

KLARA GARAS: *Franz Anton Maulbertsch*. Amalthea-Verlag Wien, 1960. Aus dem Ungarischen übertragen von Klara Garas und Tilda Alpári, 334 S., 260 Tafeln, zahlreiche Textabbildungen und Farbtafeln.

„Obwohl sich das wissenschaftliche Interesse mehr und mehr seiner fesselnden Erscheinung zugewendet hat, wissen wir doch immer noch beschämend wenig von Maulbertschs Leben, seinem Menschentum und seinen künstlerischen Anschauungen.“ Dieser Satz von Hans Tintelnot, 1951 geschrieben, trifft jetzt, nach Erscheinen der großen Monographie von Klara Garas nur noch in begrenztem Umfange zu. Nachdem die angekündigten Bearbeitungen von Bodenstein und Haberditzl infolge widriger äußerer Umstände nie fertig erscheinen konnten, nachdem Otto Benesch sich nach einer glänzenden Studie über Maulbertsch anderen Themen zuwandte, war der bedeutendste Freskant der deutschsprachigen Lande zwar in eben seiner Bedeutung voll erkannt, waren zugleich aber infolge kunsthistorischer Ungenauigkeit für viele der Hauptwerke die Daten falsch fixiert, waren die vielen Entwürfe nie systematisch mit bestimmten Fresken in Zusammenhang gebracht worden und fehlte auch eine vollständige Bildokumentation.

Was letztere betrifft, so enthält das Buch von Klara Garas annähernd vollständig die Abbildungen zu den Werken Maulbertschs. Wenngleich die Farbtafeln an die Anfänge der Farbphotographie erinnern und die Schwarzweißabbildungen oft von den technischen Errungenschaften zur Zeit Bodensteins in den Schatten gestellt werden, so ist zumindest ein ikonographisches Arbeiten leichter geworden.

Ziemlich genau die Hälfte des Buchtextes besteht aus einem chronologisch geordneten Werkverzeichnis, einer Dokumenten- und Regestensammlung, einer großen Bibliographie, einer Zeitafel und Registern. Die Dokumentensammlung bildet dabei den eigentlichen Kern des Buches. Denn das Netz von Nachrichten, das sich jetzt, nach äußerst mühsamer Arbeit der Verfasserin, über das Werk des Malers spannt, ist so eng geworden, daß Datierungsfragen kaum mehr, zumindest was die Fresken betrifft, auftreten werden. Daß jetzt das Datum der Fresken in der ungarischen Hofkanzlei feststeht oder das der Karmeliterkirche in Székesfehérvár – um nur einige der bisher zeitlich nicht bestimmten Hauptwerke zu nennen –, ist Ergebnis dieser von der Verfasserin eingebrachten reichen dokumentarischen Ernte. Da die Verfasserin meist von diesen Datierungen in der Vergangenheitsform spricht („Die Datierung konnte gesichert werden“), bedarf es einiger Aufmerksamkeit, um zu erkennen, wie weitgehend hier durch Klara Garas allein anhand der Archivalien erst eine endgültige Chronologie erstellt wurde. Zudem ersteht aus diesen Dokumenten das Bild des Menschen Maulbertsch. Es zeigt einen hart arbeitenden, geschäftstüchtigen Bürger, der viel auf Reisen war, um dessen Schaffen sich aber keine Anekdoten spannen; der die um dreißig Jahre jüngere Tochter des Akademiedirektors Schmutzer heiratete, es zwar nie zum Akademieprofessor brachte, dafür jedoch zum – Mitglied der Berliner Akademie.

Sind auch inzwischen die – oft sogar gedruckten – Programme der großen Freskenzyklen, so der Innsbrucker Hofburg, von Bruck an der Thaya oder Strahov, seit länge-

rem bekannt, so bringt doch die Zusammenstellung im Dokumentenanhang jetzt die Möglichkeit des Vergleichens und des leicht gemachten Überblickes.

Erstaunlich ist, wie spät erst stets zugänglich gewesene Quellen genutzt wurden. So der Bericht in den „Allernädigst Privilegierten Anzeigen“ von 1771 oder die biographische Notiz in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“. Daß manche der Archivalien ungarisch abgefaßt, daß viele der späten Fresken des Malers in Ungarn oder Mähren entstanden sind, macht es verständlich, daß die in der Erfassung des Materials so erfolgreiche Monographie in Budapest geschrieben werden konnte. Die Versäumnisse der deutschen Kunstgeschichtsschreibung sind damit aber nicht entschuldigt.

Eine Kritik der Monographie von deutscher Seite wird deshalb bei aller Genugtuung über die Leistung des Buches von schlechtem Gewissen diktiert sein. Und man würde so gern über manche Schwächen desselben hinweggehen, stünde hier nicht ein Präzedenzfall vor uns. Ein Präzedenzfall insofern, als mit der Bearbeitung des größten deutschen Freskants des 18. Jahrhunderts die Frage nach dem Wesen dieser Epoche akut wird. Das Darstellungsverfahren der Verfasserin ist konventionell. Chronologisch fortschreitend wird Werk für Werk erörtert und beschrieben, und in die Beschreibung fügt sich so etwas wie eine historische Analyse. Das Ergebnis ist, daß der Leser rasch ermüdet, vor allem gegenüber einem nicht immer glücklich übersetzten und sich wiederholenden Vokabular, das zunächst aus dem Schatz unserer Rokoko-Konvenüs und dann aus der Aversion gegenüber dem Klassizismus bezogen ist. „Leuchtender Schmelz der Farben, die dekorative Pracht der hellen und klaren Formen, die Lebensfrische und Natürlichkeit in der Darstellung, die Verinnerlichung des seelischen Ausdrucks“ – ob es nun richtig oder falsch ist, man hat schon allzu oft die gleichen Epitheta und Sätze gelesen. Was Maulbertsch betrifft, so hatte die Kunstgeschichtsschreibung sich noch einen besonderen Schatz von Worten zugelegt, um dessen malerischen Stil zu beschreiben: Die „schimmernden Schatten“, die „schwebenden Nebel“, die „nur mit den Klängen der Musik, der Musik eines Mozart verglichen werden können“ (Garas 43). Daß diese Versuche einer „Mystifizierung“ Maulbertschs zählebig sind, ist weniger der Verfasserin, als der Kunstgeschichte des Rokoko allgemein zur Last zu legen. Die Feststellung, daß Maulbertschs Stärke „nicht im Formalen, sondern im Koloristisch-Malerischen“ liegt, verstimmt. Denn damit ist der Wert der großen Arbeit in Frage gestellt.

Da eine Monographie über Maulbertsch letztlich Licht bringen sollte in das immer noch rätselhafte Dunkel eines Stiles, der rund zweihundert Jahre zurückliegt, findet es der Leser, auf der letzten Seite angelangt, schließlich bedauerlich, daß die gängige Gemeinvorstellung von diesem Stil benutzt wurde, um die Entwicklung des Malers zu charakterisieren. Kaum ist das Vorurteil, der barocke Maler sei vom Auftraggeber durchweg in ein programmatisches Prokrustesbett gezwängt worden, ausgemerzt – das Buch hat einen großen Anteil daran –, ersteht das neue Vorurteil, der böse Klassizismus habe systematisch Phantasie und Freiheit der barocken Maler zerstört. Ein positives Ergebnis dieser Ansicht ist zweifellos unser relativ neues Wissen um eine eigene aufklärerisch-klassizistische Ikonologie – bei Maulbertsch besser als anderswo feststellbar. Daß aber

neben einem Generationsproblem auch ein Problem der Evolution vorliegt, das sich in einer Verschiebung im Verhältnis der Gattungen zeigt und die spezifischen Realitäts-ebenen prägt (siehe Dagobert Frey und B. Rupprecht: Die bayerische Rokokokirche, 1957), hätte hier gezeigt werden können. Dann wäre es zunächst nicht nötig gewesen, an den Anfang der einzelnen Kapitel im Werdegang des Malers eine Abhandlung über die politische, soziologische und geistesgeschichtliche Situation zu stellen. Der Streit, ob die Henne oder das Ei Ausgangspunkt waren, wird uns noch lange beschäftigen. Aber Winkelmann war nicht an allem schuld.

Die Verfasserin hat sehr systematisch zusammengetragen, was die Epoche an theoretischen Äußerungen zur Deckenmalerei bietet, von Sulzer über Mengs bis Werner. Ihre Charakterisierung der josephinischen Ära erklärt manches an Maulbertsch. Alles aber ist damit nicht zu erklären. Weil diese „Erklärung“ aus der Kunst heraus erfolgen mußte. Einen Weg hat 1924 Otto Benesch auf der Suche nach den „Quellen“ des male-rischen Stils von Maulbertsch gewiesen; denn die Frage nach der Vorbilderwahl kann gerade im 18. Jahrhundert zu erstaunlichen Ergebnissen führen. Leider erscheinen Namen wie Piazzetta, Bencovich oder Tiepolo nur am Rande, werden Vergleiche fast nie durchgeführt und kommt auch die süddeutsche Freskomalerei sichtlich zu kurz. Asam, Holzer, Günther und Bergmüller tauchen auf als Vertreter eines den Raum täuschend fortsetzenden Illusionismus (S. 32), obwohl das Gegenteil der Fall ist. Das rührt daher, daß eine weitere Möglichkeit ziemlich ungenutzt blieb: Die einer Untersuchung der Realitätsschicht, in der die Fresken Maulbertschs leben. Nach den ikonologischen Vorarbeiten von A. Strobl wären hier zumindest die Ansatzpunkte gegeben.

Fresken sind nun einmal nicht einfach Bilder. Das ist auch dem temperamentvollen Vorwort des Buches zu entnehmen, das kein geringerer als Oskar Kokoschka schrieb. Und dessen Satz, daß der Kunstkritiker dem Rokoko noch heute fassungslos gegenüberstehe, mag uns nachdenklich stimmen.

Nachdenklich stimmt auch die offensichtliche Notwendigkeit der nun über sieben-zig Jahre alten „Morelli-Methode“ („rundes Gesicht, kurzes Kinn, flache niedrige Stirn, spitze Nase, glänzende kleine Augen“ als Kennzeichen weiblicher Typen Maulbertschs in den sechziger Jahren). Wenn man damit arbeitet – und man tut es auch unbewußt – so sollte man nicht darüber schreiben.

Allerdings soll nicht verkannt werden, daß immer dort, wo es gilt, den volkstümlichen Stil Maulbertschs zu charakterisieren, nicht nur einfaches Vokabular berechtigt ist, sondern auch die Hervorhebung der Tatsache, daß es sich in jedem Fall um eine Erzählung von Menschen und von Heiligen und nicht um die kunsthistorische Darstellung eines Stilphänomens handelt. Wie dieser volkstümliche Erzählstil sich mit den neuen ikonologischen Aufgaben auseinandersetzte, wie in dieser Auseinandersetzung das Werk des Künstlers seine Reife erfuhr, das dokumentiert, bei aller Überschätzung der äußeren Bedingungen, sehr schön das 3. Kapitel des Buches. Wenn hier von „Stimmung“ die Rede ist, wie etwa bei der Taufe Christi im Theologiesaal der Wiener Universität, steht dieses Wort genau am richtigen Platz. Denn es ist das Verdienst des Malers, Stimmung – in der ganzen Tiefe des Wortsinnes – in die barocke Monumen-

talmalerei gebracht zu haben. Dieser eigentlich einmalige Vorgang in der abendländischen Kunst, die geglättete Vermählung von Eigenschaften der Ölmalerei mit der Darstellung des „Himmels“ an der Decke erklärt auch, wie bei Klara Garas immer wieder zu lesen, das einmalige Phänomen der Lichtbehandlung Maulbertschs. Daß er der einzige deutsche Barockmaler war, dessen Ölbilder qualitativ den Fresken nicht nachstehen, mag damit in Zusammenhang stehen. Sie werden in der Monographie deshalb auch zu Recht neben den großen Fresken behandelt, und von diesen Altargemälden und nicht nur den Entwürfen für die Fresken wird vieles in der Monumentalmalerei verständlich. Schon 1770 schrieb das „Wienerische Diarium“ vom „Zauberwerk des Helldunkeln“ im Aufnahmestück an der Schmutzerschen Akademie.

Wenn schon die Zeitgenossen etwas ratlos vor dem „Zauberwerk“ der Malerei Maulbertschs waren, sollte die Kunstgeschichte heute sehr behutsam sein vor diesem Phänomen. So gesehen ist die Behandlung durch Klara Garas in ihrem „understatement“ wiederum wohlthuend gegenüber früheren expressionistischen Deutungsversuchen. Rokokoporzellan wurde keines zerschlagen. Das ist nicht das geringste der vielen Verdienste des Buches.

Hermann Bauer

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Aachen

Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst. Ausst. im Krönungssaal des Aachener Rathauses 4. 8. – 28. 10. 1962. Text: Ernst Günther Grimme. Aachen 1962, 171 S. m. Abb. im Text.

Antwerpen

Au château Rubens, Elewijt. Rubens diplomate. Exposition organisée par le Service de recherches historiques et folkloriques de la province de Brabant, avec la collaboration de la ville d'Anvers 1. 7. – 15. 9. 1962. Text: J. Lefèvre und Frans Baudouin. Anvers 1962, 182 S. m. Abb. im Text.

Arnheim

Zadkine. Ausst. im Gemeentemuseum Arnhem 8. 7. – 16. 9. 1962. Text: A. J. de Lorm. Wageningen 1962, 8 Bl., 24 S. Taf.

Baden-Baden

Hendrik Nicolaas Werkman (1882 – 1945). Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

Frühjahr 1962. Text: F. R. A. Henkels und Jan Martinet. Stuttgart 1962, 119 S., 33 Bl., 23 Taf.

Arte colombiano. Kolumbianische Kunst von der Frühzeit bis zur Gegenwart. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 19. 8. – 30. 9. 1962. Bearb.: I. Bolz, W. Stöhr, D. Mahlow. Köln 1962, 1 Titeltaf., 135 S., 15 Taf., 80 S. Taf.

Basel

Meisterzeichnungen aus dem Amerbach-Kabinett. Ausst. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1. 9. – 14. 10. 1962. Text: Hanspeter Landolt, Erwin Treu. Basel 1962, 30 S., 24 S. Taf.

Berlin

Werner Gilles (1894 – 1961). Ausst. Akademie der Künste Berlin 24. 6. – 5. 8. 1962. Text: Erhart Kästner, Albert Schulze Vellinghausen, Friedrich Ahlers-Hestermann. Berlin 1962, 105 S. m. Abb. im Text.