Halászová, Ingrid

Der alte Graf mit neuem Image : das Porträt des Palatins Johann (V.) Pálffy als ein potentielles Frühwerk von Franz Anton Palko

Opuscula historiae artium. 2021, vol. 70, iss. 1, pp. 56-77

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/144609
Access Date: 28. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Der alte Graf mit neuem Image

Das Porträt des Palatins Johann (V.) Pálffy als ein potentielles Frühwerk von Franz Anton Palko*

Ingrid Halászová

Not long ago, a portrait of the palatine Johann Bernard Stephan Pálffy (1663–1751) was identified in the collections of Pernštejn Castle in Moravia. The portrait itself does not contain an identifying inscription, nor a dating or author's signature; it therefore opens up a number of serious issues. The three most fundamental questions may be formulated as follows: is Johann Pálffy really the aristocrat depicted in this portrait? If it really is the portrait of the aforementioned Pálffy, how and when did the painting get to Pernštejn Castle? And finally, can it be considered an early work by Franz Anton Palko (1717–1768)? The present study has the ambition to answer the aforementioned questions relating to this portrait of Pálffy and to thus contribute to the knowledge of Central European portraiture in the beginnings of the reign of Maria Theresa.

Keywords: portrait painting; 18th century; Johann (V) Pálffy; Franz Anton Palko; Maria Theresa; Pernštejn/Pernstein; Bratislava/Pressburg

doc. Mgr. Ingrid Halászová, Ph.D.
Katedra dejín a teórie umenia, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave / Department of History and Theory of Art, Faculty of Philosophy and Arts, University of Trnava
e-mail: ingrid.halaszova@truni.sk

Wie unverwelklich schön der Kranz
Die Heldenstirn' umglänzt,
Wenn schon der Haare Silberglanz
An Siegeslorbern gränzt?

Dem tapfern Greisen neiget sich
Der Bürger: und ihn ehrt
Sein Fürst. Doch nicht wie Palfy! dich
Theresia geehrt.[1]

Im Verlaufe unserer Forschungen über die Pálffy-Porträts aus dem 18. Jahrhundert geriet ein in der Tat bemerkenswertes Gemälde aus den Sammlungen der mährischen Burg Pernstein (Pernštejn) in den Fokus unseres Interesses, das als Porträt des Grafen Johann Bernard Stefan Pálffy[2] gilt. [*Abb. 1*] In der Fachliteratur fand dieses Porträt des bedeutenden ungarischen Heerführers und Palatins bis vor kurzem keine Erwähnung: erstmals wurde das Gemälde im Jahr 2018 der Öffentlichkeit vorgestellt. Es besteht Grund zur Annahme, dass es sich um ein frühes Werk von Franz Anton Palko handeln könnte.[3] Das Pernsteiner Porträt wirkt nämlich wesentlich intimer als die sonstigen bislang bekannten Bildnisse Pálffys. Darüber hinaus zeigen sich in diesem Gemälde die ersten Zeichen des Theresianischen Rokoko. Obwohl auch hier der typische Marschallstab in Pálffys Hand und der beeindruckende Harnisch auf seiner Brust zu sehen sind, handelt es sich im Vergleich zu seinen etwas früher angefertigten Bildnissen jedoch nicht um ein typisches Repräsentationsporträt eines der berühmtesten habsburgischen Heerführers des 18. Jahrhunderts, sondern eher um das Bild einen vornehm wirkenden *l'honnête homme,* eines Aristokraten, der eine natürliche Autorität nicht nur auf Grund seines Alters ausstrahlt, sondern zugleich wegen seines noblen und höflichen Self-fashioning. Das gemalte Porträt wirkt somit wie ein Pendant zu dessen literarischer Beschreibung als des

1 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Graf Johann (V.) Bernard Stefan Pálffy von Erdöd**, um 1742. Pernstein, Staatliche Burg

„heldenreichen Greises – (des) mit grauen Haaren gekrönten Pálffy". So stellen wir uns diesen anhand des Gedichtes des böhmischen Jesuiten, Schriftstellers und Geschichtslehrers Ignaz Cornova vor, von dem wir zwei Verse am Anfang dieses Beitrags zitiert haben.

Wer war der Palatin Johann Pálffy?

Johann V. Bernard Stefan Pálffy ab Erdőd (1663–1751)[4] und sein älterer Bruder Nikolaus V. (1656–1732) gehörten zur Generation der großen habsburgischen Heerführer und Politiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Während Nikolaus jedoch den Orden vom Goldenen Vlies bereits in den Jahren 1712–1718 erhielt, zum ungarischen Palatin und in den militärischen Rang eines Generalfeldmarschalls aufstieg, kam Johann erst dreißig Jahre später zu den gleichen Würden, wobei er auf eine mehr als fünfundzwanzig Jahre andauernde und erfolgreiche Militärlaufbahn zurückblicken konnte. Johann Pálffy zählte zu den wenigen ungarischen Magnaten-Aristokraten, die innerhalb der kaiserlichen Armee nicht allein im Kontext des 18. Jahrhunderts Karriere machten und einen Heldenstatus erreichten. Er genoss das besondere Vertrauen Eugens von Savoyen, der sich in Kämpfen gegen die Osmanen und Franzosen uneingeschränkt auf Johann Pálffy sowohl im Süden des Königreichs Ungarn als auch in Kroatien, in den deutschen Gebieten oder in den norditalienischen Alpen verlassen konnte.[5] Dank der Unterstützung durch Prinz Eugen gelangte Johann Pálffy 1709 in den Rang eines Feldmarschalls und im folgenden Jahr wurde er Generalkommandant der oberungarischen Truppen.[6] Johann Pálffy leitete im Jahr 1711 die Friedensverhandlungen mit den aufständischen Kuruzzen in Sathmar (Szatmár, Satu Mare, Rumänien), was maßgeblich zur Verstärkung seines militärischen, aber auch politisch-diplomatischen Ansehens beitrug.[7] Er wurde 1704 zum Banus von Kroatien und Slawonien ernannt: im Jahr 1731 legte er auf eigenen Wunsch diese Funktion nieder.

Wahrscheinlich war Johann Pálffy zu diesem Zeitpunkt entschlossen, für das Amt des Palatins anstelle seines schwer erkrankten Bruders zu kandidieren. Karl III. entschied sich jedoch gegen eine Neubesetzung des Palatin-Amtes und ernannte stattdessen Franz Stephan von Lothringen zum königlichen Statthalter von Ungarn.[8] Pálffy seinerseits stieg zum Oberstlandesrichter auf, und nach Ausbruch des Russisch-Österreichischen Türkenkrieges (1736–1739) befehligte er kurzzeitig auch die dreitausend Mann zählende Armee auf dem Balkan – zu diesem Anlass

2 – Ephraim Hochhaueser, **Graf Pálffy von Erdöd**, 1756. Staatliche Burg Jaromeritz

ließ der siebzigjährige Pálffy ein großes Porträt von sich fertigen. Kaiser Karl VI. würdigte Pálffys langjährige Dienste für die Dynastie der Habsburger erst an seinem Lebensende. Im Jahr 1739 erfolgte die Aufnahme Pálffys unter die Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies.[9] Kurz nach dem Tod des Kaisers wandte sich die Thronfolgerin vertrauensvoll an Pálffy und bat ihn um Hilfe: Der alte Feldmarschall mobilisierte als Hauptkommandant die ungarische Armee, wobei ihm Maria Theresia für diese Tat als besondere Ehre mit „*Mein Vater Pálffy*" titulierte.[10] Am 18. Mai 1741 wurde Johann V. Pálffy einstimmig zum ungarischen Palatin und königlichen Statthalter gewählt. Einen Monat später, am 25. Juni 1741, setzte Pálffy zusammen mit dem Erzbischof von Gran im Preßburger Martinsdom die ungarische Krone auf das Haupt Maria Theresias, die durch diesen Akt zur *Domina et Rex Hungariae* wurde.[11] Im Jahr 1741 traf der 78-jährige Pálffy auch in seinem Privatleben eine wichtige Entscheidung, als er nach acht Jahren Witwerschaft die wesentlich jüngere Maria Julia von Stubenberg (1701–1763), Witwe Karl Zichys, heiratete.[12]

Handelt es sich tatsächlich um das Porträt Johann Pálffys?

Auf den ersten Blick ist die Entdeckung des Porträts von Johann V. Pálffy in den Sammlungen der mährischen Burg zweifellos eine sensationelle Nachricht. Bei der näheren Analyse der Fakten hingegen tauchen gleich zahlreiche wichtige Fragen auf, auf die möglichst eindeutige Antworten zu geben sind.[13] Die drei wesentlichsten sind nachfolgende: 1. Handelt es sich bei dem abgebildeten Aristokraten auf dem Pernsteiner Porträt tatsächlich um Johann Pálffy? 2. Falls es sein Porträt ist, auf welchem Weg gelangte das Bild auf die Burg Pernstein? Schließlich lautet die dritte Frage: Wer ist der Autor? Handelt es sich tatsächlich um ein frühes Werk von Franz Anton Palko?

Im Folgenden wollen wir versuchen, vorsichtige Thesen zu formulieren, zumal sich auf dem Porträt keinerlei Identifizierungsinschrift, Künstlersignatur oder Jahresangabe findet. Wir wissen dabei, dass das Gemälde im Jahre 1959 sekundär auf eine neue Leinwand aufgespannt wurde: Wenngleich eine Restaurierungsdokumentation fehlt, konnte doch zumindest ein Abnahmeprotokoll gefunden werden.[14] Zur Identität der abgebildeten Person gibt es keine konkreten Informationen im Verzeichnis des ursprünglichen Mobiliars der Burg aus dem Jahr 1953. Der kurze Eintrag lautet: „*Porträt eines Adligen mit dem Orden vom Goldenes Vlies, mit herabwallender Perücke, in rotem Justacorps und mit Marschallstab*".[15] Diese Kurzbeschreibung wurde um die Anmerkung ergänzt, das Gemälde habe zum

3 – Unbekannter Porträtist, **Graf Johann Pálffy im festlichen Gewand des Ritters des Ordens vom Goldenen Vlies**, 1740–1741. Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Historische Galerie, Gemäldesammlung

4 – Balthasar Ferdinand Moll, **Porträtrelief vom Epitaph des Grafen Johann Pálffy**, 1752. Königseiden, Pfarrkirche

Zeitpunkt der Inventarisierung zwischen mehreren Porträts von „Familienmitgliedern“ in der Burggalerie gehangen. Es zeigte sich, dass obwohl die Evidenzkarte des Gemäldes erst in den ausgehenden neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts von einem wissenschaftlichen Mitarbeiter des Nationalen Denkmalamtes in Brünn (Brno) ausgestellt wurde, den abgebildeten Adeligen im entsprechenden Verzeichnis wiederum ein anderer Mitarbeiter konkretisierte. Dieser identifizierte den Dargestellten anhand der physischen Ähnlichkeit mit einem Porträt von Johanns Bruder Nikolaus V. Pálffy in Raitz (Rájec nad Svitavou).[16] Auch wenn diese Identifizierung auf den ersten Blick als sehr mutig erscheinen mag, ist sie im Endeffekt jedoch intuitiv richtig und kann daher zusammen mit weiteren Bilddokumenten als akzeptabel eingestuft werden. Das Raizer Porträt zeigt zwar eindeutig Johanns Bruder,[17] in einigen anderen Fällen ist es jedoch in der Tat schwer zu unterscheiden, um welchen der beiden Brüder es sich handelt. Ungeachtet der Identifizierung anhand der Bildinschriften hängt dies damit zusammen, dass die beiden gewöhnlich mit einer ähnlichen Perücke, den gleichen Attributen, nicht deutlich individualisierten Gesichtszügen und „alterslos“ dargestellt wurden.

Nachfolgend wollen wir diese Identifikation überprüfen und Hinweise für eine entsprechende Bestätigung suchen. Darüber hinaus werden wir uns auch der Genese dieses langwierigen und komplizierten Prozesses widmen. Dank der Rezensenten können wir im vorliegenden Beitrag am Ende auch die Kopie des Pernsteiner Porträts präsentieren, die sich in den Sammlungen der Staatlichen Schloss Jaromeritz (Jaroměřice nad Rokytnou) befindet.[18] [*Abb. 2*] Nach der Inschrift auf der Rückseite des Jaromeritzer Bildes handelt es sich um ein 1756 in Wien – also fünf Jahre nach dem Tod Johann V. Pálffys – entstandenes Werk von Ephraim Hochhauser. Alles deutet darauf hin, dass dem Autor des Gemäldes das Pernsteiner Porträt von Pálffy in Wien zur Verfügung stand. Die Richtigkeit dieser These stützen auch die Gemälde des sog. Theresianischen Krönungszyklus, denen wir uns später noch ausführlicher widmen werden. Ephraim Hochhauser (um 1691–1771) stammte aus Neusohl (Banská Bystrica) und ist als Maler historischer Sujets und Porträts bekannt. Er arbeitete für aristokratische Kunden bereits in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Ungeachtet seiner nicht-katholischen Konfession erfreute er sich als Mitglied der Akademie in den vierziger und fünfziger Jahren einer stabilen und angesehenen Position in Wien.[19] Hochhauser widmete sich auch der Anfertigung von Kopien, was beispielsweise seine Arbeit an der Erweiterung und Duplikation der Porträtgalerie der adeligen Familie Hohenembs in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts unterstreicht.[20] Möglicherweise fertigte er die „Jaromeritzer“ Kopie von Pálffys Porträt nicht als einmalige Arbeit, sondern das Gemälde entstand im Rahmen eines umfangreicheren Projekts, mit dem Hochhauser in den fünfziger

5 – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Begrüßung von Maria Theresia durch die ungarischen Magnaten an der Grenze zu Ungarn**, um 1768. Wien, Ungarische Hofkanzlei

Jahren betraut wurde. Dabei ging es um die Anfertigung von Porträts mehrerer habsburgischer Feldmarschälle, von denen bisher nur die Bildnisse Philipp Ludwigs von Moltke (1693–1780) und des Grafen von Franz (Leopold) Nádasdy (1708–1783) identifiziert werden konnten.[21]

Tatsache ist, dass auch aus der Jaromeritzer Kopie nicht ersichtlich wird, um welchen „*Grafen Palffi von Ördedi*“ es sich auf dem Gemälde handelt. Da es aber um einen der Feldmarschälle der Theresianischen Ära geht, muss es zweifellos Johann V. Pálffy sein. Falls das Pernsteiner Porträt (ebenso wie das Jaromeritzer Porträt) tatsächlich Johann Pálffy mit dem Orden vom Goldenen Vlies darstellt, kann dieses frühestens im Jahre 1740 entstanden sein, zumal der Kaiser erst am 20. Februar 1740 den Orden samt offiziellem Dekret an Pálffy verliehen hatte.[22] Das Aussehen Johann Pálffys zum Zeitpunkt, als sein Bruder nicht mehr am Leben war, geben mehrere Gemälde wieder, mit dem Orden vom Goldenen Vlies zeigen ihn hingegen nur zwei Bilder: das repräsentative Ganzfigurenporträt im feierlichen Ornat des Ritters des Ordens vom Goldenen Vlies [*Abb. 3*] und das Relief auf seinem Epitaph, das im Jahr 1752 Pálffys Witwe bei Balthasar Ferdinand Moll in Auftrag gab.[23] [*Abb. 4*] Auf beiden Darstellungen sind die Gesichtszüge des alten Aristokraten vom Pernsteiner Porträt gut zu erkennen. Allerdings trägt Johann Pálffy auf dem großen Bildnis mit dem Orden vom Goldenen Vlies eine altmodische Perücke vom Typ *a la lion,* auf dem steinernen Porträtepitaph fällt jedoch die Ähnlichkeit dermaßen offensichtlich ins Auge, dass wir hier annehmen dürfen, der Bildhauer habe sich unmittelbar von Pálffys „Pernsteiner“ Porträt inspirieren lassen. Den besten Beweis dafür, dass es sich bei dem Aristokraten auf dem untersuchten Porträt eindeutig um Pálffy handelt, liefern die Szenen der Preßburger Krönung Maria Theresias, die um 1768 – also mehr als ein Vierteljahrhundert später – in Wien für die Räumlichkeiten der Ungarischen Hofkanzlei entstanden sind.[24] Selbstverständlich waren die meisten der hier abgebildeten Aristokraten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr am Leben, so dass Franz Messmer und Wenzel Pohl sie anhand von tatsächlich existierenden Porträts darstellen mussten.[25] Die insgesamt sieben Ölgemälde bieten durch ihr großes Format nicht nur Raum für narrative Szenen, sondern auch für die detaillierte Darstellung konkreter prominenter Teilnehmer der Krönungsfeierlichkeiten.[26] Der Palatin Johann V. Pálffy wird in allen Szenen und aus mehreren Blickwinkeln gezeigt, in unserem Kontext sind aber das chronologisch erste und letzte Gemälde in diesem Zyklus am wichtigsten. Die erste Szene zeigt die Begrüßung Maria Theresias durch die ungarischen Magnaten an der Grenze Ungarns.[27] [*Abb. 5, 7*] Die letzte Szene (die allerdings nicht für das *Audienzzimmer,* sondern für den *Rittersaal* bestimmt war), stellt die Präsentation des kleinen Joseph II. vor den ungarischen Stände im September 1741 dar.[28] [*Abb. 6, 8*] Abgesehen von der prunkvollen – dem Anlass der Krönungsfeierlichkeiten gemäßen – Kleidung des Palatins, diente als Vorlage für die Gesichtszüge und Frisur des Palatins entweder das Pernsteiner Porträt oder ein anderes unbekanntes, jedoch sehr ähnliches Bildnis Johann Pálffys, der noch in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts in ungarischen Aristokratenkreisen sehr bekannt war. Vielleicht wurde dieses Gemälde auch an den Maler Messmer ausgeliehen und diente als Hilfsmittel für die Darstellung des damals schon seit 26 Jahren toten Pálffy auf den oben erwähnten Gemälden im Krönungszyklus.

6 – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Vorstellung des kleinen Josephs II. den ungarischen Ständen im September 1741**. Wien, Ungarische Hofkanzlei

Die Tatsache, dass der Krönungszyklus für das Palais der Ungarischen Hofkanzlei in Wien vom damaligen Kanzler Graf Franz Esterházy de Galantha (1715–1785) in Auftrag gegeben wurde, ist allgemein bekannt. Nirgendwo findet sich hingegen ein Hinweis darauf, dass es um den Enkel des Palatins Johann Pálffy ging: bei der Mutter Franz Esterházys, genannt Quinquin, handelte es sich um die

7 – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Begrüßung von Maria Theresie durch die ungarischen Magnaten an der Grenze zu Ungarn**, Detail, um 1768. Wien, Ungarische Hofkanzlei

Tochter des Palatins, Maria Sidonia (1690–1743). Dabei ist es gut möglich, dass mehrere Mitglieder der Familie Esterházy aus Sicht der Krönungszeremonie zu den bedeutendsten und aus diesem Grund auch am meisten detailliert dargestellten Persönlichkeiten auf dem Bild gehörten. Dies betrifft in erster Linie den Vater des Kanzlers und Schwiegersohn des Palatins, Franz Esterházy (1683–1754), der zum Zeitpunkt der Krönung den Titel eines königlichen Oberstallmeisters und Kronwärters trug.[29] Weiter ist auf dem Gemäldezyklus der Onkel des Kanzlers, Joseph Esterházy (1682–1748), zu sehen, der im Jahre 1741 die Nachfolge seines langjährigen Freundes und frischgewählten Palatins Johann Pálffy im Amt des Oberstlandesrichters (*Judex Curiae Regiae*) und in der militärischen Funktion eines Feldmarschalls angetreten hatte.[30] Schließlich ist auch noch der Fürst Paul Anton Esterházy (1711–1762), damals königlicher Oberstkämmerer und Kapitän einer Husarentruppe, zu erwähnen.[31] Nicht ausgeschlossen werden kann demzufolge, dass sich das Pernsteiner Porträt Pálffys entweder im Besitz der Esterházy befand oder sich „Quinquin" das Bild von den Verwandten Pálffys ausgeliehen hatte.

Die möglichen Wege des Pálffy-Porträts auf die Burg Pernstein

Sollte sich die Annahme als richtig erweisen, dass das Pernsteiner Porträt Johanns V. Pálffy aus den frühen vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch dreißig Jahre später als Vorlage für die Bildnisse des Palatins in den beiden Gemälden des Theresianischen Krönungszyklus diente, konnte sein Transfer nach Mähren frühestens im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts erfolgt sein. Es ist nicht nachweisbar, ob es familiäre, amtliche, militärische oder freundschaftliche Verbindungen zwischen den Burgbesitzern und der Familie Pálffy gab oder ob diese Beziehungen zu den bedeutenden Linien der Familie Esterházy pflegten. Die Hälfte der Burg erbte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts väterlicherseits die Baronin Antonia Schröffl (1797–1880), die im Jahr 1817 den Grafen Michael Esterházy de Galantha (1783–1874) aus einer Nebenlinie der Familie heiratete.[32] Das Paar lebte aber nicht dauerhaft auf Burg Pernstein, sondern in einem Palais oder Stadthaus in Preßburg. Im Jahr 1828 verkaufte das Ehepaar den Burganteil Antonias an den Schwager, Graf Wilhelm Mittrowsky von Nemischl (Nemyšl), der in den nachfolgenden vier Jahrzehnten das Interieur der Burg um eine historisierende

8 – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Vorstellung des kleinen Josephs II. den ungarischen Ständen im September 1741**, Detail. Wien, Ungarische Hofkanzlei

9 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Älterer Mann, wahrscheinlich Anton Palko, der Vater des Künstlers**, 1746. Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Einrichtung erweiterte. Eines der Vorhaben Mittrowskys war die Gründung einer Porträtgalerie, welche die ehemaligen Burgbesitzer und ihre Familienmitglieder retrospektiv dokumentieren sollte: neben den eigenen Familienmitgliedern sollten hier auch die Porträts der verwandten Adelsgeschlechter Esterházy, Brada, Altoviti und Schröffl hängen, ja sogar Vertreter der Familie Pernstein.[33] Da die Nachverfahren der Familie Mittrowsky sich auch die Jahrzehnte nach der Entstehung der Tschechoslowakei als Angehörige der deutschen Nation bekannten, wurden ihre Besitzungen nach dem Zweiten Weltkrieg enteignet. Nach bisherigen Informationen lagerte Graf Mittrowsky unmittelbar vor Kriegsende mehrere Kisten mit den wertvollsten Gegenständen aus den Schlössern Sokolnitz (Sokolnice) und Unter Rosinka (Dolní Rožínka) auf Burg Pernstein, wo sie sich auch nach der Verstaatlichung der Burg befanden. Darüber hinaus deponierte man hier angeblich mit Zustimmung des Grafen einen Teil der Sammlungen des Mährischen Landesmuseums (Moravské zemské muzeum) in Brünn.[34] Wie bereits erwähnt, erfolgte nach dem Krieg eine Inventarisierung auf der Burg. Das von uns untersuchte Gemälde befand sich dabei weder in den Kisten noch im Versteck, sondern hing in einem der Räume mit Vorkriegsmobiliar. Dies zeigt ganz offensichtlich, dass das Bild eben nicht im Rahmen der großangelegten Überführung von künstlerisch wertvollen Einrichtungsgegenständen aus anderen, nach dem Zweiten Weltkrieg verstaatlichten Adelsresidenzen auf die Burg Pernstein ausgelagert wurde. Aus diesem Grund bleibt die Frage, wann und auf welchem Wege das Bild auf Burg Pernstein gelangte, weiterhin unbeantwortet.

Franz Anton Palko als potentieller Maler des Palatin-Porträts

Das Porträt des Grafen Johann Bernard Pálffy in den Pernsteiner Sammlungen zeigt bereits auf den ersten Blick das Werk eines talentierten Porträtisten. Dessen künstlerischen Qualitäten wie auch der hohe Status der abgebildeten Person stellen einen triftigen Grund dar, das Werk der Öffentlichkeit zu präsentieren. Bei den Überlegungen über die Autorenschaft des Porträts soll erneut Ephraim Hochhauser, Autor der Jaromeritzer Kopie, erwähnt werden, der bereits in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein bekannter Porträtist innerhalb der aristokratischen Wiener Kreise war und der 1744 nachweislich am Bildnis der jungen Anna Zmeškal-Meerwaldt in seiner Heimatstadt Neusohl arbeitete.[35] Das Bild ähnelt zwar in einigen Details (etwa in den weichen Konturen der Hand und der Darstellung der Spitze an den Ärmeln) dem Pernsteiner Porträt Pálffys, zugleich jedoch offenbaren sich, wie bei den anderen signierten Porträts Hochhausers zu erkennen, Mängel in der Darstellung von Posen, Gesten und den Draperien, und zwar sowohl mit Blick auf Dynamik, Plastizität und im Endeffekt auch die Fähigkeit, tiefer in die Psyche oder den Charakter einzudringen. Auch wenn Hochhauser ein eigenes Frühwerk kopiert haben sollte, hätte er mit

10 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Der Brünner Bildhauer Gottfried Fritsch**, 1748–1750. Mährische Galerie in Brünn

11 – Franz Anton Palko, **Feldmarschall, Fürst Karl Josef Batthyány**, um 1760. Wien, Österreichische Galerie Belvedere

12 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Der Primas von Ungarn, der Graner Erzbischof Graf Emerich Esterházy**, um 1743. Preßburg, Elisabethinenkirche

13 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Der Primas von Ungarn, der Graner Erzbischof Graf Emerich Esterházy**, um 1743. Tyrnau, Erzbischöfliches Amt

größter Wahrscheinlichkeit nicht das Datum der Entstehung der Kopie vermerkt, sondern logischerweise die Datierung des Originals und auch die Formel *ad vivum* – so wie er dies auf dem heute als verschollen geltenden Porträt des Feldmarschalls Nádasdy aufführte.[36] Mehrere Indizien wie etwa die spezifischen Zeichen der individuellen Unterschrift des Autors, die Arbeit mit dem Licht, mit dem rosa- und blaufarbigen Kolorit und schließlich auch der gesellschaftlich-historische Kontext deuten vielmehr darauf hin, dass der mögliche Autor des Bildes Franz Anton Palko (1717–1768) sein könnte. Dieser aus Schlesien stammende Maler wirkte in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts als Hofmaler des Graner Erzbischofs Emerich Esterházy (1664–1745) in Preßburg.[37] Nach dem Tod von Josef Kurz (1692–1737), der in Diensten des Graner Erzbischofs gestanden hatte, wurde bereits im Jahr 1737 die Stelle für einen talentierten Maler frei. Wann genau jedoch Franz Anton Palko vom Graner Erzbischof engagiert wurde und welche Werke er während seines Aufenthalts in Preßburg schuf, ist bisher nicht bekannt. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit lebte Palko zuvor jahrelang in Wien, wo er auch während seiner Anstellung beim Graner Erzbischof als Hofmaler verblieb.[38] Aus den Matrikeleintragungen vom April 1738 geht eindeutig hervor, dass Palko seine Karrierechancen durch ein Studium an der Wiener k. k. Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst erhöhen wollte.[39] Im vorliegenden Beitrag werden die Bilder mit religiöser Thematik außer Acht gelassen, hingegen wollen wir uns ganz auf Franz Anton Palko als eines herausragenden Porträtisten konzentrieren. Baron Joseph von Sonnenfels erwähnte Palko in seinem Verzeichnis, das er in einem Vortrag vor Studenten der Wiener Akademie im Jahr 1768 präsentierte (und er meinte eindeutig Franz Anton, nicht seinen jüngeren Bruder Franz Xaver Karl), als einen der *„bedeutendsten Porträtmaler aller Zeiten"*. Sonnenfels bezeichnet den Künstler als den einzigen würdigen Repräsentanten unter den ehemaligen und zeitgenössischen Größen dieses Genres aus der habsburgischen Donauregion.[40] Johann Quirin Jahn sah in ihm sogar *„einen der vortreflichsten Portratisten, der zu gleicher Zeit lebte, und alle seine Zeitgenossen in Wienn übertraf"*, und Joseph Freiherr von Hormayr lobte ihn als *„einen von der starken Portrait- und Historien- Mahlern"*.[41] Schließlich bezeichnete ihn Georg Kasper Nagler in seinem Künstlerlexikon als *„einen der berühmtesten Portrait-und Historienmaler seiner Zeit"*. Er nannte dabei zugleich auch den Grund hierfür: *„Sein feuriges und der Natur so nahe treffendes Colorit besonders brachte jedermann zur Verwunderung* […]. *Der treffende Ausdruck, die correkte Zeichnung, und Alles, was die Kunst erfordert, machte selbst echten Kennern dieses Gemälde schätzbar."*[42]

Naglers Charakteristik von Palkos Stil entsprechen auch die privat motivierten und konzipierten Porträts aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, die ihn selbst,[43] seinen Vater[44] [*Abb. 9*] oder Künstler,[45] [*Abb. 10*] die er in Mähren kennenlernte, wohin er nach dem Tod des Graner Erzbischofs Esterházy übersiedelte, zeigen. Spätestens 1747 wurde Palko Hofmaler des Olmützer Bischofs Ferdinand Julius Troyer und bis zum Tode dieses Prälaten (1758) lebte und malte er in Mähren im Radius Brünn – Olmütz – Kremsier. An dieser Stelle soll auch der interessante Hinweis von Pavel Preiss Erwähnung finden, der über *„mehrere Porträts und historische Malereien"* von Franz Anton berichtet, die er noch vor seiner Übersiedlung von Wien nach Brünn verkaufte.[46] Auf Grund dieser Information ergibt sich auch die Hypothese, dass unter den damals verkauften Bildern sich ebenfalls Versionen jener Werke befanden, die Palko in den zwei Jahrzehnten zuvor geschaffen hatte und die als Inspiration für seine potentiellen Kunden oder für den eigenen Bestand dienten. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Franz Anton Palko erneut in Wien, wo ihn außer alten auch vornehme neue ungarische Kunden mit Aufträgen zur Schaffung eines Porträts aufsuchten: unter ihnen ist zum Beispiel Graf Franz Török zu erwähnen, oder der bereits mehrmals erwähnte Enkel des ungarisch Palatins Johann Pálffy, Graf Franz „Quinquin" Esterházy sowie der Feldmarschall und königliche Obersthofmeister Fürst Karl Josef Batthyány.[47] [*Abb. 11*]

Von den beinahe ein Vierteljahrhundert anhaltenden porträtmalerischen Aktivitäten Franz Anton Palkos stehen bedauernswerter Weise gerade hinter der „Preßburger" bzw. „Preßburger-Wiener" Schaffensphase die meisten Fragezeichen – dies ist zugleich jener Zeitraum, in dem das Porträt Pálffys entstand.

Aus dem frühen *œuvre* von Palko verfügen wir lediglich über die zwei originellen Ölbildnisse des Graner Erzbischofs Esterházy [*Abb. 12, 13*], während das dritte Porträt durch den Stich Rugendas' bekannt ist.[48] Wenn wir nun in Betracht ziehen, dass Palko diese Bildnisse im Jahre 1743 oder früher anfertigte, dann ist es wahrscheinlich, dass er während seines drei, fünf oder gar sieben Jahre währenden Aufenthalts in Preßburg unserer Meinung nach ein Dutzend Porträts angefertigt haben müsste.[49] Klar ist, dass diese Werke noch identifiziert werden müssen – allerdings unter der Voraussetzung, dass diese nicht verschollen sind. Demnach könnte auch das im vorliegenden Beitrag präsentierte Porträt Johann Pálffys in das virtuelle Puzzle seiner „Preßburger-Wiener" Schaffensperiode passen. Leider fehlen uns überzeugende Argumente in Gestalt von Archivdokumenten und zeitlich relevantem, komparativen Bildmaterial, anhand dessen wir die Werke eindeutig und unwiderlegbar dem hier behandelten Künstler zuschreiben könnten.

Angesichts der fehlenden Restaurierungsdokumentation des Pernsteiner Porträts Johann Pálffys können wir uns auch nicht auf die Analyse des vor einem halben Jahrhundert vorgenommenen restaurativen Eingriffes stützen, wovon die doublierte Leinwand auf der Rückseite des Bildes zeugt.[50] Die Übermalungen sind besonders im unteren Teil des Gemäldes sichtbar, und zwar links auf der Draperie des Mantels, auf der Oberfläche des dekorativ arrangierten Stoffgürtels sowie auf den Übermalungen des Hintergrundes, die an manchen Stellen zu sehen sind. Um den Autor des Gemäldes definitiv identifizieren zu können, müssen sowohl gründliche restauratorische Untersuchungen als auch notwendige Restaurierungseingriffe durchgeführt werden. Was die Archivquellen betrifft, gibt es keine Dokumente, die Beweise dafür liefern würden, dass Palko im Dienst des Feldmarschalls Pálffy oder anderer Mitglieder der Familie gestanden hätte.[51] Im Schloss Königseiden (Kráľová pri Senci / Királyfa), das dem Feldmarschall und Palatin Johann V. Bernhard Pálffy gehörte, befanden sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zwei kleinere Altarbilder, die Johann XIV. Franz Pálffy, der letzte Vertreter der jüngeren Linie und ein berühmter Kunstsammler, an dieser Stelle aufbewahrte. Diese Bilder werden heute als Franz Anton Palko zugeschriebene Werke geführt.[52] Ob die beiden Bilder zur ursprünglichen Einrichtung der im Jahre 1737 vollendeten und seit 1740 genutzten Schlosskapelle in Königseiden (sie dient heute als Pfarrkirche des Hl. Johannes des Täufers) gehörten, geht jedoch aus den oben erwähnten Tatsachen nicht eindeutig hervor. Allerdings wird in der Fachliteratur das Gemälde des Hauptalters, auf dem Engel das Gnadenbild der Heiligen Jungfrau Maria von den Feldern in

14 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Übertragung des Gnadenbildes der Jungfrau Maria von Engeln**. Königseiden, Pfarrkirche des Heiligen Johannes des Täufers, ehemalige Kapelle des Pálffy-Schlosses

das Schloss Königseiden tragen, [*Abb. 14*] als potentielles Werk von Franz Anton Palko erwähnt.[53] Mit dem Pernsteiner Porträt des Palatins Johann V. Pálffy weist dieses Altarbild tatsächlich viele Ähnlichkeiten auf: die dezenten Farben mit einer Dominanz spezifisch blau-goldener und rosaroter Töne. Wenn wir zum Beispiel die Draperie des Mantels des Palatins, der über seine rechte Hand geworfen wird mit dem goldgelben Mantel des geflügelten kleinen Engels, der sich links vom Betrachter befindet, vergleichen, finden wir sehr viele Ähnlichkeiten in der Darstellung von Falten und Knicken der Draperie. Von den indirekten Beweisen, die eine Autorenschaft Palkos belegen, muss vor allem auf die über vier Jahrzehnte dauernde Freundschaft zwischen dem Palatin und dem Erzbischof hingewiesen werden, die beide zugleich außerdem hohe Funktionen in Kroatien innehatten – der eine war Banus von Kroatien und Slawonien,

15 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Der Primas von Ungarn, der Graner Erzbischof Graf Emerich Esterházy**, Detail, um 1743. Tyrnau, Erzbischöfliches Amt

der andere wiederum Bischof von Agram (Zagreb).[54] Außerdem pflegten beide als Angehörige der ungarischen Elite auch im Bereich der Kunst gute Beziehungen: Pálffy hatte sich jahrelang Bilder von Künstlern „ausgeliehen", die er für Esterházy und dessen Engagement als Stifter gewinnen konnte, zum Beispiel den bereits erwähnten Josef Kurtz oder auch Antionio Galli Bibiena im Jahr 1740.[55]

Nicht auszuschließen ist, dass der Graner Erzbischof Franz Anton Palko auf diese Weise in die Dienste Johann Pálffys empfehlen konnte. Das deutlichste sichtbare Zeichen ihrer Verbindung ist das Relief mit dem Porträt Johann Pálffys, welches der Erzbischof im Jahre 1738 bei Georg Rafael Donner als Geschenk für den Palatin bestellte, da er den Graner Erzbischof aus Anlass des „goldenen" Jubiläums seiner Priesterweihe bei Kaiser Karl VI. würdevoll vertreten hatte.[56] Auf die oben dargestellte Zuschreibung des Pernsteiner Porträts des Palatins Johann V. Pálffy an Franz Anton Palko reagierte die namhafte Expertin für das Schaffen (nicht nur im Bereich der Porträtmalerei) des Künstlers, Mária Pötzl-Malíková, bislang sehr positiv.[57] Ebenso wie Pavel Preiss oder Jozef Medvecký verwies sie in ihren Publikationen

auf die „*überraschende Steifheit*", welche die Porträts des Graner Erzbischofs Esterházy von Palko charakterisieren, wenn man sie mit den privat konzipierten Porträts aus den vierziger Jahren vergleicht.[58] [*Abb. 15, 16*] In der Tat: eine gewisse Künstlichkeit und Reserviertheit in der Darstellung der Persönlichkeit und der ganzen Gestalt lässt sich in den offiziellen Repräsentationsporträts Franz Anton Palkos eindeutig beobachten. Gleichzeitig vermochte dieser Maler seit seinen frühesten Werken die aristokratischen Kunden mit dem unnachahmlichen noblen Fluidum auszustatten und die nonchalante Weichheit ihrer Gesten und die dezente Dynamik des Körpers durch luftige, fließenden Draperien darzustellen. Bei Palko wird die Leinwand formal und geistig vollkommen von der dargestellten Person beherrscht, deren besondere Anziehungskraft und Bedeutung durch die spezifische „samtene" Textur der Draperie hervorgehoben wird. Das dunkle Kolorit dominieren rosafarbene und blaue Tönen und Teile des Gesichts und der Hände der dargestellten Person werden durch sophistiziert gesetzte Lichtakzente beleuchtet. Franz Anton Palko komponierte die physischen Züge der porträtierten Gesichter nach gewähltem Blickwinkel (*en face* oder Dreiviertelprofil) auf eine gut einstu-

16 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Graf Johann (V.) Bernard Stefan Pálffy von Erdöd**, Detail, um 1742. Pernstein, Staatliche Burg

17 – Franz Anton Palko (zugeschrieben), **Graf Johann (V.) Bernard Stefan Pálffy von Erdöd**, Detail, um 1742. Pernstein, Staatliche Burg

18 – Franz Anton Palko, **Feldmarschall, Fürst Karl Josef Batthyány**, Detail, um 1760. Wien, Österreichische Galerie Belvedere

dierte, aber nie routinemäßig wirkende Art und Weise. Dabei widmete Palko eine besondere Aufmerksamkeit der Darstellung von Wangenknochen, eingefallenen Augenhöhlen und dem energischen Kinn sowie den typischen Falten an Mund und Höckernase mit der unentbehrlichen Lichtreflexion an ihrer Spitze. All diese Merkmale verwendete Franz Anton Palko nicht nur bei seinen oben erwähnten Selbstbildnissen, sondern auch beim Porträt seines Vaters und des Bildhauers Gottfried Fritsch. Sie sind aber auch auf dem ihm zugeschriebenen Pernsteiner Porträt des Palatins Pálffy zu sehen, was in diesem Fall die Autorschaft von Palko belegen könnte. Die Ähnlichkeit ist auch in der Art und Weise zu sehen, wie Palko eine außergewöhnliche Intensität des Blicks der Porträtierten erreichte: ein strahlender Lichtpunkt „durchbohrte" die Iris an dem Berührungspunkt mit der Hornhaut. Dieselbe nobel-charmante Geste der rechten Hand, die auf dem Bildnis des alten Palatins Pálffy zu betrachten ist, findet sich auch auf Palkos Porträt des Feldmarschalls Fürst Karl Josef Batthyány aus dem Jahr 1760 wieder, obwohl dieses Bild mehr von der Beleuchtung modelliert wird.[59] Diese Unterschiede werden aber maßgeblich durch den schlechten Zustand des Pernsteiner Porträts beeinträchtigt. [*Abb. 17, 18*] Eine fast identische Analogie zur goldenen Stickerei auf dem dunkelblauen samtenen Justaucorps des Palatins wird auch auf dem geöffneten Morgenrock eines unbekannten Aristokraten zur Schau gestellt, der zuweilen als Graf Unwerth identifiziert wird.[60] Die ganze Reihe stilistischer Ähnlichkeiten aus der frühen Schaffensphase Franz Anton Palkos wird auf der anderen Seite jedoch von mehreren Fragen beantwortet. Unklarheiten schafft die Reduktion der Plastizität und das sichtbare Nachlassen des Naturalismus, den Franz Anton Palko dank des bewussten Spiels mit der direkten und seitlichen Beleuchtung des Gesichts und der Hände des Modells erreichte. Die schwächere Intensität von Farb- und Lichtkontrasten auf dem Pernsteiner Porträt ist offensichtlich, hängt aber damit zusammen, dass der alte Lack von Krakelee bedeckt ist und das Gemälde an einigen Stellen übermalt wurde, was heute die reale visuelle Wirkung des Porträts schwächt. Ausdruck, Beleuchtung und Kolorit wirken bei Franz Anton Palko sehr natürlich und diese künstlerischen Mittel erwiesen sich am Ende der fünfziger Jahre und im Laufe der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts als wirkungsvollste Waffe im virtuellen Konkurrenzkampf gegen den kaiserlichen *peintre premier*, Martin van Meytens d. J. (1695–1770).[61] Leider bleibt im Ergebnis der unzureichenden Kenntnis über die Porträtproduktion im „Umfeld" der bekannten und sich permanent verändernden Bezeichnungen, also ohne breitere Vergleichsgrundlage, die endgültige Bestimmung der anonymen Porträts – und zwar nicht allein unseres Porträts des Palatin Pálffy – insgesamt sehr schwierig.

19 – Martin van Meytens d. J., **Prinz Karl Alexander von Lothringen**, 1743. Wien, Kunsthistorisches Museum

Ein komparatives Gegengewicht zum an dieser Stelle untersuchten Porträt des Feldmarschalls, ungarischen Hauptkommandanten und Palatins Johann V. Pálffy von Palko stellen die Feldmarschall-Porträts der bedeutenden Wiener Hofporträtisten Jacob van Schuppen und Martin Meytens des Jüngeren dar. Zeitlich und formell gesehen ähnelt Meytens' Bildnis von Karl Alexander Prinz von Lothringen Palkos Werk am stärksten, obwohl anzunehmen ist, dass an

20 – Hyacinthe Rigaud, **Der kaiserliche Ambassadeur in Versailles, Fürst Josef Wenzel von Liechtenstein**, 1740. Vaduz – Wien, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein

diesem Bild auch Meytens Mitarbeiter am Werk waren. [*Abb. 19*] Dieses Porträt gehört den alten kaiserlichen Sammlungen an und existierte zweifellos in mehreren Repliken. Eine von ihnen besaß auch Pálffys Freund, der Graf Josef Esterházy auf seinem Schloss in Landschütz (Čeklís / Cseklész, heute Bernolákovo).[62] Der Autor des Prototyps des Porträts des jüngeren Prinzen von Lothringen war aber mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht Meytens, sondern Jacob van Schuppen, der nach 1738 eine ganz identische Komposition schuf, die den Prinzen „bis zum Knie" darstellt. Dabei werden nicht nur die Hände des Prinzen in einer dynamischen Bewegung gezeigt, sondern im Hintergrund befindet sich das (für van Schuppen so typische) narrative Element einer Schlachtszene.[63] Zwischen den oben erwähnten Porträts des Prinzen Karl von Lothringen und dem Pernsteiner Porträt des Palatins Johann Pálffy gibt es auf den ersten Blick tatsächlich mehrere Ähnlichkeiten, nicht nur in Pose und ganzheitlicher Komposition, sondern auch in den Details der Bekleidung, etwa dem dunkelblauen samtenen Justaucorps von Pálffy, den Ornamenten der goldenen Stickerei an den Ärmeln und den Rüschen, die den Harnisch an den Schultern umgeben. Hypothetisch kann man bei der Feststellung der Datierung noch weiter gehen: der Palatin bestellte nach der Übernahme der Ordensinsignien bei einem bisher unbekannten Maler sein *„großes offizielles Porträt im Gewand des Ordens mit der großen Collane vom Goldenen Vlies"*. [*Abb. 3*] Angesichts der Tatsache, dass im Sommer 1740 der neue Ritter sein Gewand und die Ordensabzeichen noch nicht erhalten hatte,[64] kann dieses traditionell aufgefasste, in allen Aspekten noch hochbarocke Porträt erst Ende 1740 oder im darauffolgenden Jahr entstanden sein. Im Falle des „Pernsteiner" Porträts konnte der Künstler jedoch eine ganz neue, erstklassige Inspiration verarbeiten: das prächtige „Feldmarschallporträt" des kaiserlichen Ambassadeurs in Versailles Josef Wenzel von Liechten-

21 – Jacob van Schuppen, **Prinz Eugen von Savoyen**, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum

stein (1696–1772) von Rigaud, das dieser Aristokrat im August 1741 mit großem Pomp von seiner diplomatischen Mission in Paris mitbrachte. [*Abb. 20*] Der berühmte Rigaud fertigte für Liechtenstein insgesamt zwei Porträts. Da er jedoch aufgrund seines hohen Alters nur selten Bestellungen annahm, zahlte ihm der Fürst nicht nur ein großzügiges Honorar, sondern schenkte ihm auch eine exquisite diamantene Tabatiere im Wert von 5 000–6 000 französischem Livre.[65] Nicht allein der klangvolle Name des Künstlers, sondern auch die extrem hohen Kosten dieser Akquisition, die um ein Zehnfaches die üblichen Honorare Rigauds überragten, müssen die Neugier zunächst der Versailler, später auch der Wiener Hofgesellschaft für dieses Bild geweckt haben. Ob der Autor des Pernsteiner Porträts das Bildnis von Rigaud mit eigenen Augen gesehen hat, ist nicht bekannt. Die graphische Version des Bildes entstand jedoch erst im Jahre 1767 und zeigt die „kleinere Variante" des Gemäldes des Grafen Josef Wenzel von Liechtenstein im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies.[66] Tatsache ist, dass Graf Johann Pálffy und Prinz Josef Wenzel von Liechtenstein schon seit Jahrzehnten eine nahe Bekanntschaft pflegten. Im Venedig-Österreichischen Türkenkrieg (1714–1718) kämpften sie unter dem Kommando des Prinzen Eugen von Savoyen zusammen. Beide wurden zum demselben Zeitpunkt, im Jahr 1739 zum Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies ernannt, beide beteiligten sich an der Modernisierung der Armee Maria Theresias: Pálffy an der Verbesserung der Kavallerie, Liechtenstein jener der Artillerie.[67] Den Einfluss des von Rigaud geschaffenen Porträts des Prinzen von Liechtenstein kann man im Pernsteiner Porträt von Pálffy eher in der Darstellung des Kopfes als in der Pose oder in der Körperhaltung nachvollziehen. Falls der Autor von Pálffy Porträt als Vorlage die Komposition von van Schuppen oder Meytens wählte, ließ er sich hier von der Darstellung des vornehmen Gesichtsausdrucks, der noblen Gesamterscheinung und der effektvollen

Kaskade der Locken der Perücke inspirieren – dies deutet freilich auf den Einfluss Rigauds hin. Während aber Rigaud den Prinzen von Liechtenstein als großartigen und siegreichen Feldmarschall mit seinen 44 Jahren in der Blüte seines Lebens, mit erhobenem Haupt *vis- à -vis* dem Publikum zugewandt darstellte, porträtierte der Autor des Gemäldes Pálffys den Palatin nach dem Vorbild des berühmten Porträts Eugens von Savoyen mit der Szene aus der Schlacht von Belgrad.[68] [*Abb. 21*] Sein Haupt ist leicht zur Seite gedreht – der letzte lebende Mythos aus der Ära des „edlen Ritters" Eugen von Savoyen, im gebrechlichen Körper eines lebensbejahenden Greises.

Anstelle eines Fazits

Die Entstehung des im vorliegenden Beitrag dargestellten Porträts des Palatins, Feldmarschalls und Hauptkommandanten der ungarischen Armee, des Grafen Johann V. Pálffy, kann allen Indizien nach frühestens in den Zeitraum zwischen Ende 1741 und dem Verlauf des Jahres 1742 datiert werden. Während aber das Porträt von Rigaud – obwohl er die Materie der luxuriösen Stoffe und des glänzenden metallenen Panzers bravourös darstellt – mit seiner pompösen Atmosphäre und der großzügig konzipierten Szenerie alle Merkmale des Hochbarocks in sich vereint, ist das „Pernsteiner" Porträt des Palatins Pálffy bereits ein typisches Zeugnis des Theresianischen Rokoko und steht viel mehr im Zeichen der Werke der neuen Generation französischer Porträtisten, vor allem Louis Tocqués (1696–1772). Der dunkle Hintergrund hinter dem Palatin ist an einigen Stellen durchleuchtet, aus diesem Grund wirkt das Bild sehr intim, ohne das Dekorum eines offiziellen Porträts zu verlieren. Die elegante Geste der Hand, die tänzerische Anmut der Haltung und die für den Rokoko typische Sensualität des Ausdrucks (*Air*) wirken dank des Talents des Künstlers auch im Fall des alten, achtzigjährigen prominenten Militärveteranen glaubhaft. Sollte der Autor des Porträts Franz Anton Palko oder auch ein anderer Künstler gewesen sein, erweckt es den Anschein, als habe dieser Künstler das Werk des Malers und Theoretikers Jonathan Richardson (1667–1745) gekannt, das eine Generation früher entstanden war. Das Porträt Palkos entspricht überraschenderweise in allen Punkten der Idee von Richardson von einem Porträt als „Zusammenfassung des Lebens der dargestellten Person":

„*Upon the sight of a Portrait, the Character, and Master-strokes of the History of the Person it represents are apt to flow in upon the Mind, and to be the Subject of Conversation: So that to sit for one's Picture, is to have an Abstract of one's Life written, and published, and ourselves thus consign'd over to Honour, or Infamy*." [69]

Fotonachweis – Photographic credits – Původ snímků: 1, 4, 16, 17: Foto Ingrid Halászová; 2: archiv autorky; 3: © Magyar Nemzeti Múzeum Budapest, TK Festménygyűjtemény; 5–8: © Bundesdenkmalamt Österreich, Abteilung für Inventarisation und Denkmalforschung (Foto Bettina Neubauer-Preg); 9: https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Anton_Palko#/media/Datei:Franz_Anton_Palko_-_Bildnis_des_Vaters_des_K%C3%BCnstlers_-_7645_-_%C3%96sterreichische_Galerie_Belvedere.jpg; 10: http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktuality/2008/nove-skvosty-stareho-umeni.aspx; 11, 18: https://sammlung.belvedere.at/objects/2990/feldmarschall-karl-josef-furst-batthyany; 12–15: © Fotoarchív SNM-Múzeum Bojnice; 19: https://www.khm.at/de/object/e82c4b19b8/; 20: © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna; 21: https://sk.wikipedia.org/wiki/Eugen_Savojsk%C3%BD#/media/S%C3%BAbor:Prinz-Eugen-von-Savoyen1.jpg.

Poznámky:

* Die vorliegende Studie entstand im Rahmen des VEGA-Projekts Nr. 1/0472/19 *Die Pálffy und ihre Porträtgalerie im 18. Jahrhundert (um 1690–1770)*. Die Autorin möchte an dieser Stelle ihren aufrichtigen Dank an die Rezensenten des Textes für deren äußerst inspirierenden Vorschläge und Anmerkungen zum Text aussprechen.

1 Zitat aus dem Gedicht von Ignaz Cornova, das den Heeresführer und Palatin Johann Pálffy verherrlicht. Siehe Ignaz Cornova, *Die Helden Oesterreichs, besungen in Kriegsliedern*, Prag 1777, S. 137–141. Vgl. auch Kálmán Kovács, ‚Ungarische' Helden in Ignaz Cornovas Die Helden Oesterreichs ... (Prag 1777), *Arbeiten zur Deutschen Philologie* 31, 2019, S. 101–129, Zitat auf S. 116.

2 Staatliche Burg Pernstein (Pernštejn), Evidenzurkunde – Nationales Denkmalamt, Inv.-Nr. PE04829 (alte Nr. 440/680): *Porträt des Grafen Johann Bernard Stefan Pálffy ab Erdőd (1664–1751)*. Für diese Informationen bedanke ich mich bei PhDr. Eva Škrabalová, Verwalterin des Depositars auf Burg Pernstein.

3 Ingrid Halászová, Paralely a diferencie v portrétnej reprezentácii grófov Mikuláša a Jána Pálffyovcov, in: *Res Pálffyana: príspevky k dejinám rodu Pálffyovcov*, Častá 2018, S. 74–95, hier S. 92, Kat. Nr. 15, Abb. 11.
Das Porträt wurde hier anhand der Daten des Nationalen Denkmalamtes „Online Katalog von Porträts aus der Sammlung der staatlichen Burgen und Schlössern" als ein Sammelstück aus dem staatlichen Schloss Lissitz (Lysice) in Mähren aufgeführt. Siehe http://lysice.jabli.cz/Jan-Bernard-Stepan-Palffy-de-Erdod-2138.html (angesehen am 15. 12. 2020).

4 Zur Person von Johann Pálffy vgl. exemplarisch: Pál Jedlicska, *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához (1401–1653) s gróf Pálffyak életrajzi vázlatai*, Budapest, Stephaneum ny, 1910, S. 511–548. – Constantin von Wurzbach, Pálffy von Erdöd, Johann (IV.), in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben* 21, Wien 1870, S. 218–222. – Ivan Mrva, Johann Pálffy – ungarischer Palatin und kroatischer Ban, in: *Slovakia and Croatia. Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Bratislava – Zagreb 2013, S. 381–387. – Daniel Hupko, Pálffyovci v službách Habsburgovcov v 18. storočí, *Česko-slovenská historická ročenk*a 18, 2013, S. 145–176.

5 Alfred von Arneth, *Prinz Eugen von Savoyen. Nach Den Handschriftlichen Quellen Der Kaiserlichen Archive*, Bd. I (1663–1707), Wien 1858. – Idem, *Prinz Eugen Von Savoyen. Nach Den Handschriftlichen Quellen Der Kaiserlichen Archive*, Bd. II (1708–1718), Wien 1864. – Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha 2001.

6 Tomáš Klubert, Siegbert Heister a Ján Pálfi – víťazi trenčianskej bitky, in:

Vladimír Segeš – Božena Šeďová (edd.), *Neďaleko od Trenčína... Pamätnica k 300. výročiu bitky pri Trenčianskej Turnej*, Trenčianska Turná – Bratislava 2008, S. 136–141.

7 Peter F. Sugar, in: Linda Frey –Marsha Frey (edd.), *The Treaties of the War of the Spanish Succession. An Historical and Critical Dictionary*, Westport – London 1995, S. 328–329.

8 Mrva (Anm. 4), S. 387.

9 Johann Pálffy war einer der 21 Ritter des österreichischen Ordens vom Goldenes Vlies, der am 29. Dezember 1739 vom Kaiser Karl VI. verliehen wurde. Den Orden erhielt er allerdings erst im Februar nächsten Jahres. Siehe z. B.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_chevaliers_de_l%27ordre_autrichien_de_la_Toison_d%27or#Chevaliers_nomm%C3%A9s_en_1739_par_Charles_VI. (angesehen am 15. 12. 2020).

10 Mit diesen Worten bezeichnete ihn die Herrscherin im Brief vom 13. Juni 1744, adressiert an den achtzigjährigen Johann Pálffy. Veröffentlicht in z. B. Jedlicska (Anm. 4), S. 547.

11 Štefan Holčík, *Korunovačné slávnosti: Bratislava 1563–1830*, Bratislava 2005, S. 47–51. – Fanni Hende, Die Liturgie der ungarischen Krönung von 1741 als politische Repräsentation, in: Werner Telesko – Sandra Hertel – Stefanie Linsboth (edd.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Politik im Zeitalter der Aufklärung*, Wien – Köln – Weimar 2020, S. 335–340.

12 Die biographischen Daten der zweiten Ehefrau Pálffys: Gottlob Friedrich Krebel (ed.), *Jährliches genealogisches Handbuch: In welchem der gegenwärtige Zustand von allen Häusern jetztregierender Europäischer Kayseer und Könige* [...] *Aus denen neuesten Nachrichten zu finden*, Leipzig: Johann Friedrich Gleibitchens Handlung, 1782, Tab. S. 214.

13 Eine erste Analyse veröffentlichte Ingrid Halászová, Novoobjavený portrét Jána Bernarda Štefana Pálffyho od Františka Antona Palka, in: *Familia Pálffy. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie*, Bojnice 2020, S. 81–87. Der Beitragstext entstand im Jahr 2019, deshalb wurden alle neuen Kenntnisse und möglichen Korrekturen von Hypothesen erst im Konferenzband *Família Pálffy* veröffentlicht. Die sind nun Gegenstand der vorliegenden, maßgeblich erweiterten Studie.

14 Die Übernahme stammt aus dem Jahr 1960, der Bericht selbst trägt das Datum 1959. Die Restaurierung wurde von der akademischen Malerin Daniela Blažková durchgeführt. Siehe dazu Nationales Denkmalamt, Regionale Denkmalverwaltung in Brünn, Bericht über die Restaurierung. Burg Pernstein – 4 Leinwandbilder, sign. 3/3 1959. Für diese Informationen über die fehlende Restaurierungsdokumentation in den Archiven des Nationales Denkmalamt in Brno bedanke ich mich bei Mgr. Petr Czajkowski.

15 Im tschechischen Original, „Kmenová kniha Pernštejn": „*portrét šlechtice se řádem zlatého rouna, se splývavou vlásenkou, v červeném plášti s maršálskou holí*" [„Stammbuch des Pernstein": „Porträt eines Adeligen mit dem Orden vom Goldenen Vlies, mit herabwallender Perücke, im roten Mantel mit Marschallstab"]. Das Inventar des Mobiliars der Burg Pernstein stellten die Mitarbeiter der Staatlichen Denkmalverwaltung in der Zeit vom 20. 9. bis 12. 10. 1953 auf der Burg zusammen. Das untersuchte Gemälde (alte Inv.-Nr. 440/680) wurde im Raum Nr. 14 („Gemäldegalerie") unter anderen Porträts von Familienmitgliedern lokalisiert. Für diese Informationen bedanke ich mich bei Frau Markéta Dušková aus dem Nationalen Denkmalamt, Regionale Denkmalverwaltung in Kremsier (Kroměříž).

16 Die Evidenzurkunde wurde in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Mgr. Petr Czajkowski angefertigt, die Identität des Porträtierten jedoch erst vor kurzem von Mgr. Michal Konečný, Ph.D. durchgeführt. Er teilte mir die Information über die Einzelheiten der Identifizierung dieses Adeligen in unserer E-Mail-Kommunikation vom 20. August 2020 mit. Für diese hilfreiche Information bedanke ich mich bei den beiden Mitarbeitern des Nationalem Denkmalamtes in Brünn und Kremsier.

17 Da das Porträt von Raitz aus dem Nachlass der Tochter von Nikolaus V. Pálffy, der Gräfin Karoline Roggendorff, stammt, gibt es hinsichtlich der Identität der abgebildeten Person keinerlei Zweifel. Außerdem geht es um eine Kopie eines qualitativ hochwertigen Porträts Nikolaus V. Pálffys aus den ehemaligen Pálffy-Sammlungen auf Burg Bibersburg. Siehe dazu: mk [Michal Konečný], in: Lubomír Slavíček – Petr Tomášek (edd.), *Aristokracie ducha a vkusu. Zámecká obrazárna Salm-Reifferscheidtů v Rájci nad Svitavou*, Brno 2016, S. 489–490, Kat. Nr. 412, Abb. – Halászová (Anm. 3), S. 77, Abb. 3.

18 Staatliche Burg Jaromeriz (Jaroměřice nad Rokytnou), Zusammenführung von Gegenständen aus den umliegenden Schlössern und Burgen in Triesch (Třešť), Inv.-Nr. 1398. Auf der Vorderseite der Leinwand befindet sich links ein aufgeklebtes Schild mit der Nummer „*38*", rechts unten ein Schild mit dem Namen „*Graf Palffi von Ördedi*". Auf der Rückseite finden sich der Name des Autors und die Datierung: „*Ephraim Hochhauser, Vienna 1756*". Bildformat: 96 × 63 cm. Ich bedanke mich bei den Rezensenten der vorliegenden Studie, dass sie mich auf dieses Gemälde hingewiesen haben. Leider waren zum Zeitpunkt der Zusendung dieses Bildes nicht nur die Anmerkungen aus den Rezensionen eingearbeitet, sondern auch die deutsche Übersetzung wurde fertiggestellt. Die Information über das Porträt in Jaromeritz ist demzufolge nur eine Ergänzung im Rahmen des Textes, der zu einem Zeitpunkt entstand, als in- und ausländische Forschungsreisen unmöglich waren (mit Ausnahme eines Besuchs der Burg Pernstein im Jahr 2019).

19 Zu diesem Künstler siehe Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, S. 63. – Anna Schirlbauer, Ephraim Hochhauser – ein kaum bekannter Malerkollege von Troger, Maulbertsch und Meytens. Online: https://www.anna-schirlbauer.com/publikationen/, veröffetlicht am 5. August 2017 (angesehen am 24. 3. 2021). – Eadem, Maliar Ephraim Hochhauser – najstarší člen viedenskej Akadémie zo Slovenska, *Pamiatky a múzeá* 68, 2018, Nr. 2, S. 6–12.

20 Schirlbauer, Ephraim Hochhauser (Anm. 19), S. 18–26.

21 Ibidem, S. 39–41. Auf dem Porträt des Barons von Moltke finden sich die Signatur und Datierung „*Hochhauser Wien 1751*", es wird in den Sammlungen des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien aufbewahrt, Bezugsnummer: 1824/2016. Online unter: https://www.hgm.at/ausstellungen/online-katalog#/?searchQuery=Moltke&searchOffset=0&searchCollections= (angesehen am 24. 3. 2021).

Das Porträt des Grafen Nádasdy gilt als verschollen. Es ist anhand der Graphik von Johann Caspar Schwab bekannt, auf dem auch der Autor der Vorlage und die Datierung vermerkt sind: „*Eph. Hochhauser, ad vivum pinxit A 1758; Xv Schwab sculp: et excud: Viennae*". Vgl. Bildarchiv und Grafiksammlung Wien, Sign. PORT_00003492_01, online unter: https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10D5F5F7 (angesehen am 24. 3. 2021).

22 Jedlicska (Anm. 4), S. 532. Zum Vergleich, der Prinz Joseph Wenzel von Liechtenstein befand sich in der gleichen Gruppe der aufgenommenen Ritter des Ordens, die Insignie mit dem Dekret erhielt er vom Kaiser fünf Tage früher, am 15. Februar 1740. Siehe Reinhold Baumstark (ed.), *Liechtenstein: the Princely Collections*, New York 1985, S. 159.

23 Das prunkvolle barocke Epitaph wurde ursprünglich im Presbyterium des Preßburger Martinsdoms aufgestellt und seine originale Gestalt dokumentiert das Aquarell von Franz Alt aus dem Jahr 1848. Nach der puristischen Umgestaltung des Domes im Jahr 1865 blieb vom Grabdenkmal nur dieses Porträtrelief übrig, das die Familie Pálffy in die Kapelle des Schlosses Königseiden (Kráľová pri Senci) einbauen ließ (heute befindet sich hier die Pfarrkirche). Es handelt sich um denselben Raum, in dem Johann V. Pálffy sein Porträt von Donner hatte aufstellen lassen. Siehe JL [Jozef Lenhart], in: Ivan Rusina et al., *Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 1998, S. 437, Kat. Nr. 137.

24 Fanni Hende, Bécstől Pozsonyig. Mária Terézia bevonulási ceremóniája, in: *RUBICON: Koronázások Magyarországon 1526–1916*, 27, 2017, 1–2, S. 44–47. – Szabolcs Serfőző, Mária Terézia pozsonyi koronázásának képei. Festménycyklus az egykori Magyar Udvari Kancellária bécsi palotájában, in: ibidem, S. 48–71. – Stefanie Linsboth, Die Krönungsbilder in der Ungarischen Hofkanzlei in Wien, in: Telesko – Hertel – Linsboth (Anm. 11), S. 323–328.

25 Franz Messmer (1728–1773) kam ursprünglich aus Tirol. Er studierte Malerei an der Wiener Kaiserlichen Akademie. Als ein Schüler Martin van Meytens' entschied er sich für die Porträtmalerei, in diesem Bereich erreichte er ein hohes Ansehen. Im Jahr 1767 wurde er Mitglied der Akademie, vorher jedoch zum Hofmaler ernannt. Obwohl er angeblich mehrere Porträts fertigte, beteiligte er sich persönlich nur an der Gestaltung des „Hauptes", den Rest des Gemäldes überließ er Jacob Kohl. Anhand der Bildnisse von Messmer arbeiteten auch die zeitgenössischen Bildstecher,

allen voran Andreas Schmutzer, der die Graphik von Messmers Porträt von Baron von Sonnenfels fertigte. Ausführlicher: Konstantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon der Kaiserthums Österreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in d. österr. Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, Bd. 17 (Maroevic–Meszlenn), Wien 1867, S. 433. Zur Person Jacob Kohls gibt es keinen eigenständigen Eintrag und bisher konnte ich auch keine weitere Fachliteratur über diesen Künstler finden.

26 Es ist nicht auszuschließen, dass Messmer und Pohl auch auf ältere Gemäldezyklen der Preßburger Krönung Maria Theresias zurückgreifen konnten, die in den Verzeichnissen mobiler Gegenstände im Palais der Ungarischen Hofkanzlei enthalten sind. Sie entstanden im Jahr 1758 nach dem Tod Leopold Nádasdys, und die Bilder sollten im Esszimmer hängen. Siehe Serfőző (Anm. 24), S. 54.

27 Hende (Anm. 24).

28 Das Gemälde wurde bisher nur von Serfőző (Anm. 24) untersucht, S. 70–71. Er identifizierte irrtümlich den Aristokraten in der rechten unteren Ecke als Palatin Johann Pálffy (dieser ist jedoch jünger und kräftiger, die Haare hat er zum Knoten verbunden und vor allem: er trägt nicht den Orden vom Goldenen Vlies). Die wahre Gestalt Pálffys ist in der Reihe von Aristokraten zur Rechten der Herrscherin eingefügt, in der Nähe des noch kleinen Nachfolgers und des Graner Erzbischofs.

29 Szabolcs Serfőző vertritt die Meinung, dass als Vorlage für die Darstellung Franz Esterházys jenes Porträt diente, das sich gegenwärtig in den Sammlungen des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest befindet. Siehe Serfőző (Anm. 24), S. 70.

30 Der Graf Joseph Esterházy de Galántha war bereits zum Zeitpunkt der österreichischen Türkenkriege in der Ära Karls VI. ein naher Freund Johann Pálffys. Nach Pálffy vertrat er die Würde des Banus von Kroatien und Slawonien (1733–1741) und anschließend auch die Würde des Oberstlandesrichters (*Judex Curiae Regiae*) – es handelte es sich um die drittwichtigste Landeswürde nach König und Palatin im Königreich Ungarn. Die Beziehungen zwischen Pálffy und Esterházy befestigte auch die Hochzeit zwischen dem gleichnamigen Sohn Joseph Esterházys (1714–1762) und Pálffys Enkelin Maria Antonia (1724–1799), der Tochter des einzigen Sohnes des Palatins, Karl Paul Pálffy (1697–1774). Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Esterh%C3%A1zy (angesehen am 15. 9. 2021).

31 Es ist besonders hervorzuheben, dass wenngleich der Fürst Paul Anton Esterházy den Orden vom Goldenen Vlies erst 1744 erhielt, er auf den Gemälden des erwähnten Krönungszyklus mit dem Orden abgebildet ist (!). Im Jahr 1741 waren von den ungarischen Aristokraten Ritter dieses Ordens nur der Palatin Johann Pálffy und der junge Graf Michael Johann Althann (1710–1778), dem Kaiser Karl VI. als 29-jährigem Mann den Orden verliehen hatte. Althann war zwar der Schwager Nikolaus' VIII. Pálffy (1710–1773), des Grafen von Malatzka (Malacka), jedoch hatte er sich zu diesem Zeitpunkt noch keine besonderen persönlichen Verdienste erworben. Er war kaiserlicher Truchsess und ungarischer königlicher Rat. Dank des ungarischen Indigenats erhielt er die große Gutsherrschaft Csáktornya und war Gespann des Komitats Zala. Vgl. online unter: https://hu.wikipedia.org/wiki/Althann_Mihály_János_(1710–1778) (angesehen am 15. 9. 2021).

32 http://w.genealogy.euweb.cz/hung/esterhazy4.html (angesehen am 15. 12. 2020).

33 Petr Bělik, *Rodová tradice a moravský šlechtic druhé poloviny 19. století. Příklad Vladimíra hraběte Mitrovského*, Diplomarbeit, Philosophische Fakultät der Masaryk Universität in Brünn, Brno 2008, S. 55.

34 Lenka Kalábová et al., *Hrad Pernštejn*, Kroměříž 2015, S. 99–107, 113.

35 Das Porträt befindet sich gegenwärtig in der Galerie von Arwa (Oravská galéria) in Unterkubin (Dolný Kubín), Inv.-Nr. O 1258. Online unter: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:OGD.O_1258 (angesehen am 25. 3. 2021).

36 Siehe Anm. 21.

37 Zu diesem Künstler siehe Heinrich Schwarz, Franz Anton Palko als Bildnismaler, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 6, 1962, Nr. 50, S. 18–28. – Mária Malíková, Zur Tätigkeit des Franz Anton Palko in Pressburg, *Alte und moderne Kunst* 15, 1970, Heft 110, S. 18–23. – Eadem, Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos (Franz Anton Palko portréfestészetéhez), *Művészettörténeti Értesítő*, 1986, 1–2, S. 1–24. – Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína*, Praha 1999, S. 15–28 und 250–274. – Jozef Medvecký, Palkovci v Bratislave. Na okraj monografie „František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína" (NG Praha 1999), *Ars* 34, 2001, Nr. 1, S. 82–103. – Ján Papco, *Palkovské štúdie II. Čo s Františkom Antonom Palkom v strednej Európe*, Bojnice 2014, S. 31–45.

38 Es gibt keine Archivquellen, die belegen könnten, ob Franz Anton Palko nach Preßburg übersiedelte, wenngleich bei seinem Vater und Bruder ein Aufenthalt in dieser Stadt feststeht. Vgl. Joseph Freiherr von Hormayr, Preßburger Mahler im 18. Jahrhunderts. Ein Beytrag zur Kunstgeschichte der königl. Freystadt Pressburg in Ungarn. Aus Matthias Korabinsky's handschriftlichem Nachlaß mitgetheilt von Dr. Rump in Karlowitz, *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde* 8, 1817, S. 371: „*Er war viele Jahre in Wien, und würde vom Fürsten Primas Esterhazy als Hofmahler angenommen*". – Georg Kaspar Nagler (*Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Litographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiten etc.*, Bd. 9, München 1840, S. 473) führt Folgendes an: „*Er lebte viele Jahre in Wien, als Hofmaler des Fürsten Primas Esterhazy*".

39 In den Akademiematrikeln wurde Franz Anton (höchstwahrscheinlich) am 23. April 1738 verzeichnet. Siehe Pötzl-Malíková, Zur Porträtmalerei (Anm. 37), S. 2 und 6. – Preiss (Anm. 37), S. 31. – Enikő Buzási, *Források a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiai tanulmányaihoz (1726–1810) / Quellen zum Studium ungarischer, siebenbürgischer sowie ungarische Aufträge ausführender ausländischer Künstler an der Wiener Akademie (1726–1810)*, S. 211, Nr. 425.

40 [Joseph von Sonnenfels], *Sonnenfels gesammelte Schriften*, Bd. 8, Wien 1786, S. 358.

41 Johann Quirin Jahn, *Nachricht von den vornehmsten Künstlern, so in Wienn gelebt haben*, ANG, Fonds 142 – J. J. Q. Jahn, Sign. AA 1222/8. Die Quelle wurde publiziert von Lubomír Slavíček, „Die Nachrichten müssen daselbst kurz zusammen gefasst werden ..." Johann Quirin Jahn und seine Nachricht über die Wiener Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" (1775), *Opuscula Historiae Artium* F 49, 2005, S. 93–136, hier S. 108. – Hormayr (Anm. 38), S. 371.

42 Nagler (Anm. 38), S. 473.

43 Das angebliche Autoporträt Palkos mit Hut befindet sich im Museum der Bildenden Künste (Szépművészeti Múzeum) in Budapest, Inv. Nr. 6189. Auf der Rückseite findet sich eine sekundäre Inschrift: „*D. Polko pinxit 1748*". Online unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palko_autoportrait.jpg (angesehen am 19. 9. 2019).

44 Das angebliche Porträt des Vaters des Künstlers, des Malers Anton Palko, befindet sich in der Österreichischen Galerie – Belvedere, Wien, Inv. Nr. 7645, signiert rechts unten: „*F. Anton Palcko / Pinxit. 1746*". Online: https://sammlung.belvedere.at/objects/7433/bildnis-des-vaters-des-kunstlers#mediaoverlay (angesehen am 19. 9. 2019).

45 Zwischen 1748–1750 porträtierte Franz Anton Palko den Bildhauer Gottfried Fritsch und den Brünner Maler Johann Georg Etgens (beide befinden sich in der Mährischen Galerie in Brünn, Inv. Nrn. Z 2805, A 80). Vgl. Jiří Kroupa, František Antonín Palko v Tovačově, in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (edd.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, Dr.Sc.*, Praha 1996, S. 250–256. – Zora Wörgötter, Portrét sochaře – Gottfrieda Fritsche, in:„*Discover Baroque Art: Museum With No Frontiers, 2021*. Online unter: http://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;BAR;cz;Mus11;29;cs (angesehen am 15. 10. 2020). – MK [Michael Krapf], in: Sabine Grabner – Michael Krapf (edd.), *Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840*, München 2007, S. 112–113, Kat. Nr. 13.

46 Preiss (Anm. 37), S. 262.

47 Palkos Porträts von Esterházy und Batthyány sind erhalten (das erste dank der graphischen Reproduktion von Haid, das andere im Original). Vgl. Pötzl-Malíková, Zur Porträtmalerei (Anm. 37), S. 16. – Preiss (Anm. 37), S. 272. – Medvecký (Anm. 37), S. 94. Beide Aristokraten wurden auch auf einem Gruppenporträt verewigt, das allerdings aufgrund des

frühzeitigen Ablebens Palkos von Anton Glunck (1728–1799) im Jahr 1768 beendet wurde. Auf dem Bild sind sie in der Gesellschaft Kaiser Josefs II., seiner zweiten Frau Maria Josepha von Bayern und des Fürsten Josef Wenzel von Liechtenstein zu sehen. Als Vorlage zu Batthyánys Porträt auf dem Gruppenbild diente das Bildnis Franz Anton Palkos von 1760. Vgl. Lubomír Slavíček, Franz Anton Palko nebo Anton Glunck? K autorství skupinových portrétů Marie Terezie a Josefa II. z letního refektáře premonstrátského kláštera v Louce u Znojma, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 50, 1994, S. 32–41. – Zora Wörgötter, Portrét císaře Josefa II. a jeho druhé manželky Marie Josefy Bavorské a knížat Esterházyho, Bathianyho a Liechtenštejna, in: *Discover Baroque Art: Museum With No Frontiers*, 2021. Online unter: http://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=-object;BAR;cz;Mus11_I;30;cs&pageT=N (angesehen am 19. 10. 2020). – LSt [Lenka Stolárová], in: Zuzana Macurová – Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*, Brno 2017, S. 49–53, Kat. Nrn. I.11a und I.11b.

48 Die zwei Palko zugeschriebenen Ganzfigurporträts des Graner Erzbischofs Esterházy sind erhalten geblieben – gefertigt für den Elisabethinenkloster in Pressburg und die Porträtgalerie der Graner Erzbischöfe. Außerdem gibt es verschollene offizielle (wahrscheinlich Halb-) Porträts aus der Budapester Sammlung, die als Prototyp für den Kupferstich Rugendas' von 1743 dienten. Zu den Werken vgl. Ivan Rusina, Ikonografia Imricha Esterházyho, in: *Problémy umenia 16.–18. storočia. Zborník referátov zo sympózia*, Bratislava 1987, S. 195–196. – Pötzl-Malíková, Zur Porträtmalerei (Anm. 37), S. 3 und 6. – Preiss (Anm. 37), S. 251, Anm. 7. – Papco (Anm. 37), S. 254–261, mit farbigen Reproduktionen der Werke.

49 Halászová (Anm. 3), S. 86.

50 Die Information über den angeblichen Zeitpunkt des Restaurierungseingriffs und des Aufklebens einer weiteren Leinwand auf die Rückseite des Bildes teilte mir Mgr. Petr Czajkowski in unserer E-Mail-Kommunikation mit.

51 Ähnliches gilt allerdings auch für weitere anerkannte mitteleuropäische Künstler, deren Werke in der Pálffy-Sammlung aus dem 18. Jahrhundert identifiziert werden konnten. Leider machen die Covid-Maßnahmen eine systematische Archivforschung auf Grund der Schließung dieser Institutionen schon das zweite Jahr unmöglich, bzw. die Forschungen werden durch die Einschränkung der Besucherkapazitäten erschwert; auch sind Auslandsreisen teilweise unmöglich. Aus diesem Grund haben wir als Ausgangspunkt für unsere Überlegungen Werke von Autoren ausgewählt, die bisher gründliche Recherchen in den Archiven der Familie Pálffy durchgeführt haben, z. B.: Petr Fidler, Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Exzerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau (I. Teil), *Ars* 28, 1995, Nr. 1, S. 82–93; (II. Teil), Nr. 2–3, S. 205–218; (III. Teil), 29, 1996, Nr. 1–3, S. 225–39; (IV. Teil), 30, 1997, Nr. 1–3, S. 221–252. – Pavol Horváth, Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu (1. Teil), *Vlastivedný časopis* 21, 1972, Nr. 3, S. 137–138; (2. Teil) 27, 1978, Nr. 2, S. 59, (3. Teil) Nr. 3, S. 140–144 und (4. Teil) Nr. 4, S. 188–191; (5. Teil) 28, 1979, Nr. 1, S. 46–48.

52 Johann V. Pálffy erwarb im Jahre 1727 das ältere Schloss und Gutsherrschaft Königseiden (Kráľová pri Senci / Királyfalva) von seinem Bruder Nikolaus. Die nachfolgenden zehn Jahre investierte er in Umbau, Erweiterung und Modernisierung des Schlosses. Den Höhenpunkt der Bauarbeiten bildete die Errichtung der Schlosskapelle in den Jahren 1736–1737, wo seit 1740 Altare bestellt wurden. Auf den oben erwähnten Altarbildern Palkos finden sich der heilige Johannes von Nepomuk und der heilige Hubertus. Nach dem Schlossinventar von 1893 waren diese Bilder in ovalen schwarzen und vergoldeten Rahmen im Schlossoratorium aufgehängt, und in dieser Form wurden sie auch im veröffentlichten Verzeichnis von 1909 aufgeführt. Vgl. Ivana Červenková, Archívny výskum kaštieľa v Kráľovej pri Senci, *Monument revue* 5, 2016, S. 8–15 und Peregriny János (ed.), *Néhai nagyméltóságú Erdődi gróf Pálffy János... Királyfai kastélyában található. Festmények, miniatureok és grafikai lapok*, Budapest 1909, S. 86, S. 240–241. Als erste Forscherin hat Mária Malíková diese Altarbilder Franz Anton Palko zugeschrieben; vgl. Mária Malíková, Zur Tätigkeit (Anm. 37), S. 21–22.

53 Die Hypothese, dass dieses Altarbild das Werk Franz Anton Palkos sein könnte, äußerte Petrová-Pleskotová (Anm. 19), S. 31 und 108, Anm. 59. Diese Meinung teilt auch Pavel Preiss (Anm. 37), S. 259, Anm. 25 und Ján Papco, (Anm. 37), Kat. Nr. 41, S. 294–297, die darauf verweisen, dass die Körper der Engelchen auf die für Palko typische Art und Weise gestaltet und beleuchtet wurden. Eine ablehnende Haltung vertritt Klára Garas, Anna Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava, 1983 (Recenzió), *Művészettörténeti Értesítő* 33, 1984, S. 184. Eine neutrale Haltung in dieser Frage nimmt Jozef Medvecký (Anm. 37), S. 98, angesichts der Tatsache, dass das Hauptalter in Königseiden im August 1740 bei Antonio Galli Bibiena bestellt wurde und dies durch Archivquellen belegt werden kann, ein. Das Bild mit dem Motiv des Heiligen Johannes des Täufers ist das Werk des Wiener Malers Johann Samuel Hoetzendorff (1694–1742). Nicht ausgeschlossen werden kann dabei, dass der Auftrag geändert wurde, da Hoetzendorff im Jahr 1742 verstarb. Wichtig ist darauf zu verweisen, dass kurz nach der Entstehung des Altarbildes in Königseiden ein weiteres großartiges Altarbild mit identischer Ikonographie entstand, und zwar mit einer sehr ähnlichen Komposition. Die erste Version schuf ein unbekannter Künstler um 1727 für den Nebenaltar der Pressburger Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit. Stifter des Altars, der am 6. Januar 1728 eingeweiht wurde, war Feldmarschall Johann Pálffy. Als Schöpfer des Gemäldes des Hauptaltars in dieser Kirche gilt aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten Josef Kurtz, der in den Jahren 1726–1737 Hofmaler des Primas Esterházy war. Vgl. Mária Pötzl-Malíková – Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Tätigkeit Johann Josef Reslers für den Trinitarorden, *Acta Historiae Artium* 30, 1984, S. 265–297, hier S. 266. – Preiss (Anm. 37), S. 64–65, Anm. 108. – Medvecký (Anm. 37), S. 98 und 103, Anm. 76.

54 Mrva (Anm. 4), S. 383.

55 Siehe Anm. 53. Der Hauptaltar der Schlosskapelle in Königseiden wurde im August 1740 bei Antonio Galli Bibiena nicht direkt durch Johann Pálffy bestellt, vielmehr vermittelte den Auftrag Graf Török als Intendant des Graner Erzbischofs, der – wie bereits oben erwähnt – mehrere Bilder von Franz Anton Palko besaß. Géza Galavics, Antonio Galli Bibiena in Ungheria, *Acta Historiae Artium* 30, 1984, Nr. 3–4, S. 177–263, hier S. 217.

56 Dieser befindet sich ebenfalls wie das oben erwähnte Relief vom Grabstein des Palatins von Balthasar Ferdinand Moll in der ehemaligen Kapelle/Kirche in Königseiden. Zur Schenkung anlässlich der Anwesenheit des Palatins bei der Jubiläumsfeier siehe Katarína Chmelinová – Radoslav Ragač, Päťdesiate výročie kňazstva Imricha Esterházyho. Niekoľko poznámok k takmer zabudnutej barokovej slávnosti v Bratislave, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (edd.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, S. 521–537, hier S. 523. Zum Relief Donners vgl. Mária Pötzl-Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, Bratislava 1993, S. 47. – Mária Pötzl-Malíková (ed.), *Juraj Rafael Donner a Bratislava* (kat. výst.), Bratislava 1993, S. 49–56. – JL [Jozef Lenhart], in: Rusina et al. (Anm. 23), S. 435, Kat. Nr. 133. – Halászová (Anm. 3), S. 93, Kat. Nr. 16.

57 E-Mailkorrespondenz von Professorin Mária Pötzl-Malíková mit der Autorin des vorliegenden Beitrags vom 26. 1. 2019.

58 Preiss (Anm. 37), S. 250.

59 Siehe Anm. 47.

60 Historisches Museum in Budapest (Budapesti Történeti Múzeum), Inv. Nr. KM 69.13, Öl auf Leinwand, 89,5 × 73 cm. Online unter: https://cms.sulinet.hu/get/d/40a67cdb-c64c-4498-299c-495ba3b7614f/1/7/b/Large/311-Franz%20Anton%20Palko-Ferfikepmas_nagy.jpg (angesehen am 30. 1. 2019). Diese Identifikation stammt von Pötzl-Malíková, Zur Porträtmalerei (Anm. 37), S. 18. Zu diesem Gemälde vgl. näher auch: Enikő Buzási, in: Miklós Mojzer (ed.), *Barokk művészet Közep – Európában. Uták és találkozások / Baroque Art in Central-Europe. Crossroads*, Budapest 1993, S. 166–167, Kat. Nr. A 15.

61 Zu diesem Künstler vgl. neuerdings: Agnes Husslein-Arco – Georg Lechner (edd.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Wien 2014.

62 Martin van Meytens, Herzog Karl Alexander von Lothringen (1712–1780), Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG_2731, Öl auf Leinwand, 93 × 75 cm. Online unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_van_Meytens_007.jpg (angesehen am 14. 3. 2021). Bekannter war die Version „mit der Hand" und mit einem offenen Mantel. Das Bild fertigte Meytens für das Habsburger Schloss Hetzendorff und es gibt auch eine graphische Reproduktion von Jean Daullé. Siehe Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv Austria: L 2212 D, online unter:

https://onb.wg.picturemaxx.com/?1675638608122267180 3 und PORT_00053378_01, https://onb.wg.picturemaxx.com/?1675638608122267180 3, beide ohne Datierung (angesehen am 14. 3. 2021). Die Version aus dem Schloss Landschütz ähnelt der bereits erwähnten Komposition von van Schuppen mit beiden Händen und mit einer Ansicht bis zum Knie, auf dem Bild ist sogar eine Schlachtenszene dargestellt. Das Bild ist weder datiert noch signiert. Im Jahr 1951 wurde das Bild während der umfangreichen Überführung von Kunstgegenständen aus verschiedenen Burgen und Schlössern in das Museum Bibersburg (Múzeum Červený Kameň) gebracht (Inv. Nr. 938), mit Attribuierung an Martin van Meytens. Tatsächlich ist dieses Werk stilistisch eher Meytens als Jacob van Schuppen zuzuordnen.

63 Siehe Pierre Schreiden, Jacques van Schuppen 1670–1751, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35, 1982, S. 81, Kat. Nr. 48, Abb. 55 im Anhang.

64 Baumstark (Anm. 22), S. 158–162.

65 Ibidem.

66 Vgl. den Kupferstich von Pier Antonio Pazzo von 1767, ÖNB Wien, Bildarchiv Austria: Pg III/11/24, online unter: https://onb.wg.picturemaxx.com/?1675638608122267180 3 (angesehen am 14. 3. 2021).

67 Harald Skala, *Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein, k. k. Feldmarschall*, Online unter: http://www.kuk-wehrmacht.de/biograph/fo020liechtenstein.html (angesehen am 14. 3. 2021).

68 Jacob van Schuppen, *Princ Eugen Savojský*, 1718, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-373. Siehe Schreiden (Anm. 63), S. 75, Kat. Nr. 24. – GL [Georg Lechner], in: Agnes Husslein-Arco – Marie-Louise von Plessen (edd.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Wien 2010, S. 307, Kat. Nr. 39.

69 Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London 1725, S. 13–14.

RESUMÉ

Nová image starého hraběte
Portrét palatina Jana (V.) Pálffyho – rané dílo Františka Antonína Palka?

Ingrid Halászová

Ve sbírkách Státního hradu Pernštejn je evidován doposud málo známý portrét významného uherského aristokrata 18. století, Jana (V.) Bernarda Štěpána Pálffyho z Erdődu (1663–1751). Jan (V.) Pálffy stejně jako jeho mladší bratr Mikuláš (1656–1732) patřili ke generaci velkých habsburských vojevůdců a politiků první poloviny 18. století. Janova kariéra však dosáhla vrcholu až téměř deset let po bratrově smrti, v době nástupu Marie Terezie na uherský trůn. Janu Pálffymu bylo už 78 let, když tuto panovnici jako nově zvolený uherský palatin korunoval, a stal se tak její hlavní politickou oporou i poradcem pro vojenské záležitosti v Uhrách.
Pernštejnský portrét Jana Pálffyho je zajímavým dokumentem společenskohistorického dění v první polovině čtyřicátých let 18. století: vzájemných vztahů mezi předními uherskými aristokraty a také vztahů mezi šlechtickými objednavateli a umělci, kteří pro ně pracovali. Ukazuje se dokonce, že obraz musel být ještě v padesátých a šedesátých letech 18. století v určitém okruhu uherských aristokratů dobře znám a zřejmě byl též přímo zapůjčen malíři Franzi Messmerovi (1728–1773), který podle něj zobrazil tehdy již více než 26 let mrtvého Pálffyho na několika plátnech tzv. bratislavského korunovačního cyklu.
Jelikož obraz samotný nenese identifikační nápis, vročení ani autorskou signaturu, bylo třeba náležité argumentace především v otázce potvrzení správnosti identifikace portrétovaného. Navzdory poměrně špatnému stavu obrazu je vcelku zřejmé, že se jedná o práci kvalitního portrétisty, který byl v tomto období činný buď v Bratislavě, nebo ve Vídni. Předložený článek se proto věnuje podrobně i otázce, zda tímto umělcem nemohl být mladý František Antonín Palko (1717–1768); v neposlední řadě zkoumá i možné „cesty" obrazu na hrad Pernštejn, kde byl již před koncem druhé světové války součástí tamní portrétní galerie, dokumentující převážně bývalé majitele hradu a jejich příbuzné. Bez širší komparační základny však zatím zůstává definitivní určení anonymních portrétů všeobecně stále komplikované.

Obrazová příloha: **1** – František Antonín Palko (připsáno), **Hrabě Jan (V.) Bernard Štěpán Pálffy z Erdödu**, kolem 1742. Pernštejn, Státní hrad; **2** – Ephraim Hochhaueser, **Hrabě Pálffy z Erdödu**, 1756. Jaroměřice nad Rokytnou, státní zámek; **3** – Neznámý portrétista, **Hrabě Jan Pálffy ve slavnostním ornátu rytíře Řádu zlatého rouna**, 1740–1741. Budapešť, Magyar Nemzeti Múzeum, Historická galerie, Obrazová sbírka; **4** – Balthasar Ferdinand Moll, **Portrétní reliéf z epitafu hraběte Jana Pálffyho**, 1752. Kráľová pri Senci, farní kostel; **5** – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Uherští magnáti vítají Marii Terezii na uherských hranicích**, kolem 1768. Vídeň, Uherská dvorská kancelář; **6** – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Představení malého Josefa II. uherským stavům v září 1741**. Vídeň, Uherská dvorská kancelář; **7** – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Uherští magnáti vítají Marii Terezii na uherských hranicích**, detail, kolem 1768. Vídeň, Uherská dvorská kancelář; **8** – Franz Messmer – Wenzel Pohl, **Představení malého Josefa II. uherským stavům v září 1741**, detail. Vídeň, Uherská dvorská kancelář; **9** – František Antonín Palko (připsáno), **Starší muž, zřejmě otec umělce Anton Palko**, 1746. Vídeň, Österreichische Galerie Belvedere; **10** – František Antonín Palko (připsáno), **Sochař Bohumír Fritsch**, 1748–1750. Moravská galerie v Brně; **11** – František Antonín Palko, **Polní maršál, kníže Karel Josef Batthyány**, kolem 1760. Vídeň, Österreichische Galerie Belvedere; **12** – František Antonín Palko (připsáno), **Uherský primas, ostřihomský arcibiskup hrabě Imrich Esterházy**, kolem 1743. Bratislava, kostel alžbětinek; **13** – František Antonín Palko (připsáno), **Uherský primas, ostřihomský arcibiskup hrabě Imrich Esterházy**, kolem 1743. Trnava, Arcibiskupský úřad; **14** – František Antonín Palko (připsáno), **Přenesení zázračného obrazu Panny Marie anděly**. Kráľová pri Senci, farní kostel sv. Jana Křtitele, bývalá kaple pálffyovského zámku; **15** – František Antonín Palko (připsáno), **Uherský primas, ostřihomský arcibiskup hrabě Imrich Esterházy**, detail, kolem 1743. Trnava, Arcibiskupský úřad; **16** – František Antonín Palko (připsáno), **Hrabě Jan (V.) Bernard Štěpán Pálffy z Erdödu**, detail, kolem 1742. Pernštejn, státní hrad; **17** – František Antonín Palko (připsáno), **Hrabě Jan (V.) Bernard Štěpán Pálffy z Erdödu**, detail, kolem 1742. Pernštejn, státní hrad; **18** – František Antonín Palko, **Polní maršál, kníže Karel Josef Batthyány**, detail, kolem 1760. Vídeň, Österreichische Galerie Belvedere; **19** – Martin van Meytens ml., **Princ Karel Alexandr Lotrinský**, 1743. Vídeň, Kunsthistorisches Museum; **20** – Hyacinthe Rigaud, **Císařský dvorní vyslanec ve Versailles, kníže Josef Václav z Liechtensteinu**, 1740. Vaduz – Vídeň, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein; **21** – Jacob van Schuppen, **Princ Evžen Savojský**, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum