

## ZWEI BILDNISSE VON JOHANNES KUPEZKY

*Von Erich Bachmann*

Unter den zumeist von auswärts zugewanderten Porträvirtuosen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die höfische Bildnismalerei in Deutschland beherrschten, war Johannes Kupezky entwicklungsgeschichtlich wahrscheinlich der interessanteste. Zwar sind ihm andere an Noblesse, dekorativer Sicherheit und weltläufig extravertierter Leichtigkeit (wenn auch keineswegs an psychologischer Charakterisierungskraft) überlegen gewesen, so vor allem der Berliner Hofmaler Antoine Pesne oder der bemerkenswerte Kolorist Georg Desmarées am kurfürstlichen Hofe zu München, aber nur in den Arbeiten Kupezkys ist schon am Anfang des 18. Jahrhunderts die Wendung von der höfischen zur bürgerlichen Bildnismalerei des Frühklassizismus in Mitteleuropa vorgebildet. Kupezky ist denn auch der einzige von diesen höfischen Porträtisten, der noch in der Goethezeit gerühmt wurde, obwohl diese sonst durchaus in scharfem, ja kontradiktorischem Gegensatz zum Absolutismus stand. Zwei Generationen nach dem Tode Kupezkys sagt der Physiognomiker Lavater, der übrigens selbst ein Porträt von ihm besaß: „Kupezky hat wohl am meisten deutsche Freiheit und Wahrheit . . . das Trutzige, Freydeutsche, geradeweg redende ist vorteilhaft . . . ausgedrückt.“ Noch weiter geht Anton Graff, einer der führenden Porträtisten des Frühklassizismus und des deutschen Idealismus: „In den Gemälden Kupezkys herrscht die Natur, das Leben selbst, alle anderen Gemälde wirken daneben flach.“

Ähnlich wie bei Rembrandt, mit dem sich sowohl Graff als auch Kupezky, wenn auch auf je verschiedene Weise, auseinandergesetzt haben, bezeugt schon die außergewöhnlich hohe Zahl der Selbstbildnisse — Nyári<sup>2</sup> erwähnt nicht weniger als 35 Selbst- und Familienporträts, eine Zahl, die sich mittlerweile um einige neu aufgefundene Gemälde noch erhöht hat — das introvertierte Interesse an der Entwicklung und Ergründung der eigenen Persönlichkeit. Nicht so sehr um den äußeren gesellschaftlichen Rang ging es diesen Porträtisten, sondern mehr um das innere seelische Wachstum der Persönlichkeit oder, um mit Graff zu reden, für den die „Augen die Fenster der Seele“ waren, um die „Wahrheit der Natur“. Es handelt sich gewissermaßen um eine Art von säkularisierter Gewissensforschung. In der Tat ist der desillusionierende, psychologische Tiefblick Kupezkys ohne eine lange Schulung pietistischer Introspektion kaum denkbar.

<sup>1</sup> Šafařík, Eduard: Joannes Kupezky. Prag 1928, S. 39.

<sup>2</sup> Nyári, Alexander: Der Porträtmaler Johann Kupezky, sein Leben und seine Werke. Wien 1889.

Seit seiner Übersiedlung 1723 aus dem katholischen Wien, wo er die Stelle eines kaiserlichen Hofmalers (nicht zuletzt wohl aus religiösen Gründen) abgelehnt hatte, nach dem bürgerlichen und protestantischen Nürnberg überwiegen die bürgerlichen Porträts ohnehin immer mehr. Es charakterisiert die Situation am Vorabend der Französischen Revolution und den beginnenden Zerfall der höfischen Gesellschaft des Absolutismus, daß sich darunter erstaunlich viele Bildnisse von Künstlern und Freunden befinden. Statt Gesellschaft, Freundschaft! Das Zeitalter der Empfindsamkeit, der schwärmerischen Freundschaften und Herzensergießungen kündigt sich an.

Entscheidend für die Porträts von Kupezky ist nicht so sehr der scharfe schonungslose Naturalismus, der physiognomische Unregelmäßigkeiten eher betont als unterdrückt — dergleichen findet man auch bei anderen Malern vor und neben ihm (vgl. etwa die in der Nachfolge der holländischen Malerei stehenden Bildnisse des Danzigers Daniel Schultz) —, sondern seine durchdringende Seelenkenntnis und außerordentliche physiognomische Affizierbarkeit. Die Diskrepanz zwischen dem Glanz der äußeren Erscheinung und der inneren Wirklichkeit wird sichtbar und eben dies macht viele seiner repräsentativen Bildnisse befremdlich hintergründig. Manche sind von bestürzender Lebensunmittelbarkeit und Existenznähe. Der Betrachter tritt mit dem Dargestellten sofort und unmittelbar in seelischen Kontakt und zwar nicht *par distance* als gesellschaftliches Wesen, sondern mehr mit der untersten Schicht des Seelischen, sozusagen „von Mensch zu Mensch“. Eine Atmosphäre von betulicher Intimität, mitunter allerdings auch von peinlicher Vertraulichkeit ist hergestellt. Das Ergebnis ist, daß viele seiner Porträts wie Enthüllungen wirken. In den Selbstbildnissen vollends geht das Bekenntnis-hafte oft bis zur Selbstentblößung. Auch dringen ganz neue, befremdliche Menschentypen in die mitteleuropäische Bildnismalerei ein: Physiognomien von bedrohlicher Vitalität und östlicher Wildheit; Frauen von zweideutigem, sinnlich-animalischem Reiz; Exzentriker von lähmender Suggestivkraft; kleinbürgerliche, perückenlose Glatzköpfe in einer privaten Tätigkeit ganz und gar leger und posenlos; oder Verwahrloste mit offener Hemdbrust, liederlichen, ungekämmten Haarschöpfen und verwüsteten Gesichtern, die sich hingeben und ungeniert kratzen und schon durch ihre herausfordernde, forcierte Ungezwungenheit wie ein Protest gegen das theatralische Pathos der repräsentativen höfischen Bildnismalerei des Barock wirken.

Daß die strengen religiös-reformerischen Anschauungen des Künstlers den Ausbruch aus Konvention und gesellschaftlichem Zeremoniell vorbereiteten, ist sicher, allein entscheidend waren sie keineswegs. Kupezky war offensichtlich nicht ganz frei von sozialen Ressentiments gegen die höfische Gesellschaft. Übrigens erkannte schon sein Freund und Biograph Füßli<sup>3</sup>, daß Kupezky von nichts „einen idealischen Begriff“ hatte, und „durch sein Schicksal eine niedrigere, nicht so regelmäßige empfindende Seele“. Dasselbe meint

---

<sup>3</sup> Füßli, Johann Kaspar: Leben Georg Rugendas und Johannes Kupezkis. Zürich 1758.

im Grunde auch Goethes Freund Lavater, wenn er von den Arbeiten Kupezkys sagt, daß seine „idealen (Personen) gar nicht, aber seine gemeinen Naturen, mit denen er ganz innig sympathisiert, am meisten Wahrheit“ hätten. In der Tat hat man manchmal den Eindruck, daß er mehr von unten, aus der schiefen Perspektive der Bedienten und daher nicht ohne eine gewisse Aufsässigkeit und Renitenz, auf die dargestellten Standespersonen sieht. Die Fürsten sind zwar immer mit allen Requisiten gesellschaftlicher Repräsentation und staatlicher Macht dargestellt, aber oft ohne Sympathie. Blickt man auf das Wesen, dann sind viele seiner höfischen Bildnisse nichts weniger als schmeichelhaft. Die *Désinvolture* wird mitunter zur Arroganz; die Attitüde der noblen großen Existenz und fürstlichen Überlegenheit zur leeren Pose. Prinz Eugen, der Freund und Gönner Kupezkys in Wien, ist nicht als „Edler Ritter“ charakterisiert, er hat vielmehr durch die energisch verschobene Kinnpartie einen Zug rauher Kraft, ja Brutalität. Und was die wegen ihrer Herzensgüte allgemein als Landesmutter verehrte Markgräfin Christiane Charlotte von Ansbach<sup>4</sup> betrifft, so gab er ihr einen kalten distanzierenden Blick von erschreckender Gleichgültigkeit. Kaiser Karl VI. ist breitwüchsig, mit auffallend gedrungenen Proportionen und übergroßem Kopf dargestellt; der sogenannte Rakocsy II. hat einen Ausdruck von berserkerhafter Wildheit und geradezu irrer Mordlust. Viele der jungen Aristokraten wirken zynisch wie Roués. Bei seinen Frauenbildnissen wird man vergeblich Reinheit und unschuldige Naivität suchen, dafür blicken manche den Betrachter mit herausfordernder Koketterie oder einem Zwinkern des Einverständnisses an.

Bis zu einem gewissen Grade zeigen einige dieser befremdlichen Eigenschaften auch zwei höfische Bildnisse, für die hier (nicht zuletzt aus diesem Grunde) Johannes Kupezky als Urheber vorgeschlagen wird: Eines hängt im Vorsaal des Schlosses Wawel in Krakau, das andere im Audienzzimmer der Markgräfin (Raum 12) der Residenz Ansbach, wie denn überhaupt viele der seit der gründlich gearbeiteten Biographie Eduard Šafaříks neu aufgefundenen oder identifizierten Gemälde Kupezkys aus fränkischen<sup>5</sup> Schlössern und Sammlungen stammen.

Was zunächst das Porträt im Wawel angeht (Abb. 1), so galt es bisher als Werk der „Französischen Schule, um 1700“. Die äußeren Merkmale<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Schuhmann, Günter: Kupezkys Bildnis Christiane Charlottes. In: Festschrift Stollreither. Erlangen 1950, S. 323 ff.

<sup>5</sup> Bachmann, Erich: Ein unbekanntes Selbstbildnis Kupezkys in der Neuen Residenz Bamberg. Fränk. Blätter f. Geschichtsforschung u. Heimatpflege 25 (1952) 97 ff. — Ders.: Neue Residenz Bamberg. Amtlicher Führer. München 1956, S. 51. — Ders.: Neues Schloß Bayreuth. Amtlicher Führer. München 1957, S. 42. — Ders.: Ein unbekanntes Bildnis des Prinzen Eugen. Stifter-Jahrbuch 2 (1952) 95—100. — Ders.: Über einige wiederaufgefundene Gemälde Kupezkys und die Ursprünge seiner Kunst. Stifter-Jahrbuch 5 (1957) 152—173.

<sup>6</sup> Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Jerzy Szablowski, Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen auf dem Wawel, Krakau, dem ich auch für die liebenswürdige Übersendung der Fotografie und die Erlaubnis zur Veröffentlichung zu danken habe.

dieses Gemäldes sind: Öl auf Leinwand, 97.2 cm hoch, 72.5 cm breit; Inv. P.Z.S. na Wawelu 2345. Der Dargestellte, ein junger Aristokrat, ist bisher noch nicht identifiziert worden. Es handelt sich um ein Bildnis in halber Figur (Hüftstück) nach links: In Rüstung, mit gepuderter Allongeperücke, Spitzenjabot und Stulphandschuhen; über der rechten Schulter eine Mantel-  
draperie; in der (aufgestützten) Linken den rechten Stulphandschuh.

Der Kavalier blickt zwar aus dem Bild heraus auf den Betrachter, doch erzeugt der weit zurückgesetzte linke Arm in der Gegenbewegung eine Schiebung nach links. Schon aus Gründen des Gleichgewichts denkt man sich zu dem zurückgenommenen linken Arm ergänzend das rechte Bein vorgesetzt und den rechten Arm erhoben, ohne daß diese Bewegung nach links hin determiniert wäre, da die Gebärde nur eben angedeutet ist und die Gliedmaßen entweder gekappt sind oder überhaupt unsichtbar bleiben. Dafür werden die divergierenden Bewegungsrichtungen von der aufgestützten Linken gebündelt. Das Ergebnis ist, daß die Komposition, die sich aus dem Gegenüber von Antlitz und linker Hand entwickelt, einhüftig wird und ins Unge-  
wisse nach links hin offen bleibt. Die zurückgenommene Linke gibt die gepanzerte Brust frei, auf der metallische Glanzlichter spielen. Die sorglose Unbekümmertheit, mit der der Leib dargeboten wird, hat etwas Herausforderndes und Kühnes. Der Gesichtsausdruck ist zwar beherrscht und kalt, jedoch scheint die Attitüde von Überlegenheit und gravitäischem Ernst forciert (Abb. 1).

Eine einfache, aber, sobald man näher hinsieht, nichtsdestoweniger geistvoll differenzierte Komposition. Über das konventionelle Schema der höfischen Porträtmalerei geht sie allerdings nicht wesentlich hinaus, doch erzeugt die nuancierte Verlagerung der Gewichte und das kontrapostartige Gegeneinander von Bewegung und Blickrichtung jene eigentümliche Gespanntheit in Gestus und Komposition, die in mancher Hinsicht für den Personalstil Kupezkys charakteristisch ist. Mehr noch indessen als die stilistischen Merkmale sprechen die physiognomischen für diesen Porträtisten, vor allem die dunkle, seelische Mächtigkeit und bedrohliche Daseinsunmittelbarkeit des Bildnisses und das lauernd Hintergründige. Eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit zwischen dem Dargestellten und Kupezkys Bildnis des Thomas Adam Grafen Harrach von 1711 ist nicht zu verkennen, überzeugend ist sie jedoch keineswegs<sup>7</sup>. Soviel indessen machen die allgemeinen physiognomischen Merkmale immerhin wahrscheinlich, daß nicht nur der Künstler, sondern auch der Dargestellte im östlichen Mitteleuropa beheimatet ist, ohne daß man freilich sagen könnte, ob es sich um einen böhmischen oder polnischen Edelmann handelt. Für diese Herkunft spricht der eigentümlich wissende und gebrochene Blick, der abschätzig und zugleich unsicher auf den Betrachter gerichtet ist; die tierhaft witternde Wachheit der Sinnesorgane, vor allem die gespannten Nasenflügel und die davon affizierte Oberlippe. Fixiert man einseitig das linke Auge, dann scheint das rechte asymmetrisch seitlich verrückt: Der Blick

<sup>7</sup> Šafařík: Taf. XXXVIII.

wird astigmatisch. Man ahnt ein Temperament von leicht ausbrechender, unbeherrschter Erregbarkeit.

Daß Beziehungen zwischen Kupezky, der seinem „Vaterlande nach ein Böhm“ war, wie Jäck berichtet, und Polen bestanden, ist so gut wie sicher. Prinz Alexander Sobieski hatte sich für Kupezky schon in der römischen Zeit interessiert und mehrere Werke von ihm erworben. Auch ist eine ganze Anzahl Porträts prominenter Polen überliefert: So von König Johann III. Sobieski im Erdelyi Museum in Klausenburg (Cluj.), das noch 1835 als Titelblatt im 2. Band des Werkes „Dieje Naroda Polskiego“ von Jerzy Samuel Bandtke abgebildet wurde; ferner von König August von Polen und dessen Gemahlin Eberhardine Christine, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth (Stadtmuseum Lemberg, Herzogliche Galerie Salzdahlem). In der ehemaligen Graf Edmund Zichyschen Galerie befanden sich u. a. die Porträts eines „jungen Polen in Nationaltracht“ sowie eines „Unbekannten Polen mit polnischer Mütze und herabhängendem Schnurrbart und Haar“. Eines der besten Frauenbildnisse Kupezkys ist das „Porträt einer jungen Polin“ in der Braunschweiger Galerie<sup>8</sup>.

Möglicherweise gehört auch das Bildnis, das hier zur Erörterung steht, zu diesen „polnischen“ Werken Kupezkys. Wir wissen nicht, wann und woher es in den Wawel kam. Entstanden ist es wahrscheinlich um 1715. Ob es sich freilich um eine zur Gänze eigenhändige Arbeit Kupezkys handelt, müßte erst noch an Ort und Stelle nachgeprüft werden. Vielleicht verschafft uns die bevorstehende Restaurierung darüber Gewißheit.

Wesentlich mehr wissen wir über das hier Kupezky zugeschriebene Porträt in der Ansbacher Residenz (Audienzzimmer). Es handelt sich zweifellos um ein Jugendbildnis des Carl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach, des sogenannten „wilden Markgrafen“ (geb. 1712, reg. 1729—57), das bisher wegen falscher Zuschreibung und Bestimmung verschollen war, obwohl es schon im 18. Jahrhundert mehrfach archivalisch genannt wird (Abb. 2). Das Problem kompliziert sich insofern, als es von diesem Bildnis eine ganze Anzahl Repliken gibt, die das vermeintliche Urbild nicht genau wiederholen, sondern variieren und zwar alle in fast gleicher Weise, sodaß sich sogleich eine ganze Anzahl weiterer Folgerungen aufdrängen, auf die allerdings erst unten eingegangen werden kann. Eine dieser Repliken befindet sich übrigens in der Residenz Ansbach selber (Schlafzimmer des Markgrafen, Raum 6), andere im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, im Musée de Dijon, auf Schloß Rüdenhausen u. a. a. O. (Abb. 3).

Verschaffen wir uns zunächst Klarheit über die beiden Ansbacher Varianten. Bisher wurden alle zwei dem Ansbacher Hofmaler Johann Christian Sperling (um 1690—1746) zugeschrieben, nur das eine (im Schlafzimmer) galt jedoch schon immer als Jugendbildnis des „wilden Markgrafen“, in dem anderen (hier Kupezky zugewiesenen) Porträt im Audienzzimmer der Mark-

<sup>8</sup> Šafařík 82, 95, 109, 131, 142, 143, Taf. LI.

gräfin vermeinte man dagegen dessen Sohn zu erkennen<sup>9</sup>. Der „Amtliche Katalog der Gemäldegalerie im Schlosse Ansbach“ von 1902 erwähnt (unter der Nummer 63) sonderbarerweise nur das Jugendbildnis des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich. Es heißt dort: „der 13 jährige Fürst mit dem gepuderten Naturhaar trägt einen roten, goldbestickten Rock über gelber Damastweste mit Jabot. Bezeichnet (vor der Rentoilierung) auf der Rückseite: J. C. Sperling pinxit 1725. Halbfigur von vorn. Leinw. 0.84 h, 0.48 breit“. Diese Beschreibung stimmt in der Hauptsache mit dem Bildnis im Schlafzimmer des Markgrafen (Raum 6) überein, mit Ausnahme der im Katalog offensichtlich falsch angegebenen Breite des Gemäldes von 48 cm. Da repräsentative Fürstenbildnisse dieses Formats (84:48) durchaus ungewöhnlich sind, zumal bei einer Darstellung in halber Figur, handelt es sich wahrscheinlich um einen Druckfehler. Nicht 48 sondern 68 cm muß es heißen. Dies entspricht nicht nur den obligaten Proportionen damaliger Porträts, sondern vor allem den tatsächlichen Abmessungen des Bildnisses im Schlafzimmer. Mit allen übrigen Daten hingegen, vor allem mit der Zuschreibung an J. C. Sperling sowie mit der Datierung 1725, gesichert durch die überlieferte Bezeichnung auf der Rückseite („J. C. Sperling pinx. 1725“), wird man sich aus stilistischen und physiognomischen Gründen, die weiter unten darzulegen sein werden, unbedenklich einverstanden erklären können. Sie sind denn auch mit Recht in den Amtlichen Führer von 1939 (Seite 46) übernommen worden<sup>10</sup>.

Ganz anders aber nun verhält es sich mit der (hier Kupezky) zugeschriebenen Variante im Audienzzimmer der Markgräfin (Abb. 2). Im Katalog der Ansbacher Gemäldegalerie von 1902 ist dieses Bildnis (Öl auf Leinwand, 93 cm hoch, 74.5 cm breit), soweit ich sehe, überhaupt nicht erwähnt; im Amtlichen Führer der Residenz Ansbach von 1939 gilt es als Bildnis des 8 jährigen Prinzen Christian Friedrich Carl Alexander von Ansbach-Bayreuth (geb. 1736, reg. 1757—91) und als Werk des Ansbacher Hofmalers J. C. Sperling, ohne daß diese Bestimmungen überzeugen können, weder der Urheber noch die Person und das Alter des Dargestellten und daher auch nicht die daraus abgeleitete spätere Datierung. Zwar wissen wir, daß J. C. Sperling 1743, drei Jahre vor seinem Tode, in der Tat ein Bildnis des 7 jährigen Christian Friedrich Carl Alexander von Ansbach-Bayreuth gemalt hat, doch bezeugt der von G. Lichtenstäger (1700—1781) danach angefertigte Stich (Abb. 4) mit der Altersangabe des Prinzen („Alt VII An“), daß dieses bis heute noch verschollene Gemälde nur in der spiegelverkehrten Gebärde und im Ausschnitt eine gewisse Ähnlichkeit mit der einen (J. C. Sperling zugeschriebenen) Bildnisvariante im Schlafzimmer der Residenz hatte, sonst aber physiognomisch und zeitstilistisch durchaus verschieden war, zumal der Dar-

<sup>9</sup> Kreisel, Heinrich: Residenz Ansbach. Amtlicher Führer. München 1939, S. 46, 59, Abb. 6.

<sup>10</sup> Von mir allerdings (Residenz Ansbach. Amtlicher Führer. München 1962, Abb. 2, S. 80) durch eine Verwechslung der Bildvorlagen ebenfalls als Werk Kupezkys irrig bezeichnet und abgebildet.



Abb. 1. Johannes Kupezky: Bildnis eines unbekanntes Edelmannes.  
Krakau, Wawel



Abb. 2. Johannes Kupezky: Bildnis des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach, Residenz Ansbach, Audienzzimmer der Markgräfin

Foto: Bild-Presse-Studio Beer, Ansbach



Abb. 3. Johann Christian Sperling: Bildnis des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach, Residenz Ansbach, Schlafzimmer



*J. C. Sperling pinx.*

*G. Lichtensteger sculp. sc.*

Abb. 4. Stich von G. Lichtensteger nach J. C. Sperling: Bildnis des Markgrafen Carl Alexander Christian Friedrich von Ansbach (im Alter von 7 Jahren)

gestellte kein Knabe von 13 Jahren, sondern offensichtlich ein Kind von 7 Jahren ist. Schon daß Prinz Carl Alexander auf dem Stich Lichtenstägers vor einer frei und unregelmäßig gewachsenen Baumkulisse steht, macht die im Laufe einer Generation wesentlich veränderte Atmosphäre deutlich, ganz abgesehen von der Frisur mit dem preußischen Zopf, der sich mittlerweile auch in Ansbach durchgesetzt hatte, sowie dem unter den linken Arm geklemmten Dreispitz. Schon aus zeitstilistischen Gründen kann Carl Alexander, der letzte Markgraf von Ansbach-Bayreuth, nicht dargestellt sein, sondern nur sein Vater Carl Wilhelm Friedrich, allerdings im jugendlichen Alter als Prinz. Die physiognomische Ähnlichkeit dieses Bildnisses im Audienzzimmer mit jenem von Sperling aus dem Jahre 1725 im Schlafzimmer der Residenz ist so groß, daß ein Zweifel daran kaum möglich ist. Auf beiden Bildnissen trägt der Prinz (statt des späteren preußischen Zopfes) das „gepuderte Naturhaar offen“; die langen blonden Locken fallen in einer Weise frei herab, wie dies vorübergehend in der Régencezeit (um 1720) als Protest gegen die gravitatischen Riesenperücken unter Ludwig XIV. der Fall war. In der Tat war der „wilde Markgraf“ beim Tode seines Vaters noch minderjährig und knapp 11 Jahre alt. Erst 1729, sechs Jahre später, mit 17 Jahren, übernahm er dann die Regierung. In diesem Zeitraum, zwischen 1723 und 1729, sind die beiden Varianten demnach wahrscheinlich entstanden, es fragt sich nur, welches davon das Urbild war und zuerst entstand. Zwar scheint nun diese Frage durch die (zweifelloso richtige) Bestimmung und Datierung des Bildnisses im Schlafzimmer (J. C. Sperling 1725) bereits beantwortet, zumal der Prinz darauf einen jüngeren, jedenfalls aber unmündigeren Eindruck macht, aber ein Vergleich zeigt sofort, daß das Porträt im Audienzzimmer an künstlerischem Rang, suggestiver Daseinsintensität und psychologischer Hintergründigkeit alle bezugten Arbeiten Sperlings weit hinter sich läßt. Betrachten wir daher diese beiden Bildnisvarianten eingehender (Abb. 2, 3):

Gemeinsam haben sie den Ausschnitt (halbe Figur von vorn), die Kleidung (Weste und Rock, beide, wie üblich in der Régence, weit geöffnet, sodaß das Spitzenjabot sichtbar wird), ferner die Frisur (freier Fall des gepuderten, blonden Naturhaars) und nicht zuletzt jenes auffallende und vexierende Motiv des Jabotzipfels im Westenknopfloch, das zumindest ursprünglich eine bestimmte kompositionelle Bedeutung und künstlerische Notwendigkeit hatte, auf die unten noch einzugehen sein wird. Verschieden ist dagegen die farbige Erscheinung der beiden Bildnisvarianten und die Gebärde des Dargestellten. Auf dem Bildnis Sperlings im Schlafzimmer sind Rock und Weste des Prinzen rot, der Hermelinmantel hingegen blau; das Porträt Kupezkys im Audienzzimmer ist gerade umgekehrt tingiert, der Rock blau und der Hermelinmantel rot. Sperling hat leuchtende und üppige Farben, Kupezky nähert sie einem Gesamtton an und zugleich haben sie eine hinweisende symbolische Bedeutung. Das düstere, mit Schwarz gesättigte Blau („couleur d'agate“) am Rock hat das Verschlossene einer Rüstung, die rote Hermelindraperie, die den Prinzen wie mit einer Schlinge einfängt, ist nicht nur ein raum-

bildender Faktor, sondern auch kompositionell mit dem anderen Herrschaftszeichen, dem Marschallstab, verbunden.

Was die Gebärde betrifft, so formieren die Hände zusammen mit dem Antlitz zwar auf beiden Bildnissen ein Dreieck um das Zentrum des Jabotzipfels, aber die Kompositionen sind nichtsdestoweniger verschieden. Auf dem Bildnis Sperlings fällt sie in einer sinkenden Diagonale von links oben nach rechts unten. Der Prinz deutet mit der angewinkelten Rechten auf sich selber, mit der Linken nach unten und vorne auf den imaginären Betrachter, der vor dem illusionistischen Bildraum im realen Raum steht. Er stellt sich gewissermaßen vor. Die Gebärde ist elegant, aber verspielt und konventionell, die Hände effeminiert, das Spiel der Finger maniert und kraftlos, der Gesichtsausdruck ins Kindlich-Süßliche embelliert (Abb. 3).

Beim Bildnis im Audienzzimmer (Abb. 2) dagegen zeigt das Kompositionsdreieck nach rechts oben. Alles richtet sich auf und steigt. Die Gebärde ist entschieden. Eine eigenartige Dynamik kommt sogleich ins Bildgefüge. Die Komposition ist gewissermaßen am Gegeneinander von Hand und Antlitz kraftvoll verspannt. Auch hat die Gebärde außer der kompositionellen noch eine hinweisend-symbolische Bedeutung: Die in die Hüfte gestützte Rechte faßt zugleich nach dem Hermelinmantel und verweist so auf dieses Attribut fürstlicher Würde; die Linke pflanzt den Marschallstab unübersehbar vor dem Betrachter auf. Die Komposition schiebt dieses Zeichen staatlicher und militärischer Macht auffällig nach rechts in den Vordergrund. Das untere Ende des Marschallstabes steht auf dem Hermelin des Krönungsmantels, der in einer kurvig geführten Draperie den Prinzen von hinten umfängt, dann über der rechten Schulter vorne herabhängt und von der rechten Hand gerafft wird. Der schmale Knabenkörper steht wie in einer Nische, geborgen und zugleich gefangen. Die Komposition zirkuliert in sich selber: Die Bewegung, die von der rechten zur linken Hand geht, kehrt über den Marschallstab und den Hermelinmantel wieder zum Ausgang zurück. Die Herrschaftszeichen sind dadurch zu einem zwingenden und unübersehbaren Bestandteil der Komposition geworden. Sehr schön aber ist, wie durch diese und andere kompositionelle und koloristische Kunstgriffe das Antlitz des jungen Fürsten aufblüht: Auf beiden Bildnisvarianten ist der junge Prinz so in die Mitte gerückt, daß Körper- und Bildachse einander decken. Während aber Sperling den Prinzen leicht schräg postiert — die rechte Schulter ist nach rückwärts geschoben, der linke Arm dafür nach vorn genommen —, stellt Kupezky ihn streng frontal auf und überdies vollkommen parallel zur vorderen Bildebene. Illusionistischer Bildraum und Bildfläche stehen in orthogonalem Bezug. Im Gegensatz zu den im Barock obligaten Diagonalkompositionen und vexierenden Grenzverwischungen zwischen illusionistischem und realem Raum — bekommt das Bildnis Kupezkys dadurch einen Zug hieratischer Feierlichkeit und ikonenhafter Ferne. Rock und Weste blättern sich (wie üblich in der Régencezeit) vor der Brust weit auf und legen das blendend weiße Spitzenjabot frei, das als überaus schmales und steiles Dreieck von blendender Weiße unter dem Kinn labil auf der Spitze balanciert.

Das Antlitz bekommt dadurch etwas Losgelöstes und Schwebendes; mehr noch: Durch die Gegenbewegung der über die rechte Schulter herabstürzenden Draperie gerät die Figur ins Wachsen, das Antlitz scheint langsam aufzusteigen. Es kommt hinzu, daß die lang herabflutenden blonden Haarlocken das Gesicht wie eine Aureole rahmen. Ein Ausdruck der Verklärung und feierlichen Erwartung liegt auf dem Antlitz. Der Knabe „fühlt sich“ gewissermaßen in der neuen, ihm eben erst zugewachsenen staatlichen Würde. Sein Antlitz leuchtet! Obwohl aber nun alle Register der hochdifferenzierten höfischen Porträtmalerei des Absolutismus gezogen sind, um dem Fürsten durch die geistvolle Komposition und nuancierte koloristische Erscheinung einen Ausdruck von nahezu sakraler Würde zu geben, ist er keineswegs etwa mit Devotion oder mit Sympathie gesehen. Der Blick des Prinzen geht fern und gleichgültig durch den Betrachter hindurch, der sich durch ein hochgespanntes hieratisches Selbstbewußtsein sogleich distanziert und ausgeschlossen fühlt, ohne daß die Persönlichkeit oder das seelische Gewicht des Prinzen diesen Anspruch rechtfertigten. Man fühlt sich zwar angeblickt, wird aber gewissermaßen nicht zur Kenntnis genommen. Auch hat das auffallend asymmetrische Antlitz durch die wesentlich kleinere und dazu noch etwas tiefer sitzende rechte Gesichtshälfte etwas Verkümmertes und Spitziges. Ein Zug schwächerer, unbeherrschter Reizbarkeit wird spürbar. Der kleine Mund mit der zu kurz geratenen, etwas dürrtigen Oberlippe, deren Enden noch dazu nach oben gebogen sind, erzeugt einen Ausdruck von Gefühlskälte und Grausamkeit. In der Tat war der „wilde Markgraf“, der eigenhändig einen Bürger und einen Hundeknecht erschoss und als passionierter Jäger mehr als 40 000 Stück Wild erlegte, wegen seines Jähzorns, seiner Trunksucht und Zügellosigkeit verhaft.

Prüft man alle Möglichkeiten, dann kommt aus stilistischen, archivalischen und psychologischen Gründen recht eigentlich nur Johannes Kupezky als Urheber dieser außerordentlichen Porträtleistung in Betracht. J. C. Sperling scheidet jedenfalls mit Sicherheit aus und ebenso alle anderen zeitgenössischen Hofmaler Ansbachs, sowohl J. P. Feuerlein (gest. 1728) als auch J. C. W. Liebhard. Für Kupezky spricht die geistvolle Komposition (nicht zuletzt auch das vexierende Motiv des Jabotzipfels im Westenknopfloch), die Verlagerung des Akzents auf die Träger des seelischen Ausdruckes: Antlitz und Hände und vor allem der enthüllende psychologische Tiefblick und die Hintergründigkeit des Porträts. Die Draperien und Stoffe ließ Kupezky ohnehin zumeist von anderen Künstlern malen, so u. a. auch von dem Ansbacher Gabriel Müller (dem sogenannten „Kupezky-Müller“). Für die rechte Hand des Prinzen fand Kupezky eine bemerkenswerte unkonventionelle, wenn auch einigermaßen summarische malerische Formel, wie sich denn der feste Zugriff der Hand überhaupt von dem vagen und manierten Spiel der Finger auf dem Bildnis Sperlings unterscheidet.

An den protestantischen Höfen Frankens stand Kupezky seit seiner Übersiedlung nach Nürnberg als Porträtist in hohem Ansehen. Er wurde mehrfach sowohl nach Bayreuth als auch nach Ansbach gerufen. Markgraf Carl Wil-

helm Friedrich von Ansbach, ein besonderer Gönner Kupezkys, erwarb 1740 aus seinem Nachlaß 19 Bilder für 16 000 Gulden, Markgraf Friedrich von Bayreuth nicht weniger als 24 Gemälde für 24 000 Gulden. 1786 befanden sich jedenfalls nach J. H. Jäck noch immer 13 Gemälde von seiner Hand in der Residenz Ansbach, darunter allein zwei Porträts des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach. Das eine davon zeigte den „wilden Markgrafen“ als 12-jährigen Prinzen (!). 1724 erhielt Kupezky dafür 650 Gulden. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß damit das jetzt noch im Audienzzimmer der Residenz Ansbach vorhandene Bildnis gemeint ist.

Wichtiger noch als dieser archivalische Hinweis ist ein schriftliches Zeugnis aus dem Jahre 1736 von dem Ansbacher Hofmaler J. C. Sperling, dem Urheber der Bildnisvariante im Schlafzimmer, zumal dieser die Schloßgalerie und alle anderen Gemälde in der Residenz Ansbach zu betreuen hatte. In dem Gemäldeinventar<sup>11</sup> der Residenz Ansbach, das J. C. Sperling am 14. Januar 1736 anlegte, wird denn auch ein Porträt des Prinzen wie folgt beschrieben: „der regierende Herr Marggraff als Erbprinz ohngefähr Anno 1724 von Kupezky“. Dreierlei scheint demnach so gut wie sicher zu sein: Daß Kupezky überhaupt den Erbprinzen gemalt hat, daß sich dieses Gemälde noch im 18. Jahrhundert in der Ansbacher Residenz befand und daß es ungefähr 1724 entstand, somit noch vor dem 1725 datierten Erbprinzenbildnis Sperlings. Da Hofmaler Sperling das Bildnis seines Konkurrenten Kupezky schwerlich ohne Notwendigkeit ein Jahr früher als sein eigenes Werk datiert hätte, wäre nunmehr auch durch archivalische Belege die Frage der zeitlichen und damit auch der künstlerischen Priorität zugunsten Kupezkys so gut wie entschieden, immer vorausgesetzt freilich, daß das für Kupezky zweifach archivalisch bezeugte Erbprinzenbildnis identisch ist mit jenem, das heute im Audienzzimmer der Residenz Ansbach hängt. Um es deutlicher zu sagen: Fraglich ist nicht mehr, ob das Prinzenbildnis im Audienzzimmer ein Werk Kupezkys ist — die oben angestellten stilkritischen Überlegungen lassen daran, wie mir scheint, kaum noch einen Zweifel aufkommen —, fraglich ist jedoch noch immer bis zu einem gewissen Grade, ob dieses Porträt mit jenem identisch ist, das 1724 entstand, genauer bezahlt wurde. Bei den guten Beziehungen des Künstlers zum Ansbacher Hof, sowohl zum „wilden Markgrafen“ wie zu seiner Mutter Christiane Charlotte, die er ja ebenfalls porträtiert hat, wäre es denkbar, daß Kupezky den Erbprinzen öfter als einmal und zwar in verschiedenem Alter malte. Es gibt tatsächlich einige Gründe, die dafür zu sprechen scheinen, daß es von Kupezky noch ein zweites Bildnis des Erbprinzen und zwar in jüngeren Jahren gab. Dazu gehört, daß der Erbprinz auf dem ein Jahr später (1725) datierten Bildnis Sperlings zweifellos jünger, jedenfalls aber harmloser und kindlicher aussieht als auf dem früher entstandenen (1723/24) von Kupezky. Auf dem Bildnis Sperlings war der Erbprinz somit 13, auf dem Kupezkys 12 Jahre alt. Das ist möglich, aber ebensogut könnte

<sup>11</sup> Vgl. Bachmann, Erich: Residenz Ansbach. Amtlicher Führer. München 1962, S. 67. — Staatsarchiv Nürnberg Nr. 476, Bauwesen 1731—41.

der Erbprinz auf dem Bildnis Kupezkys auch einige Jahre älter sein; ob man freilich soweit gehen darf, darin ein offizielles Paradeporträt aus Anlaß der Regierungsübernahme 1729 mit 17 Jahren zu sehen, wofür die von der Komposition demonstrativ betonten Herrschaftszeichen (Hermelin und Marschallstab) zu sprechen scheinen, bleibe dahingestellt. In diesem Falle freilich würde die Bildnisvariante Sperlings nicht das derzeit im Audienzzimmer vorhandene Prinzenporträt von Kupezky variieren, sondern ein früheres, das verschollen ist. Damit wäre zwar einerseits erklärt, warum die zahllosen Varianten dieses Bildnisses in anderen Sammlungen und Schlössern nicht das erhaltene Bildnis Kupezkys abwandeln, sondern die Redaktion Sperlings übernehmen; wie aber soll man dann die zweifellos bestehenden engen kompositionellen Zusammenhänge zwischen den beiden vorhandenen Erbprinzenbildnissen Sperlings und Kupezkys in der Residenz Ansbach deuten, die ausgefallenen Details, die Sperling von Kupezky übernahm und offensichtlich mißverstand, wodurch zugleich ausgeschlossen scheint, daß Kupezky sich umgekehrt etwa von Sperling hat inspirieren lassen. Bezeichnenderweise zeigen sich diese Deformierungen gerade dort, wo Sperling von der Komposition Kupezkys abweicht und selbständig zu sein versucht. Besonders deutlich wird dies an dem nach unten gestreckten linken Arm des Erbprinzen. Abgesehen davon, daß der Ansatz in der Schulterpartie und die Drehung des Arms in der Zeichnung unbefriedigend gelöst sind, resultiert daraus am rechten Bildrand, dort wo sich auf dem Bildnis Kupezkys die linke Hand mit dem Marschallstab befindet, eine fühlbare kompositionelle Lücke. Sperling, in Verlegenheit, wie er diese leere Stelle sinngemäß und überzeugend füllen sollte, dreht dafür die goldbestickte Manchette des Ärmels nach außen, sodaß diese nun in ganzer Breite und geradezu hypertrophischer Größe sichtbar ist, mit dem Ergebnis, daß das Porträt aus dem Gleichgewicht kommt, weil ein nebengeordneter Teil der Komposition, ein belangloses Kleidungsstück in übertriebener Weise akzentuiert scheint. Das auffallende, wenn auch einigermaßen befremdliche Motiv des Jabotzipfels im Westenknopfloch wurde von Sperling genau kopiert, aber nicht eben glücklich in seine Komposition eingefügt. Bei Kupezky markiert der Zipfel, der sich im Schnittpunkt der drei Höhen des Kompositionsdreiecks und der gegeneinander verspannten Bewegungsrichtungen befindet, zwar das kompositionelle Zentrum, zugleich aber bringt er Unruhe in das Bildgefüge: Der Zipfel zeigt zur linken Hand des Erbprinzen mit dem Marschallstab. Dadurch kommt, vorbereitet durch die spiralförmige Drehung des Jabots, eine Schiebung in die Komposition. Das Bild krängt nach rechts vorn zum Marschallstab hin. Bei Sperling hat man hingegen eher den Eindruck einer modischen Marotte. Und da das Spitzenjabot eine verkleinerte Gegenbewegung zum linken Arm vollführt und daher mit diesem zusammengesehen wird, wirkte die Linke nur umso verkümmert, jedenfalls aber unnatürlich in der Bewegung. Sperling versucht das Bildnis Kupezkys offensichtlich in selbständiger, wenn auch nicht gerade glücklicher Weise weiterzubilden. Daß trotzdem dann seine Version und nicht das Urbild von Kupezky für die zahlreichen anderen Varianten und Repliken des Erbprinzenbildnisses außerhalb der Residenz Ans-

bach vorbildlich wurde, das hat seinen Grund vermutlich darin, daß die meisten Repliken, wie bei Fürstenporträts üblich, aus der Werkstatt des Hofmalers hervorgingen, zumal die embellierte Porträtauffassung Sperlings der allgemeinen Vorstellung auch eher entsprach. Sperling sieht den Erbprinzen so, wie dieser bis dahin im Bewußtsein der Ansbacher Bevölkerung lebte: als hochgeborenes und nobel geartetes, wenn auch unmündiges Kind, das an die väterlichen und mütterlichen Beschützerinstinkte der Untertanen appellierte. Kupezky hingegen sieht in dem Knaben bereits den Jüngling; er erahnt mit psychologischem Takt die ausgereifte Persönlichkeit und stellt diese antizipierend dar.

Wie immer man sich indessen entscheidet, ob man nun annimmt, daß es noch ein zweites älteres Erbprinzenporträt von Kupezky gab oder nicht, ausgeschlossen ist nach alledem, daß Sperling beide Bildnisvarianten der Ansbacher Residenz schuf. Nur das Bildnis im Schlafzimmer ist von seiner Hand, das zweite im Audienzzimmer der Markgräfin ist fraglos eine eigenhändige Arbeit Kupezkys und zwar eine der vollkommensten Schöpfungen, die diesem bedeutenden Porträtisten überhaupt je gelangen.