrus“ im Museum Langenargen aus der ehemaligen Sammlung de Ruiter, Wien, und gehört zu den Frühwerken Maulbertschs vor 1750, vielleicht aus den Jahren 1745-48. Eine fast identische Doublette der Pendants besitzt das Schlesische Museum von Opava/Troppau, angeblich aus dem Besitz der ungarischen Grafenfamilie Palffy.

Wie die meisten Gemälde Wiener Meister um 1750 dürfte das Bild mit einem Standardformat ähnlich den Preisarbeiten an der Wiener Akademie mit einer zweischichtigen Grundierung (Gelb oder Braun auf Rotocker, zumeist auch als Bolusgrund bezeichnet) ³ ver-



Franz Anton Maulbertsch, Anbetung der HI. Drei Könige, um 1745/48

sehen sein, die annähernd den mittleren Helligkeitswert markierte. Die detaillierte zeichnerische Grundanlage können Hell/Dunkel und Farbe nicht übertünchen. Der auffällige, wie in Deckengemälden leicht fluchtende, im Räumlichen nachvollziehbare Architekturhintergrund bildet eine grünlich-bräunliche bis ins Gelbe oder Violette spielende Kulisse für die Figuren, deren Gewänder vorrangig in Rot, Gelb und Blau die altbekannte Grundfarbentrias darstellen, ergänzt durch Weiß- und Schwarz-Mischungen (Aufhellungen und Trübungen). Der Farbauftrag dieses als durchgeführtes Kabinettstück anzusehenden Gemäldes ist kaum virtuos, zurückhaltend, in Gesichtspartien vor allem vertrieben und lasierend, in den aufgesetzten manieristischen Glanzeffekten z. B. der Bordüren mit dem spitzen Pinsel fast übertrieben genau. Ein, vielleicht durch den Firnis verstärkt, gelbliches Seitenlicht gibt Gelegenheit zu Heil vor Dunkel bzw. inversiv Dunkel vor Hell, z. B. beim Kopf der Maria. Das abendlich-friedliche Ruinenambiente legten weniger der Bibeltext (v. a. Matthäus 2,11) als künstlerische Vorbilder nahe. Keine Arbeit Maulbertschs, soweit bekannt, entstand aus eigenem Impuls oder als Vorrat für den freien Kunstmarkt'. So muß auch hier von einem Auftrag ausgegangen werden, wobei der potentielle Auftraggeber (Graf Palffy?) die Bildgröße und den „Holländer-Geschmack“ gewünscht haben dürfte'. Die „Manier“ Rembrandts und seines Kreises - vor allem bei dem ins Bild führenden König Magus mit Blick zum Betrachter und Hinweisgestus erkennbar, vgl. die Rembrandt-Radierung: „Triumph des Mordecai“ (Graul 171; Münz 178) - wurde um die Jahrhundertmitte wieder von einigen Malern in Wien wie Carl Aigen, Christian Hilfgott Brand und mit Verbindungen nach Frankfurt und Dresden gepflegt. Wiener Theatermalerei lieferte für die Architektur, der Wiener Maler Franz Anton Schunko für die bereichernde Soldatengruppe die Vorbilder, während andere Figuren wie die Maria eher an Daniel Gran, einen der wichtigsten Großmaler Wiens dieser Zeit, erinnern. Auch in der tonig-koloristischen Mischung mit dem Auftreten von intensiveren, reineren Farben vor dunklem Grund wirkt sich noch ein durch Gran oder P. Troger vermitteltes neapolitanisches Erbe aus. Das auffällige Gelb-Grün Grans fehlt allerdings. An Venezianer erinnern der unruhige Himmel oder die blechernen Gewänder, die zusammen mit den Figuren eher bildhauermäßig (Einfluß des Bildhauers Joseph Winterhalter d. Ä.?) begriffen wurden.

Das Ganze macht einen soliden, aber eklektisch-konventionellen Eindruck. Von vermuteten expressiv-virtuosen Vorbildern wie Franz Joseph Spiegler^s oder Alessandro Magasco ist nichts zu bemerken. Die Mischung von natürlich-künstlichem und sakralem „Beleuchtungslicht“ (W Schöne) erscheint motiv- und zeittypisch. Als eine Entwicklung zu mehr „Eigenlicht“ läßt sich vielleicht das „Strahlen“ des Jesuskindes im vergleichbaren Altarfresko in Sümeg (1757/58) verstehen. Dieses Fresko macht auch die Rolle der prägenden Erinnerung beim Imaginations- oder Bildfindungsprozeß recht deutlich.

Das Werk des 21-25jährigen Maulbertsch wirkt jugendlich-überladen (K. Garas), auf Nebensächlichkeiten ausweichend, derb-urwüchsig in den Fußformen, den animalischen Köpfen besonders der Alten. Die manierierten Lichteffekte erinnern an den Anfang des 17. Jahrhunderts, und das wenig zusammenklingende, auf den Darstellungs- und Symbolwert abzielende Kolorit verrät noch keine außergewöhnliche Farbbegabung. Man merkt die Ambition, das Können in der Komposition einer biblischen Historie, in Figur, Gewand, Porträt, Stilleben und Architektur zu demonstrieren. Eine neue, individuelle, spannungsreiche und geistvolle Interpretation dieses „abgedroschenen“ Themas, wie z. B. bei P. Troger in Welsberg und Salzburg, ist Maulbertsch hier noch nicht gelungen.

II.

Mehr der landläufigen Vorstellung von einem typischen Maulbertsch-Bild nähert sich eine außergewöhnlicherweise mit „... bertsch“ signierte Ölskizze auf Leinwand (Abb. 5.112) in Augsburg aus Münchner Privatbesitz. Sie diente wohl als „Modello“ (Kontraktentwurf) für ein Altarbild wahrscheinlich in einer ungarischen Kirche, da sie visionär-legendenhaft die Überbringung der von Papst Silvester II. geschenkten Krone Weihnachten 1000 oder 1001 durch Engel an den ungarischen König Stephan zeigt. Stephan mit Heiligenschein und einem roten, Pluviale-ähnlichen Königsmantel und in ungarischer Tracht kniet sich zum demütigen Empfang hin auf ein Kissen. Hinter ihm befindet sich ein goldener Thronstuhl, auf dem ein fürstlicher Hermelinmantel, ein Szepter und ein Krummschwert (?) liegen. Vorne lagert auf einem Würdepodest ein Engel mit einladendem Blick zum Betrachter und einem Reichsapfel in Händen. In Ausschnitten erscheinen rechts mit einem Tageshimmel und unter dem geöffneten szenischen Vorhang einige ungarische Paladine, links hinter einer portalähnlichen Rocaillearchitektur (Teil eines Palastes?) eine abendliche Stadtsilhouette an einem Gewässer (? = Rom, Budapest?). Die ganze Szene, die wohl die Christianisierung Stephans und Ungarns im Zusammenspiel von irdischen und himmlischen Mächten allegorisiert, spielt in einer räumlich ungeklärten Hell-Dunkel-Kulisse, vielleicht um das Unwahrscheinliche wahr-scheinlich zu machen¹.

Das relativ natürliche, darstellende Leuchtlicht des Gemäldes in Friedrichshafen ist einem scheinwerferartigen Kunstlicht gewichen, wobei aber einzelne Flächen wie das Weiß, Rot oder Blau einen autonomen Eigenlichtcharakter gewinnen. Vielleicht lassen sich diese teilweise szenisch bedingten Anmutungen von „Luminosität“ und „Spiritualität“ durch ihre Ableitungen etwas relativieren. Nicht Holland und Rembrandt, sondern Venedig und G. B. Piazzetta sind nunmehr das Vorbild, wie seit langem schon erkannt wurde. Direkte Piazzetta-Zitate finden sich allerdings bei Maulbertsch nicht. Der ähnlich bei Milldorfer und Bergl vorkommende, zum Betrachter gewandte Engel leitet sich von dem anderen bedeutenden venezianischen Maler, G. B. Pittoni, ab. Warum sich gerade der in Venedig schon veraltete „tenebrose“ Stil in Wien von 1745 bis 1755 nochmals durchsetzte, ist weder künstlerisch durch den mächtigen Eindruck P. Trogers oder F. Bencovichs noch psychologisierend durch irgendwelche Umbrüche, Ängste und Spannungen (K. Rossacher) befriedigend zu erklären, da sich besonders nach 1748 die politischen Verhältnisse wieder stabilisierten. Die an verschiedenen Orten beobachtbaren „expressiven“ Tendenzen (z. B. bei F. J. Spiegler, J. 1. Appiani) um 1750 versuchte man in Begriffen wie „Sturm und Drang“ (B. Bushart), „Antiklassik“ (M. Krapf) u. ä. zu fassen. Selbst in Wien muß man mit einer quasi provinziellen Stilverzögerung gegenüber Italien und Frankreich rechnen, die vielleicht mit einer „Effekte“ und „Affekte“ suchenden frühgenialischen Strömung wie den „barocken Wilden“ (H. G. Haberl/G. Biedermann) zusammengetroffen ist. Sollen die Greiferhände des hl. Stephan z. B. religiöse Ekstase, Ergriffenheit ausdrücken, während der genannte Engel sich eher ironisch-neckisch oder sinnlich aufführt? Diese oft für das Rokoko genannten Ambivalenzen oder Diskrepanzen lassen sich durch einen Blick auf die Produktion weiter versachlichen.

Die bisher von K. Garas auf um 1754 datierte Ölskizze dürfte wegen der Bezüge in Motiv und Aufbau zu einem 1749 datierten Gemälde im städtischen Museum Ulm und dem mittlerweile wieder aufgetauchten Wettbewerbsstück Maulbertschs von 1750⁹ näher an die Jahrhundertmitte zu datieren sein, was mit dem vermutlichen Anlaß der 750-Jahrfeier der Stephanskrönung in den Jahren 1750/51 korrelieren würde. Signifikant ist auf alle Fälle die stilistische Weiterentwicklung seit dem Friedrichshafener Gemälde durch die Zunahme von atmosphärischen Zwischentönen, obwohl das Augsburger Bild noch stärker die Grundfar-



Franz Anton Maulbertsch, Krönung des hl. Stephan von Ungarn, um 1750/51

ben Rot/Zinnober, Blau, Gelb/Ocker, Weiß und Schwarz erkennen läßt. Hinzu kommt noch eine virtuose Skizzenmanier, naß in naß auf einer bräunlich-schwärzlichen, tonal bestimmten Untermalung und Vorskizzierung.

Weniger weltanschauliche Gründe, die bei Maulbertsch sowieso kaum am Lebenslauf festgemacht werden können, als primär künstlerische Seherlebnisse in seinem akademischen Umfeld dürften die Entwicklungen verursacht haben, wobei besonders an einige ältere und wahrscheinlich reifere Kollegen wie J. 1. Milldorfer, Fr. A. Schunko, Fr. A. Palko oder Freunde wie den farblich-dekorativ hochbegabten J. W. Bergl zu denken ist.

Das melodische Schwingen und zeitliche Fließen der Linien und Umrisse, der Wechsel und die Dynamik der Farbtöne und beider Rhythmik in einer Gesamtkomposition, was seit F. Barocci und besonders J. Liss ein Anliegen war, regten viele moderne Betrachter zu einem Vergleich mit der Musik an. Statt des immer wieder genannten W. A. Mozart¹⁰ müßte man aber zuerst an J. Haydn denken, dem Maulbertsch zumindest als Präsident der Wiener Pensionsgesellschaft der bildenden Künstler persönlich begegnet ist.

III.

Einen noch stärkeren Bezug zur Musik erlaubt vielleicht die jetzt in Basel befindliche Skizze/Modello (Abb. S. 114) zu dem leider nicht sehr gut erhaltenen und sicher mit Gehilfen ausgeführten großen Altarblatt in Mainz, nunmehr St. Quintin, von 1758, das gegenüber dem vorigen eher noch valeuristisch einzuschätzenden Augsburg-Bild gewagte Harmonien (in der Urbedeutung: Zusammenfügung von zueinandergehörigen Teilen) oder Farbklänge durch kontrastierende Farbtöne über einer an der rechten Ecke noch gut erkennbaren oligochromen Untermalung¹¹ zeigt. Maulbertsch malte die Figuren, Gewänder und Hintergründe in einer dem Tagewerk beim Fresko vergleichbaren Reservetechnik zumeist naß in naß und zuletzt in Richtung Helligkeit/Lichter. Die Grundfarbentrias Gelb, Rot, Blau (und Weiß) vornehmlich bei den Gewändern wird im Himmel, Sarkophag und Hintergrund von vielen Zwischentönen zumeist in Mischung mit Weiß farbperspektivisch variiert und umspielt. Manchmal ergeben sich wie bei dem Gewand des Petrus eigenartige Kalt-Warm-Changements und Dissonanzen.

Das Ganze wirkt eher kaleidoskopartig als prismatisch bunt¹², bildet aber trotzdem eine Einheit und ist nicht streng lokalfarbig. Ausschnitte erscheinen körperlich und flächig, plastisch und räumlich zugleich. Eine Tendenz zum Streumuster erfährt durch die verbindende helle Lichtführung eine Balance. Zumindest für unsere Zeit besitzt das Bild eine Synthese von Gegenständlichkeit (Mimesis) und Abstraktion (Autonomie). Für die Augen ist es ein Fest, vom Inhaltlich Theologischen bringt es wohl keine neue Botschaft. Nicht einmal der Weg vom irdischen Dunkel (untere, rechte Hälfte v. a.?) zum himmlischen Licht läßt sich sicher nachweisen. Eine ähnliche „Aufklärung“ besonders bei dem fernen Ruinenhintergrund wird aber, wie oben angedeutet, durch Einflüsse der Freskomalerei und wieder durch Vorbilder besser erklärbar. Neben einigen Troger Typen beeinflusste das lichte venezianische Kolorit seit S. Ricci, G. A. Pellegrini und G. B. Tiepolo Maulbertsch, allerdings mehr, um den neapolitanisch-venezianischen Mischstil eines Daniel Gran¹⁴ weiterzuentwickeln.

Wie rein praktisch-ästhetische Gründe für die Gemäldewirkung Bedeutung erlangen können, zeigt die teilweise Seitenverkehrung in der Ausführung wahrscheinlich wegen der lokalen Gegebenheiten, z. B. in der Beleuchtung, was zu einer kompositorischen Spannungsminderung führte“.



Franz Anton Maulbertsch, Himmelfahrt Mariens, um 1757

Mit der Qualität dieser Skizze beweist Maulbertsch seine große Farbbegabung, die einen Vergleich mit G. B. Tiepolo¹⁶ aushält und seinen internationalen Rang rechtfertigt.

IV.

Bis in die Spätzeit übernahm der von Selbstzweifeln wohl kaum geplagte Maulbertsch Großaufträge - nach den josephinischen Reformen und den Verdikten der Rationalisten - vornehmlich in der Provinz (Ungarn, Prag). Immer stärker unterstützt durch seine Mitarbeiter (Architekturmaler, Skolare und Freunde), widmete er sich vor allem der Entwurfstätigkeit, wo er im kleinen Format verständlicherweise länger sein Niveau halten konnte: ganz sicher bei dem Entwurf von 1785/86 für das 1873 zerstörte Hochaltarfrisko der Augustinerkirche in Wien, jetzt in der Österr. Galerie, Wien, unter Inv. Nr. 2560, technisch und stilistisch in der Nachfolge Daniel Grans, weniger bei der Ölskizze mit dem konventionellen Thema: „Hl. Dreifaltigkeit“, auch im Sinne „Erlösung der Welt“ (Abb. S. 116) im Museum der Bildenden Künste, Budapest, für das Hochaltargemälde in der Pfarrkirche Wien-Reindorf. Während dort jeder Strich sitzt und eine große Informationsdichte bis ins Detail erreicht ist, wirkt hier alles mehr unsicher gekleckst, hingewischt und in der Nahaussicht fleckhaft-aufgelöst, sodaß Ivo Krsek bei ähnlichen Arbeiten sich zu einem Vergleich mit dem Impressionismus des 19. Jahrhunderts herausgefordert fühlte“. Seiner Feststellung, daß ein impressionistischer spektraler Farbdivisionismus und eine Aufgabe des „epischen“ und idealen „Gehaltes“ bei Maulbertsch aber noch nicht zu erkennen seien, ist zuzustimmen.

Auf einer eher hellgrau präparierten Leinwand mit wohl geringer Vorzeichnung erscheinen deutlicher als in Abb. 2 die Grundfarben Gelb, Rot, Blau, die mit den unbunten Farben Weiß und Schwarz gemischt zahlreiche Farbnuancen ergeben. Die Verschiebung zu einem kälteren Gesamtton (neben einer kompositorischen Beruhigung) liegt sowohl auf der Linie des Klassizismus als auch der Venezianer wie G. A. Pellegrini, J. Amigoni, G. A. Guardi u. a. Inwieweit überhaupt Farbtheorien wie die des Wiener Entomologen Giovanni Antonio Scopoli, Bruder des Wiener Akademiepreisträgers von 1751 Fr. A. Scopoli und Neffe des früheren Akademiedirektors Michelangelo Unterberger, mit Farbmischexperimenten durch einen Farbkreisel oder die seines Kollegen Johann Ignaz Schiffermüller, der 1772 bei der Akademieform mit Vorschlägen zu einem Farbunterricht hervorgetreten ist, auf einen Praktiker und Eidetiker wie Maulbertsch von Einfluß waren, ist schwierig abzuschätzen. Möglicherweise ist der fleckhafte Farbauftrag¹⁸ auch etwas gesundheitsbedingt wie z. B. bei dem älteren zittrigen N. Poussin. Altersmäßige Veränderungen in der Sehschärfe und der Farbwahrnehmung sind bei Maulbertsch im Gegensatz zu Degas oder Monet nicht sehr ausgeprägt. Zusammen mit einem möglicherweise gewechselten Bindemittel und Veränderungen im Firnis dürfte der gelbliche Lichtgrundton der Spätzeit vielleicht darauf zurückzuführen sein. K. Möseneder sieht bei einem ähnlichen Beispiel darin eine religiös-konservative Grundhaltung. Maulbertsch bleibt sicher immer noch in der langen künstlerischen Tradition von Lichtspiritualität, Ätherischem und Astralleibigkeit seit Grünewald, wobei auch Eigenwert oder Ausdruck (z. B. „leuchtendes Rot“), Symbolwert (z. B. „Blut Christi“, „Erlösung“, „Triumph“) und Darstellungswert (z. B. „rotes, bewegtes, pneumaartiges Gewand“) der Farbe des Christusgewandes eine sublimale Einheit bilden¹⁹.

Maulbertsch hat sich entsprechend der Goethe-Maxime als bildender Künstler verhalten und anscheinend kaum (zumindest nichts bekannt) über seine Werke bis 1780 geredet,



Franz Anton Maulbertsch, HI. Dreifaltigkeit, um 1789

als er die Eigengesetzlichkeit von Malerei („Kunstmessige“) und Poesie („tegst“) betonte und von einem „gedeilten grobten Colorit“ (= grobe, farbliche Aufteilung, Skizzierung?) sprach, was auf eine vornehmliche Entwicklung aus der Farbe hindeuten mag. 1783 erwähnte er einen „himmlisch-sanften Ton“ für eine himmlische Anbetungsszene, während man ihm 1786 auf der Ausstellung im Modellsaal der Wiener Akademie sein „saftgrünes Bildchen“ einer „Nympe mit Satyr“ vorwarf, das man wegen des größeren Abstandes besser auf eine „flohfarbene (= graue?) Karosse copiren könnte“. 1791 beschrieb er im Sinne der Klassizisten sein Altarbild „Hl. Martin“ (wohl mit Mantelspende) als „wie ein heller Dag“, und er erwähnte die Notwendigkeit, „dem Auge eine angenehme Ruehe zu verschaffen“ bzw., daß das „Auge allzeit ein abwechselnde Ruehe haben kann“. Man fühlt sich an den „Lehnstuhl“ von Matisse erinnert.

Selbst die überladene Radierung „Bild der Duldung“ auf das Toleranzedikt von Joseph II. offenbart wenig individuelles, persönliches Bekenntnis, sondern folgt eher opportun und konventionell mit der ziemlich barocken Allegorik, Dunkel als Unwissenheit, Flamme/Licht als Vernunft und ewiges Licht als ewige Weisheit, damaligen Schlagworten unter Vermittlung von fortschrittlichen Auftrag- und Ratgebern. Die dabei anklingenden, auf Platon, Plotin und die Scholastik zurückgehenden Begriffe „Lumen naturale“ (= Erkenntnis, Vernunft) und „Lumen supranaturale“ (= Offenbarung) wurden 1775 schon als intellektuelle „verblümete Redenarten“ angesehen. Die wenigen schriftlichen Äußerungen und die Orthographie Maulbertschs legen keine große formale und speziell philosophisch-theologische Bildung nahe, um sich z. B. eine bildnerische Reflexion über „Lumen fidei, gratiae et gloriae“ vorzustellen. Im Gegensatz zu G. B. Pittoni, B. Rode und vielleicht J. Zick²⁰ scheint auch die beginnende Objektivierung, Rationalisierung und Säkularisierung des Lichts und der Farbe seit Newtons Arbeiten zur Optik und zur Natur des Lichts den zumindest praktizierenden Katholiken Maulbertsch kaum berührt zu haben‘.

Der etwas nebulöse Begriff oder das Schlagwort des „Luminosen“, das um 1950 als „Luminismus“ für eine amerikanische Impressionismusvariante und für nachimpressionistische belgische Malerei der Jahrhundertwende eingeführt wurde²² und von O. Kokoschka über I. Krsek²³, P. Preiss²⁴ bis G. Brucher²⁵ teilweise als „Luminarismus“ (= hohe lichtvolle Geistigkeit?, Art „Aufklärung“?) und wertend wiederaufgenommen wurde, sollte nur mit Vorsicht angewendet werden, auch wenn Maulbertsch die Lichtmetaphorik öfters thematisierte, und nur dann, wenn er sich damit von seinen Zeitgenossen Milldorfer, Bergl, Kremers Schmidt, u. a. wirklich abhebt. Vielleicht sind noch einige „Illuminationen“ und weniger Worte nötig, um zu erkennen, daß Maulbertschs Werke nicht einfach gemalte Theologie, Naturwissenschaft, Philosophie, Poetik oder Rhetorik sind. Seine Leistung liegt besonders in der Handschrift, in der sinnlich-suggestiven, interpretationsoffenen Form und Farbe“. Das sensualistische und ästhetische Urteil eines anonymen Rezensenten (vielleicht doch 1. de Luca oder J. R. Füssli?) in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ schon von 1775 besitzt immer noch Gültigkeit: „... Gedanken und Composition sind bey ihm groß. In seinen Figuren herrscht Geist und Feuer. Er weiß Licht und Schatten wohl zu vertheilen und ihnen ein reizendes Colorit zu geben, das, ob es schon bunt ist, doch ... angenehm bleibt, die Kenner überrascht und die Unwissenden bezaubert ...“²⁷.

Franz Anton Maulbertsch wurde am 7/8. Juni 1724 in Langenargen am Bodensee, Herrschaft der Grafen Monfort, als Sohn eines handwerklichen Malers geboren. Seine Vorfahren stammten aus dem Schwarzwald, aus Oberschwaben und Vorarlberg. Mit 15 Jahren zog er nach Wien und studierte an der dortigen Kunstakademie. 1750 erhielt er den 1. Preis im Malerwettbewerb. Bis an sein Lebensende (1796) entfaltete er eine reiche Tätigkeit be-

sonders als kirchlicher Fresko- und Altarblattmaler im Habsburger Reich. Seine Hauptwerke befinden sich in: Wien, Piaristenkirche, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Wallfahrtskirche, Sümeg/Ungarn, Pfarrkirche, Kremsier/Tschechien, Bischofspalast, Nikolsburg/Tschechien, Klosterkirche, Halbthurn, Schloß, Innsbruck, Hofburg, Riesensaal, in den ungarischen Bisthofs- und Pfarrkirchen Győr, Papa, Szekesfehervar, Vac, Eger, Szombathely sowie in Strahov-Prag, Klosterbibliothek. Einige weitere Werke wie in Schwechat, Dresden und Klosterbruck/Tschechien wurden zerstört. Durch Druckgraphik und Schüler wie den ebenfalls von Langenargen gebürtigen Andreas Brugger wirkte die „Manier“ Maulbertschs auch in der Kirchenmalerei von Bodenseegebiet, Allgäu und Oberschwaben bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nach.

Anmerkungen

- [1] Hans Rudolph Füßlins kritisches Verzeichnis der besten, nach den berühmtesten Mahlern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche, Erster Theil, Zürich 1798.
- [2] Für diesen Essay wurden außer den genannten beiden Monographien von K. Garas und von Fr. M. Haberditzl, posthum 1977 herausgegeben, Maulbertsch-Ausstellungskataloge von Wien 1974 und von Langenargen 1984, 1994 und 1996 grundlegend herangezogen. Es wird auch auf die jüngst erschienene Bonner Dissertation von Christiane Lemmens: Studien zur Bildgenese im Oeuvre des Franz Anton Maulbertsch (1724-1796), Zeichnung - Ölskizze - Ausführung, Bonn 1996, mit ihrem ausführlichen Literaturverzeichnis verwiesen. Der dort auf S. 156 konstatierte „heterogene“ Eindruck der Skizzen hätte sich leichter in einen „sinnvollen Zusammenhang“ (S. 158) bringen lassen, wenn eine deutlichere Händescheidung versucht worden wäre. Auf alle Fälle sind aus dem eigenhändigen Werk Maulbertschs die dort als Abb. 11, 16, 26, 37, 62, 73, und 74 (sicher nach der Radierung) wiedergegebenen Arbeiten auszuscheiden, als problematisch sind auch noch besonders die Abb. 33, 52, 53, 55, 57 und 64 anzusehen. - Weitere Anregungen werden John Gage: Die Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1993, verdankt.
- [3] Vgl. M. Koller in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 1, Stuttgart 1984, S. 353. Nur ganz wenige Arbeiten Maulbertschs wurden gemäldekundlich durchleuchtet. Die vielleicht wechselnde Zusammensetzung seiner Farbpalette (Wahl der Pigmente und der Bindemittel) ist auf Besonderheiten ebenfalls zu erforschen.
- [4] Auch die Wettbewerbs- und Ausstellungsstücke sind als Auftragsarbeiten anzusehen.
- [5] Die erhaltenen Frühwerke waren zumeist Aufträge des Adels, z. B. des Grafen Ostein.
- [6] Die früher immer behauptete süddeutsche Komponente Maulbertschs läßt sich nicht verifizieren. Die Kindheitseindrücke des quasi venezianisch-farbförderlichen Bodenseemilieus lassen sich allenfalls im Werk nach 1750 erklärend mitheranziehen.
- [7] Selbst signierte Werke sind als Aufgabe der künftigen Forschung kritisch auf Werkstattbeteiligung und Wiederholung zu untersuchen. Um auch die Anm. 2 zu ergänzen: aus den Beständen der Österr. Galerie, Wien, sind ganz sicher als nicht eigenhändig auszuscheiden: Inv. Nr. 4230 (A. Brugger?), 2588 (wohl F. 1. Leicher), 2329 (nach der Graphik), 4237 (A. Brugger?), 4189 (J. Winterhalter d. J.); problematisch sind: Inv. Nr. 1481, 3289 (wohl schon um 1750), 2062 (ricordo?), 3164 (ricordo?), 4234, 4235, 4239, 4762, 2170, 3779, 4401, 4233. - Es gilt immer noch der Satz von F. M. Haberditzl (1977, S. 41): „Von den Zuschreibungen an Ölskizzen zu Maulbertschs Oeuvre ist fast die Hälfte aus Unkenntnis und modischer Eitelkeit veranlaßt und wieder zu streichen“.

- [8] Das plötzliche, aristotelisch wundersame „Hereinbrechen“ erinnert an die dramatischen Bekehrungserlebnisse eines Saulus/Paulus oder Norbert von Xanten.
- [9] Ein bislang unveröffentlichtes Manuskript des Verfassers: Das Preisgemälde Franz Anton Maulbertschs von 1750 - eine Wiederentdeckung, thematisiert die bisherigen oft abwegigen Identifizierungsversuche. Die noch nicht richtig geklärten stilistischen und modalen Anlehnungen Maulbertschs bei dieser Wettbewerbsarbeit verbieten sicher die Vorstellung eines kreativen Schubs im Sinne einer Spontanentwicklung. An dem interessanten Gemälde läßt sich ein möglicher Werkprozeß von dem bildhaften Ausschreibungstext zur fast buchstäblichen Umsetzung über Vorbilder (z. B. Akademiendarstellungen J. v. Schuppens), Naturstudien (wohl Modellstellungen und Gewanddrapierungen für die beiden Hauptfiguren) und Imaginationsphasen (z. B. die schwächeren Putten und das Beiwerk) exemplarisch rekonstruieren. Eine genaue Vorstellung einer Gesamtbildidee und der Details - wie von Chr. Lemmens für Maulbertsch wegen der wenigen erhaltenen Detailstudien favorisiert - dürfte am Anfang des Werkprozesses kaum schon vorhanden gewesen sein. Zu den barocken Schemata und Formeln kamen sicher noch einige heute verlorene Detail- und Kompositionsstudien auch bei den sogenannten Schnellmalern wie Maulbertsch. Ein „fertiges Bild im Kopf“ wie eine „ganze Partitur im Kopf“ einiger (weniger) Komponisten ist schon aus strukturellen Unterschieden sehr unwahrscheinlich, auch bei einem photographischen Vorstellungsvermögen und Bildgedächtnis.
- [10] Bei einem Vergleich der „Jupiter“-Symphonie Mozarts mit der zeitgleich entstandenen, weiter unten behandelten Ölskizze (Abb. 4) stellt sich die Frage nach einer vergleichbaren „Klassizität“ Maulbertschs. Die Analogie Kunst-Musik ist sowieso schon problematisch, zumal bei Maulbertsch im Gegensatz zu manchen schwäbischen Künstlern wie J. C. Stauder, J. J. Christian oder F. J. Degle kein Bezug zu diesem anderen Medium erkennbar ist. Instrumenten-Musik-Darstellungen sind bei ihm ganz selten. Über Beziehungen Maulbertschs zu seinen Musiker-Altersgenossen in Wien wie G. M. Monn, G. Chr. Wagenseil, F. L. Gaßmann u. a. ist nichts bekannt. - Der Hinweis W. Pinders auf unterschiedliche Entwicklungsgeschwindigkeiten und Führungspositionswechsel von Kunst, Musik und Literatur sollte „unvölkisch“ nochmals überdacht werden.
- [11] Die Untermalung zeigte sicher schon eine ähnliche grobe Licht/Schatten-Verteilung wie das „Martyrium des Hl. Andreas“, Wien, Österr. Galerie, Inv. Nr. 2588 (wohl von F 1. Leicher).
- [12] Aber nicht perlmuttartig, maniert schillernd wie bei Franz Christoph Janneck oder Johann Georg Platzer. Die Kritik F. S. Dorfmeisters an Maulbertschs Buntheit oder schreienden Kontrasten zielt v. a. auf die späteren Werke wie im Bischofspalast von Szombathely aus dem Jahre 1783/84, wo zu der klassizistischen Architekturmalerie etwas die Verbindung verloren gegangen ist. Aber auch in Szombathely zeigt sich im Detail der Mut Maulbertschs zur Farbe.
- [13] Diese zeittypische Interpretation ergänzte Chr. Lemmens (wie Anm. 2, S. 115) noch theologisch durch Tod bzw. Leben, was aber bildstrukturell noch weniger nachvollziehbar ist.
- [14] Vgl. Daniel Gran: Allegorie auf die glückliche Regierung Mährens, um 1734, Wien, Österr. Galerie, Inv. Nr. 4240, die - unvollendet? - ganz deutlich die nicht zuletzt seit Michelangelo bekannte aussparende, oben ange-deutete Technik zeigt.
- [15] Nach Lemmens (wie Anm. 2, S. 115) führte dies auch noch zu einer beabsichtigten (?) stärkeren Trennung von Himmel und Erde.
- [16] Zumindest seit der Gruppenbildung im Chorfresko von Sümeg 1757/58 dürfte Maulbertsch auf Tiepolo und dessen Graphik zurückgegriffen haben. Das Verhältnis zu Tiepolo ist noch nicht richtig erforscht.
- [17] Vgl. 1. Krsek: Rokoko und Impressionismus, Zum Problem des spätbarocken Sensualismus, in: Sbornik prací filosofické fakulty Brněnské University, F. 7, 1963, S. 89ff. - F. M. Haberditzl (1977, S. 532) spricht von einer merkwürdigen Faszination der Budapester Skizze. - Die qualitative Bandbreite der Maulbertschskizzen ist zweifelsohne ein großes Problem.
- [18] Eine frühere Phase (um 1760/70) mit schlierenartigen Licht-Weiß-Höhungen wirkt dagegen viel manierter. Augenscheinlich haben v. a. die Schüler in ihren Kopierstudien dies zur „Masche“ gemacht, wie z. B. in dem sicher nicht eigenhändigen „Bad der Diana“ in der Österr. Galerie, Wien, Inv. Nr. 4230.
- [19] Im Vergleich mit den rembrandtesken Trinitätsdarstellungen des ausgewiesenen sehr religiösen Kremsers Schmid kann man bei Maulbertsch etwas oxymoronhaft von einer „natürlichen Lichtmystik im Sinne der Aufklärung“ sprechen, vor allem im Hinblick auf eine zunehmende Artifizialität oder „Lartpourlartismus“ (I. Krsek) vielleicht noch nicht ganz modern als „Malerei mit Selbstverweis“ (H. Bauer).
- [20] Die übliche Interpretation der beiden Zick-Gemälde in der Landesgalerie, Hannover, als Newton-Allegorien dürfte „nicht der Weisheit letzter Schluß“ sein.
- [21] Die Auftritte Maulbertschs in den Fresken von Sümeg 1757/58 mit Gehrock und als Akademiker in Gebetspose und als einfacher Milchbauer erscheinen recht naiv von dieser Welt. Die romantische Mystifizierung Maulbertschs beruhte lange Zeit auf dem als Selbstbildnis sicher nicht haltbaren Gemälde in der Österr. Galerie, Wien, Inv. Nr. 3155.
- [22] Vgl. The Grove-Dictionary of Art, London 1996, 19, p. 791/92.

- [23] Besonders 1963 (wie Anm. 17: „Rokokoluminismus“) und in dem Ausst. Kat.: F. A. Maulbertsch, Wien 1974, S. 24-32. - Krsek weist auch immer wieder auf eine soziologische Dimension des Kolorits hin, nicht ganz in dem folgenden vereinfachenden Sinne: bunt = volkstümlich, bäuerlich; nuancenhaft = höfisch, feudal; monochrom, klar = bürgerlich.
- [24] In: Ausst. Kat.: F. A. Maulbertsch, Wien 1974, S. 41. Preiss sieht ähnlich W. Turner den eigentlichen Luminismus in der Polspannung von Schwarz und Weiß.
- [25] In: Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg-Wien 1994, S. 253.
- [26] Ähnlich auch Lemmens (wie Anm. 2), S. 161. - Man ist damit auch der Gefahr einer „Orgie neoplatonischer Lichtmetaphysik“ (E. Panofsky) entronnen.
- [27] Abgedruckt in K. Garas: F. A. Maulbertsch, Wien-Salzburg-Budapest 1960, S. 253. Dort auf S. 286 findet sich auch ein undatiertes (wohl um 1766) Lobgedicht auf Maulbertsch von K. L. Reuling: „... wenn uns dein pensl lehrt, / wie gott in seinen glanz auf lichten wolken fährt,/...“.

Sonderdruck aus

HEILIGE KUNST

Mitgliedsgabe des Kunstvereins
der Diözese Rottenburg-Stuttgart

29. Jahrgang 1997

Herausgegeben von
Josef Anselm Adelman von Adelmansfelden