

Krsek, Ivo

Zur Interpretation der Kunst zwischen zwei Epochen : Skizze einer Monographie über F.A. Maulbertsch (1724-1796)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1973, vol. 22, iss. F17, pp. [97]-112

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110591>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I VO KRSEK
(Brno)

ZUR INTERPRETATION DER KUNST ZWISCHEN ZWEI EPOCHEN. SKIZZE EINER MONOGRAPHIE ÜBER F. A. MAULBERTSCH (1724—1796)

1974 jährt sich der 250. Geburtstag des Malers und in Wien findet eine großartige Ausstellung des Werkes von F. A. Maulbertsch statt. In ihr wird wohl das wachsende Interesse der letzten 50 Jahre für Persönlichkeit und Werk dieses großen Malers aus dem Ende des Barock seinen Gipfel finden. Die historische Lage der Maulbertschen Kunst in der kritischen Zeit zwischen den zwei Gesellschaftsepochen, der feudal-barocken und der bürgerlichen, macht heute sein Werk zu einem anziehenden und überaus aktuellen Problem. Für die Geschichte der tschechischen Kunst ist Maulbertsch auch deswegen von Bedeutung, daß er in der ČSSR, besonders in Mähren, einen großen Teil seiner besten Arbeiten zurückließ und daß hier auch einige seiner Schüler, bzw. Nachfolger tätig waren.¹

Die Anfänge der Malerkarriere Maulbertschs sind bisjetzt noch nicht zufriedenstellend geklärt worden. Der Ausgangspunkt des jungen Malers scheint die Kunst seiner Heimat in der Umgebung des Bodensees und des weiteren Süddeutschlands (Asam, Spiegler u. a.) zu sein. Entscheidend war jedoch sein Umzug nach Wien 1739 und das Studium an der Wiener Akademie. In der anregenden Atmosphäre des kaiserlichen Wien kam Maulbertsch in Berührung mit der zeitgenössischen italienischen Malerei entweder direkt oder durch Vermittlung Paul Trogers, der an der Akademie als einflußreicher Lehrer tätig war. Die Trogersche Prägung trägt die erste Monumentalarbeit des siebenundzwanzigjährigen Malers, das Fresko der Piaristenkirche Maria Treu in Wien aus den Jahren 1752—1753. Hier sind bereits die grundlegenden und, wie wir später sehen werden, gewissermaßen widerspruchsvollen Eigenschaften seiner Malerei vorgezeichnet, die dann in seinen ausgezeichneten Fresken aus dem Ende der fünfziger Jahre in Heiligenkreuz-Gutenbrunn (1757), in Sümeg (1757—1758), in Nikolsburg und in Kremsier (1759) ihren Gipfel gefunden haben. Unter ihnen ist es vor allem das Fresko in Kremsier, das eine

¹ Das waren vor allem Josef Winterhalder d. J. (1743—1807) von Znaim, der Prossnitzer Fr. Ant. Sebesta-Sebastini (?—1789) und der Brünner Josef Havelka (1716—1788), die beiden letzteren sehr interessante Repräsentanten des volkstümlichen Rokoko. Ein weiterer Maler aus Maulbertschs Umgebung, Fel. Ivo Leicher (1727—1812), gebürtig aus Bílovec im „mährischen“ Schlesien, hat nach Mähren aus seinem Wiener Atelier eine große Anzahl von Bildern geliefert.

souveräne Beherrschung aller mitteleuropäischen (österreichischen, süddeutschen und italienischen, vor allem venezianischen) Anregungen verrät und zu den Gipfeln der europäischen barocken Freskomalerei gehört. Die zugespitzte Bestrebung, das Ausdrucksmäßige anregender und mitteilbarer zu machen, die diesen Gemälden eigen sind, ruft Erinnerungen an das Pathos der Fresken des sog. Großen Stils des Hochbarocks mit Recht hervor. Die Ausdrucksrücksichten treten nämlich in einem solchen Maße in den Vordergrund, daß man nur mit Vorbehalt zur Klassifizierung dieser Stillage den Begriff „Rokoko“ verwenden kann, wenn man darunter – wie üblich – eine Schwächung des Inhaltlichen versteht, eine gewisse „melodische Problemlosigkeit“ und eine einseitige Stärkung dekorativer Tendenzen, wie es z. B. in manchen Schöpfungen des Wiener Daniel Grans und in den meisten Werken des italienischen und des französischen Rokoko der Fall war. Die Rückkehr zur Expression ist auch für einen Teil der süddeutschen Schöpfungen aus der Jahrhundertmitte charakteristisch; im österreichischen Gebiet wurde dieser komplizierte (und eigentlich diskontinuierliche) Verlauf der Spätphase der Barockmalerei durch die expressiven Komponenten im Werke Paul Trogers bedeutend angeregt.

Das Fresko Maulbertschs der Piaristenkirche Maria Treu in Wien mit der Verherrlichung der Jungfrau Maria in der mächtigen Kuppel wirkt leidenschaftlich und dramatisch, expressionstark sind auch die späteren bereits gänzlich ausgereiften Fresken in Heiligenkreuz – Gutenbrunn und vor allem in Sümeg, Nikolsburg und Kremsier, obwohl in Form und Kolorit – im Vergleich mit den Fresken in Maria Treu – wesentlich zarter und differenzierter. In den Fresken der sechziger Jahre (z. B. Trenčanské Bohuslavice 1763, Schwechat 1764, Halbtorn 1765, Hradiště u Znojma 1766, Szekesfehervár 1767 (?), Brunn-Královo Pole 1769 (?)) wird diese Expression gewissermaßen fortgesetzt. – Das Fresko in Sümeg, die erste große Aufgabe des Malers für Ungarn, schmückt die Kirche der Sommerresidenz der Veszprémer Bischöfe. Sein kompliziertes theologisches Programm, dessen Zentrum die Schilderung der Erlösertat Christi und die Verherrlichung der Hl. Dreifaltigkeit ist, breitet sich über alle Wände und Gewölbe der Kirche in einem suggestiven „Theatrum sacrum“ aus, wo trotz der fortgeschrittenen Zeit nach der Hälfte des 18. Jahrhunderts der Geist der tiefen Barockfrömmigkeit noch voller Leben ist. Mit maximaler Vergegenwärtigung sind besonders die Szenen im Abschluß des Presbyteriums begabt, ebenso wie die Szenen im Kirchenschiff in der Form von Freskoaltarbildern; die Bilder der Hirtenanbetung und der Anbetung der hl. drei Könige sind von rührender Herzlichkeit und kerniger Einfachheit, die sich aus den Quellen der Volksmentalität ernähren. Die idyllische Atmosphäre dieser Szenen steht im lebhaften Kontrast zu dem dramatischen Pathos der Szene der Predigt Petri oder insbesondere zu der Auferstehung Christi mit der lichtglühenden Gestalt des Erlösers. Im Nikolsburger Fresko wirkt dramatisch vor allem die malerisch vorzügliche Szene der Enthauptung des Johannes des Täufers. Das Fresko in Kremsier, das die große Vergangenheit der feudalen Kircheninstitution feiert, wird für das Chef-d'œuvre Fresko Maulbertschs gehalten und ist wohl für die in diesem Kapitel besprochenen Probleme überhaupt am wichtigsten.

Die formalen Mittel dieses Ausdrucks sind aufs Äußerste gesteigert. Die

Maulbertsche Kunst war ein spätes Zeugnis der Epoche, deren Ziel eine Darstellung der sinnlich gegebenen Formen war, eine „Nachahmung“ der konkreten sinnlichen Wirklichkeit. Die venezianische Lichtmodellierung, in der dieses Streben mündete, wurde bei Maulbertsch durch die nördliche Expression verstärkt, eine Expression voll Feinnervigkeit, Unruhe und fieberhafter Phantasie, die nicht nur aus den älteren nördlich der Alpen liegenden Traditionen der Malerei, vor allem der Spätgotik und des Manierismus schöpft, sondern wohl auch aus den Tiefen der Volksphantasie und Volksemotivität gespeist wird.² Mit Recht sagte man von dem Kremserer Fresko, durchwoben von dramatischen Kraftlinien der Komposition, daß darin alles durch ein komplexes System von krummen Spiegeln gleichsam deformiert ist,³ was übrigens die antiklassische Prägung sämtlicher Werke Maulbertschs in den fünfziger Jahren und bis zu einem gewissen Grad auch die Schöpfungen der sechziger Jahre trefflich charakterisiert. Wenn in dem virtuoseren Werk Tiepolos der Endpunkt des neuzeitlichen Illusionismus erreicht wurde, so trifft das auch in gleichem Maße für die nördliche Redaktion dieser von Maulbertsch verwirklichten Anschauung zu.

Die Ausdrucksstärke der Maulbertschen Vision ist gewiß ein Ergebnis aller bildnerischen Komponenten seines Werkes, d. h. der Komposition, der Modellation und des Kolorits. Trotzdem unterliegt es keinem Zweifel, was sich bereits aus der Stillage des Maulbertschen Schaffens ergibt, daß hier nämlich dem Kolorit die führende Rolle zufällt. Durch das Verschmelzen von Farbe, Licht und Atmosphäre ist ein Luftfluidum des farbigen Lichts entstanden, dessen durch den Ausdruck gesteigerte Sinnlichkeit in den Arbeiten Maulbertschs aus der 2. Hälfte der fünfziger Jahre den Höhepunkt erreicht.

Dies gilt vor allem für das Fresko in Sümeg und Kremser. Ihre Szenerie stellt eine Totalität des durch Lichtatmosphäre (bzw. farbiges Licht) gefüllten Raums dar, wo zwischen Materie und Raum kein wesentlicher (wie es z. B. in der römischen Hochrenaissance der Fall war), sondern nur ein quantitativer Unterschied besteht.⁴ Das farbige Licht hat materiellen Charakter, in dünnem Zustand bildet es den Raum und wird zum Stoff verdichtet. Wenn diese Grundanschauung im wesentlichen bereits schon im Hochbarock zur Geltung kommt, so erreicht sie hier am Ende der Epoche ihren Grenzpunkt. Dies zeigt sich nicht nur in der bereits erwähnten souveränen Rolle der Substanz, d. h. des farbigen Lichts, aus dem das ganze Fresko gewoben ist, aus dem das Gegenständliche, das Pathos seines Raumes und dessen Ausdruckskraft geboren wird; wenn nämlich diese Substanz in ihrem materiellen Wesen fortwährende Verwandlungen (Verdünnung und Verdichtung) erfährt, wird auch ihr reiner

² Otto Benesch, *Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils*. Städel-Jahrbuch 3/4, 1924, 142, Anm. 1.

³ Jaromír Šíp, *Společenská funkce Maulbertschovy fresky v lenním sále kroměřížského zámku* [Gesellschaftliche Funktion des Maulbertschen Freskos im Lehnensaal des Kremserer Schlosses]. *Umění a svět* II—III, 1957—1958, 93.

⁴ Dieses Prinzip der barocken Raumgestaltung wurde grundsätzlich von Václav Richter behandelt in *Poznámky k baroknímu umění* [Bemerkungen zur Kunst des Barock]. *O barokní kultuře. Sborník statí*. Brno 1968, 156.

Lichtwert, ebenso wie ihr Farbenwert unendlicher Wandlung unterzogen — „dasselbe Stück Stoff von einigen Quadratcentimetern verwandelt nicht nur den farbigen Ton, sondern die Farbe überhaupt“.⁵ Der nördliche Charakter dieser Farbigkeit steht außer allem Zweifel. Der überwiegende Lichtton bei Tiepolo ist ein Bestandteil der italienischen „Form“, deren ordnende und verklärende Energie sich auch im Barockwerk Tiepolos durchsetzt, die Buntheit Maulbertschs hingegen, voll irrationaler Poesie, ist reiner Ausdruck des nördlichen „Chaos“.

Es ist jedoch klar — und das ist der zweite Aspekt der Maulbertsch'schen Fresken der fünfziger Jahre — daß dieser entfesselte Kolorismus, dieses Farbenspiel viel von Selbstzweck in sich hat. Besonders klar tritt das in einigen bedeutenden Teilen der Fresken zutage. In der Szene mit Přemysl Otokar dem II. in Kremsier wird aus der strahlenden venezianisch-Rembrandtschen Gruppe des Pagen und des Häftlings, die für die Handlung ganz nebensächlich ist, die malerische Pointe des Ganzen; ähnlich wie in der Kreuzigungsszene zu Sümeg treten die beiden Hauptfiguren, d. h. Kristus und insbesondere Marie, verglichen mit den malerisch ganz unverhältnismäßig ausdrucksstärkeren Figuren des Hauptmanns auf dem weißschimmernden Pferd, in den Hintergrund zurück. Die Kremsierer Szene mit Ferdinand II. ist in einer Skala von blauen, rosigen, violetten und grünen Tönen ausgeführt, die von Figur zu Figur gleiten und die der Maler mit einer offensichtlichen Freude an Farbe als solcher abwandelt, steigert, mischt usw. Der Zuschauer wird von der Ergriffenheit des Malers hingerissen und verfolgt das Farbgeschehen mit keinem kleineren Interesse als die eigentliche epische Handlung der Szene. Ähnlich verfährt der Maler in der Szene der Gefangennahme der Olmützer Domherren. In Nikolsburg ist insbesondere die ausgezeichnete Mariä Heimsuchung in ähnlicher Stimmung gehalten. Auch in den Fresken der sechziger Jahre (weniger in denen der späteren Jahre) könnte man eine Reihe ähnlicher Belege anführen. Die ersten Anfänge dieses souveränen Kolorismus, der seine Fülle im Sümeger und Kremsierer Fresko gefunden hat, trifft man bereits an in der Pastellfarbigkeit des Fresko in der Wiener Kirche Maria Treu.

Wie kam es zu dieser koloristischen Steigerung? Sie läßt sich kaum durch ein indifferentes Verhältnis zur Thematik erklären, wenn auch gewisse Voraussetzungen zu dieser Attitüde bereits im Hochbarock bestanden, wo das Bewußtsein der Autonomie des Kunstschaffens, das durch die Renaissance entdeckt wurde, von neuem auftauchte. Wie bereits gesagt, erlebte der junge Maler das Thema seiner Werke mit leidenschaftlichem Interesse, er gab sich dem erneuerten Pathos der Wiener Malerei des ausklingenden Barocks mit ganzer Seele hin. Und gerade aus dieser leidenschaftlichen Ergriffenheit stammte wohl der Urimpuls zur Steigerung koloristischer Mittel, denn die Farbe war, wie wir bereits wissen, bei Maulbertsch das Hauptinstrument der illusionistischen Vergegenwärtigung des Themas. Der Maler ergab sich mit der den großen Persönlichkeiten eigenen Leidenschaft der Dialektik des schöpferischen Aktes, dem Kampf des in vorhinein gegebenen Motivs mit der malerischen Realisation, bis er zum

⁵ Vgl. Š í p, I. c., 94.

freien Umgehen mit der von der Gegenständlichkeit und Handlung befreiten Farbe, zum Abenteuer des Pinsels, also zur malerischen Souveränität vordrang, die eigentlich schon den reinmalerischen Lyrismus, den Artismus der kommenden Epoche vorwegnimmt. Die Entfesselung der Farbigkeit, ursprünglich durch das vom Besteller festgesetzte „Programm“ motiviert, mündete schließlich gleichsam in dessen Negation – ein großer, neue Gebiete entdeckender Künstler, läuft immer das Risiko der Ergebnisse, ein echtes Schaffen ist immer – mehr oder weniger – ein Sprung ins Ungewisse.^{5a}

Der zugespitzte Streit der Inhalts- und der rein malerischen Komponente (mit einer gewissen Lizenz gesagt: der Kampf zwischen Barock und Rokoko) verleiht den Maulbertschen Fresken, insbesondere denen der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, eine außergewöhnliche Spannung (bereits H. Tintelnot erwähnt – im Vorbeigehen – den aparten Zwiespalt zwischen der monumentalen Komposition und dem feinen Kolorit der Maria-Treu-Freske). Der stimulierende Faktor dieser Spannung besteht jedoch ohne Zweifel in der Zuspitzung der rein malerischen (koloristischen) Komponente. Die Betonung der inhaltlichen Aussage hingegen bedeutete – wie wir gleich anfangs angedeutet haben – eher eine Rückkehr zu den bereits in den älteren Barockphasen geschaffenen Werten, so daß Maulbertsch in diesem Sinne, wenn wir die Progressivität seines Kolorits im Auge haben, schließlich und endlich nichts wesentlich Neues gebracht hat. Dies könnte man als romantisches Bestreben um die Erneuerung des Barockpathos auffassen, als eine historisierende Rückkehr zu den Idealen des sog. Großen Stils des Hochbarocks und der gipfelnden Rekatolisierung. Im Schaffen eines großen Malers, dessen Werk alle Merkmale der zugespitzten Situation der Endphase einer Epoche und eines Stils trägt, ist freilich diese Rückkehr höchst persönlich gefärbt.^{5b}

* * *

Aber auch dieses progressive Element der bildenden Struktur der Fresken Maulbertschs, die Farbe, bzw. das farbige Licht, ist nicht frei von Elementen, die sie an die Vergangenheit binden. Obwohl die Farbe an die Tageshelle erinnert und zum Subjektivismus und Artismus tendiert (das Pleinair des 19. Jahrhunderts, aber auch den romantisch freien Delacroixschen Kolorismus und die späteren Richtungen, beginnend mit dem Expressionismus, vorwegnimmt), enthält sie noch Residuen der uralten Sakralfunktion des Lichts als Licht der Offenbarung („Deus lux est“).⁶ Davon zeugen der festliche Glanz und der große Rhythmus der lichtfarbigen

^{5a} Im Fall Maulbertschs geht es wohl nicht nur um die (übliche, bzw. mögliche) Dialektik des Schöpfungsaktes, sondern überdies noch um eine spezifische Dialektik des dramatischen historischen Augenblicks an der Wende von zwei Epochen.

^{5b} Zu einer gewissen Präzisierung der Interpretation des Expressivstils der Maulbertschen Fresken aus der 2. Hälfte der fünfziger Jahre gelangte der Autor in seiner späteren Studie für den Katalog der Maulbertsch-Ausstellung in Wien 1974 (*Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages*. Wien 1974).

⁶ Wolfgang Schöne (*Über das Licht in der Malerei*. Berlin 1954, 162) charakterisiert das Lichtgehalt des Fresken des 18. Jahrhunderts, bes. bei Tiepolo als „sakral intensivierte Leuchtlcht“.

Atmosphäre der Fresken Maulbertschs (und der großen Barockfresken überhaupt), die in der Regel in zentralen allegorischen oder göttlichen Figuren des Gewölbespiegels gipfeln. Es gehört wohl zu den spezifischen Eigenschaften des illusionistischen Freskos, daß es die Vorstellung des Himmels unterstützte, mag es schon das Kirchen- oder das weltliche Interieur, den Tempel als Sitz Gottes oder das Schloß als Sitz der Feudalen, „des irdischen Olympiers“, geschmückt haben. Das war meist noch der Fall in dieser Spätzeit gegen Ende der feudalen Barockära und diese Tatsache trug nicht wenig zu der inneren Kompliziertheit und Zwiespältlichkeit der Maulbertschschen Kunst bei. Umso mehr, als die enorme Bereicherung der Malerstruktur in den reifen Maulbertschschen Fresken noch eine weitere progressive Tendenz verrät, d. h. eine gewisse Annäherung des Freskos an das Hängebild. Ebenso wie für seinen Lehrer Paul Troger war auch für Maulbertsch — freilich noch in einem viel höheren Maße — das Fresko ein nicht weniger verlockendes und sachlich wie technisch nicht weniger differenziertes Werk als das in Öltechnik gemalte Hängebild. Die außerordentlich reiche Handschrift, vor allem des Freskos in Sümeg und Kremsier, die spezifische Lyrik ihrer malerischen Form, ihre unzählige Details und Feinheiten, all dies konnte eigentlich nur der Maler selbst im schöpferischen Akt auskosten, viel weniger jedoch der Zuschauer, der das Gewölbe vom Abstand beobachtet. Der Maler will sich als Kolorist aufs vollste ausleben. Das Fresko, dessen Ausdrucks- und Stimmungswerte erweitert und vertieft sind, wird zur Resonanz seiner ausgesprochen persönlichen Intenzen; das Fresko übernimmt also eigentlich die Aufgabe, die traditionsgemäß dem Hängebild (dem Ölgemälde) zugeschrieben war.

Zur Zeit des sog. Großen Stils des Hochbarocks während der gipfelnden Rekatolisierung am Anfang des 18. Jahrhunderts war das Fresko — das in der Auswahl der Ausdrucksmittel viel lapidarer war — von einem Pathos wesentlich überpersönlicher Art durchdrungen, es übte vor allem eine appellative Funktion aus, sie suggerierte den Massen der Gläubiger eine Illusion des Himmels, einer Traumwirklichkeit, die sie die bittere Realität des irdischen Daseins sollte vergessen lassen. Mit der enormen Betonung rein malerischer, daher intimer Werte, entsteht eine neue Situation.⁷ Das dramatische Pathos, erneuert von den Schülern Trogers nach der Hälfte des Jahrhunderts, gipfelt in dem größten von ihnen und nimmt einen zugespitzt individualistischen Charakter an. Wenn gesagt wurde, daß der barocke Subjektivismus auf dem Pluralsubjekt „wir“ fußte,⁸ kommt in der Spätphase des Stils gegen Ende der feudalen Barockepoche das isolierte Individualsubjekt „ich“ zu Wort, dessen Pathos bereits moderne Züge trägt, wenn man auch nicht übersehen darf, daß es noch in mancher Hinsicht, vor allem thematisch, in kollektiver Sicherheit und fester Tradition der „alten Ordnung“ verankert ist. Die artistischen, also rein weltlichen Tendenzen dieses „ich“ beschließen auch die historische Aufgabe des großen Fresko als eines der spezifischen Produkte nicht nur des Barocks (seiner großen, erregten, wesentlich jedoch überpersönlichen Geste), sondern

⁷ Ausführlicher hat das der Autor in seinem Artikel *Zu den Maulbertschschen Fresken aus der 2. Hälfte fünfziger Jahre* (Umění XX, 1972, 286–288) behandelt.

⁸ Richter, l. c., 151.

der sämtlichen älteren Malerei überhaupt^{8a} Das dem Ölgemälde so nahe gekommene Fresko hört auf ein Gleichnis des Himmels zu sein und wird zum persönlichen Bekenntnis, wie es seinerzeit in dem protobarocken Werk Michelangelos der Fall war. Im Schaffen des größten Freskomalers der Schlußphase des Barock verengt sich dieses persönliche Bekenntnis — im Vergleich mit der Weite der philosophisch-religiösen Konfession Michelangelos — bedeutend, ohne freilich an Intensität verloren zu haben. Es geht hier freilich noch um das Bekenntnis eines glaubenden Menschen, doch ist es schon vor allem der Kolorist, also Maler-Spezialist. Das sieht man besonders deutlich beim Fresko in Kremsier, wo den allegorischen Abstraktionen und psychologischen Beziehungen eine weniger bedeutende Aufgabe zufällt und wo vor allem die koloristische Exaltation der Szenen aus der Geschichte des Bistums und die malerische Orchestrierung des Ganzen betont werden.

* * *

Einen außerordentlich bunten Eindruck vermitteln die Ölgemälde Maulbertschs der fünfziger und sechziger Jahre. Der Maler experimentiert stark und ändert seinen Ausdruck noch häufiger, als in seinen Fresken. Obwohl er in seinen Freskobildern bedeutend novatorisch verfuhr und — wie bereits angedeutet — den Unterschied zwischen Fresko- und Ölgemälde in einem gewissen Sinne verschwinden ließ, boten ihm immerhin das Leinwandbild und die Öltechnik doch viel mannigfaltigere Möglichkeiten. Was er auch in seinen Fresken anstrebte, d. h. ein Maximum der Farbenintensität und Farbdifferenzierung, konnte er hier restlos erreichen. Die fette langsam eintrocknende Öltechnik gab ihm die Möglichkeit seine koloristische Besessenheit noch in vollerm Maße zu befriedigen als die schnell in den nassen Verputz eindringende Freskomalerei. Der geborene Kolorist versah die Farbenmasse seiner Ölbilder mit außerordentlicher Tiefe und schimmerndem Glanz ungesehener Differentiation, mit feinnerviger Vibration, er verstand sich auch darauf, Ausdruckswirkung verschiedenarti-

^{8a} Auch Otto Benesch macht in seiner bahnbrechenden Studie über das Werk von F. A. Maulbertsch (siehe unsere Anm. 2) auf den grundsätzlichen Subjektivismus Maulbertschs aufmerksam (vgl. S. 173: „Maulbertsch und der Kremser Schmidt haben eins gemeinsam: den ihrer Kunst eigenen Charakter der subjektiven Offenbarung. Das große überpersönliche Pathos, gebunden in die Vielstimmigkeit einer kirchlichen Universalkunst, haben nur die Meister der ersten Hälfte des Jahrhunderts... Das überpersönliche transzendente Gebundensein der Kirchenkunst des hohen Barock ist gelöst und an seine Stelle tritt das tiefe innerliche Erlebnis der gläubigen Seele“). In Maulbertschs subjektivistischer Expressivität erblickt O. Benesch jedoch zu einseitig und ausschließlich ihre geistlich-religiöse Intention, wie man aus den obenangeführten Zitaten folgern kann (vgl. ferner S. 172: „Er hat immer vergeistigten Ausdruck seelischen Erlebens als Ziel angestrebt.“) und übersieht ihre ebenso auffallenden artistischen Komponenten (S. 111: Dieses Moment das Unwirklichen, Übersinnlichen... erscheint nun bei Maulbertsch zu einer großartigen Ausdruckskunst gesteigert, in der jeder Selbstzweck des Formalen und farbig Räumlichen verschwunden ist“). — Der Standpunkt O. Beneschs, freilich reichlicher differenziert, besonders durch soziologische Einstellung, wird im wesentlichen auch von der Autorin der großen Monographie über F. A. Maulbertsch vertreten (Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest 1960).

ger Stofflichkeit des Farbenanstrichs, von transparenten Lasuren bis zu robuster Paste, auszunützen.

Nach der Periode jugendlichen Suchens, wo die Elemente der süddeutschen Provenienz mit dem markanten Einfluß Trogers und dem Nachhall des norditalienischen expressiven Schaffens abwechseln (Piazetta, Bencovich, Pittoni, Bazzani usw.), hat sich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre ein höchst persönlicher Stil herausgebildet, wo der Maler eine reiche Variationskala entwickelte. In den sehr typischen Bildern der früheren fünfziger Jahre hält noch jene Bizzarerie an, die einen monumentalen Ausdruck in den Fresken von Maria Treu erreicht hat (Die hl. Familie, Der hl. Narzissus in den Sammlungen Der Österreichischen Galerie, Die Himmelfahrt Mariä in Zirz in Westungarn). Die suggestiv lebendigen Formen tauchen aus dem dunklen Hintergrund empor, als ob das Helldunkel des 17. Jahrhunderts, freilich in einer viel dringender, dramatisch aufgewühlter Form, wiederum zurückkehren würde. Es geht da wohl um die Rückkehr zu den älteren Phasen des Barocks. So sind nicht nur die bereits oben genannten Malereien zu verstehen, sondern auch die späteren Bilder aus dem Ende der fünfziger Jahre und aus den sechziger Jahren, in deren zusammengeballter Kraft man mit Recht den Gipfel des Maulbertschen Strebens auf dem Gebiet der monumentalen Ölgemälde erblicken kann. Dies gilt z. B. für Die Glorifikation des hl. Johannes von Nepomuk in dem ehemaligen Piaristenkloster in Nikolsburg (um 1759), für Das Martyrium des hl. Judas Thaddäus in der Österreichischen Galerie in Wien (um 1760), für Die Immaculata in der Kapelle in Trenč. Bohuslavice (1763), für Den Abschied der hl. Petrus und Paulus in Hrádek bei Znaim (spätestens 1767) und vor allem für Den ungläubigen Thomas in der Brünner Thomaskirche (1764).

Das Brünner Bild gehört zu den dramatisch stärksten Leinwandbildern Maulbertschs. Es ist jedoch bezeichnend, daß die dramatische Spannung hier vor allem durch zugespitzte Antithesen zwischen Licht und Dunkel erreicht wird, durch die zersplitterten stark beleuchteten und kontrastfarbigen Formen und erst in zweiter Reihe durch den ziemlich schematischen und wenig wechselnden Ausdruck der Gesichter und durch die konventionellen Gesten. Die Untersuchung der menschlichen Physiognomie und des menschlichen Benehmens hat nämlich für den Maler des Spätbarocks ihre Anziehungskraft verloren, zum Ausdrucksträger wird vor allem die erregte Komposition von Farbe und Licht. Die plötzliche Beleuchtung, die einem Lichtschlag ähnelt und an die radikalen Anfänge des Helldunkels bei Caravaggio erinnert, klingt letzten Endes äußerlich (d. h. rein malerisch) aus, wenn auch der Maler, durch die ältere Barockmalerei inspiriert, wohl ursprünglich rein innerliche geistliche Ziele derselben im Sinne haben dürfte. Der Ernst und die Aufrichtigkeit des älteren Barock, vor allem dessen realistischer Komponente, wird hier in großem Maße durch Bestreben nach ungewöhnlicher, ja schockierender Wirkung übertönt; die höchste Virtuosität, der illusionsmäßig zugespitzte artistische Naturalismus, die überwältigende, juwelenartige Farbigkeit wird hier mit Ausdrucksphantastik vermischt. Hier setzt sich schon deutlich derselbe die Zukunft vorwegnehmende Subjektivismus und Artismus durch, wie schon bei den Fresken der Fall war. Die Quelle der Inspiration ist hier nicht nur der Früh- und der Hochbarock. Auch Christus, die Zentralgestalt des Bil-

des, der jede feste und deutliche räumliche Verankerung entbehrt, seine ein wenig unnatürliche, fast tanzartige Attitüde, wurde der Kunst der Vergangenheit, dem Manierismus entnommen.^{8b} Zu dem Manierismus kehrt auch das Kolorit dieser Figur zurück, besonders die auffälligen Kontraste des Grün im Inkarnat, die dem Fleisch farbige Veränderlichkeit und Affektiertheit des Ausdrucks verleihen. Der Lichtgehalt des Christus, der gleichsam sein eigenes Licht ausstrahlt, gehört jedoch zugleich zum Kontext des zeitgemäßen Neorembbrandtismus. Ein historisierendes Element ist schließlich auch das stark wirkende Milieu der Begebenheit, das gotische Kircheninterieur.

Bemerkenswert sind jedoch nicht nur die großen Bilder Maulbertschs. Sein Beitrag ist außerordentlich groß auch im Gebiet, das zu den auserlesensten Domänen des ausklingenden Barock gehört, d. h. in den Bildern kleinen Formats. Dies gab ihm auch Gelegenheit zur Zuspitzung und Konzentrierung des Motivs und der malerischen Wiedergabe in einer verdichteten Essenz, die durch die Leichtigkeit des Vortrags, durch die geistvolle Komposition, durch das exklusive Kolorit und vor allem durch den virtuosens Pinselvortrag fesselt, der spontan und zugleich raffiniert ist. Maulbertschs Kammermalereien, deren bunte und vielfältige Reihe vor allem in den fünfziger Jahren wuchs, sind meistens in den Sammlungen Mitteleuropas enthalten (Wien, Budapest, Brunn). Hierher gehört vor allem die Brünner „Entführung“ (Legendenszene), ein Bild gesteigerten Helldunkels, in dem die skizzenmäßig wiedergegebenen Details eines Reiters, des Pferdes und des Mädchens aus einer raffiniert unbestimmbaren Quelle beleuchtet auftauchen. Erinnerungen an den Rubensschen Sensualismus und das Rembrandtsche Helldunkel vermischen sich hier mit Nachklängen des changierenden manieristischen Kolorits nördlicher Provenienz. Es handelt sich hier um eine Art dichterisch freien Spiels, einige Qualitäten gewinnen an reizender Vieldeutigkeit, z. B. das schillernde Inkarnat des Mädchens erinnert sehr stark an Perlmutter, die Pferdehaut an Seidenglanz usw.

Der entfesselte Sensualismus dieser Kleinwerke ist in Skizzen gesteigert, die den berühmten Zweig des Maulbertschens Schaffens bilden, möge es sich schon um Skizzen handeln, die Vorbereitungsstudien zu den künftigen Großgemälden oder Fresken darstellen, um ihre Repliken, um Skizzen zu den malerisch interessanten Details der Monumentalgemälde, oder um die sog. autonomen Skizzen (bei denen man voraussetzen kann, daß sie Selbstzweck sind, ohne jede Beziehung zu den künftigen Bildern). Eine herrliche Sammlung solcher Skizzen aus dem Anfang der sechziger Jahre beherbergt Österreichische Galerie in Wien (beide venezianisch strahlenden Skizzen zu den vernichteten Fresken in Schwechat bei Wien, Der hl. Jakob, Die Himmelfahrt; die Anbetung, Die Tugenden).¹⁴ Durch ihre radikal freie Malerfaktur, stellten die Skizzen (z. B. Der hl. Stephan der Alten Pinakothek in München, Die Göttinnen der Mähr. Galerie in Brunn) Maximalansprüche auf Sensibilität und Verständnis des Betrachters. Sie waren meistens für die Verehrer rein malerischer Werte, für ein neues damals entstehendes Publikum bestimmt. Besonders in Skizzen mit religiöser Thematik war das

^{8b} An den Manierismus erinnert übrigens auch die ausdrucksvolle „figura serpentina“ des wallenden Mantels Christi.

Thema oft wohl nur ein Vorwand für eine freie Entwicklung der Sensibilität.⁹

* * *

Fügen wir noch hinzu, daß die besten Ölmalereien Maulbertschs aus der zweiten Hälfte der fünfziger und aus den sechziger Jahren — mag es sich schon um Monumental- oder Kabinettwerke handeln — das Zeugnis nicht nur für Maulbertschs Meisterschaft als Kolorist sind; sie dokumentieren auch die breite koloristische Erudition dieses letzten „Altmeisters“, seine Fähigkeit aus der Vergangenheit der europäischen Malkultur zu schöpfen, ihre Werte zu einer neuen originellen Einheit zu verbinden, also eine Einheit potenziert durch subjektives Schauen, das bereits die kommende Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts vorwegnimmt. Es geht hier vor allem um die Verbindung der großen historischen Komponenten der europäischen Malerei, des Rubensschen Sensualismus, des Rembrandtschen Luminismus und der italienischen, hauptsächlich venezianischen koloristischen Elemente. Auch das Erbe des nördlichen Manierismus kommt hier zur Geltung. In dieser koloristischen Retrospektive, wo einmal die eine, und einmal die andere Komponente überwiegt, kann man das letzte große Aufleben der altmeisterlichen Prachtliebe erblicken.

II.

Am Anfang der siebziger Jahre kam es im Werke Maulbertschs zu einer Wandlung. 1770 wurde er Mitglied und Rat der Schmutzer-Akademie in Wien auf Grund des allegorischen Gemäldes „Das Schicksal der Kunst“. Die zeitgenössischen Wiener und Augsburger Zeitungen hoben, bei diesem nicht besonders fesselnden Werk, das in einem monotonen braun grauem Kolorit gehalten war, vor allem die Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit der Komposition und die mäßigen Lichtkontraste, den klaren und deutlichen Ausdruck der Hauptgestalten hervor, also wie man sieht, lauter Werte der klassizistischen Ästhetik. Wenn auch die Lage in Wien freilich bei weitem nicht so ausgeprägt war wie im zeitgenössischen Frankreich vor der Revolution, zeugt die Maulbertsche Aufnahmearbeit immerhin von einem sehr markanten Wandel der kulturpolitischen Orientation. Die Aufklärung, die zuerst durch die mäßigen Teresianer, später nach dem Regierungsantritt Josef des II. 1780 durch die radikaleren josefinischen Reformen zutage trat, setzte sich auf dem Gebiete der Kunst bereits bald nach der Jahrhundertmitte durch. Winkelmanns einflußreiches Buch Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke (1755) fand in Wien einen starken Widerhall vor allem in der schon angeführten Schmutzer Kunstschule, gegründet 1766, mit dem charakteristischen Titel „Akademie für Kupferstecher und Zeichner“, deren Sekretär seit 1778 der bedeutende Ökonom der Aufklärung und Polyhistor Josef von Sonnenfels war. Schmutzers Lehranstalt verschmolz dann bereits 1772 auf höheren Befehl mit der

⁹ Vgl. Ivo Krsek, *Zur Bedeutung der Skizzen von F. A. Maulbertsch*, SPFFBU, F8, 1964, 203 f.

alten Akademie, die noch vor kurzer Zeit Quelle des malerischen Trogerischen Expressionismus gewesen war, zur „Kaiserlichen und Königlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste“.

Bereits in den sechziger Jahren reagierte Maulbertsch auf die veränderte Lage durch eine gewisse Festigung von Farbe und Form im überwiegenden Teil seines Werkes; die ersten Andeutungen erscheinen bereits Ende der fünfziger Jahre (z. B. in der allegorischen Szene in der Mitte des Kremserer Freskos). Trotzdem erscheint jedoch die Wendung zum Klassizismus der siebziger Jahre recht plötzlich für einen Maler, dessen früheres Werk zu den markantesten und persönlichsten Äußerungen der Expression auf dem Gebiet des ausklingenden europäischen Barock gehörte. Der Maler scheint bereitwillig und sogar mit einem gewissen Optimismus dem mächtigen Druck der sich wandelnden kultur-politischen Verhältnisse entgegenzusehen.

* * *

Als Freskomaler kommt Maulbertsch nach 1770 in Österreich selbst immer weniger zur Geltung. In den siebziger Jahren arbeitet er zwar noch an der Dekoration des umfangreichen Saals im kaiserlichen Schloß zu Innsbruck 1775–1776, sonst ist er jedoch vor allem in Mähren (Dyje 1776 bis 1777, Louka 1778) und in Ungarn tätig. Ungarn wird dann, da es vom Zeitgeschehen weniger betroffen war, bis auf die große Strahover Arbeit, gegen Ende seines Lebens zur letzten Zuflucht dieses größten außeritalienischen Freskomalers des Barock (Vác 1770–1771; Győr 1772, 1773, 1781; Kallócsa 1783–1784; Pápa 1782–1783; Eger 1792–1793, Szombathely 1783 usw.). Im Zentralgebiet des Habsburger Reiches, in Wien und in den österreichischen Ländern, wurde nämlich das Freskobild, eine reine Äußerung des Barockillusionismus, durch aufklärerische Ideologie entwertet. Die führenden Theoretiker des Klassizismus Winkelmann, Hagedorn, Sulzer, Füssli u. a. nehmen es nur mit Vorbehalt an.

In der formalen Struktur der Maulbertschen Fresken kommt es seit Anfang der siebziger Jahre zu derselben rationalistischen Reduktion der Sinnenfülle, zu derselben Ausdrucksberuhigung, wie es bei dem erwähnten Bild zur Aufnahme in die Wiener Schmutzer-Akademie der Fall ist. Und dieser Prozeß wird freilich im Laufe der Jahre vertieft. Form und Milieu, die früher aus einer Substanz gewoben waren, aus der stofflichen, sich verdünnenden und verdichtenden Lichtatmosphäre, werden nun immer klarer und deutlicher voneinander getrennt. Es kommt auch zu einer Befreiung vom Übermaß an Sach- und Malerdetails, von jenem verschwenderischen Reichtum, so charakteristisch für des Meisters frühere Fresken, der ihre innere Annäherung mit dem Ölgemälde bedeutete. In dieser Hinsicht kehrte das Freskobild zu seiner ursprünglichen lapidaren Struktur zurück, zugleich kommt es jedoch zu wesentlichen Veränderungen in der Beziehung des Freskobildes zum architektonischen Interieur. Der frühere absolute Illusionismus wird einer durchdringenden Revision unterzogen, insbesondere durch größeren oder kleineren Verzicht auf die Untersichtverkürzungen zum Nutzen einer Frontalansicht, die sich nicht um die Stellung des Beschauers im Interieur kümmert. Es ist schon die Zeit gekom-

men, wo die traditionelle Vorstellung der Kirche als Haus und Wohnung Gottes und zugleich als Abbild und Gleichnis der Himmelsstadt, eine Vorstellung, die durch die illusionistische Verwachsung aller Künste im Kircheninterieur des Barock so suggestiv unterstrichen war, den viel nüchterneren Idealen weicht.

Aus diesem Zentrum der Zeitideologie kommt auch der Antrieb zum gewissen Wandel der Freskothematik. Die traditionelle Barockikonographie wird allmählich durch eine neue, die moralphilosophische Reflexion und historische Glaubwürdigkeit anstrebende Thematik modifiziert. Der letzte Freskozyklus gegründet gänzlich auf dem Mysteriumdogma der Menschwerdung Christi und in diesem Sinne die älteren Fresken der fünfziger Jahre fortsetzend (Maria Treu, Sümeg usw.) ist derjenige der Kirche in Dyje bei Znam, die bezeichnenderweise dem gezeißelten Christus geweiht ist (1776–1777). Wohl am deutlichsten läßt sich dieser thematische Wandel in dem Fresko der Bibliothek der Prämonstratenserkirche in Louka bei Znam (1778) und in Strahov (1793) verfolgen. Das Fresko in Louka wurde zwar vernichtet, es haben sich jedoch die Skizzen und das gedruckte Programm erhalten, was auch bei dem erhaltenen Strahovfresko der Fall ist. Der Autor des Programms in Louka, das auch die Grundlage zum späteren Strahover Programm bildete, war der gelehrte Prämonstratenser Gregor Norbert Ritter Korber, eifriger Repräsentant des teresianischen Reformkatholizismus. Das Thema ist die Offenbarung der ewigen Weisheit Gottes (in den älteren Maulbertschen Fresken trat in dieser Rolle eher die göttliche Vorsehung auf). Die Hauptaufgabe spielt hier der im echten Sinne des Wortes aufklärerische Gedanke, daß „das Licht der Natur... macht den Menschen fähig, die Bedürfnisse seiner Gattung... in denen dunkelsten Zeiten auszuspähen“. Mit Hilfe von Vernunft und natürlicher Erkenntnis kann der Mensch stufenweise bis zu den äußersten Grenzen vordringen. Auch wenn man zugibt, daß Erreichung und Überwindung dieser Grenzen nur mit Hilfe der göttlichen Inspiration möglich wäre, ist noch immerhin klar, daß das antirationalistische Schlüsselparadox der geoffenbarten Religion deutlich in den Hintergrund zurückgedrängt worden ist. Zugleich tritt hier das bürgerliche Ideal der Religion hervor als Stütze des teresianischen und josephinischen Etatismus. Die Verschiebung des Schwerpunkts aus der theologischen in die philosophische Sphäre, charakteristisch vor allem für das Programm in Louka, ist auf der zeitgenössischen Philosophie von Christian Wolf aufgebaut. Im Strahover Programm wird die Aufgabe theologischer Werte wieder stärker unterstrichen, zugleich erscheinen hier auch Invektiven gegen die französischen Enzyklopedisten und die große bürgerliche Revolution.¹⁰

Einen wesentlichen Einfluß auf den inhaltlichen Ausklang der späten Maulbertschen Fresken hat das Licht, das auch während dieser Zeit ein Hauptprinzip ihres Aufbaus geblieben ist; die verklärende Kraft des Lichtes, der strahlende Intellekt, mag es sich schon um den geheiligten oder natürlichen Intellekt handeln, gehört übrigens zu den wesentlichsten Elemen-

¹⁰ Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch*. Budapest 1960, 118–119; Pavel Preiss, *Fresko F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále Strahovské knihovny* [Das Fresko von F. A. Maulbertsch im Philosophischen Saal der Strahover Bibliothek zu Prag]. Strahovská knihovna II, 1967, 217f.

ten eines jeden Klassizismus. Der frühere Barockradikalismus des Lichtgehalts ist nun jedoch bedeutend gemäßigt worden; der Lichtrhythmus ist jetzt ruhiger, seine frühere Stofflichkeit reduziert, er ist zu schimmerner Essenz geworden. Der früheren dramatischen Beweglichkeit entledigt, bildet er eine einheitliche Helle und macht aus den späten Maulbertschen Fresken eine Wunderwelt, fern und irreal, trotz des markanten rationalistischen Akzents ihres bildenden Aufbaus und ihrer Thematik. Maulbertschs Luminismus hat also auch in dieser neuen Situation viel von der geistlichen Energie des wesentlich sakralen Lichtes beibehalten. Dieser Tatsache widerspricht auch nicht die unlängst in der Fachliteratur aufgeworfene Vermutung, daß im Spätwerk Maulbertschs das Licht in den Dienst der Aufklärung, bzw. der Reformbestrebungen des Aufklärungskatholizismus gestellt wurde.⁴¹

Zum Unterschied von der wachsenden Lichtintensität der Fresken setzt sich in Maulbertschs Ölgemälden, besonders in seinen monumentalen Leinwänden, die Helldunkelstimmung fort. Der Stilwandel trat auch hier zu tage vor allem in der genauen und einfachen Komposition, in der Befreiung von der früheren Ausdrucksphantastik und der Bizarrie. Trotz der verfestigten Form erscheint jedoch Gesamtstruktur der Maulbertschen Bilder viel immaterieller und spiritueller als das Schaffen seiner deutschen Zeitgenossen, die ohne Vorbehalt dem Klassizismus ergeben waren, z. B. M. Knoller und vor allen A. R. Mengs. Das klassisierende Schaffen Maulbertschs ist individuell gestimmt (wohl nicht viel weniger als seine früheren Werke), trägt jedoch ein deutliches Siegel einer gewissen Melancholie und Ausweglosigkeit. Das gilt vor allem für Bilder, die auch in dieser Spätzeit neben den Fresken den bedeutsamsten Teil seines Schaffens darstellen, für die großen Altargemälde, die großzügigen und zugleich delikaten Kompositionen in der vergeistigten neomanieristischen Skala silbriger, grauer und dunkler Töne (in Mähren und der Slowakei vor allem die Altäre in Skalica 1778, in Vranov bei Brünn 1777–1779, in Doubravník 1784, in Brünn-Zábrdovice 1782, in Veselí na Moravě um 1790–1793).

In den achtziger Jahren beginnen jedoch in Maulbertschs Repertoire Bilder von kleinem Format mit weltlicher Thematik vorzukommen und auch die graphische Produktion nimmt zu. Die bürgerliche Gesellschaft in Wien schätzt bereits damals die Malergattungen hoch, deren mächtige Entwicklung erst später im neunzehnten Jahrhundert zutage tritt, d. h. Bilder mit historischer Thematik, Genrebilder, Porträts und Landschaften. Dieser neuen Nachfrage, in der sich die wachsende Krise der religiösen Malerei spiegelt, kam Maulbertsch entgegen durch eine gewisse Anzahl von Bildern in Kleinformat mit allegorischen Sujets und mit jenen aus der antiken Historie und Mythologie. (z. B. Coriolanus vor Rom in der Staatsgalerie zu Stuttgart, Didos Tod aus der Österreichischen Galerie in Wien). Dazu kann man auch die Evokationen alttestamentlicher Begebenheiten rechnen; sie sind ausgesprochen genremäßig und voll Rembrandtscher Reminiszenzen (Esther und Hathach, Josef seine Träume deutend, früher in der Sammlung Ausspitz in Wien). Die freie und delikate malerische Ausführung, die all

⁴¹ Bruno Bushart, *Die Offenbarung der göttlichen Weisheit. Zur Augsburger Bildskizze des Franz Anton Maulbertsch*. Alte und moderne Kunst 115, 1971, 31.

diesen kleinen Bildern eigen ist, ist ein eminenter Ausdruck des Kabinetts-geschmacks des ausklingenden Barock. In den, was das Sujet anbelangt, freilich überwiegend religiösen Skizzen, bildet Verbindung des klassizistischen Rationalismus und der barocken Malerfaktur eine einzigartige Atmosphäre, der ein gewisser Akzent von Verzauberung nicht abgeht (z. B. beide Skizzen im Budapester Museum der bildenden Künste, Die hl. Dreifaltigkeit und Gideon).

Führen wir noch hinzu, daß aus dem Atelier Maulbertschs in dieser Spätzeit auch zwei bekannte graphische Blätter und entsprechende Malerkreationen mit den Sujets des Quacksalbers und Guckkastenmanns hervorgegangen sind (Deutsche Barockgalerie in Augsburg, Germanisches Museum in Nürnberg, Staatsgalerie in Stuttgart), die das zeitgemäße Volksleben mit einem satirischen Interesse schildern, das in dem damaligen mitteleuropäischen Milieu eigentlich einzig dasteht.¹² Maulbertschs positive Beziehung zu manchen Momenten der damaligen gesellschaftlichen Dynamik deutet auch das sog. Bild der Duldung an, ein graphisches Blatt aus dem Jahre 1785, dessen Sujet die allegorische Verherrlichung des Toleranzpatents ist.¹³

* * *

Das letzte Jahrhundert des Maulbertschen Lebenslaufs hat sich in der Schicksalstunde der europäischen Geschichte abgespielt, in einer Zeit, da ein nicht weniger umstürzlerischer Wandel heranreifte als jener, zu dem es zwischen Mittelalter und Renaissance gekommen war. Das Spätschaffen — insbesondere das Monumentalschaffen Maulbertschs — gehört zweifelsohne zu den bedeutsamsten Versuchen um Versöhnung zwischen dem ausklingenden Barock und dem beginnenden Klassizismus. Durch seine Kompromissattitüde entspricht es dem Kompromisgeist des mitteleuropäischen Milieus. Es entspricht auch der Situation eines Künstlers, der für seine immer noch lebende Religiosität einen malerischen Ausdruck suchte in einer sich durchgreifend verwandelnden Welt. Das war jedoch ein vergbliches, in Nichts zielendes Kompromis. Seine Frucht ist eine Kunst, die trotz ihrer unbestreitbaren Qualität viel weniger bedeutet und viel weniger für die Zukunft verspricht, als die frühere stilgemäß noch ausgesprochen barocke Kunst des Malers. Auch ihr Zentrum war Religion, auch sie war bereits durch die Situation einer sterbenden Epoche gekennzeichnet. Zugleich war sie jedoch in ihrer äußerst persönlichen seelischen Stimmung voll überzeugenden Nonkonformismus, der schon ziemlich moderne Züge trägt. Ihre Leidenschaftlichkeit, mit der sie das Pathos des Hochbarock gleichsam erneuern und zugleich die Ergebnisse der koloristischen Kultur der letzten zwei Jahrhunderte erfassen und potenzieren wollte, enthielt markante Elemente, die bereits die irreligiöse Kunst des kommenden Jahrhunderts vorwegnahmen. Aus dieser Auseinandersetzung zwischen Vergangenheit und Zukunft sind Werke entstanden, die zu den

¹² Vgl. Bruno Bushart, *Gestalter zwischen den Epochen. Die „ungemalten“ Bilder des Franz Anton Maulbertsch*. Bodenseebuch 1965, 25 f.

¹³ Garas, l. c., Abb. 277, 278, 282.

recht großen Leistungen der europäischen Malerei zu rechnen sind und zugleich zu den ausdrucksvollsten Stimmen aus der Endzeit der „alten Meister“ und des „Ancien Régime“.¹⁵

August—September 1972

Übersetzt von F. P.

**PRÍSPĚVEK K INTERPRETACI UMĚNÍ Z DOBY PŘELOMU
DVOU EPOCH. NÁČRT MONOGRAFIE
O F. A. MAULBERTSCHOVI (1724—1796)**

Roku 1974 bude ve Vídni za účasti muzejních institucí socialistických zemí, zejména SSSR, ČSSR a MLR, otevřena rozsáhlá výstava díla Fr. Ant. Maulbertsche k uctění 250. výročí jeho narození. Výstava bude vyvrcholením rostoucího zájmu posledních desetiletí o dílo největšího středoevropského malíře 18. století. Česká a slovenská historiografie umění se zajímá o tohoto vídeňského mistra již proto, že vytvořil na našem území, zejména na Moravě, značný počet svých nejlepších prací a že tu zanechal také několik žáků, příp. následovníků (vedle znojemského Jos. Winterhaldera ml. to byli zejména prostějovský Fr. Ant. Sebesta-Sebastini a brněnský Jos. Havelka, oba reprezentanti tzv. zlidovělého rokoka). Vedle toho je však pro nás velmi zajímavá také sama interpretace Maulbertschova díla, situovaného v kritické době na sklonku feudální barokní epochy. A především z tohoto hlediska se snaží autor Maulbertschovu osobnost pochopit. Cení proto Maulbertschovo dílo na dvě velká časová období s předělem roku 1770. Tvorba prvního období je charakterizována vyhrocenou expresí, jež se v mnohém jeví jako návrat k tzv. velkému slohu vrcholného baroka. Ve vysoce osobním malířově přístupů k tematice se však zároveň prosazují hlediska, která již výrazně přestupují tradiční intence barokního malířství. Zejména se tu otevírají nové možnosti barevného výrazu a malířského lyrismu, subjektivita zření tu předpovídá již romantismus a nenáboženská umění 19. století. Autor ukazuje tyto rozporné rysy malířova díla nejen na jeho monumentální tvorbě, ale i na drobných malbách, na proslulých Maulbertschových skicích, v nichž náboženská tematika byla, jak se zdá, již jen zámlou k nespoutanému rozvoji senzibility. — Kolem r. 1770 nastal v Maulbertschově tvorbě — pod vlivem tereziánského a josefínského osvícenství — příklon ke klasicismu. Jde však spíše o jakýsi pokus o smíření baroka s klasicismem. Zpřísnění výtvarné struktury je doprovázeno určitou proměnou tematiky v souvislosti se snahami reformního osvícenského katolicismu. Díla, jež jsou výsledkem tohoto kompromisu, nemají však — přes svou nespornou kvalitu — výrazovou sílu starších malířových prací. Postrádají také ony jedinečné rysy, které ve starší Maulbertschově tvorbě byly projevem malířovy emancipace a předjímaly již umění budoucí společenské epochy.

¹⁴ [Zur Seite 105]: Diese Kleinwerke können sich mit den besten Skizzen zeitgenössischer Italiener und Franzosen messen. — Ihr Kolorit schöpft bereits (worin seine besondere Faszination und zugleich auch seine Progressivität besteht) eher aus der Lichtenergie der reinen Farbe als der des farbigen Lichts. In der Himmelfahrt und besonders in der Anbetung sind auch die schimmernd weißen Details des Gewandes mehr als Farbwerte denn als Lichtwerte gefühlt. Das Licht ist gleichsam schon zur Farbe geworden, wie im späten 19. Jahrhundert. Zur faszinierenden und den Zuschauer unmittelbar ansprechenden Farbenfülle der Anbetung trägt freilich auch der fast völlige Verzicht auf das Helldunkel bei.

¹⁵ Der Autor der vorliegenden Studie neigt also (aus den im letzten Absatz angedeuteten Gründen) der traditionsmäßigen Wertung des Maulbertschsches Werkes zu und erblickt dessen Gipfel in den Arbeiten aus dem Ende der fünfziger und aus den sechziger Jahren. Eine Rehabilitierung des Spätwerkes Maulbertschs versuchte unlängst in einer sehr interessanten Studie Bruno Bushart (vgl. Anm. 11).

**К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСКУССТВА ПЕРИОДА ПЕРЕЛОМА
ДВУХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЭПОХ.
ОЧЕРК О ФРАНТИШЕКЕ АНТОНИНЕ МАУЛЬБЕРЧЕ
(1724—1796)**

С мая месяца по сентябрь 1974 г. в Вене при участии музеев социалистических стран, главным образом СССР, ЧССР и ВНР, была открыта большая экспозиция живописи и графики Франтишека Антонина Маульберча к 250-ой годовщине со дня его рождения. Экспозиция является кульминацией все возрастающего, в течение последних десятилетий, интереса к творчеству этого крупнейшего художника центральной Европы 18-го века. Чехословацкое искусствоведение интересуется творчеством венского мастера уже потому, что им создан на территории нашей страны, главным образом в Моравии, целый ряд лучших работ, и что после него осталось здесь несколько учеников и последователей (наряду с Иосифом Винтельгальдером мл. из г. Зноймо это были прежде всего Франтишек Антонин Шебеста-Себастиани из г. Простейов и Иосиф Гавелка из Брно — оба они являются представителями так наз. народного стиля рококо). Для нашего современного искусствоведения представляет большой интерес также интерпретация творчества Маульберча, возникающего в критический период заключительной фазы феодально-барочной эпохи. И прежде всего с этой точки зрения автор старается понять творческую деятельность Маульберча. Поэтому он делит творчество Маульберча на два больших периода до и после 1770 г.

Творчество первого периода характеризуется подчеркнутой экспрессивностью; это является возвращением к так называемому „великому стилю заключительного периода барокко“. В подчеркнуто личном подходе живописца к тематике находят свое выражение стремления (в результате диалектической перемены, связанной безусловно с тем, что Маульберч относился к позднему периоду барокко), которые уже выразительно выходят за традиционные грани живописи барокко. На передний план выступают новые возможности решения использования красок и лиризм художника; уже в субъективности подхода намечается романтизм и нерелигиозность искусства 19 в. Автор очерка указывает эти противоречивые черты творчества живописца не только в его монументальном творчестве (анализируя фрески второй половины 50-х годов в венгерском Шюмерге и в моравском Кромержиже), но и в миниатюрах, в знаменитых эскизах Маульберча, религиозная тематика которых становилась очень часто только предлогом для авторских эмоций.

Около 1770 г. в творчестве Маульберча — под влиянием Просвещения периода правления Марии-Терезии и Иосифа II-го — наступила тенденция в сторону классицизма. Это скорее своеобразная попытка примирения барокко с классицизмом. Более строгое оформление художественной структуры сопровождается определенным изменением тематики в связи со стремлениями реформаторского католицизма эпохи Просвещения. Произведения, которые являются результатом этого компромисса, лишились, однако, несмотря на свою бесспорную ценность, образной силы предшествующих работ живописца. В них уже также нет тех единичных черт, которые являлись в предшествующем творчестве Маульберча выражением эмансипации живописца и которые уже опережали искусство более позднего общественного периода.

Перевод Д. Кшицова