

In Glas gefasste Bilder, 2 kusý
 Kleine Frauenbilder in vergoldten Rahmen, 6 kusú
 St. Maria Magdalena in vergoldten Rahmen, 1 kus
 Untersch. kleine Stadt auf Papiér, 46 kusú
 Kleine, auf Papier gemahlene [sic!] Garten in vergoldten Rähml [sic!], 28 kusú
 Contrafei [sic!] des Jungherrn Franz Wilhelm, 1 kus.

Zdeněk Kudělka

BEMERKUNGEN ZUM KATALOG DER FRANZ ANTON MAULBERTSCH-AUSSTELLUNG

Der Autor beteiligte sich an der Ausarbeitung des Katalogs der Wiener Maulbertschausstellung i. J. 1974 (*Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Wien—München 1974*). Zu einigen von ihm selbst für den Katalog bearbeiteten Bildern (Nr. 35, 38, 39, 56), sowie zu zwei weiteren (Nr. 9, 20) hat er folgende kleinere Ergänzungen:

1. Kat. Nr. 35, *Christus am Kreuz (Budapest)*: Die Konfrontation mit anderen Exponaten führt zur Frage der Eigenständigkeit dieses im übrigen in der Gesamtkonzeption unbestrittenen Maulbertsch-Gemäldes. Bedenken rufen sowohl die gesamte weniger als üblich feste Bildstruktur als auch die Details hervor. Kühnheit der Formdeformationen kontrastiert mit der unsicheren Konstruktion und der unsicheren Modellierung (z. B. Marias Gewand, dessen Falten, vor allem in der Bauchpartie, mit einem gewissen Mangel an Verständnis, starr und ängstlich traktiert werden). Übergänge der braunen Modellierungstöne (die oft zum Rot gesteigert werden), und der — für Maulbertsch Frühwerke so typisches Motiv — grünen Reflexfarben, entbehren (insbesondere der Leib Christi) Farbensowie Konstruktionsreinheit und Bestimmtheit. Handelt es sich vielleicht um Kopie eines Originalwerkes von Maulbertsch?

2. Kat. Nr. 38, *Allegorie des Piaristenordens (Wien)*: Die Gestalt des Greises auf dem von dem Amoretten gezogenen Wagen wurde von Garas als Saturn interpretiert (vgl. Klara Garas, *F. A. Maulbertsch. Neue Funde*. In: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Nr. 59, 1971, 9), worüber der Autor im Katalog der Ausstellung sein Bedenken zum Ausdruck gebracht hatte. Dies scheint allerdings nicht berechtigt zu sein. Eine analoge Gruppe von Gestalten finden wir auf dem Bilde Kat. Nr. 106 (*Allegorie auf eine Preisverteilung an der Wiener Akademie*); die Gestalt des Greises auf dem Wagen ist eindeutig für den Saturn zu halten. Garas' Ansicht ist daher richtig. Die Meinung des Autors nach ist jedoch der Sinn dieses Motivs in dem inhaltlichen Kontext beider Bilder von Maulbertsch unklar.

3. Kat. Nr. 39 „*Entführung*“ (*Brno*): durch die Verbindung des Rembrandt-Helldunkels mit der flämischen, bzw. rubensischen Vorliebe für Materialqualitäten, evtl. der Reminiszenzen an das Venetianische Settecento sowie an den nördlichen Manierismus versuchte der Autor die stilistische Vielschichtigkeit dieses Bildes zu charakterisieren. Das Bild spiegelt also die Hauptkomponenten der europäischen Malkultur des 16.—18. Jahrhunderts wieder (ausgenommen die französische Komponente, die übrigens in dem Gesamtwerk von Maulbertsch verhältnismäßig selten und unausgeprägt auftritt). Es muß allerdings angeführt werden, daß die führende Dominante in diesem höchst persönlichen Stilsynkretismus der Rubensischen Komponente zugehört, wodurch letzten Endes auch die Helldunkelstruktur des Bildes klargemacht werden kann; die „*Entführung*“ ist vor allem als brillante Spätstilvariation des Rubensischen Kolorismus zu verstehen. Aus dem Rubenswerk sind übrigens auch die Hauptfiguralmotive der „*Entführung*“ hergeleitet: das prunkvolle Pferd hat seinen Prototyp in dem Schimmel der Szene *Die Reise der Königin nach Ponts-de-Cé (Die Geschichte der Maria von Medici)*, die Figur des entführten Mädchens wird höchstwahrscheinlich durch den Frauenakt des Bildes *Der Triumph der Wahrheit* desselben berühmten Rubens-Zyklus, bzw. durch die Gestalt der Oreithyia des Bildes *Boreas entführt die Oreithyia (Wien, Akademie)* inspiriert. — Maulbertschs Beziehung zu Rubens, die nicht nur in Kabinettgemälden und Skizzen, sondern auch — die Fresken im Kremserer Schloß nicht ausgenommen — in monumentalen Gemälden deutlich wird, sollte zu einer der bedeutenden Ziele der zukünftigen Maulbertschen Forschung werden.

4. *Kat. Nr. 56, Mariä Himmelfahrt (Wien)*: Bereits Benesch (Otto Benesch, *Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stills* In: *Städel-Jahrbuch III—IV, 1924, 29 ff.*) hat die stilistische Ähnlichkeit dieser wohlbekanntesten Skizze zu dem Fresko der Kirche zu Schwechat mit dem Werk von Giovanni Battista Pittoni konstatiert. Der Autor des Katalogs machte außerdem, ohne jedoch eine konkrete Komparation durchgeführt zu haben, auch auf die Beziehung zu dem Werke Francesco Fontebassos aufmerksam. Er hatte in Sinn Fontebassos kleine Gemälde mit lebendigem, buntem Kolorit, insbesondere die in vielen europäischen Sammlungen verstreute Gruppe von kleinen Bildern mit dem Motiv des hl. Hieronymus, dem sich die Heilige Jungfrau offenbart (Abbildungen siehe Klara Garas, *Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts*. Budapest 1971, Nr. 23; Pietro Zampetti, *Dal Ricci al Tiepolo*. Venezia 1969, Nr. 153, 154). Deren außerordentliche Sensibilität, funkelnde Töne und unruhige vibrierende Pinselhandschrift der Riccischen, bzw. Veronesischen Provenienz erinnern lebendig an die Form der Maulbertschen Schwechatskizze, wiewohl die höhere Qualität der Maulbertschen malerischen Leistung nicht zu übersehen ist.

5. *Kat. Nr. 9, Allegorie der vier Jahreszeiten (Wien)*: Die stehende Diana-Gestalt ist wohl eine historisierende Entlehnung, wie dies in der Gesamtposition die übereinstimmende Figur der Judith auf dem Bilde *Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes* vom Abraham Bloemart im Kunsthistorischen Museum in Wien beweist (vgl. *Kunsthistorisches Museum Wien. Verzeichnis der Gemälde*. Wien 1973, Tafel 81). Diese die bekannte Beziehung Maulbertsch zum Manierismus bezeugende Kleinigkeit ist — soweit dem autor bekannt — der Aufmerksamkeit der Fachliteratur entgangen.

6. *Kat. Nr. 20, Das letzte Abendmahl (Salzburg)*: Über die Autorschaft dieses ausgezeichneten in die Zeit um das Jahr 1754—1755 eingesetzten Bildes wurde auf der Ausstellung viel diskutiert (man zog in Erwägung Josef Ignaz Mildorfer und zwar unter Berücksichtigung gewisser Zusammenhänge mit dessen Bild *Abschied der Apostel Peter und Paul* im Wiener Schottenstift). Kein triftiger Grund scheint jedoch zu bestehen, um dieses Bild dem Maulbertschen Werk zu entziehen. Maulbertschs Autorschaft beweist u. a. ein kennzeichnendes Detail: das lichte Kleid des Apostels in der rechten Ecke des Bildes erinnert an das analog expressiv aufgefaßte lichte Kleid des *Evangelisten Markus* im Maulbertsch Zwickelfresko der Chorkuppel von Maria Treu aus den Jahren 1752—1753 (denselben Charakter hat zu einem gewissen Grade auch das Kleid des *Evangelisten Matthäus* auf demselben Kuppelfresko). Ähnliche Details können übrigens auch auf weiteren Maulbertschen Früharbeiten festgestellt werden, z. B. auf der berühmten Wiener *Verklärung des hl. Narcissus* (weißes Gewand).

Ivo Krsek
(übersetzt von Jos. Skopal)

Poznámky ke katalogu výstavy F. A. Maulbertsche

Autor, člen autorského kolektivu Maulbertschovy výstavy (Viedeň, 1974), zaujímá stanovisko k některým údajům katalogu: vyslovuje pochybnost o vlastnoručnosti čís. kat. 35, reviduje ikonografický výklad čís. 38, u čís. 39 upozorňuje na rubensovské prvky v koloritu i ve figurálních motivech, upřesňuje provenienci čís. 56, upozorňuje na citaci z díla A. Bloemarta u čís. 9, uvádí důvody pro autentičnost čís. 20.

