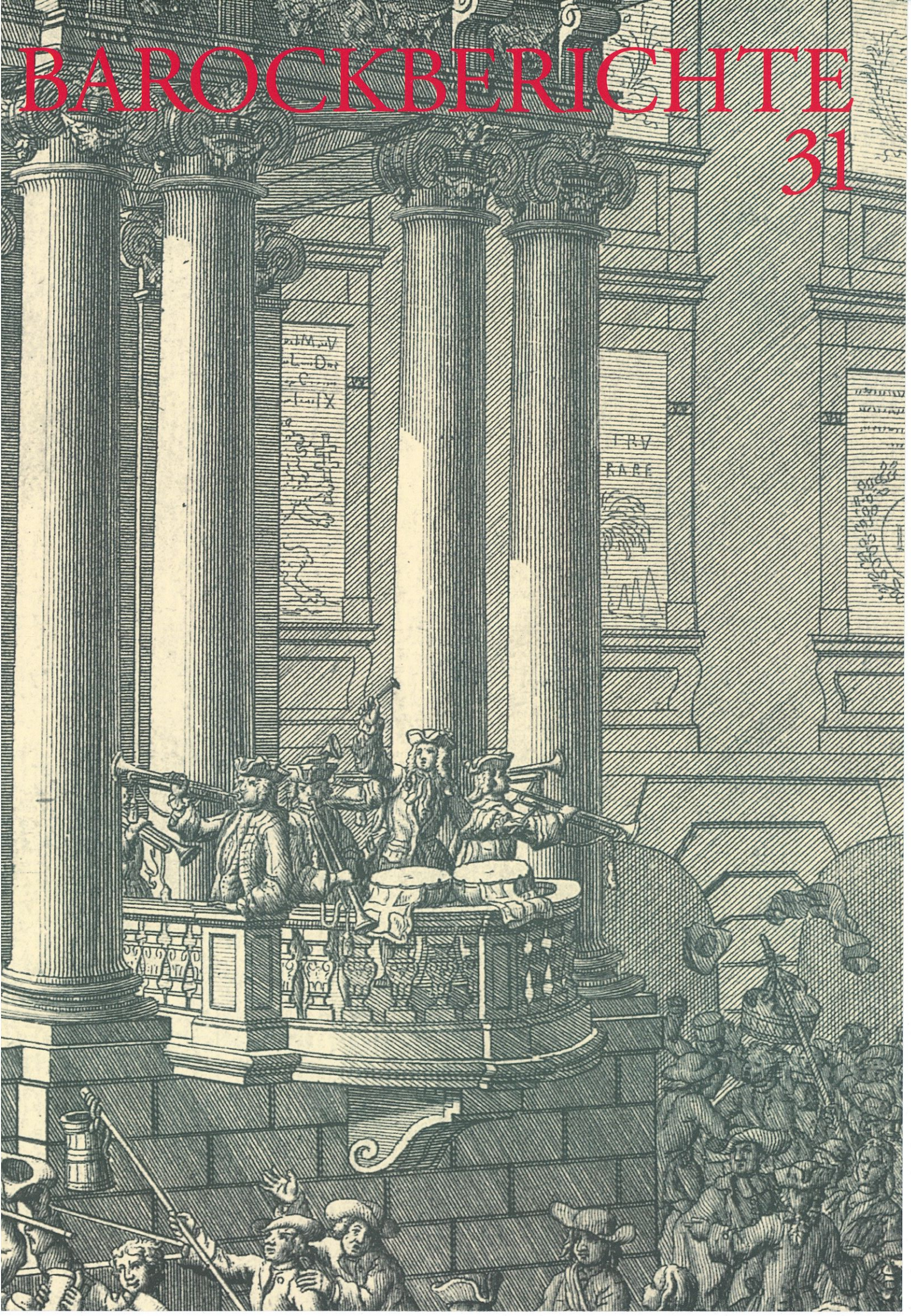
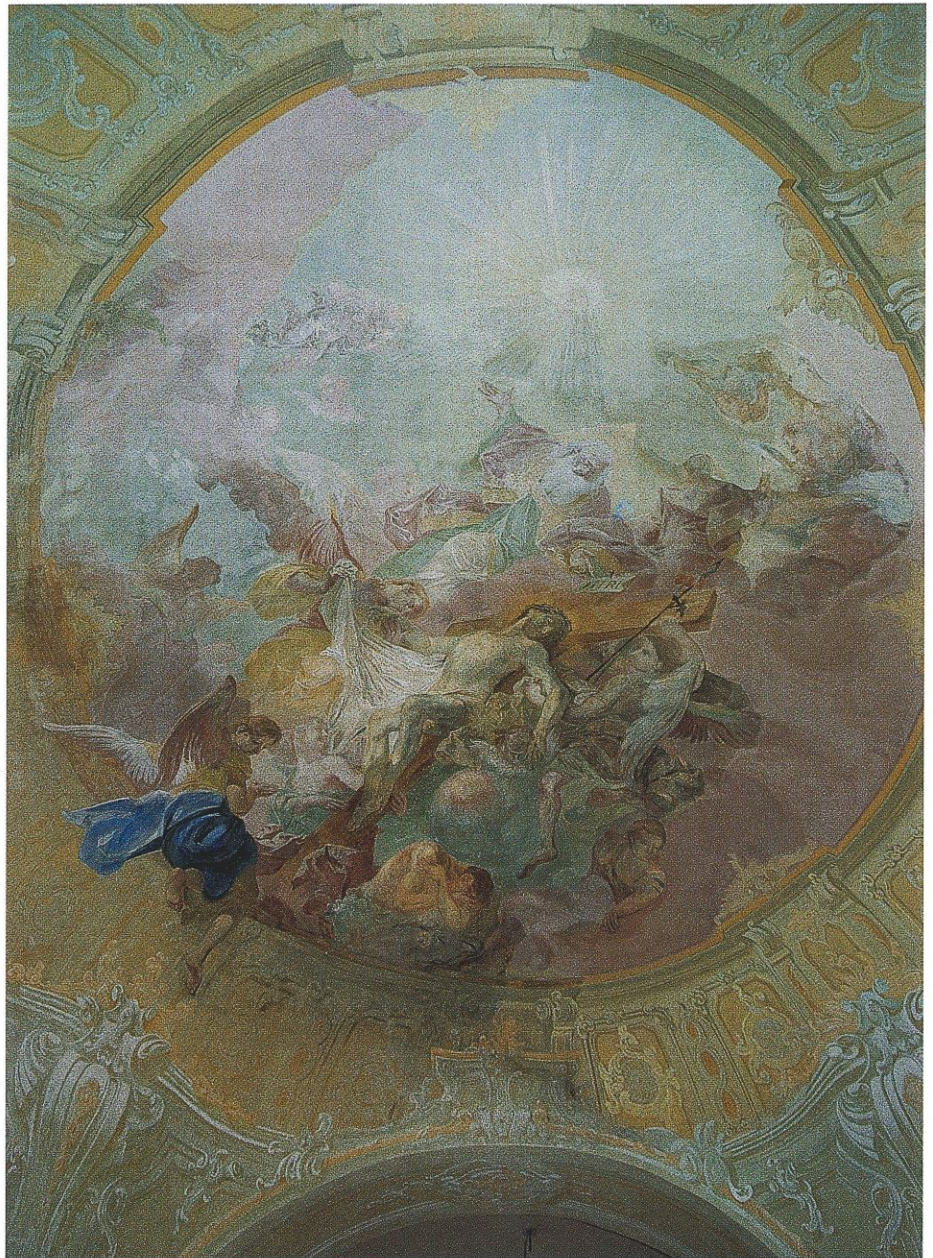


BAROCKBERICHTE

31





Manfred Koller

Unbekannte Kapellenausmalungen von Franz Anton Maulbertsch

Der bisher bekannte Werkkatalog von Maulbertsch umfasst eine Reihe von Ölskizzen, deren Zuordnung zu einem ausgeführten Werk bisher nicht eindeutig gelungen ist. Wie die Skizzenforschung zeigen konnte, gehörten kleinformatige mehrfigurige Farbkompositionen zum Entwurfsprozess seiner Großgemälde auf Wand oder Staffelei.¹ Diese künstlerische Praxis hat sich seit dem 16. Jahrhundert in Italien herausgebildet und wurde dann in großem Stile in der Rubenswerkstatt perfektioniert.²

Während in letzter Zeit vor allem Leinwandbilder dem Oeuvre von Maulbertsch neu eingefügt werden konnten, zeigen die jüngsten,

vom Bundesdenkmalamt betreuten Wandmalereifunde, daß auch in äußerlich unscheinbaren kleineren Kirchen und Kapellen noch Ergänzungen zum Werk des Malers möglich sind. Angesichts der oft schwierigen Arbeitsbedingungen und des minimalen Forschungsspielraums in der Restaurierung bieten diese unerwarteten Funde Lichtblicke und zugleich neue Herausforderungen für die praktische Denkmalpflege. Franz Wagner hat durch seine Ausstellungen wenig bekannter Barockentwürfe im Salzburger Barockmuseum für den Kosmos der Barockskizze neue Werkzeuge und wissenschaftliche Perspektiven eröffnet. Diese waren auch für die Bestimmung



der im Jahr 2000 freigelegten zwei Kapellenausmalungen hilfreich, weshalb ich ihre erste Präsentation mit Dank und guten Wünschen seiner Festschrift widmen möchte.

Die Zeiselhofkapelle bei Deutsch-Jahndorf, Burgenland

Nahe der Grenze zu Ungarn, in Sichtweite der Burg von Preßburg, steht die zum Benediktinerstift Pannonhalma gehörende Kapelle zum heiligen Kreuz beim sogen. Zeiselhof frei in der Landschaft. Sie wurde um 1765 errichtet und später erweitert. Ihre Baugeschichte soll im Zusammenhang mit dem Denkmalpflegebericht zur seit 3 Jahren laufenden Rettung dieses zuletzt stark gefährdeten Bauwerks aufgearbeitet werden.³ Den fast quadratischen Hauptraum mit seitlichen Figuren-

nischen (Länge 5,5 m, Breite 5 m, Gesimshöhe 3,2 m) schließt eine Flachkuppel (Scheitelhöhe ca. 2 m) ab, deren stärkste Krümmung in der mit Scheinmalerei architektonisch gegliederten Tambourzone liegt. Das anschließende kurze Joch des ursprünglichen Altarraumes wurde zum Zeitpunkt einer vollständigen Übertünchung der ersten Ausmalung durchbrochen und das Innere durch zwei weitere Joche längenmäßig etwa verdoppelt. Im Barockraum geben ovale Lünettenfenster der Gewölbezone mehr Licht als dem darunter liegenden Wandbereich. Dieser ist symmetrisch durch einfache flache Pilaster und zwei halbrund geschlossene Nischen in der Querachse unter den Fenstern gegliedert und nach oben mit einem profilierten, über den Pilastern verkröpften Kranzgesims abgeschlossen. Im ehemaligen Chorjoch wieder-

holen sich die seitlichen Wandnischen, in deren jeder zuletzt barocke Heiligenfiguren aufgestellt waren.

Durch einen Emporeneinbau hat man die Gewölbezone über dem Eingang zerstört und langjährige Infiltration von dem darüber situerten, holzverkleideten Glockenturm hat diesen Schaden weiter vergrößert. Dadurch ist auf der rechten Seite etwa ein Fünftel der Gewölbemalerei in der Himmelszone und der oberen Engelgruppe verloren gegangen. Nach Bausanierung und Voruntersuchungen wurde von Frühjahr bis Sommer 2000 die mehrschichtig übermalte und durch die Bauschäden unterschiedlich betroffene Gesamtausmalung freigelegt und restauriert.⁴ Als Restaurierziel wurde die Wiedergewinnung der von einer einheitlichen Gesamtausmalung bestimmten Raumgestalt des rokokozzeitlichen Erstbaues unter deutlicher Absetzung gegen die spätere Raumerweiterung angestrebt.

Die gesamte Wandzone bis zum Gesims trägt eine farbige Architekturfassung der echten Bauglieder (Pilaster, Gesimse) in Verbindung mit Scheinmalerei der übrigen Binnendekoration, alles in Sikkotechnik ausgeführt. Pilaster und Wandfelder sind in Rosatönen marmoriert zu hellgrünen Grundflächen. Dazu ist der mit der Scheinrahmung gemalte hellgrüne Rocailledekor mit Goldocker weich modelliert und mit weißen Lichtern und dunkelbraun granierten Begleitschatten akzentuiert. Die Architektur der Gewölbezone über dem Gesims ist eine reine Illusionsmalerei in Freskotechnik mit von Gelbocker, heller Grünerde und Kalkweiß bestimmter Farbgebung. Ihre Gliederung zeigt eine umlaufende Attika mit vorspringenden Zwischenpfeilern in den Haupt- und Diagonalachsen. Letztere werden durch schlanke Scheinkonsolen in den darunter liegenden Pendantifzwickeln in ihrer räumlichen Wirkung verstärkt. Die auf Grünweiß⁵ gestimmte kühlere Farbigkeit dieser Pendantifs vermittelt elegant zwischen den beiden Architekturebenen unter- und oberhalb des Hauptgesimses.

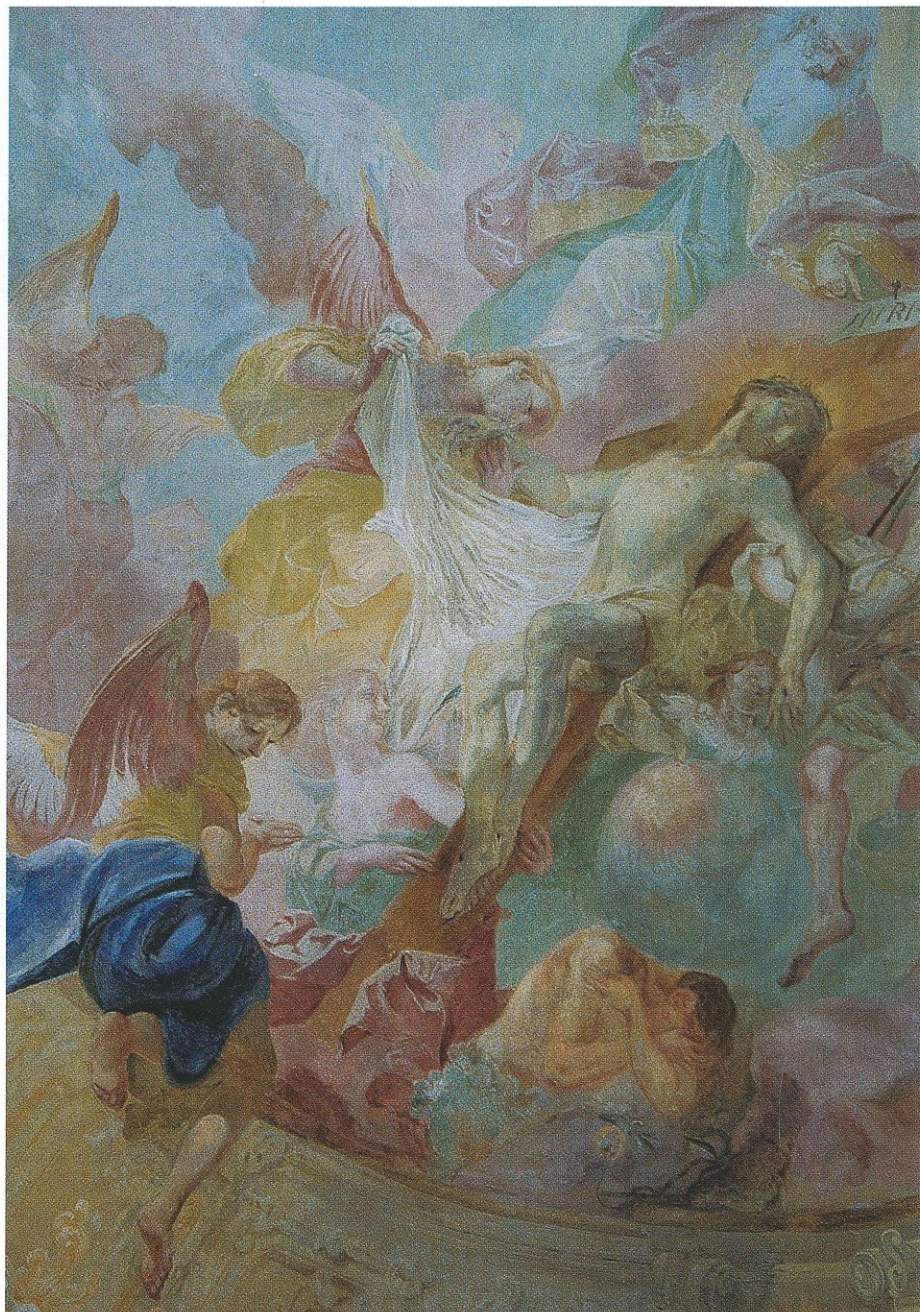
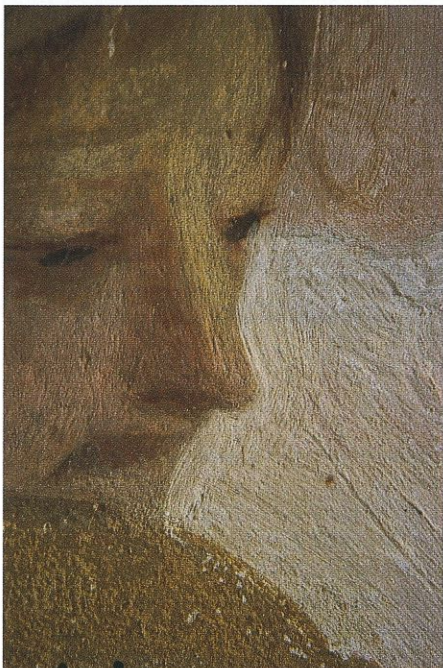
Die Figurenkomposition der sich über der Scheinattika öffnenden Himmelszone verbindet die Kreuzmystik im Bezug des Alten auf das Neue Testament mit dem Trinitätsgedanken. Im vorderen Zentrum enthüllen große Engel das Corpus Christi auf seinem Kreuzholz in kühner Verkürzung durch die starken Untersichten der Figuren. Der im Bewegungsablauf des Wegziehens des weißen Leichentuches durch die Engel dargestellte Akt der Enthüllung des Corpus Christi verstärkt dessen Wirkung mit der betont vorgewölbten Brust, einer in der österreichischen Barockmalerei der Zeit häufigen Darstellungsform.⁶ In der Komposition hat der Maler die ikonographischen Bildtraditionen des Gnadenstuhls mit denen der Engelpietà verschmolzen.⁷ Dazu kommt noch die heilsgeschichtliche Allusion auf die universelle Erlösung der Menschheit von der Ursünde. Darauf weist die Weltkugel, die die Fläche zwischen der rechten Seite des Gekreuzigten und der

Abb. 1 (Seite 137): Deutsch-Jahrndorf, Burgenland, Kreuzkapelle beim Zeiselhof: Gewölbebild der Kreuzerlösung mit hl. Dreifaltigkeit, um 1765/67 von Franz Anton Maulbertsch, nach Freilegung und Restaurierung im Sommer 2000

Abb. 2 (links): Verschollene Ölskizze von Franz Anton Maulbertsch zum Deckenbild der Zeiselhofkapelle, ehem. Sammlung Oswald Menghin, Wien (nach Haberditzl 1977)

Abb. 3 (rechts): Ausschnitt wie Abb. 1

Abb. 4 (unten): Kopfdetail des vordersten Engels wie Abb. 1



am unteren Bildrand neben dem Kreuzfuß ihr Gesicht mit den Händen verbergenden nackten Gestalt der Ureltern mit der Schlange füllt.⁸ Das gesamte Deckenbild erscheint für den vom Eingang her aufblickenden Betrachter als Längsoval, dessen beide, aus der Mittelachse diagonal leicht verzogenen Hauptpunkte altarseitig die Brustwunde Christi mit dem weißen Tuch und eingangseitig die Strahlengloriole der Geisttaube markieren. Diese beiden Lichtzonen vermitteln als hellste Teile der ganzen Komposition zugleich ihre religiös-spirituelle Botschaft, die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi.⁹ Den direkten Bezug dieser himmlischen Erscheinung und ihres theologischen Programms auf den Betrachter stellen die Blickachsen, Kopf- und Handbewegungen her. Mit diagonal ausgebreiteten Armen verbindet die

violett-grün gewandete Figur Gottvaters zwischen der Geistgloriole und dem I.N.R.I.-Schild des Kreuzes. Dessen Querbalken führt in diagonaler Gegenrichtung zu dem das Leinentuch haltenden linken Engel. Seine Kopfneigung ähnelt der des dornengekrönten Christushauptes, während der Engel mit der Lanze als rechtes Gegenüber die über dem Globus schwebende Kreuzgruppe im kompositorischen Gleichgewicht hält. Zwischen der Himmels- und der Betrachterwelt vermittelt schließlich der links vor dem Kreuzfuß schwebende anbetende Engel. Er greift als einzige Gestalt mit seinen Beinen und seiner tiefblauen Draperie in die Tambourzone über und wendet ostentativ seinen Blick vom Erlöser ab nach unten zu den Gläubigen. Maulbertsch hat in einer verschollenen Farbskizze genau diese Komposition als Hochoval

mit angedeuteter Tambourzone und fünf Hauptfiguren (Christus, Gottvater und drei Engel) entworfen. Zwischen der Skizze und der Ausführung zeigen sich jedoch deutliche Unterschiede, die sie im Sinne der italienischen Maltheorie als *pensiero* und noch nicht als fertigen *modello* kennzeichnen. Denn in der Ölskizze bildet das Corpus Christi ein einziges, die Bildmitte einnehmendes Lichtzentrum. Der vorderste linke Engel schwebt noch innerhalb des Himmelsraumes und scheint den Kreuzfuß zu tragen. Rechts neben diesem sind nur Weltkugel und Schlange (ohne Ureltern) erkennbar. Haberditzl hat vor Jahrzehnten diese Skizze im Besitz des Prähistorikers Prof. Oswald Menghin in Wien gesehen und sie als um 1760 entstandene Skizze für eine verlorene Ausmalung des Kamaldulenserklusters von Majk in Ungarn



angesprochen.¹⁰ Da die Skizze verschollen ist und keine farbige Reproduktion vorliegt, ist ein Vergleich der Farbgebung in der Skizze mit derjenigen der Ausführung leider nicht möglich.

Die Nepomukkapelle an der ehemaligen Schönbrunner Linie

Am Ende der Schönbrunner Straße (nach Nr. 124) im heutigen 5. Bezirk unweit der Kreuzung zum Margaretengürtel steht bis heute an der alten Stelle eine dem heiligen Johann Nepomuk geweihte Barockkapelle mit zwei barocken Steinstatuen zu beiden Seiten des Eingangsportals. Sie ist etwa 15 Jahre vor der 1765/69 einige hundert Meter weiter stadteinwärts entstandenen Margaretner Pfarrkirche erbaut worden, welche 1771 auch ein Altarbild von Maulbertsch erhalten hat. Die zwischen 1740 und 1760 errichteten Linienkapellen an den Zugbrücken des 1704 errichteten Linienwalles waren alle dem böhmischen Brückenheiligen geweiht.¹¹ Eine vor 1900 entstandene Fotografie zeigt den ursprünglichen Bauzustand der Kapelle im Abstand zu den letzten niedrigen Häusern und zu beiden Seiten des Portals barocke Steinbalustraden mit je drei Steinstatuen aus der Bauzeit. Die

strenge Pilaster-Giebelfassade der Kapelle trägt ein Walmdach und einen überkuppelten Dachreiter, den Frontgiebel bekronen eine Vase und seitlich zwei steinerne Liegefiguren. Als Baudaten für die Errichtung der Kapelle werden 1756 oder 1759 genannt.

Der Kapellenbau zeigt einen quadratischen Hauptraum von etwa 4,5 m Seitenlänge und gleicher Höhe mit einer daran anschließenden, in konkaver Schwingung eingezogenen, etwas niedrigeren Altarnische mit einer Steinplastik des Titelheiligen und seitlichem Durchgang in einen dahinterliegenden kleinen Sakristeiraum. Die glatten Seitenwände zwischen dem Platzgewölbe und dem umlaufenden Gesims des Hauptraumes bilden halbkreisförmige Lünetten, während in den Diagonalen die Gewölbezwickel bis zum Gesims herabreichen. Der Raum wird durch große Fenster in den Seitenwänden und durch das durchfensterte barocke Holzportal des Eingangs gut belichtet. Das gesamte Innere zeigte zuletzt einfache rezente Dekorationsmalerei. Im Herbst 2000 konnte im Zuge einer von der Gemeinde Wien als Eigentümer im Einvernehmen mit dem Bundesdenkmalamt (Landeskonservatorat für Wien) begonnenen Innenrestaurierung unerwartet eine vollständige Fresko- und Sekkoausmalung aus der Bauzeit von ähnlichem Typus wie in

Deutsch-Jahrdorf entdeckt und freigelegt werden.

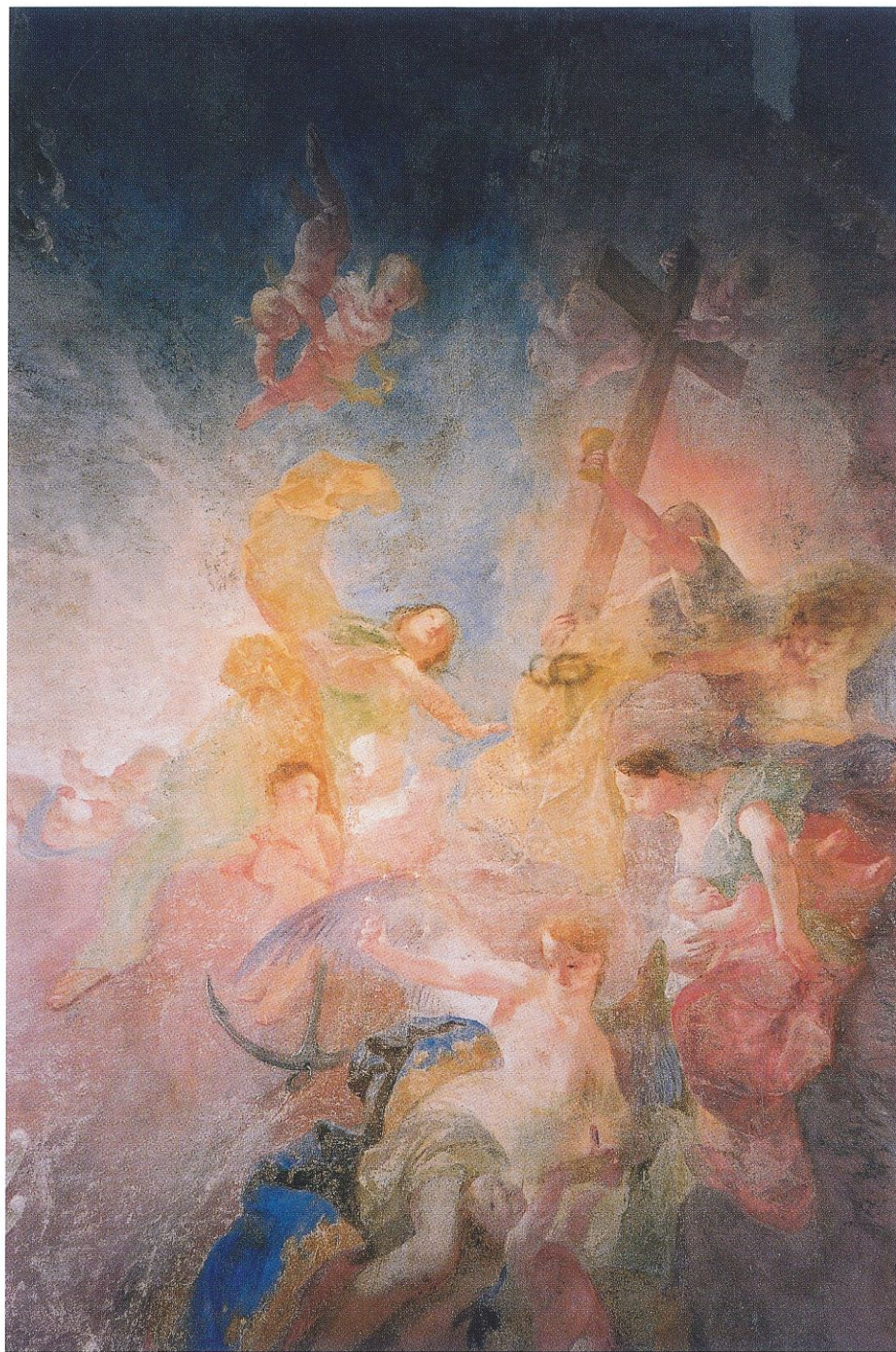
Die illusionistische Ausmalung der Wände ist im Sockelbereich leider verloren. Darüber fand sich eine Feldergliederung in abgestuften Hellgrüntönen, deren Ecken und Ränder mit schwungvollen Rocailleformen im gleichen Grün mit weißen Lichtern und dunkelbrauner Schattierung verziert sind. Buntfarbigkeit ist der Figuralkomposition des Hauptgewölbes vorbehalten. Dessen umlaufende Begrenzung bilden wieder hellgrün gemalte, kontrastreich geschwungene Profile mit Muschelenden und üppig ausgeformten asymmetrischen Kartuschen in den diagonalen Gewölbezwickeln. Die seitlich an das Gewölbe anschließenden Lünettenflächen über den Seitenfenstern füllen kleine Bildszenen aus der Nepomukvita (links Almosenspende, rechts Beichte der Königin) in den grünlichen Grisailletönen der Ornamentik. Diese kleinen *fatte storiche* sind in Freskotechnik wie das Gewölbe ausgeführt und von frei gemalten Grüngrisailleranken umrahmt, während die Blütengirlanden zur Füllung der sonst leeren Seitenflächen der Lünetten außerhalb *al secco* gemalt sind.

Im Hauptgewölbe schwebt eine vielfigurige himmlische Erscheinung in übereinandergestufteter Raumfiguration, die sich wie um eine

Abb. 5 (links): Ausschnitt der gemalten Tambourzone wie Abb. 1

Abb. 6 (rechts): Wien 5, Johannes von Nepomukkapelle, Hauptraum: Gewölbekuppel der Glorifikation der Märtyrerattribute des hl. Johann Nepomuk mit den drei Kardinaltugenden von Franz Anton Maulbertsch um 1760/65, während der Freilegung im Herbst 2000

Kreisspirale in die Höhe zu schrauben scheint. Die Spirale beginnt über dem Bogenscheitel zum Altarraum mit dem großen geflügelten und halb entblößten Engel mit dem bei Maulbertsch häufigen Hüftknick, der die Blickverbindung zum Betrachter aufnimmt. Vor ihm hält ein Putto die wie von selbst leuchtende Zunge als Märtyrerzeichen des Heiligen und wendet sich zu dem zweiten Symbol Nepomuks, dem Fünf-Sterne-Kranz in der nach links ausgestreckten Hand des großen Engels. Rechts über diesem schwebt eine bekleidete Frau mit Kind als Sinnbild der Caritas, links im Tiefenraum nimmt eine weitere Frauengestalt die Drehbewegung auf, die durch einen großen Anker, den ein Putto vor ihr hält, als Spes bestimmt ist. Aus dem Raum zwischen Spes und Caritas stößt das Kreuz schräg rechts nach oben und wird von der Personifikation der Fides als Frau mit dem eucharistischen Kelch gehalten. So verbindet sich die Glorie des Johannes von Nepomuk mit den drei Kardinaltugenden Liebe, Hoffnung und Glauben, wobei deren räumliche Anordnung eine irdisch-himmliche Beziehungssachse bildet. Dem entspricht auch die, leider reduzierte Farbigkeit: intensiv Blau-Gelb-Rot beim geflügelten Engel und bei der Liebe, Grün-Gelb bei der Hoffnung und aufgehelltes Graublau-Gelb-Rosa beim Glauben. In das angrenzende schmale, von der Altarwand gliederungslos aufsteigende Gewölbe der Altarnische ist über der Altarfigur des Titelheiligen die bewegte Gestalt Gottvaters zwischen anbetenden großen Engeln gemalt. Der weißbärtige tiepoleske Greis mit seinen üppigen Stoffbauschungen um die ausgebreiteten Arme ist eine seitenverkehrte Variante zur gleichen Figur in der Zeiselhofkapelle. Er stützt seine Rechte mit dem goldgelben Szep-



ter auf eine blaue, von kleinen Engeln umspielte Weltkugel im Zentrum. Darüber schwebt im Himmelsraum des Apsisscheitels die Taube des heiligen Geistes. Als Entwurf und Vorlage für das Hauptgewölbekuppel hat sich eine Ölskizze von Maulbertsch in Lemberg herausgestellt, die 1990 im Salzburger Barockmuseum zu sehen war.¹³ Ein Vergleich mit dem ausgeführten Fresko erweist sie als fertigen modello im Maßstab 1 zu 10, mit dem alle Hauptfiguren und das kompositionelle Bezugssystem der Ausführung übereinstimmen. Auch die Farbgebung ist im wesentlichen gleich, nur zeigt die wesentlich intensivere Koloristik des Ölbildes,

daß von der einstigen Intensität des Freskos – trotz aller technisch bedingten Unterschiede der Farbwirkung – viel verloren gegangen ist. In der Lichtregie wirken wie in der Zeiselhofkapelle auf der Skizze zwei Glorienpole gleichsam als Brennpunkte der Darstellung: altarseitig die Attribute des Kapellenpatrons und türseitig die Eucharistie. In der Ausführung kommen noch seitliche Lichtzonen im Sinne der ausgeweiteten Himmelsspirale dazu. Die Lemberger Ölskizze stammt aus der Sammlung des 1872 in Brünn verstorbenen galizischen k.k. Majors Karl Kühnl. Sie wurde nach dem Original von Otto Benesch 1937 in die „Zeit von Kremsier“ (um 1759)



Abb. 7: Genius mit Heiligenattributen, Ausschnitt wie Abb. 6

datiert und nach einer Fotoreproduktion von Haberditzl als Studie für das Refektoriumsfresko in Klosterbruck bei Znaim (1765) angenommen.¹⁴ Letzteren Zusammenhang legten stilistisch sehr ähnliche Maulbertschskizzen der Lemberger Sammlung nahe, die eindeutig Detailstudien für Klosterbruck darstellen.¹⁵ Wegen der Konzentration auf die Tugendallegorien hat man im Entwurf für die Linienskapelle die beiden Nepomuksymbole als Schlüssel zur Bestimmung des Sujets bisher übersehen.

Zum Nepomukthema bei Maulbertsch

Franz Anton Maulbertsch war um 1760 mit dem Nepomukthema auch durch die Vorzeichnungen für eine Serie von acht Kupfer-

stichen von Schmutzer zur Geschichte des böhmischen Brückenheiligen befaßt. Diese dienten der 1754 bei der Piaristenkirche in Wien 9 päpstlich genehmigten Nepomukbruderschaft als Neujahrsblätter und orientierten sich inhaltlich und formal an den 31 Kupferstichen von Johann Andreas Pfeffel zu der 1724/25 erschienenen Heiligenbiographie von Bohuslav Balbin.¹⁶ Im Bild der Almosenspende aus dieser Serie (nach Triska vor 1774 entworfen) stimmen die Hauptfiguren des Titelheiligen und des Bettlers bis in Einzelheiten mit dem linken Lünettenbild in der Linienskapelle so überein, daß die von Triska aus stilistischen Gründen Ivo Leicher zugeschriebene Stichvorzeichnung doch wie die Wandmalerei von Maulbertsch stammen dürfte.¹⁷ Mit dem Gewölbefresko der Nepomuk-

kapelle in Wien-Margareten stimmt ferner die Art der Präsentation der unverwesten Zunge und des Fünf-Sterne-Kranzes auf dem Stich mit der Auffindung dieser Märtyrerattribute im Prager Dom überein, dessen Entwurfszeichnung in der Albertina 1768 datiert ist.¹⁸ Zuletzt hat Monika Dachs die Fragen der Wechselwirkung von Vorlagen, Entwürfen und Stichen dieser Neujahrsblätter der Nepomukbruderschaft zu den Ölbildern der Gefangennahme des Heiligen untersucht.¹⁹ Im Unterschied zu Franz Wagner nehmen manche Kunsthistoriker leider technische Befunde nicht zur Kenntnis oder halten diese für beliebig interpretierbar. Denn Dachs' Einstufung des Altarbildfragments in der Österreichischen Galerie in Wien als Kopie ignoriert den durch meine Röntgenuntersuchung

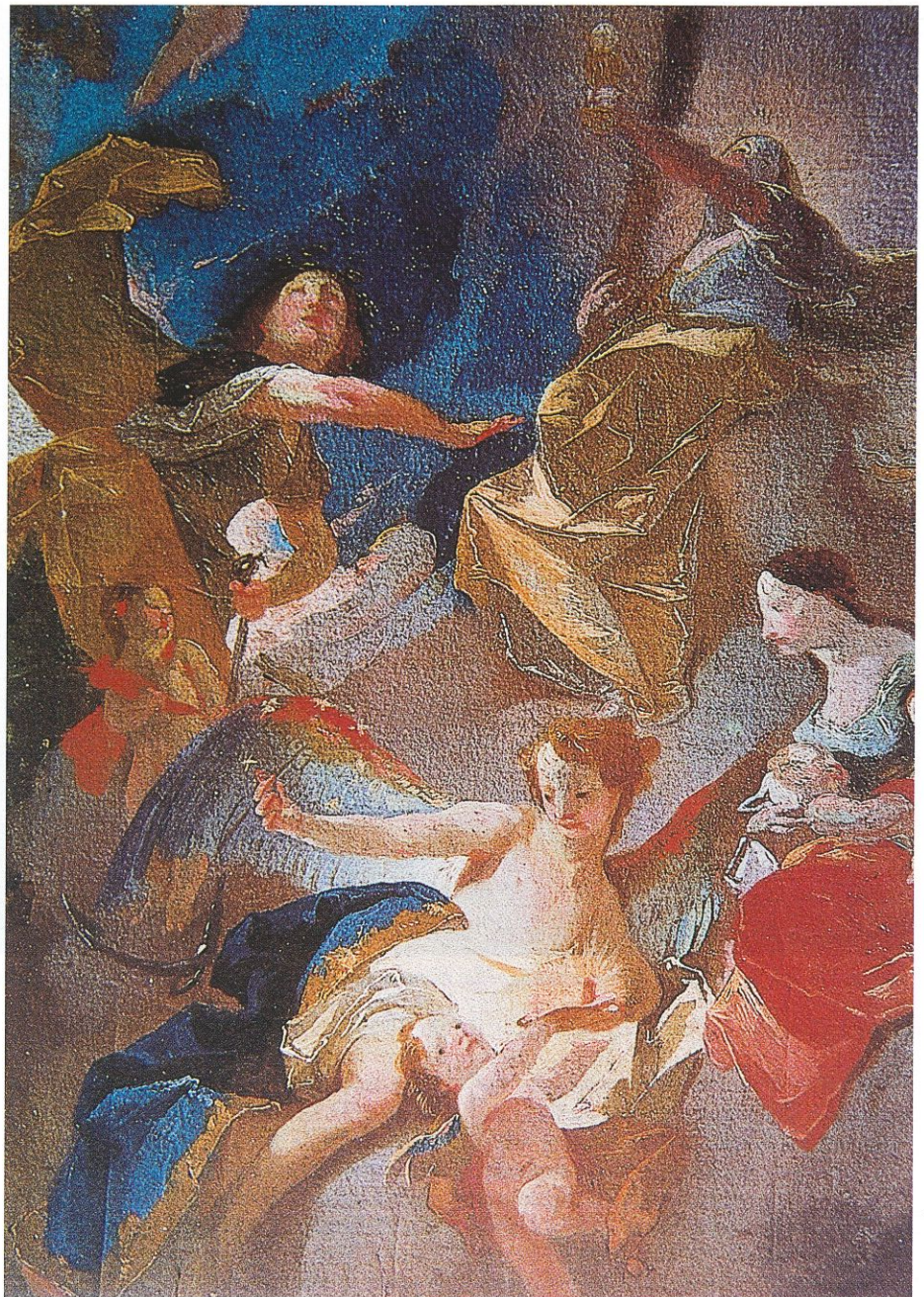


Abb. 8: Lemberg (Lwów), Ukraine, Stefanikbibliothek: Ölskizze von Maulbertsch zur Nepomukkapelle in Wien 5

erfolgten Nachweis einer umfangreichen Übermalung, bei der eine ältere Glorifikation des Heiligen in seine Gefangennahme umgewandelt worden ist.²⁰ Diese Erstfassung gibt sich als Variante eines 1760 von Maulbertsch in Wien für die Nepomukkirche von Budweis gemalten Seitenaltarbildes zu erkennen.²¹ Nach der Altarrechnung im Piaristenarchiv zum 1769 fertiggestellten Nepomukaltar in der Wiener Piaristenkirche wurde damals das schon „vor einigen Jahren fertig gewesene“ Altarbild von Maulbertsch von Philip (statt Ivo?) Leicher übermalt.²² Die Argumente Triskas gegen eine Identifikation des Wiener Fragments mit dem 1769 in der Wiener Piaristenkirche aufgestellten Altarbild lassen sich leicht widerlegen: das ehemalige Bildmaß kann durchaus 320 x 200 cm betragen haben

und die Widersprüche und Schwächen der Übermalung fallen gegen Eigenkorrekturen von Maulbertsch qualitativ deutlich ab.²³ Nachdem das Wiener Fragment der Gefangennahme genau dem entsprechenden Blatt der Stichserie folgt, sprechen alle Indizien dafür, es mit dem von Leicher nach der Maulbertschvorlage korrigierten Altargemälde zu identifizieren.

Zur Freskotechnik beider Kapellenausmalungen von Maulbertsch

Die beiden Kapellen zeigen auch in maltechnischer Hinsicht enge Verwandtschaft. Die technischen Besonderheiten der Maltechniken von Franz Anton Maulbertsch im Staffeleibild und auf der Wand sind noch nicht syste-

matisch erforscht und wie seine Lehrzeit schlecht dokumentiert.²⁴ In der Kreuzkapelle des Zeiselhofes und in der Wiener Nepomukkapelle ist jeweils die Dekorationsmalerei der Wände auf trockener Wandtünche ausgeführt, während die Figural- und Architekturmalerei der Gewölbezone (und in der Linienkapelle auch die Lünettenbilder) in Freskotechnik auf frischem, körnigem Kalkputz gemalt sind. Grenzen von Verputzabschnitten („Tagewerke“) sind nicht festzustellen und bei den kleinen Gesamtflächen auch nicht zu erwarten. Denn 15 bis 20 m² große, in einem Arbeitsgang gemalte Freskopartien sind für Maulbertsch und seine Zeitgenossen (wie z. B. Cosmas Damian Asam oder Matthäus Günther) nicht ungewöhnlich.²⁵ So dürfte der Maler mit beiden Kapellengewölben längstens in



Abb. 9: Wien 5, Johannes von Nepomukkapelle: Konche der Altarnische während Freilegung Herbst 2000

jeweils einer Woche fertig gewesen sein. Bezüglich der Übertragung des Entwurfs in das monumentale Format der Ausführung haben sich bisher bei Maulbertsch weder maßstäbliche Koordinatengitter noch durchgravierte Kartonlinien feststellen lassen. Da wir aber quadrierte Skizzen von Maulbertsch kennen, ist eine Gitterung in maßstäblicher Fußeinheit zumindest auf dem Unterputz anzunehmen.²⁶ Auf dem Malputz lassen sich auf den beiden Kapellendecken weder Pinselunterzeichnungen noch Eigenkorrekturen (Pozzos *rifare*) erkennen.²⁷ Dagegen wurde die architektonische Scheinmalerei der Tambourzone in der Zeiselhofkapelle vollständig und formgenau mit Kartonhilfe in den Malputz vorgraviert, wie dies auch schon bei der Wiener Piaristenkuppel 1753 erfolgt ist. Die analysierten Farbmittel beider Gewölbebilder bewegen sich im üblichen Bereich: teils dolomitischer Kalkputz, Kalkweiß, Gelb- und Rotocker, Zinnoberrot, grüne Erde, Smalteblau und Holzkohlenschwarz.²⁸

Stil- und Datierungsfragen

Nach den ungefähren Baudaten beider Kapellen geben die Jahre 1759 bis 1765 den zeitlichen Rahmen für ihre Ausmalung durch Maulbertsch. Sie fallen damit in ein an großen

Freskoaufträgen überaus fruchtbares Jahrzehnt: 1759 Kremsier, 1760 Mistelbach, 1761 Piaristenkloster Wien, 1762 Oroszlány/Majk, 1763 Bohuslavice, 1764 Schwechat, 1765 Halbthurn und Klosterbruck, 1766 Hradiste, 1767 Székesfehérvár, 1768 Ungarische Hofkanzlei Wien, 1769 Restaurierung der Granfresken in der Wiener Hofbibliothek und Kartause Königfeld bei Brünn.²⁹ Diese „Jahre der Reife“ (Garas) charakterisiert ein künstlerischer Wandel von der expressiv-visionären Frühphase zu größerer Klarheit der kompositionellen Ordnung, kräftiger Lokalfarbigkeit und geglätteter Modellierung von Figuren und Stoffen, wofür Matsche auf das Vorbild Daniel Grans und die Tradition der barock-klassizistischen Richtung Carlo Marattas hingewiesen hat.³⁰ Konkrete Vergleiche erschwert der reduzierte Erhaltungszustand beider Werke und ihr intimes Kleinformat. Die Nähe der Lemberger Ölskizze für die Nepomukkapelle zu denjenigen für Schwechat und Klosterbruck spricht für deren Ausmalung vor 1765 und auch die ähnlich bewegte und doch übersichtliche Anordnung wie die Gewölbebilder von Mistelbach bis Schwechat legen eine Ausmalung der Nepomukkapelle am Wiener Linienwall in diesen Jahren nahe. Auch finden sich in der Skizze wie im Fresko noch die graphisch vibrieren-

den Lichthöhungen der Gewandfalten, die Maulbertschs Skizzenstil für Kremsier bis Schwechat charakterisieren.³¹ Beim Vergleich der Rahmenornamentik sind seine Schwünge und Muschelwerkkartuschen hier viel freier als die in Schwechat oder diejenigen auf der Decke von 1765 in Schloß Halbthurn.³² Auch die oben besprochenen Bezüge der Seitenwandgrisaillen aus der Nepomukvita sprechen für die frühen 1760er Jahre.

Das Deckenbild in der Zeiselhofkapelle steht inhaltlich und formal der Erlösungsallegorie in der Seminarkirche von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) nahe. Das gilt für die Architekturformen der gemalten Tambourzone ebenso wie für den Aufbau der Himmelpolgruppe mit Dunkel- und Lichthälfte und zwei Lichtpolen. Der vor dem Kreuzfuß schwebende blaudrapierte Engel hat in gleicher Haltung und Farbgebung sein Pendant im Abendsternträger (Phosphorus) am oberen Bildrand in Halbthurn als ähnlicher Kontrastgestalt zur Lichtgloriole Apolls hier wie zum Corpus Christi dort.³³ Vor allem aber sind die Draperien stofflich fester geformt und zeigen nur bei Gottvater noch die hellen Graphismen. Damit wird für die Kreuzkapelle des Zeiselhofes eine Ausmalung um 1765/67 wahrscheinlich.

Schließlich bleibt noch die Dekorationsmale-



Abb. 10: Linkes Pendant und linke Wandlünette mit der Almosenspende Nepomuks, wie Abb. 6

rei der Wände zu prüfen. Für die Pfarrkirche in Schwechat hatte Maulbertsch 1764 – nach einer Quelle von 1786 – selbst nur „die einzigen mittleren Historienbilder in die nasse Mauer zu malen, die übrigen Verzierungen hat mit dreien Gehilfen gemalet Herr Benedikt Feyerle, welchen Herr Maulbertsch hierzu bestellt, dann bezahlet hat, denn es ware der Akkord zwischen den Bauherrn und Herrn Maulbertsch ganz allein getroffen.“³⁴ Johann Benedikt Feyerle oder Feuerle (1720–1780) war Landsmann, Altersgenosse und akademischer Malerkollege von Maulbertsch. Wahrscheinlich hat dieser seine späte Aufnahme an die Wiener Akademie im Sommer 1763 unterstützt. Die Fotos der 1945 zerstörten Schwechater Kirchenfresken zeigen der Zeiselhofkapelle verwandte Dekorationsmalerei von Rahmung und Gewölbezwickeln (mit ähnlich rosa-hellgrüner Farbstimmung) und legen nahe, daß sich auch dort Maulbertsch bewährter Mitarbeiter bedient hat.³⁵ Ferner besteht über diese Dekorationsmalereien als Schlüssel die Hoffnung, noch eine weitere übertünchte Kapellenausmalung als bisher unbekanntes Werk für Maulbertsch zu sichern. In der barocken Kapelle des heutigen Pfarrfriedhofes in Schwechat (bis 1815 Seitenkapelle der damals abgetragenen Kirche Maria am grünen Anger) zeigten erste Freilegungs-

proben qualitätvolle grün-weiße Dekorationsmalerei der Wände, während für die drei platzgewölbten Joche bisher kaum lesbare Reste figuraler Szenen in den ovalen Deckenspiegeln gefunden werden konnten.³⁶ Denn die beiden hier besprochenen Kapellenausmalungen haben bestätigt, daß sich Maulbertschs Kunst auch im intimen Rahmen voll entfalten konnte. So sollte die Möglichkeit weiterer Überraschungen nie ausgeschlossen und müssen auch unscheinbare Barockbauten stets mit aller restauratorischen Vorsicht und Systematik auf ihre Befunde hin geprüft werden.

Anmerkungen:

- (1) Klara Garas: *Franz Anton Maulbertsch (1724–1769)*, Graz 1960. Dies.: *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk*. Salzburg 1974. N. Febr-Lemmens: *Die Ölskizzen und autonomen Skizzenbilder von Franz Anton Maulbertsch*. In: *Ausst. Kat. Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*. Langenargen 1994, S. 159–165.
- (2) Julius S. Held: *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*. Princeton 1980. *Ausst. Kat. Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya*. Rotterdam-Braunschweig 1983/84, besprochen

- von Bruno Bushart in: *Kunstchronik* 1984, S. 249–253. M. Koller: *Das Staffeleibild der Neuzeit*. In: *Reclam Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 278.
- (3) P. Othmar Amtmann, Zeiselhof, und Landeskonservator Dipl. Ing. Franz Bunzl haben das Projekt geleitet. Die im Dehio-Burgenland, Ausg. 1976, aus dem Burgenlandbuch von Alfred Schmeller übernommene Datierung „1674“ (?) auf dem Eingangsgitter kann nicht auf den Bau bezogen werden.
- (4) *Voruntersuchungen* Mag. Silvia Pflüger, Wien, Freilegung und Restaurierung Ferenc Rady, Budapest.
- (5) Hellgrün ist für Rokokostuckdekor der 1760/70er Jahre verbreitet: z.B. Münster von St. Gallen, Schweiz, 1757ff., Rott am Inn 1763/67, Salzburg-St. Peter 1770 – siehe F. Kobler – M. Koller: *Farbigkeit der Architektur*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* Bd. VII (1975), Sp. 402–407.
- (6) Vgl. die Pietäbilder von Paul Troger, Ignaz Mildorfer, Franz Sigrist oder Skulpturen (z.B. Portal Wien 1, Schwertg. 3). Eine eucharistische Symbolik dieses auffälligen Motivs findet in der zeitgenössischen Theologie und Predigtliteratur keinen Niederschlag (freundliche Auskunft P. Dr. Gregor M. Lechner, Stift Göttweig).
- (7) Gert van der Osten: *Engelpietà*. In: *Real-*



lexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V (1967), Sp. 601–621.

(8) Der fragmentierte Originalbestand läßt keine eindeutige Adam-Eva-Bestimmung zu.

(9) Zur Darstellungshierarchie und zum Motiv der „Glorie“ in der barocken Deckenmalerei Österreichs gemäß den Lehrbüchern von Gérard de Lairese 1707 (das „Vornehmste“ gehört in die Mitte wie ein „Diamant“) oder Paulus Decker 1710 („in einer Glorie, die Göttliche Allmacht/ von welcher zugleich ... als dem Mittelpunkt/ das Licht das ganze Werk beleuchtet“) siehe zuletzt K. Möseneder: Deckenmalerei. In: H. Lorenz (Hg.): Die Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, Barock. München 1999, S. 303–307.

(10) Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, hg. von Gertrude Aurenhammer, Wien 1977 (Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie), S. 258, Anm. 114a, Abb. 4. Leider sind sowohl das Original als auch die reproduzierte Fotografie seither verschollen. Rückfragen bei der Familie Prof. Menghins in Innsbruck und Berlin blieben leider ohne Ergebnis.

(11) Wolfgang Mayer: Margareten. Wiener Bezirkskulturführer 5, Wien 1982, S. 44, Abb. vor 1900 auf S. 45. Die neueste Dehio-Ausgabe (Wien II. bis IX. und XX. Bezirk, Wien

1993, S. 209) erwähnt nicht einmal die ortsfeste lebensgroße Steinfigur des Kapellenpatrons vor der Altarwand, die von einem der Wiener Akademiebildhauer um 1760 stammen dürfte.

(12) Die Arbeiten werden erst 2001 abgeschlossen und danach im Detail ausgewertet. Mit der Restaurierung der Wandmalereien sind Mag. Christine Klasen-Sopar und Ernst Lux beauftragt.

(13) Dimitri Schelest: Maulbertsch in Lemberg. Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum 1990, Kat. 3: Öl auf Papier, 455 x 304 mm, Stefanik-Bibliothek der ukrainischen Akademie der Wissenschaften, Inv. Nr. 6608–4339.

(14) Haberditzl (Anm. 10), S. 555, Anm. 156, Abb. 6.

(15) Schelest (Anm. 13), Kat. 2, 4 (mit Farbabb.)

(16) Eva-Maria Triska: Eine Serie von Szenen, aus dem Leben des heiligen Johannes von Nepomuk, gestochen nach Franz Anton Maulbertsch. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 21, Wien 1977, S. 144–157. Franz Matsche: Die Darstellungen in der barocken Kunst. In: Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk, Passau 1971, S. 49f. (Pfeffel).

(17) Triska (Anm. 16), S. 138ff., Abb. 89.

(18) Triska (Anm. 16), S. 135ff., Abb. 91.

Matsche (Anm. 16), Kat. 110, Abb. 92.

(19) Monika Dachs: Zu einer Neuerwerbung des Salzburger Barockmuseums: Die Gefangennahme des heiligen Johann Nepomuk. In: Barockberichte 28, Salzburg 2000, S. 609ff. E. Baum: Katalog des österreichischen Barockmuseums, Bd. 1, Wien 1980, Kat. 197 (um 1765/66).

(20) Manfred Koller: Zum Problem der Übermalung im Werk von Franz Anton Maulbertsch. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1974, S. 186f., Abb. 145–147.

(21) Garas 1960 (Anm. 1), Kat. 129, 130, Abb. 170, Dok. XXII.

(22) Garas 1960 (Anm. 1), S. 248, Dok. XXXVII. Triska (Anm. 16), Anm. 59.

(23) Triska (Anm. 16), S. 132. Zu Eigenübermalungen von Maulbertsch siehe Koller (Anm. 20).

(24) Vgl. Ausst. Kat. Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis. Langenargen 1996. – Von den großen Deckenmalereien ist bisher nur das Hauptgewölbe der Wiener Piaristenkirche 1974 dokumentiert worden, dazu Manfred Koller: Arbeitsmethoden barocker Freskomaler in Österreich. In: Barockberichte 2, Salzburg 1990, S. 69. Ders.: Die Wandmalereitechniken der Neuzeit. In: Reclam Handbuch der künstlerischen Techniken Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 287 und passim.



(25) Reclam Handbuch (Anm. 24), S. 300ff. Für die Pfarrkirche von Schwegach mit ihren 4 ovalen Deckenbildern in den Platzlgewölben hat Maulbertsch vom 3. September bis 14. November zehn Wochen benötigt: Garas 1960 (Anm. 1), Dok. XXIX.

(26) Dimitri Schelest: Die Verleihung des St.-Stephan-Ordens. Maulbertschs Lemberger Ölskizze für das Deckenbild im Ratsaal der Ungarischen Hofkanzlei. In: Barockberichte 7, Salzburg 1992, S. 230–235 (mit Farbabb.). Diese Ölskizze für das 1768 freskierte Gewölbe wurde noch im frischen Zustand (vom Maler selbst?) präzise mit 34 x 34 mm großen Quadraten gerastert und dürfte damit ähnlich wie die Skizze für das Hauptbild der Nepomukkapelle dem seit dem 15. Jahrhundert üblichen Dezimalmaßstab folgen.

(27) Manfred Koller: Zum Werkprozess barocker Freskantenn. Martin Knoller, Joseph Schöpf und ihr Nachlaß im Stift Sams in Tirol. In: Andreas Tacke (Hg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1704–1904). Ausst. Kat. Füssen. München 1998, S. 97–108.

(28) Koller (Anm. 27), S. 100. – Naturwissenschaftliche Probenanalysen erfolgten durch Dr. H. Paschinger und Dr. H. Richard im Zentrallabor des Bundesdenkmalamtes, Wien. (29) Garas 1960 (Anm. 1), Kat. 125 ff.

(30) Franz Matsche: Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock. In: Tacke (wie Anm. 27), S. 203–214.

(31) Vgl. Baum (Anm. 19), Kat. 184–190. Auf die Parallelen dieser Graphismen bei Maulbertsch zur Malweise der beiden Tiepolos oder Bazzanis wurde schon mehrfach verwiesen.

(32) Siehe Matsche (Anm. 30) und Möseneder (Anm. 9), Kat. 126.

(33) Garas 1974 (Anm. 1), Farbtaf. 39.

(34) Garas 1960 (Anm. 1), Dok. XXIX. – Zu Feuerle siehe Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Band 11, Leipzig 1915, Sp. 517.

(35) Entwicklung und Autorenfragen der architektonischen und dekorativen Rahmen- und Wandgestaltung von Maulbertschfresken würden eine eigene Studie verdienen.

(36) Erste Proben erfolgten im Herbst 1999 durch Mag. Helmut Roggenhofer, Wien. Leider sind derzeit weitere Arbeiten aus Geldmangel eingestellt. Immerhin ist auch für die eh. Kapuzinerkirche in Schwegach (jetzt Filialkirche Klein-Schwegach) noch 1809 ein Fassadenbild des hl. Franz für Maulbertsch bezeugt: Garas 1960 (Anm. 1), Kat. 143, S. 80 – nach P. Gabeis: Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien, Wien 1809, Bd. VII, S. 4.

Abb. 11 (links): Rechte Wandlünnette mit der Beichte der Königin, wie Abb. 6

Abb. 12 und 13 (oben): Wien 3, Österreichische Galerie, Fragment des Nepomukaltars in der Piaristenkirche Wien 9: der Röntgenbefund zeigt als Erstfassung eine Glorifikation des Heiligen von Maulbertsch um 1760/65, die mit seiner Gefangennahme 1768/69 von Ivo Leicher übermalt worden ist (Nachzeichnung M. Koller 1974)

(Copyright M. Koller, Wien: Abb. 1–5, 8, 10, 11 – C. Klasen-Sopar, Wien: Abb. 6, 9 – Bundesdenkmalamt, Wien: Abb. 12, 13)

Anschrift des Verfassers:

HR Doz. Dr. Manfred Koller
Leiter der Werkstätten für Restaurierung
und Konservierung
Bundesdenkmalamt
Arsenal – Objekt 15
A-1030 Wien