

Krsek, Ivo

## Zu den Bildern Maulbertschs in Seelau (Želiv)

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1972, vol. 21, iss. F16, pp. 203-205

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110461>

Access Date: 16. 02. 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.

## ZU DEN BILDERN MAULBERTSCHS IN SEELAU (ZELIV)

Die Marienkirche in Seelau, ehem. Prämonstratenser Klosterkirche, deren mittelalterlicher Kern am Anfang des 18. Jahrhunderts (1713–1720) im Sinn des sog. gotisierenden Barock durch G. Santini umgebaut wurde, hat in ihrem Innern sechs Bilder, die man in der Fachliteratur für das Werk Franz Anton Maulbertschs zu halten pflegt.<sup>1</sup>

Vier von ihnen schmücken die Seitenaltäre, zwei große (Die Verlobung des sel. Hermann Josef mit Maria, Der hl. Norbert, der, begleitet vom hl. Augustin, von Maria das Skapulier empfangt)<sup>2</sup> und zwei kleinere in Ovalformat (Die Verherrlichung des hl. Johann von Nepomuk, Der hl. Prokop der Einsiedler); weitere zwei ovale Bilder gleicher Größe hängen an den Seitenwänden des Schiffs (Der Prophet Daniel in der Löwengrube, Der betende Arnošt von Pardubic vor der Glatzer Madonna).<sup>3</sup>

Da die Seelauer Bilder bisjetzt nicht näher gewertet wurden, wollen wir hier wenigstens Folgendes anmerken:

Für Werke Maulbertschs kann man — bei näherer Betrachtung — bloß die zwei großen Bilder halten. Die Bilder Die Verherrlichung des hl. Johann von Nepomuk,<sup>4</sup> Der betende Arnošt von Pardubic vor der Glatzer Madonna und Der Prophet Daniel in der Löwengrube stehen zwar in engem Zusammenhang mit Maulbertsch, doch schließt ihre schwächere Qualität die Eigenhändigkeit Maulbertschs aus. Diese ist wohl auch bei Dem hl. Prokop, einem Bild von verhältnismäßig guter Qualität, zweifelhaft.<sup>5</sup>

Die beiden großen Altarbilder Maulbertschs beiderseits des Triumphbogens sind, was den Gegenstandsinhalt anbelangt, als Gegenstücke komponiert, ihre künstlerische Struktur, vor allem das Kolorit, ist jedoch ziemlich verschieden. Das Bild des hl. Norbert fällt durch sein leichtes Kolorit mit überwiegenden kalten Grau- und Silbertönen auf, die mit der lachs-, grün- und goldfarbigen Repoussoirgestalt des hl. Augustinus in lebhaftem Kontrast stehen. Die leichte Stimmung des Bildes, die unter den Maulbertschen Altargemälden wohl nur wenige Parallelen hat, dürfte ein Abglanz des gesteigerten Luminismus der Fresken Maulbertschs sein, der in den sechziger Jahren kulminierte (Trenčanské Bohuslavice, 1763; Schwechat, 1764; Halbturn, 1765) und — schon auf klassiszierender Basis — im späteren Werke Maulbertschs fortgesetzt wurde. Die Erfahrungen des Freskomalers werden übrigens nicht nur durch das leichte und klare Kolorit verraten, sondern auch durch den Sinn für übersichtlichen und großzügigen Aufbau. Das Kolorit und auch die Komposition dieses Gemäldes folgen wohl auch dem Beispiel der an die Tradition der klassischen Renaissance (P. Veronese!) anknüpfenden Altarbilder des venezianischen Settecento (beginnend mit dem berühmten Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen in S. Giorgio Maggiore von Seb. Ricci aus dem Jahre 1708).

Das Bild der Verlobung des sel. Hermann Josef ist wesentlich zarter und intimer. Sein Kolorit schöpft voll aus den spezifischen Werten und Reizen der Öltechnik, ist auch in höherem Maße als im Bild des hl. Norbert auf dem Lichtdunkel begründet, es stützt sich auch auf den Ausgleich der feingefärbten silbernen (vgl. insbesondere die Figur des Seligen) mit den nicht weniger erlesenen warm gestimmten Details. Die Zentralgestalt gehört zu den schönsten Marienfiguren im Werke Maulbertschs, durch ihren malerischen Lyrismus nimmt sie jedoch gleichzeitig schon die artistischen, also rein weltlichen Werte der Kunst des XIX. Jahrhunderts vorweg. Ihre malerische Gestaltung ist viel freier und spontaner als die der übrigen Figuren; der weibliche Inkarnat wird durch leichte Rötten und durchsichtige grüne Modellation belebt, das zart und irrationell sich brechende zyklamenfarbige Kleid spielt in den Falten ins Grausilberne, das lebendige Blau des Mantels geht hingegen in seiner Schattenmodellation ins Schwarze über, das flatternde Kopftuch des delikaten topasgrünen Tons verschwimmt im lichtgesättigten Hintergrund. Diese immaterielle und musikalische Gestalt stammt zweifelsohne aus der Hand des Meisters, ebenso wie die beiden

<sup>1</sup> Zuletzt Klara Garas (*Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest 1960, 109) a Pavel Preiss (*Rakouské umění 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze [Die österreichische Kunst des 18. Jahrhunderts in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag]*. Praha 1964, 20).

<sup>2</sup> Cca 380 × 220 cm; beide signiert, unterhalb der Mariengestalt: „A. Maulbertsch P.“.

<sup>3</sup> Alle vier 180 × 110 cm; nicht signiert.

<sup>4</sup> Das Bild ist eine wörtliche, jedoch grobe Replik desselben Themas, bestellt 1760 für die Kathedralkirche in Budweis (derzeit in der St. Nepomukkirche).

<sup>5</sup> Mehr Klarheit in die Frage der Maulbertschwerkstatt und des Maulbertschen Umkreises dürfte die Maulbertschausstellung in Wien 1974 bringen.

weiteren Figuren des Vordergrundes, während die übrigen Engelgestalten und das Milieu wohl der Werkstatt zuzuweisen sind.

Im Nationalmuseum zu Warschau befindet sich eine mit Bravour gemalte Skizze Maulbertschs, die sehr wahrscheinlich eine Vorarbeit zu der Seelauer Verlobung darstellt. Sie erfaßt in Kürze mit einigen unwesentlichen Veränderungen (vgl. Verschiebung der Figur des Josef, Milieureduzierung) die Gesamtsituation des Altarbildes, bes. die der drei Hauptfiguren des Vordergrundes, von denen Herrmann Josef und Maria mit dem Definitivbild in allen wesentlichen Details übereinstimmen.<sup>6</sup>

Die Datierung der beiden Maulbertschschen Bilder ist in der Fachliteratur bisjetzt nicht völlig geklärt. Klara Garas, die alle sechs Altarbilder Maulbertsch zuschreibt, datiert sie vor 1773, bzw. 1770—1772,<sup>7</sup> in dieselbe Periode setzt ihre Entstehung P. Preiss.<sup>8</sup>

Im Grund genommen ließe sich diese Datierung auch vom stilkritischen Standpunkt akzeptieren: beide Altarbilder zeichnen sich nämlich durch eine verhältnismäßig geschlossene Modellation mit glattem Pinselstrich aus — jedoch mit bedeutender Ausnahme der bisher sehr malerisch empfundenen visionären Gestalt der Maria in der Verlobung; diese meldet sich noch zu Maulbertschs Schaffen der sechziger Jahre. Ferner muß auch darauf hingewiesen werden, daß in beiden Bildern noch nicht jene Stufe der geschlossenen Form erreicht ist, wie es in einigen anderen Arbeiten Maulbertschs an der Grenze der sechziger uns siebziger Jahre der Fall ist (z. B. das bekannte Bild Schicksal der Kunst, 1770; die Fresken in Vác aus den Jahren 1770—1771). Man kann daher nicht ausschließen, daß beide Bilder ein wenig früher entstanden sind, wofür eventuell auch die in diesem Zusammenhang bisjetzt nicht zitierte in der Handschrift der Seelauer Provenienz enthaltene Nachricht zeugt, daß nämlich die Altäre des hl. Norbert und Hermann Josef (bzw. ihre Architektur) bereits 1767 fertiggestellt wurden.<sup>9</sup> Übrigens könnte auch die erwähnte Skizze zur Verlobung schon in den sechziger Jahren entstanden sein. Die Artikulation der in diesem Kleinbild skizzenhaften, aber im Umriss schon klar definierten, meistens schlanken Formen (ein bezeichnendes Detail sind vor allem die vorgehaltenen Arme mit Lichtglanz der Ärmel) erinnert noch an die Kleinbilder, die sich um die glänzenden Skizzen zu den Fresken der Schweichater Kirche aus dem Jahre 1764 gruppieren (vor allem Die Himmelfahrt Mariä, Die Anbetung, Die Tugenden).<sup>10</sup>

Wenn wir all den angeführten Umständen — Stilcharakter beider Bilder, Stilcharakter der Warschauer Skizze, Aussage der zitierten Archivquelle — Rechnung tragen, ließe sich wohl die Schlußfolgerung aussprechen, daß die beiden bedeutenden Seelauer Altarbilder Maulbertschs schon zwischen den Jahren 1767—1770 entstanden sind.<sup>11</sup>

Ivo Krsek

(Übersetzt von F. P.)

<sup>6</sup> Andrzej Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie*. Warszawa 1964, 63, Nr. 134; Ol, Lwd, 60,8 × 36 cm, Inv. Nr. 131345. („Skizze für ein unbekanntes Altarbild...“)

<sup>7</sup> Garas, I. c., 109: „Noch vor 1774 hatte Maulbertsch im Auftrag des Abtes Ernst Moráve [richtig: Morávek] die Altarbilder für das Prämonstratenserstift Seelau (Želiv) angefertigt: zwei große Bilder... und vier kleinere...“ Anm. 233, S. 186: „Die zwei große Seitenaltäre in Seelau hatte der Marmorierer Johann Hennevogel im Auftrage des Abtes Ernst Moráve [Morávek], gest. 1774 gefertigt; sie kosteten samt Bildern 3000 Fl. In: *Mitteilungen des Vereines für die Geschichte der Deutschen in Böhmen*, 1906, S. 120; Petrů, V., *Klášter Želiv*. Praha 1898, S. 12“ [in dieser Publikation sind jedoch die Bilder nicht datiert]. Im Katalog ihrer Maulbertschmonographie reiht dann die Autorin die Seelauer Bilder zwischen die Werke „um 1770—1772“ ein (Garas, I. c., 219).

<sup>8</sup> P. Preiss, I. c., 20. Preiss stützt sich wohl auf die Datierung von Kl. Garas; die Broschüre *Konventní a farní chrám titulu Narození Marie Panny v Želivě* [Die Konvent- und Pfarrkirche der Mariengeburt in Seelau], die er in der Anm. 42, S. 35 zitiert, führt nämlich keine Datierung der Bilder an.

<sup>9</sup> *Continuatio II Annalium Coenobii Siloensis S. O. Praemonstra. ab Anno 1661—1702*, II. Teil: 1754—1784; Zu dem Jahr 1767 wird angeführt, daß der Abt Arnošt Morávek in der Klosterkirche zwei Seitenaltäre errichten ließ, den des hl. Norbert und den des sel. Hermann Josef „ex marmore Gipso, pluris quam 3000 fl. pretio“ (Handschrift der Strahauer Bibliothek in Prag, Sign. A 275/S). — Auf diese Quelle hat mich gütigst Dr. Ivo Kofán (Prag) aufmerksam gemacht.

<sup>10</sup> Garas, I. c., Abb. 148, 151, 152.

<sup>11</sup> Erst nach Beendigung dieser Nachricht und ihrer Abgabe an die Redaktion (Redaktions-

## K MAULBERTSCHOVÝM OBRAZŮM V ŽELIVI

Autor publikuje obrazy významného vídeňského malíře F. A. Maulbertsche (1724–1796) v býv. premonstrátském kostele v Želivi, jimž odborná literatura věnovala dosud jen drobné přfležitostné zmínky. Analyzuje především oba velké oltářní obrazy (Zasnoubení bl. Heřmana Josefa, Sv. Norbert), které jsou podle jeho mínění autentickými díly mistrovými, zatímco další 4 drobná plátna považuje za práce mistrovny dílny, příp. jeho okruhu. Upozorňuje, že obraz sv. Norberta zaujímá mezi malířovými závěsnými obrazy mimořádné postavení svým nápadně světlým koloritem; vedle ohlasů Maulbertschových fresek šedesátých let se v tomto díle patrně projevuje vliv benátského luminismu 18. stol. (S. Ricci). Obraz Zasnoubení bl. Heřm. Josefa má odlišný charakter; využívá plně specifických hodnot olejové techniky, zejména šerosvitu. Je daleko křehčí a intimnější, patří k oné vývojově významné vrstvě Maulbertschových děl s náboženskou tematikou, která svým pronikavým koloristickým lyrismem již připravuje čistě světské malířství 19. století. Autor dále upozorňuje (shodně s Kl. Garasovou, viz pozn. 6, 11) na skicu varšavského Národního muzea (čís. 131345), která je zřejmě návrhem k obrazu Heřm. Josefa. Svou zprávu pak uzavírá (na základě slohové kritiky a archivních pramenů) datováním obou želivských obrazů do let 1767–1770, tj. o něco časněji než dosavadní odborná literatura.

## ZUR DATIERUNG DER MAULBERTSCHEN „SUSANNA“ IN DER OLMÜTZER GALERIE

Im „Sborník“ 1967, F 11, S. 84 habe ich das Bild „Susanna im Bade“ aus der Galerie in Olomouc (Olmütz) publiziert (72 × 86 cm, Inv. Nr. 0 261; die betreffende Reproduktion wurde im nächsten Jahrgang des „Sborník“ 1968, F 12, Abb. 40 veröffentlicht), habe es Maulbertsch zugeschrieben und die Vermutung ausgesprochen, daß das Bild um das Ende der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden sein dürfte (S. 86). Weiteres Studium hat mich jedoch zu der Überzeugung geführt, daß ich das Bild zu früh datiert hatte. Die verhältnismäßig geschlossene Form und insbesondere die Neigung zur kompakten malerischen Handschrift weist darauf hin, daß das Olmützer Bild (ebenso wie dessen Variante in der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums in Wien, 76 × 93 cm, Inv. Nr. 6590; reproduziert bei Klara Garas, F. A. Maulbertsch, Neue Funde. In: Mitteil. der Österreichischen Galerie 1971, S. 19, Abb. 16) wohl erst dann entstanden ist, als im Maulbertschs Werk eine Wendung zum Klassizismus langsam vorbereitet wurde, d. h. in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Das Olmützer Bild und dessen Wiener Variante steht stilistisch — ungefähr — der Verkündigung Mariä (Wien, Österreichische Galerie, Abb. 172 bei Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch. 1724–1796. Budapest 1960) nahe (um 1767).

Ivo Krsek

## K DATOVÁNÍ MAULBERTSCHOVY „ZUZANY“ V OLOMOUCKÉ OBRAZÁRNĚ

Autor navazuje na svou stať ve SPFFBU 1967, F 11 o obraze „Zuzany v lázni“ v Oblastní galerii v Olomouci. Obraz tehdy datoval do konce padesátých let 18. století. Dalším studiem dospěl však k přesvědčení — vzhledem k slohovému charakteru — že obraz vznikl až ve druhé polovině šedesátých let, kdy se v Maulbertschově tvorbě již připravoval příklon ke klasicismu.

schluß 1. November 1971) habe ich Anfang 1972 den Aufsatz von Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 15, Nr. 59, 1971) gelesen, in dem die Autorin die Bilder anführt, die zur Zeit der Publizierung ihrer Maulbertschmonographie noch nicht bekannt waren. In „Ergänzungen zu Werkkatalog“ ist daselbst S. 20 die von mir oben erwähnte Skizze in Muzeum narodowe in Warschau („Mystische Verlobung des sel. Herrmann Josef mit Maria“) angeführt mit der Anmerkung, es handle sich um einen „Entwurf zu dem Alterbild in der Prämonstratenserkirche in Seelau“. Die Autorin gelangte also — etwas früher — zu demselben Schluß über das Verhältnis der Warschauer Skizze zum Seelauer Bild als ich.