

Dachs-Nickel, Monika

Josef Winterhalder der Jüngere in Schloss Seefeld

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 205-[218]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123955>

Access Date: 13. 12. 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.

III
UMĚNÍ NOVOVĚKU

JOSEF WINTERHALDER DER JÜNGERE IN SCHLOSS SEEFELD

MONIKA DACHS-NICKEL

Bei der Bearbeitung des Œuvres von Josef Winterhalder dem Jüngeren¹ wird man unausweichlich mit einem Dokument im Erzbischöflichen Archiv in Szombathely (Steinamanger) konfrontiert, dessen hoher Stellenwert in seinem beträchtlichen Informationswert liegt. Es handelt sich um ein Verzeichnis der Freskenaufträge Josef Winterhalders, das dieser an Jakob Mathias Schmutzer, den Direktor der Wiener Kupferstecherakademie und Schwiegervater Maulbertschs sandte.² Schmutzer hatte Winterhalder offenbar darum gebeten, als er sich nach Maulbertschs Tod auf die Suche nach einem geeigneten Freskantemachte, der Maulbertschs letzten, unausgeführten Auftrag übernehmen könnte: die Fresken in der Kathedrale von Szombathely. Maulbertsch hatte die vier Skizzen für die Gewölbefelder schon während der letzten Bauphasen des Domes ausgeführt und war im August 1796 verstorben, bevor er mit dem Freskieren hätte beginnen können.

Der verzweifelte Auftraggeber, Bischof Janos Szily, wollte unbedingt Maulbertschs Skizzen realisiert sehen und beauftragte Schmutzer, um einen fähigen Freskantenzu finden, der dieser großen Aufgabe gewachsen war. Nach einigem Überlegen wurde Josef Winterhalder als möglicher Kandidat erachtet, weil er viele Jahre in Maulbertschs Werkstatt verbracht hatte. „[...] *er war von jeher sein bes-*

ter Schüler in freschko, und hat die Manir seines Meisters bis heute bey behalten, selbst hat meistens in freschko gearbeytet [...].“³ Schmutzer beklagte, dass er keine Arbeiten Winterhalders im Original kenne und begab sich auf eine Besichtigungstour in das Brünner Prämonstratenserkloster Zábrdovice (Obrowitz), wo Winterhalder 1782 ein großes Deckenfresko mit der Aufnahme Mariens in den Himmel ausgeführt hatte, das schon damals als eines seiner Hauptwerke galt. Schmutzer kehrte sehr zufrieden zurück und konnte nun den Maler mit gutem Gewissen für die Fresken von Szombathely empfehlen. Zuvor schon hatte Winterhalder seine Werkliste verfasst, die Schmutzer nun an Bischof Szily sandte. In ihr sind alle Arbeiten gemeinsam mit Maulbertsch, Vinzenz Fischer und Josef Hautzinger aufgelistet, danach folgen die Großaufträge unter Winterhalders eigener Leitung und schließlich die kleineren Arbeiten bis 1796, auf die er sich, wie er sagt, nach den Klosteraufhebungen durch Joseph II. beschränken musste. Das Werkverzeichnis gilt mit Recht als eine wichtige Quelle in Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Winterhalder-Œuvres.

Interessant ist vor allem der Umstand, dass sich zwischen dieser Werkliste aus Szombathely und den Aufzeichnungen Johann Peter Cerronis in seiner *Skitze einer Geschichte der*

*bildenden Künste in Mähren*⁴ die Art der Objektbeschreibung grundlegend ändert: Im ersten Fall waren Winterhalder weniger die Standorte seiner Fresken, als die Auftraggeber wichtig. „Zwei Zierliche Schlos kappelen bei Graff Hardeck und graffen Taffé nebst mehreren kleinigkeiten [...] di slawitz Baron Kahcknitz, Dukovan Gräfin Canal [...]“. Vielleicht versuchte er auf diese Weise sein Ansehen pro futuro zu nobilitieren, indem er sich als geeigneter Dekorateur aristokratischer Landsitze darstellt. In der Tat ist es bemerkenswert, dass sich Winterhalder „im Mähren eingeschränkt“, konkret in der „Znaimer periferi“ beheimatet sieht⁵ – eben in jenem Wirkungskreis, der es ihm offenbar ermöglichte, „immer mit viel arbeiten beschäftigt zu sejn“.⁶

Mit ein bisschen Spürsinn lässt sich rekonstruieren, für welche aristokratischen Familien Winterhalder gearbeitet hatte. Dafür ist es nötig, den Informationsgehalt beider Werklisten zusammenzuschließen. Demnach freskierte er für die Familie Hardegg die Kapelle von Schloss Seefeld, der wir uns im Folgenden genauer zuwenden. Es wird sich zeigen, dass die Dekoration am ehesten in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstand. 1790 erwarb Anton Valentin Kaschnitz von Weinberg das Schloss Zdislavice (Zdislawitz), wo Winterhalder einen Saal freskierte.⁷ 1791 sind die Fresken im Auftrag der Gräfin Canal auf Schloss Dukovany (Dukowan) entstanden; sie sind signiert und datiert. In der Auftraggeberin ist Marie Brigitte Gräfin Canal, geb. Gräfin Chotek zu sehen, die in erster Ehe mit Johann Graf Taaffe vermählt war.⁸

Nach dem Erwerb des Schlosses Tavíkovice (Tajkowitz) 1791 durch die Landgrafen von Fürstenberg könnten die Fresken Winterhalders unter Friedrich Joseph von Fürstenberg in Auftrag gegeben worden sein.⁹ Rudolf Graf Taaffe hingegen hatte 1793 Schloss Višňové (Wischenau) erworben – danach werden die Fresken Winterhalders in der dortigen Kapelle entstanden sein.¹⁰ Mit

dem Jahr 1797 steht Winterhalders Freskierung des Saales in Schloss Jinošov (Senwald, Schönwald) in Verbindung, das im Besitz der Familie Haugwitz war.¹¹

Zumindest bei den Ausstattungen von Schönwald, Wischenau und Dukowan lassen sich Kontakte zwischen den Familien der Auftraggeber vermuten, da sie durch Heirat miteinander verwandt waren. Auf diese Weise wäre es möglich, dass man Winterhalder weiterempfohlen hatte – zumal der Zeitraum eines Jahrzehnts relativ kurz ist. Zumindest für die drei genannten Ausstattungen lassen sich solche Kontakte konkretisieren: Die Mutter von Rudolf Graf Taaffe war Marie Brigitte, in zweiter Ehe Gräfin Canal. Die beiden Familien besaßen die Schlösser Wischenau und Dukowan. Rudolf von Taaffe, der Besitzer von Wischenau, war wiederum mit Josepha, Gräfin von Haugwitz vermählt, deren Familie Schloss Schönwald besaß. Noch steht das Quellenstudium für die Beantwortung dieser Frage nach den Einflüssen zwischen den Auftraggebern aus; solange müssen auch die hier skizzierten Beziehungen bloße Vermutung bleiben.

Drei der sieben Ausstattungen in herrschaftlichen Landsitzen gingen verloren¹² und auch bei den übrigen steht die Forschung noch ziemlich am Anfang. Das gilt auch für die Kapellenausstattung in Schloss Seefeld. Somit erscheint es legitim, sie in diesem Beitrag ins Zentrum des Interesses zu rücken.

Das östliche Pulkautal im niederösterreichischen Weinviertel ist sehr weit; der Blick kann ungehindert über die Landschaft schweifen und bleibt überrascht an einer Geländeschwelle hängen, auf der ein stattliches, helles Schloss thront.¹³ In überzeugt feudaler Manner überragt es den kleinen Ort – zur Zeit seiner Erbauung wohl Sinnbild für Schutz und Macht, gleichzeitig krönendes Zentrum der umgebenden Ländereien. Die Bauherren des Schlosses waren die Brüder Johann Julius Adam und Johann Conrad Friedrich



Abb. 1: Schloss Seefeld, Einblick in die Kapelle. Foto: Tobias Nickel, © Familie Hardegg, Schloss Seefeld.



Abb. 2: Schloss Seefeld, Gewölbe der Kapelle. Foto: Tobias Nickel, © Familie Hardegg, Schloss Seefeld.



Abb. 3: Schloss Seefeld, Kapelle, Mittelteil des Gewölbes, Segnender Gottvater. Foto: Tobias Nickel, © Familie Hardegg, Schloss Seefeld.



Abb. 4: Schloss Seefeld, Kapelle, Segnender Gottvater, Detail. Foto: Tobias Nickel, © Familie Hardegg, Schloss Seefeld.

von Hardegg.¹⁴ Sie beauftragten den Tessiner Baumeister Johann Jakob Castelli mit der Planung des neuen Schlosses auf den Grundmauern der ehemaligen Wasserburg.¹⁵ Um 1710 dürfte Castellis Entwurf entstanden sein, bis in die zwanziger Jahre wurde die vierflügelige Anlage um einen geschlossenen Innenhof errichtet.¹⁶ Pilasterordnungen und flache Eckrisalite gliedern die dreigeschossigen Fassaden, der Mittelteil der südseitigen, elfachsigen Hauptfront wird durch eine enge Pilasterstellung risalitartig betont und die mittleren drei Achsen mit einem Dreiecksgiebel samt Fassadenuhr bekrönt. Auf dem Giebel lagern zwei vollplastische Figuren – Chronos und Hermes – und haben zwischen sich eine Glocke, um die Zeit zu schlagen.

Die Kapelle liegt im Erdgeschoß des Westtraktes, ist nord-süd ausgerichtet (mit dem Altar an der Nordwand) und über den Arkadengang des Innenhofes zu erreichen. Die Lunette über dem Portal ist stark übermalt und zeigt mit den göttlichen Tugenden ein eucharistisches Programm. Die Kapelle ist ein zweijochiger, tonnengewölbter Raum mit Stichkappen und zwei flachbogigen Fensternischen und weist an der Südwand eine herrschaftliche Empore auf.¹⁷ Wände und Decke sind zur Gänze dekoriert [Abb. 1–6]. Dem wissenden Besucher wird auf den ersten Blick klar, dass hier tatsächlich Josef Winterhalder der Jüngere die Freskierung besorgte. Aufgrund seines Werkverzeichnisses besteht an der Autorschaft kein Zweifel; offen ist die Frage der Datierung, die sich allerdings mit Hilfe des zahlreich vorhandenen Vergleichsmaterials beantworten lässt.

Die Strukturierung von Wand und Decke erfolgt durch hellgrau gehaltene Scheinarchitektur mit goldgelber Bemalung der Felder und rosafarbener, innerer Rahmung. Die Schmuckelemente in *stucco finto* – Kartuschen, Muscheln und vegetabile Elemente – sind graugrün, hellgrau oder goldgelb gehalten. Scheinpilaster mit aufwendigen Ka-

pitellen und eleganten Marmorfeldern gliedern die Wände und bilden die Basis für zwei Figurengruppen in Grisaille, die Skulpturen imitieren. Auf der Westwand ist die Opferung Isaaks zu sehen, auf der Ostwand Moses mit der ehernen Schlange. Die beiden Figurengruppen sind in nahezu quadratische, rosa hinterlegte Nischen gestellt, die sich durch zweimalige Rücksprünge hinter den Stichkappenrahmungen öffnen. Diese werden somit als hauptsächliche Gliederungselemente der Decke eingesetzt. Die gewissenhafte Ausführung dieser Scheinarchitektur wird besonders im Bereich der Lichtführung deutlich: Mit äußerster Konsequenz wurde die Verteilung der Schatten bedacht, die korrekt mit dem Lichteinfall durch die Fenster übereinstimmen. Ebenso subtil ging der ausführende Maler mit der perspektivischen Wirkung des fiktiven Raumes um: Nicht für den Besucher in der Kapelle ist hier die Perspektive berechnet, sondern für den herrschaftlichen Auftraggeber, der die Fresken von der verglasten Empore der Südwand aus betrachtet.

Im oberen Teil der fensterlosen, östlichen Längswand wird (entsprechend der Jochgliederung) die Illusion geöffneter Lunetten suggeriert, in die weitere gemalte Skulpturengruppen eingestellt wurden. Sie zeigen die Büsten von Petrus und Paulus auf monumentalen Sockeln, von Putti begleitet, die die jeweiligen Attribute präsentieren. Vorbereitet durch die Illusion der Architektur an Wand und Gewölbeansätzen, öffnet sich der Deckenspiegel zu einem lorbeerumkränzten Oval mit Himmelsausblick, aus dem Gottvater seinen Segen auf den Betrachter geradezu herabschleudert. Der eigentliche Grund ist in der Aussendung des Heiligen Geistes zu sehen, der die himmlische Sphäre bereits verlassen hat und – der gebieterischen Geste folgend – auf die Altarwand mit dem Gekreuzigten zuschwebt. Putti und ein adorierender Engel umgeben den Heiligen Vater; einer von ihnen kniet am unteren Rand des Himmels-



Abb. 5: Schloss Seefeld, Kapelle, Westwand, Opferung Isaaks. Foto: Tobias Nickel, © Familie Hardegg, Schloss Seefeld.



Abb. 6: Schloss Seefeld, Kapelle, Altarwand, Mater Dolorosa. Foto: Tobias Nickel, © Familie Hardegg, Schloss Seefeld.

loches und hält mit sichtlicher Anstrengung einen Ring umklammert, an dem die (reale) Kordel des ewigen Lichtes befestigt ist.

Als weitere Bravour des Augentrugs hat die rundbogige Altarnische zu gelten [Abb. 1], die ebenfalls mit Architekturelementen freskiert, aber durch das Altarbild mit Christus am Kreuz flächenhaft geschlossen wird. Der unterhalb sichtbare, gemalte Steinsockel lässt die Vermutung aufkommen, dass die derzeitigen Tabernakelaufbauten mitsamt gerahmtem Ölbild¹⁸ nicht zum ursprünglichen Konzept der Ausstattung gehören, sondern wenig später hinzugefügt wurden. Möglicherweise ragt auch heute noch hin-

ter dem Altarbild ein freskiertes Kreuz innerhalb der fiktiven Nische empor, das seine logische Ergänzung in den flankierenden Assistenzfiguren von Mater Dolorosa und Johannes Evangelist findet, die wesensmäßig Teil der gemalten, architektonisch gegliederten Altarwand sind [Abb. 6]. Berechtigte Gründe für diese Annahme kann man in einer lavierten Federzeichnung sehen [Abb. 7], die wahrscheinlich geraume Zeit nach den Seefelder Fresken entstand¹⁹ und von Winterhalder „in Eil Skyziert“ wurde. Das Blatt ist im Besitz der Mährischen Galerie in Brünn²⁰ und zeigt einen Einblick in eine Kapelle mit ebenfalls freskierter Altarwand. Innerhalb

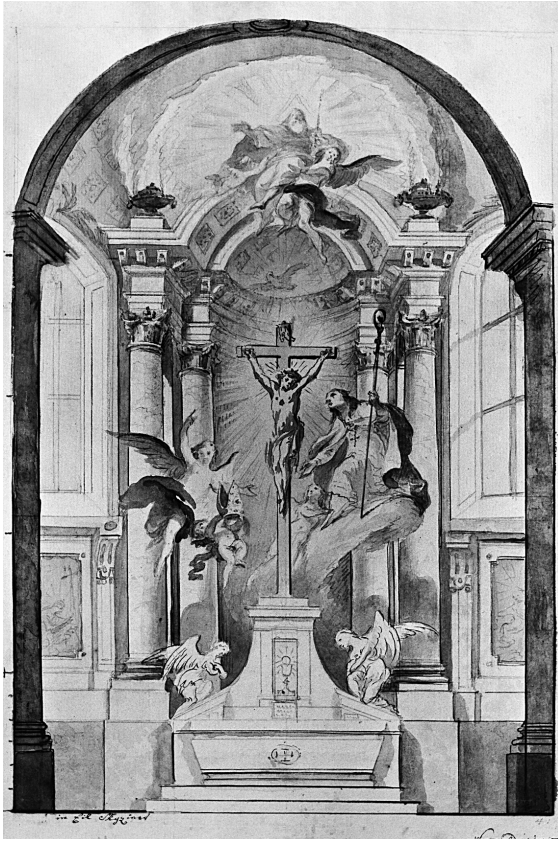


Abb. 7: Josef Winterhalder d. J., Entwurf zu einer Kapellendekoration, Brünn, Mährische Galerie, Graphische Sammlung. Foto: Mährische Galerie Brünn.

des monumentalen Aufbaues öffnet sich eine rundbogige Nische, vor der auf hohem Sockel ein Kruzifix aufragt, das von einer Figurengruppe umschwebt wird. Sieht man von der teilweise schlechten Erhaltung des Seefelder Freskos ab²¹, ist der geradezu haptische Illusionsgehalt der gesamten Ausstattung verblüffend – vor allem bei der Altarwand und den Nischen über den Pilastern, die die Joche trennen. Die Farbigkeit unterstützt diesen Eindruck durch den eleganten Dreiklang von grau/graugrün, rosa und gelbgold. Der körnige, nahezu „samten“ wirkende Oberflächencharakter beweist, dass hier ein Meister seines Faches am Werk war.

Die Aussage des Programms erschließt sich durch die Bezüge zwischen Decke und Altarraum, die zwei mediale Ebenen zeigen: Sowohl die Opferung Isaaks als auch Moses mit der ehernen Schlange sind als Ankündigung des Opfertodes Christi bzw. als typologisches Vorbild für die Kreuzigung zu sehen. Sie sind als unveränderliche Skulpturen gezeigt und stellen damit die Basis der Glaubenswahrheiten dar. Das unmittelbare Eindringen Gottvaters in den Realraum ist mit seinem Eingreifen in die Passion und die Vorbestimmtheit der Erlösung gleichzusetzen. Den Rahmen bilden die christlichen Tugenden über der Türe und die Büsten von Petrus und Paulus, die auf Ecclesia verweisen.²²

Das Erscheinungsbild der figürlich freskierten Teile zeigt unterschiedliche Facetten von Winterhalders Malweise: Zum einen den Virtuosen, der in dynamischen Farbflächen denkt und darüber die Körperlichkeit seiner Figuren vernachlässigt – besonders gut zu sehen an Gottvater, von dem außer Kopf und Armen nur kunstvoll drapierte, glänzende Stoffe zu sehen sind. Seine Haltung auf der Wolkenbank bleibt unergründlich. Seine Umgebung beginnt durch das strahlende göttliche Licht zu gleißen und umfasst das himmlische Gewölk samt adorierendem Engel und einiger Putti. Zum anderen erscheint der Maler als Analytiker, der in knittig-nervöser Modellierung die fingierten Skulpturengruppen zeigt, die – bis hin zur Schattengebung – ihren vollplastischen Charakter glaubhaft vermitteln. Dass Architekturmalerei und Grisaille zu Winterhalders Spezialitäten gehöre, schreibt er selbst in seiner Lebensbeschreibung: Er betont, dass er „[...] *Architectur u: Verzierungen, besonders aber Bildhauer Statuen an Nischen grau in grau zum täuschen zu bearbeithen fähig wahr*“.²³

Die Anleihen, die Winterhalder von Werken der Maulbertsch-Werkstatt genommen hat, sind offensichtlich. So findet sich der Farbakord



Abb. 8: Josef Winterhalder d. J., Gottvater, Ölskizze auf Papier, ehem. Wien, Belvedere (verschollen). Haberditzl (Anm. 26), Nr. 31 (Repro).

grau-rosa-goldgelb, die betonte Trennung der Joche durch gemalte Doppelpilaster und die Nischen bzw. Lunetten in ihrer Grundstruktur bereits in Maulbertschs Frühwerk – z.B. an den Kapellenwänden von Schloss Ebenfurth.²⁴ Die quadratischen, mit Voluten geschmückten Nischen lassen sich im Maulbertsch-Œuvre erst etwas später nachweisen – sie sind zum ersten Mal im Gewölbe der Pfarrkirche von Sümeg zu finden (dort allerdings mit einem Ausblick ins Freie kombiniert), später erscheinen sie in Form von Pendentivs in der Probsteikirche von Hradiště u Znojma (Pöltzenberg) und in der ehem. Karmeliterkirche von Székesvehérvár (Stuhlweißenburg).²⁵

Was nun die motivischen Zusammenhänge betrifft, lässt sich mit Hilfe der Seefelder Fresken ebenfalls ein weiter Bogen zwischen Maulbertschs Arbeiten der sechziger Jahre und Winterhalders Spätwerk in Geras spannen. Als Ausgangspunkt kann man Maulbertschs Figurenfindung von Gottvater in den Wolken sehen, die in Varianten seit dem Altarbild für die Trinitarier in Trnava oder den Fresken von Sümeg immer wieder begegnet und von Winterhalder in einer brillan-

ten, heute verschollenen Papierskizze (ehem. Belvedere, Wien) notiert wurde [Abb. 8].²⁶ In nahezu identischer Ausführung begegnet die Darstellung auch in der Apsis der Nepomukkapelle in Wien²⁷ und wurde von Winterhalder bis zu dem späten, bereits gezeigten Altarentwurf tradiert. Der Nukleus der Gottvater-Gruppe wurde in Seefeld um einige Puttiköpfe und einen großen Engel auf der linken Seite erweitert, die ihre unmittelbaren Vorlagen in den beiden Altarbildern Trogers in Platt bei Zellerndorf haben: Die Puttiköpfe sind eine wörtliche Übernahme aus dem Tod des hl. Joseph, der adorierende Engel stammt aus dem Altarbild der Maria vom Siege und wurde seitenverkehrt wiederverwendet.²⁸ Der Putto mit der Kordel ist generell ein gerne verwendetes, burleskes Motiv und hat einen nahen Verwandten in Trogers Festsaal fresco in Stift Geras.²⁹

Eine weitere Hilfestellung erhält man durch eine Zeichnungsgruppe der Albertina, die eindeutig Winterhalder d. J. zuzuschreiben ist und im Erscheinungsbild mit einigen der Ölskizzen auf Papier (z. B. dem eben erwähnten Gottvater) übereinstimmt. Auf einem dieser Blätter werden zwei Pendentivfiguren aus Maulbertschs Freskierung der Karmeliterkirche in Székesvehérvár kopiert.³⁰ Weiters befindet sich in diesem Zeichnungskonvolut ein Blatt mit Noah und der Opferung Isaaks, das offenbar zeitgleich mit der Székesvehérvár-Kopie entstand und in Winterhalders großem Spätwerk, im Bibliotheksfresko in Geras nahezu motivgleich Verwendung fand.³¹ Es ist anzunehmen, dass Winterhalder zumindest während der Planungsphase dieser Fresken noch Mitglied der Maulbertsch-Werkstatt war oder die Fresken nach ihrer Fertigstellung sah und kopierte; aufgrund des Stilbildes sind die Zeichnungen noch in den späten sechziger Jahren entstanden.³²

Eine Variante der Opferung des Isaak kam auch in der Wallfahrtskirche von Dyje (Mühlfraun) zur Ausführung. Für diese Fres-



Abb. 9: Josef Winterhalder d. J., *Entwurf eines Heiligen Grabes, Brünn, Mährische Galerie, Graphische Sammlung. Foto: Mährische Galerie Brünn.*

kierung ist die Maulbertsch-Werkstatt unter neuerlicher Beteiligung Winterhalders dokumentiert. Die vier Kuppelfelder mitsamt Pententivus entstanden wahrscheinlich im Herbst 1774 und im Frühling 1775, bevor Maulbertsch den Innsbrucker Riesensaal freskierte. Durch die Dominanz des Werkstattstils darf es nicht verwundern, dass sich Winterhalders persönliche Handschrift in den Fresken von Dyje kaum wiederfinden lässt.³³ Umso deutlicher fällt deren Rezeption aus.

Seit langem ist der Forschung eine Zeichnung bekannt, die anfangs als Werk Maulbertschs galt, nun aber einhellig Josef Winterhalder d. J. zugeschrieben wird.³⁴ Es handelt sich um die Darstellung einer ephemeren Ar-

chitektur – ein Heiliges Grab [Abb. 9] – von dem Haberditzl annahm, es handle sich um eine Architekturkulisse Maulbertschs, die in der Karwoche im Chor der Wallfahrtskirche von Dyje aufgestellt wurde und die Winterhalder in der vorliegenden Nachzeichnung festhielt.³⁵ Dieser These Haberditzls kann heute allerdings aus formalen wie inhaltlichen Gründen nicht mehr zugestimmt werden: Einzig die Vermutung, das Blatt zeige ein Kulissengrab, trifft zu. Seine Anfertigung für die Wallfahrtskirche von Dyje ist deshalb auszuschließen, weil hier drei Szenen gezeigt werden (Adam und Eva, Opferung Isaaks und Moses) die weitestgehend mit den Darstellungen in Dyje übereinstimmen. Diese motivisch nahezu identischen Fresken wären bei der Aufstellung der Kulissen sichtbar geblieben; ein Umstand, der den korrespondierenden, bezugsreichen Programmen der heiligen Gräber gänzlich widerspricht – es wäre zu einer inhaltlichen Verdoppelung gekommen.³⁶ Auch aus formalen Gründen ist die Zuschreibung der Komposition an Maulbertsch abzulehnen, weil sich die innerbildliche Architektur der Gefangennahme Christi in seinem Œuvre nicht findet – in Winterhalders Kabinettbildern der späten siebziger Jahre hingegen schon.³⁷

In der Zeichnung haben wir also mit größter Wahrscheinlichkeit einen Entwurf Winterhalders vor uns, der seinen kompilatorischen Fähigkeiten alle Ehre erweist: Er wählte aus den Architekturtraktaten Andrea Pozzos und Giuseppe Galli Bibbienas jeweils einen Typus für Kulissengräber und verband beide zu einer neuen, besonders reichen Form. In keinem der erhaltenen Kulissengräber ist ein Maler jemals auf die Idee gekommen, die beiden perspektivisch so gegensätzlichen Typen zu verbinden. Für den figurlichen Schmuck orientierte sich Winterhalder an den Fresken von Dyje, die in der gleichen Anordnung im Kirchenschiff zu sehen sind, wie er sie wiedergibt. Die Einbeziehung der

Gefangennahme Christi im hinteren Bereich der Winkelperspektive Galli-Bibbias könnte eventuell von Franz Anton Dannes Heiligem Grab in Stift Zwettl angeregt sein, das dort seit 1742 aufgestellt ist.³⁸

Die Informationen, die Winterhalders Heiliggrab-Entwurf im Hinblick auf die Fresken in Seefeld enthält, rechtfertigt ihre genaue Analyse. Aufgrund der motivischen Übernahmen aus Dyje liegt der Schluss nahe, dass die Zeichnung bestenfalls zeitgleich mit den Fresken entstanden sein kann – gewiss aber nicht früher. Damit lässt sich das Blatt frühestens 1774/1775 datieren. Das ist insofern von Bedeutung, als die Zeichnung – gerade in den Szenen der Opferung des Isaak und des Moses mit der ehernen Schlange – deutlich Winterhalders persönliche Handschrift zeigt; und zwar in einer Klarheit, wie sie in den summarischen Fresken von Dyje nicht zu entdecken ist.

Ein weiteres Argument liefern die beiden großen Grisaillefiguren der Mater Dolorosa und des Johannes, die an der Altarwand das Kreuz Christi flankieren [Abb. 1, 6]. Wie schon die gemalte Architektur und der *stucco finto* sind auch diese Figuren auf subtile Weise dem realen Lichteinfall durch ein Fenster unterworfen. Die grau-grünen Figuren korrespondieren mit ihrem rosa-grauen Hintergrund und erscheinen vollplastisch vor der Architektur. In Zusammenhang mit der schmerzreichen Mutter Gottes ist eine themengleiche Zeichnung zu erwähnen [Abb. 10], die ebenfalls ursprünglich Maulbertsch zugeschrieben wurde, aber in der Gegenüberstellung mit der Seefelder Figur eindeutig die Darstellungsweise Winterhalders verrät.³⁹ Auch in diesem Fall entspricht das nervöse Strichbild – wenn auch mit weniger kontrastreicher Lavierung – den Figurengruppen auf der Zeichnung zum Heiligen Grab. Da sich dieselbe zeichnerische Handschrift in den alttestamentarischen Grisailen der Seefelder Schlosskapelle und in der



Abb. 10: Josef Winterhalder d. J., *Mater Dolorosa*, Detail, Graz, Landesmuseum Joanneum.
Foto: Graz, Landesmuseum Joanneum.

Zeichnung des Heiligen Grabes findet, erhält man auf diese Weise nicht nur eine neuerliche Bestätigung für Winterhalder als ausführenden Maler, sondern auch einen ersten Hinweis auf eine Datierung ab 1774/1775.

Bei dieser Schlussfolgerung stellt sich anfangs beim Winterhalder-Kenner ein leises Unbehagen ein, da man aufgrund der Rezeptionsgeschichte der Architekturformen und des Mittelfeldes eher eine Einordnung in die späten sechziger Jahre erwartet hätte. Bei näherer Betrachtung lassen sich die Zweifel aber weitgehend ausräumen: Die quadratischen Figurennischen waren zwar hauptsächlich in den sechziger Jahren modern und wur-

den in Dyje, im Refektorium des ehemaligen Prämonstratenserstiftes in Brno-Zábrdovice (Brünn-Obrowitz) und im Presbyterium der Stiftskirche von Rajhrad (Raigern) durch rundbogige Figurennischen ersetzt. Betrachtet man hingegen die Proportionen des Kapellenraumes in Seefeld, so wären dort die modernen Rundbogennischen viel zu groß gewesen – offenbar Grund genug, auf die älteren, quadratischen Nischen zurückzugreifen. Eine Bestätigung erfährt die Datierung in die siebziger Jahre auch durch zahlreiche Schmuckelemente, die erst in den oben genannten Ausstattungen dieses Jahrzehnts zu finden sind und bereits unmissverständlich in Richtung Klassizismus weisen. Dazu gehören hauptsächlich die kompakten Festons, die sich durch Architekturteile winden, wie das in Seefeld bei Kapitellen und Figurensokkeln zu beobachten ist. Sie finden sich in Dyje hauptsächlich an den Kapitellen, in Brno-Zábrdovice an den Sockeln der Grisaillefiguren. Die besonders dekorativen Muscheln mit gewellter Schale stammen wiederum aus Dyje, die Lorbeerkränze mit Palmwedel werden in Rajhrad weiterverwendet. Es zeigt sich also, dass eine Datierung der Seefelder Fresken ab 1774/1775 durchaus in Betracht kommt.

Um den Datierungszeitraum auch nach oben abzugrenzen, bietet sich der Vergleich mit dem Presbyteriumsfresko in Rajhrad von 1776⁴⁰ an: Das Gewölbefeld zeigt dort die Verklärung Christi, was Winterhalder Gelegenheit gibt, gleißendes Licht darzustellen, wie es vom Thema gefordert wird. In zarten Pastelltönen gemalt, erscheinen Moses und Elias gemeinsam mit Heerscharen von Engeln um die leuchtende Gestalt Christi, die Jünger Petrus, Johannes und Jakobus geblendet zu seinen Füßen. Auch hier konnte Winterhalder wieder sein Können bei der stofflichen Wiedergabe der Gewänder, der Grisaille-Malerei und dem *stucco finto* unter Beweis stellen. Allerdings ist die qualitative Spannweite hier relativ groß, sodass

man in Rajhrad durchaus mit einem gewissen Anteil durch Mitarbeiter rechnen darf. Bei genauer Betrachtung von Einzelfiguren – z. B. der Evangelisten in den Pendentivs – lässt sich nicht nur die Hand Winterhalders problemlos erkennen; auch die malerischen Qualitäten entsprechen durchaus denen von Seefeld. Besonders überraschend ist der Vergleich zwischen dem Putto, der in Seefeld die Kordel des Ewigen Lichtes hält mit jenem in Rajhrad, der in der rechten Bildhälfte über den gemalten architektonischen Rand der Kuppel klettert und gleichzeitig auf die Erscheinung Christi verweist. Sieht man von der unterschiedlichen farblichen Grundkonzeption ab, so sind die Gestaltungsprinzipien des Kopfes mit Licht und Schatten absolut identisch. Beide Figuren müssen von der gleichen Hand stammen und in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden sein. Daraus ergibt sich eine Datierung der Seefelder Fresken wahrscheinlich zwischen Dyje und Rajhrad, also innerhalb der beiden Jahre 1775/1776.

Nicht *was* Winterhalder in Seefeld darstellte ist bemerkenswert, sondern *wie* er es darstellte: Mit welcher malerischer Bravour und farblichen Leuchtkraft, mit welcher Dynamik: In der Kapelle von Schloss Seefeld blieb uns ein kleines Meisterwerk der spätbarocken Freskenmalerei erhalten, das aufs Neue fordert, die künstlerische Rolle Winterhalders zu überdenken: Trennen wir uns von der Vorstellung, ihn im Schatten seines ehemaligen Arbeitgebers Maulbertsch zu sehen. Selbst wenn man einräumen muss, dass er häufig von fremden Bildfindungen zehrt, so muss man doch mit Befreiung feststellen: dieser Maler ist – unübertroffen – ein brillanter Kolorist! Und darin muss er auch den Vergleich mit Maulbertsch nicht scheuen – im Gegenteil: Winterhalders Farbenrausch überdauert den seines Meisters um Jahrzehnte.

JOSEF WINTERHALDER MLADŠÍ NA ZÁMKU SEEFELD (MONIKA DACHS-NICKEL) – RESUMÉ

Vlastnoručně psané seznamy děl Josefa Winterhaldera ml. uložené v arcibiskupském archivu v Szombathely představují důležitý pramen pro rekonstrukci jeho životního díla. Informační hodnota pramene však stoupá při současném srovnání s prací Johanna Petera Cerroniho *Skizze einer Geschichte der bildenden Kunst in Mähren*. Předkládaný příspěvek se věnuje nejprve přehledu Winterhalderových prací pro panská sídla, které prováděl od sedmdesátých let 18. století v okolí Znojma. Ve středu zájmu stojí dobře zachované fresky v kapli na zámku Seefeld v Dolním Rakousku (v seznamu ze Szombathely je popsána jako „*půvabná zámecká kaple u hraběte Hardecka*“), které Winterhalder maloval z pověření rodiny Hardeggů. Na základě dobře rekonstruovatelného přejímání motivů z Maulbertschovy dílny (což se týká i Winterhalderovy kresby pro Svatý hrob) je zřejmé, že výmalba kaple byla provedena až po vyzdobení poutního kostela v Dyji. Je jí však nutno datovat ještě do doby před malbou fresek v presbytáři v Rajhradě, která spadá do let 1775–1776.

- 1 Josef Winterhalder der Jüngere, geb. 1743 in Vöhrenbach bei Donaueschingen, gestorben 1807 in Znaim. Der Grossteil seines Œuvres mitsamt der älteren Literatur zitiert bei: Lubomír Slavíček, „...diese herrliche Arbeit den Werken des selig. Maulbertsch so ähnlich“: Der mährische Maler Joseph Winterhalder d. J. (1743–1807) im Schatten von Franz Anton Maulbertsch, in: Friedrich Polleroß (ed.), *Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Petersberg 2004, S. 229–240.
- 2 Mathias Schmutzer an Janos Szily, 2. Dezember 1796, inkl. eigenhändigem Werkverzeichnis Winterhalders, Szombathely, Erzbischöfliches Archiv, Aedificium 40. – János Kaposy, *Szombathelyi székesegyház és mennyezetképei*, Budapest 1922, S. 112–113.
- 3 Mathias Schmutzer an Janos Szily, 1. Oktober 1797, Szombathely, Erzbischöfliches Archiv, Aedificium 40. – Kaposy (Anm. 2), S. 113.
- 4 Johann Peter Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, Landesarchiv Brünn, G 12, I-34, fol. 309–313. – Tomáš Valeš, *Josef Winterhalder ml. (1743–1807). Poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno* (Magisterarbeit FF MU), Brno 2008, Dokumentenanhang, S–X. (Text zum Download unter: <http://www.is.muni.cz/dok/>)
- 5 Das entsprechende Dokument ist im Berliner Antiquariat J. A. Stargardt aufgetaucht: Katalog 684, Autographen und Urkunden aus drei Jahrhunderten, Juni 2006, S. 123, Nr. 297. – Zur Gänze zitiert bei Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang R.
- 6 Cerroni (Anm. 4), fol. 309–313. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang U.
- 7 Zu Valentin Kaschnitz von Weinberg: Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Bd. 11, Wien 1864, S. 19–21. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang V, Anm. 41.
- 8 Zur Familie von Joseph Emmanuel Malabayla, ab 1769 Graf von Canal: Wurzbach (Anm. 7), Bd. 2, Wien 1857, S. 247–250. – Roman Freiherr von Procházka, *Genealogisches Handbuch erloschener böhmischer Herrenstandsfamilien*, Neustadt 1973, S. 53. – Zur Familie Taaffe: Ohne Autor, *Memoires of the Family of Taaffe*, Wien 1856. – James O'Neill, *The European development of Family of Taaffe: 1641–1769*, London 1987, bes. S. 163–164. – Zu Schloss Dukovany: Bohumil Samek (ed.), *Umělecké památky Moravy a Slezska*, 1. díl, Praha 1994, S. 429–430, Nr. 204. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang V, Anm. 43.
- 9 Zur Familie Fürstenberg: Wurzbach (Anm. 7), Bd. 7, Wien 1861, S. 345–362, besonders S. 350 (die Landgräflische Linie in Österreich zu Weitra). – Vgl. <http://www.deutschemonarchie.de>. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang V, Anm. 42.
- 10 The genealoges of the Existing British Peerage: Edmund Lodge ESQ, *The Genealogy of the Existing British Peerage*, London 1838, S. 484. – O'Neill (Anm. 8), S. 163–164. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang V, Anm. 40.
- 11 Aufgrund der Entstehung nach 1796 kann das Schloss im Werkverzeichnis für Szombathely noch nicht vorhanden sein. – Samek (Anm. 8), 2. díl, Praha 1999, S. 114–115 (Jinošov). – Zur Familie Haugwitz: Wurzbach (Anm. 7), Bd. 8, Wien 1862,

- S. 66–69. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang U, Anm. 37.
- 12 In den Schlössern von Schönwald, Wischenau und Tajkowitz gingen Winterhalders Fresken verloren.
- 13 An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Herrn DI Maximilian Graf Hardegg bedanken, der mir die Besichtigung der Schlosskapelle und die Anfertigung von Fotos ermöglicht hat.
- 14 Wurzbach (Anm. 7), Bd. 7, Wien 1861, S. 345–362, besonders S. 350. – [Http://www.hardegg.at](http://www.hardegg.at). – [Http://www.burgen-austria.com](http://www.burgen-austria.com).
- 15 Dankmar Trier, Johann Jakob Castelli, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 17, Berlin – New York 1997, S. 197.
- 16 Im Schloss hat sich dazu ein Fassadenriss erhalten. – Vgl. *ibidem*, S. 197.
- 17 *Dehio-Handbuch Niederösterreich Nord*, Wien 1990, S. 1077. Die Fresken werden dort nur allgemein als Werk aus der Maulbertsch-Nachfolge bezeichnet. – Monika Dachs, *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift Wiener Universität), Bd. III, Wien 2003, S. 147–150, Abb. 659, 660 (als Winterhalder).
- 18 Nach einer Reinigung des Altarbildes lässt sich wahrscheinlich die Vermutung verifizieren, dass es ebenfalls von der Hand Josef Winterhalder d. J. stammt.
- 19 Von diesen mehr gemalten als gezeichneten Blättern hat sich in der Graphischen Sammlung in Brünn eine ganze Serie erhalten. Sie entsprechen wohl Winterhalders Spätzeit bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.
- 20 Josef Winterhalder d. J., Altarentwurf, Feder laviert, links unten: „in *Eil Skyziert*“, rechts unten bezeichnet: *Winterhalder Junior*, Brünn, Mährische Galerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B 1316.
- 21 Auf der Altarwand und im Bereich des Gewölbes der Ostwand kam es durch einen Wasserschaden zu Ausblühungen, Verfärbungen und stellenweise zum Verlust des Freskos, den man mit unschönen Ergänzungen (1973) auszugleichen suchte. Um die bemerkenswerten, qualitätvollen Fresken zu erhalten, wäre eine Restaurierung dringend notwendig.
- 22 Für die erhellenden Gespräche über die ikonographischen Zusammenhänge danke ich Andreas Gamerith sehr herzlich!
- 23 Diese Lebensbeschreibung Winterhalders ist Teil der Manuskriptsammlung des Johann Peter Ceroni. – Vgl. Josef Winterhalder, Mährische Künstler in Znaim und Gegent, in: Johann Peter Ceroni, *Sammlung über Kunstsachen vorzüglich in Mähren*, Mährisches Landesarchiv Brünn, Fond G–11, Nr. 60, fol. 17 recto und verso. – Vgl. Marie Lomičová, *Rukopis o umění Jana Petra Ceroniho*, *Umění* 26, 1978, S. 70. – Valeš (Anm. 4), Dokumentenanhang Q–X.
- 24 Abbildungen bei Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)*, eds. Herbert Frodl – Michael Krapf, Wien 2006.
- 25 Abbildungen bei Péter Kovács – Cároly Szelényi, *Maulbertsch Székesfehérvárott / Maulbertsch in Székesfehérvár*, Veszprém – Budapest 2005, S. 54, 55, 64, 65.
- 26 Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 6289 (verschollen). – Franz Martin Haberditzl, *Österreichische Galerie Wien. Das Barockmuseum im unteren Belvedere*, Wien 1934², S. 16, Nr. 31.
- 27 Ob für die Ausführung des Wiener Freskos die Maulbertsch-Werkstatt im Allgemeinen anzusprechen ist oder Winterhalder im Dienste der Werkstatt, muss meines Erachtens offen bleiben, da der schlechte Erhaltungszustand eine genauere Bestimmung nicht mehr zulässt. Erstmals publiziert bei: Manfred Koller, *Unbekannte Kapellenausmalungen von Franz Anton Maulbertsch*, in: Festschrift für Franz Wagner zum 70. Geburtstag, *Barockberichte* 31, 2001, S. 137–147.
- 28 Dass diese Weiterverwendung von Troger-Motiven kein Einzelfall ist, zeigt die Zeichnung mit der Anbetung des Lammes auf dem Buch mit den Sieben Siegeln (heute New York, Metropolitan Museum, Harry G. Sperling Fund, Inv. Nr. 2006.10). Im Gesamten orientiert sich Winterhalder in diesem Blatt an Maulbertschs Presbyteriumsfresko von Hradiště/Pöhltenberg, wie auch kürzlich Tomáš Valeš erkannte. Im Detail verwendet Winterhalder die beiden großen Engel von Trogers Maria vom Siege in Platt bei Zellerndorf seitenverkehrt wieder. – Vgl. Valeš (Anm. 4), S. 32, Anm. 106, Abb. 12.
- 29 Es war für Winterhalder ein Leichtes, auf seinen Reisen zwischen Wien, Znaim und den Auftragsorten möglichst viele Werke seiner Zeitgenossen zu besichtigen und zu notieren. An Arbeiten Trogers scheint er sich besonders gerne orientiert zu haben. Eine Erkenntnis, die sich dem Betrachter – aufgrund des unterschiedlichen Personalstils – allerdings erst auf den zweiten Blick erschliesst. – Vgl. Andreas Gamerith, „... dessen kunstreiche Handt sowohl in Teutsch- als Welschlandt auch Hungarn sich vielfölig berumbt gemacht“. Der Maler Paul Troger (1698–1762) und die Verbreitung von künstlerischen Ideen, in: Polleroß (Amm. 1), S. 125–140, besonders Abb. 7 und 11. – Idem, *Paul Troger in Wien* (Diplomarbeit Wiener Universität), Wien 2008, S. 61.
- 30 Die Fresken in Székesfehérvár entstanden 1767/68. Zur Nachzeichnung: Josef Winterhalder, Jaël und Miriam, Feder mit Bister und Tusche laviert auf Papier, 16,3 x 21,2 cm, Albertina Wien, Inv. Nr. 30.598.

- Eckhart Knab, *Franz Anton Maulbertsch und die Kunst des österreichischen Barock im Jahrhundert Mozarts*, Ausstellungskatalog, Wien 1956, S. 32, Nr. 100. – Dachs (Anm. 17), Bd. III, S. 149–150, Abb. 653.
- 31 Josef Winterhalder, Noah, Opferung Isaaks, Feder mit Bister und Tusche laviert auf Papier, 13,3 x 16,8 cm, Albertina Wien, Inv. Nr. 30.349. – Knab (Anm. 30), S. 31, Nr. 94. – Dachs (Anm. 17), Bd. III, S. 149, 150, Abb. 656.
- 32 Auf die Funktion der Zeichnung als Kopie verweisen auch die Farbangaben. Székesvehérvár scheint für Winterhalder im Allgemeinen gutes Vorlagematerial geboten zu haben, da er sich allgemein an den dort vorhandenen Grisailen wie z. B. an der Figur des Abraham (eine der Pendentivfiguren zur Geburt Mariae) orientierte und der später als allgemeingültiges Vorbild für seine Sitzfiguren des Abraham bei der Opferung seines Sohnes Verwendung fand. Dachs (Anm. 17), Bd. III, S. 149, 150, Abb. 656. – Kovács – Szelény (Anm. 25), S. 50.
- 33 Zora Wörgötter – Jiří Kroupa, *Die Wallfahrtskirche des Gegeißelten Heilands in Dyje*, Brunn 2005, passim.
- 34 Bei Karl Garzarolli-Thurnlackh, *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Wien 1928, S. 60, Abb. 84, noch Maulbertsch zugeschrieben, gibt man die Zeichnung heute allgemein Josef Winterhalder d. J. – zuletzt bei: Lubomír Slavíček, „...elegantiam in Arte, gratiam in pulchritudine...“. Altarbilder von Franz Anton Maulbertsch und aus seinem Umkreis in der Wallfahrtskirche von Dyje, in: Wörgötter – Kroupa (Anm. 33), S. 107–108.
- 35 Haberditzl (Anm. 24), S. 187–288. – Slavíček, „...elegantiam in Arte, gratiam in pulchritudine...“ (Anm. 34), S. 107–108.
- 36 Da Kulissengräber stets einen Raumteil verschließen, kommt in Dyje als Aufstellungsort nur das Presbyterium in Frage. – Vgl. Michael Forcher (ed.), *Heilige Gräber in Tirol. Ein Osterbrauch in Kulturgeschichte und Liturgie*, Innsbruck 1987. – Thomas Kamm, *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit*, Ausstellungskatalog, Salzburg 2003.
- 37 Vgl. seine beiden Kabinettbilder mit den Heiligen Augustinus und Norbert (Brünn, Mährische Galerie) und dem hl. Methodus, der den Fürsten Svato-pluk tauft (Troppau, Schlesisches Museum). – Zora Wörgötter, *Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren*, Ausstellungskatalog, Langenargen 2006, S. 38, 39, 73.
- 38 Die Architektur ist an Giuseppe Galli Bibbienas Dekoration anlässlich des Hochzeitsfestes des Prinzen von Polen und Kurfürsten von Sachsen orientiert (Österr. Nationalbibliothek Wien, Inv. Nr. 607.836/CR). Abgebildet bei Giuseppe Galli Bibbiena, *Architetture e prospettive dedicate alla maesta di Carlo Sesto imperador d’Romani*, Augsburg 1740 (Einleitung von A. Hyatt Mayor, New York 1964), Pars III, fol. 5. – Hans Tietze, Das Heilige Grab in Zwettl, *Mittellungen der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, Wien 1906, S. 259–260.
- 39 Mater Dolorosa (verso: Auferstehung Christi), Feder in braun und grau laviert auf Papier, 36,7 x 25,8 cm, Graz, Landesmuseum Joanneum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Hz. 117. Als Bestätigung der Zuschreibung kann beispielsweise die Zeichnung des Apostelabschiedes zwischen Petrus und Paulus in der Graphischen Sammlung in Brünn dienen. – Slavíček, „...diese herrliche Arbeit den Werken des selig. Maulbertsch so ähnlich“ (Anm. 1), Abb. 4.
- 40 Ibidem, S. 231, 233.