

1 Hermann Kayser, *Mozart*. Nach Tischbein, Mainz 1790, Photographie Nr. 3 aus Kayser's Portrait-Galerie, 30,5 cm x 24 cm, erschienen im Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart 1867.

Andreas Pechtl

Hilft eine Mainzer Handzeichnung von 1788 bei der Lösung des Rätsels um den „Tischbein-Mozart“?

Unter den zahlreichen Bildnissen, von denen behauptet wird, sie würden Wolfgang Amadeus Mozart darstellen, nimmt der so genannte „Tischbein-Mozart“ eine ganz besondere Stellung ein. Dies hängt nicht zuletzt mit dem Anspruch zusammen, der für dieses Ölgemälde seit seiner Entdeckung um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhoben wird, nämlich ein Portrait des berühmten Musikers, geschaffen von einem Vertreter der nicht minder namhaften Künstlerfamilie Tischbein, zu sein. Eine erste öffentliche Präsentation des Gemäldes „von der Meisterhand Tischbein’s“ hatte am 21. Oktober 1849 im überschwänglich als „Haus Mozart“ bezeichneten Sitz des Frankfurter Musikverlegers und schwärmerischen Mozart-Verehrers Carl August André (1806–1887) stattgefunden, der – wie die Überlieferung zu berichten weiß – das Bild kurz zuvor in Mainz aus dem Nachlaß des ehemaligen kurfürstlichen Hofgeigers Stutzl erstanden hatte.¹ Bei dem Portrait handelte es sich wohl um ein weder signiertes noch datiertes, damals bereits mehr als ein halbes Jahrhundert altes Brustbild mit den Abmessungen 68 cm x 53 cm, das nach seiner Auffindung und dem Erwerb durch C. A. André vom Darmstädter Maler Friedrich Nebel (1818–1892) retuschiert bzw. ausgebessert werden mußte.² Entgegen den Erwartungen des Besitzers sollte die Vorstellung des neu entdeckten Bildnisses ein geteiltes Echo hinterlassen: es regte sich Widerspruch im Hinblick auf die Identität des Dargestellten.

Von Interesse dürfte sein, wie C. A. André mit den aufgetretenen Widerständen umgegangen ist. In Bezug auf die Authentizität seines Erwerbs sicherte er sich durch die beurkundeten Bestätigungen zweier greiser Zeitzeugen ab, die mit ihren uns heute unfreiwillig komisch erscheinenden Stellungnahmen unweigerlich Assoziationen mit der durch Karl Schönböck so herrlich verkörperten Figur des Kunstprofessors Strasser in Helmut Dietls satirischer Filmkomödie „Schtonk!“ aufkommen lassen.³ Ferner arrangierte C. A. André als tüchtiger Geschäftsmann eine außerordentlich effektive Vermarktungskampagne, die auf den weitest möglichen Bekanntheitsgrad „seines“ Mozart-Bildnisses abzielte. Dabei wurde das engere persönliche und geschäftliche Umfeld mit von ausgewiesenen Portraitmalern angefertigten Gemäldekopien des Originals versorgt.⁴ Meist jedoch waren es druckgraphische Wiedergaben des Originals, die zur Verbreitung des „Tischbein-Mozarts“ beitrugen und dieses Portrait allerorten als Mozart-Bildnis populär machten, in Ansätzen bediente man sich bereits des noch neuartigen Mediums der Photographie.⁵ Innerhalb weniger Jahre hatte der „Tischbein-Mozart“ sich durchgesetzt und sollte die Vorstellung vom Aussehen des berühmten Komponisten im kollektiven Gedächtnis nachhaltig bestimmen. Hinzu kam, daß die zeitgenössische Fachwelt, allen voran der frühe Mozart-Biograph Otto Jahn (1813–1869) und der Wiener Musikforscher Aloys Fuchs (1799–1853), das Frankfurter Bildnis begeistert aufgenommen hatte. War es der wache aufmerksame Blick des dem Betrachter zugewandten jungen Mannes, in dem man die Gesichtszüge des bewunderten Meisters nur allzu gern erkennen wollte, der die merkwürdige, geradezu suggestive Faszination dieses Bildes ausmachte?⁶ Jedenfalls hält diese Faszination bis in unsere Tage an.

Allerdings verstummte auch die kritische Infragestellung des Portraits nicht, insbesondere nachdem anlässlich des Säkularfests, der Hundertjahrfeier von Mozarts Geburtsjahr in Salzburg sein noch

lebender Sohn Carl Thomas (1788–1858), dem eine „genaue Copie“ des umstrittenen Bildes vorgelegt worden war, sich vehement dagegen ausgesprochen hatte, daß es sich bei dem Bildnis um ein Portrait seines Vaters handelt. Auch wenn Birgit Grün zu Recht auf den späteren Brief Carl Thomas Mozarts an C. A. André vom 8. April 1857 verweist, so muß hierzu doch angemerkt werden, daß Carl Thomas seine ablehnende Beurteilung des Portraits nicht etwa zurücknimmt, sondern wohl um der gegenseitigen Wertschätzung willen dahingehend relativiert, daß seine Meinung angesichts berufenerer Urteile nicht maßgeblich sei.⁷ Nicht geklärt ist jedoch die Frage, ob es sich bei der so bezeichneten „genauen Copie“ um jene, von C. A. André beglaubigte Photographie handelt, die sich ebenfalls seit August 1856 in den Sammlungsbeständen des Mozarteums befindet, zur Schärfung der Konturen zwischenzeitlich jedoch sehr stark und etwas ungenau retuschiert worden ist und nur noch einen sehr schemenhaften Eindruck von den überaus verblassten Gesichtszügen vermittelt.⁸ Ob diese Photographie nun tatsächlich das Originalgemälde zeigt oder ob auch ihr nur eine der zahlreichen von C. A. André in Auftrag gegebenen Gemäldekopien zugrunde lag, müssen wir im Augenblick dahingestellt sein lassen.⁹

Es war schließlich der Mozart-Enthusiast und Archivar des Mozarteums Johann Evangelist Engl (1835–1921), der sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts intensiv unter Heranziehung aller ihm verfügbaren Informationen mit der Authentizität des „Tischbein-Mozarts“ auseinandergesetzt hat. Insbesondere unter dem Eindruck der als authentisch belegbaren Bildnisse von Leonhard Posch, Dora Stock und Joseph Lange aus Mozarts letzten Lebensjahren, übrigens sämtlich Brustbildnisse im Profil, die – obgleich von vollkommen unterschiedlichen Künstlern geschaffen – unverkennbar ein und dieselbe Person zeigen, und dem Verdikt von Carl Thomas Mozart kommt Engl zu dem Schluß, daß es sich bei dem „Tischbein-Mozart“ um „das Portrait von irgend einem bis nun unbekanntem Jemand, nur nicht, und das ist und bleibt ganz ausgeschlossen, von – W. A. Mozart“ handelt, und in Bezug auf den Schöpfer des Gemäldes feststellt, ob das „in Rede stehende Bild überhaupt ein Tischbein und von welchem Tischbein gemalt oder gar kein Tischbein ist, das kann für die Mozart-Forschung ganz und gar gleichgültig sein!“¹⁰ Hinsichtlich der nicht belegten und im Laufe der Jahre fortwährend relativierten und variierten Entstehungslegenden um das merkwürdige Bildnis ist der Überdruß Engls nur allzu gut zu verstehen. Zur Zeit der Entdeckung des Gemäldes 1849 war davon ausgegangen worden, daß das Bild in der Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim, also in der Zeit zwischen November 1777 und März 1778, entstanden ist. Wohl deshalb und wohl auch, weil er als der prominenteste Vertreter der Künstlerdynastie galt, wurde meist Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789), der „Kasseler Tischbein“, als Maler des Portraits angeführt.¹¹ C. A. André selbst nennt in seinen Aufzeichnungen den „Goethe-Tischbein“ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) und den „Leipziger Tischbein“ Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812) aus der nächsten Tischbein-Generation als mögliche Kandidaten.¹² Beide kommen aber wohl nicht in Frage, denn Johann Heinrich Wilhelm Tischbein befindet sich ab 1777 als Portraitmaler am Berliner Hof und Johann Friedrich August ebenfalls ab 1777 auf einer ausgedehnten Reise nach Rom und Neapel. Otto Jahn bringt dann Mitte der 1850er Jahre das Jahr 1790 als Entstehungsjahr für das Gemälde auf, als Mozart im Herbst zu den Krönungsfeierlichkeiten für Leopold II. nach Frankfurt gereist war.¹³ Sein mit dieser Reise verbundener Besuch am Mainzer Hof ist belegt. Johann Heinrich Tischbein d. Ä. ist zu diesem Zeitpunkt bereits tot, Johann Heinrich Wilhelm weilt als Direktor der dortigen Kunstakademie in Neapel und Johann Friedrich August hat eine Anstellung am Hof des Fürsten von Waldeck in Arolsen oder befindet sich auf Studienreisen außerhalb der deutschen Lande. Mit Emil Vogel (1859–1908) können wir deshalb argumentieren, daß Anton Wilhelm Tischbein (1730/1734–1804), der „Hanauer Tischbein“, ein we-

niger prominenter jüngerer Vertreter der älteren Tischbein-Generation, der einzige Tischbein ist, der sich um 1790 in der Umgebung von Mainz aufgehalten hat und deshalb als Schöpfer des Bildnisses in Frage kommen könnte.¹⁴ Ein nicht unbedeutendes Indiz für ein Entstehungsjahr um 1790 statt vor 1780 indes liefern die zahlreichen verfügbaren Kopien und Reproduktionen des „Tischbein-Mozarts“ selbst. Die dargestellte Person trägt nämlich einen Habit à la française bzw. Frac à la française mit bereits hohem Umlegekragen, wie sie erst nach 1780 in Mode kamen.¹⁵

Eineinhalb Jahrzehnte hatte Engl zunächst noch mit C. A. André, danach mit dessen Erben über das Gemälde korrespondiert, zu Gesicht hat er es allerdings nicht bekommen, und letzten Endes muß er angesichts der sich widersprechenden Angaben auch sehr irritiert gewesen sein: war es nun ein Brustbild, wie es die meisten verfügbaren Reproduktionen nahelegten oder gar doch ein Kniestück, wie Andrés Erben – wider besseres Wissen oder auch nicht – schrieben?¹⁶ Um 1900 jedenfalls befand sich lediglich die von Leopold Bode angeblich nach dem Original ausgeführte und zum Kniestück erweiterte Kopie im Besitz der Familie André und wurde dort für das Original gehalten, wie aus Engls Mitteilungen hervorgeht.¹⁷ Das Original selbst dagegen schien nach C. A. Andrés Tod auf mysteriöse Weise verschwunden zu sein und blieb es fortan auch, und so mag uns die Geschichte des „Tischbein-Mozart“-Bildes und seiner zahlreichen Kopien wie eine André'sche Variante der Ringparabel erscheinen.¹⁸

Das ist auch der Grund, weshalb wir heute über den „Tischbein-Mozart“ nur noch Aussagen auf der Grundlage der vorhandenen Kopien treffen können. Die erhalten gebliebenen und uns bekannt gewordenen Exemplare der Gemäldekopien ähneln einander im Wesentlichen wie ein Ei dem anderen und legen deshalb die Annahme nahe, als recht detailgetreue Wiedergaben des Originalbildnisses zu gelten. Neuere wissenschaftliche Arbeiten zum „Tischbein-Mozart“ sind die Beiträge von Birgit Grün, die sich mit den 2006 und 2009 wieder aufgefundenen Kopien des „Tischbein-Mozarts“ von Leopold Bode, dem bereits angesprochenen Kniestück und einem Brustbild, auseinandersetzt, und von Christoph Großpietsch, dessen Beitrag einen ausgezeichneten Überblick zur Problematik und zu den wesentlichen Kopien und Reproduktionen des „Tischbein-Mozarts“ gibt.¹⁹ Die unzähligen graphischen Reproduktionen bestätigen die Details überdies: die Haltung des Kopfes, die Frisur mitsamt der sichtbaren Haarschleife und dem Zopf über dem modischen Frac à la française. Das Bild als solches ist hinreichend bekannt, wenngleich „es die Wenigsten tatsächlich gesehen haben.“²⁰ Der „Tischbein-Mozart“ scheint also stets ein Phantom gewesen zu sein, und das erst recht, nachdem er verschollen war: eines der meistverbreiteten angeblichen Bildnisse des berühmten Komponisten bleibt auch eines der rätselhaftesten.

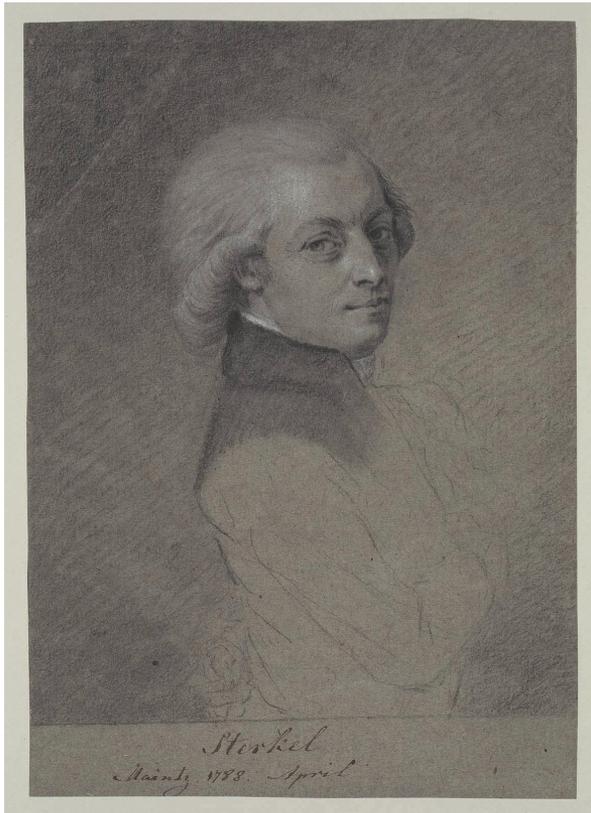
Einen vollkommen neuen Blick auf die Thematik und Problematik um den Tischbein-Mozart eröffnet jedoch nun eine Handzeichnung, auf die vor wenigen Jahren in einem vollkommen anderen Zusammenhang aufmerksam gemacht wurde und die wohl zutreffend den aus Würzburg stammenden Mainzer Pianisten und Komponisten Johann Franz Xaver Sterkel (1750–1817), einen Zeitgenossen Mozarts, darstellt. Insbesondere als virtuoser Pianist genoß Sterkel zu Lebzeiten ein hohes Ansehen. Allerdings geriet er nach seinem Tod sehr schnell in eine „nahezu spurlose“ Vergessenheit.²¹ Erst seit der Gründung der Johann Franz Xaver Sterkel-Gesellschaft[®] e. V. in Aschaffenburg im Jahre 2000, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, sein Leben und Wirken zu erforschen und sein Werk einer breiten Öffentlichkeit nahezubringen, genießt J. F. X. Sterkel wieder eine größere Beachtung.²² Dr. Joachim Fischer, der erste Vorsitzende der Gesellschaft, hatte im Jahr 2019 bei Recherchen im Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin den Hinweis auf eine Handzeichnung, die den Angaben zufolge ein Portrait Sterkels sein soll, entdeckt. Seither präsentiert die Sterkel-Gesellschaft auf den Seiten ihres Inter-

netauftrits eine Abbildung dieser Portraitzzeichnung, die handschriftlich als *Sterkel // Maintz 1788. April.* bezeichnet ist.²³ Dort war der Verfasser dieses Beitrags im Oktober 2021 eher beiläufig auf das Bildnis gestoßen, das ihm unmittelbar als eine Version des „Tischbein-Mozarts“ erschien. Die intuitive Erkenntnis ließ sich durch Detailvergleich mit den weithin bekannten Abbildungen des „Tischbein-Mozarts“ überzeugend erhärten – diese Portraitzzeichnung entpuppte sich als ein „Tischbein-Mozart“, der allerdings keine Kopie des Gemäldes aus der Mitte des 19. Jahrhunderts war, sondern vielmehr sechs Jahrzehnte vor der Wiederauffindung des ursprünglichen Gemäldes durch C. A. André entstanden sein mußte und darüber hinaus noch die Überraschung bereithielt, die Identität des Dargestellten – Sterkel und nicht etwa Mozart – zu offenbaren! Es drängte sich also geradezu auf, sich mit diesem Blatt intensiver auseinanderzusetzen.²⁴

Das Originalblatt befindet sich unter dem zurückhaltenden Titel *Portrait of a Man ([Johann Franz Xaver] Sterkel?)* in den Beständen des Museum of Fine Arts (MFA) in Boston.²⁵ Wie das MFA mitteilt, ist das Portrait als Bleistiftzeichnung mit weiß gehöhten Schlaglichtern auf grauem Papier ausgeführt. Das Bildnis ist als Hüftstück nach rechts angelegt. Detailliert ausgearbeitet ist hierbei lediglich die dem Betrachter zugewandte Partie des Kopfes bis zur Schulter, der verbleibende sichtbare Oberkörper des Dargestellten mit dem angewinkelten rechten Arm, dessen Hand im Brustausschnitt zu verschwinden scheint, und der geballten Faust des stramm ins Rückgrat gedrückten linken Arms ist dagegen nur skizzenhaft angedeutet. Aufschlußreich ist überdies die mit Tinte angebrachte Inschrift *Sterkel // Maintz 1788. April* im vom Künstler hierfür wohl eigens vorgesehenen unteren Abschnitt des Blattes außerhalb der eigentlichen Zeichnung, wodurch sowohl eindeutig Auskunft über die Identität des Dargestellten als auch über Ort und Zeit der Entstehung des Bildnisses gegeben wird. Eine Signatur ist nicht zu erkennen. Das Blatt besitzt die Abmessungen 18,5 cm x 13 cm und ist wohl erst später auf ein Trägerblatt mit den Maßen 32 cm x 24,2 cm aufgezo-gen worden.

Bei welchem Anlaß und zu welchem Zweck die Zeichnung angefertigt wurde, wissen wir nicht. Das Bildnis ist zwar in seinen wesentlichen Partien als Grisaille in schwarzer und weißer Kreide auf grauem Untergrund detailliert angelegt, so daß der Gedanke an ein unvollendetes Pastellportrait durchaus naheliegt, insbesondere vor dem Hintergrund, daß Pastellportraits sich gerade im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten.²⁶ Für ein Pastellportrait, eventuell nach einem vorliegenden Ölgemälde, scheint das Format jedoch etwas zu klein zu sein, so daß das Blatt insgesamt eher umgekehrt den Eindruck eines bereits recht präzisen Entwurfs bzw. einer vorbereitenden Skizze für ein beabsichtigtes Portraitgemälde erweckt. Hierfür spricht auch die Inschrift mit den Angaben zur Person. Diese Angaben sind überhaupt das wohl interessanteste Detail an dem Blatt. Aus diesem Grund ist die Frage nach ihrer Authentizität wesentlich. Hierzu soll explizit bemerkt sein, daß der Text sich auf demselben Blatt wie die Zeichnung befindet, also keineswegs später auf das Blatt montiert wurde.²⁷ Ferner scheint der untere Abschnitt des Blattes durch die deutlich sichtbare, gezeichnete Trennlinie auch bewußt für eine das Portrait erläuternde Anmerkung frei gehalten zu sein. Es sind schließlich die präzisen Angaben zur Person, zum Ort und zum Zeitpunkt selbst, die Zeichnung und Text als zusammengehörend und damit plausibel erscheinen lassen.

Obwohl die in der Beschreibung des Blatts durch das MFA vorgenommene Identifizierung der dargestellten Person als Johann Franz Xaver Sterkel nur sehr zögerlich und vorsichtig mitgeteilt wird, so scheint sie doch vollkommen berechtigt zu sein: Zwar wird in bezug auf den Portraitierten ausschließlich der Familienname *Sterkel* ohne Vornamen genannt, doch sind die zusätzliche Ortsangabe *Mainz* und die Zeitangabe *April 1788* sehr berechtigte Anhaltspunkte dafür, in dem noch jungen Mann den Komponisten erkennen zu wollen. Nach nicht ganz einfachen Anfängen hatte es die geistliche Lauf-



2 Portraitzeichnung mit Bezeichnung *Sterkel // Mainz 1788. April.*
Museum of Fine Arts, Boston.

bahn Sterkel ermöglicht, ein sorgenfreies und angenehmes Leben am kurfürstlichen Hof in Mainz zu führen, das die Verwirklichung seiner musikalischen Neigungen gestattete.²⁸ Dies hatte er der Gunst und Förderung des dortigen Kurfürsten und Erzbischofs Friedrich Karl Joseph von Erthal zu verdanken, der ihn als Hofpianisten in seine Dienste genommen, ihn zum Hofkaplan und Vikar eines Stiftes ernannt hatte und ihm schließlich ein Kanonikat verleihen sollte.²⁹ Der Abbé Sterkel war also in diesem Jahrzehnt, das mit dem Beginn der Französischen Revolution enden sollte, im Musikleben des Mainzer Hofes bestens integriert und auch familiär gut vernetzt – seine Halbschwester Maria Anna Lehrer wurde die Gattin des Mainzer Hofkapellmeisters Vincenzo Righini, dessen Nachfolge Sterkel 1793 antreten würde.

Die präzisen Orts- und Zeitangaben legen zudem nahe, daß die Zeichnung im April 1788 in Mainz *ad vivum*, also unmittelbar nach dem Leben, angefertigt wurde. Sterkel war zu dieser Zeit 37 Jahre alt und dieses Alter mag man dem Portraitierten auch zubilligen. Vor dem Hin-

tergrund, daß dieses Portrait dieselben Gesichtszüge zeigt, die uns als „Tischbein-Mozart“ vertraut sind, und auch in den anderen Details mit letzterem weitgehend übereinstimmt, erscheint es geradezu folgerichtig, daß die Spur der Zeichnung nach Mainz führt, eben in die Stadt, in der 1849 der ursprüngliche „Tischbein-Mozart“ aufgefunden worden war. Jedoch zeigt sich der Schöpfer der Mainzer Zeichnung den „Tischbein-Mozart“-Kopisten des 19. Jahrhunderts als Portraitmaler überlegen: der Gesichtsausdruck des Dargestellten spiegelt emotionale Erregung wider und erscheint deshalb lebhafter, und auch durch die Andeutung des bereits etwas zurückweichenden Haaransatzes wirkt das gezeichnete Bildnis lebensnäher. Auf eine nahezu unscheinbare, aber doch entscheidende Abweichung zwischen der Mainzer Handzeichnung und den „Tischbein-Mozart“-Kopien muß aber ausdrücklich hingewiesen werden. Auf der Zeichnung fehlen der Zopfansatz und die gebundene schwarzseidene Haarschleife. Fast möchte man meinen, daß dieses Detail auf der Zeichnung schlichtweg vernachlässigt worden ist. Daß dem aber nicht so ist, wird schnell klar, wenn man bedenkt, daß die Zeichnung einen katholischen Geistlichen des ausgehenden 18. Jahrhunderts wiedergeben soll, und ein solcher trug erwartungsgemäß die für seinen Stand typische Abbé-Frisur, jene Stutzfrisur mit hinten aufwärts gebogenen Locken, die nur bis in den Nacken reicht.³⁰ Neben der ohnehin schon eindeutigen handschriftlichen Kennzeichnung mag die Abbé-Frisur als weiteres Indiz dienen, daß uns hier tatsächlich ein Portrait des Abbé Sterkel vorliegt.

In Bezug auf den „Tischbein-Mozart“ jedoch stellt sich hiermit die Frage, ob das Gemälde bereits ursprünglich einen Herrn mit Zopffrisur gezeigt hat, oder ob die Haarschleife mit dem Zopf womöglich erst später hinzukam, vielleicht als Übermalung, um der angestrebten Mozart-Identifizierung mehr Gewicht zu verleihen. Zählten Haarschleife und Zopfansatz etwa zu jenen Ausbesserungen und Retuschierungen, die der Maler Friedrich Nebel im Auftrag C. A. Andrés am Originalgemälde vorgenommen hatte?³¹ Jedenfalls wurde durch diese Hinzufügung die Frisur des Herrn zu der üblichen Zopffrisur eines weltlichen Zeitgenossen, beispielsweise eines Mozart. Die Abbé-Frisur hätte doch eine solche Identifizierung a priori ad absurdum geführt: Es wußte ja ein jeder, daß Mozart kein Geistlicher gewesen war! Allenfalls die üppige, von Ohr zu Ohr reichende Nackenlocke hätte nach der „Ausbesserung“ noch Verdacht erregen können. Ein solcher Verdacht scheint allerdings nur von einem explizit ausgesprochen worden zu sein, nämlich von Mozarts Sohn Carl Thomas: „Selbst in Neben- dingen, wie z. B. hauptsächlich in der Frisur, ist eine gänzliche Verschiedenheit von der von meinem Vater standhaft begehaltenen Weise – müßte höchstens sein, daß aus Anlaß der Sitzung zu dieser Ab- bildung [dem „Tischbein-Mozart“] derselbe sich absichtlich in diese so ganz von seiner gewöhnlichen abweichenden Costümirung versetzt hätte.“³²

Es stellt sich nun die Frage, ob es weitere Anhaltspunkte gibt, die die Hypothese, daß es sich bei dem auf der Mainzer Handzeichnung Dargestellten tatsächlich um J. F. X. Sterkel handelt, stützen. Ein Vergleich mit einem authentischen Bildnis Sterkels aus der Zeit um 1786 wäre hierzu ideal, und einen solchen Vergleich, wenngleich unter etwas eingeschränkten Voraussetzungen, wollen wir hier vorstellen. Bekanntlich hatte das späte 18. Jahrhundert eine ganz besondere Vorliebe für Silhouetten- bildnisse entwickelt, die ohne künstlerische Begabung leicht und kostengünstig erstellt werden konnten und über das Umrißprofil eine doch bereits recht gute Vorstellung vom Aussehen der dargestellten Person vermittelten. Ein solches Silhouettenbildnis kennen wir auch vom noch jungen J. F. X. Sterkel. Es findet sich auf dem Titelblatt einiger gedruckter Kompositionen von ihm, die im Verlag seines ge- ringfügig jüngeren Halbbruders Friedrich Lehritter (1753–1831) herausgegeben wurden. Letzterer hatte 1783 in der Heimatstadt Würzburg die „erste wirklich umfassende Musikalienhandlung“ ge- gründet. Bei jenem aufwendig gestalteten Frontispizblatt ist der Titel *Six Pieces pour le Clavecin ou Piano Forte par Monsieur Sterkel, oeuvre 24. Publiées chez le Sr. Fred. Lehritter à Virzbourg.* vom einem üppigen dekorativen Rahmen umgeben, den der Kupferstecher Peter Josef Sprenger (1749–1791) ge- staltet hat.³³ In der oberen Rahmenleiste findet sich zentral eingebettet eine ovale Bildniskartusche mit der Silhouette des Komponisten, die auch explizit mit *I. F. Sterkel* bezeichnet ist. Es besteht also kein Zweifel, daß es sich hier um ein Portrait Sterkels, wenngleich auch nur als Silhouette, handelt. Leider gibt das Blatt keine Auskunft über das Erscheinungsdatum des Druckwerks. Da die bei Lehritter ver- legten Werke Sterkels durchweg zugleich auch bei anderen Verlagen erschienen, so der fragliche Titel auch bei John Bland in London 1786 mit demselben Silhouettenbildnis Sterkels, dürfen wir also ge- trost davon ausgehen, daß der Schattenriß das getreue Profil Sterkels in der Zeit um 1786 wiedergibt. Wir können hiermit der Mainzer Handzeichnung von 1788 ein nahezu zeitgleiches und wohl auch vertrauenswürdigeres Silhouettenportrait des Komponisten gegenüberstellen und Vergleiche anstellen.

Es ist unmittelbar anhand des Schattenrisses zu erkennen, daß der Abbé Sterkel in der Tat in der fraglichen Zeit um 1786 eine typische Abbé-Frisur hatte, eine eben solche wie der auf der Mainzer Handzeichnung dargestellte junge Mann. Auch die uns von dem Mainzer Bildnis vertraute lange Nase, die fliehende Stirn und das etwas zurückweichende Kinn werden durch dieses zweifelsfreie Sil- houettenprofil Sterkels bestätigt.



3 Frontispiz *Six Pièces pour le Clavecin ou Piano Forte par Monsieur Sterkel*, Kupferstich von Peter Josef Sprenger, Würzburg 1786.

Was nun den Künstler hinter der nicht signierten Mainzer Portraitzeichnung angeht, so muß dieser als bislang noch unbekannt angesehen werden. Zwar schreibt das MFA das Bildnis traditionell Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, dem „Goethe-Tischbein“, zu, was aber im Hinblick auf die Jahreszahl 1788 mit demselben Argument abgelehnt werden muß, mit dem bereits Emil Vogel Johann Heinrich Wilhelm Tischbein als Maler des Tischbein-Mozarts ausgeschlossen hatte: der Künstler weilte in der fraglichen Zeit eben nicht in Mainz, sondern vielbeschäftigt im fernen Neapel.³⁴ Hinsichtlich des künstlerischen Umfelds, in dem die Mainzer Zeichnung entstanden sein könnte, soll auf das erhalten gebliebene Portraitgemälde eines bemerkenswerten Altersgenossen Sterkels eingegangen werden, den wir zudem wohl zu Recht als seinen Mentor bezeichnen dürfen. Es handelt sich um Georg Joseph Vogler (1749–1814), jenen Abbé Vogler, an dem sich wie an kaum einem anderen die Geister der Musikwelt des späten 18. Jahrhunderts schieden. Vogler war ein ungemein vielseitiger Musiker und als solcher geradezu innovativ. Er wirkte nicht nur als außerordentlich produktiver Komponist und Hofkapellmeister am kurfürstlichen Hof in Mannheim und ab 1786 am schwedischen Hof König Gustavs III. in Stockholm, sondern machte sich auch als Musikpädagoge und Musiktheoretiker einen Namen. Trotz dieser nicht zu leugnenden zahlreichen Fähigkeiten gilt er als eine der umstrittensten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit, was nicht zuletzt an dem ausgesprochen negativen Urteil liegt, das gerade W. A. Mozart über ihn gefällt hat.³⁵ Im Spätherbst 1777 waren sich die drei jungen Männer – Vogler, Mozart und Sterkel – in Mannheim bei verschiedenen Gelegenheiten begegnet. Zu diesem Zeitpunkt hatten sich alle drei in der Musikszene ihrer Zeit bereits einen Namen gemacht. Die Existenz der beiden Geistlichen war durch ihre Stellungen an den jeweiligen kurfürstlichen Höfen abgesichert, Mo-

zart dagegen war trotz seiner Berühmtheit auf der Suche nach einer solchen sicheren Stellung. Durch Mozarts Korrespondenz mit dem Vater sind wir am besten über die Begegnungen unterrichtet, und so erfahren wir, daß Vogler sich durchaus um die Bekanntschaft mit Mozart bemüht hat, letzterer sich aber wohl in mehrfacher Hinsicht von Vogler abgestoßen fühlte, ja eine regelrechte Antipathie ihm gegenüber entwickelt hat: Der weitgereiste und gebildete Vogler galt in Mannheim als arrogant, eitel und hochmütig mit einem Hang zur Selbstüberschätzung und zur Ränke gegenüber vermeintlichen Rivalen. Mozarts Abneigung gegen den geistlichen Herrn wird deshalb von Hermann Abert (1871–1927), der Vogler als eine „zeitlebens unharmonisch gebliebene Erscheinung“ ausmacht, auf dessen zwiespältiges Wesen zurückgeführt. Das routinierte, jedoch „viel zu geschwinde“ Klavierspiel der beiden in der höfischen Welt so gewandten Abbés Sterkel und Vogler muß Mozart als eine nahezu unzumutbare Effekthascherei von zwei Unterhaltungskünstlern vorgekommen sein, die sie wohl auch war. Gemessen an seinen eigenen Qualitätsansprüchen erschienen Mozart die beiden „Pfaffen“ als Scharlatane, und so bezeichnet er Vogler in einem seiner zahlreichen Briefe an den Vater als einen „öden Spaßmacher, einen Menschen, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann“.³⁶ Die tieferen, musiktheoretischen Ambitionen Voglers dürften Mozart dagegen für immer verborgen geblieben sein, denn sie entsprachen nicht seinem Musikverständnis.

Wie der nur eineinhalb Jahre jüngere, am 3. Dezember 1750 geborene J. F. X. Sterkel stammte auch Georg Joseph Vogler aus Würzburg. Er war am 15. Juni 1749 in Pleichach, einem Ortsteil der Würzburger Vorstadt als Sohn eines Geigen- und Instrumentenbauers zur Welt gekommen. Sein Interesse an Musik und sein erstaunliches Talent zeigten sich bereits in seiner Kindheit und scheinen auch die notwendige Förderung erfahren zu haben, sicherlich bei weitem nicht in der Intensität wie beim kleinen Mozart, aber er hatte mit Sicherheit auch nicht mit solch widrigen Umständen wie der jugendliche Sterkel zu kämpfen, bei welchem die Entfaltung seiner musikalischen Neigungen am Widerstand des Stiefvaters fast scheiterte. Aufgrund der gemeinsamen Geburtsstadt und des nahezu gleichen Alters müssen wir uns die Frage stellen, ob die beiden musikbegeisterten Knaben sich nicht bereits als Kinder gekannt haben. In der einschlägigen Literatur wird meist nur auf die allgemein bekannte Begegnung im Jahr 1777 in Mannheim hingewiesen. Es gibt jedoch eine durch Carl Maria von Weber (1786–1826) verbürgte Anekdote, die uns zeigt, daß die Bekanntschaft zwischen Vogler und Sterkel sehr viel weiter in die Jugendjahre beider in Würzburg zurückreicht. Webers Bericht läßt uns lebhaft



4 Georg Joseph Vogler, Portrait von Carl Frederik von Breda (1759–1818), zwischen 1786 und 1792. Öl auf Leinwand, 59 cm x 50 cm. Polnisches Nationalmuseum Warschau

daran teilhaben, wie sich Sterkel und Vogler noch als halbe Kinder über ihre gemeinsamen Interessen kennengelernt hatten, und es ist wohl erlaubt anzunehmen, daß der geringfügig ältere Vogler für Sterkel das Vorbild für die weitere Lebensplanung abgab.³⁷ Die Entscheidung für den geistlichen Stand zumindest scheint bei Sterkel durch den Lebensweg Voglers vorgezeichnet zu sein.

In Voglers Zeit als Hofkapellmeister Gustavs III. von Schweden fällt die Anfertigung seines Bildnisses durch einen der renommiertesten Portraitisten Schwedens in jenen Jahren, Carl Frederik von Breda (1759–1818). Das Portrait zeigt Vogler im Halbprofil nach links in der typischen Tracht eines Abbés und natürlich mit der obligatorischen Abbé-Frisur. Die auffälligen Übereinstimmungen zwischen Voglers Portrait und der etwa gleichzeitigen Mainzer Zeichnung von Sterkels Portrait mögen als weiteres, abschließendes Indiz an dieser Stelle für die Authentizität der Zeichnung gelten.

Zusammenfassend können wir deshalb festhalten, daß die Mainzer Portraitzeichnung das Rätsel um den „Tischbein-Mozart“ dahingehend auflöst, daß es sich bei diesem mysteriösen Bildnis in der Tat um kein Abbild W. A. Mozarts handelt und wir auch bei der Suche nach dem Schöpfer des Portraits wohl gut beraten sind, uns nicht allzu sehr an den Namen Tischbein zu klammern – der „Tischbein-Mozart“ also weder Mozart noch von Tischbein, allenfalls von Anton Wilhelm Tischbein? Wenigstens scheint die dargestellte Persönlichkeit kein „unbekannter Jemand“, wie vor über 120 Jahren Johann Evangelist Engl etwas unwirsch konstatiert hat, zu bleiben, sondern wir können ihr sogar einen zwar etwas in Vergessenheit geratenen, aber doch nicht mehr gänzlich unbekanntem Musikernamen zuordnen, nämlich den von Johann Franz Xaver Sterkel.³⁸

Endnoten

- 1 Großpietsch, Christoph. „Das ist ja unser lieber Mozart!“ oder: „Rätsel um „Tischbein“. In Großpietsch, Christoph. *Mozart-Bilder*. Salzburg, Anton Pustet, 2013, 51–55 (Text), 100–103 (Bildteil), 138–141 (Verweise), hier S. 51 und S. 52.
- 2 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 51.
- 3 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 52, 54, S. 140 (Anm. 14). Grün, Birgit. *Mozart – Tischbein – Bode? Zur Rezeptionsgeschichte eines Gemäldes und seiner Kopien*. Mozart-Jahrbuch 2009/10. Bärenreiter, Kassel, Salzburg, 2012, 3–10, hier S. 5, 6. Als Gewährsmann für die Echtheit des so genannten Gemäldes von „Tischbein“ dient C. A. André zunächst der Mainzer Benediktinerpater und ehemalige Gymnasialprofessor für Experimentalphysik Franz Xaver Christoph Arentz (1766–1851), als Ordensmann hört er auf den Namen *Pater Hilarius*, der in seiner Jugend Hofflöter am Mainzer Hof und mit Mozart „näher bekannt“ und sogar „befreundet“ gewesen sein will. In der Zeit von 1777 auf 1778, die anfänglich als Entstehungszeitraum für den „Tischbein-Mozart“ und einen mutmaßlichen Aufenthalt Mozarts in Mainz angenommen wurde, war Arentz allerdings erst ein Knabe von 11, höchstens 12 Jahren. Ob er als solcher mit Mozart „näher bekannt“ wurde, erscheint nicht recht glaubwürdig. Für den Oktober des Jahres 1790 dagegen, als Mozart nur sehr kurz in Mainz weilte, sollten wir dagegen berücksichtigen, daß Arentz, nunmehr *Pater Hilarius*, am 29. Mai 1790 zum Priester geweiht worden war und anschließend Vikar eines Ritterstifts in Bleidenstadt wurde. Eine Begegnung mit Mozart scheint deshalb auch für dessen zweiten Aufenthalt in Mainz fragwürdig. Nach dem Tod von Vikar Arentz am 12. März 1851 wird der ehemalige Mannheimer Hoforganist Franz Wilhelm Schulz von C. A. André bereits am 16. März 1851 (sic!) als Zeitgenosse Mozarts für ein weiteres Echtheitsattest herangezogen. Der mittlerweile achtzigjährige Schulz will aber trotz seines dokumentierten Ausrufs „Ach, das ist ja unser lieber Mozart!“ beim Anblick einer Kopie des Gemäldes nicht so recht überzeugen. Für die von Schulz mitgeteilte Szene von Mozarts Vorspiel beim Kurfürsten käme weniger Mozarts Besuch in Mainz oder der Kurzaufenthalt in Mannheim auf der Rückreise von Frankfurt 1790 als vielmehr Mozarts Mannheim-Aufenthalt 1777/1778 in Frage, wobei dabei aber zu bedenken wäre, daß Schulz 1777/1778 ja erst sechs oder sieben Jahre alt gewesen war. Deshalb ist auch dieses Szenario eher unwahrscheinlich.
- 4 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 55, S. 100 (Abb. 45, 46). Grün, *Mozart – Tischbein – Bode?* (wie Anm. 3), S. 6.
- 5 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 54, S. 100 (Abb. 47), S. 140 (Anm. 15).
- 6 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 53, S. 139 (Anm. 4), S. 140 (Anm. 16).

- 7 Engl, Johann Evangelist. *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild*. Jahresbericht / Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg, Jg. 20 (1900), S. 25–30, hier S. 26–27, S. 27/28. Der Textbeitrag findet sich unverändert auch in Engl, Johann Evangelist. *Katalog des Mozart-Museums im Geburts- und Wohnzimmer Mozarts zu Salzburg*. 4. Auflage, 1906, S. 22–26, Nr. 40, W. A. Mozart. Photographie nach dem Gemälde angeblich eines Tischbein. Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 52, S. 139 (Anm.10). Grün, *Mozart – Tischbein – Bode?* (wie Anm. 3), S. 9. Interessant an dem bei Grün weitgehend wiedergegebenen Brief vom 8. April 1857 ist die Aussage von Carl Thomas, daß C. A. Andrés Zeitzeugen „seinen Vater persönlich kannten und zu jener Zeit schon in reifem Lebensalter sich befanden“. Diese Aussage ist nämlich ein weiteres Indiz dafür, daß man zu dieser Zeit nicht mehr ernsthaft von 1777/1778 als Entstehungszeit für das Portrait ausging.
- 8 Grün, *Mozart – Tischbein – Bode?* (wie Anm. 3), S. 8. Dort jedenfalls wird die von Engl genannte „genaue Copie“ ausdrücklich als „Fotografie des Tischbein-Bildes“ bezeichnet, wofür auch die überlieferten Daten sprechen, vgl. hierzu Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 101 (Nr. 47), S. 140 (Anm. 22). Bzgl. einer deutlichen Wiedergabe der fraglichen Photographie von 1856 als Lichtdruck vgl. Engl, Johann Evangelist. *W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben und im Bilde*. Salzburg, Hermann Kerber, 1887, S. 44–49, Tafel V.
- 9 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 54.
- 10 Engl, *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild* (wie Anm. 7), S. 28 und S. 30.
- 11 Bock, Gustav (Hrsg.). *Neue Berliner Musikzeitung*, 3. Jahrgang 1849, Berlin, Verlag von Ed. Bote und G. Bock, S. 374. Dieselbe Mitteilung findet sich auch in Bartholf Senff: *Signale für die musikalische Welt*, 7. Jahrgang 1849, Leipzig, ebf. S. 374 (sic!), Hinweis b. Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 138 (Anm. 1).
- 12 André, Carl August. *Darlegung und Urtheile über das 1849 aufgefundene Oel-Portrait Tischbein's von W. A. Mozart*. Frankfurt am Main, 1886, zitiert bei Grün, *Mozart – Tischbein – Bode?* (wie Anm. 3), S. 5.
- 13 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 53, S. 140 (Anm. 15, 16).
- 14 Engl, *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild* (wie Anm. 7), S. 25. Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 53.
- 15 Der Herrenrock des 18. Jahrhunderts war ursprünglich kragenlos gewesen. Erst nach dem Siebenjährigen Krieg, als der Herrenrock sich verstärkt an den Soldatenröcken orientierte, wurde zunächst ein schmaler steifer Stehkragen angesetzt, der fortlaufend höher geschnitten und auch schon umgelegt wurde, aber erst nach 1780 schließlich zu einem hohen Umlegekragen erweitert wurde. Solche Röcke waren bezeichnend für die Herrenmode der späten 1780er Jahre. Auf den Medaillons von Leonhard Posch und der bekannten Profilzeichnung von Dora Stock, die allesamt auf das Ende der 1780er Jahre zu datieren sind, trägt auch Mozart einen solchen Frac à la française mit hohem Umlegekragen, was aber keineswegs als ein Indiz für den „Tischbein-Mozart“ zu werten ist, sondern lediglich für die weite Verbreitung dieses Kleidungsstücks in jenen Jahren spricht.
- 16 Engl, *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild* (wie Anm. 7). Engl nimmt hier detailliert Bezug sowohl auf seine Korrespondenz mit C. A. André vom März 1884 (S. 27) als auch auf die Korrespondenz mit dessen Erben vom Dezember 1900 (S. 26), wo hervorgehoben wird, daß es sich bei dem Portrait um ein Kniestück handelt.
- 17 Engl, *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild* (wie Anm. 7), S. 25, S. 26.
- 18 Grün, *Mozart – Tischbein – Bode?* (wie Anm. 3), S. 4.
- 19 Es handelt sich hierbei natürlich um Grün, *Mozart – Tischbein – Bode?* (wie Anm. 3) und Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1). Der Verfasser dankt an dieser Stelle Herrn Dr. Christoph Großpietsch für die freundlichen und hilfreichen Gespräche sehr herzlich.
- 20 Engl, *W. A. Mozart im Bilde* (wie Anm. 8), S. 49. Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 54.
- 21 Schletterer, Hans Michael. *Johann Franz Xaver Sterkel*. Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 36 (1893), S. 103–106.
- 22 Zur Selbstvorstellung der Johann Franz Xaver Sterkel-Gesellschaft* e. V. vgl. <http://www.sterkel-gesellschaft.org/de/index.php>.
- 23 Eintrag vom 2. August 2019 in der Chronik der J. F. X. Sterkel-Gesellschaft, vgl. <http://www.sterkel-gesellschaft.org/de/Chronik.php>.
- 24 Der Verfasser dankt an dieser Stelle sehr herzlich Herrn Alexander Tuschinski für die stets freundlichen und anregenden Gespräche, ohne die diese Entdeckung wohl nicht möglich gewesen wäre, sowie die Ermunterung, einen Beitrag über die gefundenen Erkenntnisse abzufassen.
- 25 Hinsichtlich der Provenienz nennt das MFA den New Yorker Sammler Richard Ederheimer, dann den Namen Heidsieck und schließlich eine nicht näher bezeichnete private Sammlung eines anonym gebliebenen Sammlers in Boston, MA. Durch Schenkung gelangte das Blatt dann am 8. Juni 1964 in den Besitz des MFA. Vgl. hierzu <https://collections.mfa.org/objects/260574/johann-franz-xaver-sterkel-?ctx=39f6b179-3ec0-489c-a917-815a298167f2&cid=11>.
- 26 Der graue Untergrund und die angewandte Wischtechnik sind sehr konkrete Hinweise auf eine Pastellmalerei. Zudem ist es im Nachhinein aus der reinen Anschauung heraus oft außerordentlich schwierig zu bestimmen, ob eine solche Zeichnung nun mit Bleistift oder mit schwarzer Pastellkreide erstellt wurde.
- 27 Das MFA hat auf Anfrage der Sterkel-Gesellschaft hin bestätigt, daß die Textpassage nicht manipuliert ist, sondern fester Bestandteil des originalen Blattes ist. Allerdings konnte seitens des MFA natürlich keine Aussage getroffen werden, ob der Text nun unmittelbar nach der Anfertigung der Zeichnung ggf. vom Künstler selbst oder zu einem späteren Zeitpunkt von unbekannter Hand angebracht wurde. Der Verfasser dankt an dieser Stelle Herrn Dr. Joachim Fischer recht herzlich für die Unterstützung.

- 28 Weber, Max Maria von. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Bd. 1, Leipzig; Ernst Keil, 1864, S. 248-249. Carl Maria von Webers Tagebuchnotiz vom 24. Februar 1811 beruht auf Sterkels eigener Erzählung seiner Jugenderinnerungen.
- 29 Schletterer, *Sterkel* (wie Anm. 21), S. 104.
- 30 Zur Beschreibung einer Abbé-Frisur bzw. einer Abbé-Perücke vgl. Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, 4. Auflage, Bd. 12, Altenburg, H. A. Pierer, 1861, S. 884–885.
- 31 Großpietsch, *Rätsel um „Tischbein“* (wie Anm. 1), S. 51, S. 139 (Anm. 4).
- 32 Engl, *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild* (wie Anm. 7), S. 26, 27, zitiert nach dem Brief von Carl Thomas Mozart an Franz Schnyder von Wartensee vom 12. September 1856.
- 33 Schiedermaier, Werner. *Ein Würzburger Musiktitel*. In Schneider, Erich: *Altfränkische Bilder*, NF 4, S. 26–27, Würzburg 2009. Der Verfasser dankt an dieser Stelle ausdrücklich Herrn Dr. Joachim Fischer für die freundlichen Hinweise auf dieses Frontispizblatt.
- 34 Die Zuschreibung der Handzeichnung an Johann Heinrich Wilhelm Tischbein mag ein Hinweis sein, daß bereits zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal die weitgehende Übereinstimmung der Portraitzeichnung mit dem weithin bekannten „Tischbein-Mozart“, der ja gemeinhin meist dem „Goethe-Tischbein“ zugeschrieben wird, aufgefallen ist.
- 35 Eitner, Robert. *Georg Joseph Vogler*. ADB, Bd. 40 (1896), S. 169–177.
- 36 Abert, Hermann. W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zwei Teile. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, Teil 1, S. 473–476. Schiedermaier, Ludwig, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Kritische Gesamtausgabe in fünf Bänden, München / Leipzig, Georg Müller, 1914, Bd. 1, Vierte Reihe (87), S. 103, und (95), S. 125. Joseph Martin Kraus (1756–1792), der „Odenwälder Mozart“, der am schwedischen Hof als direkter Rivale mit Vogler aneinander geraten war, bezeichnete diesen sogar offen als Scharlatan.
- 37 Weber, Carl Maria von Weber (wie Anm. 28), S. 248–249.
- 38 Engl, *Das Tischbein-Mozart-Bild – kein Mozart-Bild* (wie Anm. 7), hier S. 30.

Abbildungsnachweise

- 1 Hermann Kayser. *Mozart*. Nach Tischbein, Mainz 1790. Photographie Nr. 3 aus Kayser's Portrait-Galerie, 30,5 cm x 24 cm, erschienen im Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart 1867. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84265644/f1.highres>
- 2 Portraitzeichnung mit Bezeichnung *Sterkel // Maintz 1788. April*. Museum of Fine Arts, Boston. Accession Number: 64.992. <https://collections.mfa.org/download/260574>
- 3 Frontispiz *Six Pieces pour le Clavecin ou Piano Forte par Monsieur Sterkel*. Kupferstich von Peter Josef Sprenger, Würzburg 1786.
- 4 Georg Joseph Vogler. Portrait von Carl Frederik von Breda (1759–1818), zwischen 1786 und 1792. Öl auf Leinwand, 59 cm x 50 cm. Polnisches Nationalmuseum Warschau. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Breda_Portrait_of_Georg_Joseph_Vogler.jpg?uselang=de

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/631/7>