

et dansant au milieu de l'exubérance de la végétation" (Hugh Honour; in: *L'Amérique vue par l'Europe*; Ausstellungskat. Paris, Grand Palais 1976; S. 85).

Uwe Fleckner

MAULPERTSCH IN LEMBERG

Eine Nachbetrachtung zur Ausstellung vom 26. Juni bis zum 2. September 1990 im Salzburger Barockmuseum

(mit zwei Abbildungen)

Die nicht sehr umfängliche Ausstellung bot die erfreuliche Gelegenheit, Werke aus dem entlegenen Lemberg im Original besichtigen zu können: dankenswert ungeachtet der Tatsache, daß mittlerweile durch die politischen Veränderungen manche Forschungsergebnisse aus dem Wege geräumt sind. Gezeigt wurden etwa 50 Arbeiten aus der Sammlung des k. k. Majors Karl Kühnl, die wie manches aus den Beständen des Österreichischen Barockmuseums in Wien (Sammlung Pirchan) und der mährischen Galerie in Brünn einst im Besitze von Maulbertsch-Schülern (Josef Winterhalter d. J. u. a.?) gewesen sein müssen.

Die Lage in der Maulbertsch-Forschung ähnelt etwas dem „Palko-Misthaufen“ (Pavel Preiss, *Franz Karl Palko 1724—1767*. Ausst. Kat. Salzburg 1989, Seite 9), wie schon Peter Cannon-Brookes, *The Oil-paintings of F. A. Maulbertsch in the light of the 1974 Exhibitions*, in: *The Burl. Mag.* CXIX, 1977, Seite 19 ff., und neulich Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724—1796 — Neue Zuschreibungen und neue Probleme*, in: *Kunst und Kultur um den Bodensee. Festgabe für Eduard Hindelang* (Hg. E. Ziegler), Langenargen 1986, Seite 143 ff., feststellten. Ein großer Nutzen der Salzburger Ausstellung bestand in der Möglichkeit, das durch den russischen Katalog-Bearbeiter Dmitrij Schelest und durch Otto Benesch im bisher unveröffentlichten Notizbuch von 1937 schon vorsortierte Durcheinander noch etwas genauer nach „Händen“ sichten zu können. Schwierigkeiten bereiten immer noch der zu wenig differenzierte Wiener Akademie-Umkreis, die noch ungenau bekannten Zusammenhänge im Atelier Maulbertschs und nicht zuletzt die mögliche qualitative Variationsbreite von Maulbertsch selbst. Nach Meinung des Rezensenten können beispielsweise folgende Ölskizzen und Zeichnungen (zitiert nach dem Werkverzeichnis von Klara Garas, *F. A. Maulbertsch 1724—1796*, Budapest 1960) als Maßstab für die Eigenhändigkeit gelten: G 69, um 1754; G 118, um 1759; G 202, um 1766; G 228, um 1768?; G 331, um 1785. Danach könnte kaum eines der Salzburger Exponate als eigenhändiger Maulbertsch angesehen werden: Man hätte die Ausstellung also besser mit „Maulbertsch und sein Kreis in Lemberg“ übertiteln sollen. Auch bei den Beständen der im selben Haus zu besichtigenden Sammlung Rossacher müssen zumindest bei den Nummern (zitiert nach dem Gesamtkatalog von K. Rossacher, Salzburg 1983) 0359, 0343, 1081, 0051, ja selbst 2024, 0022 sowie bei der Neuerwerbung (G 120; versuchsweise Caspar Franz Sambach?) Zweifel angemeldet werden.

Nach der Literatur kennen wir an Schülern bzw. Mitarbeitern u. a.: Johann Wenzeslaus Bergl (ab etwa 1750), Felix Ivo Leicher (ab ca. 1752/54), Wolfgang Köpp (um 1756), Andreas Brugger (1755 bis ca. 1765), Johann Angst (mit A. Brugger um

1759/60, gest. Juni 1760), Josef Winterhalter d. J. (ab ca. 1763 bis 1769?), Andreas Nesselthaler (um 1774/75 bis 1779?), Franz Anton Schebesta, Martin Michl (nach 1790) und Kaspar Johann Fiebich (um 1766?). Unabhängiger verhalten sich etwa Vinzenz Fischer, Caspar Franz Sambach, Franz Karl Palko, Josef Mildorfer, Josef Hauzinger, Johann Lukas Kracker, Anton Schunko und Josef Stern. Aber alle müssen bei der Händescheidung der „Maulbertsch“-Arbeiten in Betracht gezogen werden.

Die Katalognummern 2 (*Abb. 8a*), 3 und wohl 4 gehören wegen ihrer Plastizität und gleichzeitigen flächigen Auffassung ähnlich Gregorio Guglielmi sowie ihrer Szenenausschnitte einem Maulbertsch-Schüler an, der eine Maulbertsch fremde, knallige Rot/Blau-Farbigkeit und eine auffällige Gesichtsuntersicht mit etwas sentimentalem Blick bevorzugt. Ähnlich arbeitet Andreas Brugger in seiner Bodenseeheimat z. B. in den Treppenhäusfresken im Neuen Schloss Tettang, um 1765 (*Abb. 8b*). Der „unklare Endzweck“ und die oft beidseitige Verwendung von Papier deuten ziemlich sicher auf Schülerhand (für Nr. 4 dachte der Rezensent bisher ohne Kenntnis des Originals noch eher an J. Winterhalter d. J.). Etwas abseits steht die dem „Mariazeller Bild“ (Germ. Nat. Mus. Nürnberg) verwandte Studie Nr. 1, bei der die schwachen Akte und Architekturhintergründe wieder einen Schüler (Brugger um 1755?) angeraten sein lassen.

Diffuser Raum, geringe Plastizität, spitz zulaufende Extremitäten, Profilsichten verbinden die Nummern 5, 14 (recto u. verso), 6 und 9. Sie sind ebenso wie die Nr. 15 („Rebekka und Eliezer?“) und 16 („Samuel weissagt dem jungen Saul?“) wohl Studien Winterhalters d. J. Auch die Nummern 11 und 12 (trotz einer relativ guten, aber doch nicht zupackenden Zeichnungsweise im holländischen Stil, im Figurentypus Gemälden Winterhalters verwandt) tendieren zu Winterhalter, ähnlich und als Bestätigung der Zuweisung Nr. 38 (recto u. verso; neben Rembrandt- wohl auch Tiepolo-Einflüsse), 39, 40 (Nr. 41 allerdings fraglich: wenn Winterhalter, dann mit geringer Wahrscheinlichkeit nach Maulbertsch), 42, 43, 44 (vgl. Monika Heffels, *Die Handzeichnungen d. 18. Jhs.*, Nürnberg 1969, Seite 189 ff., Nr. 211: fälschlich als Maulbertsch) und 45 bis 52.

Am ehesten einem originalen Maulbertsch kommen die „Verleihungen des Stephanusordens“ (Nr. 8 u. 8a) in Zusammenhang mit der Ausmalung der ungarischen Hofkanzlei 1768 nahe. Trotzdem halten wir Nr. 8a eher für eine variierte Nachzeichnung Winterhalters. Problematisch, für Maulbertsch einmalig und wenig funktional (eine Zeichnung oder ein Aquarell mit Rasternetz wäre angebracht gewesen) ist auch die Nr. 8, wohl ebenfalls eine Winterhalterkopie mit Rasterung (ähnlich auch K. J. Fiebich, „Taufe Christi“, Sammlung Reuschel, München, Inv. Nr. Rl 39).

Wieder eine andere Hand eines Schülers der Zeit etwa 1775/80 (A. Nesselthaler?) — für Maulbertsch fast eine Zumutung — schuf die Nr. 10, ähnlich auch *Barock in Mähren*, Ausst. Kat. Wien 1988, Nr. 28 u. 25, Seite 47 f. u. 53.

Die Arbeiten Nr. 19 bis 24 sind nicht uninteressante Füllsel aus dem Umkreis der Altomonte und gehören einer Stufe vor Maulbertsch an. Ziemlich weit vom Maulbertschkreis entfernt sich auch die Nr. 17, Die schwachen Nummern 25 u. 26 können wohl nur als Produkte der Kracker-Werkstatt angesehen werden, wenn man sie mit dem „Apostel Andreas“ im Österreichischen Barockmuseum, Inv. Nr. 2388, vergleicht.

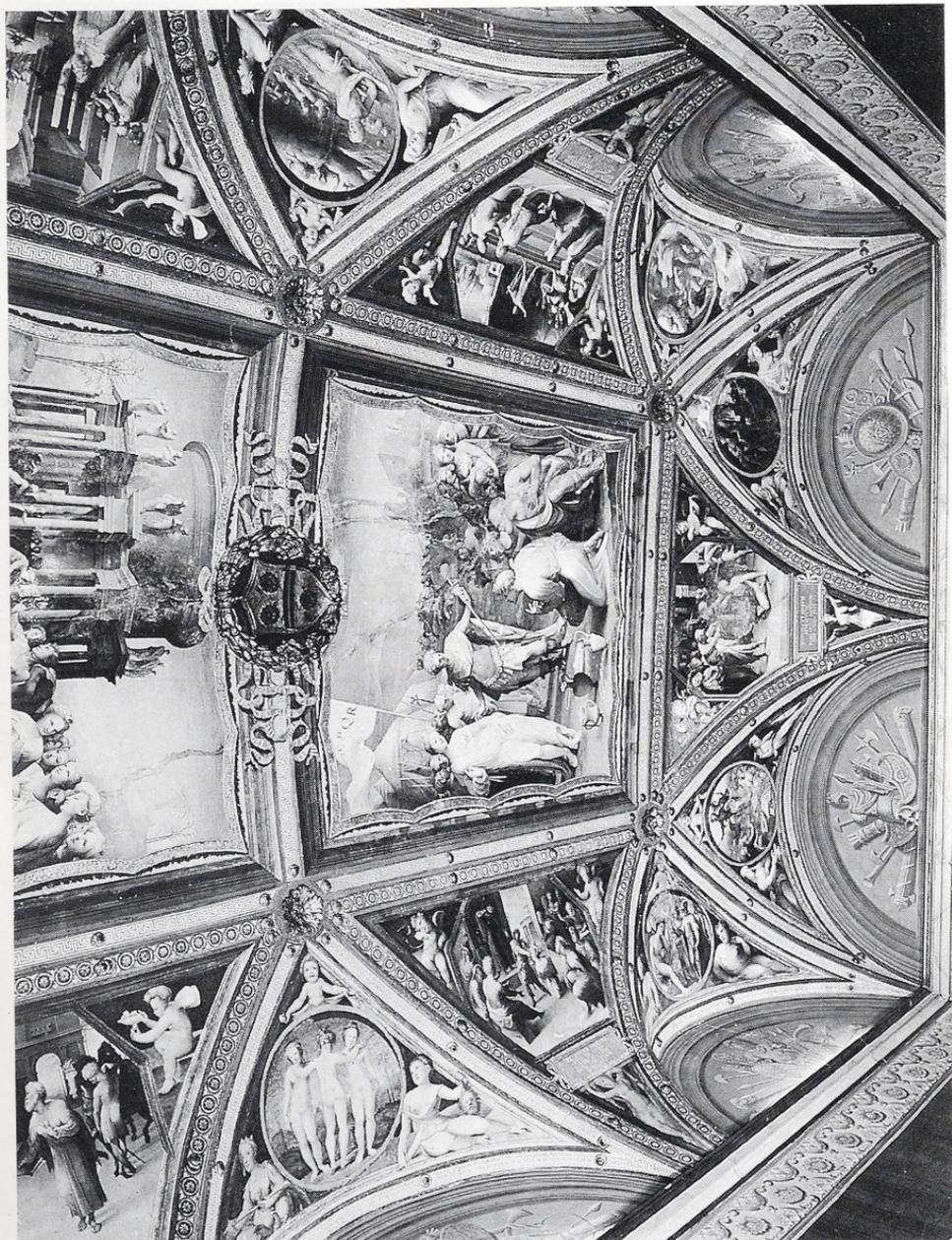


Abb. 1 Domenico Beccafumi, Deckenfresko. Siena, Palazzo Bindi Sergardi (Grassi, Siena)



Abb. 2a Domenico Beccafumi, Michael vertreibt die rebellierenden Engel, Öl/Holz. Siena, Pinakothek (nach Kat. Beccafumi 1990, S. 153)



Abb. 2b Domenico Beccafumi, Michael vertreibt die rebellierenden Engel, Öl/Holz. Siena, S. Nicolò al Carmine (nach Kat. Beccafumi 1990, S. 169)



Abb. 3 Domenico Beccafumi, Deckenfresko. Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro (nach Kat. Beccafumi 1990, S. 637)



Abb. 4 Domenico Beccafumi, Begegnung an der Goldenen Pforte, Fresko. Siena, Ospedale di S. Maria della Scala (MPS, Siena)

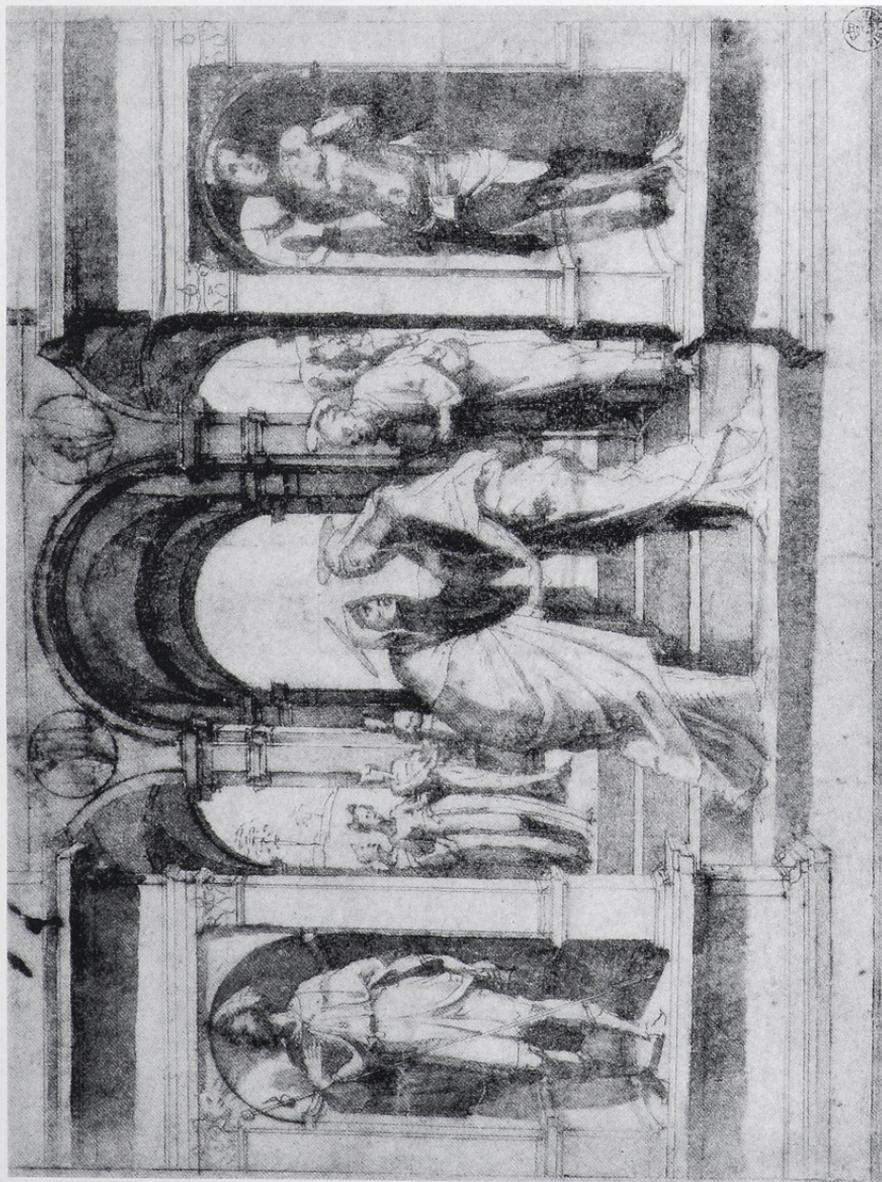


Abb. 5 Domenico Beccafumi, Heimsuchung zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian, Federzeichnung, laviert.
Florenz, Uffizien (nach Kat. Beccafumi 1990, S. 428)

Den 25^{en} December 1636 heeft sich groot Canarien, leggende op 28 graden 20 minuten
Post Van ons, ontrent 14 myllen in Zee, met Wolcken gans bedeckt aldus vertoont.



Abb. 6a Frans Post, Gran Canaria, Federzeichnung, laviert. Amsterdam, Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum (nach Kat. Post, S. 10)



Abb. 6b Frans Post, Blick auf Itamaracá, 1637, Öl/Leinwand. Den Haag, Mauritshuis, Dauerleihgabe (nach Kat. Post, S. 37)



Abb. 7 Frans Post, *Brasilianische Landschaft mit Casa grande und Zuckerplantage*, 1652, Öl/Leinwand. Amsterdam, Rijksmuseum (nach Kat. S. 35)



Abb. 8a Tugenden (?), nach Maulbertsch (Andreas Brugger?), um 1765. Lemberg/Lwow, Ukrainische Akad. der Wissenschaften (nach Kat. Maulbertsch, Nr. 2)



Abb. 8b Weinbau/Herbst, Andreas Brugger (bez.), um 1765. Tettmang, Neues Schloß, Detail des linken Treppenhausfreskos (Verf.)

Schwierigkeiten bereiten dem Rezensenten die als F. I. Leicher angesehenen Nummern 28 („Wetter/Blitz-Heilige“) und 29, da bei dem auch von Unterberger und Sambach beeinflussten Leicher ab 1770 schon stärker klassizistische Elemente erwartet werden können (z. B. „Hl. Sippe“, Österr. Barockmuseum, Wien, Inv. Nr. 4080). Im Vergleich mit dem Entwurf für die Clarissinnenkirche Prag (Sammlung Rossacher, Inv. Nr. 0353) erscheinen die Bozzetti Nr. 30 und 31 für die Seitenaltäre in der Hofkapelle z. Hl. Kreuz auf dem Hradschin, Prag, um einiges schwächer und lassen — wenn original — die von Klara Garas in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift für Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*, Graz 1986, Seite 115, angesprochene und auch vom Rezensenten aus zu geringer Werkkenntnis vermutete Bedeutung Franz Anton Palkos nicht erkennen. Der ältere Palko-Bruder verbindet v. a. bei der Ausführung wenig innovativ böhmische (z. B. Brandl) und venezianische (v. a. Piazzetta und Ricci) Einflüsse.

Ab Katalognummer 32 folgen Zeichnungen des für Mildorfer, Bergl, Kracker (v. a. Nr. 33) und Maulbertsch wichtigen Initiators Paul Troger. Die Nummer 34 stellt wohl nicht den „hl. Joseph“, sondern „Jesaias umgeben von Noah, Abraham, Isaak, etc.“ dar. Das Troger-Œuvre befindet sich ebenfalls noch in einem schlecht geordneten Zustand. Unseres Erachtens handelt es sich bei der erwähnten Zeichnung um ein Produkt Mildorfers oder F. K. Palkos. Nummer 35 ist ebenfalls eher eine variierte Nachzeichnung der Werkstatt denn ein originaler Troger. Der Entwurf für Melk (Nr. 36) zeigt die Bedeutung Trogers für die österreichische Malerei um 1750 (z. B. für F. K. Palko). Dem Umkreis des mehr plastisch empfindenden Michelangelo Unterberger wird zu Recht die Katalognummer 37 zugewiesen.

Weitere Ausstellungen und Gegenüberstellungen dieser Art (z. B. früher *F. A. Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn*, Langenargen 1984) könnten in Verbindung mit gut bebilderten und zuverlässigen Monographien des gesamten Maulbertsch- und Wiener Akademie-Umkreises (ein Desiderat und eine Aufgabe nicht zuletzt für den wissenschaftlichen Nachwuchs) die „wilde Deponie: Maulbertsch“ weiter „entsorgen“ und letztlich unser Urteil über Maulbertsch „klären“ helfen.

Hubert Hosch

Rezensionen

JOHN MICHAEL MONTIAS: *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton, Princeton University Press 1989. 407 pp., 57 figs. \$ 49,50, Paperback edition \$ 19,50.

It is certainly true that the more we like specific works of art, the more we want to know about the circumstances of their creation, especially about the artists who created them and the milieu in which they worked. Such knowledge usually deepens our understanding and appreciation of the works by bringing us closer to the spirit of the times, the values of the artists, and the artists themselves. Moreover, it is generally true that the artists we especially admire today are the ones about whom we have the greatest amount of information, largely because they were also the ones whose praises were most