

I V O K R S E K

DIE MALERISCHE DEKORATION
DER PIARISTENKIRCHE IN NIKOLSBURG.
F. A. MAULBERTSCH UND F. I. LEICHER

Im Piaristenkloster in Nikolsburg hat die Malerei gleich von Anfang an eine gute Aufnahme gefunden. Bereits aus dem Jahre 1632, ein Jahr nachdem die Piaristen von Kardinal Franz von Dietrichstein auf seinem Gut in Nikolsburg angesiedelt wurden und auf diese Weise in unsere Länder eingezogen sind, besitzen wir eine Nachricht, daß sie dem Gründer des Ordens, dem hl. Joseph von Calasanza, ein Porträt ihres Gönners, des Kardinals Dietrichstein, nach Rom als Geschenk zu schicken beabsichtigten; zwei Jahre später sollten sie sich sogar für einen Bildereinkauf in Italien interessiert haben und 1639 erstanden sie mit Unterstützung des Grafen von Kaunitz für den Hauptaltar ihrer Kirche ein Bild des Johannes des Täufers.¹ Die Anzahl von Malerarbeiten im Kloster, in der Schule, und begreiflicherweise auch in der Kirche, nahm im Laufe der Zeit beständig zu. Das geht auch aus den in Nikolsburg erhaltenen Klosterquellen hervor.² Die wenigen Nachrichten von den Gemälden werden darin freilich — gemäß der zeitgemäßen Nichtbeachtung der Künstlerpersönlichkeit — ohne Angabe der Autoren angeführt. Eine Ausnahme bildet nur die Nachricht, daß zwei kleinere Bilder für Reliquiare zwischen 1736—1738 der Nikolsburger Maler Johann Klar geliefert hat. Von kleinerem Ausmaß und Wert dürften wohl auch die 20 Bilder im Klostergang sein, die bedeutende Repräsentanten des Ordens darstellen und für die 1716 2 Gulden 20 Groschen pro Stück bezahlt wurden. Diese Arbeiten haben sich jedoch nicht erhalten; dies gilt übrigens auch für viele Gelegenheitswerke, z. B. Ausstattungen, die rege Theatertätigkeit des Klosters und die kirchlichen Feste betreffend, wie z. B. für den Triumphbogen mit Gemälden (die die Taten des Ordensgründers, des hl. Joseph von Calasanza, schilderten), der 1749—1750 errichtet und in der Kirche am Festtage des Heiligen aufgestellt wurde. Es haben sich aber auch Arbeiten dauerhafteren Charakters, z. B. die Wandmalereien des Klosters, nicht erhalten. Als Wandmalereien wurden wohl einige Bilder im Refektorium ausgeführt, über deren Herstellung, ohne Angabe der Technik, man im Jahre 1708 und später noch einmal in dem Zeitabschnitt 1757—1760 spricht. Ganz bestimmt war dies der Fall in der Bibliothek, wo die angeführten Klosterquellen die Freskoesstattung (1714) ausdrücklich erwähnen.

Von dem ursprünglichem Reichtum ist heute nur noch die malerische Rokokoausstattung der Kirche durch Fresken und Altarbilder erhalten geblieben, die in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts samt der ganzen Kircheneinrichtung in Angriff genommen wurde. Sie bildet einen der bedeutendsten Malereikomplexe der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in unseren Ländern. Von der älteren Ausstattung der Kirche wissen wir nur wenig. Vorläufig stehen nur die obenangeführten Nachrichten über das Bild des Hauptaltars von Jahre 1639 zur Verfügung, ferner werden (in den obenangeführten Klosterquellen) die erworbenen zwei Bilder für den Altar des hl. Joseph von Calasanza (1709)³, und ein Bild des hl. Johannes des Täufers für den neuen Altar (1741)⁴ erwähnt. Weitere Nachrichten betreffen schon die heutige Ausstattung und berichten über neue Bilder für den neuen Altar des hl. Joseph von Calasanza und für den Altar des hl. Joseph (1757)⁵. G. Wolny berichtet (1858) noch von einem heute verschollenen Bilde der Auferweckung des Lazarus in der Taufkapelle, ohne es jedoch näher charakterisiert zu haben.⁶

Das Fresko der Nikolsburger Piaristenkirche ist nicht signiert und auch in den Klosterniederschriften wurde der Name des Autors bisher nicht entdeckt. Schon die ältesten Nachrichten^{6a} schreiben jedoch das Fresko Franz Anton Maulbertsch zu, und auch stilistisch-kritische Gründe unterstützen diese Attribution. Der

Freskoschmuck wurde sehr wahrscheinlich bei den größeren Adaptationen der Kirche in den Jahren 1757–1760 durchgeführt, wo dem Zeugnis der erwähnten Klosterquellen gemäß u. a. das Presbyterium erhöht und mit dem Schiff eingewölbt und dekoriert wurde. Ein genaueres Datum der Malerdekoration des Presbyteriums (das Jahr 1759) wird (mit einem gewissen Vorbehalt) von A. A. Neumann angegeben, der das Datum aus den römischen Ordensquellen gewonnen hat.⁸

Falls Maulbertsch in Nikolsburg tatsächlich 1759 arbeitete, war dieses Jahr für ihn voller bedeutender Aufgaben. Im März schloß er einen Vertrag über die Ausstattung des Lehenssaals der bischöflichen Residenz im Kremsier, die im Sommer ausgeführt werden sollte. Im selben Jahr arbeitete er noch in Wien an dem Fresko des Ratsaals der Wiener Akademie in der ehemaligen Universität. Dazu kam es wohl Anfang Herbst, weil dieses Werk als Grundlage für Maulbertschs Aufnahme zum Mitglied der Akademie am 1. Oktober 1759 diente.⁹ Für die Arbeit im Piaristenkloster käme dann am wahrscheinlichsten der Frühling 1759 in Betracht. Es ist schwer zu entscheiden, ob Maulbertsch 1759 die gesamte Kirche, d. h. auch die Fresken im Schiffe und über dem Chor und nicht nur das Presbyterium, das die betreffende Nachricht erwähnt, ausgemalt hat. So viel steht aber fest, daß selbst wenn der gesamte Freskenschmuck nicht in einem Jahr durchgeführt wurde, er im Laufe kürzester Zeit vollendet sein mußte. Alle Fresken Maulbertschs in der Piaristenkirche entsprechen nämlich vollkommen dem Schaffen Maulbertsch in der 2. Hälfte der fünfziger Jahre. Man kann daher kaum der neuesten Monographie über Nikolsburg beistimmen, die ihre Entstehung bis in die vorgeschrittenen sechziger Jahre (1766) setzen will.¹⁰

Die malerische Dekoration der Piaristenkirche in Nikolsburg war nicht das erste Werk Maulbertschs für diesen Orden. Bereits zur Zeit seines künstlerischen Debüts (als ziemlich unbekannter junger Maler) schuf er 1752–1753 einen Freskenzyklus für die berühmte Klosterkirche der Piaristen Maria Treu in Wien. Der Erfolg dieser Arbeit bewirkte wohl, daß der junge Maler nach einigen Jahren, nachdem sein Ruf bereits mächtig gefestigt war, zur Ausschmückung der Nikolsburger Schwesterkirche eingeladen wurde. Sie wurde angeblich „meist auf Kosten des Kollegiums mit fürstlicher Unterstützung“ dekoriert.¹¹

Näheres über das Entstehen des Freskos wissen wir leider nicht, da sich der Vertrag nicht erhalten zu haben scheint. Wir wissen daher auch nichts über die zwischen dem Besteller und dem Maler bestehenden Bedingungen, nichts von den Etappen der Arbeit, von der Höhe der Belohnung usw. Wir entbehren auch die schriftliche Formulierung des ikonographischen Inhaltes des Freskos, das sog. Programm oder Konzept, das wohl von einem theologisch und humanistisch gebildeten Ordensmitglied zusammengestellt worden war. Auch die weiteren wichtigen Dokumente des Vorbereitungsstadiums, die Probeskizzen, die der Maler in der Regel vor Beginn der Arbeit vorlegen mußte und in denen der Ideen- und Malergehalt des künftigen Werkes enthalten war, haben sich nicht erhalten. Es bleibt also nichts anderes übrig, als unsere Aufmerksamkeit direkt dem Werk selbst zuzuwenden.

Die Grundidee der Kirchendekoration ist die Verherrlichung des Schutzpatrons der Kirche, des hl. Johannes des Täuflers. Dies bestimmt nicht nur die Freskenthematik, sondern beeinflußt auch den Rest der Maler- und Bildhauerdekoration. Auf dem Hauptaltar befindet sich nämlich ein großes Bild der Taufe Christi durch Johannes und die Standbilder der Eltern des Johannes, des Zacharias und

der Elisabeth. Die Kanzel ist mit Reliefs ausgeschmückt, die ihren Stoff aus der Johanneslegende geschöpft haben. In dieser Ausrichtung auf die Sankt Johannes Thematik steht die Nikolsburger Kirche einem anderen nährischen Piaristenheiligtum nahe, nämlich der Kirche des hl. Johannes in Kremsier, dessen Ausschmückung ungefähr gleichzeitig mit Nikolsburg zustande kam. Ein gemeinsames Element bei der Dekoration ist (außer der obligaten Ehrung des Ordensgründers Joseph von Calasanza) auch die Verbindung der Apotheose des hl. Johannes des Täufers mit der eines der berühmtesten Heiligen der Barockzeit, des hl. Johannes von Nepomuk, dem ebenso in Nikolsburg, wie im Kremsier das Bild eines Nebenaltars geweiht wurde.

Das Freskenzentrum wird durch das zentrale ovale Deckengemälde mit dem *Triumph der hl. Dreieinigkeit* gebildet. In dem Lichtglanz der der Taube — dem hl. Geist auf der Brust des Gottvaters — entströmt, sitzt der Gottessohn auf einer Weltkugel, umgeben vom Chor der Engel, die das Kreuz samt anderen Marterwerkzeugen und das Banner des von dem Tode auferstandenen Christus tragen. Die Zentralszene veherrlicht also die Erlösertat Christi, seinen Martertod, seine Auferstehung und Weltmission. Sie ist die Vollendung eines ganzen Freskenzyklus, denn Johannes der Täufer ist nach der Bibel ein Vorläufer Christi, ein Heiliger, der die Ankunft des Erlösers vorbereitet hat. Die zeitälteste Szene der Johanneslegende, *Mariä Heimsuchung*, ist eines der vier Bilder, die die zentrale Himmelszene umgeben. Daran knüpft die *Geburt des hl. Johannes* am Gewölbe des Musikchors und die übrigen drei Szenen am Schiffsgewölbe an (*Namengebung des hl. Johannes*, *Johannes' Predigt*, *Johannes vor Herodes*). Im Presbyterium ist über dem Bild der *Taufe Christi* am Hauptaltar auf dem Schlußgewölbefeld eine Kuppel mit *Gestalten schwebender Engel* und schließlich in dem weiteren Feld die dramatische *Enthauptungsszene* gemalt. Eine Ergänzungsfunktion im ikonographischen System des Freskenschmucks üben schließlich noch weitere kleinere Motive aus. Es sind zwei Engelpaare in den fiktiven Nischen an den Seiten des Triumphs der hl. Dreieinigkeit, ferner Motive, die die Begebenheiten aus dem Leben des hl. Johannes in einen weiteren Rahmen der Kirchengeschichte eingliedern und die spätere Macht und den Gedankenaufstieg der Kirche andeuten sollen: die zwei Halbgestalten der *Kirchenfürsten* (*des hl. Petrus und Paulus*) im Presbyterium, sowie die vier Halbgestalten der *Kirchenväter* in den an den Gewölbeanläufen über den Pilasterkapiteln des Schiffen befindlichen Medaillons.

Der Freskenschmuck füllt nicht nur die Platzelgewölbe des Presbyteriums und des Musikchors, sondern auch das große flache Platzelgewölbe des Schiffes. Die bunten Figural szenen sind in das System der fiktiven architektonischen Dekoration eingliedert, die eine durch lichte Rocailleornamentik dekorierte Kulisse bildet. Das Theatergepräge der gesamten Dekoration, das stark an das Illusionssystem der Maulbertschen Fresken in Sümeg (1758—1759) und Kremsier (1759) erinnert,¹² tritt insbesondere im Schiff zutage, wo eine Art Kuppel gebildet wird, die sich in ihrer Mitte in den Himmel öffnet und auf ihrem Umkreis vier an Theatorportale erinnernde Öffnungen hat, hinter denen die Szenen der Johanneslegende spielen.

Die von dem Maler der Nikolsburger Freske geschaffene Welt appelliert vor allem auf Sinne und Gefühle des Zuschauers, indem sie die Wirklichkeit in ihrer konkreten Einzigartigkeit zeigt, die jedes Rationalismus und jeder Abstraktion bar ist. Der barocke Illusionismus erreichte hier in dem Werk eines der

größten außeritalienischen Freskomaler einen seiner höchsten Gipfel. Die einzelnen Bilder sind äußerst wirkungsvoll, durch charakteristische Figuren, häufig mit ein wenig bizarren Gesichtern belebt, so daß die Johanneslegende ein Gepräge bunter, suggestiv lebensvoller Szenen erhält. Der Reichtum der malerischen Schilderung, der nochmals die Fresken in Sümeg und Kremsier in Erinnerung ruft, ist in der vorhergehenden österreichischen Freskomalerei ohne Beispiel. Die Hauptquelle dieser Einzigartigkeit und das wesentliche Ausdrucksmittel ist das Kolorit, eine im höchsten Maß mit Licht gesättigte Farbe, so daß ein gewisses atmosphärisches Fluidum „des farbigen Lichts“ entsteht, das die momentane Lichtkonstellation zu erfassen scheint. Alles lebt und webt in wechselndem Licht-
rausch.

Ein wirksames Ganzes ist vor allem das *Schiffsgewölbe*, breit entfaltet und durch den Malerschmuck ausdrucksvoll, dabei aber sehr fein — mit echt wienerischer Eleganz — gegliedert. Sein Anblick macht die von Rokoko bewirkte Verwandlung begreiflich. Die unwiderstehliche Aufwärtsbewegung, den Fresken des Hochbarocks eigen, wie es z. B. bei Werles Fresko im Eingangssaal des Schlosses in Nikolsburg der Fall war, wo die gemalte Balustrade an der Decke die Aufwärtsbewegung der Wände fortgesetzt hat, wo die ganze Decke fiktiv durchbrochen und in eine durch mächtige plastische Wolkenringe durchwobene Himmelsfeierie verwandelt war, fällt hier schon gänzlich weg. Die Illusionsarchitektur von Maulbertsch, zart, dekorativ und nur mäßig aufwärtsgebogen, schwebt über dem Interieur wie eine atmosphärische Farbenvision, die im Einklang mit der Gewölbe-modellation leicht mitschwingt. Die konzentrisch angebrachten Johannesszenen verleihen ihr eine gewisse Rotationsbewegung, wodurch die Höhentendenz neutralisiert wird, sodaß das Gewölbegemälde den Kircheninnenraum eher abschließt, statt ihn zu öffnen und mit dem Unendlichen wie im Hochbarock zu verbinden. Der ovale Durchblick in den Himmel in der Mitte (mit dem Triumph der hl. Dreieinigkeit) entbehrt trotz seiner luftgesättigten Tiefe die Raumdynamik der Himmelsszenen des Hochbarocks. Er ist sehr locker komponiert und durch immaterielle Atmosphäre erfüllt, der die Gestalten in rhythmischen Tanzbewegungen gleichsam entschweben. Das markante Blau und Rosa der Wolken, die gedämpften roten, blaugrünen und gelben Töne der Engelgewänder gehen in höheren Lagen in feinen Farbenschimmer und intensiven gelblichen Glanz um die hl. Dreieinigkeit über. Das Kolorit der umgebenden Szenen der Johanneshistorie erhält die Transparenz der Himmelserscheinung aufrecht, wird jedoch in einer ausdrucksvolleren und bunteren Skala verarbeitet, in wirksamem Kontrast zu dem lichterem Kolorit des Systems der Illusionsarchitektur, wo feine weißliche, violette und rosige Töne, mit grünlichen und graulichen zusammentreffend, mit goldenen Akzenten der Rahmen und Dekorationsvasen und mit dem weißlichen Glanz an den Kanten der architektonischen Glieder und Rocailles harmonisch ausklingen.

Einen recht farbigen Eindruck macht die *Predigt des hl. Johannes*, in einer Landschaft situiert, beherrscht von der farbigen Figur des Reiters auf dem Schimmel mit dem lichten Relief der Figuren in dem grün durchschimmerten Nebel. Die pittoresken Szenen der *Namengebung des hl. Johannes* und des *hl. Johannes vor Herodes* fesseln eher nur durch einige Details, wie z. B. den Thron des Herodes, dessen grünes und violettes Halbdunkel durch goldigen und rotglühenden Schimmer beleuchtet wird und aus dem plötzlich farbige Figuren auftauchen, insbesondere die perlmutterartig schillernde Figur der Salome. Malerisch attraktiv

in dieser Szene sind auch die Figuren des Pagen und des Hundes. *Mariä Heim-suchung* hingegen spricht vor allem als Ganzes an, als faszinierende malerische Komposition. Ihre sinnliche Wirkung stützt sich -- wie übrigens auch bei den anderen Szenen -- in erster Reihe auf das Licht. Der Farbenwechsel ist eine Folge der wechselnden Lichtintensität, es geht also vor allem um eine Farbe-Licht Relation. Gleichzeitig treten jedoch auch die absoluten Werte der Farbenskala, die eigentlichen Farbwerte zutage. Der Maler, die Farbe als solche genießend, steigert, wandelt ab, mischt und setzt einander gegenüber eine ganze Skala ro-siger, violetter, blauer und goldiger Töne. Die Farbe löst sich hier auf eine nie-dagewesene Weise von der Gegenständlichkeit und von dem Bloß-Darstellenden los. Der malerische Illusionismus, gegründet auf der Vorstellung eines durch Lichtatmosphäre erfüllten Raums, erreicht in diesem Barockspätwerk einen seiner Höhepunkte, wächst jedoch zugleich darüber hinaus in freien, in die Zukunft wei-senden Kolorismus.¹³

Analoge Antizipationen der Kunst der nächsten Epoche lassen sich auch bei anderen Maulbertschen Fresken vom Ende der fünfziger Jahre feststellen, so z. B. in dem Fresko zu Sümeg (insbesondere in Christi Beschneidung) und in Krem-sier (vor allem in der Szene mit Ferdinand II. und in der Gefangennahme und Einkerkerung der Olmützer Kanoniker). Mit Kremzier und Sümeg teilt das Nikolsburger Fresko noch eine (mit dem gerade Erwähnten eng verbundene) mar-kante Eigenschaft. Maulbertsch hat hier schon ganz definitiv und souverän die Trogersche Expressivität assimiliert, die italianisierende Plastizität Trogers jedoch höchst persönlich umgestaltet und einen charakteristischen, von innerer Erregung durchdrungenen Figuralstil geschaffen. Mit äußerst freier und rascher Pinse-handschrift gestaltete er seine Figuren gleichsam aus Fragmenten von meistens nur flachangedeuteten Formen,^{13a} ergänzt durch überraschende plastische Akzente und ausdrucksvolle farbige Zeichnung, vor allem in den Physiognomien. Die Lichtpointen werden durch markante Kalkpasten aufgetragen, die Farbe ist plötz-lichen Wandlungen ausgesetzt. Es ist die persönlichste und zugleich die höchste Leistung auf dem Gebiete des expressiv zugespitzten, von Schülern Trogers re-präsentierten österreichischen Rokokos. Später, schon vom Ende sechziger Jahre an, kam es dann zu einer Beruhigung und zur Festigung von Form und Farbe.

Auch die Bilder über dem Musikchor und im Presbyterium sind sehr bemerkenswert. *Die Geburt des hl. Johannes* am Chorgewölbe mit der Prachtgruppe der durch das von oben kommende Licht überraschten und aufgeregten Frauen wurde in kalter Skala gebrochener violetter und grüner Töne mit einigen ocker-gelben und goldigen Stellen gemalt, deren ursprünglicher Reichtum jedoch leider nicht mehr völlig erhalten ist.¹⁴ Viel besser hingegen ist wohl die neben der Heimsuchung beste Szene des ganzen Zyklus, *Die Enthauptung* am Gewölbe des Presbyteriums, erhalten geblieben. Sie ist bereits durch ihre Gesamtkonzeption bemerkenswert. Der Maler hat in diesem Bilde die Raumdynamik des Gewölbes voll ausgenützt; sein Aufwärtstreben unterstreicht die erregte Bewegung der Szene, die sich als raummäßig gestaltetes mächtig wogendes Relief entwickel't, das durch dramatische Licht- und Farbenkontraste gegliedert wird; die Ex-pression erreicht da eine beachtenswerte Intensität. Das gesamte Gemälde wird aus farbigem Licht geschaffen, das sich in unzähligen Verwandlungen ver-dichtet und zerfließt, licht und dunkel wird, in großen Massen und winzigen Splittern erscheint, seine Transparenz jedoch auch in den Schattenpartien auf-rechterhält. Der malerische Vortrag ist reichlich differenziert, geht von energi-

schen Zügen und unregelmäßigen Flecken in feine Finessen der Lichtdetails über, die den Farbenmassen Vibration und spontane Lebendigkeit verleihen. Die Farbigkeit ist jedoch weniger bunt als bei den übrigen Szenen im Kirchenschiffe und manches erinnert da noch an das Fresko in der Wiener Piaristenkirche (1752–1753). Die verhältnismäßig strenge Skala wird verhalten, aber wirkungsvoll durch einige rote, grünliche und kalt blaue Stellen belebt. Ein wahres Kleinod der Valeurmalerei ist die ein wenig bizarre aber großzügig konzipierte Gestalt der Salome, kühn in einen Flächenkomplex von silbrigen, bläulichen und Topastönen überführt. Diese Gestalt, die gleichsam ihr eigenes Licht ausstrahlt, gleich wie die Alten links, erinnert an die strahlenden Rembrandtschen Engelfiguren und ist einer der bedeutenden Belege der Rembrandtremiszenzen in der mitteleuropäischen Rokokomalerei. Die lichtmäßige Betonung verfolgt hier jedoch deutlich ein anderes Ziel, als es bei Rembrandt der Fall ist. Bei ihm wird dadurch das Motiv vergeistlicht, während hier eher das Interessante der malerischen Ausführung hervorgehoben wird. Die rein malerischen Werte werden also in den Vordergrund gerückt.¹⁵

Die Vorliebe der mitteleuropäischen Malerei des Rokoko für Rembrandt kann man als romantischen Historismus und als Spätstilerscheinung auffassen. Gegen Ende der barocken Stiletappe tritt offensichtlich die Zuspitzung und tiefgreifende Verselbstständigung der malerischen Tendenzen ein. Die Rembrandtschen Remiszenzen sind nicht das einzige Merkmal dieser Spätstilstimmung. Denselben Sinn besitzt der extreme (das 19. Jahrhundert schon voraussagende) Sensualismus und besonders der entfesselte Kolorismus mancher Szenen der Johannes Legende (*Mariä Heimsuchung!*), der zugleich, wie schon erwähnt wurde, die Selbstherrlichkeit der künstlerischen Phantasie des kommenden Jahrhunderts antizipiert. *Mariä Heimsuchung*, ebenso wie *Die Enthauptung Johannes*, wird durch einen Reichtum malerischer Werte charakterisiert, der bei den Freskenmalern der früheren durch Paul Troger und Daniel Gran repräsentierten Generation keine Analogie findet. Das Fresko nimmt hier die früher bloß der Ölmalerei (dem Hängebild) vorbehaltenen Qualitäten auf.¹⁵ Der Maler stattet es mit allen malerischen und handschriftlichen Details und Finessen der Ölbilder aus, mit Details, die eigentlich in vollem Maße nur er selbst beim Schöpfungsakt auskosten kann und die dem Zuschauer, der die Gewölbegemälde eigentlich nur von fern beobachtet, entgehen müssen. Es handelt sich hier vor allem um persönliches, betont subjektives Erlebnis des Künstlers, der sich als Kolorist völlig ausleben will. Malerische Bereicherung bringt freilich auch eine bedeutende Erweiterung und Vertiefung der Ausdrucks- und der Stimmungswerte; auch in dieser Richtung tritt also eine Annäherung an die spezifische Welt des Hängebildes in Erscheinung. Das sind freilich alles schon neue Momente, durch die sich die Maulbertschs Wandgemälde eigentlich der traditionsmäßigen (mehr oder weniger überpersönlich orientierten) Sendung der Barockfresken zu entfremden beginnen.^{16a}

Nach der Analyse der Fresken möchten wir noch einige Bemerkungen zur Frage der Autorschaft hinzufügen. Bereits J. P. Ceroni führte an,^{16b} daß ein Teil der Freske der Kirche Werk des Malers Felix Ivo Leichers ist, von dem auch einige Altarbilder in der Kirche stammen, und diese Meinung erscheint häufig auch in der späteren Literatur. Außerdem wurde in der Literatur als Maulbertschs Gehilfe in Nikolsburg Johann Angst erwähnt.¹⁷ Eine Mitarbeit F. I. Leichers ist schon daher nicht sehr wahrscheinlich, weil wir von diesem Maler von Alt-

arbildern bis jetzt kein Wandgemälde kennen.¹⁸ Auch wenn das Nikolsburger Fresko als Ganzes das außerordentlich hohe Niveau einiger Teile (einsbesondere der Heimsuchung oder der Enthauptung), nicht erreicht, muß man sie in der Gesamtkonzeption, wenn auch vielleicht nicht in der Gesamtausführung, für ein einheitliches Werk eines großen Malers halten, ein Werk, das sich in die Maulbertsche Entwicklung der fünfziger Jahre organisch eingliedert und samt der Fresken in Heiligenkreuz-Gutenbrunn (1757), in Sümeg (1757–1758) und in Kremsier (1759) zu seinen besten Leistungen gehört. Das schwächere Niveau einiger Stellen (Namengebung des hl. Johannes, hl. Johannes vor Herodes) könnte freilich zum Teil auch nur scheinbar sein, da es durch den heutigen Zustand verursacht ist, nämlich durch das Abstäuben der Freske, wodurch einige Partien insbesondere im Schiff und über den Musikchor stärker in Mitleidenschaft gezogen wurden; auch die ungleiche Vorbereitung der Malunterlage (ungleiche Qualität des Bewurfs) konnte mitspielen. Eine gewisse Rolle dürften ferner subjektive Ursachen gespielt haben, das ungleiche Interesse des Meisters und schließlich auch eine stärkere Beteiligung der Gehilfen bei der Ausführung weniger gelungenen Szenen und wohl des gesamten Dekorationsapparates. Einer der Werkstattgehilfen war wohl der bereits erwähnte Joh. Angst, (wahrscheinlich Sohn von Ernst Friedrich Angst, Lehrer an der Wiener Akademie), der bereits im folgenden Jahr (1760), fünfundzwanzig Jahre alt, gestorben ist.¹⁹ Der Anteil von Gehilfen ist schon wegen der Anzahl von Aufgaben, die 1759 Maulbertsch übertragen wurden, wahrscheinlich. In dem Vertrag über das Fresko in Kremsier aus demselben Jahre ist übrigens über Gehilfen ausdrücklich die Rede.

* * *

Maulbertschs Autorschaft des ganzen Freskos steht also fest. Bei den *Altarbildern* (die alle wohl aus der Zeit der neuen Einrichtung der Kirche in Jahren 1756–1760 stammen) muß man jedoch zwischen Maulbertsch und Leicher unterscheiden. Auch hier sind die bisherigen Meinungen nicht ganz eindeutig. Mit Recht wird wohl *das Bild am Altar des hl. Johannes von Nepomuk* F. A. Maulbertsch zugeschrieben. Die Entdeckung einer Signatur Leichers auf der Rückseite des Hochaltarsblattes mit der *Taufe Christi* (bei der Restaurierung 1954)²⁰ erschütterte jedoch die Tradition von Maulbertsch als Autor dieses Bildes,²¹ obwohl diesem Werk eine gewisse Qualität nicht abzuspochen ist. Schon seine Lichtregie ist interessant. Die von den Monumentalgestalten des Christus und des hl. Johannes beherrschte Szene versinkt im braunem und grünlichem Dunkel, in dem nur Stellen, die vom Sakrallicht beleuchtet sind, oder direkt seine Lichtquelle bilden, auftauchen. Im oberen Himmelsteil des Bildes wird die Lichtquelle des gelblichen Glanzes von der Taube des hl. Geistes gebildet. Ihr Licht dringt auch in die irdische Sphäre ein, wo jedoch die Lichtintensität in der Gestalt des Christus und eines der assistierenden Engel bedeutend gesteigert wird. Bei der halbnackten Figur Christi tritt zum Oberlicht noch ein eigenes Licht hinzu, das sich in die Umgebung durch die Gloriole ausbreitet, die den blaßrosigen grün modellierten Kopf und die Schultern umgibt. Zum Unterschied von der plastischen Fülle beider Hauptgestalten ist der assistierende Engel in der Lücke zwischen dem bleichen Christus und dem sonnenverbrannten Johannes visionär immateriell, aus leuchtendem Gewebe weißer, rosiger und lichtblauer Töne bestehend. Diese Engelsfigur mit ihrem eigenen Licht ist zusammen mit Christi Halbfigur, insbesondere mit dem psychisch konzentrierten Gesicht und mit den über die Brust gekreuzten Händen in einer wirkungsvollen Geste der Demut der beste

und zugleich koloristisch fortgeschrittenste Teil des ganzen Gemäldes. Die übrigen Partien sind bei weitem nicht so überzeugend. Ja es gibt hier auch störende Mängel, z. B. in der Figurenkonstruktion und der Modellierung (Füße des Christus, Gestalt des hl. Johannes, das Lämmchen, der knieende Engel), von denen kaum alle den späteren Übermalungen zugeschrieben werden können. Doch auch die ausgezeichneten Details, wie der obere Teil der Figur Christi und der leuchtende, wohl durch Maulbertschs Rembrandtmotive inspirierte Engel erreichen die malerische Spontaneität und Ausdruckskraft der authentischen Maulbertschwerke nicht. Eher ist ihnen vieles mit Leichers Gemälden in der Piaristenkirche, insbesondere mit Mariä Himmelfahrt, gemeinsam. Dies trifft zu nicht nur für die kleinen charakteristischen Details, wie z. B. den Engelknaben, der beim linken Rand der Taufe das weiße Tuch Christi hält, sondern auch für das Kolorit der Zentralgestalt Christi und auch für ihren Ausdruck, der etwas Süßliches hat. Übrigens steht die farbige Gesamtstimmung Der Taufe Christi und Der Himmelfahrt Mariä einander sehr nahe und unterscheidet sich markant von der Maulbertschen Farbenexpression.

Leicher ist also sehr wahrscheinlich Schöpfer des ganzen Bildes des Hauptaltars, obwohl die Taufe im Unterteil mit einem Maulbeerzweig versehen ist, der insbesondere im früherem Werk Maulbertsch für symbolische Signatur des Künstlers gehalten wird.²² Der Kontrast zwischen der wirklichen Leicherschen Unterschrift auf der Rückseite und der symbolischen Unterschrift Maulbertschs auf der Vorderseite des Bildes ist — an den Gewohnheiten der Werkstätten des Barocks gemessen — nicht so schwerwiegend, wie es heute erscheint. Die Frage der Autorschaft war im Barock nicht so akut wie später, zur Zeit des Individualismus im 19. Jahrhundert. Es war auf nichts Seltenes, wenn bedeutende Barockkünstler die Arbeit ihrer Werkstattgehilfen oder anderer Künstler als ihr eigenes Werk abliefern, insbesondere, wenn es sich um einen Künstler verwandter Orientierung handelte.²³ Was die Orientation anbelangt, stand Leicher Maulbertsch wirklich nahe. Seine Beziehung zu ihm, die öfters fast als Epigonatum bezeichnet werden könnte, wurde von Anfang an durch den gleichen Ausgangspunkt beider Künstler, durch die Zugehörigkeit zum Schülerumkreis Paul Trogers, gegeben.^{23a} Die Nikoslburger Taufe Christi kann ihre Trogersche Herkunft wirklich nicht leugnen. Sie verrät sie teils durch ihre bildnerische Struktur, teils durch Typen und Attitüden der Figuren, die beispielweise an Trogers Taufe Christi in Wulzeshofen (1739) oder an die in der Prälatur des Klosters in Zwettl (um 1746) erinnern.²⁴

Durch das Helldunkel gebundene Kolorit hängt mit dem Bild des Hauptaltars auch die Maulbertsche *Verherrlichung des hl. Johannes von Nepomuk* auf dem Seitenaltar im Schiffe zusammen. Diese unterscheidet sich jedoch von dem Hauptaltarbild durch ihren ausgesprochen expressiven Charakter, der wohl noch stärker als in den meisten Fresken der Kirche zutage tritt, von denen dem Johannes von Nepomuk Bild insbesondere die Szene mit Johannes dem Täufer vor Herodes sehr nahe steht. Die Figuren des Bildes, einschließlich die des Heiligen, sind ausdrucksmäßig bis zur Bizarrerei deformiert. Die Formexpression wird begreiflicherweise in dem Werk des großen Koloristen durch die Farbenexpression aufs Intimste durchdrungen. Aus dem dunkelbraunen und grünlichen Milieu taucht bald mattes, bald stark beleuchtetes Gesplitter von Flächen und Formen auf, wie unregelmäßige Inseln von zerklüfteten Umrissen, die eine oft unterbrochene, durch das Bild von unten nach oben verlaufende Kurve bilden. Diese far-

bigen Inseln schließen sich jedoch nicht zu einem Ganzen zusammen (wenigstens nicht in dem Maße, wie es bei dem Bild des Hauptaltars der Fall war) mit der Quelle und den Reflexen des Sakrallichtes, sondern sind eher durch die Phantasie des Malers bedingt. Das Rembrandterlebnis, freilich persönlich umgestaltet, dürfte hier eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Die juwellenartige Farbenmasse, auf die Leinwand mit einer souveränen malerischen Freiheit aufgetragen, bildet eine eigenständige Realität, fern von jeder Nachahmung, die jedoch um so dringender die Wirklichkeit evoziert. Durch ihre reiche und feine malerische Faktur und den Farbenzauber fesselt vor allem die Figur der jungen Frau im Vordergrund (die in mancher Hinsicht an die Salome in der Freskoszene mit dem hl. Johannes vor Herodes erinnert). Mit verschämt geneigtem Kopf hält sie auf dem Schoß einen Lilienstengel (wohl eine symbolische Anspielung auf den Heiligen als Beschützer des guten Rufes), trägt helles Türkisgewand und einen zyklamenfarbigen Rock. Ihr Teint ist markant rosig in einen blaugrünen Ton übergehend, ihr Haar von delikater kühlblonder Farbe. Ein nicht wenig suggestives malerisches Ganzes ist auch das lichtstrahlende rosige und blaugrüne Kind (mit einem Palmzweig als Erinnerung an den Martertod des Heiligen), betont plastisch und von etwas bizarrer Gestalt, ebenso wie die ausdrucksmäßig deformierte Figur des Jünglings, eines Bittstellers mit versiegeltem Brief (wieder eine Anspielung auf die Tugend des Heiligen),²⁵ die durch ihre buntfarbige Details aus dem dunklen Bildrand auftaucht. Die Zentralgestalt des Heiligen hingegen ist zum größten Teil ins Dunkel getaucht und in verhaltenen stahlfarbigen, silbrigen und trüben Tönen ausgeführt, die auch bei den Figuren der Armen und der Engel, die matt in dem Dunkel aufleuchten, von neuem anklingen.

Die übrigen Bilder der Nebenaltäre bieten Szenen, die mit dem Bilde des hl. Johannes und mit den Fresken in derselben Zeit spielten, in denen jedoch — ähnlich wie beim Bild des Hauptaltars — eine viel zahmere Atmosphäre herrscht ohne alles Beunruhigende der sonstigen Maulbertschen Werke. Wenn man diese Malereien, die einen Durchschnitt der zeitgemäßen Produktion darstellen, mit den Maulbertschen Fresken und seinem Altarbild des hl. Johannes vergleicht, so sieht man, was eine originelle künstlerische Persönlichkeit bedeutet, die den Zeitstil in eine höchst eigenartige Version, in eine authentische künstlerische Welt, voller unwiderstehlicher Wirkung und Anregung umgestaltet.

Die beiden Bilder der Nebenaltäre im Presbyterium, *Mariä Himmelfahrt* und *Der hl. Philippus Neri* sind signierte Werke F. I. Leichers.²⁶ Von diesen Bildern ist Mariä Himmelfahrt durch ihre wohlgelungene Komposition hervorzuheben; sie wirkt durch Rhythmus von Kurven und Diagonalen, durch graziöses Zusammenspiel großer Ganzen und feiner Details und vor allem durch das sensualistische Kolorit. Es ist ein gefälliges Rokokobild im echtem Sine des Wortes, und gehört den charakteristischen Leicherschen Arbeiten der fünfziger Jahre an, deren Reihe durch die Bilder für die Wiener Piaristenkirche der hl. Tekla an der Wieden eröffnet wurde. Gleich wie bei den übrigen Bildern Leichers in Nikolsburg tritt auch hier die Verbindung mit Maulbertsch nicht sehr markant zutage und es handelt sich eher um das gemeinsame Formengut der Trogerschule. Besonders fehlt hier — trotz ziemlich starker Helldunkelkontraste — die Expression Maulbertschs. Das gilt für die gesamte Komposition, ebenso wie für die Gesichtstypen und die ganzen Figuren, die ruhig abgerundet und von mildem Ausdruck sind.

Das goldig braune Helldunkel verknüpft die zarten hellen Töne zu einem wirkungsvollen illusionenreichen Ganzen, wo sich am markantesten das gedämpfte Blau, das Olivengrün und die süßrosigen Töne des Gewandes der Mutter Gottes und der Inkarnate geltend machen. Verglichen jedoch mit dem Maulbertschen Bild des Johannes von Nepomuk fällt die schwächere Spannung der Malweise auf und ein gewisses Konventionelle der Komposition und der Lichtgestaltung, ein gewisses Statistische und Ausgeklemmte der Details, von denen überdies einige gleichsam schwämmig verwässert sind (z. B. das Gesicht der Jungfrau Maria).²⁷ Ähnliche Mängel treten noch deutlicher auf dem gegenüber aufgehängten Altarbild des hl. Philippus Neri zutage. Auch hier spricht zwar das Kolorit durch seine frische Sinnlichkeit an, weniger gelungen ist jedoch die Formstruktur und auch der Gesamtaufbau des Bildes. Auch die Zentralgestalt des Heiligen ist nicht besonders überzeugend, weder in der Ausführung von Details, noch in der kompositionellen Eingliederung, noch in der Proportionsbeziehung zu dem Ganzen.

Für die restlichen Bilder an dem Seitenaltar des hl. Joseph und des hl. Joseph von Calasanza erhielt 1757, wie wir bereits wissen, ein nicht genannter Wiener Maler 200 Gulden. Die Bilder des ersten Altars, *Der Tod des hl. Joseph* und das darüber befindliche kleine Bild *des hl. Florian* verraten eine andere Hand als die anderen Kirchenbilder. Sollte man in ihnen die Gemälde aus dem Jahr 1757 erblicken (falls diese nicht etwas später durch andere Gemälde gleicher Motive ersetzt wurden), so haben die Besteller von ihren Forderungen sehr viel nachgelassen. Das Bild des sterbenden hl. Joseph ist eine recht vereinfachte und grobe Variante des Trogerschen ikonographischen Schemas, das der italienischen Malerei (Fr. Trevisani) entnommen wurde und das in seiner Zeit sehr beliebt war.²⁸ Selbst wenn wir in Betracht ziehen, daß der heutige Zustand beider Gemälde von späteren Eingriffen beeinflußt werden konnte, kann von Leichers Autorschaft keine Rede sein.²⁹ Als sein Werk jedoch müssen ganz bestimmt beide Bilder des gegenüber stehenden Altars gelten. Das Hauptbild unten stellt den von Schulkindern umgebenen Gründer des Piaristenordens dar, den *hl. Joseph von Calasanza*. Darüber befindet sich die Szene des von Frauen gepflegten *heil. Sebastian*, die sich jetzt leider in schlechtem Zustand befindet. Während die Kinderfiguren im Hintergrund des Bildes des hl. Joseph und die Jungfrau Maria, die über der Szene mit dem Jesuskind erscheint, im Gesamtaufbau und in den Details ziemlich ungeordnet und haltlos sind, gehören die beiden Kinder im Hintergrund, die sich an ihren Lehrer anlehnen, zu dem malerisch und menschlich Wirksamsten der gesamten Altarbilder der Kirche. Gebildet aus delikaten hellvioletten, silbriggrauen, lichtblauen und blonden Tönen, werden sie zu einem außerordentlich einheitlichen malerischen Organismus. Wenn also in der maßgebenden Fachliteratur erwähnt wird, daß das Bild des hl. Joseph von Calasanza im Maulbertschen Atelier durch Mitarbeit beider Maler entstanden ist,³⁰ so konnte man gerade diese Figuren für das Werk Maulbertschs halten. Die Vermutung über Maulbertschs Anteil muß man jedoch gerade wie im Fall des Hauptaltars fallen lassen. Die malerische Vorstellungskraft, die die Figuren in der Maulbertschen Verherrlichung des hl. Johannes von Nepomuk oder die Kirchenfresken schuf, war bedeutend spontaner, kühner und außergewöhnlicher. Die Figuren beider Kinder, wiewohl sehr gelungen, sind doch bei weitem mehr beschreibender Natur. Sie dürfen wohl Früchte einer glücklichen schöpferischen Stunde sein, ähnlich wie gewisse Details im Bild des Hauptaltars, lassen sich jedoch sonst ohne Schwierigkeiten unter die Werke Leichers eingliedern.

ANMERKUNGEN

- ¹ A. A. Neumann, *Piaristé a český barok [Die Piaristen und der böhmische Barock]*. Píerov 1933, S. 129.
- ² Liber, in quo continentur spectantia ad Domum Nicolspurgensem. Nichtpaginierte Handschrift des Kapitellarchivs in Nikolsburg.
- ³ *Ibidem*, 1709: Imagines novae pictae ad altare S. Josephi et Sebastiani appositae... (es handelt sich offensichtlich — entsprechend dem heutigen Zustand und auch mit Bezug auf die Aufzeichnung weiter unter aus dem J. 1757 — um den Altar des hl. Joseph von Calasanza mit dem Bild des Heiligen und mit einem kleineren Bild des hl. Sebastian im Altaraufsatz).
- ⁴ *Ibidem*, 1741: Imago Vienna picta S. Joannis Baptistae et huc allata, pro altari novo 80 fl. NB. Huic est alia substituta. Vide historiam Domus, 4. 1.
- ⁵ *Ibidem*, 1756: Erectae sunt 4 novae arae laterales... 1757: Pro imagine B. Patris Nostri et S. Sebastiani ad novam aram dati sunt pictori Viennensi 100 fl. Pro imagine S. Josephi et Floriani ad aram dati sunt pictori Viennensi 100 fl.
- ⁶ G. Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren*. II. Abt. Brünnner Diözese, II. Bd., Brünn 1858, S. 55.
- ^{6a} Allergnädigst privilegierte Anzeigen. Wien 1771, Nr. 12, 18. September. Abgedruckt in vollem Umfang bei Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724—1796*. Budapest 1960, S. 250. (Ferner zitiere ich: Kl. Garas, *Maulbertsch*). Die Abhandlung von Kl. Garas in der *Maulbertsch-Monographie* (S. 44—46) ist — soviel ich weiß — bis jetzt die einzige kunsthistorische Bearbeitung des Nikolsburger Freskos, abgesehen von dem kurzem Absatz in der Broschüre über Nikolsburg aus dem Jahre 1962 (siehe unsere Anm. 10).
- ⁷ Sub unserer Anm. 2. angeführte Quelle, 1757—1760: Ecclesia ex integro reformata fuit, praeterquam enim quod presbyterium elevatum et novum tectum eidem impositum fuerit, ac demum per reliquam navim ecclesiae pilastri robustiores redditum fuerint ad sustinendum fornicem eidem impositum, cum alias laqueari arundineo tecta fuerit, interiore etiam ornatu, qui hodie conspicitur, illustrata est, in quod opus, uti ex calculo seorsim (sic!) facto videre licet, impensae factae sunt ultra 6000 fl.
- ⁸ A. A. Neumann, l. c., S. 89: Quod fabrica ecclesiae multas expensas fieri exigat, utpote cuius fornicem in presbyterio altior erecta, navis vere eiusdem loco laquearis arundineae fornicem firmata, praeterea arae omnes sex a fundamentis erectae, ficto marmore obductae, denique duae cupae* presbyterii picturis illustratae fuerint. Prov. Germ. et Boh. Decem primae domus. Mikulov. — Die Nachricht schöpft aus einem Referat über den Zustand des Nikolsburger Piaristen Kollegiums, das 1759 nach Rom geschickt wurde (vgl. den Text von A. A. Neumann, S. 89). In der dazugehörigen Anmerkung unten setzt der Autor jedoch vor das Datum 1759 das Wort *etwa* (tschechisch „asi“) an. — * „Cupae“: offensichtlich ein Versehen des Herausgebers A. A. Neumann, richtig: „cupullae“.
- ⁹ Kl. Garas, *Maulbertsch*, S. 44.
- ¹⁰ Jiří Kostka, *Mikulov [Nikolsburg]*. Praha 1962, S. 26. — G. Wolný, l. c., S. 55 setzt das Fresko ebenfalls in die sechziger Jahre: „Die Frescomalerei des im J. 1768 vollendeten Gewölbes“. Der Autor stützt sich wohl auf die falsche Angabe Cerronis (J. P. Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*. 1 Abt. 1807, fol. 21, Handschrift in dem Staatsarchiv in Brünn, Cerroni I. 33). (Ferner zitiere ich: Cerroni, *Skizze*...).
- ¹¹ G. Wolný, l. c. S. 55.
- ¹² Kl. Garas, *Maulbertsch*, S. 45.
- ¹³ In diesem Sinne sagt die Heimsuchung bereits die künstlerische Freiheit des kommenden Jahrhunderts voraus, insbesondere die romantische Farbenkomposition von Delacroix, und im gleichen Maß erinnert der Lichtgehalt und die Atmosphärizität Maulbertsch an das Kolorit des Impressionismus, bzw. des Expressionismus. Siehe weiter die Anm. 16a.
- ^{13a} Vgl. P. Preiss, *Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze [Österreichische Kunst des 18. Jahrhunderts in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag]*. Praha 1965, S. 18.
- ¹⁴ Der ganze Freskenzyklus wurde im Jahre 1954 von J. Veselý restauriert.
- ¹⁵ Vgl. einen ausführlicheren Passus über „Rembrandtismus“ in dem Artikel des Autors *Das Fresko von Franz Anton Maulbertsch im Lehensaal der Kremstier Residenz. Zur Frage seines Koloritz*. Alte und moderne Kunst (Wien) 1966, Nr. 87, S. 22.
- ¹⁶ Vgl. die Rezension H. Bauers der Maulbertschen Monographie von Klara Garas in *Kunstchronik* 1962.

^{10a} Die mit dem Spätstilcharakter des Werkes verbundenen, bzw. in die Zukunft weisenden Züge des Maulbertschen Kolorits versuchte der Autor in seiner Studie *Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. F. A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehnssaal des Kremstier Schlosses* (SPFFBU F 5 1961) zu erfassen, deren Schlußfolgerungen auch für Nikolsburg gelten. (Vgl. die verdichtete und teilweise umgearbeitete Version dieser Studie: *Das Fresko von Franz Anton Maulbertsch im Lehnssaal der Kremstier Residenz. Zur Frage seines Kolorits*. Alte und moderne Kunst (Wien) 1966, Nr. 87. — Das Problem des Maulbertschen Kolorits deutete ähnlich auch Ch. de Tolnay an: *Ein unbekanntes Frühwerk des Franz Anton Maulbertsch*. Festschrift Hans R. Hahnloser. Basel u. Stuttgart 1961) — In den obeangeführten Studien über das Kremstier Fresko habe ich jedoch auch darauf aufmerksam gemacht, daß das Maulbertsche Fresko neben den die Entwicklung des 19. Jahrhunderts von Romantismus über Impressionismus zu Expressionismus vorwegnehmenden Zügen gewisse, nicht weniger bedeutende Traditionselemente enthält. Man findet sie in erster Reihe in der Natur der Lichtkomponente des Kolorits (Lichtwert des Kolorits). Das Licht der Barockfresken hängt zweifellos mit der alten Tradition der Lichtmystik zusammen, deren Anfang bis auf den hl. Augustin („Deus lux est“), auf den Neuplatonismus und auf Plato selbst zurückgeht. In dem Barockfresko stellt das Licht — im Zusammenhang mit dem sinnlichspirituellen Dualismus und der metaphorischen Natur des Barockdenkens — neben der physischen auch die geistige Energie dar. Es verleiht nämlich den Gegenständen eine suggestive, sinnliche Intensität (event. eine „Beleuchtung“), schafft Illusion; man kann es jedoch außerdem auch als Symbolisierung der geistlichen „Erleuchtung“ und Vergewärtigung der Macht, die die Quelle der gesamten Existenz, daher also auch der des Lichtes selbst ist, auffassen. Analog formulierte die Doppelnatur des Lichtes bei Caravaggio bereits W. Schöne. Das atmosphärische Lichtfluidum, das die Gewölbe der Nikolsburger Kirche füllt, besitzt sicherlich auch diese geistliche Bedeutung (so prinzipiell verschieden von der Lichtfülle des Plenairs des 19. Jahrhunderts). Und es ließe sich noch hervorheben, daß ein weiteres Moment zu seiner Vergeistlichung stark beiträgt, d. h. die Natur der Farbenkomponente des Kolorits (Farbwert des Kolorits). Es besteht in einer markanten Unterstreichung der goldigen und silbrigen Töne, ferner jener Töne, die an Seidenschimmer, an wechselnden Perlenglanz, an Leuchten von Edelsteinen usw. erinnern. In Bezug auf diese edlen Substanzen, die nicht einmal am Ende der Epoche der alten Meister viel von ihrer uralten magischen Wirkung einbüßten, wird der symbolische Charakter des Farbenlichts im Barockfresko noch unterstrichen (vgl. Studie des Autors *Rokoko und Impressionismus. Zum Problem des spätbarocken Sensualismus*. SPFFBU F 7 [1963]). Bedeutend ist ferner die Tatsache, daß dieses Farblicht einen ausgesprochen dynamischen Charakter hat; die Lichtatmosphäre des Barocks, gegründet auf der Vorstellung eines unendlichen Raumes, hat etwas Fließendes. Und diese Dynamik wird noch durch Schwellen und Wogen der Gewölbefelder gesteigert. Das Ergebnis des Zusammenspiels der Bewegung des Gewölbes mit dem Fluten des fabrigen Lichts, aus dem die Fresken gewoben sind, ist der Eindruck eines gewissen *Schwebens*, das durch lebende *Macht* durchdrungen scheint (besondere *Spannung* ruft noch ein weiteres Element hervor: das Freskobildd nutzt aus und *betont* die kurvige Bewegung des Gewölbes, das es jedoch zugleich durch seinen Illusionismus *verneint*). Wenn die christliche Kirche ein Gotteshaus und zugleich ein Bild und Gleichnis des Himmels ist, so beteiligen sich an dieser symbolischen Vorstellung sehr stark gerade die Gewölbefresken, deren Dynamik wohl letzten Endes den Himmel selbst und die höchste geheiligte schöpferische Kraft symbolisieren soll. Dies ist ganz bestimmt auch noch in dem Fresko Maulbertschs der Fall, obwohl es am äußersten Ende des Barocks, der „alten“ Ordnung“ und der Epoche der alten Meister steht, in einem Fresko, das bereits voller Verheißungen der entgötterten Kunst der kommenden Epoche ist. Siehe die Anm. 31.

^{10b} Cerroni, *Skizze*, 2. Abt. (Cerroni I 34), fol. 138 v: „In der Kirche der Piaristen zu Nikolsburg 2 Altarblätter des sterbenden Joseph und heil. Philip Nereus und zum Teil die Kirchendecke in Fresco.“ In der Abhandlung über Maulbertsch (fol. 158 n.) wird Leichers Beteiligung überhaupt nicht erwähnt, auch im topographischen Band (*Skizze*, 1. Abt. [Cerroni I 33], fol. 16) nicht.

¹⁷ K. I. Garas, *Maulbertsch*, S. 46, 168, H. Schwarz in *Kirchenkunst VII* (1935), S. 89, Anm. 360.

¹⁸ Kl. Garas äußert sich in ihrer Monographie (*Maulbertsch*, S. 46) zur Frage der Beteiligung Leichers an den Fresken in Nikolsburg nicht. Leichers Mitarbeit bezweifelt sie jedoch ausdrücklich in der Studie *Felix Ivo Leicher. 1727—1811*. Bulletin du Musée national hongrois des Beaux-Arts. Nr. 13, 1958, S. 88. Ferner zitiere ich: K. I. Garas, *Leicher*. Die Studie von Garas, die ein erster Entwurf des Gesamtüberblickes des Werkes von Leicher ist, berührt die Nikolsburger Bilder nur sehr flüchtig.

- ¹⁹ Vgl. die Anm. 17.
- ²⁰ J. Kostka, l. c., S. 29.
- ²¹ Für Maulbertsch als Autor hat sich auch Kl. Garas ausgesprochen (*Leicher*, S. 90; *Maulbertsch*, S. 46).
- ²² K. I. Garas, *Maulbertsch*, S. 6.
- ²³ Im Falle des Nikolsburger Bildes war die Lage wohl die, daß die Bestellung ursprünglich an Maulbertsch adressiert wurde und daß dieser vielleicht eine Probeskizze einschließlich der symbolischen Signatur verfertigte, daß die Ausführung jedoch gänzlich Leicher zufiel, der sich an Maulbertsch nur in einigen Details (vor allem im leuchtenden Engel) enger anschloß und nach Beendigung des Bildes auf der Rückseite seine Unterschrift hinzusetzte.
- ²⁴ Leichers Verbindung mit den Piaristen war noch enger als die Maulbertschs und nahm ihren Anfang eigentlich bereits in der Jugend des Malers, als Leicher Schüler der Piaristenschule in Freiberg war. Seit 1751 studierte er an der Wiener Akademie, wo er bereits im Kreis der Trogerschüler mit Maulbertsch bekannt werden dürfte. Er mag jedoch auch durch Vermittlung der Piaristen mit ihm bekannt worden sein. Für sie schuf er nämlich seine ersten selbstständigen Werke, die Altarbilder für die Wiener Klosterkirche der hl. Tekla an der Wieden aus den Jahren 1755—1756 (Vgl. K. I. Garas, *Leicher*, S. 88). Auch für die Wiener Piaristenkirche Maria Treu lieferte er ein Bild der hl. Familie, wodurch er sich den dortigen großartigen Maulbertschen Fresken und Bildern anschloß. Die Beziehungen beider Maler waren lange Jahre hindurch sehr rege. Leicher, der von dem nur drei Jahre älteren, aber viel begabteren Maulbertsch künstlerisch abhängig war und neben J. J. Winterhalder seinem engsten Umkreis angehörte, führte wohl einige an Maulbertsch gerichtete Bestellungen aus, was wahrscheinlich auch bei dem Bild des Hauptaltars der Nikolsburger Klosterkirche der Fall war.
- ²⁵ W. Aschenbrenner - G. Schweighofer, *Paul Troger*. Salzburg 1965, Abb. 90, 101. Durch den Gesichtstypus und die Modellierung steht der hl. Johannes der Täufer des Nikolsburger Bildes der Figur des verlorenen Sohnes nahe im Trogers Bild die Rückkehr des verlorenen Sohnes in der Klostergalerie in Seitenstetten aus dem J. 1735 (W. Aschenbrenner - G. Schweighofer, l. c., Abb. 76).
- ²⁶ Für die lebenswürdigen Hinweise auf die Ikonographie des hl. Johannes von Nepomuk bin ich Herrn Doz. Dr. P. Preiss (Prag) sehr verbunden.
- ²⁷ Mariä Himmelfahrt signiert links unten: *Felix Ivo Leicher Pinxit*; Der hl. Philip aus Neri ebenso links unten: *Felix Leicher*.
- ²⁸ Analog werden Leichers Mängel auch von Kl. Garas (*Leicher*, S. 90, 99) charakterisiert.
- ²⁹ W. Aschenbrenner - G. Schweighofer, l. c., Fig. 10, Abb. 91.
- ³⁰ Cerroni (*Skizze*, 2. Abt. [Cerroni I 34], fol. 138 v) behauptet, daß der Tod des hl. Joseph von F. I. Leicher stammt. Im topographischen Teil seines Werkes (*Skizze*, 1. Abt. [Cerroni I 33], fol. 21) schreibt er das Bild sogar F. A. Maulbertsch zu, im biographischen Band (*Skizze*, 2. Abt. [Cerroni I. 34], fol. 138 v) führt er jedoch Leicher als Autor an.
- ³¹ Noch zur Anm. 16a: Wie bereits W. Schöne feststellte (W. Schöne, *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*. Festschrift Kurt Badt), ist das adequate Verhältnis des Zuschauers zu den Gewölbefresken nicht die senkrechte Aufsicht, sondern die Schrägsicht. Es scheint jedoch, daß *das Dynamische des Barocks am besten zutage tritt* (wohl noch besser als bei der erwähnten Schrägsicht von festem Standpunkt aus), wenn der Zuschauer sich bewegt (ich komme übrigens darauf noch in einer späteren Studie zu sprechen). Erst durch die Bewegung des Zuschauers kommt das Zusammen- und Kontrastspiel der Gewölbefelder und der perspektivisch konstruierten Gemälde zu voller Wirkung. Das trifft vor allem für die mehrere Gewölbefelder deckenden Freskozyklen (z. B. J. J. Eigens in Raigern) zu. Die Bewegung des Betrachtenden würde wohl auch der gedanklichen Gradation der häufig als Drama organisierten Gewölbefelder entsprechen.

MALÍŘSKÁ DEKORACE PIARISTICKÉHO KOSTELA
V MIKULOVĚ.

F. A. MAULBERTSCH A F. I. LEICHER

Autor se zabývá malířskou výzdobou bývalého kostela piaristů v Mikulově, která tvoří jeden z nejvýznamnějších souborů církevní malby 2. poloviny 18. století v našich zemích. Provádí rozbor fresky, upozorňuje na její markantní pozdně slohové rysy, potvrzuje autorství F. A. Maulbertsche, tradované literaturou, a vyslovuje se pro datování rokem 1759, které naznačují zachované klášterní prameny. Dále se zabývá otázkou autorů oltářních obrazů a dospívá k názoru, že dílem F. A. Maulbertsche je jen obraz na bočním oltáři sv. Jana Nepomuckého, ostatní obrazy včetně obrazu hlavního oltáře pocházejí z ruky F. I. Leichera. K článku je připojen exkurs o smyslu koloritu Maulbertschovy fresky (pozn. 16a). Autor se pokouší o postižení rozporných rysů koloristické výstavby, jež je vyvrcholením staromistrovských tradic a současně předzvěstí budoucího vývoje malířství 19. století. V souvislosti s tím naznačuje autor také některé specifické rysy klenební fresky baroka.