

Krsek, Ivo

## Zur Bedeutung der Skizzen von F.A. Maulbertsch

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [203]-208

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111002>

Access Date: 21. 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.

IVO KRSEK

ZUR BEDEUTUNG DER SKIZZEN  
VON F. A. MAULBERTSCH

Was bei Begegnung mit den Skizzen zu den Bildern und Fresken von *F. A. Maulbertsch* vor allem überrascht, ist ihre entfesselte Farbigkeit. Insbesondere trifft das zu für die vorzügliche Skizzensammlung im Wiener Barockmuseum, vor allem für jene Skizzen, die aus der bemerkenswertesten Periode seines malerischen Schaffens stammen, nämlich aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Zu den interessantesten und vom Standpunkt dieser Studie typischsten Skizzen gehören die Himmelfahrt der Jungfrau Maria und die Anbetung.<sup>2</sup> Bemerkenswert ist insbesondere die Anbetung, ein Ausschnitt aus einer grösseren Szene mit einigen bunten Figuren in goldiggelben, karminroten, türkisfarbenen, weissen und zyklamenfarbenen Gewändern vor einem blauen Himmel. Zu der leuchtenden Farbigkeit dieses kleinen Bildes trägt auch der Umstand bei, dass die intensiv farbige Figurensubstanz von hellen, stellenweise fast weissen, pastos ausgeführten Lichtern auf den Falten der Gewänder durchwoben ist, wodurch interessante Lichtbilder entstehen. In einem noch grössern Mass trifft dies für die Himmelfahrt zu, insbesondere für die schwebende Gruppe der Maria mit den Engeln. Die Lichtmodellierung gewinnt hier einen markant stylisierten Rokokocharakter und der Vergleich mit Eisblumen, den einmal in analogem Zusammenhang O. Benesch andeutete, ist gewiss berechtigt. Die Lichter auf Marias Gewand und auf Tüchern der Engel beteiligen sich auch an der scharf rhythmischen Durchgliederung dieser Gruppe der bläulich und grünlich schattierten rosafarbenen Körper und bunten Draperien, die die grünlich graue Figur der Jungfrau Maria umgeben.

Das gesteigerte Kolorit beider Skizzen, mag es durch seine Ungewöhnlichkeit noch so sehr überraschen, ist freilich nicht ohne Vorgänger. Maulbertsch konnte hier wohl an eine zusammenhängende, fast dreihundert Jahre alte Tradition des Kolorismus in der europäischen Malerei anknüpfen. Ihre Grundlage wurde von den Venezianern vom Anfang des 16. Jahrhunderts geschaffen, sie entwickelte sich weiter im 17. Jahrhundert bei den Meistern der sogenannten neovenezianischen Schule (*Fetti, Liss, Strozzi*), nördlich von den Alpen dann hauptsächlich bei *Rubens* und dessen Kreis. Den Skizzen von Maulbertsch ist jedoch ein gewisser

Extremakzent eigen, der sie als späte settecentische Kettenglieder der obenerwähnten Tradition kennzeichnet.

Bemerkenswert ist bereits der Umstand, dass die Farbenskala beider Skizzen — vor allem trifft das für die Anbetung zu — ausserordentlich bunt ist und einzelne Farben überaus reich anklingen. Das traditionelle barocke Helldunkel ist hier nämlich bedeutend aufgelockert; die Koloritstruktur stützt sich eher auf Farbenkontraste (insbesondere die der Komplementärfarben) als auf Kontraste von Licht und Dunkel. Da die ganze Szene mit Licht überflutet ist, fehlen alle markantere Schatten, in denen die Farbenqualität abgeschwächt oder gedämpft zu sein pflegt. Die einzelnen Qualitäten der bunten Farbenskala entwickeln sich durch nichts abgeschwächt über die ganze Bildfläche.

Schärfer als durch Beschreibung wird das Extremkolorit beider Skizzen durch Vergleich hervorgehoben; wenn man sie z. B. mit den Skizzen der Wiener Akademie von *Rubens* vergleicht (um bei einem der bereits erwähnten Protagonisten des Barockkolorits zu bleiben und zugleich bei einem Meister, dessen Kolorit für die spätere Malerei des 18. Jahrhunderts viel bedeutete), mit der Verkündigung oder mit der heiligen Cäcilia.

Bei *Rubens* ist zwar das Kolorit auch wie bei *Maulbertsch* über blosse „Nachahmung“ erhaben. Die Skizze mit der heiligen Cäcilia ist ein Farbengedicht in silbrigen, goldigen und Perlmuttertönen. Der Grundunterschied ist aber dennoch sichtbar: Das Kolorit bei *Rubens* ist bei weitem komplexer. Es kennzeichnet sehr empfindlich und bestimmt den stofflichen Charakter der Realität, insbesondere die Spezifität der Draperien und Inkarnate, und ist ausserdem Ausdruck einer eigentümlichen sinnlichen Exaltierung, die für die barocke Religiosität charakteristisch ist. Die Beredsamkeit des Kolorits der Anbetung oder der Himmelfahrt ist dagegen wesentlich eingeschränkt. Verglichen mit den Skizzen von *Rubens* scheinen die von *Maulbertsch* vor allem M a l e r e i zu sein.

Während bei *Rubens* durch die Imagination des Malers aus Pigment eine gleichsam lebende Substanz geschaffen wurde, die neben sachlicher Charakterisierung der dargestellten Personen und Gegenstände noch eine Reihe geistiger Bedeutungen<sup>3</sup> in sich verband, kann man sich vor den Skizzen von *Maulbertsch* nicht des Eindrucks erwehren, dass der Maler die sonstige frühere vielfache Bedeutungsresonanz der Farbe bewusst aufgegeben und ihre rein optische Qualität in den Vordergrund gerückt hat. Im Zusammenhang damit hat die Farbensubstanz beider Skizzen, verglichen mit der älteren Malerei, viel von ihrer Beseelung verloren. Diese verwandelte sie oft in eine seltene Materie, die die Fähigkeit hatte, unsichtbare geistige Eigenschaften der Wirklichkeit bis zu den tiefsten Geheimnissen religiösen Charakters wiederzugeben. Dagegen bilden in der Anbetung die bunten Figuren auf dem blauen Hintergrund eine Welt farbiger Verblendung, in der alles gleichsam nur aus der Farbe und durch die Farbe lebt. Mit dem extrem optischen Standpunkt des Malers hängt zusammen, dass neben geistigen Qualitäten

auch das Gefühl für Unterscheidung einzelner Materialsorten, auf das die ältere barocke Malerei so stolz war, verloren geht; eine Folge der zugespitzten Optizität ist sogar eine gewisse Augenblicklichkeit dieser im schimmernden Licht verschwimmenden Szene, eine Augenblicklichkeit, die übrigens auch durch die Bewegung der Figuren ausgedrückt ist.

Am Ende der Entwicklung des barocken Sensualismus geht es in beiden Skizzen offensichtlich um das Hervorheben der optisch-dekorativen Farbenkomponente; die Farbe hört auf, Ausdruck „tieferer“ Schichten der Realität zu sein. Im engen Zusammenhang mit dem Streben nach möglichst reicher Farbigkeit der dargestellten Wirklichkeit tritt *der Vorgang des Malens selbst* in den Vordergrund und ein gesteigerter Akzent wird auf die Qualität der Pinselbearbeitung des Farbpigments, auf den Eigenwert der Malerhandschrift gelegt. Und es steht wohl im vollen Einklang mit der oben angedeuteten Farbeneinstellung, wenn in der Malerhandschrift die Neigung zur verspielt unvoreingenommenen Wiedergabe zutage tritt, die den Eindruck einer spielenden Leichtigkeit der Malerleistung, einer geistreich ungezwungenen Handschriftimprovisation erwecken will. Davon zeugen sowohl die bereits erwähnten „Eisblumen“, als auch (von den grösseren Einzelheiten der Anbetung) die zart gemalte Figur der Frau mit dem violetten Hut.

Zum besseren Verständnis dieser eigentümlichen malerischen Einseitigkeit beider Skizzen von Maulbertsch vergegenwärtige man sich, welche Funktion sie zur Zeit ihres Entstehens hatten. Die in Öltechnik ausgeführten Skizzen wurden in der österreichischen Malerei erst im 18. Jahrhundert zur Regel und sie erscheinen dann sehr oft in mehreren Repliken. Ein Exemplar fiel gewöhnlich dem Auftraggeber als Kontraktgrundlage zur Ausfertigung eines Bildes oder Freskos zu, andere wurden dann manchmal zum Bestandteil der Vorlagensammlung in der Werkstätte des Autors oder sie wurden — was für die in dieser Studie verfolgten Problematik am bezeichnendsten ist — zum Gegenstand leidenschaftlichen Sammelns.<sup>4</sup> Im äusserst verfeinerten Geschmack des 18. Jahrhunderts konnten nämlich das rein Malerische, die Freiheit der Malerhandschrift, die Spontaneität und Originalität der Invention, mit der sich die spätbarocken und Rokokoskizzen auszeichneten und durch die sie sich begrifflicherweise von der folgenden definitiven Realisierung unterschieden, nicht hoch genug eingeschätzt werden. Und diesem Interesse kamen dann wohl Skizzen zu den kleinen Einzelheiten der Bilder und Fresken insbesondere entgegen, die auf dem österreichischen Gebiete vor allem in den Schöpfungen von Maulbertsch zu erscheinen begannen und zu denen ausser einer Reihe anderer gerade die Anbetung gehört. Der proponierten grossen Malerdekoration, *dem ikonologischen Ganzen*, das oft einen umfangreichen und komplizierten Gedankenbau repräsentierte, wurde in diesen Teilskizzen *ein malerisch anziehendes Detail* entnommen und mit all der sinnlichen Kultur, die der raffinierten Zeit am Ende der feudal-barocken Äre eigen war, verarbeitet. Und es sei noch hinzugefügt, dass das religiöse Motiv diesen kleinen

Meisterwerken, die wohl zweifelsohne eher dem Auskosten malerischer Reize und dem Augengenuss als dem Hervorrufen frommer Stimmung dienen sollten, eine rein rokokomässige Pikanterie verleiht.

Diese Tendenz zur Verselbständigung malerischer Werte ruft eine Frage hervor, die wohl nicht unwesentlich ist: Bis zu welchem Masse ist der Maler, in dessen Bildern die religiöse Thematik nunmehr blosser Vorwand zu sein scheint, noch auf dem Boden der traditionellen Barockreligiosität stehen geblieben? Hat er sich von ihr nicht bereits losgelöst? Zeugt übrigens nicht auch der Umstand dafür, dass er zu einer Zeit schöpferisch tätig war, wo sich der komplizierte Aufbau der feudal-barocken Ideologie bereits bedeutend gelockert hatte und wo sich auch in unseren Ländern die Aufklärungskritik „der alten Ordnung“ zu entwickeln begann, wenn auch freilich nicht so kompromisslos wie in ökonomisch fortgeschrittenen Ländern, wie es vor allem in dem damaligen Frankreich der Fall war?

Die Antwort auf diese Fragen ist jedoch bei weitem nicht so eindeutig. Ein Maler, der in dem verhältnismässig konservativen Milieu Mitteleuropas lebte und überdies mit dem überwiegenden Teil seines Schaffens sein ganzes Leben hindurch auf die Kirche angewiesen war, konnte sich kaum von der Gedankenwelt der spätbarocken Kultur gänzlich befreien, in der die Religion noch immer das Hauptelement bildete. Es ist wohl bekannt, dass er noch gegen Ende seines Lebens an einem grossen Fresko der Klosterbibliothek in Strahov arbeitete, dessen „Programm“, in dem es an polemischen Angriffen gegen „gottlose Ideen“ der französischen bürgerlichen Revolution nicht fehlte, mit der traditionellen Kirchenverteidigung der These über die Unterordnung alles menschlichen Wissens unter die religiöse Offenbarung, also einer These des reinen Mittelalters auf engste verbunden war.<sup>5</sup> Auch aus den spärlichen zeitgenössischen Nachrichten, die über sein Leben erhalten sind, kann man schliessen, dass die Religion in seinem Leben bis zuletzt einen festen Platz hatte.<sup>6</sup>

Den Grund der Verweltlichung der Skizzen von Maulbertsch ist eher in einer veränderten Lage der bildenden Kunst zu suchen. Gleichzeitig mit dem fortschreitenden Verfall der feudal-barocken gesellschaftlichen Struktur war der Druck in dem österreichischen Kulturbereich, der von aussen her, von der ausserkünstlerischen Sphäre der Interessen der barocken Herrschaft auf die Kunst ausgeübt wurde, nicht mehr so stark fühlbar und in der Kunst begann eine neue, die Rokokophase. Eines der Kennzeichen dieser Schlussetape des Barocks, die von zahlreichen Spätstilerscheinungen begleitet war, war der Umstand, dass das individuelle Kunstwollen, das in den vorhergehenden Etappen des Barocks von einem Kollektivziel und von aussen her diktiertem Sinn gefesselt wurde, sich viel prägnanter durchsetzen konnte. Demzufolge wurde dem Artismus Tür und Tor geöffnet, wie es stets der Fall zu sein pflegt in jenen späten Entwicklungsstufen, wenn die Kunst sich von der Wirklichkeit entfernt, „autonom“ und zum Selbstzweck wird. Daher dieser Artismus der beiden Skizzen von Maulbertsch. Diese

feinen Kabinettstücke sind ein Beleg dafür, dass ihr Autor, obgleich als Mensch noch traditionsgemäß fromm, sich bereits in einem Teil seines thematisch noch religiösen Schaffens völlig von den religiösen Rücksichten loslösen konnte, um sich nur als Maler auszuleben. „L'art pour l'art“ des zukünftigen Jahrhunderts ist da eigentlich schon vorbereitet.

Dies geschah in den Skizzen, die in ihrer Natur selbst schon etwas Intim-Künstlerisches darstellen. Sehr deutliche Anklänge dazu lassen sich jedoch bereits auch in den monumentalen Werken von Maulbertsch feststellen, z. B. im Kremsierer Fresko (1759), wo eine gesteigerte Spannung zwischen dem Mitteilungswert und der rein künstlerischen Komponente konstatiert werden konnte.<sup>7</sup> In den fünfziger Jahren schuf Maulbertsch jedoch auch Freskoarbeiten, in denen das religiöse Erlebnis hervorgehoben wird und zwar auf eine sehr persönliche Weise, wie in dem bekannten Fresko in der Wiener Piaristenkirche (1752—1753). Die überspitze Expression dieses Freskos ist teils eine weitere mögliche Äusserung der obenangedeuteten individualistischen Tendenz vom Ende des Barocks, teils ein neuer Beleg dafür, dass die Religiosität in Maulbertsch bisher lebend war. Der ausgesprochen persönliche Akzent des Piaristenfreskos dürfte jedoch schon einen gewissermassen moderneren Akzent dieser Religiosität andeuten.<sup>8</sup>

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Diese kleine Studie soll zwei ausführlichere Artikel ergänzen, die ich in den vorhergehenden Nummern dieser Zeitschrift veröffentlicht habe: Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (F. A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehensaal des Kremsierer Schlosses), *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, X, 1961, F 5; Rokoko und Impressionismus (Zum Problem des spätbarocken Sensualismus), *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, XII, 1963, F 7.

<sup>2</sup> Die Himmelfahrt der Jungfrau Maria (Öl, Papier, 68×33 cm), Skizze für das Deckengemälde der Pfarrkirche in Schwechat, datiert Kl. Garas mit den Jahren 1762—1764; die Anbetung (Öl, Papier, 20×33 cm), die wohl einen Teilentwurf für die Freske des Klosters Bruck bei Znojmo darstellt, legt Garas um das Jahr 1765 fest. Vgl. Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, 1724—1796. Budapest 1960, S. 70, 73, Abb. 148, 151.

<sup>3</sup> Vgl. in Anm. 1. angeführte Studie Rokoko und Impressionismus.

<sup>4</sup> Kurt Woisetschäger, Meisterwerke der Barockmalerei. Wien, München, Schroll 1961. Dasselbst auch weitere Literaturangaben.

<sup>5</sup> Klara Garas, l. c., S. 156.

<sup>6</sup> Klara Garas, l. c., S. 164.

<sup>7</sup> Vgl. in Anm. 1. angeführte Studie Ein Beitrag zum Problem des Kolorits.

<sup>8</sup> Aus technischen Gründen war ein Anschluss von Bilderbeilagen zu diesem Aufsatz nicht möglich.

#### K V Ý Z N A M U S K I C F. A. M A U L B E R T S C H E

Príspevek se zabýva rozborom dvoch významných Maulbertschových skíc v Baroknom muzeu ve Vídni. Upozorňuje na jejich vyhrocený kolorismus a zdůrazněnou malířskou fakturu a dochází k závěru, že na těchto drobných intimních malbách je náboženská tematika již jen

pouhou záminkou k rozvinutí čisté malířských hodnot. Autor skic stál sice jako člověk dosud na půdě tradiční barokní religiosity, v části svého díla — byť tematicky ještě náboženské — se však již oprostil od náboženských zřetelů a vyžíval se jen jako malíř. Tento jev souvisí s pozdnělohovým rázem umění sklonku feudálně barokní epochy a předjímá již artismus následujícího století.