



Der Fall

„Maulbertsch und das sogenannte Selbstbildnis“

Die Scheinlösung von Ján Papco und der Versuch einer Wiederaufnahme

Ein Selbstbildnis Franz Anton Palkos ?

Im jüngst erschienenen Artikel zu dem bekannten österreichischen Barockmaler Franz Anton Maulbertsch (AKL, 88, 2015, S.85/86) von der Maulbertsch-Kennerin Monika Dachs-Nickel findet sich nun ein leider nicht kommentierter Literaturhinweis auf ein doch schon 2012 auch in Englisch erschienenenes Buch „The Mystery of a Painting - Maulbertsch, Bergl or Palko?“ des einstigen Direktors des slowakischen Nationalmuseums, Ján Papco. Es geht also wieder darum, den Fall des sogenannten Selbstporträts in der Österreichischen Galerie, Wien neu aufzurollen, ihn vielleicht zu lösen aber immer mit der Gefahr den Verdacht auf jemand Falschen zu lenken.

In diesem Buch wird die 1994 vom Rezensenten geäußerte Schlusssaufforderung zur Widerlegung bzw. Weiterführung ernst genommen und ein neuer Bestimmungsversuch eines als rätselhaft angesehenen Bildes unternommen bzw. gewagt, wobei der Autor sehr systematisch - zumindest formal - in drei oder vier Schritten vorgeht. Im ersten Teil wird noch einmal der Ermittlungsstand von Otto Benesch, Franz Martin Haberditzl, Klara Garas, Elfriede Baum, Edward Andrew Maser, dem Rezensenten, Monika Dachs-Nickel bis zu Michael Krapf aufgerollt.

Im zweiten Teil versucht der Autor neue Beziehungen und Parallelen auf der Suche nach dem wahren (sprich: neuen) Urheber des Gemäldes herzustellen und auch den

Dargestellten zu bestimmen. Der dritte Teil ist dann eine kurze thesenartige Zusammenfassung der neuen (?) Ideen des Autors. Der abschliessende ebenfalls kurze vierte Teil möchte die v.a. künstlerische Persönlichkeit Franz Anton Palkos, den nicht nur neuen Dargestellten sondern nun auch Ersteller des Gemäldes, dem Betrachter näherbringen.

Bis ca. 1970 gab es an dem erst seit 1903 bekannten gewordenen (Wiener Auktionshaus C. J. Wawra) und wohl aus der Sammlung des zwischen 1841 und 1924 lebenden Wiener Arztes Gustav Jurié von Lavandal) stammenden ‚künstlerischen Verbrechen‘ oder ‚Verbrochenen‘ keine Zweifel: der ‚Täter‘ und das dargestellte ‚Opfer‘ waren dieselbe Person: Franz Anton Maulbertsch. Der rückwärts oder zur Seite blickende gesuchte jugendlich-Knabenhafte wurde als der zur ‚Tatzeit‘ noch lebende, 1782 geborene Sohn Maulbertschs angesehen, sodass ein Zeitraum um 1794 für Haberditzl zwingend logisch erscheinen musste, obwohl dies stilistisch unmöglich ist. Für Otto Benesch lag aus diesem Grund der Tathergang dann doch eher um 1765, folglich konnte es sich auch bei dem Knaben nur um ein Jugend- (aber nicht ein Selbst-?) Bildnis Maulbertschs handeln. Haberditzl, Benesch, sowie Bushart, Maser und Garas erkennen im Bild einen pessimistisch-melancholischen, tragisch-vergangenen-vergehenden Grundzug auch durch den betonenden senkrechten, schicksalhaften Zeigegestus mit dem Kreidehalter. Erst Franz Matsche kamen 1970 leichte Zweifel; und Peter Cannon-Brookes spekulierte gar 1977 in seiner im übrigen anregenden Kritik der grossen Maulbertsch-Ausstellung von 1974 in Wien, ob das Bild nicht noch früher entstanden sein und vielleicht als natürlich postumes Erinnerungsbild den 1748 verstorbenen Vater Anton Maulbertsch darstellen könnte, der auf seinen Sohn als würdigen, ja ihn übertreffenden Nachfolger verweise. E. A. Maser brachte dann zur weiteren Verwirrung noch ein anderes, angeblich vom Bodenseegebiet stammendes jugendliches Selbstbildnis mit ins Spiel.

Hier setzte vor 1994 der Rezensent nach seiner Beschäftigung mit dem Maulbertsch-Schüler und -Landsmann Andreas Brugger (1737-1812) im Blick auf kommende Maulbertsch-Gedächtnisausstellungen 1994 und 1996 am gemeinsamen früheren Herkunftsort Langenargen ein und versuchte endgültig klar zu machen, dass der ältere Dargestellte aus anthropologisch-physiognomischen Gründen nicht Maulbertsch selbst sein konnte, und somit ein Selbstbildnis auszuschliessen war. Auch im Vergleich mit dem 1767 entstandenen Bildnis des Direktors der Stecherakademie, Jakob Matthias Schmutzer, bot (und bietet) sich eine Entstehung um 1770 an. Bei dem Erinnerungs-

Freundschafts-Bild müsste der unbekannte Dargestellte aus dem Umkreis Maulbertschs und der Wiener Akademie stammen, wofür mehrere Namen vorgeschlagen wurden (unter den ungenannten weiteren wären auch Johann Wenzel Bergl und Franz Anton Palko noch aufzuführen gewesen).

Aus der Beschäftigung mit Maulbertsch und seinem Freund Johann Wenzeslaus Bergl stiess Monika Dachs-Nickel dann 1998 auf einige Selbstporträts von Bergl und auf vermeintliche Ähnlichkeiten, sodass sie ein Porträt Bergls, ja sogar ein Bergl-Selbstporträt annahm, was leider schon physiognomisch den Rezensenten von Beginn an nicht überzeugte.

Im Jahre 2009 versuchte Michael Krapf noch alle Meinungen irgendwie zu verbinden und kam dabei auch auf den 1766 verstorbenen vorrangigen Porträtisten und kirchlichen Tafelmaler Franz Anton Palko sogar als Sich-Selbst-Darsteller.

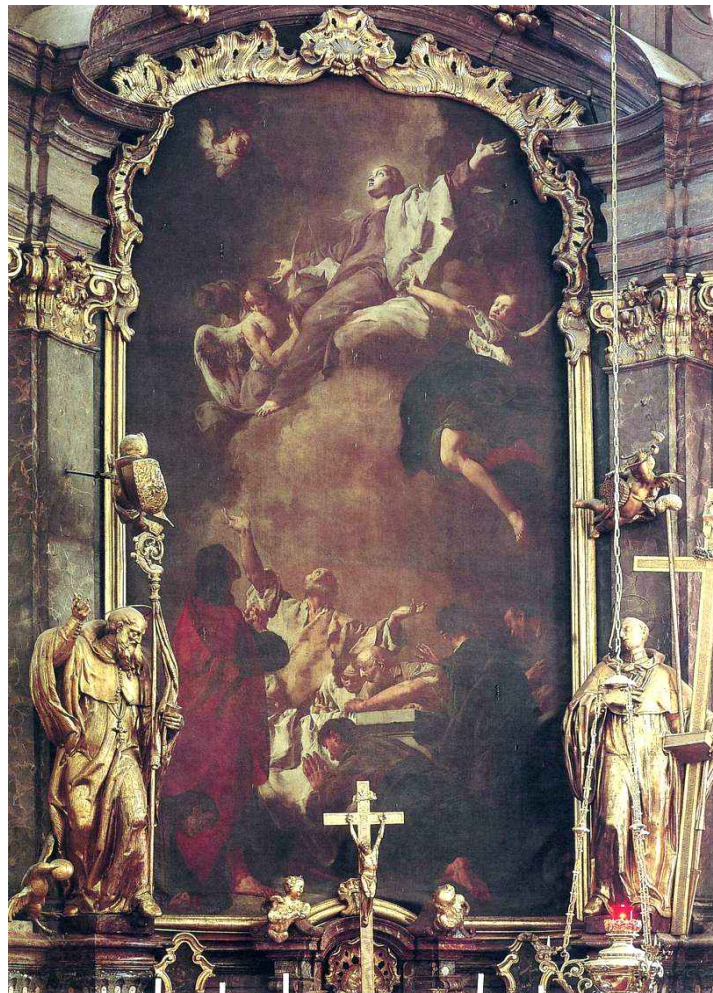


Abb. 1: G.B.Piazzetta, Assumption, 1744, Klosterkirche St.Jakob, Zbraslav b.Prag.

Und hier setzt unmittelbar nun Ján Papco in seiner 126-seitigen, opulenten, reichbebilderten Einzeluntersuchung an. Das Gemälde sei also nicht nur kein (Selbst-) Bildnis Maulbertschs, ja, es sei gar kein Werk Maulbertschs, sondern eines von Franz Anton Palko: was er ab S.49 im zweiten Kapitel unter 21 (!) Gesichtspunkten darlegen wolle. Dass die Zuweisung (zumindest früher) an Maulbertsch (und jetzt Palko) mit der Antiklassizität durch Rembrandt-Einfluss zu rechtfertigen sei, gehört in die oft unnütze kunsthistorische Nord-Süd-Schublade. Näher steht Maulbertsch in diesem Bild und v.a. F. A. Palko in seinem ganzen Schaffen dem Venezianer Giambattista Piazzetta (vgl. Königsaal b. Prag und dortige Altarbild Piazzettas von 1744) (Abb.1) neben einem Neo-Manierismus im Figürlichen und in der Lichtauffassung. Es herrscht hier nicht das ‚natürlichere‘ Kunst-Kerzen-Licht eines Caravaggio oder das künstlichere-spirituellere, warme Licht eines Rembrandt, sondern ein fast inneres, imaginäres-irreales Glühen („glow“). Beipflichten kann der Rezensent Ján Papco in der Ablehnung von J.W.Bergl als Hersteller und Dargestellter des Bildes wegen dessen ornamental-dekorativ-unorganisch-synthetischer Figurauffassung, was auch Monika Dachs selbst erkennt, aber sie trotz zusätzlicher physiognomischer Diskrepanz zu Bergl-Selbstbildnissen doch nicht davon abhält den Maulbertsch-Freund zu favorisieren. Während das hier gezeigte Vergleichsmaterial von Klein-Mariazell (1758) dies gut veranschaulicht, scheint das andere abgebildete, weit rembrandteskere Gemälde der Prager Nationalgalerie „Herodes und die drei Weisen“ aus einer Mischung von Bergl und Vinzenz Fischer zu bestehen.

In diesem Argumentationsstadium fast allen früheren Interpreten einen Irrtum zu attestieren, weil nicht das eigentlich ‚offiziösere‘ Schmutzer-Porträt (Abb.43) der Meytens-Schüler Franz Messner (1728-1773) und Jakob Kohl (1734-1788) das Vorbild für das sogenannte Selbstbildnis (Abb.3) sei, sondern gerade umgekehrt – wie schon Michael Krapf meinte – , ist schon sehr mutig, ja geradezu verwegen: eine kleinere, wenngleich fast ähnliche Darstellung dazu noch von einem nicht voll in die Akademie funktional integrierten, introvertierten und 1766 verstorbenen Porträtmaler wie F.A. Palko soll die Vorlage, die Bildidee für ein Bildnis eines fast auf dem beruflichen Zenit stehenden visionären Mannes wie Schmutzer abgegeben haben?. Ein angeblicher Beweis oder besser nur ein Indiz sei der auffällige schützende Widder-Schreibtisch-Beschlag, der im sogenannten Selbstbildnis eigentlich kaum erkennbar ist, aber in einem neuerdings von Papco F. A. Palko zugeschriebenen Bild „Cornelia, die Mutter der Gracchen“(?) auftauche. Hier disqualifiziert sich der Autor leider fast selbst. Jeder Kenner der Barockmalerei würde

dieses Gemälde in der Erzbischöflichen Galerie von Kremsier ins 17. Jahrhundert datieren im Umkreis sicher nicht von J. H. Schönfeld sondern eher von Theodor van Loon, eventuell Joachim Sandrart (um 1640), aber ganz gewiss nicht von Franz Anton Palko und zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Dazu wird als Fig. 31 ein stärker caravaggiesker, erstaunlicherweise nicht mal familiärer angeblicher „Tod des Germanicus“ aus derselben Sammlung auch zu einem F.A.Palko gemacht, obwohl ihm ebenso - nach der Abbildung zu urteilen - die Entstehung im 17. Jahrhundert und wohl im Umkreis von Karel Skreta, Mattia Preti o.ä. besser zu Gesicht stehen würde.

Wie die „atmospheric and light based“ emotionale Auffassung des Gemäldes zu seinem Urheber (also F.A.Palko) führt (führen soll), wird in den folgenden Kapiteln gezeigt werden. Es habe auf jeden Fall des Mutes, des richtigen Zeitpunktes und der Erforschung des Werkes von F.A.Palko bedurft, um das am meisten „inscrutable“ Porträt des Barock mit dem am meisten „mysterious“ Maler (nur?) dieser Region und Zeit zu verbinden.

Das familiäre Durcheinander (beginnend mit dem Vater Anton und endend mit dem Grafiker-Enkel Franz Xaver) meint Ján Papco mittlerweile gelöst zu haben, allerdings durch äusserst fragwürdige Neuzuschreibungen. Es sei nicht „easy“ aber auch nicht zu „difficult“ oder „strenuous“ F.A.Palko das sogenannte Selbstbildnis jetzt zuweisen zu können. Dazu zieht Papco ganz unterschiedliche, zumeist von ihm Palko nur zugeschriebene Porträts zum Vergleich heran. Zum einen einen zur Seite gewandten und blickenden, signierten und 1746 datierten Kopf eines Mannes wohl von ca. 40 Jahren mit Eigenhaar und einem Zwicker auf der Nase ohne weitere Attribute (z.B. eines Malers), der den 1683 geborenen (und jetzt 1753, früher 1754 bzw. 1758 und 1760 gestorbenen) Vater Palkos darstellen soll: also als zu der Zeit 63-jährigen!

Ebenso mysteriös geht es bei einem ebenfalls schon bekannten quasi bürgerlichen Porträt eines Ehepaares in der Prager Nationalgalerie zu, das angeblich 1737 datiert ist, und in dem man (Kaiser) Franz Stephan I und Maria Theresia physiognomisch nicht abwegig zu erkennen glaubt(e). Dass dieses Datum aber nicht stimmen kann zeigt schon, dass es keine Gemälde eines 20 oder 18-jährigen Malers sein dürften, der im Jahre darauf (März 1738) an der Wiener Akademie in die Grund- oder Zeichenklasse (?) als Maler („peindre de profession“) eintritt. Bei letzterem könnte es sich sogar schon um den jüngeren damals 13 ½ -jährigen Bruder Franz (Xaver) Karl Palko handeln, der erstaunlicherweise schon 1739 und noch einmal 1744 am Zeichnungswettbewerb teilnimmt und 1745 den Malereipreis gewinnen sollte, während Franz Anton vor 1743 bereits Hofmaler des

Erzbischofs von Pressburg geworden war. Leider konnten weder Pavel Preiss 1999 noch jetzt Ján Papco hier endlich Klarheit bringen. Zumindest in der Abbildung und Gegenüberstellung zeigt die doch wohl um 1757 entstandene „Maria Theresia“ mit ihrem dunklen Schosshündchen v.a im verschwommenen Hintergrund und dem „mysterious glow“ eine gewisse Verwandtschaft. Die Hände sind allerdings sehr verschieden (nicht nur wegen des Geschlechts). Von den ungefähr 1741 entstandenen und jetzt von Papco Palko zugewiesenen Porträts des Grafen Carl Zichy und des Pressburger Dienstherrn Esterhazy findet sich leider keine Abbildung. Das Gemälde des Bildhauers(-Freundes) Gottfried Fritsch ist sicher etwas zu grünstichig abgebildet, aber mit dem vermeintlichen Porträt des Vaters und wegen des Leidensausdruckes etwas verwandt. Die Porträts der Grafen Unwerth bzw. Batthany besitzen keinen erkennbaren Bezug zum sogenannten Selbstbildnis. Dass Ján Papco ein Genre-Bildnis eines Knaben mit Peitsche (?) Fig.77 als ein Individualporträt ansieht, ist unverständlich, vielleicht hat ihn nur der gemeinsame offene Kragen wieder erinnert. Alle die genannten Porträts besäßen eine eindringliche psychologische Ausstrahlung.

Bei dem jetzt in der Augsburger Barockgalerie befindlichen, in der Meytens-Nachfolge höfischen und unter dem Titel „Une Ebauche de Peintre“ (Malerskizze) nachgestochenen Porträt eines jungen Ehepaares jeweils mit ihren Hunden in legerer Pose sieht er v.a. wegen der Troddel im Hintergrund wie im sogenannten Selbstbildnis eine Verbindung, obwohl der inszenierende Vorhang-Seilzug mit Troddel zum barocken Standes-Standard-Beiwerk gehört.

Noch unverständlicher ist es Franz Anton Palkos sonstige und ihn auszeichnende höfische Porträts der Familie Suttner, des Kaiserhauses (dazu wohl auch „Isabella von Parma“, Abb.2, um 1760/63 280 x 190 cm, Wien, KHM, Präsidentschaftskanzlei Inv.-Nr. 7162 oder „Kaiser Joseph II“, um 1765, 320 x 193 cm, Wien, KHM, Schönbrunn, Inv.Nr. 7472) durch ihre Vitalität und ihre etwas ondulierende, eigenständige Draperie (vgl. Bergl) mit dem kargen Selbstbildnis in Verbindung zu bringen.

Gegenüber den Porträts sind die angebrachten religiösen Arbeiten F. A. Palkos teilweise erschreckend schwach. Das Genre-Bildnis der „Geizigen Alten“ steht in der Denner-Seybold-Nachfolge und ist für Palko ebenso untypisch wie der Entwurf für ein Altarblatt „Christusknabe als Erlöser vor Aloysius und Theresa (?)“ in Heiligkreuz, Prager Burg, wobei sich der Rezensent eher an Josef Stern erinnert fühlt. Die gezogenen Verbindungen zu dem sogenannten Selbstbildnis sind nichtssagend. Klar ist, dass F.A. Palko (und sein

Bruder) unter dem Einfluss Piazzettas und Nogaris steht.



Abb. 2: Franz Anton Palko (?), Isabella von Parma, 1760-63, Wien, KHM, Inv.-Nr.7162 (aus: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II, Melk 1980, 334, Nr.50, Abb.8).

Der Autor kommt jetzt noch zu weiteren Details wie die Behandlung der Figur, des gepolsterten Sessels. Auf S.69 wird auf eine Vergleichsabbildung 88 verwiesen; die Nummern im Buch enden aber schon bei 86. Über die Verbindung von F. A. Palko nach seinem Zuzug nach Wien zum dortigen Akademieumkreis und speziell zu Fr. A. Maulbertsch kann das Buch uns leider nichts Konkretes mitteilen.

Die angeführten expressiven Skizzen in Linz „Enthauptung der Hl. Barbara“ (Fig.59) oder „Hl. Egidius und König Wamba“ (von J. Zimbal?) sind für Palko nicht gesichert. Bei der Fingerdarstellung geht auch nicht so sehr um ihre Längen, sondern um ihre greiferartige,

expressive Formung, die so bei keinem Palko-Gemälde auftritt. Die Kleidung v.a. das schwarze Untergewand des eher Franz Karl Palko zuzuordnenden „Johann Nepomuk in der Moldau treibend“ in der Nationalgalerie, Prag auf dem sogenannten Selbstbildnis in dem schwarzen Beinkleid als ähnlich wiedererkennen zu wollen, ist beachtenswert. Noch verwunderlicher ist eine angebliche Verwandtschaft in der Darstellung von Papierseiten wie bei einem „lesenden Alten“ wieder in der Gemäldegalerie von Kremsier und neuerdings F. A. Palko zugeordnet. Der bei dem Porträt des Olmützer Bischofs Ferdinand Troyer bemerkte Sessel hat wohl eine gewisse Ähnlichkeit mit dem, in dem „Maria Theresia“ sitzt, aber keine mit dem des sogenannten Selbstbildnisses, aus dem sich der dort Dargestellte gerade windet oder wendet. Kleinteilige Lichteffekte wie Höhungen bei einem ungesicherten Gemälde wie dem „Kartenspiel bei Bischof Troyer“ in der ehemals erzbischöflichen Galerie in Olmütz auf dem sogenannten Selbstbildnis wiederfinden zu können, ja zu müssen, ist wieder sehr abwegig. Überzeugender – zumindest auf den ersten Blick – ist ein Detail eines nach einem F.A.Palko-Gemälde angefertigten Stiches mit dem jugendlichen Pastellbruststück im sogenannten Selbstbildnis als Bild im Bild. Dem Ersterem fehlt allerdings die Kopf-Rückwärtsbewegung. Den vergleichbaren leichten Bauchansatz bei etwas aufgesprungener Weste sollte man nicht überbewerten. Wieder auf den ersten Blick überzeugt die Verwandtschaft der Darstellung eines „Notenstechers, Musikverlegers“ als Stich nach einem verschollenen Gemälde von F.A. Palko mit dem sogenannten Selbstbildnis. Es beweist aber nur, dass bei beiden Porträts auf in Wien herrschende neomanieristische Porträt-Modeerscheinungen der Spät-Meytens-Ära zurückgegriffen wurde, wobei Palko auch aus Aufwands- bzw. Kostengründen sich die zweite Hand des Dargestellten ersparte. Für vergleichbares Kolorit und Maltechnik bringt Papco völlig unverständlicherweise ein eher an Michelangelo Unterberger erinnerndes Altarblatt „St.Jakobus d.Ä. in der Glorie“ in der Stadtpfarrkirche Brunn an: Körperlichkeit, die warme, bunte und eher helle Farbpalette in einem eher weichen Farbauftrag haben rein gar nichts mit dem sogenannten Selbstbildnis und seinem „mystical glow“ gemein. Den nicht richtig aussprech- und darstellbaren(?) melancholischen Ausdruck des Dargestellten und die Charakteristik des Porträtmalers begleiten zwei Abbildungen wie z.B. eine „Toilette der Venus“ in Olmütz, die weder Palko zugehört noch hier hergehört. Das andere ‚Palkoeskere‘ mit dem von König Wenzel vor die Wahl von Bistum oder Gefängnis gestellten „Johann Nepomuk“, Budapest, Nationalgalerie verfügt wohl über ein Sitzmotiv bei sonst wenig Vergleichbarem.

Der Autor argumentiert nun aber nicht mehr an Hand von faktischen Bildern Palkos, sondern auch mit dem internen Bild (Bildern), die die Zeitgenossen von Palko besaßen. Leider bringt die nur nachamentliche Erwähnung Palko in der Reihe nach Rigaud, Vanloo, Nattier, Roslin, Greuze, Meytens durch den Sekretär der Stecherakademie Joseph von Sonnenfels am 23.9.1768 also zwei Jahre nach F. A. Palkos und ein Jahr nach Franz Karl Palkos Tod in seiner berühmten Aufnahme­rede als Mitglied der Stecherakademie „Vom Verdienste des Portraitmalers“ keine definitive Klarheit, wer von beiden nun gemeint war. Papco nimmt aber mit einem gewissen Recht nach den grossen Porträtaufträgen aus dem Kaiserhaus Franz Anton an und zieht auch noch zwei weitere Schlüsse, dass die Ehre für F.A.Palko noch grösser ausfalle durch die Anwesenheit des aber nicht genannten Direktors der Malerakademie, und dass Sonnenfels Palko irgendwie näher, persönlich gekannt haben müsse. Ob der alte Akademiedirektor Martin van Meytens, der am 23.03.1770 schon starb, bei dieser ausserordentlichen Sitzung der 1766 bzw. 1768 mehr als Konkurrenz gegründeten Stecherakademie teilgenommen hat, ist doch eher fraglich. Fraglos der international bekanntere Palko war aber der jüngere (und vielleicht gemeinte) Bruder Franz Karl. Andererseits ist die von Papco nochmals aufgezählte Liste der Auftraggeber von F.A.Palko doch beachtlich und ein indirekter Ausweis einer gewissen Qualität. Das abgebildete grossbürgerliche Porträt angeblich eines vermögenden, fast russisch anmutenden Goldschmiedes fällt irgendwie wieder heraus und lässt an Karl Auerbachs verschollenes Aufnahmewerk von 1752 „große(r) Herr in Pelzkleid“ denken. Ebenso stehen die beiden riesigen qualitätvollen Kaiserbildnisse wohl für die Habsburger Ahnengalerie („Ferdinand I?“ und „Matthias“) als eine theatralisch aufgeblähte, überhöhte Rigaud-Nachfolge, dem sogenannten Selbstbildnis ziemlich fern. F.A. Palko muss also sein hypochondrisches, introvertiertes Temperament wenigstens zeitweise abgelegt haben können. Dazu kommen noch noch die Porträts von „Joseph II und seiner zweiten Gemahlin Maria Josepha“ nach 1765, von dem das letzte anscheinend nicht mehr ausgeführt wurde (aber das sogenannte Selbstbildnis!). Das des verstorbenen Kaisers Franz I wurde noch mit 1237 fl bezahlt. Als Nachfolger bzw. Ausführender einiger Aufträge für den Abt von Klosterbruck nennt der Autor Anton Glunk (1728-1799), den Sohn eines gleichnamigen, aus Löffingen im Schwarzwald stammenden Porträtmalers. Warum wird dieser nicht auch noch als potentieller Urheber des jetzt zu nennenden Palko-Selbst-Bildnisses aufgeführt?. Palko war auf jeden Fall bis zuletzt voll ausgebucht und aktiv und hatte keine Zeit (und Anlass?) zu Melancholie und Depression. Papco muss deshalb biographisch tiefer graben und stösst auf zwei (unglückliche?) Ehen. Aus der Ersten soll er

einen Sohn gehabt haben, der als ausgebildeter Stecher und Medailleur am 3.Juni 1762 in Wien verstorben sein soll. Der Sohn eines akademischen Malers Franz Bulke ist aber mit dem Vornamen André ohne Berufsbezeichnung (wohl noch Schüler) im Alter von 17 Jahren am 29.Juni 1762 verstorben. Schon zuvor 1758 sei der Tod seiner zweiten Frau und seiner Eltern also die Stiefmutter und die Grosseltern des André zu beklagen gewesen. An anderer Stelle findet sich für den Vater bzw. Grossvater schon das Sterbedatum 1753. Palko müsste demnach 1759 mit seinem 14jährigen Sohn nach Wien übersiedelt sein.

Auf S.91, Anm.223 konstruiert Papco auch einen indirekten Beweis für diesen Sohn, weil eine Kreuzigungsdarstellung in der Hl.Kreuzkapelle auf der Prager Burg mit „A.F.de Balko soenior/pinxit Vienne anno 1762“ signiert sei. In St.Veit am Vogau hätte er 1752 das Altarblatt mit „Franc: de Palco pinxit 1752“ signiert, weil der Sohn ja erst sieben Jahre alt gewesen sei. Beides sind wieder stilistisch-körperlich sehr voneinander abweichende Arbeiten (vgl. P. Preiss, František Karel Palko, Prag 1990, S.252/53, Abb.266 u. S.260/61, Abb.276). Das sogenannte Selbstbildnis (jetzt F.A.Palkos) muss also zwischen Juni 1762 und November 1766 entstanden sein, um die „ausgedrückte“ Empathie (Verlust) und Selbst-Reflexion (allgemein Vanitas) zu erklären.

Erst jetzt kommen bei Ján Papco zwei (Selbst-)Porträts F.A.Palkos ins Gesichtsfeld, in die der Autor auch eine gewisse Melancholie hinein-(oder heraus-)liest.: 1. ein jugendlicher Männerkopf mit Hut und rotem Schalkragen in Budapest, Museum d. Schönen Künste, angeblich von 1748 und angeblich im „lost profile“ aber fast enface, leicht ins Profil gedreht spiegelbildlich ähnlich dem sogenannten Selbstbildnis. Die physiognomischen Detailvergleiche (Nasen-Mundformung) deuten für den Rezensenten auch trotz Altersunterschied von 20 Jahren nicht auf die gleiche Person; auch wenn dies im Buch geschickt durch Überblendung auch im Linearen suggeriert wird.

Ein besserer Vergleich wird mit einem Porträtmedaillon im Salzburger Museum – eine grössere nur noch als S/W-Foto erhaltene Variante wird nicht abgebildet – versucht. Dieser eher überheblich mit leicht gerecktem Kopf blickende Mann von ca. 30 Jahren ist mit seinem hochgehaltenen Pinselbündel ausdrücklich als Maler gegeben. Hier ist v.a. in der Nasenformung eine weitgehende Übereinstimmung gegeben. Ganz unverständlich ist, dass ein weiteres angebliches Selbstporträt in Olmütz, Priv.Bes. oder ein fragliches Selbstporträt, ebenfalls in Olmütz, aber im Erzbischöfl. Palast, oder das quasi Kryptoporträt im Bild „Maria Theresia mit Söhnen“, Palast von Valtice in Abbildungen fehlt,

um auch nochmals die Tendenz zur Depression und Melancholie nachvollziehen zu können.

Bei allem bisher Genannten hegt Papco selbst keine (Selbst-) Zweifel: das sogenannte Selbstporträt Maulbertschs ist eines von Franz Anton Palko. Es geht jetzt auch noch um seine Einzigartigkeit, seinen Mythos, um seine Bedeutung und Funktion, die Umstände seiner Entstehung. Ganz modern gedacht: nach Papco sah sich Palko als innerlich Leidenden, einsamen Mann, aber auch als Künstler und Virtuosen. Es geht ihm um Vanitas, Katharsis, christliche Rettung/Hoffnung, der Künstler als Demiurg (auch als Troddelzieher?). Papco landet schliesslich akrobatisch bei den Polen von realistischem Neo-Aristotelismus und mystischem Neo-Platonismus, klassischem Hofstil gegen den antiklassischen Akademiestil (fast ein Oxymoron), aber weniger auf dem Boden der Nüchternheit: was bringt einen vielbeschäftigten virtuosen Handwerker ohne direkte Nachkommen dazu nach oder neben seiner geschäftlichen fast nicht mehr bewältigten Pflichterfüllung der Nachwelt noch ein persönliches Bekenntnis, sein Gesicht zur Erinnerung zu hinterlassen?

Ján Papco findet aber noch einmal zurück zu dem gezeichneten jugendlichen Kopf des jetzigen Palko-Selbstbildnisses. In ersterem war der Rezensent teilweise selbst - aber nicht 1994 – versucht ein fast orpheushaftes Zurückblicken (im Zorn?) ins Leben, in die Vergangenheit, ein Jugendbildnis Maulbertschs von einem damaligen unbekanntem Studienkollegen zu sehen. Für Papco ist es dagegen eindeutig der 1762 verstorbene Sohn, der quasi Abschied nehmend zurückblickt. Leider bringt der Autor jetzt leider wieder völlig unbrauchbare Vergleichsbeispiele mit Nogari-artigen Genre-Kinderbildnissen, obwohl sie doch weiter oben (Fig.48/49) schon gezeigt wurden.

Noch einmal wendet sich Papco dem Beiwerk, der ganz vage nur angedeuteten Kleinplastik im Hintergrund, zu, der er schon mal „bitter emotion, pain and humility“ unterstellen zu können glaubt. Als Referenz führt er das Relief auf der Metallvase am linken Bildrand der „Kartenspieler bei Bischof Troyer“ in Olmütz an, das die prekäre Lage der Malerei und des Künstlers zeigt. Er nennt weitere Beispiele, in denen Palko allegorische Bedeutungen unterbringt z.B. die schlafende Muse-Plastik (oder fast schon Galatea?) im Porträt von Gottfried Frisch. Leider kann auch Papco das Doppel-oder Triple-Figuren-Gebilde (nach Krapf: ‚Providentia mit Ars‘) nicht genauer definieren.

Am Ende dieses Kapitels steht dann noch der Datierungsversuch, wo er noch einmal natürlich den Terminus ante Nov. 1766 und Schmutzer-Bildnis vertreten muss, da es ja

sehr unglaublich sei, dass ein arrivierter, wenn auch oft kopierend-pasticcierender Maler wie Palko eine solche Komposition von relativ unbekanntem jungen Künstlern übernommen hätte. Die Einzigartigkeit der Komposition, die Erfindung und der Ausdruck sprächen für F.A. Palko und eine Entstehung vor dem Schmutzer-Bildnis und so kommt er - wie oben schon vermutet - logischerweise auf einen Zeitraum zwischen 1762 und 1766. Diese einzigartige Erfindung und die Wertschätzung verleiten Papco sogar dazu den „Palcko“ als Franz Anton Palko neben oder fast gar über (?) den berühmten Maulbertsch zu stellen.

Leider haben auch diese „perceptions“ (Wahr-Nehmungen) auch hier wieder zu – nach Meinung des Rezensenten – teilweise falschen Ansichten über Urheber, Datierung und Umstände geführt, die in Abschnitt III so auf den Nenner gebracht sind:

1. Das sogenannte Selbst-Bildnis stellt nicht Maulbertsch dar, und ist von ihm nicht gemalt.
2. Bergl ist auch nicht der Dargestellte oder der Darsteller
3. Das Gemälde ist höchstwahrscheinlich ein Selbstporträt von F.A. Palko
4. Die Expressivität, der Ausdruck geht auf den Tod des Sohnes 1762 zurück.
5. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Bild zwischen 1762 und 1766 gemalt.
6. Das Schmutzer-Porträt von 1767 ist von diesem Bild abhängig und nicht umgekehrt.

Der abschliessende vierte Teil ist mit „Wer oder was war F.A.Palko“ überschrieben. Geboren in Breslau 1717 (nach dem Sterbealter 1766 von 49) als Sohn des Malers Anton Palko (1683-1753). Ein von Papco angesprochener Einfluss Michael Willmanns ist nicht erkennbar. Weiter meint Papco, dass Palko in Wien und seiner Akademie unter den Einfluss von Jakob van Schuppen, Johann Gottfried Auerbach und etwas später von Michelangelo Unterberger geraten wäre. Er habe Paul Troger, Martin van Meytens und Jean Étienne Liotard, Rosalba Carriera studiert (ohne sichtbaren Beweis). Papco spricht ihm eine Werkstatt zu, um dann fast im gleichen Atemzug noch ganz unterschiedliche Namen zu nennen, die Palko als Künstler bewundert habe. Es fehlt hier auf jeden Fall Piazzetta. Für Palko wird ähnlich seinem jüngeren Bruder ein anfängliche Schulung durch Jesuiten für wahrscheinlich gehalten, der ihn später zu den anspruchsvollen Arbeiten befähigt hätte. Eine grosse mehrfigurige profan-historisch-allegorische Komposition von ihm kennt der Rezensent bislang aber nicht. Bei den Quellen für seinen künstlerischen Stil

zapft Papco fast alles bis zur Beliebigkeit an. Auch die Beschreibung seines Malstils bzw. seiner Maltechnik ist wieder so alles wie nichts sagend. F.A. Palko sei ein Maler der lyrischen Werte, ein guter Beobachter und Psychologe. Das jetzige Selbstbildnis Palkos sei ein Resultat seiner Bildung, Ausbildung und Einbildung, Spitze der barocken Porträtkunst, zeitlos und faszinierend. Das Bild bräuchte einen aussergewöhnlichen, ja überirdischen Interpreten – vielleicht aber auch nur sich oder es spricht das Bild auch nur für sich – Das Buch braucht leider auf jeden Fall eine Rezension, diese Widerlegung.



Abb. 3: F.A. Maulbertsch, Unbekannter Kollege (Caspar Sambach oder Franz Messmer?), um 1770. Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr.3155 (aus: Selbstbild-Der Künstler und sein Bildnis, Wien 2004, 139).



Abb. 4: Franz Messmer/Jakob Kohl. Bildnis des Direktors der Stecherakademie Jakob Matthias Schmutzer, 1765. Wien, Akademie, Gemäldegalerie, Inv.-Nr.107 (aus: Selbstbild-Der Künstler und sein Bildnis, Wien 2004, 143).

Auf ein Neues: Der Kreis der ‚Verdächtig(t)en‘ (Maler und Modell)

Die Ausgangslage:

Wenn wir vom Sicherem zum Wahr-Scheinlichen gehen, ergibt sich von dem Gemälde folgendes Bild:

1. Der Dargestellte im Alter von 40 bis 50 Jahren ist einhellig nicht Maulbertsch wegen den bekannten unveränderlichen persönlichen Kennzeichen.

2. Der Dargestellte ist wegen zu geringer Verwandtschaft physiognomisch gesehen nicht der Maulbertsch-Freund Bergl, wie M. Dachs-Nickel meint – Das Gemälde ist stilistisch sicher nicht von dem viel stärker ornamental, dekorativ denkenden Bergl gemalt. Im von Maser entdeckten jugendlichen Bildnis könnte der junge Bergl sich selbst gesehen haben, was auch Papco auf S.28, Fig.16 vermutet - Welchen Sinn hätte es gemacht, wenn der 1718 geborene, um 1770 etwa 52 Jahre alte, 1771 als Rat bzw. Professor abgelehnte, 1789 in Wien verstorbene Maulbertsch-Freund Bergl sich als Porträtist z.B. seines 1759 geborenen Sohnes Franz Anton (nach dem Taufpaten Franz Anton Maulbertsch) um 1770 (?) selbst dargestellt hätte?

Das Pastellbildnis des seit- bzw. rückwärts gewandten Jugendlichen stellt wie schon 1994 bemerkt wegen der eher dunklen Augen und der Haarmode (vgl. die Eleven oder Kadetten der Karlsschule in Stuttgart um 1770; oder auch den Schattenriss Friedrich Schillers von um 1775 in Marbach) obwohl physiognomisch vorstellbar (das eventuelle Blau des Auges müsste vor dem Original überprüft werden) bei historischer Treue kaum den um 1739 15jährigen Maulbertsch dar.

3. Das Gemälde ist stilistisch, figürlich („an den Händen solltet Ihr ihn erkennen!“) wie koloristisch nicht von F.A. Palko gemalt. Es müsste auch mit seinen Porträts nach seiner Übersiedelung nach Wien vergleichbar sein.

4. Nach dem momentanen Kenntnisstand des Rezensenten über den Maulbertsch-Kreis kann es bei den greiferartigen, stilistisch regredierenden Händen, der flotten, skizzenhaften, fast freskoartigen Handschrift unter Einbeziehung der Untermalung eigentlich nur von Maulbertsch stammen und zwar aus der Zeit um 1770.

5. Ob Franz Anton Palko dargestellt ist, bleibt fraglich, da es keine bekannten und gesicherten Bildnisse Palkos trotz Papcos Liste gibt. Es sind auch zwischen F.A.Palko und Maulbertsch bislang keine wirklichen engeren Beziehungen bekannt (Begegnung in Kirchstetten bzw. Klosterbruck eher fraglich), aber denkbar zumindest schon über den gleichaltrigen Bruder und Akademiekommilitonen Franz Karl. Franz Anton selbst hatte 1759 und 1760 Verbindungen zur Akademie (als Assoziierter), nachdem M. van Meytens Direktor geworden war. Palko wird deshalb 1762 und beim Tode 1766 als akademischer Maler bezeichnet.

6. Eine Entstehung vor dem Schmutzer-Bildnis und damit eine Vorbildfunktion für letzteres ist äusserst unwahrscheinlich. Das sogenannte Selbstbildnis macht einen vagen, unentschiedenen und unfertigen Eindruck, und es ist de facto so; warum sollte gerade ein solches, eher als nachträglich variierend erscheinendes Gemälde als Vorlage dienen?. Warum soll aber ein als persönliches Vermächtnisbild angesehenes, ansehnlich grosses Gemälde diesen akademischen Anspruch erhalten?. Es ist anscheinend offiziell nicht in Akademiebesitz gelangt, um auch von daher Vorbildhaft zu wirken. Die (legere?) Sitzposition mit angezogenem linken Knie, der relativ schmucklose Sessel (‚Bergère‘ fast schon Louis XVI, linke Seite, Lehnenansatz) ist völlig ungeklärt, während bei dem Schmutzer-Bildnis die Sitzposition, das aufmerksame Neigen, Aufstützen und der schweigende Blick das Inspirative eindeutig verraten. Der Sitz ist dort ein reichverzierter Stuhl ohne Armlehne. Auf dem Schreibtisch mit Schubladen für einen erkennbaren Druck, Dokumente, Akademieakten steht eine kupferfarbene Plastik einer (fast nackten, belohnenden) „Wahrheit“ (der Kunst), der auf einem Tablett von einer Dienerfigur (der ‚Stecher-Ars‘, Stecher-Akademie?) Medaillen, Diplome(?) und verschiedene Stichel zur Auswahl angeboten werden. Auf dem sogenannten Selbstbildnis scheint als eine Alabaster- oder Porzellan-Plastik eine ‚Natura‘ (?) der ‚Ars, Pictura‘ (?) die Brust zu geben wie eine caritas romana, oder sie zu schützen. Möglicherweise ist davor eine sitzende kindhafte Figur davor zu ahnen (die ‚Akademie führt die Jugend zur Kunst‘?). Andere sehen darin eine Allegorie der Malerei (aber sicher keine ‚Providentia‘ und ‚Ars‘ wie Krapf und Dachs-Nickel vermuten). Ein Abtritt eines Porträtisten soll dem An-Auftritt des neuernannten Direktors der von ihm erst aufgebauten Stecherakademie als Vorbild gedient haben?. Hat nicht eher dieses im Ratsaal hängende, aber erst unter Carl von Lützw nachgestochene akademische Aufnahmewerk in die Stecherakademie von dem „berühmten“ (A.v.Weinkopf) Tiroler Franz Messner und dem Wiener Historienmaler Jakob Kohl von 1767 einen Anregungs- und Vorbildcharakter?

7. Wie schon 1994 muss für den Rezensenten der Dargestellte aus dem Umkreis Maulbertschs und der Wiener Akademie stammen, wobei am ehesten an einen Porträtisten (Zeichner) gedacht werden sollte. Wenn wirklich Franz Anton Palko dargestellt wäre, müsste man ein postumes Erinnerungs-Freundschaftsbild vermuten. Aber wir sollten uns vor zu romantischen Projektionen in Richtung Krankheit, Vermächtnis... etwas hüten.

Spurensuche:

Das ‚Corpus delicti‘ zu verfolgen ist leider fast unmöglich. Das Auftauchen in einer Wiener Privatsammlung bzw. im Wiener Kunsthandel 1903 lässt sich so interpretieren, dass das Gemälde die 130 Jahre nach seiner Entstehung den Ort kaum verlassen und sich die ganze Zeit in Privatbesitz befunden haben dürfte. Auch seltsam mutet es an, dass z.B. auf der Rückseite, wenn das (rentoilierte?) Bild in der Familie weiter tradiert worden sein soll, keine Bezeichnung angebracht wurde oder eine Überlieferungsgeschichte sich gebildet hat. Es gibt keinen schriftlichen Hinweis, dass Maulbertsch einen Kunstkollegen (und Freund?) gemalt hat, und dieses Gemälde dann z.B. in den Räumen der Akademie bzw. den Sammlungen der Stecher- bzw. vereinigten Kunstakademie je gehangen hat oder dahin gelangt ist, da der damalige geschäftsführende Sekretär Anton von Weinkopf 1783 und 1790 alles sehr penibel verzeichnet hat. Ob das Gemälde in Maulbertschs Besitz verblieben war, wissen wir nicht, da er die „Gemelde ... meiner Gemahlin“ ausdrücklich am 30. Juli 1796 testamentarisch pauschal geschenkt hatte. Bei der am 2. August 1797 erfolgten Versteigerung wurden nur (weniger wertvolle) Stiche, Zeichnungen und Gemälde angeboten. Es scheint, dass die Witwe ihrem Vater (und Maulbertsch-Freund) Jakob Mathias Schmutzer die eigenhändigen Arbeiten (v.a. Ölskizzen) zur Veräußerung übergeben hat. Da das im Focus stehende Gemälde jemand anderes und wohl Befreundetes darstellt, ist eher anzunehmen, dass es – nachdem es wohl keine offizielle Verwendung (als anfänglich zwischen 1766 und 1769 konzipiertes Aufnahmewerk für die Stecherakademie macht es als Konkurrenz, Imitat, ja selbst als Vorlage zum Schmutzer-Bildnis eigentlich keinen Sinn – auch nicht nach der Akademievereinigung Ende 1772) gefunden hat, an den Dargestellten bzw. dessen Nachkommen gegangen sein dürfte, somit wohl kaum an die Erben des zuletzt kinderlosen Witwers Franz Anton Palko. Wenn akzeptiert wird, dass das Gemälde bis in die Details vielleicht dann zu deutlich das am 31.8. 1767 von Franz Mesmer und Jakob Kohl abgegebene Aufnahmewerk zitiert (und vielleicht dann durch die spätere innovativere und für einen Nicht-Spezialisten im Porträtfach angemessenere Allegorie 1770 ersetzt wurde), dann ist dies ein Terminus ante quem non. In den Statuten zur Stecherakademie heisst es dementsprechend, dass die Porträtmaler als „aufgetragenes“ Aufnahmewerk einen Rat oder eine mit akademischen Ämtern bekleidete Person zu schildern hätten, während von den anderen Malern ja sogar den Miniaturisten ein historisches Stück, Schlachten oder Landschaften nach Vorgabe des Direktors erwartet wurde.



Abb. 5: Martin Ferdinand Quadal, Aktsaal an der Wiener Akademie, 1787, Wien, Akademie, Gemäldegalerie, Inv.-Nr.100 (aus: Selbstbild - Der Künstler und sein Bildnis, Wien 2004, 193).

Der Name des Modells:

Das Problem bei dieser Identitätsfrage ist nun, dass die Zahl dieser ‚verdächtigen‘ ‚Räthe‘ oder mit akademischen Ämtern bekleideten Personen relativ gross ist und die wenigsten mit gesicherten Porträts erfasst sind. Aus dem bekannten, leider erst 1787 wahrscheinlich auf Veranlassung des Grafen Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822) entstandenen, nicht als Aufnahmewerk gedachten und erst über die Sammlung Lamberg an die Akademie gekommenen Bild der Wiener Kunstakademiker von Martin Ferdinand Quadal (Abb.5) kommt leider keiner mehr in Betracht. Auch sind hier noch nicht alle Personen im Bild bestimmt bzw. bestimmbar oder fehlen ganz (F. v. Hillenbrandt, Johann Nepomuk Würth, Joseph Janota, Johann Baptist Hagenauer, Vinzenz Fischer, Franz Brandt, Wilhelm Beyer?), wahrscheinlich auch der seit seinem Schlaganfall bettlägerige nominelle Direktor Caspar Sambach oder der schon am 8.8.1786 in Wien im Alter von 58 Jahren nach längerer Krankheit verstorbene Joseph Hauzinger (geb.12.5.1728 Wien), von dem es allerdings ein Selbstporträt gegeben haben muss (im Besitz von Joseph Bergler

d.J.?, vielleicht aus dem Besitz seines gleichnamigen Bildhauervaters, der im gleichen Jahr 1750 wie Maulbertsch allerdings im Bereich der Bildhauerei erster Preisträger geworden war), das Joseph Alois Drda (1783-1833) vor 1822 nachgestochen bzw. radiert hat. Ein Exemplar ist unseren Augen allerdings noch nicht untergekommen. In einer Kunstausstellung der Akademie zu Prag 1822, wurde der Stich unter Nr. 70 ausgestellt: „Porträt des Mahlers Joseph Hautzinger nach dessen Original von demselben d.h. Joseph Aloys Drda aus Prag Schüler der Akademie“, in: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Bd. 13, Wien 1822, S.186; die Bezeichnung lautet, in: Biograph.Lex. d. Kaiserthums Oesterreich, Bd. 8 (1862, S.93): „Porträt. Se ips. Pinx. J.A. Drda sc. (8°)“. Auch wenn keine Zusammenarbeit mit Maulbertsch bekannt ist, wäre der Akademie-Schüler von 1741, 2. Zeichnungspreisträger 1745; 1. Malerei-Preisträger von 1754 (der Maulbertsch-Freund Felix Ivo Leicher war dabei nur zweiter Sieger), Hofkammermaler seit 1761, stellvertretender Professor seit 1.9.1769 und ordentlicher Professor für Historienmalerei seit 15.10.1772 Hautzinger zu den beiden Anlässen zumindest potentiell darstellungswürdig.

Als hauptverdächtiger Gesuchter erscheint uns jedoch der allerdings nicht als Porträtmaler ausgewiesene, immer als kränklich beschriebene Caspar Franz Sambach (6.1.1715 Breslau - 27.2.1795 Wien), Vater zweier Söhne - des 1751 geborenen, unverheiratet gebliebenen Johann Christian, ein ganz beachtlicher Zeichner, der aber am 28.1.1799, als er gerade zum Professor ernannt worden war, starb; sowie des Franz, der auch Zeichenlehrer war, und zumindest bis 1812 vom Vater und Bruder übernommene Bilder, darunter vielleicht auch das gesuchte Bild besessen hatte. Der alte Sambach errang 1744 als fast 30jähriger den ersten Preis im Zeichnen und wurde 1759 als wirkliches Akademiemitglied aufgenommen für eine scheinplastisch-architektonische steinfarbene Bordure um ein Maulbertsch-Fresko an der Decke des Ratsaales der Akademie. Dafür muss schon im Vorfeld zwischen beiden Malern ein (auch persönlicher) Kontakt bestanden haben. Durch die v.a. wegen seiner wissenschaftlichen Nebeninteressen (Myologie und Osteologie) erfolgte Ernennung zum Professor für Historienmalerei war Sambach 1762 eine mit „akademischen Ämtern bekleidete“ Person geworden, nach van Meytens' Tod am 18.10.1772 bis zum Lebensende sogar Direktor der vereinigten Akademie von Malerei und Bildhauerei, was er dann mit seinen Relief-Trompe-L'Oeils zum Ausdruck brachte. Erstaunlicherweise und bedauerlicherweise ist von Sambach überhaupt kein Bildnis bekannt.

Alles in allem wird man durch Quadals Bild in der Einschätzung einer früheren Entstehung des sogenannten Selbstbildnisses und in der Darstellung eines gerade Ernannten, Verstorbenen o.ä. eher bestärkt.

Nach unserer Einschätzung auch als leichte Revision von 1994 gehören deshalb zu den weiteren ‚Verdächtigen‘ mit ihren ‚Steckbriefen‘:

1. Johann Adam Bander von Wien, der wohl um 1720 geboren am 22.10.1769 gestorben sein soll (aber nicht im Wiener Diarium nachweisbar): am 2.7.1752 Wahl zum Mitglied; am 5.8. 1755 Abgabe des Aufnahmestücks: „Malerkunst, Hoffahrt, Unwissenheit und Neid“. Er war wohl hauptsächlich Porträtmaler. Es sind aber keine Werke oder Beziehungen zu Maulbertsch bekannt. Die Witwe Regina starb 71jährig am 25.11.1804 in Wien.

2. Franz Anton Schunko aus Böhmen, in Wien am 27.12.1770 gestorben: 1744 und 1745 jeweils 2.Preis in der Malerei, am 2.7.1752 Wahl zum Mitglied, und am 13.8.1762 Abgabe des Aufnahmestücks: „Luna besucht den schlafenden Endymion“.

3. Christian Frister (1700-27.1.1772): der aus dem sächsischen Zwickau stammende Maler ist seit 1742 Lehrer für die Zeichnungsgründe (also sicher nicht mehr bei Maulbertsch) an der Wiener Akademie, als deren Mitglied er seit 1754 erscheint, seit 1754 Schwager von Johann Wenzel Bergl, dem Maulbertsch-Freund. Sein 1742 geborener Sohn Carl Frister (+ 26.7.1783; Nachfolger der jüngere Bruder Johann Fr.) ist nach seinem Tode sein Nachfolger. Das Gemälde Maulbertschs stellt allerdings keinen 70jährigen dar.

4. Thomas Friedrich Gedon (um 1700 - vor 1775): k.k. Kammermaler aus Franken, der Akademiepreisträger von 1732 ist seit 22.7.1751 Honorarius, im Umkreis Daniel Grans, kein Porträtspezialist.

5. Johann Joseph Niedermayer (1710-22.9.1784): war der Vorgänger Fristers und damit erster akademischer Lehrer Maulbertschs. Danach wurde er Modelliermeister an der k.k.Porzellanfabrik und damit vorrangig Plastiker, worauf nur die Hintergrundgruppe hindeuten könnte. Niedermayer war 1745 als Mitglied vorgeschlagen und 1754 in der Mitgliederliste, ohne wie Hauzinger je ein Aufnahmewerk abgegeben zu haben.

6. Anton Carl Rosier (Lebensdaten unbekannt): 1733 und 1738 jeweils 2. Preisträger in der Malerei, tätig in Bratislava als Bildnismaler.

7. Joseph Schell (Lebensdaten unbekannt): seit 1738 an der Akademie, gewinnt 1740 in Konkurrenz zu Maulbertsch den 1.Preis in der Zeichnung. Nicht nur nach einem von P.

Tanje gestochenen Bildnis eines Dominique Inana scheint er Bildnismaler gewesen zu sein.

8. Jakob Schletterer (1699-19/20.5.1774): war von 1726 bis 1733 Akademieschüler, 1745 Vorschlag als Mitglied, 1.6.1751 Professor für Bildhauerei, 1757 Aufnahmestück: „Minerva siegt über Neid und Unwissenheit“. Es gilt wohl ähnliches wie unter Nr.3.

9. Franz Anton Scopoli (Südtirol-1766 Wien), Neffe Michelangelo Unterbergers, Bruder des Entomologen und Farbtheoretikers Giovanni Antonio Scopoli, 1751 1.Preis im Malen; 1754 in der Mitgliederliste.

10. Franz Xaver Wagenschön: (1726-1790): Historienmaler, ab 1747 in Wien, 1751 immatrikuliert, gibt am 22.12.1769 sein Aufnahmestück „Studium und Fortgang der Akademie“ mit Fama, Minerva, Grazien, Merkur, Herkules, Saturn, Akademie und Kunststudent ab und erhält am 2.1.1770 sein Dekret.

11. Ludwig van Roy (+ 1762): 1731 Teilnahme am Malerei-Wettbewerb; April 1740 Bilderlotterie.

12. Johann Franz Greipel (2.6.1720-4.4.1798): Schüler van Meytens, seit 1744 Akademie Wien, v.a. Porträtmaler, 1752 Mitglied der Akademie, 1765 Aufnahmewerk: „Enthauptung Johannes des Täufers und Herodias“, ab 1794 erblindet, Mitglied der Pensionsgesellschaft.

13. Johann Nepomuk Steiner (1725 Iglau -1793 Wien?), 1760 k.k. Kammermahler, Porträtist, und Historienmaler, 1767 wirkliches Mitglied. Vergleichsweise nüchtern-klassizistisch wirkendes Aufnahmewerk: „Porträt Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg“, 1767 von Schmutzer gestochen.

14. Joseph Ignaz Mildorfer (13.10.1719 Innsbruck-8.12.1775 Wien): seit 1738 Akademie, 1741 1. Zeichnungspreis, 1742 1. Malereipreis, 1745 in der Mitgliederliste, 1750 Hofmaler der Herzogin Emanuela von Savoyen, 5.1.1751, Akademieprofessor, 1754 und 1757 Wiederwahl, 1759 Entlassung, aber baldige Rehabilitation, 1770 Bewerbung um die Meytens-Nachfolge, bald danach Erkrankung und Verarmung, wichtiger Vorläufer und Konkurrent Maulbertschs. Kein Porträt bekannt.

15. Johann Carolus Auerbach (25.10.1722-31.7.1788): Historien- und Porträtmaler, Sohn des Hofmalers Gottfried Auerbach, 1732-1752 Teilnahme an Akademiewettbewerben, 1740 und 1744 jeweils 2. Zeichnungspreis, 1745 Vorschlag als Mitglied, 27.6.1755

Aufnahme als Mitglied durch Aufnahmewerk „Porträt eines adeligen Unbekannten im Pelzkleid“.

16. Johann Ludwig Greve (Westfalen?-10.8.1752 Wiener Neustadt): Wettbewerb 1750 zusammen mit Maulbertsch.

17. Felix Ivo Leicher (19.5.1727 Wagstadt/Oberschlesien-20.2.1812 Wien): Schüler des Piaristengymnasiums in Freiberg, 1751 Akademie, Wien, 1754 2. Malereipreis, Mitarbeiter Maulbertschs, 1780 Trauzeuge bei Maulbertschs 2. Ehe.

18. Franz Stratmann (5.8.1719 Wien -17.3.1793 Wien): 1784 ‚Mahlereybeschauer‘ (ähnlich Kastenauer) in Wien 1784.

19. Johann Michael Millitz/Militsch (1725-1779): Universitätsporträtmaler (seit 1746/47); Schüler van Meytens. Immatrikulation an der Akademie bislang nicht bekannt. Die Witwe Elisabeth starb 70jährig am 11.3.1797 in Wien.

20. Maximilian Joseph Kastenauer (um 1720/25 Bayern – um 1795 Wien?): seit 1741 Teilnahme an den Zeichenwettbewerben, 1743 1. Zeichenpreis, 1745 auf der Vorschlagsliste, 1750 2. Malereipreis nach Maulbertsch, 1754 auf der Mitgliederliste,



Abb. 6. Franz Messmer, Maria Theresia als Witwe, Königin von Ungarn u. Erzherzogin, nach 1765, Wien, Österr. Galerie, Inv.-Nr. 4435 (Abb. aus: Das Zeitalter Maria Theresias ... , Wien 2006).

später nicht wirkliches Mitglied sondern nur Schutzverwandter (keine Gehilfen erlaubt, aber Möglichkeit zum Kopieren u. Aktzeichnen), bis 1795 als Bildschätzmeister bei den

n.österr. Landrechten.

21. Franz Mesmer (Messner) (1728 Antholz/Tirol - 1773 Wien): Porträt Maria Theresias im Witwenschleier nach 1765 (Abb.6); „Vitam et Sanguinem“, Wien, Ungarische Botschaft“ (Abb.12), mit etwas ausgemergelten Gestalten; erst 29.1.1768 Aufnahme?; Vorlage für Stich Schmutzers: „Sonnenfels im Profil“ (Abb.7). Die Legende unten besagt, dass Messner (? und Sonnenfels und Schmutzer befreundet waren. Einen gewissen Reiz hätte es auch, dem „Titl. Hr. Franz v. Mesner, k. k. Hofakademiemahler, alt 44 J b. Barmherz.“, der also am 20.12.1773 im Krankenhaus der Barmherzigen Brüder in Wien verstorben ist, um 1773 auch ein (postumes) Erinnerungsbild durch Maulbertsch auf Ansuchen Schmutzers unterstellen. Das Gemälde im Stile der Erfindung Mesners hätte dann auch etwas bewusst Zitathaftes, Parodistisches an sich.



Abb. 7: Bildnis Joseph von Sonnenfels nach F.Messmer, gestochen von J.Schmutzer, um 1768.



Abb. 8: Bildnis Franz Edmund Weirötter, Radierung von J.Schmutzer, nach 1771.

Dem am 11.5.1771 verstorbenen anderen Tiroler-Freund und Professor an der Stecherakademie Franz Edmund Weirötter hatte schon Schmutzer eine anspruchsvolle Radierung (Abb.8) mit dem physiognomisch aussagekräftigen (Selbst-?)Porträtmedaillon in einer phantasievollen Naturumgebung gewidmet. Auch der am 1.Juli 1775 verstorbene

angebliche Maulbertsch-Freund Joseph Stern (geb. 1716 Graz) ist wegen dieses späten Datums und der geringen Verbindung nach Wien bzw. zur dortigen Akademie eher auszuschliessen.

Die Themen für Magisterarbeiten (und Dissertationen), die bislang vornehmlich von Monika Dachs-Nickel an der Universität Wien angeregt, vorbildlich betreut und dankenswerterweise veröffentlicht wurden, gehen also nicht aus. Der 1994 unabhängig von Klara Garas unternommene Versuch des Rezensenten die Entwicklungen der Wiener Malerei anhand der Akademiewettbewerbe von 1731-1754 nachzuzeichnen, erfährt so Korrektur, Ergänzung und grössere Objektivität.

Mögliche Motive für die Entstehung des ehemaligen Selbstbildnisses:

Bei der möglichen Intention oder Funktion des jetzigen Bildnisses eines Unbekannten bieten sich deshalb folgende Szenarien an:

1. Auftrag des Dargestellten (und seiner Erben):

Dies ist sehr unwahrscheinlich, da ein Künstler besonders ein auch fähiger Porträtist zuerst sich selbst gemalt hätte und er sich dann kaum an einen gewandt hätte, der kein Porträtspezialist (Porträts als Parerga Maulbertschs nur in Sümeg, Schwechat, Strahov u.ä.) war. Er hätte auch sicher noch mehr ‚seine Hände hingehalten‘, um sich auch an selbigen besser wiedererkennen zu können. Das Ambiente, die Stilhöhe (einschliesslich Ausführung und Vollendung) und die soziale Höhe (Standesporträt) wäre wohl noch stärker vom Porträtierten und seiner Familie bestimmt gewesen.

2. Auftrag von dritter Seite (Akademie, Mäzen u.ä.):

Eine andere, ebenfalls wenig wahrscheinliche Möglichkeit wäre, dass die Akademie eines ihrer bedeutenden oder gerade beförderten Mitglieder verewigt sehen wollte. Uns ist jedenfalls nicht bekannt, ob in dieser Zeit trotz zunehmenden Künstler-Genie-Heroen-Freundschaftskultes die Wiener Kunstakademie (abgesehen von vielleicht Nichtkünstlern, Honorarii oder Protektoren wie Wenzel Anton Fürst von Kaunitz-Rietberg, Joseph von Sonnenfels z.B. durch Fr. Messner, Joseph von Sperges z.B. durch J. B. Lampi) offiziell hinter so einem Porträt gestanden haben könnte. Dass ein anderer Mäzen eines Künstlers diesen und in dieser offiziösen Form und nicht nur als Kopf, Brustbild von einem Nicht-

Porträt-Spezialisten habe darstellen lassen, erscheint ebenfalls abwegig.

3. Ein Anliegen des Malers Maulbertsch:

Es mag von der Akademie, den befreundeten Mitgliedern (Schmutzer), einem (befreundeten) Mäzen, Kunstliebhaber eine Anregung ausgegangen sein, das Hauptinteresse muss aber wohl bei Maulbertsch – seine kopierende Werkstatt ist wegen des skizzenhaft-unfertigen Zustandes eher auszuschliessen – gelegen haben, also z.B. ein (allerdings gemässigt empfindsames) Kollegen-Freundschaftsbild, wie es der Augsburger Franz Joseph Degle 1778 in seinem Bildnis von sich und seinem Kollegen-Freund (Augsburg, Barockgalerie, Inv.Nr. 3775) (Abb.10) etwas anders in Anlehnung an Johann Kuptzky (Abb.9) demonstriert hat. Der ausgewiesene Porträtmaler und Altersgenosse Maulbertschs Degle (1724-1812) zeigt zuerst einmal sich selbst nur im leicht verlängerten Bruststück hinter einem Tisch mit einer durch die Pinsel und Zeichenstift etwas hochstehenden Palette als Maler und mit Laute in den Händen als Musiker oder zumindest Musikliebhaber, der – romantisch gesehen - dem Freund oder Abwesenden ein Abschiedslied spielt. Die Aufmachung (Pelzhaube, Hausmantel, offener Kragen) ist wieder künstlerüblich. Die Metall bestickte Weste wirkt vergleichsweise vornehm. Im Hintergrund rechts befindet sich analog zu der kleinplastischen, Aspekte der Kunst vertretenden Figurengruppe im sogenannten Selbstbildnis eine Apollonfigur, ein Putto und auch ein Puttenkopf als Plastik, zeichnerische Anatomie, während links auf einer Staffelei, das abgemalte (Selbst?-) Bildnis seines seit 1777 wieder in Russland befindlichen Malerfreundes Josephus Christ (1731-1788) sich befindet, während dieser selbst eine kleine Grisaille, Stichvorlage(?), kaum Zeichnung, eher Druck auf Holz/Metall(?) mit einer weiblichen Figur im Profil hält. Das Gemälde Degles dürfte in seinem Besitz verblieben sein auch als Erinnerung an den wohl zurückgekehrten, aber schon 1788 verstorbenen Freund Christ, bevor es von dem Augsburger Joseph Georg Franz von Paula von Ahorner (1764-1839), Neffe von Joseph Mages, bzw. dessen Sohn Joseph Carl Andreas A.(1791-1875), Jurist, erworben bzw. weiter tradiert und 1865 dem Historischen Verein für Schwaben und Neuburg vermacht wurde: also eine relativ klare Provenienz.

Ist nun das jetzige Bildnis eines Unbekannten von Maulbertsch ein Erinnerungs- und/oder ein Freundschaftsbild, also nicht narzistisch wie Pierre Subleyras' früher immer wieder zum Vergleich herangezogenes Atelierbild? Es trägt nicht wie das Degle-Bild eine für die anderen und die Nachwelt gedachte Erklärungssignatur. Man kann einen ‚modus oder

stilus mixtus' zwischen offiziellem und privatem Porträt ausmachen: die Anlage einschliesslich des Hüft- fast Kniestücks ist offiziell; bürgerlich-privat, aber auch konventionell sind der dunkelblaue, pelzbesetzte Hausrock, die ebenfalls pelzbesetzte und künstlerübliche Haube, das Hemd mit offenem Kragen und schwarzem Kragenband, (vgl. Schmutzer-Bildnis dort breiter). Die Zeichenmappe in der Hand markiert das Schöpferisch-Kreative, den Vorlagen-Erfahrungsschatz u.ä. Das Gesicht ist keine höfisch-bürgerliche Maske, sondern eine dem



Abb. 9: Jan Kupetzky, Bildnis des Malers David Hoyer, um 1710, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. AKG 4684.



Abb. 10: Franz Joseph Degle, Selbstbildnis mit seinem Freund Josephus Christ, um 1778, Augsburg, Barockgalerie, Inv.-Nr.3775.

Maler zumindest bekannte, vielleicht gar befreundete, aber trotzdem irgendwie distanzierte Person. Aber warum wurden die Hände (damals) so anders, noch unpersönlicher bearbeitet, wie wenn der Maler nur den Kopf in Erinnerung oder in Einzelstudie gehabt hätte und ihm für die Hände das Modell auf keinen Fall mehr zur Verfügung gestanden oder sich gehalten hätte? Es haftet dem Bild also etwas Erinnerungs-Vermächtnishaftes neben dem Freundschaftlichen an. Der Dargestellte muss eine gewisse Position eingenommen haben, sonst wäre die ganze Aufmachung überzogen. Das kleine (Pastell-?) Bildnis mit dem rückwärts gewandten Knaben müsste eigentlich bei einem

Freundschaftsbildnis Maulbertsch selbst darstellen, wie er z.B. von seinem Jugendfreund einst gesehen wurde, zumindest zeigt es den wichtigen, vorrangigen Aspekt der künstlerischen Persönlichkeit des Dargestellten: ein Porträt-Zeichner (-Maler). Wenn es weniger persönlich und historisch etwas korrekter aufzufassen ist, könnte es auf den zeichnerischen Lehrer, vielleicht auf den Vater eines hoffnungsvollen Sohnes (nicht als Kunsteleve sondern eher als allgemeiner Schüler) hinweisen.

Bei der Deutung der Hintergrundgruppe als Cimo-Pero-Variante könnte man auch an ‚Alma Mater‘ (Akademie) denken. Vieles in dem Bild bleibt in nur hermetischer-hermetisierender skizzenhafter Undeutlich-bar-keit. Und doch überwiegt im grossen Ganzen das Inszenatorisch-Standesmässig-Offiziöse durch das Vorhangspektakel (aber eher ohne eine gedrehte Säule als Zeichen der Standkraft), das fast von oben kommende spirituelle Licht aus und neben dem unwägbareren Dunkel der grosse Chefsessel, allerdings durch das Unvollendete verstärkt.

Dies alles zusammen mit der Anlehnung an das offizielle, wohl von Schmutzer selbst angeregte Bildnis von Franz Messner und Jakob Kohl um 1767 als Aufnahmewerk in die gerade ins Leben gerufene Kupferstecher-Akademie liesse auch eine zumindest anfängliche Intention in dieser Richtung rein hypothetisch zu, was bei einem sicher (zeit-)ökonomisch denkenden, vielbeschäftigten Künstler sogar naheliegen würde. Das Gemälde ist aber – wie gesagt – nicht zu Ende geführt worden, weil vielleicht eine ursprüngliche angedachte Absicht wie eine Aufnahme in die Kupferstecherakademie bzw. ein Pendant für den seit dem Tode von Martin van Meytens (+ 23.3.1770) zumindest geschäftsführenden Direktor der Malerakademie Caspar Franz Sambach aus oben angedeuteten Gründen als Fehlgriff aufgegeben werden musste. Da wegen fehlender Attribute auch z.B. nicht der Leiter der Graveurkunst (Anton Matthias Joseph Domanek: 21.4.1713 - 8.3.1779) als Pendant zum Schmutzer-Bildnis dargestellt sein dürfte, drängt sich immer noch der Name Sambach auf, von dem im Vergleich mit Maulbertsch Stefan Dorffmeister schreibt: „ein Sandbak ... ist doch ein grosser Rechtschaffender Künstler.

Ein weiterer ebenfalls schon genannter Punkt, der für Sambach und seine ‚Trockenheit‘ des Pinsels sprechen könnte, ist die Einschätzung des Dargestellten als introvertiert, leptosom, nicht vital bis gar zu leidend. Nach der Monographie von Waltraud Kuba-Hauk (1985, S.22) scheint Sambach schon vor seinem Ende 1782 erfolgten Schlaganfall von schwacher Körperkonstitution gewesen zu sein. Immerhin hat er bis ca. zu seinem 40igsten Lebensjahr die anstrengende Freskomalerei ausüben können und auch noch 12

Jahre als Gelähmter dahin gebracht zu haben, um als 81-jähriger an Altersschwäche zu sterben, während der sicher vitalere Maulbertsch wohl noch bis zu seinem 70. Lebensjahr als Freskant tätig sein konnte, aber dann doch 2 Jahre später an Wassersucht mit 72 Jahren ‚das Zeitliche mit dem Ewigen verwechseln‘ musste oder durfte. Seine Kinder: Regina (1748-25.10.1808), Theresia (1749- nach 1776), Johann Christian (24.9.1751-28.1.1799), Franz (175?- nach 1797), Carl (= Franz?) (1755- nach 1776) Katharina (1757-21.7.1817), alle unverheiratet und in der elterlichen Wohnung am Spittelberg 83 wohnhaft.



Abb. 11: Caspar Franz Sambach, Glorie des Hl. Martin (Entwurf f. AB Pfk. Ernstbrunn,NÖ), um 1760. Wien, Albertina, Inv.-Nr.6402.



Abb. 12: Franz Mesmer/Jakob Kohl, Vitam et Sanguinem, 1768. Wien, Ungarische Botschaft, Inv.-Nr.92-4 (aus: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II, Melk 1980, 324, Nr.14, Abb.5)

Der eher hagere, oft genreartig realistische Figurentypus in den Arbeiten Sambachs (Abb.11) lässt sicher auch auf den sich immer selbst mitmalenden Maler rückschliessen.

Im Vergleich zu dem pyknisch-sanguinischen Maulbertsch war Sambach doch eher der schlanke, leptosome Melancholiker ähnlich dem im Bild Dargestellten. Neben einem Freundschaftsbild für Sambach bleibt aber auch die Möglichkeit eines Erinnerungsbildes an den in seinen Ganzfiguren ebenfalls eher zum Leptosomen tendierenden Franz Messner (Abb.12), besonders wenn man eine gewisse Rivalität zwischen Sambach und Schmutzer und letzteren als Promotor des Bildes annimmt. Der Schreiber dieser Zeilen fragt sich, ob die Besitzer des Bildes (bis 1811 Schmutzer?; die am 12.7.1756 in Wien geborene Tochter Katharina starb am 22.1.1812, ihr 2. Mann, der Raitoffizier Johann Baptist Marherr am 5.5.1813 im Alter von 64 Jahren; er war also bei der Eheschliessung 1797 mit der damals 41-jährigen Maulbertsch-Witwe entgegen Franz Martin Haberditzls Abwertung doch schon 48 Jahre alt und stammte aus einer angesehenen Wiener Arztfamilie; seit der Versteigerung 1797 hat sich das Bild sicher nicht mehr und seit 1811 nicht noch einmal im ehemaligen Haus Maulbertschs befunden, das nach dem Tode Katharina Marherrs verwitwete Maulbertsch, geborene Schmutzer nur kurz in den Besitz ihres 2. Ehemannes und dann zumindest bis 1825 in den einer Franziska Marherr als gemeinsame Tochter? übergegangen ist) mit dem Dargestellten in dieser Darstellung zufrieden waren.

Leider sind wir hier ans Ende unserer Überlegungen und an einem - im wahrsten Sinne des Wortes - Dilemma angelangt. Es sind nur Indizien, keine festen Beweise, die zur Identifizierung des Unbekannten, der nach unserer Meinung nur aus dem Künstlerumfeld und der Akademie stammen kann, angeführt werden konnten. Aber vielleicht ist das Mysterium dieses Bildes bzw um dieses Bild etwas geringer geworden.

Die Akte ‚Maulbertsch und sein sogenanntes Selbstbildnis‘ kann leider noch nicht geschlossen werden. Vielleicht ist es auch nicht so entscheidend, wen es darstellt, wer damit gemeint ist – denn dann hätte Maulbertsch dies für die Nachwelt noch deutlicher zum Ausdruck gebracht. Das durch den unfertigen bzw. so gelassenen Zustand Unkonventionelle des eigenartig empfindsam distanzierten etwas visionären Porträts ist für uns heute die eigentliche Botschaft aber vielleicht fast auch etwas im Sinne des gelehrten Theoretikers der Porträtmalerei Joseph von Sonnenfels aus dem Jahre 1768 und seinem Versuch diese Gattung aus der geistlosen, äusserlichen Nachäfferei zu heben. Statt von „Franz Anton Maulbertsch und das sogenannte Selbstbildnis“ oder „Johann Wenzel Bergl bzw. Franz Anton Palko, Selbstbildnis“ wäre einstweilen am besten von: „Franz Anton Maulbertsch, Bildnis eines unbekanntes (Künstler-Akademie-) Kollegen, um 1770“ zu

reden und schreiben.

Zur Ergänzung: Ein vorläufiges Verzeichnis der Wettbewerbsteilnehmer, Preisträger von 1731 – 1754 und der ordentlichen Mitglieder der Kunstakademie in Wien unter Jakob van Schuppen bis Martin van Meytens findet sich [hier](#).

Anmerkungen:

An grundlegender neuerer Literatur wäre chronologisch absteigend zu nennen:

Papco, Ján: The Myster of a Painting – Maulbertsch, Bergl or Palko – Towards an Attribution und Identification of the Sitter in the *So-Called Maulbertsch Self-Portrait* in the Österreichische Galerie in Vienna, Bojnice 2012.

Krapf, Michael: Zum Problem des sogenannten Selbstporträts im Oeuvre von Franz Anton Maulbertsch: noch einmal überdacht, in: Ausst.Kat.: Franz Anton Maulbertsch – Ein Mann von Genie (Hg. A.Husslein-Arco und M.Krapf), Wien 2009, S. 8-21.

Dachs, Monika: Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstporträt“ des Franz Anton Maulbertsch, in: Barockberichte 16/17, Salzburg 1998, S.44-53.

Hosch, Hubert: Physiognomische Fragmente von und zu Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) – Zum 270. Geburtstag des Barockmalers aus Schwaben, in: Wiener Geschichtsblätter Heft 1, 49.Jg. (1994), S.51-58. (m. älterer Literatur).

Die folgende Literatur wurde wohl konsultiert, aber sie erbrachte in diesem speziellen Fall leider keine konkreten Erkenntnisse:

Haslinger, Kurt: Die Akademie der bildenden Künste Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz, Diplomarbeit Uni Wien 2008.

Riedl, Gertrud: Das gemalte Relief. Trompe l'OEils von Caspar Franz Sambach, Diplomarbeit Uni Wien 2013.

Schaller, Petra: Künstlerporträts von 1730-1800 – Untersuchungen zu den Typenbildungen in der Österreichischen Kunst, Diplomarbeit Uni Wien 2008.

Scherzer, Elisabeth: Johann Baptist Bergl im Benediktiner Stift Melk, Diplomarbeit Uni Wien 2010.

Simmel, Lisa: Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung eines Porträts der Familie Harrach, Diplomarbeit Uni Wien 2008.

Wagner, Ursula: Der Südtiroler Barockmaler Franz Zoller (1726-1778), Diplomarbeit Uni Wien 201308.

Zmölnig, Brigitte: Jakob Matthias Schmutzer (1733-1811). Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien, Diplomarbeit Uni Wien 2008.

Die Diplomarbeit von Eva Gangelberger, Der Wiener Maler Josef Hauzinger (1728-1786), Uni Wien, war nicht zugänglich.

(Stand: 12. Oktober 2016)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de