

Painterly Enlightenment - Readerly Disappointment

Thomas DaCosta Kaufmann: Painterly Enlightenment,
The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Chapel Hill, 2005

Etwas (Neues?) zum 'Wesen-tlichen' Maulbertschs und seiner Kunst lässt der nordamerikanische Kunst-Historiker und Professor im renommierten Princeton Thomas DaCosta Kaufmann mit seinem aus einer Vorlesungsreihe an der University of California entstandenen Buch "Painterly Enlightenment, The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724-1796", The University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2005 unter dem Diderot-Motto des "raren Koloristen" vermuten.

Öffnet man das eher kleinformatige und 162 Seite 'starke' Werk: 'Spectatorly Astonishment' wegen dunklen, farbstichigen, unscharfen, seitenverkehrten Abbildungen wie Plate 5/6). Auf dem Einschlag mit seinem Helden in Bronze(-büste) erscheint der Verfasser lebhaftig, der bislang nicht so sehr als Maulbertsch-Spezialist denn als Kulturhistoriker hauptsächlich mit dem Buch "Hof, Kloster und Städte - Die Kunst und Kultur von Central-Europa 1450-1800" (London 1995, dt. Köln 1998) bekannt geworden ist: gleichsam die Ausgangsbasis für die jetzige engere Betrachtung, die nach dem Vorwort unter dem Eindruck der Maulbertsch-Ausstellung von 1974 in Wien, dem Ur-Erlebnis der Deckenfresken von Maria Treu und dem Wunsch des Sponsors William Rand nach Behandlung "Schöner Kunstwerke" unter Bedingungen entstand, von denen manch anderer nur träumen kann.

Das Buch ist nach dem Vorwort in 4 Kapitel gleichsam Bilder, Sätze, Akte gegliedert: 1. Introducing an Original Strangeling; 2. Shades of Enlightenment; 3. From Fantasy to Verstand; 4. On the Margins of Modernism. Der Autor nähert sich dem Phänomen Maulbertsch mit der üblichen Literaturübersicht beginnend mit dem schreibenden Bildhauer Andreas Schweigl 1784 (warum eigentlich nicht mit den frühesten öffentlichen Nachrichten von 1769, 1770, 1771 ?). Wenn DaCosta Kaufmann (im folgenden abgekürzt: DCK) das zeitbedingte, aber fast zeitlose Urteils des Bibliothekars der Wiener Akademie Johann Rudolph Füssli von 1798 (siehe hier am Ende; abgedruckt schon in: Heilige Kunst 29.Jg., Stuttgart 1997, S. 107 -108) gekannt hätte, hätte er sich einige Gedanken- und

Schreibarbeit ersparen können. DCK's Bemühen um eine facettenreiche Betrachtung ist grundsätzlich positiv zu vermerken. Ob man Maulbertsch als Deutschen, Österreicher, Schwaben national(-istisch) verorten soll, ist wahrscheinlich wie bei Mozart selbst als mit Deutsch im Sinne von Zugehörigkeit zu Sprache und zum bedrohten Heiligen Römischen Reich zu beantworten. Die Wiederentdeckung von Maulbertsch im Neobarock, Expressionismus (Benesch, Dvořák, Kokoschka) oder zur Zeit der abstrakten Moderne v.a. nach 1945 (Kršek, Bushart) ist allbekannt, aber der Autor fragt sich, warum trotzdem Maulbertsch im Vergleich zu Franzosen und Italienern keinen Platz im Kanon der europäischen Kunst-Geschichte und auch in der nordamerikanischen Rezeption (ausser Maser, Cannon-Brookes, Friesen) erhalten hat. Dem abzuhelpen formuliert DCK Gründe und Ziele ähnlich seiner Kapiteleinteilung : 1. Weg vom Image des Ekzentrikers zu grösserer Vertrautheit, 2. Verständnis für Zeitbedingtheit auch in der Kunstpraxis; 3. Aufklärung des intellektuellen und ästhetischen Bewusstseins seiner damaligen Zeit; 4. Die überregionale, zeitlose Bedeutung seiner Modernität. Vor allem zeigt er verschiedene Hinderungsgründe: für den reinen (Neo-) Klassizisten zu frühe Geburt, Mann des Übergangs; Entlegenheit der Werke, schwieriger Umgang mit Farbe, die Sonderbedingungen des Freskos (Erhaltung und Reproduzierbarkeit) u.a., wovon die letzteren sich auch widerlegen lassen, besonders bei den heutigen verkehrsmässigen und technischen Möglichkeiten. Das Problem des deutschen Spätbarock-Rokoko (eine Art Sonderbarock-Rokoko) resultiert eher aus dem mühsamen Emanzipationsprozess gegenüber den Italiener und Franzosen und dem höfisch-aristokratisch-religiös-humanistischen Nachzüglertum vor dem eher freigeistig-bürgerlichen klassizistischen Zug der Zeit.

Man kann mit DCK die vorbereitende (und damit nicht autonome sondern funktionale) Ölskizze dem ausgeführten finalen Fresko gegenüber zurücksetzen, wobei aber historisch gesehen die Connaisseurs, Sammler (Abt Athanasius Gottfried: 12 Skizzen) und Künstler (z.B. Paul Troger: die eigentliche Ideen-Skizze "zeige er keinen") ihr ein nicht nur 'interesseloses Wohlgefallen' entgegenbrachten und Maulbertsch mit einigen "Meisterstücken" mit Kabinettcharakter aber auch schon mit der Raumwirkung des späteren Freskos Tiepolo zumindest ebenbürtig ist (z.B. "Hl. Augustinus in der Glorie", Wien, Österr. Galerie).

Nach einem methodischen Interludium mit der Wichtigkeit von Reaktionen der Zeitgenossen, der nachfolgenden Generation und der Kunsttheorie kommt DCK zum Begriff des "Malerischen", wobei er natürlich auf Wölfflin (Kategorie), Hempel (Malkultur),

Kokoschka (lichtvolle Geistigkeit à la Rembrandt) zurückgreift. Es folgt die Weiterung mit "Enlightenment", die Beziehung zur "Aufklärung" wie von Bushart und Möseneder vorgedacht.

Bei der Ursachenforschung kümmert sich der Verfasser erst jetzt um Lebenslauf und künstlerische Formation, wobei er zu Recht der Wiener Akademie eine grosse Bedeutung zuweist; allerdings mit der Fehleinschätzung (aus mangelnder Sachkenntnis), dass an der Akademie vorrangig der malerisch-kompositionelle Entwurf (eigentlich nur für die Wettbewerbe) gepflegt worden wäre.

Etwas sprunghaft werden kurz die Hauptwerke, die historische Situation, der Öffentlichkeitswandel, einige Aspekte der nicht nur literarisch ausgerichteten Aufklärung (Antiillusionismus) angesprochen, um am Kapitelende die Ziele der weiteren 3 Abschnitte (Verhältnis zur Aufklärung; Maulbertschs Stilwandel unter der Kunstdebatte der Aufklärung und letztlich das "Malerische" im Kunstdiskurs des 18. Jahrhunderts, ja sogar in Beziehung zu Romantik und Romantizismus) herauszustellen.

Unter dem etwas vieldeutigen Titel "Shades of Enlightenment" (Schlag ?-Schatten der Aufklärung) beginnt das 2. Kapitel mit dem Zentralproblem vom Verhältnis Maulbertschs zur Aufklärung am Beispiel des "Triumph des Lichtes" in der Sommerresidenz in Halbturn, nach Bushart Prototyp einer gemalten Aufklärung. Der ersten malerischen Aufklärungsphase (Watteau, Tiepolo) um 1720/30 (deren mögliche, kurzschlussgefährdete Beziehungen zu Geistesströmungen sind noch wenig geklärt) oder der konzeptionellen Besonderheit dieses Habsburgischen Auftragswerkes ausser dem Hinweis auf die frühere Variante in Kirchtstetten wird nicht nachgegangen. Gerade das obligate, allerdings viel spätere Gegenbeispiel einer Visualisierung der Aufklärung in einer Grafik aus dem protestantischen Lichtenberg-Chodowiecki-Kreis von 1792 mit neuen, natürlich-bürgerlichen Elementen, ohne mythologischem Apparat hätte die rokokohafte Seite von Halbturn mit der höfisch-heiteren, nur optisch aufgeklärten, kosmisch noch geordneten Wunsch-Welt-Himmel deutlich werden lassen müssen.

Erst jetzt fragt sich DCK was eigentlich unter "Aufklärung" zu verstehen ist, wenn man Maulbertsch wie Garas als aktiv Mitgestaltenden bei Programmen, wie Bushart als Opfer (Klosterbruck) oder als biedermännischen Mitläufer, wie Möseneder als Teil der katholischen Reform, wie Kroupa als Gegenaufklärer sehen kann. Der Autor macht dann weniger die emanzipatorischen Devisen von Kant, Mendelssohn oder Wieland für Maulbertsch aus als sich auf die Suche nach potentiellen Einflüssen aus der Wiener Szene: aufgeklärter Despotismus à la Joseph II, bürgerlich-literarische Kreise,

Winkelmanns Antikenfaible, weltverbesserliche Freimaurer und aufgeklärter Katholizismus. Anstatt jetzt möglichst 'Links' zu Maulbertsch zu suchen, wird die Bedeutung "Aufklärung" durch Hinweis auf Empfindsamkeit, Sturm und Drang, u.a. relativiert und vorerst die von Kunstkritik und Kunstgeschichte hervorgehoben. Die Unterscheidung von säkularer und katholischer Aufklärung leitet das Unterkapitel: "Maulbertsch und die katholische Aufklärung" ein, wobei Athanasius Gottfried, Freimaurer von Klosterbruck, Wenzel II Mayer von Strahov, Kardinal Migazzi und andere wie Wenzel von Kaunitz-Rietberg wohl genannt, aber keine direkten Bezüge zu Maulbertsch hergestellt werden.

DCK kommt nun - ohne grosses "Wachstum d(ies)er Erkenntniß" und nolens volens nach dem nur noch in Augsburg erhaltenen Modello - zu dem 2. ebenfalls fast prototypischen Beispiel gemalter Aufklärung, zu dem Bibliotheksfresko von Klosterbruck, das von dem Konventualen (nicht Abt) Georg Norbert Ritter von Korber wohl konzipiert und auch anschliessend in einer Publikation unter dem Thema Fortschritt erklärt wurde.

Über das aufklärerische Leitthema "Erziehung" gelangt der Leser zu verschiedenartigen und zumeist später eher reaktionären Bestrebungen durch Muratori, Biro (Sümeß 1757/58, Gegenreformation), Eck (Kremsier 1759), Marxer (Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1756/57) und Migazzi (Papa 1782/83), wobei alle Beispiele eher den anpassungsfähigen Auftragskünstler Maulbertsch als seine persönlichen Überzeugungen be-weisen.

Die durch den Reformkatholizismus initiierten Purifizierungsanstrengungen (vgl. F. Büttner, K. Mösener) bis zur kahl-entfärbten Kaunitz-Kirche in Austerlitz müssen dem Maler und Unternehmer Maulbertsch eher ein Dorn im Auge gewesen sein. Die (oft antike) Reliefs imitierenden Grisailen lagen ebenfalls im allgemeinen Trend (vgl. Kaspar Franz Sambach).

Nach diesem leichten Reifall mit dem Reformkatholizismus wird das Feld: "Maulbertsch, die weltlichen Aufklärer, Josephinismus und seine Gegner" wieder mit einer (weltlichen) Erziehungsallegorie aufgemacht, wobei - Kroupa folgend - fälschlicherweise schon um 1755/56 pädagogische oder aufgeklärte Ideen des damals beim Militär dienenden Joseph Sonnenfels unterstellt werden (zu einer anderen Deutung dieses Gemäldes siehe Rez: F.A.Maulbertsch u. sein Umkreis in Mähren). Bei dem Verhältnis Maulbertschs zu der von der fortschrittlichen Trias Kaunitz, Sperges, Sonnenfels bestimmten Kunstakademie ab 1766 bzw. 1770 hätte DCK die sicher engere und mehr versprechende Beziehung zum Direktor der Stecherakademie, späteren Schwiegervater und praktizierenden Freimaurer Jakob Matthias Schmutzer betrachten sollen. Schmutzer war sicher auch an der

gemeinsamen Aufnahme an der fortschrittlichen Akademie Berlins treibend beteiligt. Im übrigen konnte der gut beschäftigte Maulbertsch sich nie Professor, sondern (nur) Mitglied und Rat der Wiener Akademie nennen. Antiklerikale Tendenzen wie bei Franz Xaver Palkos Pamphlet finden sich bei Maulbertsch nie, freimaurerische ganz selten. Alle quasi offiziellen kaiserlichen Aufträge spiegeln primär die Auftraggeberwünsche, aber kein persönliches Bekenntnis des 'K.K. Kammermahlers Maulbertsch' wieder, wie DCK unterschwellig suggeriert. In diese Rubrik aber als Solitär könnte eigentlich die nur kurz angesprochene Grafik "Das Bild der Duldung" am ehesten fallen.



Abb. 1 (aus: DaCosta Kaufmann)

Doch selbst da kommen Zweifel: die Bezeichnung "inv. et fec." bedeutet nur, dass Maulbertsch die Bild-erfindung/-komposition und die weitgehende eigenhändige Ausführung, aber nicht unbedingt auch die gedankliche Vorlage (den "tegst") sich zu eigen macht. Das wenig "Kunstgemesse", Poetische, aber dafür unschöne barocke Gedankenkonglomerat würde diese These unterstützen. Warum ist das etwas tagesaktuelle Motiv erst 1785 oder 4 Jahre nach dem auslösenden Toleranz-Edikt durch den Drucker, Verleger, Freund und Kollegen innerhalb der Pensionsgesellschaft Franz Xaver Stöckl herausgegeben worden?. Warum ist nicht auf Kaiser Joseph II, in dessen Namen das Patent 1781 (1782 auch für die Juden) erfolgt ist, wie auf anderen gesicherten Darstellungen dieses kaiserlichen Dekretes von Franz Xaver Palko oder Mettenleiter

irgendwie Bezug genommen?. Wollte man der beginnenden Reaktion (1785 Illuminatenverbot, Freimaurerpatent) begegnen?.

Wenn man der etwas "dunklen" Legende (sicher auch nicht im Sinne Winkelmanns) nicht folgt, kann man wie Haberditzl bei dem "Gewaltigen" (wohl Staats-Gewalt-Schutz, Regierung) sogar auf das Mittelalter, bei dem "Weib mit den faunischen Auftritte(n)" (wohl träge, dumpfe Sinnlichkeit des Volkes, die durch die christliche Erziehung in der "Normalschule" geläutert wird) auf die Antike kommen.

Von DCK leider ganz und von der Legende teilweise im Stich gelassen, könnte man ohne grosse Quellensuche die Grafik folgendermassen deuten: im jetzigen Zeitalter (der Aufklärung) gesellt sich die Aufklärung (auch Wahrheit und Tugenden) zu der wahren und vernünftigen (katholischen), geoffenbarten (Buch des Lebens; Thron des Lichts = lumen naturale oder eher supranaturale ?), massstäblichen Religion, in der die anderen christlichen Konfessionen (einschliesslich des göttlichen mosaischen Gesetzes = Judenpatent ?) wieder in Liebe vereint sind, während die orientalischen Muselmanen (ebenfalls mit geoffenbarter Religion) und sonstige Heiden (?) noch vor-lessingisch staunend aussen vor bleiben müssen. Die linke Gruppe mit "Gehorsam" (= Staats-Diener-Bürger ?) mit "guten Waizen" (= physiokratische Basis, Wohlfahrt ?) und die "Wachsamkeit" (= Zensur, Staatl. Aufsicht, Polizei ?) ist schwieriger in einen verständlichen Kontext zu bringen. Die "Duldung" (Toleranz) versucht, während fast deistisch dem "Allerhöchsten" (Wesen) gehuldigt wird, Aufklärung (Wissenschaften) mit Religion bzw. Kirche und Staat zu harmonisieren: eigentlich ganz im Sinne der Reformen Josephs II und kaum ohne irgendeinen Auftrag oder Anregung aus dieser Richtung entstanden.

Dass Maulbertsch gleichzeitig für die Gegner dieses katholisch dominierten Staatskirchenkonzepts wie einige ungarische patriotische Bischöfe (Batthyany, Zichy, Esterhazy) und deren nationalen und eher papistischen, aber sonst nicht so andersartigen und unter dem Eindruck der französischen Revolution stärker genaueklärerischen Ziele gearbeitet hat, beweist eigentlich nur seine Flexibilität und geringe Eigenaussage, wie DCK unter dem letzten Unterkapitel "Problems of Pictorial Communication" einräumt. Die im Vergleich mit J. L. David konstatierte Diskrepanz zwischen Sakralem und Profanem ist auch historisch nicht angebracht.

Die Tatsache, dass für die komplexen sakralen oder profanen Allegorien, in denen nicht nur Bushart sondern auch Winterhalter Maulbertschs Erfindungsgabe sieht, immer mehr "Historische Erklärungen" oder "Legenden" auftauchten, lässt mehrere Rückschlüsse zu:

1. die Allegorien werden unverständlicher, schwieriger, wirken obsolet, 2. das Publikum ist anders, grösser, weniger dahingehend gebildet, 3. ein Zeichen der Volkserziehung. DCK bringt die Kritik an der "Allegoristerei" (Abbé du Bos von der sensualistischen, Lessing, Winkelmann, Füssli von der rationalistischen Seite, aber auch deren Suche nach einer neuen Allegorie). Sie ist - so die berechtigte Folgerung von DCK - Ausdruck einer Krise des Bildes, seiner alten repräsentativen und legitimierenden Aufgabe in einer gewandelten Öffentlichkeit (vgl. J. Habermas). Maulbertsch blieb zeitlebens dem überkommenen allegorischen Bild-ungs-Denken verhaftet mit kleinen adaptiven Modifikationen (z.B. Aufklärung = alte Wahrheit) und so versucht DCK für das folgende Kapitel "From Fantasy to Verstand" doch noch eine Beziehung Maulbertschs zur Aufklärung herzuleiten:

Ähnlich Otto Benesch's „zu den Quellen von Maulbertsch's malerischem Stil“ ist DCK auf der Suche nach den Ursachen des Wandels vom rokokohaften Sümeg zum zopfigen Papa, von vielen wie Kršek als Abstieg gesehen, während Garas nicht nur nach Einschätzung DCKs eher biologistisch verständnisvoll von Jugend (-Reife-) und Alter in der Veränderung von Gesellschaft und Zeitgeist spricht. Den Gegenpol einer innerkünstlerischen Entwicklung macht der Autor in Franz Matsches wegen seiner sonstigen historisch-extrinsischen Thesen (z.B. „Kaiserstil“) eigentlich erstaunlicher Auffassung von Maulbertsch als Praktiker in der Gran-Rubens-Nachfolge aus.

Hierher gehört auch die von DCK abgelehnte „Autonomie“ der Ölskizze, deren Bedeutung er als Theoretiker – wie schon gesagt - völlig unterschätzt. Ähnlich wie in Mozarts Arbeitsweise vom ingeniösen Komponieren (Notation der Hauptstimmen und des Harmonieverlaufs) und dem handwerklich-manuellen Schreiben der Partitur muss man die Ölskizze bei Maulbertsch als die eigentlich kreative Phase ansehen. Vielleicht könnte man für die unter dem Eindruck der abstrakten Nachkriegsmalerei entstandene Diskussion (P.Wescher, B. Bushart) statt Autonomie den der Isonomie einführen. Auch wenn man sich in den kreativ-künstlerischen Prozess weniger gut oder leicht einfühlen kann, so hat ein (Kunst-) Wissenschaftler doch vielleicht ein ähnliches Gefühl, wenn sich die guten und hoffentlich innovativen Ideen und die Argumentationskette in einem schriftlichen Elaborat konkretisieren.

Franz Matsches These von Maulbertsch (und wohl der meisten Barockkünstler) als „Praktiker“ stimmt DCK insofern zu, als dass Maulbertsch über keine grosse formale Bildung bei aller anzunehmender Intelligenz verfügte. Der potentiellen geistigen Auseinandersetzungen mit dem jüngeren geistlichen Bruder Franz Xaver (1728 -1764) oder danach mit Jakob Matthäus Schmutzer (1733-1811) geht DCK leider nicht nach. Es

muss auf jeden Fall für weitere Überlegungen festgehalten werden, dass sich bei jetzigem Kenntnisstand Maulbertsch an kunsttheoretischen Diskussionen wie die von Colloredo u.a. betriebene Diskussion um den Primat von Vernunft, edler Einfachheit, Natürlichkeit (in Analogie zur Physiokratie) und gutem Geschmack gegenüber der Fantasy, Einbildungskraft (Imaginanten), Feuer u.ä. nicht beteiligt hat. Wenn selbst der Mengs-Schüler und Freund Nicolas Guibal in Stuttgart von seinen Carls-Schülern immer noch „Feuer“ anmahnt, wird deutlich, dass es sich nicht um eine akademische Extremposition wie bei DCK handelt, sondern nur um eine Mässigung der Fantasie von Auswüchsen, die Maulbertsch mit zunehmenden Alter auch vertreten konnte.

Die ganze im Buch angedeutete Geschmacksdiskussion um Kaunitz, Sperges, Winkelmann, Maron, Oeser, u.s.w. war weniger auf Maulbertsch gemünzt, als auf die zu reformierende Akademie nach 1770. Hier wäre schon Gelegenheit gewesen, etwas ausführlicher, nicht nur stilistisch auf das Aufnahmestück bzw. die Vorlage für die Stecherakademie Schmutzers 1770 „Allegorie auf das Schicksal der Kunst“ einzugehen. Man kann aus ihr aber weder Maulbertschs Parteinahme für die Alten bzw. den Barock (Haberditzl) noch für die Jungen bzw. Klassizisten begründet herauslesen: die „wahre Kunst“ auf dem (freimaurerischen) Weg / Gradus ad Parnassum wird durch weises ruhmvolles Mäzenatentum belohnt werden.

Ob Maulbertsch nach der erfolgreichen Renovierung der Hofbibliothek als Gran-Nachfolger und auch nach dem Tode F.X. Palkos in Dresden sich von der dortigen klassizistischen Strömung um Christian Ludwig Hagedorn, Carl Heinrich von Heineken hat beeinflussen lassen, lässt sich zumindest an der Werkentwicklung nicht ablesen.

Da aber so kein zwingender, unmittelbarer Einfluss auf Maulbertschs Stil festgestellt werden kann, kommt der Autor auf den allgemeinen Druck der öffentlichen Meinung im Sinne von J. Habermas durch Kaffeehäuser, Salons, Lesegesellschaften, Freimaurer, Zeitschriften und Geschmackswandel der Auftraggeber. Im folgenden zitiert der Autor einige der bekannten Kritiken der 70iger Jahre ("Fehler in der Zeichnung", "weitschweifige Gewänder", ...), worin aber auch Maulbertschs Bemühen um eine Art Klassizismus gewürdigt werden, während später in den 80iger und 90iger Jahren interessanterweise zumeist das „venezianische Colorit“ beanstandet wird.

Die modische Hinwendung zum „antiken Stil“ (le goût grec), der Maulbertsch in verstärktem Masse zur Zusammenarbeit mit Architekturmalern nötigte, wie auch zum „römischen goût“ (= Mengs, Batoni ?), ist leider in dem Buch nicht vertieft worden. Für die ‚echten‘ in Rom ausgebildeten (Früh-) Klassizisten wie Füger gab es kaum (öffentliche und

schon gar nicht sakrale) monumentale Aufträge.

Maulbertsch wird von DCK in Pápa als ängstlicher Kompromissler zwischen Barock und Klassizismus angesehen. Die ganze vorangegangene Argumentation über mögliche Einflüsse und stilistische Einordnung hebt DCK mit Hinweis auf Pluralismen und Winkelmanns unerreichter oder unerreichbarer Ideale eigentlich selbst wieder auf.

Auch wenn Winkelmann die Form voranstellte, bildet doch eher die sinnlichere Farbe das Untersuchungsobjekt für das letzte Kapitel: "On the Margins of Modernism" (am Rande, an den Rändern des Modernismus / zur Moderne) mit der Erwartung des Lesers jetzt endlich zum Kern des Phänomens Maulbertschs in der Nachfolge von Ivo Kršeks Artismus und Luminarismus zu kommen.

Die langatmige Unterscheidung von Pigment/Einzelfarbe und Farbe im Kontext /Kolorit ist ähnlich trivial wie die Erkenntnis, dass zumindest in anspruchsvolleren Ensembles (um Gesamtkunstwerk zu vermeiden) ein Farbberater / Farb-Ton-Angeber (zumeist der Maler) für den Gesamtakkord zuständig war. Die angeblich ausgeprägte Eigenhändigkeit in Sümeg ist sehr fraglich. Die auf S. 151, Anm.6 zu Maria Treu geäußerte Kritik bedeutet doch nur, dass die Architektur von Johann Christoph Stephan nicht gefallen hat (vgl. Haberditzl). Das grünliche Kolorit in Ebenfurth 1754 und Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1756/57 lässt sich noch von Venedig ableiten und war in Süddeutschland zwischen 1740 und 1770 weit verbreitet. Der Werkvergleich anhand des Farbschemas krankt leider an dem inadäquaten Abbildungsmaterial. Maulbertsch wird unter „Kunstmessig“ wohl etwas wie Eigengesetzlichkeit / künstlerische Freiheit und Notwendigkeit (bei Farbe, Form, Komposition,... aber auch Einfälle vgl. Veroneses Prozess) verstanden haben. Ob man allerdings wie DCK unter „Haltung“ Farb-Harmonie-Balance in Anlehnung an das niederländische „houding“ (eigentlich auch nur Haltung) zu verstehen hat, erscheint mehr als zweifelhaft zumindest für einen Deutsch-Muttersprachler. Maulbertschs Äusserung im Kontrakt von Eger „Erhabenen lichern und schatten guet in gedeilten grobien Colorit und haltung“ ist wohl mit „plastisches Hell/Dunkel, gut verteilte (Figuren-) Gruppen (in/nach) Kolorit und Haltung / Stellung“ zu modernisieren. Auch die Ruhe für das Auge (aber noch nicht der Lehnstuhl von Henri Matisse) ist gängige Praxis, zumindest nachdem der fließend-bewegte, zerstreue Kampf des Rokoko gegen die Langeweile (horror vacui) nachgelassen hat.

Nach den persönlichen Farb-Kolorit-Einschätzungen der Gegenwart folgen einige schon hinlänglich Bekannte der Maulbertsch-Zeitgenossen (1770, 1775), aber auch unvermeidlich Ältere von Roger de Piles um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.

Über die nachnewtonsche Farbtheorie in Wien (es fehlt der Bruder des Malers Franz Anton Scopoli, der Entomologe Giovanni Antonio Scopoli, Neffe von Michelangelo Unterberger; es sollte auch im Spätwerk Maulbertschs auf die Bedeutung der Rubensschen Grundfarbentrias hingewiesen werden) werden wir zur oft heute anödenden Ästhetikdiskussion über das Schöne, das Erhabene (Burke, Kant) und die Grazie weitergeführt, wobei die beiden letzteren nicht von Ordnung und Vernunft kontrolliert und dem Original-Genie-Gedanken verwandt seien. Nachdem auch das Modus-Problem kurz gestreift ist, kehrt DCK wieder zu den Niederungen des Künstlerischen, seinen Einflüssen (Rubens, Venedig), Malgründen (Bulus/Ocker nach Manfred Koller) und Maltechnik / Duktus zurück.

Bei dem schon von Otto Benesch angestrebten Vergleich Tiepolo und Maulbertsch schwingen immer die Wertigkeit-Komplexe von Welsch-Einheimisch, Vorbild-Epigone und First Class-Second Class mit. Es ist aber sehr problematisch nur aus einer (zumindest jetzt in diesem Zustand) Detailstudie (Tiepolo) und einem kompositionell viel mehr bietenden Fresko(?) -Entwurf weitreichende Schlüsse wie Lichtauffassung rational-plastisch-extern (Tiepolo) gegen intern, quasi aus der Farb-Fläche (Maulbertsch) abzuleiten.

Der Autor nähert sich einigen Fresken ‚hautnah‘, rationalisiert mit Andrea Pozzo über „fresco und secco“ (zur Erinnerung: fast alle Freskofarben sind pigmentär, bilden eine Suspension in der Kalkmilch und keine Solution), um schliesslich die Malkultur zu preisen: „das Fresko an seinem Limit“, bei Maulbertsch sei Invention fast synonym mit Exekution (eigentlich so etwas wie Virtuosität und also Unmöglichkeit von ‚Raffael ohne Hände‘), wobei der Hinweis auf Lessings Eigengesetzlichkeit der Gattungen natürlich nicht fehlen darf. Hinter dem die Mache nicht mehr Bemerkten steckt die alte Idee des Göttlich-Wundersamen, fast des A-póieton. Mit dem Hinweis auf das „Impasto“ ist leider das „Geheimnis“ Maulbertschs auch noch nicht gelüftet.

Fast am Ende des Buches beantwortet DCK fast diskussionslos die „Schubladenfrage“ zu Recht mit: Maulbertsch ist kein (Neo-) Klassizist, kein Romantiker, kein Impressionist, kein „Nordico“ und er ist kein moderner Abstrakter. Der Autor weist auf die geringe Nachfolge (Winterhalter, während der nicht erwähnte Andreas Nesselthaler nach 1776 ganz in das Fahrwasser des römischen Klassizismus geriet) hin. Etwas deutlicher: Maulbertschs Malerei war ein nicht steigerungsfähiges Auslaufmodell. Praktisch alle rezipierte Kunst / Künstler wirken auf unsere gegenwärtige Kunstproduktion. Nicht nur nach Thomas Crow, sondern auch nach anderen wie Werner Busch beginnt mit dem Ende des 18.

Jahrhunderts das moderne Bild und auch der moderne, autonome, subjektive Künstler. Warum seine (Maulbertschs) Kunst gerade die „Malerische Aufklärung“ darstellen, exemplifizieren (Maulbertschs „art therefore epitomizes painterly Enlightenment“) soll, ist dem Rezensenten aus dem Vorangegangenen oft Widersprüchlichen nicht ganz klar geworden, zumal der Verlust der kompositionellen, ja auch intellektuellen Spannung sich im ausgeführten Fresko wie Altarbild als qualitativer Abstieg bemerkbar machte.

Am Ende fragt sich der Leser und Rezensent, was er eigentlich an neuer Erkenntnis (readerly Enlightenment) gewonnen hat und was mit diesem Vortragselaborat erreicht werden soll: eine ganzheitliche Ergänzung des ikonographisch dominierten Buches von Möseneder durch das „Malerische“?.

Der methodische Grundfehler des Buches - eine Kunst- eher Kulturgeschichte von oben oder aussen als von unten oder innen - liegt im dauernden Wechsel zwischen dem (sicher nicht wegen der Unsicherheit bei den Ölskizzen) willentlich eingeschränkten Werk, dem Ästhetischen und den überbauartigen, vorrangig geistesgeschichtlichen Zitaten ohne Achten auf stringende, hinreichend bedingende Beziehungen. Der Verfasser hätte gut getan, viel stärker vom Werk in der Entwicklung auch im Vergleich mit den Zeitgenossen und Konkurrenten und vom Künstler, seinem nächsten persönlichen Umfeld mentalitätsgeschichtlich auszugehen und nicht gleich auf die oft sattem bekannten Äusserungen (bei aller Belesenheit fehlt die wichtige Gestalt von Johann Georg Sulzer) nicht nur des Kunstdiskurses auszuweichen. So ist ein von DCK völlig überangenes Phänomen die Entwicklung von Maulbertschs bescheidenen Anfängen 1745-50 zur Modeerscheinung um 1750-70. Auch das Spezifische Maulbertschs einschliesslich Qualitätsfragen und physiognomisch-gesellschaftliche Relevanz (höfisch, religiös, volkstümlich, witzig...) interessierte den Autor kaum oder nur um gleich wieder seine Belesenheit an den Leser anbringen zu können. Erstaunlicherweise interessiert sich DCK nicht um das Verhältnis von primärem (nicht sekundärem, wie die nachträglichen "historischen Erklärungen") Text (z.B. "unvorschreiblicher Entwurf" für den Speisesaal in Kremsier, vgl. Garas 1960, Dok. XXIV) und Bild. Leider gibt es kaum Vorstudien, die die Entwicklung von den ersten Skizzen aus der Vorstellung bis zum Modello oder die Auswahl aus dem Typenvokabular nachvollziehen lassen. Eine Alternative wäre auch im Sinne von Max Imdahl oder Thomas Bockemühl die Bildstruktur oder Bildlogik (weniger -rhetorik) herauszuarbeiten.

Es waren 4 Thesen gestellt: 1. der Sonderling (war der biedermännische Maulbertsch das wirklich?); 2. die Schatten(-Würfe) der Aufklärung (waren wohl wegen den ‚patrons‘

unvermeidlich?); 3. Von der Fantasie zum Verstand (wo bleibt eigentlich das Sentimentale? und hätte man sich das nicht auch in 2 abhandeln können ?); 4. An der Grenze zur Moderne (steht er da wirklich?, allenfalls im Artifiziiellen).

Der Zauber des Rätselhaften, den die Spitzenwerke Maulbertschs auf viele auch heute noch ausüben (eine romantische Verklärung der guten alten Zeit vor der Revolution?) und den sogar der Titel „Painterly Enlightenment“ (Erleuchtung, Erhellung, Aufklärung des Malerischen, im Malerischen, durch das Malerische, auf malerische Weise?; Mischung aus Sinnlichem und Intellektuellem im Sinne Winkelmanns, eine Anlehnung an den gestaltpsychologisierenden Rudolf Arnheim und seinem bildnerischen Denken oder einfach an eine Ausstellung "Reason and Fantasy in an Age of Enlightenment", Ackland, Chapel Hill, 2002) suggeriert, bleibt – Thomas DaCosta Kaufmann sei Dank – auch weiterhin bestehen.

Lassen wir am Ende zur Sinnfrage des wohl für Amerika ausgerichteten Buches doch noch Hans Rudolph Füssli (1737-1806) selbst zu Wort kommen:

„... Maulberch, ein Mann von ausserordentlichem, und sehr feurigem Genie. Dieser schuf eine von allen andern ganz verschiedene Manier, an der gar keine Nachahmung irgend einer Schule zu spüren ist; er erfand und komponierte mit einer ungemeinen Leichtigkeit; aber, wie man bey genauer Untersuchung seiner beßten 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 Gegenstandes 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, 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 Teile 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 Harmoniöser 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 beßten Stücken ist so, wie man es bey dem Sonnenschein durch ein gläsernes Prisma sehen würde. – In seinen grossen Fresko-Mahlereyen, denen 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 Rembrandt gleichkömmt; da hingegen seine Zeichnung (S. 43) besonders des Naktens, noch weit unter der Zeichnung Rembrandts ist. – Weil ich mir vorgenommen habe, von den noch lebenden Maltern 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-Malereyen ihn nicht einer besonderen Aufmerksamkeit würdig machten. Seine Manier ist in den österreichischen, deutschen und ungarischen Landen in Fresko-Malereyen 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 Gefühls 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 Fügen, der sich in Rom nach einem wahren und reinen Geschmack gebildet hat, gegebenen Lehren halten mögen ...“ (Hans Rudolph Füßlins kritisches Verzeichnis der besten, nach den berühmtesten Maltern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche, Erster Teil, Zürich 1798, S. 41-44).

Hubert Hosch

kontakte@freiekunstkritik.de