

Es gibt natürlich auch in der Kunstgeschichte Moden. Eine zeitlang war man der Ansicht, dass Theorie und Praxis eher nebeneinander herlaufen, dass das Malen *eine* Sache wäre und das Theoretisieren eine andere.¹⁵ Heute hingegen scheint das Bild vom *pictor doctus* oder *artifex doctus* allgemeingültig geworden zu sein. Besonders von den großen Künstlern wird angenommen, dass die Theorie in ihrem Schaffen eine entscheidende Rolle spielt. Zwei kontroverse Ansichten also von denen die Kunstgeschichte durchaus profitieren kann. Wichtig ist nur, dass sich keine dieser Annahmen zur Tatsache verhärtet, sondern dass alles als offene Frage im Fluss bleibt.

Wenn man mich fragt, ob ich an die Resultate des Buchs glaube, müsste ich nein sagen. Allerdings gestehe ich gerne ein, dass ich bei der Lektüre viel gelernt habe. Im Grunde befinde ich mich in der Rolle eines Agnostikers, der eine hohe Meinung von Religion hat.

ARTUR ROSENAUER
Universität Wien

16 Das kommt in folgender Bemerkung Panofskys deutlich zum Ausdruck: A literary source may modify but hardly ever breaks an established representational tradition unless the impact of the written word is reinforced by a visual experience. As, according to Spinoza, an emotion cannot be suppressed or eradicated save by another emotion, so can an image be supplanted only by an other image. In fact, the influence of Bridget's text was never strong enough to suppress entirely the iconographic traditions prevailing in the various countries." ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish painting*; Cambridge, Mass. 1964, S. 125.

Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796; hg. v. Gerbert Frodl und Michael Krapf; Wien: Brandstätter Verlag 2006; 431 S., 365 Abb.; ISBN 978-3-9025-1037-2; € 49,90

Es ist unmöglich, über das vorliegende Buch eine heute übliche Rezension zu verfassen.¹ Das verhindert die Vorgeschichte, die hier kurz skizziert sei: Die Maulbertsch-Monographie von Franz Martin Haberditzl ist ein posthum erschienenes Werk, das der ehemalige Direktor der Österreichischen Galerie im Belvedere in Wien bis zu seinem Tod 1944 unermüdlich vorangetrieben und nahezu vollendet hat. Unter dem Druck späterer Publikationen zu Maulbertsch in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg² erschien Haberditzls Text erstmals 1977 als Sondernummer der Mitteilungen der Österreichischen Galerie.³ Damals unzureichend illustriert, setzte

1 In größerem Umfang hat das Hubert Hosch versucht, der die Forschungsgeschichte seit 1944 allerdings nicht explizit einbezieht, sondern den Wissensstand mit seinem gegenwärtigen vergleicht. – Vgl. die Internetseite von Hubert Hosch unter: <http://www.freieskunstforum.de/> sowie im Besonderen: http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf

2 KLÁRA GARAS: *Franz Anton Maulbertsch*; Budapest 1960. – KLÁRA GARAS: *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk mit Oeuvrekatalog, geordnet nach Standorten*; Salzburg 1974. – *Ausst.-Kat. Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*; Wien u. a. 1974.

3 FRANZ MARTIN HABERDITZL (GERTRUDE AURENHAMMER, Bearb.): *Franz Anton Maulbertsch (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Sonderheft)*; Wien 1977.

sich Haberditzls Tochter, Frau Magdalena Magnin-Haberditzl, eine reich bebilderte Neuausgabe des Werkes zum Ziel. Mit dem 2003 für das Museum Belvedere ermöglichten Ankauf des noch in Familienbesitz befindlichen Porträts Haberditzls von Egon Schiele stand auch die Neuedition des Maulbertsch-Textes in Zusammenhang. Zu besprechen ist hier also nicht Haberditzls 1944 vollendete Maulbertsch-Monographie sondern die zweite, illustrierte Ausgabe dieses Textes – gleichzeitig die Verwirklichung des Lebenstraumes einer alten Dame.

Franz Martin Haberditzl war Mitbegründer und Leiter der Österreichischen Galerie im Belvedere, guter Kenner der österreichischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts und mit zahlreichen zeitgenössischen Künstlern befreundet. Gemeinsam mit seinen Kollegen Heinrich Schwarz und Bruno Grimschitz begann er in den frühen 20er Jahren mit der Materialsammlung zu Maulbertsch – angeregt durch das reiche Material zur österreichischen Barockmalerei, das das Belvedere – bis heute – besitzt.⁴ Nach dem Anschluss Österreichs 1938 zwangspensioniert, zog sich Haberditzl, der damals schon schwer an Rheuma erkrankt war, mit Maulbertsch in die innere Emigration zurück, als wissenschaftliche Assistentin unterstützt von seiner Tochter Magdalena.

Für seine frühe Entstehungszeit ist Haberditzls Maulbertsch-Text eine überraschende Leistung. Im Geiste der Wiener Schule (Wickhoff, Schlosser, Dvořak) verfasst, gleichzeitig selbst im Wiener Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts verhaftet, skizziert er ein emotional gefärbtes, idealisierendes Maulbertsch-Bild. Obwohl ihm als Biograph seines Idols korrekte Werkzuweisungen am Herzen lagen, waren viele davon in der Zwischenkriegszeit noch nicht objektivierbar: Zu wenig wusste man über die Wiener Barockmalerei im Allgemeinen, über Werkstattzusammenhänge, Schülerhände, Akademiegebräuche. Schnell waren Zuschreibungen an Maulbertsch zu Hand – trotz Problembewusstsein war Haberditzl noch immer dem „Geniekult“ um den großen Meister verhaftet. Dass die nachfolgenden Fachleute gerade in diesem Punkt Fortschritte gemacht haben, dass vieles zu Recht korrigiert wurde, verwundert nicht weiter.

Haberditzls Begeisterung für seinen Meister veranlasste ihn zu langen, poetischen Farbbeschreibungen, die in Wettstreit mit den neuen, reichlich vorhandenen, farbigen Abbildungen treten müssen⁵. In Ermangelung eines Werkverzeichnisses wird die Geduld des heutigen, mehr suchenden als lesenden Benützers auf die Folter gespannt und oft enttäuscht – was aber nicht dem Autor von 1944 anzulasten ist, sondern seinen modernen Herausgebern.

Haberditzls Text erscheint also unverändert in neuem Kleid – in sich ein Widerspruch, da die modernen Fotografien (z. B. Fresken im heutigen, mehrmals restaurier-

4 FRANZ MARTIN HABERDITZL: Österreichische Galerie Wien. Das Barockmuseum im unteren Belvedere; Wien 1923.

5 Es ist zu bedenken, dass der Text zu einer Zeit verfasst wurde, in der er gewiss nicht mit Farbabbildungen illustriert worden wäre. Die langen Farbbeschreibungen der Fresken haben also ihren vorrangigen Sinn darin, die Werke vor dem geistigen Auge des Lesers erscheinen zu lassen. Durch die Beigabe der modernen Fotografie sind diese subtilen Beschreibungen für den schnellen Leser des digitalen Zeitalters leider entbehrlich.

ten, wieder aufgedecktem oder vernachlässigtem Zustand, manche – wie die Benno-kapelle in Dresden oder die Pfarrkirche in Schwechat – sind verloren) den originalen Text von 1944 illustrieren, ohne dass in irgend einer Form der Versuch unternommen worden wäre, auf die dazwischen liegenden 64 Jahre Forschungsgeschichte einzugehen. Der Beitrag von Herausgebern und Redaktion beschränkt sich auf ein zweiseitiges Vorwort, eine neue Bibliographie von 1944 bis 2006 und die „Dehio-artige“ Ergänzung von Haberditzels 409 originalen Anmerkungen. Für die durchwegs guten Farbabbildungen von Fritz Simak (auf manche verzerrende Weitwinkelaufnahme z. B. in Kremsier hätte man besser verzichtet) hätte man sich vor allen bei manchen Gesamtansichten und Altarbildern ein größeres Format gewünscht. Unzureichend erscheinen vor allem die Bildunterschriften, die dem Betrachter suggerieren, dass alles Abgebildete (mit Ausnahme einiger Werke der Wegbereiter) von Maulbertsch stammt, weil die Künstlernamen unterblieben. Leider auch dort, wo selbst Haberditzl im Text anderer Meinung ist (Abb. 135, 157/57). Gerade durch die Bildunterschriften wäre sogar dem nur halbwegs informierten Leser der veraltete Charakter der Publikation auf den ersten Blick bewusst geworden. Das wollte man offensichtlich vermeiden.⁶

Der wohl schärfste Kritikpunkt an der vorliegenden Neuausgabe ist das Fehlen eines kritischen Kommentarteiles, mit dem man den Forschungsdiskurs seit 1944 hätte aufzeigen müssen. Nur die Nachvollziehbarkeit des Erkenntniszuwachses, die Auflösung mancher Irrungen und Wirrungen hätte den Text auf einen zeitgemäßen Wissensstand erhoben. Die fehlende Konfrontation mit der nachfolgenden Forschung nach 1944 lässt den Text als lebloses, glorifizierendes Relikt jenseits der Zeit erscheinen, was – gerade bei Neueinsteigern der österreichischen Barockmalerei – zu einem Erkenntnisrückschritt führt, da das Buch in seiner vorliegenden Form häufig als rezente Forschung missverstanden wird – unterstützt durch die gängige Zitierweise als „Haberditzl 2006“.⁷

Fazit: Wir haben also den „klassischen“ Text Franz Martin Haberditzls in buntem Hochglanz vorliegen. Der Text war bekannt, neu sind die Bilder. Die Chance, den Text mit einem ausführlichen, wissenschaftlichen Kommentar zu versehen, wurde nicht genutzt, die Maulbertsch-Forschung nicht weiter getrieben. Schade: Haberditzl hätte sich – wie jeder ernsthafte Gelehrte – gewiss diesen Diskurs gewünscht – und kein Denkmal „zu höheren Ehren“.⁸

MONIKA DACHS-NICKEL
Universität Wien

6 Besondere Pointe am Rande: Obwohl Haberditzl das Bild nicht kannte, wurde des Effektes zuliebe das von Edward Maser zugeschriebene, sogenannte „Maulbertsch-Jugendbildnis“ als Frontispiz eingefügt und mit keiner Zeile in den neuen Textteilen erwähnt. Heute geht die Forschung (z. B. Hubert Hosch) allgemein davon aus, dass es sich bei dem Bildnis um eine süddeutsche Arbeit handelt, die mit Maulbertsch in keinerlei Zusammenhang steht. Die Bildunterschrift auf der Impressum-Seite ist daher irreführend und falsch.

7 Vgl. Auktionskatalog Sotheby's, Old Master Paintings; London 26. April 2007, lot 124.

8 Vgl. im Vorwort der Herausgeber, S. 8: Brief Frau Magdalena Magnin-Haberditzl: „... Maulbertsch und meinem Vater zu höheren Ehren!“.