

tretenen Typus der fürstlichen Schatzkammer historischer Prägung auf archivalischer Basis adäquat würdigt und zugleich demonstriert, daß es weit sinnvoller ist, zusammenhängende Quellenbestände systematisch zu untersuchen als einzelne mehr oder minder zufällige Archivalien punktuell auszuwerten. Die Forschung verdankt Syndram eine neue Sicht der Sammlungen des Grünen Gewölbes, die hier weniger als statisch eingebundene Objekte rein musea-

len Charakters denn als Elemente eines lebendigen Prozesses der funktionalen Verwendung und der ästhetischen Darbietung erscheinen – im Sinne eines dem Monarchen uneingeschränkt zur Verfügung stehenden Fundus. Die jüngste Präsentation des Grünen Gewölbes, die auf der hier beispielhaft veranschaulichten Ära Augusts des Starken fußt, wird man schon in wenigen Jahren in Dresden sehen können.

Lorenz Seelig

PAVEL PREISS

František Karel Palko. Život a dílo malíře slonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka

Praha, Národní galerie 1999. 414 S., 291 farb. u. s/w Abb. ISBN 80-7035-208-6

In den letzten Jahrzehnten ist erfreulicherweise das Interesse für die lange vernachlässigte Kunst des 18. Jh.s in Mitteleuropa aufgelebt. Eine Reihe von systematischen Abhandlungen, Monographien und speziellen Aufsätzen sucht den Stellenwert dieser Kunst in der allgemeinen Entwicklung und ihre spezifischen Züge herauszuarbeiten. Dennoch klaffen noch empfindliche Lücken. So fehlen neue, gründliche Monographien über Paul Troger, eine Schlüsselfigur der Malerei, und – trotz mehrerer wesentlicher Beiträge der letzten Zeit – Georg Raphael Donner, der in der Wiener Bildhauerei eine ähnliche bestimmende Rolle spielte.

Mit vielen Fragen und Unklarheiten behaftet war bisher die Geschichte der aus Breslau stammenden und in vielen Kulturzentren tätigen Malerfamilie Palko, für die aber jetzt eine vorbildliche Publikation vorliegt. Sie ist zwar auf deren bedeutendstes Mitglied, den jüngeren Sohn Franz Xaver Karl (1724-67) konzentriert, beachtet aber auch den Vater Anton (1683?-1753) und den älteren Sohn Franz Anton (1717?-66). Die nicht leichte Aufgabe, ihre Lebensschicksale zu klären und das Œuvre dieser Künstler aus dem Gewirr von widersprüchlichen Meinungen und Zuschrei-

bungen herauszuschälen und kritisch zu würdigen, hat der Prager Barockspezialist Pavel Preiss übernommen. Er war mit seinem umfangreichen Wissen und langer Erfahrung der berufene Autor für diese Publikation, konnte auf eigene Veröffentlichungen zu diesem Thema zurückgreifen und sich auch auf einige Beiträge weiterer Autoren, namentlich von Klara Garas stützen. Das Manuskript mußte einige Jahre auf sein Erscheinen warten, hat aber dadurch seine Aktualität und Bedeutung nicht eingebüßt. Die seitdem erschienene Literatur wurde eingearbeitet, an den Schlußfolgerungen des Autors hat sie aber offenbar wenig verändert.

Das Buch beginnt mit einer beindruckenden »barocken« Einleitung über das merkwürdige Schattendasein der Familie, die in der älteren kunsthistorischen Literatur immer verschwommene Umrisse bekam und durch unrichtige Interpretationen von Quellen und Verwechslungen der Söhne einmal bis zu fünf Mitgliedern wuchs oder, wie im Thieme-Becker, nur zu zwei (Vater Anton und ein Sohn Franz!) schrumpfte. Das zweite Kapitel bietet eine mit Akribie durchgeführte knappe Rekonstruktion der Lebensschicksale dieser Familie, deren Weg aus Breslau zuerst nach Wien und

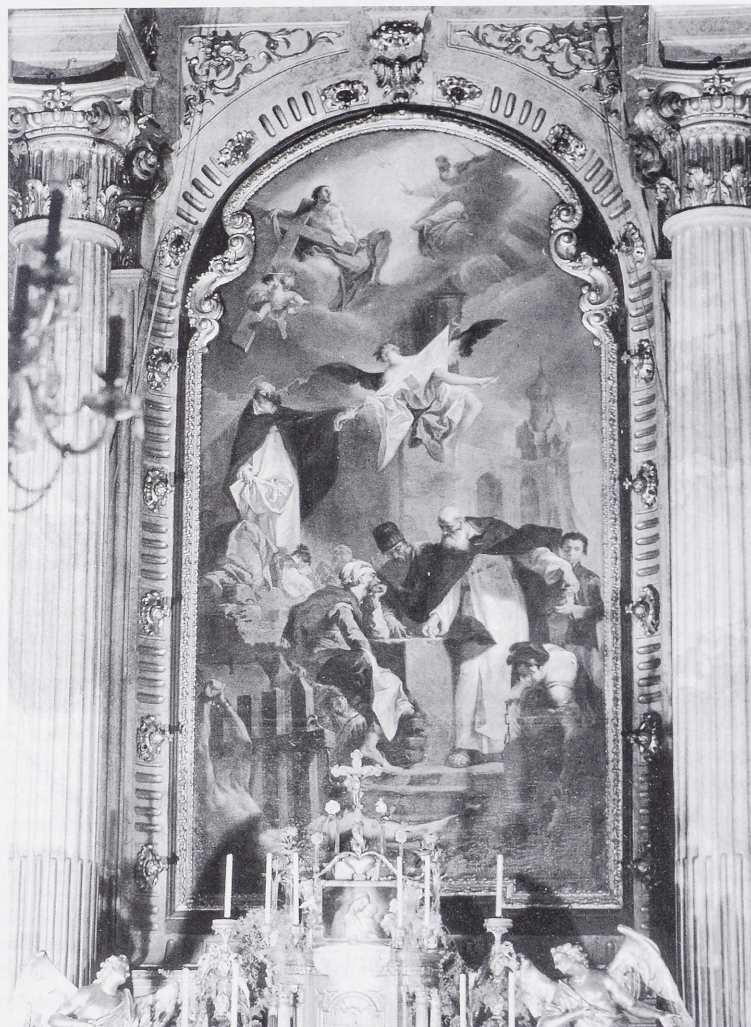


Abb. 1
Franz Xaver Karl Palko,
*Di hll. Johannes von
Mathey und Felix von
Valois kaufen christliche
Gefangene frei. Hoch-
altargemälde der Preß-
burger Trinitarierkirche,
1747-48 (F. Hideg,
Bratislava)*

dann nach Preßburg (Bratislava) führte. Diese Übersiedlung soll während des ersten Schlesischen Krieges stattgefunden haben, d. h. 1740-42. Die letzte und bisher auch einzige überlieferte künstlerische Tätigkeit in Breslau ist die Mitarbeit an einem *castrum doloris* für Kaiser Karl VI., für die entweder der Vater Palko oder der damals etwa 23jährige Sohn Franz Anton in Frage kommen. Im folgenden widmet sich der Autor vorwiegend den »privaten« Daten aus dem Leben beider Söhne,

beim Vater faßt er alle ihn betreffenden, dürftigen Nachrichten zusammen. Bisher ist auch kein Werk bekannt, das man mit Sicherheit mit ihm in Verbindung bringen könnte. Nach der Quellenliteratur war er ein in der Art von Bredael arbeitender Maler von Kabinettstücken. Er lebte dauernd in Preßburg, wo er auch starb; nicht 1754, wie man bisher nach einem alten Bericht angenommen hatte, sondern mit 70 Jahren im Juli 1753. Einige Tage danach starb auch seine um zehn Jahre jüngere

Frau Magdalena, die Mutter beider Maler-söhne. Diese Ende 1998 von Anna Petrová-Pleskotová in der Zeitschrift *Ars* publizierten Matrikeleintragungen konnte der Autor nicht mehr berücksichtigen.

Acht Kapitel sind anschließend der Hauptfigur des Buches, Franz Xaver Karl Palko gewidmet, dessen Lebensschicksale und Kunstentwicklung in ihrer zeitlichen Abfolge geschildert werden. Die Aufteilung erfolgt nach Wirkungsorten, auch wenn sich in der späteren Zeit die Aufenthalte in Dresden und Prag oder anderen böhmischen Städten zeitlich überschneiden. Neben der Übersichtlichkeit kam eine solche Anordnung dem Autor bei seinem Anliegen entgegen, ein breit angelegtes, plastisches Bild vom kulturellen Ambiente der verschiedenen Kunstzentren zu entwerfen, mit denen Palko in Kontakt kam, und ihre Bedeutung für sein Fortkommen und seine Kunst zu untersuchen. Neben einer Reihe von kompetent behandelten Detailfragen bietet er eine Fülle ergänzender und erklärender Angaben zu einzelnen Projekten, an denen Palko mitgearbeitet hat, und zu seinen Auftraggebern. Dazu kommen größere und kleinere Exkurse z. B. über die Bedeutung und Funktion der Skizze in der Kunstpraxis des 18. Jh.s oder über die damals aktuelle kritische Auseinandersetzung der Kunstschriftsteller mit der ikonographischen Praxis. Bei solcher Breite versteht sich von selbst, daß das Buch die Grenzen einer Monographie weit überschreitet.

Das erste dieser Kapitel (III) führt nach Wien, wo Palko seine Ausbildung an der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste erhielt. Der Autor entwirft ein allgemeines Bild dieser Institution, an der Palko 1745 seine Studien mit der ersuchten goldenen Preismedaille abschloß. Das prämierte Werk »Judith und Holofernes« hat sich erhalten. Es beweist eine starke Orientierung an Troger, der zwar an der Akademie in dieser Zeit nicht lehrte, aber eine große Anziehung auf die junge Generation ausübte. Auch Maulpertsch hatte mit diesem Einfluß zu kämpfen. An den erhaltenen klei-

nen Bildchen Palkos aus dem Beginn seines selbständigen Schaffens und ihrem Vergleich mit den etwa gleichzeitigen Werken Maulbertschs verfolgt der Autor die unterschiedlichen Wege beider junger Künstler zur Selbständigkeit. Palko ist seit Anfang an der Bedächtigere, nach innen Gekehrte, es fehlen ihm Kraft und Überschwang Maulbertschs. Palko verwandelt die gewalttätigen expressiven Gebärden Trogers in eine neomanieristische elegante Bewegtheit, die eine emotionale Ergriffenheit der Gestalten vermitteln soll.

Palkos Zeichnungen und graphische Blätter, die Preiss in diese Zeit einordnet, passen in dieses Bild. Auch hier ist die enge Anlehnung an Troger bis in die Strichführung hinein und eine allmähliche Emanzipation davon spürbar. Aus dem ziemlich einheitlichen Bild fallen nur zwei fast identische Zeichnungen einer Szene mit der Predigt des hl. Franz Xaver heraus, die auch Preiss als problematisch bezeichnet. Zwei Blätter mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Hieronymus, von denen eine nachträglich mit »Carl Palko« bezeichnet ist, sind wohl in einer direkten Beziehung zu Trogers Werkstatt entstanden, denn, wie Monika Dachs vor kurzem gezeigt hat (*Pantheon* 2000), existieren nicht nur andere Blätter, die einem dieser Werke bis in Kleinigkeiten hinein ähnlich sind, sondern auch eine Reihe weiterer, gleichartiger Zeichnungen, die alle auf Trogers Werkstatt hindeuten und sicher nicht sämtlich von Palko stammen. Ob die ursprünglichen Vorlagen für diese Werke der in den 40er Jahren bei Troger wohnende Bildhauer Joseph Winterhalter d. Ä. geschaffen hatte, und ob sie als Übungsblätter für die Ausbildung junger Künstler im Kupferstich dienten, ist aber m. E. fraglich – die Blätter sind ausgesprochen bildhaft und überhaupt nicht bildhauerisch aufgefaßt, und bisher ist kein einziges ausgeführtes graphisches Blatt bekannt, das nach ihnen entstanden ist.

Außer dem Akademiestudium lernte Palko nach den Quellen auch bei Antonio Galli Bibiena, der damals neben seinem älteren und bedeutenderen Bruder Giuseppe in kaiserlichen Diensten stand. Dieses Studium sollte dem jungen Künstler wohl die notwendigen Kenntnisse in der Gestaltung von illusionistischer Architektur vermitteln. Aus dieser Schülerbeziehung hat sich bald eine Mitarbeit entwickelt: Palko hat bei mehreren Architekturbildern Bibienas die figurale Staffage gemalt. Bei zwei Bildern, deren Architekturgestaltung nicht von der geübten Hand Bibienas zu sein scheint (Abb. 10, 12), nimmt Preiss an,

daß sie möglicherweise in Gänze von Palko geschaffen wurden.

In diesem Zusammenhang fehlt ein Hinweis auf die bedeutende Publikation von Géza Galavics (Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria, *Acta Historiae Artium* 1984). Das ist umso bedauerlicher, als man als sicher annehmen kann, daß Bibiena seinem jungen Mitarbeiter auch zu jenem großen Auftrag verholfen hat, der ihn zurück nach Preßburg führte. Bibiena war dort seit 1744 mit der illusionistischen Ausmalung der Trinitarierkirche beschäftigt und entwarf für diese Kirche auch einen monumentalen Hochaltar. Das Altarbild schuf 1747-48 Franz Xaver Karl Palko (Abb. 1). Dieses Werk, zu dem sich auch eine virtuos gemalte Entwurfskizze erhalten hat, offenbart starken venezianischen Einfluß, der auch weiter für Palko charakteristisch bleibt, wie schon Zeitgenossen betont haben. Schon gegen Ende des 18. Jh.s haben manche einen Studienaufenthalt Palkos in Norditalien angenommen. Diesen lehnt Preiss als durch nichts bewiesen und schon aus zeitlichen Gründen undenkbar ab. Venezianische Kunst konnte man auch diesseits der Alpen kennenlernen, vor allem in Wien, wo viele venezianische Bilder öffentlich zugänglich waren und prominente Künstler aus Venedig wirkten. Wie Preiss hervorhebt, interessierte sich Palko weniger für das, was er von Venezianern in Wien zu sehen bekam, sondern seine Aufmerksamkeit galt vor allem Piazzetta, der in Wien mit keinem Werk vertreten war; die Kenntnis seiner Kunst war jedoch durch graphische Reproduktionen verbreitet. Die Rezeption Piazzettas war bei Palko umso natürlicher, da sie nicht in direktem Gegensatz zum Werk des Piazzetta-schülers Troger stand. Die Orientierung an Venedig half Palko nicht nur aus der Sackgasse des Neomanierismus heraus, sondern bereicherte auch seine ursprünglich nicht sehr einfallsreiche Farbgebung.

Nach Mitteilungen des Preßburger Publizisten und Aufklärers Johann Matthias Korabinsky, dem wir wichtige Nachrichten über die Palko-Familie verdanken, bekam Palko in dieser Zeit



Abb. 2 Franz Xaver Karl Palko, *Ödipus und die Sphinx*, Federzeichnung. St. Petersburg, Ermitage (Preiss S. 84)

auch Aufträge von ungarischen Adeligen. Bekannt ist bisher nur seine Arbeit für die Kapuzinerkirche in Tata, die Graf Josef Esterházy schon 1746 bestellt hatte. Bis heute ist aber nicht ganz klar, was man von den dort erhaltenen Werken wirklich in Beziehung zu Palko bringen kann. Preiss nennt zwei Seitenaltäre, in denen das Interesse des jungen Künstlers noch eindeutiger der norditalienischen Chiaroscuro-Malerei galt, und weist mit Recht neben der Typik Piazzettas auch auf den Einfluß der Tonalität Crespis hin. Palkos Interesse an Crespis hebt schon Christian Ludwig von Hagedorn hervor, betont aber in seiner kurzen Nachricht über Palko, daß dieser Crespis Werke erst in Dresden studierte. In Wien hätte er dazu wohl wenig Gelegenheit gehabt, denn jene zwei Bilder Crespis, die sich damals schon in Wien, im Eigentum des Prinzen Eugen befanden, hat er sicher nicht zu Gesicht bekommen. Die Irrationalität des Geschehens in den Bildern von Tata, ihr dramatisches

Helldunkel und ihre fahle Farbigkeit erinnern zusätzlich an Federico Bencovich, den Hauptrepräsentanten des venezianischen Chiaroscuro in der 1. Hälfte des 18. Jh.s neben Piazzetta, der wie dieser in Bologna studiert hatte und ebenfalls stark von Crespi beeinflusst wurde. Bencovich kam 1715 nach Wien und lebte dort mit Unterbrechungen etwa 1730-46 in Diensten der Schönborn. Sein Einfluß auf die Wiener Malerei, namentlich auf Troger, ist bisher zu wenig beachtet worden. Es ist m. E. nicht auszuschließen, daß sich Palko in seinen Bildern für Tata auch vom Werk dieses Künstlers, das er auf jeden Fall kennen mußte, hat inspirieren lassen.

Nach den Quellen hat Palko für die Kapuziner in Tata auch das verschollene Hochaltarbild mit der Darstellung des hl. Stephan von Ungarn geschaffen, der seinen Sohn, den hl. Emmerich der Muttergottes empfiehlt. Preiss publiziert eine Nachzeichnung davon. Hier ist nachzutragen, daß Zoltán Szilárdffy (in: *Művészettörténeti Értesítő* 1990) Palkos eigenen zeichnerischen Entwurf, der sich in Budapest befindet, veröffentlicht hat. Neuerdings macht Jozef Medvecký in seiner Rezension des Buches von Preiss in *Ars* auf ein weiteres Altarbild aufmerksam, bei dem er Palkos Autorschaft nicht ausschließt. Es befindet sich in der Schloßkapelle in Orlové im Nordwesten der Slowakei. Bauherr dieses Schlosses war Graf Paul Balassa, laut der Quellenliteratur ein Auftraggeber des jungen Palko.

Eine erfolgreiche selbständige Tätigkeit in Wien und dem östlich angrenzenden Gebiet schien dem jungen Künstler sicher, als er sich entschied, nach Dresden zu übersiedeln. Vielleicht gaben den Anstoß dazu Nachrichten von der Doppelhochzeit zwischen den Herrscherhäusern Wettin und Wittelsbach im Sommer 1747, deren Feste der dazu aus Wien gerufene Giuseppe Galli Bibiena gestaltet hatte. Von einer direkten Beziehung Palkos zu diesem Bruder Antonios ist aber bisher nichts bekannt. Ein weiterer Maler, der in Preßburg zum Kreis von Antonio Galli Bibiena gehörte und etwa in derselben Zeit wie Palko ebenfalls nach Dresden übersiedelte, war Jozef Bernhard Krinner, bei dem belegt ist, daß er mit Palko in Sachsen auch zusammenarbeitete.

Während zu Ausbildung und Frühwerk Palkos noch manche Fragen offen bleiben, sind wir

über Palkos Leben und Schaffen in Dresden wesentlich besser informiert, aber fast alle seine Werke aus dieser Zeit gingen verloren. Das meiste wurde im siebenjährigen Krieges von preußischen Truppen vernichtet, der Rest im Jahre 1945. Der Autor schildert eingehend das für Palko neue Milieu. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der Bautätigkeit des mächtigen Ministers Graf Heinrich von Brühl und der Rolle, die dabei dessen Mitarbeiter, allen voran Karl Heinrich von Heineken spielten. Für Brühl schuf Palko in Dresden die meisten Werke. Direkte höfische Aufträge wurden ihm offenbar nur selten zuteil, auch wenn er 1752 auf sein Ansuchen den ehrenvollen, aber nichtssagenden Titel eines Hofmalers erhielt. In einen direkten Zusammenhang mit Arbeiten für Brühl bringt Preiss die wenigen erhaltenen Zeichnungen aus der Dresdner Zeit (*Abb. 2*). Sie sind mit Schwung und einem souveränen Können gestaltet, das – frei von direkter Abhängigkeit – eine »venezianische« Note hat. Wir wundern uns nicht, daß die Zeichnungen Palkos schon im 18. Jh. von keinem Geringeren als Jean Pierre Mariette hoch geschätzt waren, der einige von der Witwe Palkos erworben hat. Ein charakteristischer Zug dieser Zeichnungen, deren Zweckbestimmung bisher nicht bekannt ist, ist ihr verschlüsselter Inhalt. Ihre unübliche Allegorik läßt Preiss erwägen, ob man sie nicht in Beziehung zu der gerade in dieser Zeit laut gewordenen Kritik an der allgemeinen ikonographischen Verflachung und dem Rufe nach einer inhaltlichen Reform sehen müsse. Diese Kritik hatte ja gerade in Dresden in Hagedorn und Winckelmann prominente Wortführer. In diesem Fall wären Palkos Blätter sprechende Dokumente für die damalige Umbruchsituation in der Kunst, noch im Schoße des »alten« Stils und frei von den Zwängen der klassizistischen Doktrin.

Als Repräsentant der höfischen Kunst Sachsens ist Palko nur aus seinen Werken für die Kapelle des hl. Johannes von Nepomuk in der Hofkirche bekannt, dem Altarblatt mit der Bergung des Leichnams des Heiligen (*Abb. 3*)

und einem Deckenfresko mit seiner Apotheose, das 1945 zerstört wurde, durch Aufnahmen und ein Modelletto aber dokumentiert ist. Während das Fresko im Gesamtaufbau an die österreichische Tradition anknüpft und in den kraftvoll modellierten Gestalten aus dem Piazzetta-Nachlaß schöpft, findet man in der groß angelegten ersten Komposition des Altarbildes einen abweichenden Gestaltungswillen. Vielleicht ist es bei diesem Bild angebracht, an Hagedorns Hinweis auf Crespi zu erinnern. In jener Zeit, als Palko nach Dresden kam, gelangten hierher auch die Darstellungen der Sieben Sakramente von Crespi und riefen eine starke Resonanz hervor. Palko hatte zu diesen Werken sicher Zugang, dafür war seine Position prominent genug, und wir können annehmen, das es gerade diese Werke von Crespi waren, die er studiert hatte.

In Dresden war Palko etwa bis in die Mitte der 50er Jahre tätig, ist aber offenbar nicht wirklich heimisch geworden. Er arbeitete zunehmend außerhalb Sachsens und gehörte trotz seiner Erfolge nicht zu den führenden Hofkünstlern. Nachdem er Dresden definitiv verlassen hatte, geriet er hier bald in Vergessenheit. Als Hagedorn 1763 sein Projekt zur Errichtung einer Kunstakademie in Dresden vorlegte, lebte Palko zwar noch in Prag, unter den zur Berufung vorgeschlagenen Künstlern sucht man aber seinen Namen vergebens. Bis zum heutigen Tage wird er in allgemeinen Übersichtswerken über Dresden und seine Kunst im 18. Jh. nur selten erwähnt.

Etwa Mitte des Jahres 1752 begann Palko mit seinem bedeutendsten Auftrag, den Fresken in der Kleinseiter Nicolauskirche in Prag, zu dem er von den Prager Jesuiten aus Dresden berufen wurde. Die Arbeiten verzögerten sich bis 1757, denn er arbeitete, mit Aufträgen überhäuft, an mehreren Aufgaben gleichzeitig. Seine Tätigkeit verlagerte sich immer mehr nach Böhmen, und seine Auftraggeber wurden jetzt fast ausnahmslos reiche Klöster. Der Autor listet eine stattliche Anzahl von Werken auf, die sich aus dieser Zeit erhalten haben oder durch Nachrichten belegt sind; hier stellt er seine profunde Kenntnis der Kunst und Kultur des barocken Böhmens unter Beweis.

Palkos böhmische Tätigkeit wird in drei Kapiteln besprochen. Das erste (Nr. V) ist seinem Wirken für



Abb. 3 Franz Xaver Karl Palko, *Der Leichnam des hl. Johann von Nepomuk wird aus der Moldau geborgen* (Ausschnitt). Ehem. Altarbild der Nepomukkapelle der Dresdner Hofkirche, um 1752 (Preiss S. 95)

zwei große Zisterzienserkonvente in der Niederlausitz gewidmet. Dieses Gebiet gehörte seit dem 17. Jh. politisch zu Sachsen, war aber durch viele Bande mit dem katholischen Böhmen verknüpft. Die hier genannten Werke wurden erst in der letzten Zeit als Palkos Arbeiten erkannt und sind hier erstmals im Zusammenhang mit seinem Œuvre besprochen. Kapitel Nr. VI gilt der Tätigkeit für den Jesuitenorden in Böhmen. Das Prager Kolleg war u. a. beim Bau der neuen, städtischen Johannes-von-Nepomuk-Kirche in Kutná Hora (Kuttenberg) engagiert, in der Palko in den Jahren 1752-54 Fresken und den Hochaltar geschaffen hatte, möglicherweise ebenfalls durch Vermittlung der Jesuiten. Kurz zuvor war ja Palko für sie in Prag tätig. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht hier natürlich ihr großer, bereits erwähnter Auftrag, die Ausmalung der Kuppel und Konchen in der Nicolauskirche, die der Autor anhand von Quellen zeitlich präzisiert. Wichtig ist seine Analyse des bemerkenswerten Gesamtprogrammes der Kirche. Eine erhaltene Zeichnung führt

zur Annahme, daß Palko ursprünglich auch für die Ausmalung des Hauptschiffes in Betracht gezogen war, doch ging der Auftrag 1760 an Johann Lucas Kracker. Palko hat in den 60er Jahren für diese Kirche aber noch weiter gearbeitet.

Kapitel Nr. VII faßt Palkos Tätigkeit für die mächtigen Landesklöster und diverse Pfarreien zusammen und verfolgt sein Wirken in Böhmen über das Ende der Dresdner Zeit hinaus bis 1764. Eine Zäsur bildet der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges mit der Okkupation Prags und der Verwüstung großer Landstriche Böhmens durch preußische Truppen. Noch vor dieser unheilvollen Zeit, 1754, war Palko für die Prämonstratenserinnen in Doksany (Doxan) tätig, in deren Kloster er mehrere Fresken ausführte. Auf ihre Bestellung schuf er auch das qualitativvolle Altarbild für die Allerheiligenkapelle in Rohatec. Weniger bedeutend sind die Bilder, die er damals oder kurz darauf für die Prämonstratenserkirche Strahov bei Prag geschaffen hat. Schon nach dem Einmarsch der Preußen sind wohl seine zahlreichen Arbeiten für die Zisterzienser in Zbraslav (Königsaal) bei Prag entstanden, zu denen auch die hervorragenden Fresken in der Prälatur gehören (Abb. 4). In diesen letzten Prager Jahren hatte Palko außerdem Kontakt zu mehreren Orden in der Stadt, so zu den Theatinern, Augustiner-Eremiten und Serviten.

Das neue Milieu brachte keine einschneidende Wende in Palkos Stil, aber eine langsam fortschreitende Veränderung, die aber genau so gut auch im »Zeitgeist« ihre Wurzeln haben kann. Die Thematik seiner Werke wurde traditioneller, denn diese bestimmten jetzt ausschließlich geistliche Kreise. Im Aufbau seiner Kirchenfresken knüpft er nach wie vor an die Wiener Tradition an. Im Detail verstärkt sich bereits die Tendenz zu geschlossener, aber weich modellierter plastischer Form, die auch in den Altarbildern für seine Gestalten charakteristisch wird. Im Laufe der Zeit verlieren seine Heiligen immer mehr ihre aktive dominante Rolle im Geschehen, statt dessen beherrscht sie eine passive, schwärmerische Emotionalität, durchaus im Einklang mit Erwartungen seiner Zeit und Umgebung. Daß er aber auch zu ernstem, verhaltenem Pathos und Dramatik fähig war, beweisen seine späten Dresdner Altarbilder: neben dem hl. Johannes von Nepomuk für die Dresdner Hofkirche ist das sehr qualitativvolle, von Preiss entdeckte Bild des hl. Kasimir zu nennen, das Palko etwa 1753 im Auftrag des Dresdner

Hofes für die polnische Nationalkirche in Rom schuf. Die besten Werke der Prager Zeit entstanden dann schon aus einem anderen, sehr stillen, verinnerlichten Empfinden heraus, das entweder religiöse Wurzeln hat, wie das erschütternde Bild des einsam sterbenden hl. Franz Xaver in der Kleinseitner Nikolauskirche, oder – im profanen Bereich – ein unbeschwertes Dasein beschwört, wie die Rokokopastorale eines Ausfluges der Kaiserin Maria Theresia auf der Moldau, die für Zbraslav entstand (Abb. 4). In diesen Werken ist es müßig, von Einflüssen auf Palko zu reden, auch wenn, wie Preiss hervorhebt, ein »bohemisierter« Piazzettismus noch während der Prager Zeit latent weiterlebt. (In den mächtigen Greisengestalten auf seinem Fresko im Refektorium von Zbraslav findet man auch einen Widerhall Tiepolos.)

Nach den zahlreichen Aufträgen, die Palko bis zuletzt in Böhmen erhielt, kann man seinen Entschluß nur schwer verstehen, im Herbst 1764 nach München zu übersiedeln, zumal er damals nicht mehr gesund war. Vielleicht bewog ihn dazu ein Dekret mit der Ernennung zum »Churbayerischen Hofmahler«, das er angeblich schon 1764 in Prag erhielt. In seinen Hoffnungen wurde er nach der Übersiedlung aber schwer enttäuscht.

Mit den letzten nicht sehr erfreulichen drei Jahren seines Lebens, die er in München verbrachte, befaßt sich das VIII. Kapitel. Hier werden erstmals aus dem Nachlaß des Geheimrates Johann Caspar von Lippert Briefe, die von Palko stammen oder sich auf ihn beziehen, ausgewertet. Dieser Münchner Aufklärer hatte Palko Anfang 1764 in Prag kennengelernt und bemühte sich nach seiner Rückkehr, das Wirken des Künstlers in seiner neuen Heimat vorzubereiten und ihm Aufträge bei den bedeutenden Prälaten Oberbayerns zu sichern, doch ohne viel Erfolg. Das Fehlen von Werken aus dieser Zeit bestätigt die schwierige Situation Palkos in München. Außer einem hl. Ignatius von Loyola in Schleißheim kann der Autor Palkos Œuvre nur um ein, bisher wenig bekanntes Werk erweitern. Für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Konstanz schuf er Darstellungen der Anbetung des Namens Jesu und des hl. Konrad. Nähere Umstände dieses wohl letzten großen Auftrags sind nicht bekannt. Palko starb verarmt mit 42 Jahren im Mai 1767 in München.

Im anschließendem Kapitel befaßt sich der Autor mit der Frage der weiteren Wirkung der Kunst Palkos, die

er schon aus der damaligen Kunstsituation heraus negativ beantworten muß. Die namentlich bekannten Mitarbeiter Palkos waren Alexander Gottfried Guttman in Preßburg, der angeblich mit ihm auch nach Dresden ging, und in Prag dann Josef Hager und Josef Redlmayer, die später eine erfolgreiche Tätigkeit als Theater- und Freskomaler entwickelten. Wesentlich bedeutender war sein einziger bekannter Schüler, der Prager Maler und Kunstschriftsteller Johann Quirin Jahn. Während Preiss den wenig bekannten Guttman nur kurz erwähnt, bringt er von den drei letztgenannten instruktive Kurzviten, aus denen aber hervorgeht, daß keiner von ihnen ein wirklicher Nachfolger Palkos wurde.

Die noch heute vorkommende Verwechslung beider Malerbrüder Palko bewog den Autor, auch dem älteren ein selbständiges Kapitel (X) zu widmen. Anschaulich legt er dar, daß sich die Lebenswege beider Brüder sehr bald trennten, und daß Franz Anton eine ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit war, die man mit jener seines Bruders nicht verwechseln kann. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt, aus der Eintragung eines »Franz Palko« in die Matrikel der Wiener Akademie im Jahre 1738 geht nicht hervor, ob es sich um ihn oder seinen jüngeren Bruder handelt. Seine weiteren Schicksale sind aber bekannt. Er lebte zuerst in Preßburg als »Hofmaler« des Erzbischofs Emmerich Graf Esterházy. Nach dessen Tod im Jahre 1745 übersiedelte er nach Brünn, wo er in die Dienste des Erzbischofs von Olmütz Ferdinand Julius Graf Troyer trat. Nach dem Tod dieses Kirchenfürsten kam er 1758 nach Wien, wo er bis zu seinem Lebensende im November 1766 wohnte. Im Unterschied zu seinem jüngeren Bruder war er kein Freskant, sondern vor allem Porträtist, malte daneben aber auch Altarbilder. Charakteristisch für ihn ist eine intensive Farbgebung, die wohl ebenfalls venezianische Wurzeln hat, aber eher Pittoni verwandt ist, eine weiche Modellierung der meist üppig gestalteten Draperie und oft eine geradezu »romantische« Darstellungsart, die seinem wesentlich distanzierteren und disziplinerteren Bruder vollkommen fehlt. Seine bekannte Produktion ist nicht ganz ausgeglichen, manche Altarbilder oder Skizzen haben mindere Qualität. Manchmal ist es darum

nicht leicht zu unterscheiden, was ein Bozzetto von seiner Hand ist und was eine Nachbildung. Dieser Gefahr ist auch Preiss nicht ganz entgangen und hat dem Künstler einzelne kleine Bilder zugeschrieben, die wohl nur schwache Kopien sind (siehe die von ihm zitierten »Bozzetti« in Preßburg). Die Datierung des Altarbildes des hl. Ignatius für die Jesuitenkirche in Preßburg kann man inzwischen durch den Fund einer eigenhändigen, in Wien ausgestellten Quittung des Künstlers in die ersten Monate des Jahres 1758 präzisieren. Bei der Besprechung des wesentlich bedeutenderen Porträtwerks äußert sich Preiss nicht zu dem von mir angenommenen Einfluß der zeitgenössischen französischen Porträtmalerei (Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos, in *Művészettörténeti Ertesítő* 1986), und m. E. befaßt er sich zu wenig mit der »privaten« Bildniskunst, die er am Anfang des Buches vorstellt, und zu deren Erhellung er selbst wesentlich beigetragen hat. So verlagert sich das Bild zu sehr auf Palkos »offizielle« Seite. Bei dieser Gelegenheit muß man darauf hinweisen, daß man die Position des Künstlers weit überschätzt, wenn man ihn als berühmten Hofporträtisten sieht. Das war er in Wien bei weitem nicht, andere Porträtisten, besonders Martin van Meytens, hatten bei Maria Theresia den Vorrang. Erst durch eine Gruppe von tonangebenden Repräsentanten der Aufklärung um Staatskanzler Kaunitz ist er am Ende seines Lebens zu entsprechenden Aufträgen und postum in dem bekannten Vortrag von Joseph von Sonnenfels *Von dem Verdienste des Porträtmalers* zu Ehren gekommen.

Der dokumentarische Teil des Buches mit dem sorgfältig zusammengestellten Katalog der Werke Franz Xaver Karl Palkos, Literaturverzeichnis, Registern und einer ausführlichen deutschen Zusammenfassung entspricht allen Anforderungen an eine moderne Monographie. Gut gelöst ist die graphische Gestaltung des Buches, die die Einordnung von Reproduktionen verschiedener Größe direkt in den Text und das parallele Lesen von Haupttext und Anmerkungen ermöglicht. Das Buch ist sehr aufwendig illustriert, bei manchen Reproduktionen scheint aber ein bräunlich-gelber Schleier über den Werken zu liegen, der kaum der Wirklichkeit entspricht.



Abb. 4
 Franz Xaver Karl Palko,
 Fahrt Kaiserin Maria
 Theresias auf der
 Moldau.
 Zbraslav/Königsaal,
 ehem. Zisterzienserklo-
 ster, Prälatur, um 1760
 (Preiss, S. 189)

Die sorgfältige Trennung der »Spreu vom Weizen«, die Literaturoswertung, vor allem die Kritik der Ungereimtheiten und Irrtümer, die sich mit der Zeit über die Familie Palko angehäuft haben, sind mit wohlthuender Konsequenz geleistet, manchmal auch mit offensichtlicher Freude des Autors an den Unzulänglichkeiten der Vorgänger. Gelegentlich schleichen sich kleine Unrichtigkeiten aber auch in seinen Text ein. Besonders in jenen Abschnitten, die sich auf den Aufenthalt Palkos in Preßburg beziehen.

So war der bekannte Kunstmäzen Erzbischof Emmerich Graf Esterházy, der Auftraggeber Donners, zwar Primas von Ungarn, aber kein Kardinal. Maria Theresia wurde nicht 1744 zur ungarischen Königin gekrönt (S. 37, Anm. 44), sondern 1741. Die drei Preßburger »Kenner und großen Liebhaber der Kunst«, die nach dem Bericht J. M. Korabinskys die Begabung des jungen Franz Xaver Karl Palko erkannt haben (siehe S. 18, Anm. 23, 24), sind offenbar zwei enge Mitarbeiter des Erzbischofs Esterházy, sein »Expeditoer« Franz Török, der oft den Verbindungsmann zwischen dem Primas und den Künstlern spielte (und nicht der Untergespan des Tolnaer Komitates gleichen Namens, der Graf von Szendrö) und der »Leibmedicus« des Primas Franz Xaver Mannagetta (und nicht sein in Wien lebender Verwandter, der Hofkammerrat Johann

Georg Mannagetta). Der in diesem Zusammenhang als dritter genannte Baron Keller ist kaum mit dem Ritter, späteren Baron und zuletzt Grafen Franz Koller von Nagy-Mánya identisch, der, erst 1721 geboren, nur wenig älter als Palko war. Er ist auf dem Gruppenbildnis mit Maria Anna Suttner, geb. Garelli von Franz Anton Palko zu sehen (Abb 283) und nicht ihr damals schon verstorbener Ehemann Leopold Gundacker von Suttner. Manche Ungenauigkeiten gehen sicher auf unzureichende redaktionelle Arbeit zurück: so sind die Titel zweier Pendantzeichnungen der Jesuitenheiligen Stanislaus Kostka und Aloysius Gonzaga (S. 47, Abb. 24 u. 25) verwechselt. Die Gattin des Franz Anton Palko war die Witwe nach dem mährischen Bildhauer Schauburger und nicht Schaumberger. Der auf S. 66, in Anm. 108 zitierte Wiener Maler heißt Karl Jakob Unterhuber und nicht Unterhuberger, und der Name Festerics (oder Festerich) wird im Buch in drei verschiedenen, immer falschen Versionen zitiert. Eine sorgfältigere Redaktion wäre auch beim deutschen Résumé angebracht gewesen, umso mehr, als man davon ausgehen muß, daß die meisten ausländischen Leser nur diesen Text lesen.

Diese Randbemerkungen schmälern die Bedeutung der Monographie nicht. Sie bietet nach vielen Verwirrungen endlich eine verlässliche Grundlage für die weitere Forschung und liefert einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der mitteleuropäischen Malerei am Ausklang des Barock.

Maria Pöztl-Malikova