

16/17

BAROCKBERICHTE

Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstporträt“ des Franz Anton Maulbertsch

Trotz intensiver Forschung auf dem Gebiet der österreichischen Barockmalerei existieren noch immer Werke, die sich bislang einer genauen Bestimmung entziehen. Eines der bekanntesten, das auch heute noch den Betrachter fasziniert, ist das sogenannte Selbstporträt des Franz Anton Maulbertsch in der Österreichischen Galerie in Wien (Abb. 1)¹. Ungewöhnlich ist vor allem die unbestimmt-skizzenhafte Darstellungsart, die von den allgemeingültigen Normen des Barockporträts abweicht: Als Kniestück gegeben, wendet sich der Porträtierte beinahe frontal zum Betrachter, obwohl der schemenhafte Lehnstuhl, in dem er sitzt, fast bildparallel erscheint. Da konkrete Angaben des Ambientes fehlen, ist man sogar bei den allgemeinen Bildelementen auf Vermutungen angewiesen. Dies gilt für den gesamten Hintergrund mit seinem „mystischen Lichtstrahl“² und die wie im Nebel erscheinenden Requisiten. Am Porträtierten überrascht besonders seine geistige Präsenz, die durch den konzentrierten Blick und die angespannte Haltung entsteht, welche sich bis in die „expressiven“ Hände fortsetzt: In der Linken hält er eine Mappe; mit dem Pinsel in der Rechten verweist er auf ein jugendliches Porträt auf einem entrollten Blatt. Verständlicherweise führte gerade dieses Bild im Bild zu zahlreichen Interpretationen, die besonders nach der Identität des Knaben und den daraus resultierenden Datierungsmöglichkeiten gefragt haben. Überzeugend erklären läßt sich seine Existenz weniger denn je; einzig „ein allgemeiner Generations- bzw. Vergänglichkeitsaspekt“ erscheint stimmig³.

Die Schwierigkeiten, das Bild richtig zu beurteilen, haben in der Literatur zu zahlreichen Kontroversen geführt. Grund dafür ist das Fehlen jeglicher gesicherter Hinweise, da die Zuschreibung an Maulbertsch alleine mit Hilfe des Erscheinungsbildes zustande kam. Alle bisherigen Lösungsvorschläge sind als Zeitdokumente der Forschungsgeschichte zu verstehen und besitzen dahingehend noch immer Erkenntniswert⁴. Daß wir heute aber berechtigt sind, dieses bedeutende Künstlerporträt erneut zur Diskussion zu stellen, beruht auf den allgemeinen Fortschritten in der Erforschung der Wiener Barockmalerei.

I.
Franz Martin Haberditzl und Edward Maser haben darauf hingewiesen, daß das sogenannte Maulbertsch-Selbstbildnis in Abhängigkeit von einem gut dokumentierten Porträt aus dem Kreis der Wiener Akademie entstand (Abb. 2): 1767 errangen die beiden Maler Meßmer und Kohl mit dem Bildnis

des Jakob Schmutzer den ersten Preis. Anton Weinkopf erwähnt es im Verzeichnis der Aufnahms- und Preisstücke der Akademie unter Nr. 20: „*Porträt Hrn. Schmutzers, Direktor der Kupferstecherschule. Der Kopf ist von unserem berühmten Franz Meßmer, zu Antholz in Tirol geboren [. . .] und das Nebenwerk von Hrn. Jakob Kohl, hier gebürtig, gemalt; ward im Jahr 1767, den letzten August als ein Aufnahmestück dieser zween Maler angenommen.*“⁵

Der Vergleich (Abb. 1, 2) zeigt auf den ersten Blick die Übereinstimmungen in der Wahl des Bildausschnittes und der Präsentation im Lehnstuhl. Auch Jakob Schmutzer hält in der Linken eine Mappe und in der Rechten ein Zeichengerät⁶. Im Selbstporträt erschien bislang die „Figur“ links im Hintergrund in ihrer Bedeutung fraglich; aber auch sie wurde aus dem Schmutzer-Bildnis übernommen: Außer der unklaren Malweise ist es die nach links gedrehte Aufstellung der plastischen Gruppe, die bisher annehmen ließ, es handle sich um eine einzige, sitzende Gestalt. Dieser Eindruck entsteht tatsächlich beim schnellen Hinschauen, da sich die Konturen der stehenden Providentia und der vor ihr knienden Pictura überschneiden. An den unterschiedlichen Helligkeitswerten ist aber eindeutig der Rücken und das Profil der mit geneigtem Kopf nach rechts Knienden zu erkennen, die auch hier ihre Gerätschaften darbietet.

Die Übernahmen aus dem Schmutzer-Porträt gehen sogar so weit, daß auch das Möbel, auf dem die Figurengruppe steht, wiederholt wurde. Gut ersichtlich ist das am vergoldeten Widderkopf an der Kante des Schubladkastens, der schemenhaft auch im Selbstporträt unter dem Ellbogen des Malers erscheint. Daß diese bis ins Detail gehenden motivischen Übereinstimmungen bisher nicht erkannt wurden, liegt zum Großteil an der verschleiernenden Malweise des Selbstporträts; erst mit dem Detailwissen aus dem Schmutzer-Bildnis werden sie bestimmbar.

Die Gegenüberstellung zeigt also besonders deutlich den Gegensatz in der Darstellungsweise: Während das Schmutzer-Porträt in seiner realistischen Wiedergabe dem barockklassizistischen, höfischen Geschmack der Wiener Malerei entspricht⁷, erweist sich das sogenannte Maulbertsch-Selbstporträt als typischer Vertreter des „antiklassischen“ Akademiestiles. Ab den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts war die verunklärnde, dramatisierende Lichtmalerei in der Nachfolge Trogers zu besonderer Verbreitung gelangt; Maulbertsch und sein Umkreis gelten zu Recht als deren wichtigste Vertreter.





Abb. 1 (links und vorhergehende Seite): Wien, Österreichische Galerie im Belvedere, sogenanntes Selbstporträt des Franz Anton Maulbertsch (Foto: Österr. Galerie).

Aufgrund der Datierung des Schmutzer-Porträts erhalten wir auch für das sogenannte Maulbertsch-Selbstporträt einen terminus post quem 1767 und können uns als nächstes der Überprüfung der Identität des Dargestellten zuwenden.

II.
1903, als das Bild durch seine Versteigerung bei C. J. Wawra erstmals einem größeren Publikum bekannt wurde, erschien es im Katalog unter Nr. 88 als „Franz Anton Maulbertsch, Selbstporträt“⁸. Nach dem Verkauf blieb es eine weitere Generation in Privatbesitz und wurde schließlich 1930 durch den damaligen Direktor der Österreichischen Galerie, Franz Martin Haberditzl, für das Barockmuseum erworben. Schon 1924 war der erste grundlegende Aufsatz von Otto Benesch über den malerischen Stil bei Maulbertsch erschienen, der das Künstlerporträt als Selbstporträt bestätigte und besprach⁹.

Da man in der Frühzeit der Maulbertsch-Forschung noch keine genaue Vorstellung von der authentischen Physiognomie des Meisters besaß, wurde damals weder die Bezeichnung noch die Zuschreibung des Bildes in Frage gestellt. Einzige Grundlage war, wie gesagt, das malerische Erscheinungsbild des Porträts, das aber eher Maulbertschs Ölbildern um 1760 als um 1770 entspricht¹⁰. Dennoch wurde die Person, die offensichtlich einen Künstler darstellt, zu Maulbertsch selbst erklärt. Aus der Sicht des damaligen Wissens war diese Vorgangsweise durchaus legitim, da man noch wenig über die Zuschreibungsproblematik der Werke aus dem Wiener Akademiekreis wußte. Denn in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte man hauptsächlich „Kunstlergeschichte“ geschrieben, deren Wesen es war, Werkkataloge der großen Meister zu erstellen. Daß dabei auch Arbeiten der weniger bekannten Künstler den Meistern zugeordnet wurden, ist durchaus verständlich. Es ist

vielmehr die Aufgabe der gegenwärtigen Forschung, jene Aussagen, die durch Gewohnheit zu Tatsachen geworden sind, zu überprüfen und wenn nötig zu revidieren. Heute wissen wir zum Beispiel, daß die Darstellungsweise des Porträtierten nicht als „schonungsloser Realismus“¹¹ zu verstehen ist, sondern daß das Erscheinungsbild durch den erwähnten „antiklassischen“ Wiener Akademiestil bestimmt ist, der hier auf ein Porträt angewandt wurde¹². Gemeinsam mit Franz Anton Maulbertsch vertrat um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine ganze Generation von Malern jene vielgerühmte „expressive Lichtmalerei“. Sie alle standen als Lehrer oder Schüler mit der Akademie in Verbindung. Viele, die diesen Stil prägten, sind uns heute durch Werke und Dokumente gut bekannt, wie z. B. Michael Angelo Unterberger, Josef Mildorfer oder Paul Troger; vom Großteil der damals in Wien arbeitenden Maler wissen wir aber nur die Namen

Abb. 2 (rechts): Wien, Akademie der bildenden Künste, Franz Meßmer und Jakob Kohl, Porträt des Jakob Schmutzer (Foto: Akademie der bildenden Künste).



oder haben nur viel spätere, dokumentierte Werke erhalten, die kaum Rückschlüsse auf ihre akademische Frühzeit zulassen, wie z. B. von Anton Schunko, Josef Stern, Johann Cimbal oder Johann Bergl. Wir wissen heute, daß Maulbertsch wohl einer der bedeutendsten Vertreter dieser Stilströmung war, aber eben nicht ihr einziger. Daher ist die Forschungsmeinung, sowohl der Maler als auch der Dargestellte müsse aufgrund der Malweise Maulbertsch sein, heute überholt¹⁵. Insgesamt haben sich drei dokumentierte Porträts des Meisters erhalten: Das kleine Ölbild aus dem künstlerischen Umfeld des Kremser Schmidts und die Zeichnung des Jakob Schmutzer sind beide durch die Nennung von Maulbertschs Namen und Lebensdaten gesichert. Sie zeigen wohl denselben Porträtierten, wirken aber nicht besonders lebensnah¹⁴. 1996 (?) wurde im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie eine Zeichnung entdeckt,

mit deren Hilfe wir Maulbertschs Aussehen im Alter von dreiundsechzig Jahren sehr genau bestimmen können: Es handelt sich um eine Nachzeichnung von Martin Ferdinand Quadals berühmtem Bild von 1787, das die versammelten Akademiemitglieder beim Aktstudium zeigt. Mit Hilfe der Beschriftung des Blattes läßt sich Maulbertsch mit einem rundlichen älteren Herrn identifizieren, der die Augen mit der Hand beschirmt¹⁵. Im Gemälde (Abb. 5) entspricht sein Gesicht den beiden oben genannten Bildnissen, ist aber weitaus präziser und lebendiger ausgeführt. Bei der Feststellung von Maulbertschs authentischen Porträtzügen kommt daher dem Bildnis Quadals ein weitaus höherer Realitätswert zu. Die Forschung hat Maulbertsch aber seit dem späten 18. Jahrhundert weitere Bildnisse zugeordnet, die allesamt aus seinen Fresken stammen: zwei befinden sich in der ungarischen Pfarrkirche von Sümeg, ein weiteres

war in den heute verlorenen Fresken der Pfarrkirche von Schwechat zu sehen (Abb. 3, 4). Betrachtet man diese Darstellungen nun in chronologischer Reihenfolge, so ist als erstes das verkleidete Bildnis des Malers in der Geburt Christi in Sümeg zu nennen (Abb. 3). Dort erscheint am linken Bildrand ein junger Hirte mit wirrem, blondem Haar in winterlicher Kleidung und bringt als Geschenke Käse und Milch. Das Gesicht des jungen Mannes ist durch grobe, feste Formen gekennzeichnet und neigt zum Rundlichen. Er blickt aus dem Bild direkt auf den Betrachter und wird zusätzlich durch die hinweisende Geste Josefs betont. Die gesamte Bildregie läßt in dem Dargestellten ein Porträt des Malers vermuten – traditionellerweise gilt es als Selbstbildnis¹⁶. Ebenso verläßlich erscheint jene Darstellung im zentralen Schwechater Deckenfresko von 1764/65 (Abb. 4), wo „dem Moyses die zwey Gesetztafeln von einem Diener vorgezeigt



Abb. 3: Sümeg, Pfarrkirche, Porträt des Franz Anton Maulbertsch.



Abb. 4: Ehem. Schwechat, Pfarrk., Porträt des Franz Anton Maulbertsch.

[werden], welcher Diener das Porträt des Herrn Maulbertsch ausweist¹⁷. Festzuhalten ist, daß in dieser historischen Beschreibung von 1786 nicht von einem Selbstporträt die Rede ist, zu dem es – wie in Sümeg – erst die Forschung machte. In jedem Fall ist die Ähnlichkeit des Dargestellten überaus groß; Gesichtsschnitt und Haartracht zeigen ganz deutlich, daß wir denselben Menschen hier porträtiert finden, allerdings um sieben Jahre älter.

Stellt man alle glaubhaften Bildnisse Maulbertschs zusammen, so sind sie entweder gut dokumentiert und schwach in der Ausführung oder gut gemalt und unsicher in der Zuweisung als Selbstporträt. Wenn wir aus dieser Beispielreihe die besten Bildnisse herausgreifen, so sind das der Hirte aus Sümeg, der Kirchendiener aus Schwechat und Maulbertsch selbst aus dem Akademiebild des Martin Ferdinand Quadal (Abb. 3–5). In allen dreien sind die physiognomischen Übereinstimmungen geradezu frappant, vor allem wenn man die wesentlichen Charakteristika des schon in der Jugend recht vollen Gesichtes, die wirren Locken des blonden Eigenhaares, die blauen Augen und den breiten Mund beachtet.

Vergleicht man diese Porträtreihe mit dem Selbstbildnis der Österreichischen Galerie (Abb. 1), so wird deutlich, daß der Dargestellte dem Franz Anton Maulbertsch nicht überzeugend gleicht: Der Porträtierte wirkt

weitaus schlanker mit schmalen Kopf, feineren Gesichtszügen und dunklen Augen. Die Entdeckung dieser physiognomischen Unstimmigkeiten ist nicht neu: Bereits 1970 hatte Franz Matsche erste Zweifel geäußert; 1994 wagte sich Hubert Hosch wieder an das brisante Thema – er stellte aber nicht nur die Identität des Dargestellten in Frage, sondern erstmals auch die des Malers¹⁸.

III.

Die Erforschung des künstlerischen Umfeldes von Franz Anton Maulbertsch führte zu der Entdeckung, daß sowohl die Bildregie als auch die meisten Motive des sogenannten Maulbertsch-Selbstporträts in Werken des Johann Bergl wiederkehren – und zwar all jene Absonderlichkeiten, die man bei Maulbertsch vergebens gesucht hat.

Das Œuvre dieses aus Böhmen stammenden Malers ist bis heute noch relativ wenig erforscht. Hauptsächlich der Aufsatz von Arpad Weixelgärtner von 1903 und die ungedruckte Dissertation von Peter Otto von 1964 dienen als wissenschaftliche Basis¹⁹. Besonders unklar ist das Frühwerk des Meisters, der spätestens seit 1749 in Wien lebte, wo er in den Schülerlisten der Malerakademie erscheint²⁰. Sechs Jahre älter als Maulbertsch, dürfte er sich bald mit diesem angefreundet haben, da Maulbertsch 1754 bei Bergls Vermählung als Trauzeuge fungiert und auch später als Pate von zwei der acht Bergl-Kin-

der. Als erstes gesichertes Werk in Österreich haben die Altäre und Fresken der Pfarrkirche von Klein Mariazell zu gelten, die ab den späten fünfziger Jahren dokumentiert sind²¹. Der Stellenwert, den Bergl besonders in seinen ersten zehn Wiener Schaffensjahren für die Malerei innehatte, wird gerade erforscht²²; soviel kann aber schon gesagt werden: Johann Bergl ist als weitaus qualitativoller Maler und Freskant anzusehen, als bisher vermutet. In unserem Zusammenhang interessieren vor allem seine überraschenden Leistungen als Porträtist.

In seinen Fresken im Gartenpavillon des Stiftes Melk, in der Bibliothek des Neuklosters in Wiener Neustadt und im Augustiner-Lesesaal der Nationalbibliothek in Wien haben sich insgesamt drei Selbstbildnisse und einige Porträts von Zeitgenossen erhalten. Die drei Freskenzyklen haben Themen zum Inhalt, bei denen jeweils die Darstellung der menschlichen (oder allegorischen) Figur zum einzigen Handlungsträger wird: In den beiden Bibliotheksräumen sind es die vier Fakultäten, im Gartenpavillon die Gegenüberstellung der vier Weltteile mit den Jahreszeiten. Bergls Malweise ist in allen drei Ausstattungen besonders dekorativ; seine Figuren sind kostbar-buntfarbig gekleidet und von ihren Attributen stillebenartig umgeben – und zwar in einem Ausmaß, das das inhaltlich Notwendige weit übersteigt. Bergl war zweifellos ein Meister in der Schilderung der

Stofflichkeit: in seinen Fresken ist dieser Begriff auszudehnen auf jede Art von Draperie, Teppich und Brokat bis hin zum matten Goldglanz von Monstranzen oder technischen Geräten. Diese ganze Ansammlung an Realien wirkt in seinen Fresken stets unräumlich zusammengedrängt – ein Phänomen, das zumeist auch auf seine Figuren übergreift, so daß diese nicht als organische Körper, sondern wie aus Einzelteilen zusammengesetzt wirken. Ihre Physiognomien sind ebenso facettenreich wie seine gesamte Malweise: sie reichen von den formelhaften Typen seiner Staffagefiguren bis hin zu seinen lebendigen Porträts.

In allen drei Freskenausstattungen hat sich Bergl porträtiert (Abb. 8–10). Die Identifizierung des Malers ist hier weitaus sicherer als beispielsweise in Maulbertschs Fresken, da er sich stets unverkleidet dort darstellt, wo entweder die Person eines Malers erforderlich ist – die Künste als Teil der Philosophischen Fakultät – oder ein reales Abbild der ausführenden Künstler.

Letztere Darstellungsform finden wir im Fresko im Gartenpavillon in Melk (Abb. 8), wo sich Bergl unter dem Medaillon des Auftraggebers, Abt Urban II., gemeinsam mit dem ausführenden Architekten Josef Munggenast porträtiert. Beide Künstler sitzen symmetrisch angeordnet auf einer illusionistisch gemalten Treppenstufe und blicken zum Betrachter. Zwischen ihnen befindet sich die Vollendungsinschrift mit der Datierung 1764²³. Bergl präsentiert sich als ausführender Meister in selbstsicherer Haltung mit Palette und Pinsel; von seiten des Bildtypus und der stilistischen Übereinstimmungen läßt sich annehmen, daß es sich hier um ein Selbstporträt handelt. Seine Physiognomie kann also verbindlich als die Bergls gelten. Wie schon erwähnt, fällt bei der Wiedergabe des Körpers dessen besonders labile, schräge Haltung und die additive Zusammensetzung der Körperteile auf, die kein organisches Ganzes ergeben.

Um einige Jahre älter und weitaus lebendiger charakterisiert, begegnen wir dem Maler um 1767 im Neukloster in Wiener Neustadt (Abb. 10)²⁴. Wenn auch die Verunklärung seines Körpers durch die Stoffdraperie zugenommen hat, so ist sein Gesicht hier besonders markant gezeichnet: Selbstsicher blickt der Maler in den Bibliotheksraum hinunter, wieder mit seinen Attributen Palette und Pinsel ausgestattet. Eine Assistenzfigur hält ihm diesmal sogar hingebungsvoll seine Leinwand, die eine angedeutete Skizze zeigt. An dieser Stelle erscheint es ratsam, einen vergleichenden Blick auf das sogenannte Maulbertsch-Selbstporträt zu werfen (Abb. 1, 10). Bei allen Unterschieden der Maltechniken zwischen Ölbild und Fresko, die naturgemäß zu unterschiedlichen Ergebnissen führen, hat es dennoch den Anschein, als würde sich im Ölbild ein Mann präsentieren, der dem Johann Bergl weitgehend gleicht²⁵. Bei einigem Vorstellungsvermögen läßt sich

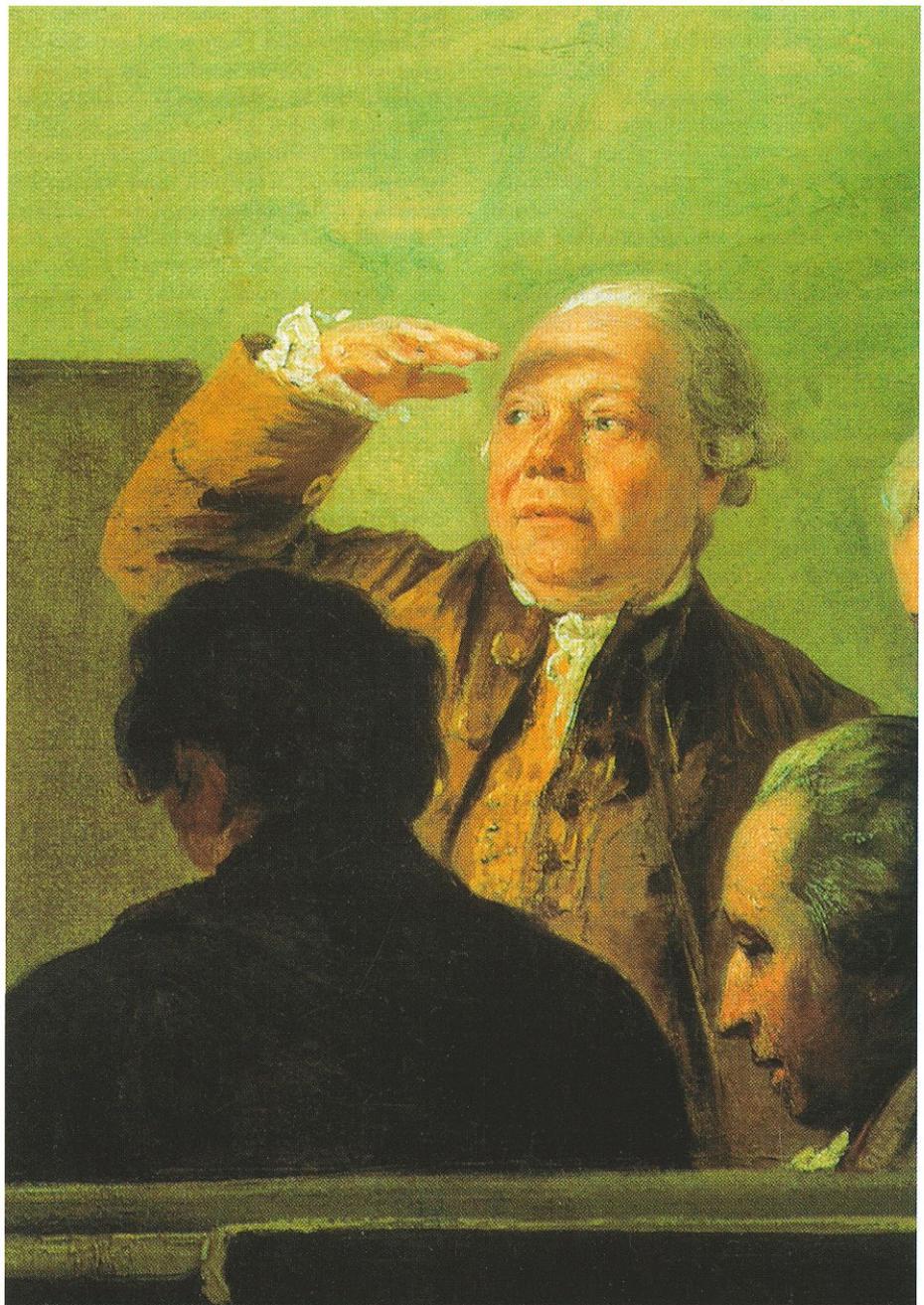


Abb. 5: Wien, Akademie der bildenden Künste, Martin Ferdinand Quadal, *Der Aktsaal der Akademie, Ausschnitt mit Porträt des Franz Anton Maulbertsch.*

erkennen, daß die Kopfform des Porträtierten im Fresko aufgrund der Perücke und der hellen Lichtsituation breiter wirken muß als im Ölbild, aber durchaus derselben Persönlichkeit zugeordnet werden kann.

Im dritten Selbstporträt Bergls im Augustiner-Lesesaal von 1773/75 (Abb. 9)²⁶ entsteht hingegen der Eindruck, als nähme die Porträtähnlichkeit zum Dargestellten der Österreichischen Galerie wieder etwas ab: Sein Gesicht erscheint geradezu vogelartig spitz; wenn man allerdings den Jüngling rechts daneben betrachtet, so wird klar, daß es sich

hier offenbar nicht um eine Veränderung von Bergls individuellen Gesichtszügen handelt, sondern um einen allgemeinen Wandel im Personalstil des Meisters – oder um die Ausführung durch einen Mitarbeiter. Auch hier ist Bergl wieder mit seinen Attributen Pinsel, Palette und Leinwand ausgezeichnet; wie wichtig die Hinweisfunktion mittels Malgerät ist, wird an dieser jüngsten Darstellung besonders deutlich: Bergl weist diesmal mit dem Pinsel auf sich – so wie der Maler im Bildnis der Österreichischen Galerie auf das Knabenporträt²⁷. In allen drei Bergl-Selbst-

porträts war auch in verwandter Weise der Körper verunklärt worden – bis hin zum labilen Sitzmotiv und den unmotivierten Stoffdraperien im Vordergrund²⁸.

Wichtig für die Charakterisierung von Bergls Gesichtern ist zudem eine relativ gleichbleibende, idealtypische Form der Modellierung und der Gesichtsmerkmale. Diese Beobachtung läßt sich auch auf die Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten anwenden, beispielsweise auf Frater David Rutschmann im Fresko des Augustiner-Lesesaales (Abb. 6) und Karl Frister (?) im Neukloster (Abb. 7)²⁹. Interessanterweise erscheinen diese Köpfe immer als Pendant zu Bergl in der gegenüberliegenden Bildhälfte. In beiden Bildnissen werden die Gesichter durch eine schmale Kopfform, lange Nasen und – besonders bei Frater David – durch einen schmalen Mund charakterisiert. Beiden ist wie bei Bergls Selbstporträts eine geradezu atemlose Aufmerksamkeit und persönliche Präsenz eigen – und dies sind wiederum Eigenschaften, die alle im Selbstbildnis der Österreichischen Galerie begegnen³⁰.

Schlußendlich ist es noch ratsam, an manche Details aus diesem Bild zu erinnern, wie das entrollte (Pergament?) Blatt mit dem abrupt zur Seite gewandten Jünglingskopf, die Mappe mit dem unruhig herausleuchtenden Papier und schließlich die ungewöhnliche Malweise der Hände. Alle diese Merkmale finden sich in Bergls Fresken: Die Pergamentrollen als sehr häufig verwendetes, geradezu identes Motiv, die Bücher zumeist in abgewandelter Form, aber nach demselben Prinzip der hell belichteten, umgebogenen Seiten gestaltet³¹. Was nun die Hände betrifft, so erscheinen die Verformungen in den Fresken weniger übertrieben; bei genauer Betrachtung sind dennoch Einzelformen zu beobachten, die dem expressiven Charakter des Ölbildes sehr nahekommen: Besonders bei den Kirchenvätern und König David im Neukloster oder Pater Rutschmann (Abb. 9) und den diskutierenden Jünglingen im Augustiner-Lesesaal³².

Die Verwandtschaft der Physiognomie Bergls mit dem Dargestellten im sogenannten Selbstporträt der Österreichischen Galerie läßt also vermuten, daß dort nicht Franz Anton Maulbertsch, sondern sein Freund Johann Bergl dargestellt ist. Da das Bild zahlreiche charakteristische Motive enthält – wie die malerische Gestaltung der Physiognomie, die labile Sitzhaltung, die „expressiven“ Hände und die charakteristischen Gewanddetails³³, die allesamt aus Bergls Œuvre stammen –, liegt die Schlußfolgerung nahe, daß das Porträt nicht nur Johann Bergl darstellt, sondern auch von ihm gemalt wurde. Für die Datierung bietet sich der Zeitraum zwischen den Fresken im Neukloster (um 1767) und dem Augustiner-Lesesaal (1773/75) an.

Durch die Kenntnis von Bergls Porträts und Selbstporträts erhalten schließlich auch die Maulbertsch-Bildnisse in Sümeg und Schwechat einen anderen Stellenwert, da sie eben-

falls Bergls Porträtschema überraschend nahekommen. Dieses Phänomen kann nun unterschiedlich erklärt werden: Im mindesten ist durch die künstlerische Verbindung zwischen den beiden Malern mit einer, durch den Zeitstil bedingten, allgemeinen Porträtverwandtschaft zu rechnen. Eine weitaus bedeutsamere Schlußfolgerung wäre allerdings, daß auch die beiden Porträts des Franz Anton Maulbertsch in Sümeg und Schwechat von Bergl stammen³⁴. Wohl eine folgenschwere Behauptung, die sich aber durch die Analyse von Bergls Frühwerk im Verhältnis zum Maleratelier Maulbertsch sehr glaubhaft begründen läßt³⁵.

Anmerkungen:

- (1) Wien, Barockmuseum der Österreichischen Galerie, Unteres Belvedere. Inv.-Nr. 3155, Öllw., 119 × 93 cm. – K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch, Wien – Budapest 1960*, S. 158–159. – B. Bushart, *Gestalten zwischen den Epochen. Die „ungemalten“ Bilder des Franz Anton Maulbertsch*, in: *Bodenseebuch 40* (1965), S. 26. – *Ausst.-Kat. Franz Anton Maulbertsch, Wien – Heiligenkreuz Gutenbrunn – Halbturn 1974*, Nr. 89, S. 103.
- (2) Vgl. E. Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien 1980, Bd. 1, S. 338.
- (3) Vgl. Baum (Anm. 2), S. 339. – H. Hosch, *Physiognomische Fragmente von und zu Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)*. Zum 270. Geburtstag des Barockmalers aus Schwaben, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 1. Jg., Nr. 49, 1994, S. 51–58, hier S. 54.
- (4) Vgl. E. A. Maser, *Franz Anton Maulbertsch as Portraitist: Some Questions about the Vienna Self-portrait*, in: *Pantheon* 29, 1971, S. 293. – Ders., *Ein neuentdecktes Selbstbildnis des jungen Maulbertsch*, in: *Alte und moderne Kunst* 30, 1985, Heft 201/202, S. 1–4. – *Beide Aufsätze mit älterer Literatur*.
- (5) Vgl.: A. Weinkopf, *Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1783, Nr. 20, S. 64. – Vgl. F. M. Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch* (Hg. G. Aurenhammer), Wien 1977, Anm. 357, S. 566. – Maser 1971 (Anm. 4), S. 300.
- (6) *In diesem Fall wohl einen Graphitstift; so gar der „Vörläufer“ des Blattes mit dem Jünglingsporträt ist hier bereits enthalten und hängt als Zettel aus einer der Schubladen des Möbels, auf das sich Schmutzer mit eleganter Geste stützt.*
- (7) *Von seiten des Porträttypus läßt sich das Schmutzer-Bildnis relativ eng an zwei Bilder von Germain-Jean Drouais anschließen. Beide befinden sich im Pariser Louvre und zeigen jeweils das Bildnis eines Bildhauers: Robert Le Lorrain (1730), 129 × 96 cm, und Edme Bouchardon (1758), 129 × 79 cm. – Die wichtigsten Bildelemente – das Kniestück, die schräg zur Bildebene sitzende Gestalt, die sprechende Geste in Form des Hinweisens und eine plastische Figurengruppe sind in beiden Bildern*

gegeben. Im Porträt des Bouchardon stützt sich der Bildhauer zudem auf einen Folianten. – Vgl. *Musée du Louvre, Catalogue illustré des Peintures, École française XVIIe et XVIIIe siècles*, hg. von P. Rosenberg, N. Reynaud und I. Compin, Paris 1974, Bd. 1, S. 111, 114. – Die zitierten französischen Porträts kommen zudem den Maßen des sogenannten Maulbertsch-Selbstporträts sehr nahe, das Schmutzer-Bildnis weicht hingegen ab.

(8) *Leider läßt sich nicht mehr klären, von wem die erste Zuschreibung stammt. – Vgl. 182. Kunst-Auction von C. J. Wawra, 3. März (und folgende Tage) 1903: Katalog einer reichhaltigen Sammlung . . . (Kaiserl. Rat Josef Högnigswald und mehrere Beiträge aus Privatbesitz), Nr. 88. – Bleistiftnotiz im Exemplar der Österr. Galerie: offenbar für 80,- österreichische Gulden verkauft, nachmaliger Besitzer war bis 1930 Dr. Granitsch in Hadersdorf-Weidlingau, dann über die Kunsthandlung Neumann und Salzer an die Österreichische Galerie. Lt. Angabe bei Maser 1971 (Anm. 4), S. 292, befand sich das Künstlerbildnis vor 1903 in der Sammlung Jurie.*

(9) O. Benesch, *Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils*, in: *Städel Jahrbuch* 3/4, 1924, S. 107–176, bes. S. 144.

(10) *Ebendort*, S. 144. – *Zumeist werden die drei Altarbilder der Augustinerkirche in Korneuburg genannt. Da sie in einem Verzeichnis von Maulbertschs Werken angeführt sind, das 1771 erschien, läßt sich ihre Entstehung mit spätestens 1770 annehmen. – Vgl. Allgemeine privilegierte Anzeigen, 18. September 1771, Nr. 12. – Zum Stilbild der drei Altarbilder läßt sich feststellen, daß sie sich nicht überzeugend zum Vergleich eignen, da sie großflächiger, ebenmäßiger und kontrastreicher wirken als das sogenannte Selbstporträt. – Vgl. Garas (Anm. 1), Abb. 215–217.*

(11) Vgl. Baum (Anm. 2), S. 338.

(12) *Die beste Definition des Wiener Akademiestils: Vgl. M. Krapf, Paul Troger, Joseph Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien*, in: *Kunsthistoriker, Mitt. des österr. Kunsthistorikerverbandes*, Jg. II, Nr. 4/5 1985, S. 68–73. – H. Hosch, *Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie*, in: *Ausst.-Kat. Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Langenargen am Bodensee 1994*, S. 14–92.

(13) *Die ganz offensichtlichen Diskrepanzen in der Darstellungsweise waren in der Forschung durchaus bewußt. Die Datierungsvorschläge reichen bekanntlich von den sechziger Jahren bis zu den letzten Lebensjahren des Meisters um 1794/95.*

(14) *Unbekannter Maler (Martin Johann Schmidt?), Porträt des Franz Anton Maulbertsch, Öllw., 13,2 × 10,6 cm, bez. links unten: „Anton Maulbertsch/Mahler gebohrt Ao:1724/gestorben den 8.n August/1796, Wien, Historisches Museum, Inv.-Nr. HM 12393. – Vgl. Ausst.-Kat. Langenargen 1994 (Anm. 12), Nr. II.1, S. 214 (mit Abb.) – Hosch (Anm. 3), S. 51–52. – Zur Zeichnung: Jakob Schmutzer, Porträt des Franz Anton Maul-*



Abb. 6: Wien, Augustiner-Lesesaal der Nationalbibliothek, Porträts von Rutschmann und Pater Angelus Obrist (?).

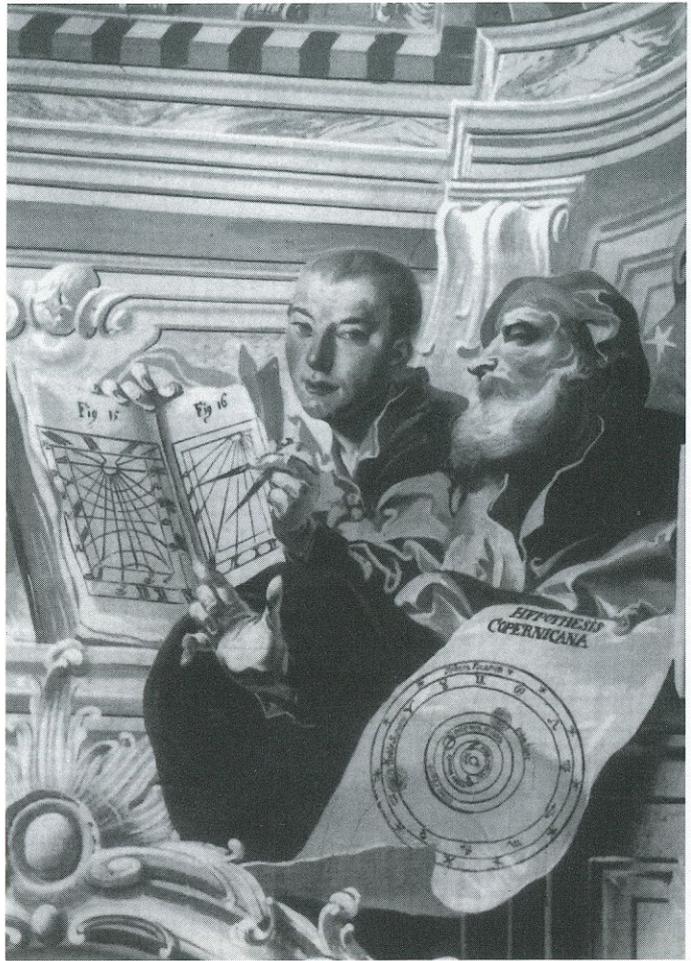


Abb. 7: Wiener Neustadt, Bibliothek des Neuklosters, Porträt des Malers Karl Frister (?).

bertsch, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, vgl. die Abb. bei Maser 1971 (Anm. 4), S. 299.

(15) Hubert Hosch hat schon aufgrund der gesicherten Porträts in dieser Figur Maulbertsch vermutet, noch bevor er das Blatt kannte. Vgl. die Abb. in: Ausst.-Kat. Langenargen 1994 (Anm. 12), S. 7. – Hosch (Anm. 3), S. 57, Anm. 33. – Zur Zeichnung: Wien, Akademie der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 30.020 B.

(16) Bei dem zweiten Bildnis in Sümeg handelt es sich sicher um kein Selbstporträt: An der Wand der Orgelempore wurde Maulbertsch in prunkvoller Robe und Perücke im Kreise seiner Auftraggeber dargestellt. Das Gruppenporträt dürfte gegen Ende der Freskierung von einem Werkstattmitglied ausgeführt worden sein. Der Maler wirkt mit seinem undifferenziert runden Gesicht weitaus ungenauer charakterisiert; die Unterschiede in der Physiognomie sind weniger auf Maulbertschs verändertes Aussehen im knappen Zeitraum 1757/58 zurückzuführen, als auf das Unvermögen des Ausführenden. – Vgl. Ausst.-Kat. Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Langenargen am Bodensee 1984, S. 7.

(17) Vgl. „Historische Beschreibung der neuerbauten Pfarrkirche in dem kaiserl. königl.

Markte Schwechat zu Ehren des dreyeinigen Gottes und heil. Apostels Jakobs des größeren im Jahre 1765“, Wien 1786. – Vgl. Garas (Anm. 1), Dok. XXXII, S. 247. – Hubert Hosch (Anm. 3, S. 52) hat vorgeschlagen, daß es sich bei dem Dargestellten um den 1764 verstorbenen, promovierten geistlichen Bruder des Franz Anton, um Franz Xaver Maulbertsch handeln könnte. Die historische Beschreibung und die Übereinstimmungen zu Sümeg sprechen aber doch eher für ein Porträt des Malers.

(18) Vgl. F. Matsche, *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708–1783)*, Diss. Univ. Marburg 1970, S. 499, Anm. 145. – Hosch (Anm. 3), S. 51–58, aber ohne konkrete Lösungsvorschläge.

(19) Vgl. A. Weixelgärtner, *Johann Bergl*, in: *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*, N. F. I, 1903, S. 332–394. – Peter Otto, *Johann Bergl (1718–1789)*, ungedr. Diss. Universität Wien, 1964 (mit älterer Literatur).

(20) Vielleicht hielt sich Bergl sogar schon vorher in einem der Wiener Malerateliers auf und ist nur deshalb nicht nachzuweisen, weil die Akademie 1745–1749 geschlossen war. – Zu den Eintragungen in den Schülerprotokollen: *Akademiearchiv, Schülerprotokolle 1b/283*.

(21) Vgl. Otto (Anm. 19), S. 43–52. – Die früheste Datierung ist auf der Rückseite einer

Zeichnung der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste in Budapest aufgetaucht. Sie ist mit 15. Dezember 1758 datiert und bezieht sich auf eines der Seitenaltarbilder mit dem Martyrium des hl. Thomas. – Vgl. K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts – Ausgewählte Meisterwerke der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste Budapest*, Budapest 1980, Nr. 50.

(22) Zur Zeit verfasste ich meine Habilitationsschrift zum Thema „Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis“. Johann Bergl wird darin einen wichtigen Stellenwert einnehmen. – Nach Abschluß der Arbeit ist eine gesonderte Bergl-Monographie geplant. Da in Zusammenhang mit der Habilitationsschrift stehende Forschungsergebnisse nicht vorweg klargelegt werden dürfen, muß ich den Leser auf das Erscheinen meiner Arbeit vertrösten.

(23) „Urbanus Ab. exornavit Ann. 1764“ – im Fresko selbst die Signatur: *Joan Bergl pinxit*. – Zahlungen in den Baurechnungen des Stiftes lassen sich im Spätherbst 1763 und bis August 1764 nachweisen. – Vgl. Weixelgärtner (Anm. 19), S. 338–344. – Otto (Anm. 19), S. 52–61.

(24) Die Datierung der Bibliotheksfresken des Neuklosters ist nicht ganz klar: Über der Türe



Abb. 8: Melk, Gartenpavillon, Selbstporträt des Johann Bergl.



Abb. 9: Wien, Augustiner-Lesesaal der ÖNB, Selbstporträt des Johann Bergl.

befindet sich zwar eine Inschrift, die als Jahr der Fertigstellung 1774 angibt. Lt. Peter Otto müsse es sich dabei um einen terminus ante quem handeln, der sich auf die Gesamtheit des Raumes, inklusive der aufwendig geschnitzten Einrichtung, bezieht. Er schlägt aufgrund des stilistischen Erscheinungsbildes eine Datierung der Fresken um 1767 vor, die durchaus glaubhaft erscheint. – Vgl. Otto (Anm. 19, S. 75–82). Bergls Porträt des Neuklosters nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als hier höchste Originalität gewahrt ist, da die Fresken nie restauriert wurden und sich in einem ausgezeichneten Erhaltungszustand befinden. – Für seine große Hilfsbereitschaft bei der Bearbeitung der Bibliotheksfresken möchte ich hier dem Herrn Prior des Neuklosters, Konsistorialrat Mag. P. Johannes Vrbecky, sehr herzlich danken.

(25) Einzig die eigenwillige Darstellung der Augenpartie, wo sich besonders bei den beiden älteren Bergl-Selbstporträts die Schläfe seltsam nach außen wölbt, findet keine Parallele. Bergl zeigt aber in all seinen übrigen Porträts, daß diese Darstellungsart nicht zwingend mit Unvermögen gleichzusetzen ist.

(26) Die Datierung ist insofern nicht eindeutig, als die einzige Zahlung an Bergl, die in den Klosterprotokollen der Augustiner aufscheint, von 1773 stammt, das Fresko selbst aber an der Stirnwand mit „I. Bergl pinxit Anno 1775“

datiert ist. Peter Otto datiert die Fresken hauptsächlich 1773 und nimmt Ergänzungen und Überarbeitungen für 1775 an. – Vgl. Otto (Anm. 19), S. 111–118.

(27) Es ist besonders auffallend, daß Bergl in allen drei Selbstporträts einen Pinsel in der Hand hält und diesen entweder von sich weg (Melk) in Richtung des Betrachters (Neukloster) oder auf sich selbst (Augustiner-Lesesaal) richtet. Daß es sich dabei nicht um ein formelhaft verwendetes Attribut für einen Maler handelt, zeigt ein weiteres Malerporträt, das unter den Symbolfiguren Europas im Melker Gartenpavillon erscheint: Das labile Sitzmotiv ist gleich, der Maler präsentiert sich auch mit einer Leinwand, die er aber mit der rechten Hand hält, die Palette und viele Pinsel samt Malstock in der Linken. Die Hinweiskfunktion Bergls in seinen Selbstbildnissen heißt also eindeutig, daß er dort sehr bestimmt auf sich selbst verweist. Das gleiche dürfte auch für das Selbstbildnis der Österreichischen Galerie gelten. – Zu dem Maler im Melker Deckenfresko sei noch ergänzt, daß dieser blond und blauäugig ist, mit recht groben, fleischigen Gesichtszügen – es ist also nicht auszuschließen, daß Bergl dort seinen Freund Maulbertsch dargestellt hat. Hier noch eine weitere offene Frage: Edward A. Maser publizierte 1985 ein Jünglingsporträt als frühes Selbstporträt Maulbertschs (Anm. 4) – es

wäre allerdings durchaus denkbar, ja sogar eine logische Schlussfolgerung, daß es sich auch dabei um ein frühes Selbstporträt Bergls handelt. Abgesehen von der Porträtähnlichkeit sind die motivischen Parallelen zu Bergls siegreichem Aufnahmestück an die Akademie von 1752 (Job auf dem Misthaufen; heute mitsamt der Skizze im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg) unübersehbar.

(28) Die vorgeschobenen Draperien erscheinen besonders häufig in den Fresken des Neuklosters und des Augustiner-Lesesaales, zumeist bei den allegorischen Figuren. Nur selten ergibt sich ein logischer Zusammenhang mit dem dahinter aufragenden Oberkörper – ein Phänomen, das in gleicher Weise im Selbstbildnis der Österr. Galerie zu beobachten ist.

(29) Die Identifizierung der beiden Dargestellten ist nicht wirklich gesichert. Der Augustinerfrater David Rutschmann (links) und sein Nachbar wurden von Weixelgärtner benannt. Für Rutschmann, der sich in Wien mit seinen hervorragenden mechanischen Uhren einen Namen machte, existiert ein späterer, bezeichneter Porträtstich. In dem rundlichen Geistlichen rechts will Weixelgärtner Pater Angelus Obrist sehen, der für den Neubau des Bibliothekssaales verantwortlich war. – Für die Identifizierung des Kulissenmalers Karl Frister, der lange als der alleinige Freskant der Bibliothek



Abb. 10: Wiener Neustadt, Bibliothek des Neuklosters, Selbstporträt des Johann Bergl (Fotos 6–10: Verfasserin).

des Neuklosters galt, gibt es als Hinweis nur die mündliche Überlieferung im Kloster. Immerhin wäre es möglich, daß er als Bergls Mitarbeiter fungierte. – Vgl. Weixelgärtner (Anm. 19), S. 374–376.

(30) Für die Modellierung der Kopfform ist bekanntlich die Lichtführung von großer Bedeutung. Die konventionelle Darstellungsart setzt jene Gesichtshälfte ins Licht, die dem Betrachter zugewandt ist, wie z. B. im Schmutzer-Porträt. Im Selbstbildnis der Österr. Galerie liegt gerade diese Gesichtshälfte zum Teil im Schatten – ebenso bei den Porträts von Frater Rutschmann, Karl Frister und bei jenem Jünglingsporträt, das Maser bekannt machte (Anm. 27).

(31) Beste Vergleichsbeispiele finden sich wieder in den Fresken des Neuklosters, wobei besonders viele Pergamentrollen bei der Jurisprudenz und der Medizin gezeigt werden; eine allerdings auch bei der Philosophie (Abb. 10). Die belichteten Buchseiten finden sich zumeist bei der Theologie, besonders bei den Kirchenvätern, die besten Beispiele bietet hierfür allerdings das Fresko des Augustiner-Lesesaales.

(32) Man vergleiche besonders bei Frater Rutschmann die Verformungen der Finger, die durch unterschiedliche Helligkeitswerte betont werden. Bergl hat die Tendenz, die Hände extrem aufzufächern oder die Fingerglieder zu

überdehnen – beides besonders gut an den diskutierenden Jünglingen (ohne Abb.) zu ersehen. König David im Theologiefresko des Neuklosters (ohne Abb.) schließlich hält die Feder in Fingern, die – wie im Selbstporträt der Österreichischen Galerie – beinahe zu Wellenlinien abstrahiert werden. Maulbertsch ist bei der Auflösung der Form (v. a. bei Händen) nie so weit gegangen; seine Experimente beschränken sich in dieser Hinsicht zudem auf die fünfziger Jahre.

(33) Der offene Hemdkragen kann einerseits aus dem Schmutzer-Porträt übernommen sein, entspricht aber auch Bergls Darstellungsgewohnheit, wenn man z. B. mit dem Selbstporträt aus dem Neukloster vergleicht. Ausschließlich aus Bergls Œuvre ist hingegen jenes einfarbige Wams bekannt, das ovale, in der gleichen Farbe aufgesetzte Knöpfe trägt, wie wir es aus dem Selbstbildnis der Österr. Galerie kennen. Die meisten Vergleichsbeispiele finden sich dazu in Bergls Fresken im Laxenburger Grünehaus. – Schlußendlich sei auch die Kordel mit Quaste im Hintergrund erwähnt: Meines Wissens begegnet sie besonders häufig in Bergls Fresken, aber auch in jenem Nepomuk-Bild der Wiener Ulrichskirche, das meistens Bergl zugeschrieben wird.

(34) Bei guter Kenntnis von Bergls Figurentypen entsteht besonders im Schwechater Fresko

die Vermutung, daß beispielsweise die gesamte Figurengruppe von Moses und Maulbertsch von Bergl stammt. Man hatte sich in der Forschung stets gewundert, wieso Maulbertschs Kopf dort so unorganisch aus der Wolke auftaucht und alle Bildelemente raumlos wirken. Diese Darstellungsart ist, wie gezeigt wurde, für Bergl typisch. Diese Beobachtungen, verbunden mit der Kenntnis von Bergls Staffagefiguren, läßt in dem aufblickenden Moses einen seiner dynamischen, härtigen Propheten erkennen, der gut mit dem greisen Gelehrten rechts neben dem sogenannten Frister-Porträt (Abb. 10) zu vergleichen ist. Sogar so unscheinbare Details wie die Finger des Moses, die die Gesetzestafeln umklammern, finden sich in so überzeugend gleicher Gestaltung bei der Assistenzfigur von Bergls Neukloster-Selbstporträt wieder (Abb. 7), daß sie nicht von zwei verschiedenen Malern stammen können.

(35) Vgl. Anm. 22.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Monika Dachs
Institut für Kunstgeschichte der
Universität Wien, Spitalgasse 2–4
A-1090 Wien