

Krsek, Ivo

Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der Malerei ser 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts : (F.A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehensaal des Kremsierer Schlosses)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [349]-365

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110655>

Access Date: 30. 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.

IVO KRSEK

EIN BEITRAG ZUM PROBLEM DES KOLORITS
IN DER MALEREI
DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

(F. A. Maulbertschs Freskomälde im Lehenssaal des Kremsierer Schlosses)

Schon bei der ersten Begegnung mit Maulbertschs Freskogemälde auf dem Gewölbe des Lehenssaales des früheren erzbischöflichen Schlosses in Kremsier, das im Jahre 1759 gemalt worden ist, fühlt sich der Betrachter in erster Linie durch den entfesselten Farbenreichtum angegriffen, der ihn hinzureissen vermag, bevor er nach dem Sujet zu fragen anfängt. Er wird auf den ersten Blick von der durchgreifenden Belebung der Gewölbefläche gefesselt, die durch das illusionistische Gemälde in den freien Raum gleichsam geöffnet und im höchsten Masse von der Bewegung der farbigen Massen erfüllt ist. Das ganze Gewölbe ist durch ausdrucksvolle Kraftlinien durchgewoben, die die Fläche mit phantastischen Gebilden rhythmisieren. Der Maler entfesselte ein wahres Feuerwerk von Farben, er gebrauchte die markantesten Töne von Blau, Rot, Rosa, Grün; neben ihnen brachte er häufig die gleichsam angehauchten Nuancen dieser Farbqualitäten zur Geltung, in denen nicht nur einzelne Details, sondern ganze figurale Gruppen, ja ganze Szenen ausgeführt sind. Auch zahlreiche gebrochene Töne von Grau und Silbrig bis zum Violett spielen in dem Fresko eine bedeutenden Rolle. Die hellen Töne überwiegen dabei ganz entschieden und weil das gesamte Gemälde durch Licht gesättigt ist, erscheint das Gewölbe manchmal, als ob es selbst leuchten sollte. Dieser Eindruck entsteht besonders an trüben Tagen, wo der sonst gut beleuchtete Raum ziemlich dunkel ist.

Das Kolorit des Kremsierer Freskos repräsentiert eine der äussersten Stufen, die von der Barockmalerei erreicht worden sind. Die völlige Verschmelzung der Farbe mit Licht und Atmosphäre liess ein ätherisches Fluidum von farbigem Licht entstehen. Die isolierende Begrenzung der lokalen Farbgebung, die an sich immer etwas Abstraktes hat, ist durch den vereinheitlichenden Faktor des Lichts weitgehend aufgehoben. Das Gemälde vermittelt dann dem Beobachter vor allem diejenigen Aspekte der Realität, welche die empfindlichen Sinne zu fesseln vermögen — den lichterfüllten Raum, aus dem Gestalten gleichsam geboren werden, auf deren Oberfläche das Leben des farbigen Lichts mit allen seinen Nuancen und Glänzen, mit aller suggestiven Lebensfülle pulsiert, wie sie eine Kunst zu demonstrieren wusste, in der die dreihundertjährige Entwicklung des malerischen Sensualismus ihren Gipfelpunkt fand. Selbst der flüchtige Beobachter muss fühlen, dass die Realität hier eigentlich nur aus jenen Elementen, die durch das sich immer verändernde farbige Licht erfasst werden können, also eigentlich nur aus der Oberfläche, aus dem Schein, gedeutet wird.

Die Gestalten der einzelnen Szenen, die in der Zone an dem Kämpfer verschiedene historische Ereignisse des Olmützer Bistums, in der Mitte dann eine Apotheose des Auftraggebers des Freskos darstellen, sind mit voller Kraft der illusionistischen Eindringlichkeit vorgeführt. Die über dem Gesims situirten einzelnen Gruppen bilden einen Streifen von aneinander gerückten Formen, einen Streifen von Figuren und Sachen, die manchmal gleichsam ineinandergekeilt sind und sich in den Vordergrund zu drängen scheinen — desto zwingender gibt sich dann die lebenssprühende Farbgebung dieses verdichteten Reliefs kund. Die Szenen sind

mit Rücksicht auf den Standort des Betrachters im Saale ausgeführt, sodass die Illusion, als sollten sie sich in demselben Raum abspielen, womöglich vollkommen ist. Die Farbe jedoch, die den grössten Anteil an der illusionistischen Vergegenwärtigung der Handlung hat, hebt gleichzeitig diese Illusion auf. Ihre markante Übertriebenheit sowohl in Hinsicht der Intensität und Pracht, als auch in Hinsicht des Lichtgehaltes und der Luftigkeit bringt es mit sich, dass die auf der Gewölbefläche hervorgezauberten Bilder den Charakter einer über alle Realität erhobenen Welt haben. Sie sind also ein Teil des den Betrachter umgebenden realen Raums und gleichzeitig ein Reflex einer idealischen, fabelhaften Welt. Dieser grundlegende Widerspruch des barocken Illusionismus ist wohl in Maulbertschs Fresko sehr herausfordernd zur Geltung gebracht.

* * *

Malerisch am reichsten sind zwei benachbarte, auf dem östlichen Teil des Gewölbes ausgeführte Szenen: Bischof Bruno, der Gründer des Lehnsystems des Olmützer Bistums, kommt von Přemysl Otakar II. und berichtet ihm über seine Kolonisationsreise nach Nordostmähren; der siegreiche Kaiser Ferdinand II. beschenkt das Domkapitel mit dem Gut Haňovice.

Die Přemysl-Szene bildet überhaupt den bemerkenswertesten Teil des Freskos. In verschwenderischer Fülle zeigt da Maulbertsch seine erregte Farbenphantasie, die hier — wie überhaupt im gesamten Frühwerk des Malers — ausgesprochen expressiven Charakters ist. Die Farbenexpression bewegt sich freilich Hand in Hand mit der Formexpression, sodass treffend gesagt werden konnte, dass in diesem Gemälde alles wie von einem komplizierten System gekrümmter Spiegel verzerrt ist. Hohe, schlanke Gestalten sind meistens verschiedentlich gedreht und verschraubt, die Umrisse der auffällig zusammengedrängten Figuren sind gebogen und unregelmässig, ihr unruhiges Geflatter lässt an einen brennenden Holzstoss mit springenden Flammen denken. Besonders die Hände mit langen nervigen Fingern steigern noch den Eindruck eines unruhigen Flatterns.¹

Die Přemysl-Szene und die anschliessende Ferdinand-Szene bilden einen einzigen zusammenhängenden Streifen. Rechts sehen wir vor allem das violette Dunkel des Zeltes, das einige Figuren umhüllt; diese sind in grauem und gebrochenem, bzw. irgendwie trübem Kolorit ausgeführt, zwischen ihnen erscheint dann die halbbeleuchtete Gestalt des Bischofs in silbrigem und ockergelbem Gewand mit blauvioletttem Mantel. Von dem Dunkel des Zeltes hebt sich völlig die mächtige muskellige Gestalt des Königs Přemysl in glänzendem Harnisch mit braunen und goldbraunen Reflexen, mit bräunlichem rotwangigem Antlitz und blauem Federbusch und im intensiv blauen Mantel ab, der mit einem breiten orangenfarbigen Saum verziert ist. In der unmittelbaren Nachbarschaft des prächtigen Mantels liegt eine leuchtend farbige Insel, gebildet durch die rosig-grün-gelbe Gruppe des Pagen, des alten Mannes und einer Flagge. Das zykamenfarbige und violette Gewand des Pagen mit weissen seidenen Glänzen ist in einem übermässig massigen Mantel eingehüllt, der in kontraster intensiv grassgrüner Tönung mit goldiger und silbriger Stickerei ausgeführt ist, während

die Rückseite des Mantels auf blassem Smaragdgrün markante weisse Glänze aufweist. Das zart rosige Antlitz, die grüne Mütze mit roten Federn, intensiv blaue Schuhe ergänzen die Farbigkeit dieser Figur, die die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht weniger auf sich reisst als das benachbarte rötliche und faltenreiche Gesicht eines alten Mannes auf dem Hintergrund der gelben Fahne und sein übermässig feiner weisser, mit blauen Federn und feinem rosigem Band geschmückter Hut, der durch einen sammtweichen graugrünen Schatten modelliert ist. Diese in malerischer Hinsicht äusserst wirkungsvolle Gruppe, deren Buntfarbigkeit auf den hellen weiblichen Akt mit roter Draperie und auf den rosigen Kinderakt unter der Figur des Königs anknüpft, ist dann auf der rechten Seite wieder durch Dunkel umgeben. Dieses Dunkel hüllt den Rand des Zeltes wie auch die zwei sitzenden, in grauen, bräunlichen und zimtfarbenen Tönen gemalten Knappen ein und schliesst die ganze Přemysl-Szene ab.

Die Gruppe des Pagen, des alten Mannes und der Fahne ist ein auffallend raffiniertes Gebilde. Schon ihre Gruppierung hat etwas gesucht doppeldeutiges in sich: der Kopf des Greises ist über dem aufgebauchten Mantel des Pagen situiert und scheint mit diesem Mantel ein organisches Ganzes zu bilden. Das bestimmende Motiv der Gruppierung sind die ausdrucks-mässig bedingte Überspitzung und der Kontrast:² dies beweist schon das Nebeneinander des hellen, fast visionär immateriellen Körpers des Pagen mit dem schweren Mantel, der sich in übermässig grosse steife und massige Falten bricht und von intensiver Farbigkeit ist. Es entstehen hier eigentlich gleich drei Kontrastpaare: der Gegensatz des Unkörperlichen und des betont Körperlichen, der gedämpften Farbigkeit und der intensiven Farbigkeit und darüber hinaus der Gegensatz von zwei Komplementärfarben — Rosig und Grün. Auch der markant durchgezeichnete Kopf des Greises kontrastiert mit dem weichen Hut und mit der Fahne, die trotz ihrer verhältnismässig klaren Kontur einen atmosphärisch leichten Charakter zeigt. Auch der Gegensatz des jugendlichen Gesichtes des Pagen zu der furchenreichen Physiognomie des Greises gehört in diesen Bereich der zugespitzten und vermehrten Kontraste. Die ganze Gruppe bildet dann ein vertikal gedehntes, mässig gebogenes Gebilde, sozusagen eine Verwachsung von flatternden Draperien und menschlichen Gestalten, eine Verwachsung, deren bizarres Wesen unter anderem in der bereits angedeuteten Doppeldeutigkeit liegt. Und es kann gleich hinzugefügt werden, dass es eher rein künstlerische Absichten als objektive Bedürfnisse des Sujets sind, die die beiden Gestalten und die Fahne in ein einziges malerisches Ganzes vereinigen. Denn schon die Tatsache selbst, dass diese Gruppe, auf die sich die launenhafte Einbildungskraft des Künstlers konzentrierte, auf sich mehr Aufmerksamkeit zieht als die Hauptgestalten der Szene (König und Bischof), ist ein Symptom der Tendenz nach Betonung von rein künstlerischen Werten vor den handlungsmässigen Werten.

Das Interesse an dem kuriösen Detail, an einem malerisch pikanten Motiv

entspross hier offensichtlich nicht den objektiven Bedürfnissen der Handlung; es ist vielmehr als Niederschlag des Spätstil-Subjektivismus anzusehen.³ In diesem Zusammenhang kann man nicht an dem Werk von V. Birnbaum vorbeigehen, der als das wichtigste Merkmal der Barockarchitektur die Hervorbringung von rein künstlerischen Gebilden sah, die der barocke Architekt den tektonischen Gebilden überordnete. In dieser Tendenz sah Birnbaum den Hauptunterschied zwischen dem „subjektiven“ Barock und der „objektiven“ Renaissance und vergass nicht zu unterstreichen, dass dieser Unterschied keinesfalls auf das Gebiet der Architektur beschränkt bleibt.⁴ In den Szenen auf der Gewölbefläche des Lehenssaales, die in der Endzeit des Barocks entstanden sind, kommt diese Tendenz besonders herausfordernd zur Geltung. In dem Motiv des jungen Pagen und des alten Höflings, das nur eines der möglichen Beispiele ist, wird durch Licht und Farbe die Gruppe von zwei Figuren und der Fahne in ein Ganzes vereinigt und zu einer bestimmten malerischen Pointe der ganzen Szene erhoben. Durch dieselben Mittel wird jedoch ihre organische Einheit wieder in kleinere malerische Einheiten aufgelöst, was z. B. der Fall ist, wenn die helle Gestalt des Pagen eindrucksmässig mit der hellen Fahne aufs engste verknüpft wird, während der ausdrucksvolle Kopf des Greises mit den markant gefärbten Falten auf dem Mantel des Pagen ein eindrucksmässiges Ganzes bilden.

Auch die Gestalt des Reiters auf dem bäumenden Pferd, die in der Mitte zwischen der Přemysl- und der Ferdinand-Szene situiert ist, ist mit Hilfe des Lichts über ihre Umgebung hervorgehoben. Es handelt sich hier überhaupt um das glänzendste Motiv des ganzen Freskos, dank des reichlichen Gebrauchs des leuchtenden Weiss auf dem seidigen weissen Körper des Pferdes mit schwarzer Zeichnung und auf der grossen flatternden Fahne im Hintergrund. Der mittlere Teil der Reiterfigur scheint durch das konzentrierte Licht förmlich „entfärbt“ zu sein, sodass die lokalen Töne von Blau, Grün, Rosa und Karminrot dort womöglich nur in den leisesten Anklängen erscheinen; der Oberteil des Rumpfes, der sich von der weissen Fahne deutlich abhebt, besonders aber der gestreifte ockergelbe und braunrote Ärmel, das rötliche Gesicht mit blaugrüner Kontrastmodellierung, der gelbe, mit karminroten Federn verzierte Hut wurden dagegen stark akzentuiert. Dies alles trägt dazu bei, dass man den Reiter des Kremssierer Freskos für den am meisten phantastischen aus der zahlreichen Gruppe von Maulpertschs „Schimmelreitern“ halten kann, die in den 50er und 60er Jahren gemalt worden sind (Heiligenkreuz-Guttenbrunn, Sümeg, Schwechat, Mikulov, Znojmo-Hrad. Sv. Hypolita).

Die suggestive Wirkung dieses Motivs liegt auch in diesem Falle — ähnlich wie bei der Gruppe des Pagen und des alten Höflings — in der extremen Steigerung der malerischen Mittel und in den Kontrasten. Da jedoch der Reiter in dem „Programm“ des Freskos wohl eine wichtige Rolle hatte,⁵ kann hier die malerische Zuspitzung als motiviert gelten und ist daher frei von dem Anflug des Selbst-

zwecks, der der Page-Greis-Gruppe eigen war. Umsomehr verrät er sich jedoch in einem anderen kleinen Detail in der unmittelbaren Nähe des Reiters: es handelt sich um die lichterfüllten Gesichter eines Greises und eines Jünglings, die den Eindruck erwecken, als ob sie nur ganz flüchtig durch eine Spalte zwischen den goldenen Fransen der weissen Fahne und dem violetten Dunkel des königlichen Zeltés erblickt worden wären, Gesichter, deren malerische Ausführung durch die radikale Lockerung der Pinselfaktur überrascht, da sie nur flüchtig durch unregelmässige Flecke von leuchtend rosigen und hell bräunlichen Tönen mit grünen Schatten angedeutet sind, die von weissen, grünen, gelben und lachsfarbenen Tönen begleitet werden. Die „Flecken-Handschrift“ trägt zweifellos zu dem beinahe momentanen Charakter dieser Gruppe bei.

Mit dem blendenden Farbenreichtum des Reiters kontrastiert der anschliessende Teil der benachbarten Szene, die Maulbertsch in fein verschleiertem Kolorit ausgeführt hat. Die Figuren der beiden kirchlichen Würdenträger, die vor Ferdinand II. treten, wie auch die allegorische weibliche Gestalt, die sie an den Kaiser empfiehlt, sind förmlich in einer Skala von zarten bläulichen, violetten und grünen Tönen entworfen, die der Maler mit offensichtlicher Freude an der Farbe als solcher gradiert, variiert, kontrastiert und mischt. Besonders die Gestalten der beiden Würdenträger, u. zw. nicht nur ihre Gewänder, sondern auch die Gesichter und Hände, sind ein ausgezeichnetes Beispiel der späten Rokokomalerei. Sie sind in einer gedämpften Skala von Blau und Violett mit zarter weisser Zeichnung und mit weissen Glänzen gemalt. Dasselbe Spiel mit der Farbe kommt auch in der erwähnten Gestalt der Frau zum Vorschein, deren rosige Haut mit blauen Reflexen sich von dem feinen grünen Gewand und von dem intensiv blauen flatternden Mantel abhebt, dessen nach unten hin verblassender Ton die Lücke zwischen dieser Gestalt und den beiden Würdenträgern ausfüllt. In der benachbarten Gestalt des Kaisers, in seinem goldig glänzenden Gewand und himbeerroten Mantel wird die Farbigekeit plötzlich intensiver, während das Beinkleid und die Strümpfe wieder gedämpft in silbriggrünlicher Farbe ausgeführt sind. Auch der Mantel des Kaisers, der oben markant himbeerrot mit goldenem Saum und grüner Rückseite dargestellt ist, ändert im unteren Teil seine Farbigekeit, indem das Rot in einen blassen violetten, ins Rosige und Silbrige opalisierenden Ton übergeht, während die goldene Farbe des Saumes sich in einen feinen weissen Glanz auf rosigem und gelblichem Boden verwandelt. In diesen farbigen Übergängen äussert sich die Angleichung an die Sphäre von gedämpften Farben im unteren Teil der Szene, an der sich noch zwei delikate Figuren auf der blauviolettten Treppe beteiligen: nämlich ein nacktes, mit warmem Grün getöntes Kind und ein ungemein lebensvoller Windhund, dessen elastischer Körper mit hellviolettten, schliesslich in weissliche Lichtakzente gesteigerten Tönen modelliert ist. Wie der Rumpf des Kaisers, so sind auch andere Gestalten in der linken Hälfte der Szene von der übrigen Szene abgesondert, und zwar sowohl durch ihre

markante Farbigeit wie auch durch ihre Buntheit. Ausdrucksvolle Töne von Rot, Rosa, Braun, Blau gipfeln in dem waschblauen Rock der männlichen Gestalt mit einem Plan, die im Vordergrund situiert ist.

Vom Standpunkt der Farbgebung ist also die Szene aus der Sphäre gedämpfter, zur Monochromie tendierender Farbmassen, und aus ausgesprochen markanten und buntfarbigen Massen komponiert. Die intensiven Farben kommen zuerst nur im Umriss der Szene zur Geltung: sie setzen schon im Bereich der gedämpften Töne durch einen schmalen Streifen in der Silhouette des Rückens der beiden Prälate an, werden dann mächtiger in dem flatternden blauen Mantel der allegorischen weiblichen Gestalt und in der lichtdurchtränkten goldig leuchtenden Gestalt des Kaisers; von hier aus ergiessen sie sich dann in einem breiten Strom in die übrigen buntfarbigen Figuren der Szene. Der Betrachter wird gleichsam verführt, dieses raffinierte Spiel mit der Farbe zu verfolgen, er wird von dem quantitativen Anwachsen der Intensität der Farben nicht weniger gefesselt als von der rhythmischen Bewegung intensiver Töne an der Schlangenlinie des Umrisses. Ein besonderer Reiz liegt für den Betrachter in der Verfolgung der qualitativen Veränderung der einzelnen Farben, z. B. des Blaus, das sich in den Gestalten der beiden kirchlichen Würdenträger in einer ganzen Skala von Nuancen mit rosigen Tönen in eine violette Resultante mischt, um sich später in den blauen Reflexen auf dem Körper der allegorischen weiblichen Figur von dem Rosa völlig zu befreien, um seine Intensität in ihrem flatternden Mantel noch mehr zu steigern und schliesslich in dem lichtdurchtränkten Blau des Rockes bei dem Mann mit Plan seinen Gipfelpunkt zu erreichen. Einem empfindlichen und kundigen Betrachter wird die Kompliziertheit des koloristischen Aufbaus dieser Szene nicht entgehen, der auf zwei miteinander zusammenhängenden, sich aber gleichzeitig durchkreuzenden Faktoren angelegt ist. Den ersten Faktor stellt das Licht dar: die Schwankungen in der Intensität der Farben sind nämlich durch die Veränderungen in der Intensität des Lichts, durch ein sehr markantes lichtmässiges Geschehen bedingt. Parallel damit kommt jedoch nicht minder eindringlich auch die von dem Licht letzten Endes unabhängige Bewegung der farbigen Kontraste, Beziehungen und Reihen zur Geltung. Das lichtmässige Geschehen gewinnt aber schliesslich doch die Oberhand, der lebenssprühende, organische Hauch des Lichts belebt das abstrakte Spiel der Farben und spricht es von dem Verdacht des Selbstzwecks frei. Und doch bleibt die Freude an der Farbe an sich, an den farbigen Beziehungen, Kontrasten und Stufenreihen zu offensichtlich. In dieser Richtung nimmt schon diese Szene die Entwicklung der Kunst in den folgenden Jahrhunderten vorweg, namentlich die Farbenkomposition Delacroix', der mit den Farben nicht weniger frei walten wollte als der Musiker mit den Tönen.⁶

Es sei noch hinzugefügt, dass Maulbertschs Kolorit mit dem von Delacroix auch durch jene charakteristische Erregtheit, durch seinen markanten expressiven Akzent verknüpft ist. Wie bei Delacroix, so ist es auch bei Maulbertsch offensichtlich, dass der Zauber der Farbe an sich, das Gefallen an Beziehungen und Variationen von Farben wenigstens dasselbe Gewicht hat wie das Interesse an der Handlung und ihrer Bedeutung. Dies besagt zweifellos, dass die Darstellungsfunktion der Farbe, ihr relativer Wert sich wenn nicht im direkten Widerspruch, so doch wenigstens in einer Spannung befindet mit dem ihr eigenen, unabhängigen absoluten Wert (ungefähr im Sinne der Begriffe H. Jantzens „Darstellungswert“ und „Eigenwert“ der Farbe). Rein künstlerische Kriterien stehen da in einer zugespitzten Spannung mit den inhaltlichen — eine Erkenntnis also, die bereits bei der Analyse der Gruppe des Pagen, des Greises und der Fahne formuliert wurde.

* * *

In den vorhergehenden Absätzen sind wir auf Grund der Analyse des Freskogemäldes im Lehenssaal zu bestimmten Schlussfolgerungen über den Charakter seines Kolorits gelangt. Es ist wohl gelungen, einen Beweis dafür zu erbringen, was bereits in einleitenden Absätzen angedeutet wurde, wo wir versuchten, den Gesamteindruck des Freskos festzuhalten. Lassen wir nun einen Augenblick die abstrakten Betrachtungsweisen der Fachanalyse beiseite und kommen wir auf das Ganze zurück, auf die ursprüngliche vorwissenschaftliche Totalität des Kunstwerkes, auf die Frage, die vorläufig nur hier und da angedeutet worden ist: welche war die Gesamtwirkung des Freskos, inwieweit ist dessen „Inhalt“ durch sein Kolorit beeinflusst worden?

Unlängst hat J. Šíp geäußert, das Motiv des Freskos zu Kremsier sei offensichtlich das Ergebnis einer bedächtigen Entscheidung des Auftraggebers gewesen. Das Fresko diene als Dekor des Saales, in dem Lehensgerichte gehalten wurden, die der wichtigste Ausdruck der uralten Gerichtsbarkeit der Olmützer Bischöfe waren. In einer Zeit, wo der aufgeklärte Absolutismus die feudalen Vorrechte immer fühlbarer einschränkte, in der Zeit also, wo die Dämmerung des Feudalismus einsetzte, sollte der Lehenssaal mit Bildwerken ausgeschmückt werden, die an die ruhmvollsten Ereignisse in der Geschichte des Olmützer Bistums und an dessen feudalen Privilegien erinnern sollten. Der Bischof hat diese Aufgabe in die Hände eines jungen Wiener Malers gelegt, dessen Ruhm sich in jener Zeit verbreitete und der durch seine Fähigkeit bekannt war, dem Abgebildeten einen pathetischen Ausdruck verleihen zu können. Es ist interessant und für die damalige Zeit bezeichnend, wie er der ihm anvertrauten Aufgabe gerecht geworden ist.

Das Fresko von Kremsier wurde zu Recht mit einer schmetternden Fanfare verglichen (J. Šíp), wobei zweifelsohne vor allem die Klangfülle seines Farben-

reichtums gemeint wurde. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die gesamte Formenexpression — die zerspalteten Umrisse von Gestalten und Gruppen, die erregten Kraftlinien, die das Gewölbe durchweben, die ganze Brandung von Gestalten und Massen, die in einer seltsamen, traubenförmigen Figurenansammlung gipfelt und im Zentrum des Gewölbes um das Bildnis des Bischofs herum am Firmament schwebt — dem einen Ziel dient: den Farbeffekt zu unterstreichen. Das Kolorit ist im höchsten Masse entfesselt. Man kann — mit einer gewissen Lizenz — sagen, dass Maulbertsch zu einer Art koloristischen Absolutismus gelangt ist; die Farbe wird ihm zu einer allumfassenden, allmächtigen, ja sogar magischen Materie, die durch alle erdenklichen Metamorphosen geht, von sanftem Zwielficht zu hohen Lichtern, von dichten zu durchsichtigen Tönen, von den trüben zu den kristallinen reinen, von kompakten Farbenflächen zum farbigen Mosaik usw.; auch einem unvoreingenommenen, historisch unbelehrten Beschauer kann die Überheblichkeit des Kolorits, eine gewisse Tendenz zum Selbstzweck, dessen Charakter wir mittels der Stilanalyse aufgedeckt haben, nicht entgehen. Wenn diese Tendenz schon ganz offensichtlich zumindest in einigen Teilen des Freskos, in den bizarren „Verwachsung“ des Pagen, des alten Mannes und der Fahne, in der koloristisch unendlich feinen Gruppe um Ferdinand II, in der Szene der Gefangennahme und Einkerkering der Olmützer Domherren zur Geltung kommt, ist sie minder oder mehr in dem ganzen Fresko festzustellen. Der Beschauer ist hingerissen durch Farbenpracht- und -reichtum, durch den wuchtigen Rhythmus der Farbenmassen, deren Existenz ihn bedrängt, bevor er nach der Bedeutung einzelner Szenen und nach dem Sinn des Ganzen zu fragen, ja bevor er überhaupt die einzelnen Gestalten und Szenen zu unterscheiden beginnt. Erst später fängt er an, den Sach- und Handlungsgehalt in gründlicherer Weise zu betrachten und wiederum ist er vor allem durch die Pracht der Farben, von den bunten historischen Szenen bis zu der luftigen Allegorie am Firmament gefesselt. Das märchenhaft blühende, erregt schäumende Kolorit wetteifert also ständig mit dem Sach- und Handlungsgehalt der Szenen, es entmaterialisiert sie sozusagen und bewirkt, dass sie den Charakter einer fabelhaften Welt annehmen, die aus einer strahlenden, mit Licht und Atmosphäre potenzierten Farbenmaterie gewoben zu sein scheint, einer Welt, die trotz ihrer suggestiven Vergegenwärtigung etwas Unbeständiges, Flüchtliges, märchenhaft Unwirkliches in sich birgt.

Es könnte also den Anschein erwecken, dass der junge Maler, in dessen Hände der Bischof eine politisch gewichtige Aufgabe gelegt hatte, das ihm anvertraute Thema ziemlich eigenwillig behandelte und es als blossen Vorwand zu eigenmächtiger Entfaltung der koloristischen Mittel benützt hat. Und doch kann man nicht sagen, dass er dadurch seiner Aufgabe untreu geworden wäre, wenigstens nicht nach dem Massstab der damaligen Zeit, der in der ausklingenden Welt der Aristokratie und des Feudalismus gültig war.

Erinnern wir in diesem Zusammenhang an ein charakteristisches Erlebnis des grossen Zeugen dieser Übergangszeit zweier Epochen, J. W. Goethe. In „Dichtung und Wahrheit“ erzählt Goethe von der Ankunft Marie-Antoinettes in Strassburg. Zur Begrüssung der jungen Prinzessin, die als Braut Ludwigs XVI. aus ihrer mitteleuropäischen Heimat nach Frankreich reiste, wurde in Strassburg ein prachtvolles, mit Teppichen und Gobelins ausgeschmücktes Zelt vorbereitet. Auf den Teppichen des Hauptsaales war die Geschichte von Medea, Jason und Kreusa geschildert — nach Goethes Ansicht die entsetzlichste Hochzeit die je gefeiert wurde.^{6a} Nachdem sie der junge Dichter gesehen hatte, wurde er fast fassungslos darüber, wie es möglich war, dass man keine Rücksicht auf das Motiv der Szenen genommen hatte, die das Dekor des Festsaaes bildeten, den die königliche Braut zu passieren hatte. Goethes Empörung war so tief und ostentativ, dass seine Freunde ihn mit Gewalt wegführen mussten, um einen Skandal zu vermeiden. Vergeblich versicherten sie ihn, dass kaum jemand die Bedeutung der abgebildeten Szenen wahrnimmt und ihrem Sinne nachgeht.

Theodor Hetzer^{6b} sieht die erwähnte Episode aus Goethes Jugend mit Recht (wenn auch der von Goethe geschilderte Vorfall angesichts dessen zugespitzten Ausgangs sicherlich eine Ausnahme war) als charakteristischen Ausdruck einer Begegnung der alten und der neuen Zeit, der alten barocken und der neuen aufklärerisch-klassizistischen Anschauung an. Der junge Goethe, ein Angehöriger der neuen, antifeudal orientierten Generation, konnte gegenüber der Sujetseite der Kunst nicht dermassen gleichgültig sein wie das damals ausklingende Barockzeitalter, das kein grosses Verständnis dafür hatte, was ein Bildwerk darstellt und das an der bildenden Kunst in erster Linie ihre sinnliche Wirkung einschätzte. Der Verfechter neuer Ansichten konnte schwerlich die Tatsache begreifen, dass der reinen Dekorativität, der pomphaften Entfaltung einer feierlichen Stimmung zwar der „Inhalt“ fehlt, dass ihr aber dafür etwas anderes zuteil wird, nämlich eigenartiger, spezifischer Zauber und eine ebenso eigenartige Lebendigkeit. Er konnte nicht mehr begreifen, welches Vergnügen die Kunst als dekoratives Spiel von Farben und Formen der aristokratischen Gesellschaft bietet. Das Formenspiel in der Barockkunst des 18. Jahrhunderts, von jedem spezifischen Inhalt losgebunden, war wirklich mit dem Lebensstil der damaligen aristokratischen Gesellschaft innerlich verwandt. Allerdings konnte das Zeremoniell ihres Lebensstils vom aufkommenden Bürgertum nicht akzeptiert werden, für das entflammte Sensibilität und inhaltliche Ausgeprägtheit kennzeichnend sind — und dem entsprach die Forderung nach einer neuen gesellschaftlichen Funktion der Kunst. Ein Werk, das eine derart zugespitzte Spannung zwischen mitteilender und rein künstlerischer Seite beinhaltet, wie es auf dem Fresko in Kremsier der Fall ist, war in den Intentionen des aufkommenden Klassizismus überhaupt nicht mehr denkbar.^{6c} Nur in der Zeit des ausgehenden Barocks konnte der Fall eintreten, dass eine autonome Kunstform dermassen der Grundidee konkurrieren

konnte, die dem Auftraggeber vorgeschwebt hatte, wie im Fresko von Kremšier. In diesem grossen Werk des erlöschenden barock-feudalen Zeitalters wetteiferte die Kunstform mit der Kunstidee dermassen, dass sie die letztere eigentlich überschattete. Dennoch war der Auftraggeber des Freskos, der feine Kunstkenner Bischof Graf Leopold Egkh mit Maulbertschs Werk höchst zufrieden. Dies beweist unwiderlegbar die Tatsache, dass er kurz nach Beendigung der malerischen Ausschmückung des Lehnssaales einen weiteren Kontrakt mit Maulbertsch abschloss: den Vertrag über die Ausmalung des geräumigsten Saales der bischöflichen Residenz, des sog. Grossen Saales. Die Realisation dieses Vorhabens ist jedoch — zum Schaden für die mährische Kunst — wegen des jähen Ablebens des Bischofs nicht erfolgt. Eckgs Nachfolger Kardinal Hamilton war ideologisch anders orientiert, wie es die Kunst bezeugt, die er dem flachen Akademismus Adolf von Freenthal widmete, auf den er die Aufgabe übertrug, die Graf Egkh ohne Bedenken Maulbertsch anvertraut hatte.

* * *

Die Farbe, bzw. das farbige Licht ist also der eigentliche Baustoff des Kremšierer Freskos.⁷ Es durchtränkt restlos die ganze Gemäldefläche bis ins kleinste Detail hinein. Es gibt keine lichtmässig indifferente Stelle. Das Licht ist sogar in den Schatten mitenthaltend, die im Vergleich mit dem 17. Jahrhundert ihre Undurchdringlichkeit eingebüsst haben. Besonders zwingend lässt sich die Anwesenheit des Lichts in den mässig beschatteten Stellen feststellen, die gleichsam durchleuchtet erscheinen, sodass der Begriff des „Helldunkels“ hier tatsächlich angebracht ist. Bei der Betrachtung des Freskos von Maulbertsch verstehen wir erst recht, wie berechtigt der Vergleich war, der zwischen der Lichtgestaltung in dem Gemälde des 18. Jahrhunderts und in den Bildern Rembrandts gezogen wurde: die charakteristische Lichtfülle dieser Bilder war ja ein Resultat einer konsequenten Durchdringung von Licht und Dunkel, sodass in dem einschlägigen Schrifttum mit Recht das diffuse Licht in den Freskogemälden des 18. Jahrhunderts als ein Hochgestimmtsein des Rembrandtschen Helldunkels ins Helle charakterisiert werden konnte.⁸ Die äusserste Stufe auf diesem Wege des barocken Luminismus wurde von Tiepolo erreicht. Seit dem Ende der 30er Jahre füllt milchig strahlendes Licht in seinen Fresken den ganzen Raum mit einer Helligkeit, die aus keinem Quellpunkt innerhalb oder ausserhalb der Bildfläche ausstrahlt, sondern gewissermassen aus allen Formen, ja aus der Atmosphäre selbst leuchtet. In dem Kremšierer Fresko wurden im Vergleich mit Tiepolo die Lichtkontraste wohl noch mehr betont, sodass der traditionelle Dualismus von Licht und Schatten nicht in der Masse aufgehoben wurde.⁹ Trotzdem spielte auch hier das Licht die wichtigste Rolle in der Gesamtwirkung. Daher kann auch hier die These von W. Schöne Anwendung finden, wonach das Bildlicht, das seit dem

15. Jahrhundert als „Beleuchtungslicht“ funktionierte und die Bildwelt „zeigte“, im 18. Jahrhundert und besonders bei Tiepolo, wo es vor allem als Reflexleuchtlicht auftritt, vor allem sich selbst zeigt.⁴⁰ Die Lichtwirkung des Kremsierer Freskos ist zwar nicht so intensiv wie z. B. die des bekannten Venetianischen Freskos von Tiepolo, das uns schildert, wie Apollo auf seinem Sonnenwagen die Braut dem Hause Rezzonico zuführt; im Vergleich mit der spezifischen Falbheit, Silberigkeit, bzw. Milchigkeit des Tiepoloschen Lichts erscheint das Licht bei Maulbertsch farbiger, d. h. gleichsam belastet oder gedämpft durch die einzelnen lokalen Qualitäten der gesamten bunten und kontrastvollen Farbenkomposition. Seinem Wesen nach ist es jedoch nicht weniger leuchtend. Wenn es vielleicht nicht beim Gesamtanblick des Ganzen des Kremsierer Freskos ersichtlich ist, dürfte es doch bereits bei flüchtiger Beobachtung als ganz offensichtlich gelten, dass die lichtmässig betonten Details — so z. B. der Reiter, die Page-Greis-Gruppe, die einem leuchtenden farbigen Kristall ähnlich ist, oder schliesslich die beiden Gestalten in der Spalte zwischen dem Reiter und dem Zelt — die Aufmerksamkeit des Beobachters auf ihre Leuchtkraft nicht weniger als auf ihren Mitteilungswert ziehen.

Diese lichtbetonten Motive stehen mit der zeitgenössischen Vorliebe für Rembrandt im engsten Zusammenhang (im Rahmen der sog. „holländernden Mode“ in der damals geläufigen Terminologie):⁴¹ dies gilt besonders für die Gruppe des Pagen. Ihre Bedeutung für die in unserem Beitrag gelöste Problematik wird offensichtlicher sein, wenn wir sie mit jenen Motiven der Rembrandtschen Bilder vergleichen, deren Weiterführung sie darstellt. Wenn schon W. Schöne eine grundlegende Beziehung der Malerei des 18. Jahrhunderts zu Rembrandt feststellt, möchten wir hier nochmals auf eine nicht unbedeutende Teilübereinstimmung der nordeuropäischen Rokokomalerei mit dem grossen holländischen Meister des 17. Jahrhunderts hinweisen. Die Gruppe des Pagen und des Greises ist nämlich ein Nachklang jener Rembrandtschen Figuren, die durch ihre radikale Durchleuchtung den übrigen Gestalten übergeordnet wurden, als wenn sie irgendein Eigenlicht ausstrahlten. Die Reihe dieser Gestalten wird durch die bekannte Mädchengestalt aus der Nachtwache eröffnet, die jedoch unter den lichterfüllten Gestalten Rembrandts gewissermassen eine Ausnahme bildet. In seinen späteren Gemälden bediente sich nämlich Rembrandt der lichtmässigen Betonung im Sinne einer immer durchgreifenderen Vergeistigung, es handelte sich um ein ausgesprochenes Sakrallicht; darum waren es meistens die Gestalten der Engel, die auf diese Weise hervorgehoben wurden.⁴² Maulbertsch und anderen Rokokomalern lag es dagegen sehr häufig nicht mehr an der Vergeistigung dieser Licht-Pointen, sondern ihr Interesse wendete sich nicht minder häufig dem äusseren malerischen Aspekt zu. Wenn wir bei Maulbertsch trotzdem Beispiele ausgesprochen religiöser Interpretation des betonten Lichts finden (das markanteste Beispiel dürfte wohl der auferstandene Christus auf dem Fresko im ungarischen Sümeg aus dem Jahre 1758 sein), so geschieht es weit häufiger, dass die lichtmässige Betonung dem

Gemälde einen bizarren Beigeschmack verleihen oder aber das malerisch Interessante eines bestimmten Motivs in den Vordergrund rücken soll. Dies ist zweifellos bei der leuchtend farbigen Gruppe der Přemysl-Szene der Fall, deren vorwiegend malerische Bedeutung sich schon dadurch verrät, dass in ihr mit Hilfe des farbigen Lichts handlungsmässig völlig unwesentliche Gestalten hervorgehoben werden, während Rembrandts lichterfüllte Figuren in dem Gehalt des Bildes durchgehend (vielleicht mit Ausnahme der Mädchenfigur in der Nachtwache) eine wichtige Rolle spielen. Das farbige Licht wird hier zweifellos zum Selbstzweck und Schönes These von dem Licht in den Fresken des 18. Jahrhunderts, das „sich selbst zeigt“, erscheint hier in einer neuen Bedeutung -- nämlich im Sinne des Spätstil - Subjektivismus.

Diese Tendenz nach Selbstzweck dürfen wir freilich nicht überschätzen und sie vom Standpunkt der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sehen. Wir müssen uns dessen bewusst sein, dass wir diese Tendenz mehr in einigen (wenn auch bei weitem nicht unbedeutenden) Details, in denen sich das farbige Licht gleichsam verdichtete, als in dem Lichtgehalt als Ganzem feststellen; weiter dürfen wir nicht vergessen, dass der Lichtgehalt der Fresken im 18. Jahrhundert, so sehr er auch an die Tageshelle denken lässt, noch von einem ziemlich idealischen Charakter ist, dass er die physische Energie immer noch sehr wesentlich mit der geistigen verknüpft. Wir dürfen nämlich nicht die grundsätzliche Doppeldeutigkeit der Barockkunst ausser acht lassen, die selbst in dem ausgehenden Barock besonders in dem Fresko nichts von ihrer Gültigkeit eingebüsst hat. Die gesamte materielle Welt konnte nämlich im Sinne der universalen Analogie neben ihrer „wörtlichen“ Bedeutung noch in einer übertragenen, metaphorischen, allegorischen Bedeutung als Symbol der geistigen Realität aufgefasst werden.¹³ Auch das Licht trug zweifellos diesen Dualismus der physischen und geistigen Funktion in sich und konnte neben der rein physischen „Beleuchtung“ auch eine geistige „Erleuchtung“ repräsentieren.¹⁴ Zweifellos war dies auch bei dem Fresko des Lehenssaales der Fall. Damit hängt der lebensspendende,¹⁵ oder man könnte vielleicht sagen der liebliche, gütige oder schmeichelnde Charakter dieses Lichtes zusammen, dessen Festlichkeit sich so wesentlich von dem fast naturwissenschaftlich nüchternen Lichtgehalt des Plainairs der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts unterscheidet.¹⁶ Dieser festliche und gleichzeitig lebensspendende Beigeschmack ist dem Licht des untersuchten Freskos keinesfalls fremd, trotz dem Hang zum Extremen und Bizarren, der diesem Werk Maulbertschs eigen ist. Es geht ja darin um eine feierliche, pompöse Schilderung der altertümlichen feudalen Geschichte der Olmützer Bischöfe und um die religiös-allegorische Apotheose des Bischofs, der der Auftraggeber des Freskos war; das ganze Fresko ist bis zu der allegorischen Szene im Himmel, in der die Helligkeit ihren Gipfelpunkt findet, mit Licht durchtränkt. Schon aus diesem Grunde kann das Licht in dem Freskogemälde des Lehenssaales nicht jenen rein naturmässigen Charakter aufweisen, der dem

späteren Plainair eigen ist, auf der anderen Seite kann ihm jedoch ebensowenig der ausschliesslich künstlerische Charakter eigen sein. Besonders aber konnte das Licht in diesen Gemälden nicht jene programmatisch rein künstlerische Geltung haben, deren Voraussetzungen erst durch die Entwicklung der Kunst der bourgeoisen Epoche geschaffen worden sind; diese Kunst löste sich nach dem ersten Ansatz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Ingres, Delacroix) seit dem Ausgang des Jahrhunderts immer mehr von ihrer gesellschaftlichen Funktion und gewann einen exklusivkünstlerischen Charakter. Bei Maulbertsch kann zwar eine der äussersten Grenzlagen der ausklingenden Barockkunst verzeichnet werden, aber das hergebrachte Gleichgewicht zwischen dem Inhalt und den rein künstlerischen Komponenten blieb im Grunde doch erhalten, da die grundsätzliche gesellschaftliche Funktionalität der Kunst damals noch nicht erschüttert war.¹⁷

* * *

Diese zugespitzte Spannung zwischen dem Mitteilungswert und der rein künstlerischen Komponente ist einer der Bestandteile des spezifischen extremen Charakters des Kremsierer Freskos. Die entfesselte Farbigkeit, die Häufung von Farb- und Lichtkontrasten, die Hervorbringung von bizarren Konfigurationen, die das Fresko charakterisieren, dies alles ist auf die zugespitzte Farben- und Formexpression abgezielt. Der denkbar unmittelbarste Ausdruck von dringenden inneren Erlebnissen stellt dabei das Hauptziel dar. Das Streben nach unmittelbarer Wirkung, das einerseits zur Übertreibung und Überspannung, anderseits zur Anhäufung von Gegensätzen führte, war bekanntlich für die ganze Barockzeit oder wenigstens für das radikale Barock italienischer Herkunft kennzeichnend; in diesem Streben drückte sich der grundsätzliche barocke Subjektivismus aus. In dem Fresko auf dem Gewölbe des Lehenssaales und in den meisten übrigen Werken aus den ersten zwei Jahrzehnten des Schaffens von Maulbertsch (wobei diese Werke einen Teil der expressiven mitteleuropäischen Strömung dieser Zeit bilden, als deren Hauptvertreter neben Maulbertsch noch J. Bergl anzusehen ist) erscheint aber dieser Subjektivismus in zugespitzter Form und erfährt darüber hinaus eine Akzentverschiebung. Der Subjektivismus des radikalen Hochbarocks war nämlich kollektivistisch. Er brachte zwar irrationelle Zustände aus der subjektiven Sphäre zum Ausdruck, aber diese Zustände waren von überindividueller, allgemeiner Geltung.¹⁸ Die Kunst war ein zum gesellschaftlichen Ziel führendes Mittel, ein Mittel der Förderung und Apotheose des weltlichen und kirchlichen Feudalismus. Die Aufgabe der Kunst lag darin, die Aufmerksamkeit des Betrachters Emotionen von überpersönlicher Geltung zuzuwenden. Dem Subjektivismus des Kremsierer Freskos ist dagegen eher ein persönlicher, individueller Akzent eigen, wodurch dieses Fresko sowohl an den Manierismus erinnert als auch die künftige Entwicklung, besonders aber die Romantik des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt.

Diese Merkmale des Freskos von Maulbertschs sind zweifellos als Symptome des Spätstils, als Symptome der Auflösung der Barockkunst anzusehen. Die Entstehung des Gemäldes in dem Lehnssaal fällt in eine Zeit, wo das traditionelle barocke gesellschaftliche Gefüge bereits ins Schwanken geraten war. Die neue Ideologie der Aufklärung machte sich sowohl auf dem philosophischen als auch auf dem wirtschaftlichen Gebiet geltend. Die schwierige Lage der österreichischen Monarchie in einer Zeit ständiger Kriegsgefahr, aber auch die Forderungen der gesellschaftlichen Entwicklung, riefen bereits an der Schwelle der 50er Jahre tiefgreifende Reformen ins Leben, wodurch der Einfluss des Adels auf die Landesverwaltung beträchtlich eingeschränkt wurde. Die neuen Institutionen, die aus dem Willen des aufgeklärten Absolutismus gegründet wurden, sollten die Industrie (Manufaktur) und den Handel fördern; dadurch unterstützte der Staat die Entfaltung einer neuen gesellschaftlichen Klasse — der Bourgeoisie.¹⁹ Die Entmachtung des Adels, der bald auch eine Einschränkung der früheren Macht der Kirche folgte, brachte einen allmählichen Untergang der ganzen feudalen Barockkultur mit sich. Durch die Auflösung der feudalen Gesellschaft wurde dann die Kollektivität des Ziels wie auch des Sinnes der Kunst abgeschwächt²⁰ und dem individuellen Subjektivismus freie Bahn gemacht.²¹

Übersetzt von M. Beck und R. Merta

A n m e r k u n g e n

- ¹ Jaromír Šíp, *Společenská funkce Maulbertschovy fresky v lenním sále kroměřížského zámku. Unění a svět II.—III.*, Gottwaldov 1959, S. 93.
- ² Th. Hetzer wies auf die Wichtigkeit der Kontraste bei G. B. Tiepolo hin (dabei hat er jedoch mehr die Kontraste auf dem Gebiet der Formen und der Komposition als die des Kolorits im Sinne). In der Häufung der Kontraste sieht er ein Kennzeichen der Spätzeit. (Theoder Hetzer, *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*. Frankfurt am Main 1943, S. 35.)
- ³ Den Reflex dieser für die grosse Malerei des Spätrokoko charakteristischen Tendenz in den weit bescheideneren Verhältnissen der kleinen mährisch-schlesischen Maler F. A. Sebastini und Ign. Günther untersuchte ich in meiner Abhandlung *K otázce lidových prvků v rokokovém malířství*, SPFFBU VIII, kunstwissenschaftliche Reihe F3, 1959, S. 35.
- ⁴ Vgl. Vojtěch Birnbau, *Barokní princip v dějinách architektury*, S. 235 (Listy z dějin umění, Praha 1947).
- ⁵ J. Šíp, l. c., S. 99, belegt u. a., dass der Reiter auf dem Rosse, unter dessen Hufschlägen zwei athletische Gestalten zusammenbrechen, die Macht der Olmützer Bischöfe symbolisieren soll.
- ⁶ Eine mehr ins Detail gehende Untersuchung dieses Freskos ergäbe zweifellos eine Reihe von weiteren Eigentümlichkeiten und Anzeichen der beinahe dichterischen Freiheit in der Farbgebung. Es handelt sich vor allem um die eigenartige Doppeldeutigkeit in der Farbe (die eigentlich eine Parallele zu der erwähnten Doppeldeutigkeit der Form darstellt). Sie kann in einer Reihe von Gesichtern verzeichnet werden, die im blauen oder violetten Ton ausgeführt sind, so z. B. in den Gesichtern der beiden kirchlichen Würdenträger in der Ferdinand-Szene, oder namentlich in dem Gesicht des Kaisers selbst, das im violetten Tone

mit weissen Glänzen zu opalisieren scheint. Auch in den übrigen Szenen können wir Gesichter finden, die einen gewissermassen bizarren Charakter annehmen, wenn ihre Haut der Perlmutter oder dem Opal ähnlich sieht. Ein ähnliches anorganisches Gepräge verleiht z. B. der Maler dem Gesicht eines Mannes, der im Zeldunkel zwischen Přemysl Ottakar II. und dem Jüngling im grauen Kleide zu sehen ist. Das Gesicht ist in graugrünlichem Ton mit Beimischung von Braun durchgeführt. Dieses trübfarbige Detail, das hier für eine ganze Reihe von weiteren Beispielen steht, bringt in das Gesamtkolorit des Freskos, das noch im spezifisch barocken Sinne blühend und prachtvoll ist, das kontraste Element einer gewissen Weltabkehr.

6a) Offensichtlich spricht Goethe hier von der drastischen Rache der Medea als Vergeltung für Jasons Verrat, von der Ermordung der Kinder des Jason und von dem Verderben seiner Braut Kreusa.

6b) Th. Hetzer, Goethe und bildende Kunst (Theodor Hetzer, Aufsätze und Vorträge, Leipzig s. d. S. 202).

6c) Schon der mährische Aufklärer und Klassizist Ignaz Chabrez (Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne, ungedruckt in den Schriften der historisch-statistischen Sektion IX, 1856, S. 404) hat in seinem gegen Ende des 18. Jahrh. verfassten Führer durch die einheimische Kunst Maulbertschs Kunst als „extravagant“ und „bizar“ bezeichnet. In diesen Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass die blossе Tatsache, dass die Szenen von Kremsier, die doch verschiedenen Epochen entstammen und dennoch ohne Rücksicht auf die historische Treue im wesentlichen alle gleich kostümiert sind, von den Verfechtern des Klassizismus als absurd angesehen werden musste. Die weitgreifende Fabulationsfreiheit der Barockkunst wurde von den Aufklärern, die sich nach den strikten Anforderungen der Vernunft und Logik richteten, mit aller Entschiedenheit zurückgewiesen. Dieser Standpunkt bedeutete den Beginn des Weges nach einer neuen Verwissenschaftlichung der Kunst, auf dem man in dem fortschrittlicheren 19. Jh. zum dokumentarischen Realismus und später noch zur Anwendung von optischen und anderen Theorien auf die Kunst gelangte.

⁷ Die innige Verbindung zwischen Farbe und Licht wurde schon in dem einleitenden Teil der vorliegenden Studie erwähnt. Der Terminus „farbiges Licht“, den wir dort neben dem Terminus „die Farbe“ gebraucht haben, ist also zweifellos völlig berechtigt. Die Farbe des Freskos von Maulbertsch ist durchgehend eine Funktion des Lichtes.

⁸ W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 161.

⁹ Dies steht zweifellos mit der Tatsache im Zusammenhang, dass der Kontrast eines der grundlegenden Prinzipie in der Kunst Maulbertschs bis in die 60er Jahre hinein war. Dasselbe gilt auch von seinem Kolorit. Während Tiepolo durch den vorherrschenden silbrigen Ton gewöhnlich die Farbigkeit bindet und dämpft und dadurch eine bestimmte Harmonie erreicht (sofern es freilich der barocke Geist ermöglicht), ist Maulbertschs Farbgebung bunt und kontrastvoll, was zweifellos auch aus dem nördlich-expressiven Wesen der Kunst Maulbertschs folgt. — Den Unterschied zwischen dem italienischen und nördlichen Rokokokolorit erwähnte unlängst Jaromír Šíp (Jaromír Šíp, Freska Jana Lukáše Krackera v lodi kostela sv. Mikuláše v Praze III, — [Jan Lukáš Kracker, Sv. Mikuláš, Praha 1959]).

¹⁰ Vgl. W. Schöne, l. c. S. 165.

¹¹ Vgl. Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wildpark-Postdam, 1929, S. 197 ff.

¹² Die wichtigsten Bilder Rembrandts, in denen lichterfüllte Figuren vorkommen (nach der „Nachtwache“): Auferstehung Christi, 1636, München (Engel); Das Opfer des Manoah, 1641, Dresden (Engel); Der Traum Josephs, 1645, Berlin (Engel); Die Anbetung der Hirten, 1646,

- London (Jesuskind); Abraham bewirtet die Engel, 1646, Heemsted (Engel); Die Beschneidung Christi, 1661, Philadelphia (Jesuskind); Christus in Emaus, Louvre; Spätwerk (Christus, der linke Jünger).
- ¹³ W. M r a z e k, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953.
- ¹⁴ W. S c h ö n e charakterisiert das Licht in den Fresken des 18. Jahrhunderts sogar als „sakral intensiviertes natürliches Leuchtlcht“ (W. Schöne, l. c. S. 162); über den Sinn des Lichtes in der Kunst des Barock vgl. ferner Dag. Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes (Dagobert Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946, S. 132) und Hans T i n t e l n o t, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951, S. 270, 275, 278).
- ¹⁵ In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass das Licht in den Bildern Caravaggios, die am Anfang der Entwicklung der Barockkunst stehen, vor kurzer Zeit in einschlägigen Schrifttum sehr überzeugend mit der Vorstellung des Lebens — selbstverständlich des Lebens im geistigen Sinne des Wortes — identifiziert worden ist (W. Schöne, l. c., S. 130).
- ¹⁶ Die grundsätzliche Unterschiedlichkeit des sog. Luminismus und Impressionismus in der Rokokomalerei versuchte ich in meiner Abhandlung Fresky Josefa Sterna v kapli kroměřížského zámku. Umění, Praha 1961, S. 28 anzudeuten. Es folgt schon aus dem Wesen des Freskos, dass sein Lichtgehalt nicht den Charakter des natürlichen Lichts haben konnte. Das natürliche Licht des 19. Jahrhunderts bereitete sich in anderen Gattungen der Barockmalerei vor allem in der Landschaftsmalerei und der Vedute vor. Canaletto, Guardi, Hub. Robert sind in diesem Sinne Vorstufen der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, an deren Anfang Constable steht.
- ¹⁷ Der vorangehende Teil dieser Studie schildert die Szene der Belehnung des Olmützer Bistums durch den siegreichen Ferdinand II. Diese Szene ist in einer ganzen Skala von gedämpftem Blau, Rosa und Violett ausgeführt, die verschiedentlich gradiert, gemischt und variiert wurden. Die Bezauberung durch die Farbe gewann hier offensichtlich nicht weniger Gewicht als das Interesse an der Handlung und ihrem inneren Sinn. Wenn wir bereits bei der Analyse dieser Szene die Ansicht zum Ausdruck brachten, dass es eben das Licht- und Luftgeschehen ist, das dieses Farbenspiel von dem Selbstzweckmässigen befreite, so können wir nun hinzufügen, dass die Ursache oben in der geistig belebenden Kraft lag, die in Maulbertschs farbigem Licht bis auf heute erhalten blieb.
- ¹⁸ Vgl. V. R i c h t e r, O pojem baroka v architektuře, Olomouc 1944, S. 23.
- ¹⁹ Přehled československých dějin I, Praha 1959, S. 522 ff.
- ²⁰ Das letzte Kapitel bringt nur stichwortartige Andeutungen derjenigen Gründe, die zur Auflösung der feudalbarocken Kunst geführt haben. Es wird an einem anderen Orte breiter ausgeführt werden.
- ²¹ Erst nach der Beendigung des Manuskripts ist uns das Buch von Kl. Garas (Klara G a r a s, Franz Anton Maulbertsch, 1724—1796, Budapest 1960), in die Hände gekommen. Das Schwergewicht des Buches liegt zwar in der Lösung anderer Probleme, wir werden uns jedoch damit in anderem Zusammenhang beschäftigen.

PRÍSPEVEK K PROBLEMU KOLORITU
2. POLOVINY 18. STOLETÍ

(Freska F. A. Maulbertsche v Manském sále kroměřížského zámku)

Freska manského sálu kroměřížského zámku od F. A. Maulbertsche z roku 1759 reprezentuje jeden z nejzazších vývojových stupňů barokní malby. Autor studie uvažuje o povaze barvy (barevného světla) Maulbertschovy fresky a všimá si především jejich extrémních rysů, které jsou pro toto dílo, jež vzniklo na konci feudálně-barokní éry, svrchovaně příznačné. Nachází je např. tam, kde jsou nadměrným soustředěním barevného světla malířsky zdůrazněny motivy, které mají v dějové struktuře fresky spíše vedlejší význam, nebo když malíř vyvíjí v některých scénách barevné stupnice, kontrasty a obměny s takovým zaujetím, že spokojení z barvy jako takové dosahuje takřka převahy nad zájmem o děj a jeho smysl. Nápadné zdůrazňování čistě malířských zřetelů považuje autor za projev pozdně slohového subjektivismu. K jejich převládnutí nad zřetely obsahovými však ještě nedošlo. Tradiční rovnováha obsahu a čistě výtvarných složek bylo totiž v podstatě přece jen ještě zachována, neboť zásadní společenská služebnost umění dosud platila. Ve srovnání s kolektivní povahou staršího barokního subjektivismu má subjektivismus Maulbertschovy fresky individuální přízvuk, jakoby předpovídal vývoj k romantismu 19. století. Rozklad feudální společnosti oslabil kolektivnost cíle a smyslu umění a uvolnil cestu individuálnímu subjektivismu.

К ВОПРОСУ О КОЛОРИТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 18-ГО ВЕКА

(Фреска Ф. А. Маульпертша в вассальском зале замка в Кромержиже)

Колорит фрески вассальского зала в замке в Кромержиже (1759) Ф. А. Маульпертша представляет собой одну из самых крайних степеней иллюзионистического колорита 18-го века. Автор статьи рассматривает характер красок (цветного света) фрески Маульпертша и обращает внимание прежде всего на их контрастность, что так типично для этого произведения, возникшего в конце эпохи феодального барокко. Автор находит ее например там, где чрезмерное сосредоточение красочного света художественно подчеркивает те мотивы, значение которых скорее второстепенно, или в таких случаях, когда художник в некоторых сценах развивает красочные гаммы, контрасты и варианты с таким увлечением, что красочность сама по себе дает ему большее удовлетворение и что интерес его к действию и его смыслу отошел на задний план. Автор считает бросающееся в глаза подчеркивание чисто художественных приемов проявлением позднего субъективизма в этом стиле. Однако, эти приемы не достигли еще перевеса над внимательным отношением к содержанию. Традиционное равновесие содержания и чисто художественных элементов все-таки соблюдалось, так как в отношении к обществу искусство все еще сохраняло свой служебный характер. В сравнении с коллективным характером более раннего субъективизма эпохи Барокко субъективизм фрески Маульпертша отличается индивидуальными чертами, как бы предсказывая путь развития к романтизму 19-го века. Вследствие разложения феодального общества и цель и смысл искусства потеряли свой коллективный характер и открыли путь развитию индивидуального субъективизма.

Перевод: Полакова

