

THE PORTRAIT PAINTER AND DRAUGHTSMAN GABRIEL MÜLLER (1688–1764), ALSO KNOWN AS 'KUPEZKY-MÜLLER': DEDICATED TO HIS PATRONS, DEVOTED TO NATURE

LILIAN RUHE

Gabriel Müller (1688–1764) was the son of an Ansbach court blacksmith. He was known by his alias 'Kupezky-Müller' after his master Johann Kupezky. In 1723 he followed Kupezky from Vienna to Nuremberg, where he acquired citizenship in 1734 and married in 1736. His only child was born in 1738. Many of the portraits made in Nuremberg are still known through print. Collecting shells and producing still lifes with shells earned him the nickname "Amator rerum naturalium". From ca. 1713 to 1722, Müller worked as Count Questenberg's court painter in Jaroměřice n.R. The portraits of the Count and his wife discussed here are bound by conventions but excel in liveliness. The essay ends with a survey of Müller's other work.

Keywords: Gabriel Müller, Kupezky-Müller, Johann Kupezky, Regina Catharina Seng, Christian Benjamin Müller, Georg Martin Preissler, Johann Adam von Questenberg, Maria Antonia von Questenberg, portraits, shells, prints, drawings, Ansbach, Nuremberg, Jaroměřice nad Rokytnou, Bernard de Montfaucon

PORTRÉTISTA A KRESLÍŘ GABRIEL MÜLLER (1688–1764), ALIAS „KUPECKÝ-MÜLLER“. ODDANÝ SVÝM MECENÁŠŮM, NADŠENÝ VYZNAVAČ PŘÍRODY

Gabriel Müller (1688–1764) byl synem dvorního kováře z Ansbachu. Byl znám jako „Kupecký-Müller“ podle svého mistra Jana Kupeckého. V roce 1723 následoval Kupeckého z Vídně do Norimberku, kde roku 1734 získal měšťanské právo, roku 1736 se oženil a v roce 1738 se mu narodil syn. Mnohé portréty, které vytvořil v Norimberku, jsou dosud známy v grafické podobě. Sběr lastur a tvorba zátiší s mušlemi mu vynesla pseudonym „Amator rerum naturalium“. Přibližně v letech 1713–1722 Müller působil jako dvorní malíř hraběte Questenberka v Jaroměřicích nad Rokytnou. Ač svázány dobovými konvencemi, vynikají podobizny hraběte a jeho ženy, popsané v této studii, nebývalou živostí. V závěru práce je uveden přehled Müllerových dalších prací.

Klíčová slova: Gabriel Müller, Kupecký-Müller, Jan Kupecký, Regina Catharina Sengová, Christian Benjamin Müller, Georg Martin Preissler, Jan Adam z Questenberka, Marie Antonie z Questenberka, portréty, lastury, grafiky, kresby, Ansbach, Norimberk, Jaroměřice nad Rokytnou, Bernard de Montfaucon

Of the many practically forgotten masters of the portrait who found employ in the Holy Roman Empire in the eighteenth century, Gabriel Müller remains one of the most enigmatic artistic personalities. Little is known about the portrait specialist who was apprenticed to Johann Kupezky (1667–1740) in Vienna, and subsequently served him as his assistant. The art-historical manuals usually only report about Müller in connection with Kupezky, who overshadowed him in art history. Today, the majority of the portraits produced by Müller is mainly known through reproduction prints.

EARLY SOURCES

One of the earliest secondary sources about the painter-draughtsman is Christian Ludwig von Hagedorn's *Lettre à un amateur de la Peinture* from 1755, in which Müller is briefly discussed in the chapter on Kupezky.¹ Shortly afterwards, he was mentioned in Kupezky's

biography written by Johann Caspar Füssli in 1758.² Partly thanks to the latter, Müller has entered art history also as 'Kupezky-Müller', an alias that links him inextricably to his teacher.³ According to one interpretation, he was responsible for the draperies of clothing on Kupezky's portraits⁴ and, according to another, he faithfully imitated

2) Johann Caspar Füssli, *Leben Georg Philipp Rugendas, und Johannes Kupezki*, Zürich 1758, pp. 47, 48: "Kupezky hatte nicht mehr als zween Schüler die ihm Ehre machen [] (48) Gabriel Müller, von Anspach, der seinem Meister von Wien nach Nürnberg folgte, ein sehr guter Mahler. [...] Er verband mit seiner Geschicklichkeit einen untadelhaften Charakter. Er war mein Freund, und ohngeachtet eine sehr lange Zeit diese Freundschaft trennet, so entzüket mich doch der Gedanke davon immer."

3) On one of the portraits brought into print this alias is displayed: "Kubezky Müller delinea vit". Georg Daniel Heumann (engraver) after Gabriel Müller (draftsman), *Portrait of Georg II of Great Britain, Ireland and Elector of Hannover*, see: Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, inv.no. IV 46 (Mortzfeld A 5818), <http://portraits.hab.de/werk/8641/> (accessed 28 April 2019).

4) See: Füssli 1758 (ibid. note 2), p. 48: "Alle Draperien in Kupezkis Gemälden, die gut aussehen, kommen von diesem Mahler." Jean-Baptiste Descamps repeats this with regard to Kupezky in his *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4, Paris 1763, p. 110. Meusel only reports that Müller surpassed his master Kupezky in the execution of drapery, see: J.G. Meusel, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 9, Leipzig 1799, p. 228: "Desto weniger Fleiß verwandte [Kupezky] auf die Draperien, in welchen sein Schüler, Gabriel Müller, ihn übertraf."

1) Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la Peinture*, Dresden 1755, pp. 286: "Parmi les Elèves qu'a formé ce Peintre, si l'on y peut compter un autre qui l'a proprement assisté à Vienne, Gabriel Muller, demeurant à Nuremberg, y est un des plus estimés pour le Portrait. Il est né à Anspach le 28. Dec. 1688. Il suivit Kupezki de Vienne à Neuremberg, & s'y établit. Il a colorié plusieurs Tables du Coquillier que Regenfus a donné au Public."

the Bohemian master.⁵⁾ The latter notion must also be understood in the sense that he was making copies after Kupezky.⁶⁾ Following Hagedorn and Füssli, the Göttinger art historian Johann Dominik Fiorillo writes in his *Geschichte der Zeichnenden Künste* that Müller followed the great Kupezky in 1723 from the Catholic city of Vienna to the Lutheran city of Nuremberg in Bavaria,⁷⁾ where he settled permanently.⁸⁾ In addition to the commissions that Müller carried out *à titre personnel*, he continued to work alongside Kupezky as well.

COURSE OF LIFE

Besides these brief reports and manuals such as Thieme-Becker, little else has been published thereafter about the artist in modern literature.⁹⁾ A number of interesting genealogical facts are nevertheless summed up regarding Müller's date of birth and his further course of life in Grieb's *Lexicon of Nuremberger Artists*, thanks in part to Hagedorn and Heidrun Ludwig.¹⁰⁾ Gabriel Müller was born in Ansbach on 28 December 1688 to Georg Müller, a blacksmith, who was employed at the court of Brandenburg-Ansbach. After having obtained citizenship in Nuremberg in 1734, in 1736 he married Rosina Catharina Rieß, who was eleven years his junior. She was the daughter of the local glazier and glass merchant Conrad Rieß. Whether the – relative mature – couple had any children remained unknown, at least until now. From the baptismal records of St. Sebald in Nuremberg could nevertheless be established that their first and last born, Johann Gabriel, was baptised on 10 August 1738.¹¹⁾

- 5) Joachim Heinrich Jäck, *Leben und Werke der Künstler Bamberg*, 2, Bamberg 1825, p. 29: "Dieser ahmte seinen Meister so treu nach, daß man ihn Kupeßky-Müller nannte."
- 6) See for example: Jäck 1825 (ibid. note 5), p. 31, no. 22: "Bildnis des geh. Rath's h. Chr. Hochmann, Freiherrn von Hohenau. Ist in Kupfer gestochen (sieh unter Nr. 93 [p. 43]). Das Gemälde befand sich früher in der Hagenischen Sammlung zu Nürnberg. Eine Kopie davon, von Gabriel Müller, war auf dem Rathhause daselbst, eine andere in dem Ebnerischen Museum."
- 7) Johann Dominik Fiorillo, *Die Geschichte der Zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, 3, Hannover 1818, p. 298: "folgte seinem Meister von Wien nach Nürnberg, und ward auch Kupeßky-Müller genannt."
- 8) Johann August Vocke, *Geburts- und Todten-Almanach Ansbachischer Gelehrten, Schriftsteller, und Künstler Almanach*, 1, Augsburg 1796, p. 396 "wo er sich häuslich niederließ."
- 9) Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 25, Leipzig 1931, p. 279. Most recent survey of Müller's biography and oeuvre in: Manfred H. Grieb, *Nürnberger Künstlerlexikon*, Munich 2007, vol. 2, p. 1041, and Eduard A. Safarik (ed.), *Künstler aus dem Umkreis von Johann Kupezky. Ausgewählte Werke*, Brno 2014, pp. 29–31.
- 10) See: Grieb 2007 (ibid. note 9); Hagedorn (ibid. note 1); Heidrun Ludwig, *Nürnberger Naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg 1998, pp. 166, 271, 300, 360, (360). See also: note 42.
- 11) See: Nürnberg-St. Lorenz, notice of marriage 5 February 1736, in: Proklamationen 1728–1739, folio 342; Idem 1728–1740, folio 324; marriage 22 February 1736, in: Trauungen 1728–1754, folio 200: "Gabriel Müller Kunst-Mahler"; and Nürnberg-St. Sebald, Taufen 1725–1748, folio 500. The child's godfather was Johann Gabriel Bauer "Stadtglaser", who had the same professional background as Müller's father-in-law Conrad Rieß. He probably is the same person as the glazier Johann Bauer (1700–1753) mentioned by Grieb, see: Grieb 2007 (ibid. note 9), p. 67. A portrait of Rieß can be found in the book of glass masters in the library of the Germanisches Nationalmuseum Nuremberg (museum, Nuremberg, Sign. Hs 123760, *Glasermeister*, Blatt 21).

The University Library of Erlangen still preserves Müller's correspondence consisting of four letters addressed to the renowned collector and naturalist Johann Ambrosius Beurer (1716–1754). It covers, among other things, shells, and moreover reveals details about Müller's fragile health.¹²⁾ More than a decade before his death, Müller was affected by chronic illness. This becomes apparent from his letter of 10 June 1751, which opens with the explanation that he has only been able to stay out of bed for less than an hour a day.¹³⁾ Besides having painful knees and feet, he complained about unbearable pains in his urinary tract. Additional proof of these unfortunate circumstances can be found in Georg Andreas Will's *Nürnbergischen Münz-Belustigungen*: "Noch lebt ein Schüler von [Kupeßky] bey uns, der ihm Ehre macht. Wie sehr wünschten wir, daß dieser trefliche Mann in gesündern und glücklichern Umständen lebte! Es ist Herr Gabriel Müller, den man nur insgemein den Kupeßky-Müller nennt." After the artist died and after his burial on 8 November,¹⁴⁾ once again Will took note of his bitter end, though without going into the details: "Der fürtreffliche Schüler des Kupeßky, Gabriel Müller, ist im Monate November dieses 1764sten Jahres leider auch, und zwar in harten Umständen und nach vielem Leiden gestorben."¹⁵⁾

'KUPEZKY-MÜLLER' AFTER KUPEZKY

Since the time of his apprenticeship to Kupezky, Müller must have lived and worked most of the time in Vienna, especially since he became his mentor's assistant.¹⁶⁾ Once Müller settled in Nuremberg after 1723, following in the footsteps of Kupezky, his customers mainly consisted of members of the nobility, magistrates and patricians from the city and its surroundings. After Kupezky's death in 1740, Müller continued to work for his former master's clients, such as the Haller von Hallersteins and the Wittwer family.¹⁷⁾ Another client

- 12) See: Ludwig 1998 (ibid. note 10), p. 166. See for the correspondence between Müller and Beurer: https://www.trew-letters.com/PersonenDetails.aspx?ID_Person=2466 (accessed 5 May 2019). See: Universitätsbibliothek Erlangen, Die Briefsammlung des Nürnberger Arztes Christoph Jacob Trew (1695–1769), Brief vom 09.06.1745, Signatur H62/TREWB MUELLER_GABRIEL[1]; Brief vom 10.06.1751, H62/TREWB MUELLER_GABRIEL[2]; Brief vom 05.10.1752, H62/TREWB MUELLER_GABRIEL[3]; Brief vom H62/TREWB MUELLER_GABRIEL[4].
- 13) Letter of 10 June 1751 from Müller to Johann Ambrosius Beurer, entirely devoted to his pain and suffering: "Nachdem ich seither gestern das Bett wieder ein wenig verlassen kann, aber dabey noch nicht im Stande bin, eine volle Stunde ruhig sitzen zu können".
- 14) His death is recorded in: Nürnberg-St. Lorenz, Bestattungen 1742–1789, folio 380. According to the lemma, he lived in Nuremberg "gegen der mittlern Creutzgaß über". He is buried in St. Rochus, see: Ludwig (ibid. note 10), p. 360.
- 15) Georg Andreas Will, *Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen, erster Theil, in welchem so...*, Altdorf 1764, 21 January 1764, pp. 22, 23: "Er [...] folgte seinen Meister von Wien nach Nürnberg. Alle Draperien in des Kupeßky Gemälden, die gut aussehen, kommen von diesem sehr guten Porträt-Maler. Er verbindet mit seiner Geschicklichkeit einen untadelhaften Charakter und ist des Herrn [Caspar] Füßli guter Freund."; 22 December 1764, p. 418.
- 16) Nevertheless, he remains unmentioned in: Herbert Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk im Barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*, Innsbruck/Vienna 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 46).
- 17) See: Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), p. 30.

was Karl Wilhelm Friedrich Margrave of Brandenburg-Ansbach (1712–1757), a member of a family for which Kupezky had previously worked. Because of his outstanding craftsmanship, Müller was invited in 1736 to Triesdorf by Leopoldo Retty, the picky *Baudirektor* of the Ansbach court, to paint portraits of the Margrave and his family for the Queen of England. To Müller's great frustration, the restless Margrave Karl Wilhelm Friedrich was unable to pose long enough for his portrait, so the artist had to finish this painting in Nuremberg.¹⁸⁾

The printmakers who engraved Müller's portrait drawings and paintings were usually based in Nuremberg as well. Nevertheless, he also occasionally worked with the copper and mezzotint engraver Johann Jakob Haid (1704–1767) from Augsburg and the Berlin based Georg Friedrich Schmidt (1712–1775) who were much in demand at the time. His cooperation with Johann Wilhelm Windtner (1696–1765) from Nuremberg turned out to be the most prolific, resulting in at least thirteen portraits from 1731 to 1763. A list of engravers of Müller's works will conclude this essay.

VERSATILE ARTISTRY

One of the peculiarities that adds more depth to the portrait painter Müller as a person and an artist, is the fact that he devoted himself to collecting and drawing exotic snail houses and shells.¹⁹⁾ His knowledge on this subject and this lesser known side of his artistry earned him his second epithet, which is even mentioned on his engraved portrait: "Amator



Fig. 1: Christoph Wilhelm Bock (1755–1836), after Gabriel Müller, Portrait of Gabriel Müller, 1778, copper engraving, 273×200 mm, Hamburger Kunsthalle, print cabinet, inv. no. 63146

18) See: Martin Krieger, *Die Ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Ansbach 1966, pp. 34, 35, and notes 75–77: "Nachdem Müller mehrfach vergeblich versucht hatte, Serenissimus zum Sitzen zu bewegen, reiste er kurzerhand nach Nürnberg zurück und legte dem Baudirektor in einem alles andere als devoten Schreiben dar, er wäre schon mit einer einzigen ungestörten Malstunde vor dem Modell zufrieden gewesen. Er müsse nunmehr versuchen, die angefangene Arbeit daheim fertigzustellen." See also: pp. 190, 191, note 21.

19) This aspect was not noticed by Safarik. See: Eduard A. Safarik (ed.), *Johann Kupezky (1666–1740). Gesamtwerk*, vol. I, Brno 2014, pp. 62, 187 (ill.); Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), pp. 29–31, no. 162.

20) See: Ludwig 1998 (ibid. note 10), p. 166, fig. 92, Franz Michael Regenfuss (1713–1780) after Müller: *Auserlesene Schnecken* (1751);

rerum naturalium" (fig. 1). It is therefore no surprise that he was asked by like-minded collectors of *naturalia* to execute detailed drawings for their publications about their common area of interest. For example, he provided seven sheets with drawings of shells, that Franz Michael Regenfuss transferred into print for his publication *Auserlesene Schnecken, Muscheln und andere Schaalthiere* (Stadtbibliothek, Nuremberg).²⁰⁾ Müller, who presented himself in a baptismal record in his capacity of godfather as a "Kunstmahler u[nd] Contrefejjer", also painted still lifes with shells on copper or panel, often produced as counterparts, such as two works in the vast collection of Johann Jacob Hertel in Nuremberg.²¹⁾ In lexicographic

Choix de coquillages et crustacés (1758); he also worked with the naturalist Lorenz Spengler (1752).

21) Nürnberg-St. Sebald, Taufen 1725–1748, folio 467, 2 oktober 1737;



Fig. 2: Johann Kupezky (1666–1740), Portrait of Christian Benjamin Müller, oil on canvas, 89.5 × 70.5 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. no. GM 456

works on illustrators of zoological books, Müller nevertheless hardly receives any attention.²²⁾

Another prestigious assignment he carried out, to which no attention has been given till now, was the design

Katalog der rühmlichst bekannten Sammlungen des verstorb. Assessors des Handels-Appellationsgerichts zu Nürnberg, Jakob Hertel, welche am 18. Mai und folgende Tage zu Nürnberg im Saale des Augustiner-Klosters gegen baare Zahlung öffentlich versteigert werden. Nuremberg (Friedrich Korn) 1864, p. 10, nos. 93, 93b: "Muscheln und Seegewächse verschiedener Ordnungen. H. 9", Br. 12"; Dsgl. Gegenstück zum vor." See also: p. 3, nos. 21, 21, each mentioning five similar works on copper on a smaller scale. See also: *Die Sammlungen des Handelsgerichts-Assessors Johann Jacob Hertel*, Nuremberg 1841, p. 14, nos. 49, 50. See for both catalogues: *Stadt-bibliothek im Bildungscampus Nürnberg*, Amb. 8. 324a and Amb. 8. 3342. See further for Müller's still lifes with shells: Christoph Gottlieb von Murr, *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg*, Nuremberg 1778, p. 546, Birknerisches Kabinet (collection Friedrich Birkner), no. 684: "Ein unnachahmlicher Nautilus. Von Gabriel Müller, oder Kupeßky-Müller. Auf Kupfer."; Thomas Ketelsen, Tilmann von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, Munich 2002, p. 1142.

22) Claus Nissen, *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*, I, Stuttgart 1969, p. 334, no. 3338, as part of the lemma on Regenfuß.

of the frontispiece engraved by Georg Lichtensteger for the German adaptation of Bernard de Montfaucon's acclaimed *Antiquité expliquée et représentée en figures* (Paris, 15 vols. between 1719–1724) published in 1757 and titled *Griechische und römische Alterthümer*. On top of that, Müller manufactured a set of 150 drawings in ink after Montfaucon's antique motifs for the publication, that were also engraved by Lichtensteger. An album with these original drawings appeared on the French art market only recently. A contemporary inscription on the front page reveals its high value – which equaled a year's salary: "Diese hirinen liegende 150 Zeichnungen nebst den Titel, so zu dem Montfauconischen Werk gehörend, sind alle von der Hand des Herrn Gabriel Müllers gezeichnet, es haben 600 F [guilders] gekostet".²³⁾ Müller's participation in this project stresses his versatility and his talent as a draftsman even more.

MÜLLER'S (SELF-)PORTRAITS

Müller's appearance is known from the engraving of Christoph Wilhelm Bock of 1778, which is said to be based on a drawn self-portrait

of Müller of 1758 that depicts him at the age of seventy (fig. 1).²⁴⁾ In this portrait print he is represented in the dual capacity of collector and painter/portraitist. That the

23) Black ink and grey wash on paper, 219 × 78 mm, Paris, Galerie Perrin. Thirty five of them are framed. Provenance: collection Piton (19th century); collection Emmanuel Frédéric Imlin (1822). See: <http://galerieperrin.com/product/set-of-thirty-five-drawings-by-gabriel-kupetzky-muller-born-in-ansbach-in-1688-after-lantiquite-expliquee-by-bernard-de-montfaucon/> (accessed 18 April 2019). Johann Salomon Semler, *Griechische und römische Alterthümer, welche der berühmte P. Montfaucon ehemals samt den dazu gehör. Suppl. ... in Deutscher Sprache herausgegeben von M. Johann Jacob Schatzen*, Nuremberg 1757.

24) See: Georg Friedrich Casimir von Schad, *Versuch einer Brandenburgischen Pinacothek*, Nuremberg/Leipzig 1793, p. 85: "mit Röthel sehr prächtigt gezeichnet"; Ludwig 1998 (ibid. note 10), p. 360: "1758 zeichnete Müller sein Selbstbildnis, das 1778 von Bock gestochen wurde." Christoph Wilhelm Bock (1755–1836), after Gabriel Müller, *Bildnis Gabriel Müller*, (1778), copper engraving, 273 × 200 mm, Hamburger Kunsthalle, print cabinet, inv.no. 63146. Signed and dated inscriptions: "GABRIEL MÜLLER, Onoldino Francus, Pictor et Amator Rerum Naturalium, Se Ipse del: Anno Ætatis 70."; "von C. W. Bock gest. 1778. zu Nürnberg"; "zu finden in Nürnberg beij Bock."; [in pencil:] "Avec le portrait de M^{lle} Seng. Maitresse du Peintre, introduit par malice du graveur." [Seng, Regina Catharina (1756–1786), painter in Nuremberg]; [in pencil:] "M. 193."

engraved composition is not an actual or literal reproduction of an existing self-portrait, but rather a *pastiche*-like composite portrait of the painter, which was made by the engraver-publisher some fourteen years after Müller's death in 1764 (compare: fig. 4), is also corroborated by the dating of the woman's portrait that is depicted on the easel behind the painter. The high coiffure of the lady, the Nuremberg painter Regina Catharina Seng (1756–1786), did not come into fashion until the end of the 1760s, and therefore it could not have been painted at the same time as the depicted self-portrait of 1758. Besides this, two more states of the print exist: one that shows an altered portrait on the easel, and one on which the canvas on the easel was blanked out, after Seng's official complaint, Bock had made her look like she had suffered from goitre, which also seems to be proof that the engraved composition is an invention of the printmaker.²⁵⁾

A second portrait, tentatively identified as Gabriel Müller, was made by Johann Kupezky (fig. 32).²⁶⁾ This depiction of a painter, today in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, and recorded in the city as early as 1778, was initially considered to be the portrait of Kupezky's colleague and friend David Hoyer (1667–1720),²⁷⁾ though it was in later times regarded as that of Kupezky's student Christian Benjamin Müller (1690–1758) or later simply



Fig. 3: Georg Martin Preissler (1700–1754), Portrait of Christian Benjamin Müller in front of his easel, black and blue chalk on paper, 322×255 mm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. no. 138

25) See: G.W. Panzer, *Verzeichnis von Nürnbergischen Portraits aus allen Staenden*, Nuremberg 1790, p. 162 (three different states). See also: Schad 1793 (ibid. note 24), p. 85: "Mahlertochter [...] von Obrigkeit wegen wieder herausgeschliffen werden musste". See for the anecdote also: Johann Rudolf Füßli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zurich 1814, vol. 2, 8, pp. 1605, 1606. The famous collection of Gottfried Winckler, Leipzig, also contained two specimens, one of which depicted a blank canvas on the easel. See: *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes par feu m. Winckler: L'école allemande*, s.l. 1801, p. 105, nr. 667. See also: G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, 25 vol., Leipzig 1835–1852, vol. 10, pp. 272, 273: "Da gibt es für Sammler Abdrücke mit und ohne Kropf." Herzog Anton Ulrichmuseum, Braunschweig, inv.no CWBock AB 3.5, see: <http://kk.haum-bs.de/?id=c-w-bock-ab3-0005> (accessed 13 Mai 2019).

26) Oil on canvas, 89.5×70.5 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv.no. GM 456. See for the image also: <https://www.bildindex.de/document/obj00230022> (accessed 13 Mai 2019).

27) Previously in the collection of Johann Georg Friedrich von Hagen, Nuremberg 1778, see: Murr 1778 (ibid. note 21), p. 505, no. 12 ("vielleicht is dieses David Hoyer"); Christoph Gottlieb von Murr,

as "Brustbild des Malers Müller."²⁸⁾ It was not until 1928 that Eduard Safarik suggested that Gabriel Müller was the person portrayed. In the most recent publication on the portrait, this identification was accepted, though with a question mark, placed there by Safarik's grandson. The author of the online catalogue also adheres to this hypothesis.²⁹⁾ However, the aforementioned engraving

Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, 13 (1784), p. 372, no. 12: "ist das Portrait Christian Benjamin Müllers, Dresdener Hofmalers. Er war ein Schüler Kupeßky's." Between 1786 and 1889 it was catalogued as the portrait of Christian Benjamin Müller.

28) "Palette und Pinsel in der Hand. Leinwand. Breite 2 F. 2 Z.; Höhe 2 F. 8 Z. 6 L. Nürnberg, Landauerbrüderhaus." See: G. Parthey, *Deutscher Bildersaal: Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen*, I (A-K), Berlin 1863, p. 717, no. 27 (Kupetzky). See for its provenance: Exhibition catalogue Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Eduard A. Safarik (ed.), *Johann Kupezky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts*, 2001, cat.no. 24, pp. 86–88 (86). See also: Safarik 2014, I (ibid. note 19), pp. 62, 187 (ill.), no. 162; for more works by Müller: Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), pp. 29–31, cat.nos. Mu 1–12.



Fig. 4: Gabriel Müller, self-portrait with his shell collection and a girl, oil on canvas, 77 × 65 cm, current location unknown

showing the painter at the age of seventy (fig. 1), casts serious doubts on the earlier identification as Gabriel Müller. Apart from the differences in age, both portraits seem to depict totally different individuals altogether. Lacking essential similarities, they do not look alike: the shape of the slightly downwards curving nose on Bock's engraving and the rather upturned tip of the nose on Kupezky's portrait in oil (fig. 2) deviate too much from each other to belong to the same man. This physiognomy, on the other hand, corresponds more clearly to that in an engraved self-portrait and to Preissler's portrait of Christian Benjamin Müller (1690–1758) (fig. 3), an identification that Christoph Gottlieb von Murr already postulated in 1784.³⁰⁾

According to Ludwig, the Museum der bildenden Künste in Leipzig is in the possession of a third portrait of Gabriel Müller, this time executed in chalk, and drawn by Georg Martin Preissler (fig. 3).³¹⁾ This identification is

incorrect: as already demonstrated, the work on paper represents the aforementioned Dresden court painter and Kupezky student Christian Benjamin Müller,³²⁾ who, like Gabriel, regularly painted portraits that were engraved by various engravers.³³⁾ The same Christian Benjamin is also presented by Hagedorn as one of Kupezky's two talented students with the same surname.³⁴⁾ Christian Benjamin was initially a pupil of Samuel Bottschild (1641–1706), a court painter in Dresden, but he went to Nuremberg to perfect his technical skills in handling oil paint under the supervision of Kupezky from 1726 to 1732. This versatile "Porträt- und Miniaturmaler, Radierer, Landschaftszeichner"³⁵⁾ also painted religious histories and frescoes, but made a name for himself, in particular with his drawings after the 39 ceiling paintings by Rubens in the Jesuit church in Antwerp, that were destroyed in a fire when lightning struck the building only shortly after.³⁶⁾ Like Gabriel, Christian Benjamin was impeded by illness in exercising his occupation during his final years. The two portrait-painting Müllers, Gabriel and Christian Benjamin, appear to have been regularly confused with each other in the literature since both bore the same surname and were both apprenticed by Kupezky.³⁷⁾

A fourth portrait, by contrast, can rightly be identified as a self-portrait of Gabriel Müller; the painting was formerly kept in a private collection in Fürth, near Nuremberg, until it was stolen in 1988 (fig. 4).³⁸⁾ This 'portrait of a collector' shows a man in half-length wearing

32) Georg Martin Preissler, *Porträt Christian Benjamin Müller an der Staffelei*, black and blue chalk, Museum der bildenden Künste Leipzig, Graphische Sammlung, inv.no. 138; see: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig 1759, note p. 623, and Exhibition catalogue Leipzig, Museum der bildenden Künste, *Kunst der Bachzeit*, p. 97, no. 29. See for a detail of Preissler's portrait of C.B. Müller and his biography also: Anke Fröhlich, 'Müller, Christian Benjamin', in: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., Online-Ausgabe: [http://saebi.isgv.de/biografie/Christian_Benjamin_M%C3%BCller_\(1690-1758\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Christian_Benjamin_M%C3%BCller_(1690-1758)), (accessed 3 May 2019), and for Müller's biography: Anke Fröhlich, *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Weimar 2002, p. 93 and note 57. See for the copper engraving after a self-portrait: Georg Lichtensteger (engraver), *Bildnis des Hofmalers Christian Benjamin Müller*, 1738, 289 × 182 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, inv. no. A 1995-10469.

33) For example: Christian Benjamin Müller and Johann Wilhelm Windter, *Bernhard Walter Marperger*, copper engraving, 1751, 420 × 309 mm, Universitätsbibliothek Heidelberg, inv.no. Graph. Slg. P. 2081, <https://www.bildindex.de/document/obj36038336> (accessed 4 May 2019). Signed: "Müller Dresd. pinx J.W. Windter fc. Norb 1751."

34) See: Hagedorn 1755 (ibid. note 1), pp. 286, 287 ("naquit au mois d'Octobre, 1689").

35) See: Anke Fröhlich (ibid. note 32).

36) See: Nagler (ibid. note 25), vol. 9, pp. 547, 548. In contrast to his information about C.B. Müller, Nagler hardly mentions any details about Gabriel Müller: "Einige seiner Bildnisse wurden gestochen." (p. 561). For the necrology of C.B. Müller: *Das Neueste...* 1759 (ibid. note 32), pp. 616–623. See for the drawings after Rubens: Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, cabinet of prints, or RKD-images: <https://rkd.nl/nl/explore#query=christian%20benjamin%20m%C3%BCller> (accessed 1 May 2019).

37) See also: Wilhelm Schwemmer, 'Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg', in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 40 (1949), pp. 97–206 (103): "[...] Kupetzky's Schüler, Benjamin Müller, genannt Kupetzky-Müller, der später nach Dresden ging".

38) See: Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), pp. 30, 100 (ill.), cat.no. Mu 3: *Selbstbildnis mit Regina Katharina Seng im Kindesalter* (?), oil on canvas, 77 × 65 cm.

29) See: Eduard Safarik, *Joannes Kupezky 1667–1740*, Prague 1928, p. 114, no. 220: "Bildnis eines unbekannten Malers [...] Angeblich Gabriel Müller-Kupezky"; Safarik 2014, I (ibid. note 19), p. 62, no. 162. According to the online object catalogue of the collection, the protagonist is identified as a Dresden court painter, who also happens to be named Gabriel Müller, who died five years later than his namesake from Nuremberg, a description that must be based on both mistaken identity and erroneous dates: "Jan Kupecky, Bildnis eines Malers (Gemälde), um 1720, oil on canvas, 90 × 71 cm, Museen der Stadt Nürnberg, inv.no. Gm 456, ... das Bildnis stellt ev. [wohl] den Dresdner Hofmaler Gabriel Müller (1688–1769) dar.", see: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm456> (accessed 1 May 2019).

30) See: Murr 1784 (ibid. note 27) and exh.cat. Aachen 2001 (ibid. note 28), p. 86. That Kupezky had painted Christian Benjamin Müller's portrait was also brought forward by Meusel in 1799, see: J.G. Meusel, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, 9, Leipzig 1799, p. 229.

31) See: Ludwig 1998 (ibid. note 10), p. 360.

casual, 'homely' dress who sits amongst a collection of shells displayed on the table in front of him while he holds the largest specimen in his right hand.³⁹⁾ Although it cannot be confirmed that the child in the foreground represents the female protagonist from the engraving (fig. 1) as the rather suggestive title *Selbstbildnis mit Regina Katharina Seng im Kindesalter (?)* wants us to believe, the man's physiognomy corresponds largely to Müller's in Bock's engraving – although mirrored. Next to the unknown drawing, the portrait once in Fürth, may even also have served as its starting point. Both the shape of the nose and the nasolabial fold, as well as the overall facial expression match convincingly.

Another portrait of Gabriel Müller was drawn with red chalk by the Nuremberg artist Regina Catharina Seng referred to earlier. We now only know it from the auction of the collection of books and art of the trader Johann Andreas Börner from Nuremberg which took place 28 November 1864 at Leipzig, where the drawing was offered for sale under no. 201. According to the catalogue it was inscribed with Müller's name.⁴⁰⁾

This means that there are now only two works known – at least through an image – that can pass for portraits of Gabriel Müller without a doubt (figs. 1, 4).

MÜLLER IN JAROMĚŘICE

Müller accompanied Kupezky to various courts as his assistant, where he also worked as an independent portrait painter and copyist on various commissions. His stay between 1715 and 1720 in Jaroměřice at the court of Count Johann Adam von Questenberg, in whose accounts he even appears as Questenberg's court painter, must have commenced with Kupezky's introduction in the preceding years.⁴¹⁾ He probably worked regularly for the Count as



Fig 5: Gabriel Müller, Portrait of Johann Adam von Questenberg, 1717, oil on canvas, 87×67 cm, Jaroměřice Castle, inv. no. JR05887

early as 1713, because in that year the Protestant Müller converted in Jaroměřice to Catholicism.⁴²⁾ In addition to the portraits that Müller painted of Count Questenberg and his wife (figs. 5, 6), he also made a copy of Kupezky's famous *Portrait of Count Questenberg playing the lute*. Questenberg's more official *Portrait in full length in front of his palace* is also traditionally attributed to Müller,

39) This is a typical collector's portrait in the tradition of Hendrick Goltzius, *Portrait of the Haarlem shell collector Jan Govertsz van der Aer*, 1603, oil on canvas, 82.7×107.5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv.no 3450 (OK).

40) See: Grieb 2007 (ibid. note 9), p. 1041; and Rudolph Weigel, *Catalog der Börner'schen Kunstsammlung (fünfte Abtheilung)*, Leipzig 1864, p. 18.

41) See: Petr Fidler, 'Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě 17. a 18. století I [Beiträge zum Lexikon der Künstler und Handwerker des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren I]', in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1974, 23, iss. F18, pp. 78–91 (86). See: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/110360> (accessed 1 May 2019). See also: Alois Plichta, *Jaroměřicko: dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí*, II, Třebíč 1994, pp. 130, 150.

42) See: Plichta 1994, II (ibid. note 41), p. 149. This conversion had probably more to do with opportunism than with conviction. Most of his employers in the Holy Roman Empire adhered to Catholicism. In order to acquire the status of citizen of Nuremberg in 1734, he had to convert back to Lutheranism again. I am obliged to Annemarie Müller, Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern.



Fig. 6: Gabriel Müller, *Portrait of Maria Antonia von Questenberg*, 1717, oil on canvas, 87 × 67 cm, Jaroměřice Castle, inv. no. JR00576

although the depiction of his physiognomy, in particular the shape of his nose, clearly differs from the signed portrait (fig. 5). In the castle's collection, originally kept at the Luka nad Jihlavou estate and previously owned by the Kaunitz family, there are two variants of the earlier mentioned portraits of the couple (figs. 5, 6), which were apparently painted by Müller too (figs. 7, 8).⁴³ Many (copies of) portraits are recorded in the inventories and accounts of Questenberg's court, though unfortunately mostly without any mention of the painter's name or the identities of the persons portrayed. Many high-quality portraits in

43) G. Müller, (after Kupezky), *Johann Adam von Questenberg playing lute*, 175.5 × 136 cm, private collection Graz; *Johann Adam von Questenberg life-size, in front of his castle*, 234 × 154 cm, Jaroměřice Castle, inv. no. JR05906; *Johann Adam von Questenberg*, 89 × 68 cm, Luka nad Jihlavou, Jaroměřice Castle, inv. no. JR05331; *Maria Antonia von Questenberg*, 87.5 × 68 cm, Luka nad Jihlavou, Jaroměřice Castle, inv. no. JR05334, see: Lilian Ruhe, Tomáš Valeš, 'Mezi soukromou osobou a dynastickou kontinuitou: dochované podobizny hraběte', in: Petr Fidler, Jana Perutková (eds.), *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou*, (part 2: Hrabě Jan Adam z Questenbergu v objetí múz), Brno 2017, pp. 285–335 (300–310).

the castle and its depository, made by Müller or copied after *Prinzipalen* (originals) by other outstanding masters such as Franz van Stampart (1675–1750), remain, however, still to be identified.

The fact that Questenberg not only had an eye for Müller's qualities as a portrait painter, but also placed great value on his judgment in other matters of art, becomes evident from, for example, the advice he obtained from the artist in 1716 on the building plans for the church.⁴⁴ Furthermore, at the insistence of the Count, Müller was to train some local painters in portraiture, such as the orphaned boy Jan Josef Setinský, who was apprenticed to Müller in 1722, after his return to Vienna after 1720.⁴⁵ Müller's role at Questenberg's court was taken over by the painter Jean Baptist Glunck (1696–1774) after 1723. Although Müller worked for a long time for the nobility, who were alternately living in Vienna or on their country estates, no trace of the painter has been found so far in the imperial city itself.⁴⁶

JOHANN ADAM VON QUESTENBERG (1678–1752)

Johann Adam von Questenberg's baptism was registered on 24 February 1678 in the baptismal records of St.

Stephan, Vienna, where he was born to Johann Anton von Questenberg and Maria Catharina von Questenberg, born von Stadl.⁴⁷ Coming from an old Cologne family, his grandfather Gerhard was the first Questenberg to enter into the service of the Habsburgs. From the estates the family acquired in West-Bohemia, Moravia and Lower-Austria, Adam's father chose Jaroměřice as his main seat. After Adam lost both parents in 1686, his paternal cousin Leopold Joseph von Lamberg (1654–1706) became his guardian. By 1696 Questenberg completed his studies in philosophy (Vienna) and law (Prague), and afterwards he was elevated to the hereditary nobility. He then embarked

44) See: Alois Plichta, *O životě a umění. Listy z jaroměřické Kroniky 1700–1752*, Brno 1974, pp. 169, 199, 305.

45) After 1723 Müller no longer appears in documents concerning Jaroměřice, see: Plichta 1974 (ibid. note 44), p. 305.

46) See: Haupt 2007 (ibid. note 16). This can be explained by the lack of entries in Viennese Church Records.

47) See: Taufbuch 01–034 (1678–1679), folio 52, <http://data.matrikelonline.eu/en/oesterreich/wien/01-st-stephan/01-034/?pg=55> (accessed 15 May 2019).

on a three-year Grand Tour that would take him to Germany, the Netherlands, England, France and Italy. Back in Vienna, his career at court was launched: in 1702 he became imperial *Hofrat*, in 1706 *Reichshofrat*, in 1723 *wirklicher Geheimer Rat* and *k. k. Kämmerer*. This steep career trajectory came to a standstill for unclear reasons (perhaps of a personal nature), when he was appointed *Prinzipalkommissar* for the Moravian *Landtag* of 1736, a less prestigious function he only reluctantly accepted.⁴⁸⁾ Nevertheless, he was still part of the thirteen-member inauguration committee of Maria Theresia on November 22, 1740.⁴⁹⁾ Even before his death, Zedler's *Lexikon* recorded his biography in 1741, stating his full title.⁵⁰⁾ Adam married twice: the first time in 1707 to Countess Maria Antonia von Truchsess-Waldburg, Friedberg und Scheer (1691–1736). Countess Maria Antonia von Kaunitz (1708–1778), a sister of Wenzel Anton von Kaunitz, would become his second spouse in 1738. Of the six children from the first marriage, only Maria Carolina (1712–1750) reached adulthood. Because his second marriage was without offspring and his daughter had died childless, the Count left not only his property but also his name and family crest to a son of his brother-in-law Wenzel, for which he received special permission from Maria Theresia. Adam has gone down in history as a great musical talent, patron, *Bauherr* and an enlightened, humane sovereign. His lineage became extinct on 10 May 1752.⁵¹⁾



Fig. 7: Gabriel Müller, Portrait of Johann Adam von Questenberg, oil on canvas, 89×68 cm, coll. Luka nad Jihlavou, Jaroměřice Castle, inv. no. JR05331

MARIA ANTONIA VON QUESTENBERG, BORN COUNTESS TRUCHSESS-WALDBURG, FRIEDBERG UND SCHEER (1691–1736)

On 8 March 1707 Adam married Maria Antonia Ferdinanda Rosa, who was born on 30 August 1691, according to a contemporary source further known as: “des heil. Röm. Reichs Erb-Truchsetzin und Gräfin von Friedberg zu Scheer”.⁵²⁾ After their wedding, the sixteen-year-old Countess became a lady in waiting of Empress Amalia Wilhelmina (1673–1742). On 3 May 1708, she was

48) See: Jana Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Vienna 2015, pp. 114, 115.

49) See: Karl Graf Kuefstein, *Studien zur Familiengeschichte in Verbindung mit der Landes- und Kulturgeschichte*, IV, 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, Vienna/Leipzig 1928, p. 35.

50) “Johann Adam, des Heil K. Reichs-Graf von und zu Questenberg, Freyherr auf Jaromierziß, Bauschiß, Jacebau, Rapolten und Siegerskierchen, Herr der Stadt und Herrschafften Perschau, Fabhern, Pirthen, Miek und Poliz, Kayserl. würckl. geheimer Rath und Cämmerer”. See: Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, vol. 30, Leipzig/Halle 1741, p. 233.

51) See for extended biographical notes: Jana Perutková (13/04/2017), in: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Q/Questenberg_Familie.xml (accessed 3 May 2019); Lilian Ruhe, ‘Some introductory notes on count Johann Adam von Questenberg and his collection of portraits’, in: *Restaurování a ochrana uměleckých děl. Konzervace*

a restaurování malby a polychromie, 2017, pp. 6–19 (http://www.arte-fakt.cz/dokumenty/XII.%20konference/s.6-19_L.Ruhe.pdf); Petr Fidler, Jana Perutková, (eds.), *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou*, Brno 2017.

52) She was the daughter of “Max Wunibald des heil. Römischen Reichs Erb-Truchsetz, Grafen zu Trauchberg und Friedberg, Freyherrns zu Waldburg, Herrns zu Scheer, Dürmentingen, Büssen und Kitzlegg, and Maria Catharina Gräfin von Hohen-Embs [...] geb. 30. August 1691. Vermählt 8. Mart 1707. Wird 8. [sic] May 1708 hochadeliche Stern-Creutz-Ordens-Dame.” See: Johann Seifert, *Genealogie hochadelicher Eltern und Kinder...*, Regensburg [sic] 1724, p. 421.



Fig. 8: Gabriel Müller, Portrait of Maria Antonia von Questenberg, oil on canvas, 87.5 × 68 cm, coll. Luká nad Jihlavou, Jaroměřice Castle, inv. no. JR05334

awarded by Empress Dowager Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg (1655–1720) with the Austrian *Sternkreuzorden*.⁵³⁾ Only in one of her surviving portraits does Maria Antonia wear this symbol of the highest distinction for ladies of the nobility.⁵⁴⁾ In accordance with her rank Maria Antonia mingled regularly with the partying aristocracy, as evidenced by her partaking in festive sleigh rides and *bals masquées*. Like her husband and daughter, she eagerly attended music and opera performances. Their

53) See: Perutková 2015 (ibid. note 48), p. 102. After the recovery of a relic cross that was thought to be lost during a palace fire, this order was founded in 1668 by Empress Eleonora (1630–1686), the third wife of Emperor Ferdinand III (1608–1657). See: Giovanni B Manni, *Hoch-Adeliche und gottseelige Versammlung vom Sternkreuz genannt: so von Ihro kaiserl. Majestät Eleonora verwittibten römischen Kaiserinn aufgerichtet*, Vienna 1773, p. 121.

54) Johann Gottfried Auerbach, *Maria Antonia von Questenberg*, oil on canvas, 350 × 170 cm, Ancestral Hall, Jaroměřice Castle, inv.no. JR05812, see: Ruhe/Valeš 2017 (ibid. note 43), ill. after p. 335.

marriage, during which five of their children died in infancy and childhood, was not always happy, although the Countess's exuberant spending on jewellery and clothing was more often considered the actual reason for their marital misfortune. On 26 November 1736 she passed away in Jaroměřice.⁵⁵⁾

MÜLLER'S PORTRAITS OF JOHANN ADAM VON QUESTENBERG AND MARIA ANTONIA VON QUESTENBERG, BORN TRUCHSESS-WALDBURG, FRIEDBERG UND SCHEER

Also according to an inscription, it was Gabriel Müller who painted these two pendant portraits of Count Questenberg and his wife in 1717 (figs. 5, 6). The portrait of the Count still bears the signature and the year "Gabriel Müller fec:/ Aox 1717" (see for the illustration: p. 40, obr. 3).⁵⁶⁾ Maria Antonia's portrait underwent such a comprehensive restoration in the last century that no remnants were left of the inscription. Prior to this, it was allegedly signed: "Gabriel Müller fecit 1717".⁵⁷⁾ It is remarkable that both portraits are executed in half-size length on rectangular supports though in a painted oval that is serving as a mock-up frame, a contemporary commonly favoured concept which is predominantly

used for the portraits in the castle's collection.

Paintings of couples are traditionally conceived as counterparts: the female is usually shown to the left of her husband – at least from the standpoint of the person portrayed – because as the weaker sex she had to hold the lesser or 'sinister' (Latin for left) position. To emphasize the hierarchical order between men and women even

55) See: Perutková 2015 (ibid. note 48) pp. 103–105.

56) *Johann Adam von Questenberg*, oil on canvas, 87 × 67 cm, Jaroměřice Castle, inv.no. JR05887. The "x" probably refers to the tenth month of that year, rather than to December, which corresponds to his stay in Jaroměřice that year from 22 January to 18 October, see: Fidler 1974 (ibid. note 41), p. 86.

57) *Maria Antonia von Questenberg*, oil on canvas, 87 × 67 cm, Jaroměřice Castle, inv.no. JR00576. See: Antonín Jirka in: Plichta 1974 (ibid. note 44), p. 385: "1707" [sic]. The counterpart (fig. 5) bears an inscription with the year 1717, so that Jirka's "1707" may be based on a typo. See also: Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), p. 31, Mu 5 and 6: "Die Bezeichnung des Bildes und seines Pendants wurden 1962 bereits von mir [Safarik] untersucht."

more, the painter also played subtly with the viewer's gaze. Adam is looking down at his viewer since his head is slightly raised, while the more modest position of Maria Antonia's head is such that a viewer is always looking somewhat down on her, so the latter's gaze will not directly cross hers. The individual compositions have been meticulously harmonised, while their motifs are perfectly coordinated on many levels. For example, the directions of Adam's and Maria Antonia's heads are towards each other, but their torsos turn away from both each other and the viewer. The visible fragments of Adam's arms are just large enough to suggest their masculine position, the so-called Renaissance elbow (akimbo). Maria Antonia's posture and the distribution of volumes mirror Adam's. Their respective clothing – he is wearing a cuirass, she is enveloped in lush drapery – represents their status and was thought to be timelessly classical. The green of his coat returns in the ribbon of her high hairdo; the curled locks of hair falling over both their shoulders, the colour and light reflections in the metallic fabrics, the distribution of the shadows on their respective torsos, the rendering of texture of the velvet fabric, as well as the convincing suggestion of movement are repeated both in the left and right portrait. Questenberg's natural hazel-brown hair from his earlier portraits has given way to a grey-white *allonge*-wig of the kind that had definitively determined fashion in the intermediate years. The 39-year-old Count is doing well in many ways, which can be assessed on the basis of the expansion of his building activities and the upward course of his career. Compared to earlier portraits, he has not only aged; his weight has visibly increased too.

Maria Antonia has already had five pregnancies and two babies who died at the time of Müller's portrayal.⁵⁸⁾ However, her appearance is characterised by a youthful and strikingly fresh radiance. In the degree of idealisation and the elaboration of her individual physiognomy Müller's interpretation of her appearance clearly deviates from one of her portraits which was most probably made by Johann Kupezky.⁵⁹⁾ Müller, for example, enlarged her eyes and sculpted her nose less refined than in Kupezky's portrait, in which its length and curvature are highly emphasised. Female portraits were often more idealised than male portraits, even to such a degree that some artists reluctantly made all women look like sisters. The female portraits made by Müller's contemporary at the Prussian court, the French painter Antoine Pesne (1683–1757), therefore often lack individuality. One of those idealisations concerned the complexion of women's skin. It was customary to paint them flawless and fair. Although a perfect skin was extremely rare, due to, for instance, smallpox epidemics, a pale skin often was consistent with reality. Women should always avoid exposure to sunlight. Any tanning indicated work outside the home; a reason that a veil was usually worn outside. Furthermore – often toxic – cosmetics were used to realise the desired effect.

58) See: Seifert 1724 (ibid. note 52), pp. 422–423.

59) Compare: Johann Kupezky (?), *Maria Antonia von Questenberg*, ca. 1718, oil on canvas, Jaroměřice Castle, inv.no. JR06162, see: Ruhe/Valeš 2017 (ibid. note 43), ill. p. 314, and Ruhe 2017 (ibid. note 51), p. 14, fig. 6.

Most of Maria Antonia's portraits are characterised by this trait; her complexion usually stands out rather pale in comparison to Adam's quite blushing face. With regard to Kupezky's portrayal of the Countess, Müller's vivid portrait of Maria Antonia also defines its own path in this aspect. If one assumes the date in the former signature is correct, the couple was painted in honour of their tenth wedding anniversary.

The counterparts stemming from the Luka nad Jihlavou estate collection (figs. 7, 8) are based on the same portrait studies in a painted oval, although their costumes, hairstyles and the orientation of Questenberg's torso have been adjusted, if compared to the previously discussed works (figs. 5, 6).⁶⁰⁾ The wig of the Count and Maria Antonia's hairdo suggest a date later than 1717, they rather appear to be from shortly after 1720. While Adam presented himself in his portrait in cuirass as an authoritative nobleman (fig. 5), in the Luka-portrait (fig. 7) he wants to leave an impression of exuberance and elegance. He achieved this by a somewhat pompous, silver-lined red cloak drapery that hangs halfway down his shoulders and covers his precious golden and silver brocade jacket. Through this spatial arrangement and by the capricious dramatic dispersion of light on the folds, the volumes of the figures were not only increased, but their almost motionless frontality was also given more depth and dynamism. As a result of this, the viewer was ultimately impressed to the maximum. As was suggested here earlier, both these well-painted portraits are made by or at least after Gabriel Müller.

OTHER PORTRAITS WHICH HAVE BEEN ATTRIBUTED TO MÜLLER

Gabriel Müller, *Portrait of Maria Salome von Harsdörfer*, 42.6 × 31.3 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv.no. Gm 1546
<https://www.bildindex.de/document/obj00120064>

Gabriel Müller, *Portrait of Sigmund Christoph Harsdörfer (1689–1759)*, 1749, 42.6 × 31.3 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv.no. Gm 1545, on loan from the Friedrich von Praun'schen Familienstiftung
<http://portraits.hab.de/person/4871/>

Gabriel Müller, *Portrait of Baron Heinrich Christoph Hochmann von Hohenau*, 1747, 110.2 × 92.6 cm, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, inv.no. Gm 0055, long-term loan to Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv.no. Gm 826.
<https://www.bildindex.de/document/obj00120065>; coll. Hagen 1778; Jäck 1825 (ibid. note 5), p. 93

Gabriel Müller, *Portrait of Heinrich Christoph Hochmann von Hohenau*, 110.5 × 93 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv.no. Gm 780
Attribution: Safarik⁶¹⁾ 2014, *Künstler* (ibid. note 9),

60) For their details see: note 43.

61) Safarik's attributions to Müller and his identification of the sitters

Mu 1, p. 30, fig. p. 99 (Müller); <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm780> ("unbekannt")

Gabriel Müller, *Portrait of Gottfried Eichler the younger at the age of circa 28 (1715–1770)*, 80×62 cm, Adolf Loos Apartment & Gallery, Prague, 4 February 2018, lot 2

Attribution: Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), Mu 2, p. 30, fig. p. 100 (Müller/Eichler the younger.) <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Portrait-of-Gottfried-Eichler-junior/6D87C8F46E18909C>

Gabriel Müller, *David with the head of Goliath*, 105×93 cm, Muzeul de Artă Timișoara, inv.no. PMT 80 (Kupecký) Attribution: Safarik 2014, *Künstler* (ibid. note 9), Mu 7, p. 31, fig. p. 101 (Müller) [https://www.muzeul-deartatm.ro/expozitii/expozitii-permanente/arta-europeana/#prettyPhoto\[gallery\]/4/](https://www.muzeul-deartatm.ro/expozitii/expozitii-permanente/arta-europeana/#prettyPhoto[gallery]/4/)

Gabriel Müller, *Portrait of a man*, 80 x61,5 cm, Auction House Zezula, Brno, 9 April 2016, lot 103, Attribution: Zdeněk Kazlepka <https://www.invaluable.com/auction-lot/gabriel-muller-called-kupezky-muller-1688-1760-103-c-dfe4591974>

Gabriel Müller, *Portrait of Conrad Rieß*, Book of glass masters, Library of the Germanisches Nationalmuseum, Sign. Hs 123760, *Glasermeister*, Blatt 21.⁶²⁾ See: Griep 2007 (ibid. note 9), p. 1234: "Sein Portrait von Gabriel Müller befindet sich im Geschworenenbuch der Glaser."

Gabriel Müller, *Portrait of a merchant from Nuremberg named Grundler*, red chalk

See: Karl Sitzmann, *Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken*, vol. 12, Kulmbach 1957, p. 379: "1758 zeichnet M. ein Röteldbildnis des Nürnberger Kaufmanns Grundler", see also: Schad (ibid. note 24), p. 85

(PORTRAIT) PRINTS AFTER GABRIEL MÜLLER, ARRANGED BY ENGRAVER'S NAME IN CHRONOLOGICAL ORDER

Georg Daniel Heumann (1691–1759): *Portraits of: Johann Gottfried von Meiern (1734–35); Friedrich Carl von Schönborn (1735); Johann Karl Löffelholz (1756); Georg II., König von England Kurfürst von Hannover; Georg III.*

Johann Wilhelm Windtner (1696–1765): *Portraits of: Johann Jacob Pfitzer (1731); Wolfgang Gabriel Pachelbl-Gehag (1732); Johann Jakob Hezel (1733); Sophie Elisabeth Reuss, Gräfin Reuß-Untergreiz (1734); Christoph Scheurl von Defersdorf (1741); Christoph Gottfried Peller (1743); Carl Wilhelm Marchdrencker (1743); Christoph Conrad Schmidt (1748); Johann Carl Ebner von Eschenbach (1749);⁶³⁾ Christoph Michael Kress von Kressenstein (1753); Hieronymus Ekebrecht (1755); Paul Jacob Marperger (1760); Sigmund Christoph Harsdorf von Enderbach (1763)*

Georg Lichtensteger (1700–1781): *Portraits of: Carl Ludwig (1749); Christophorus Birkmann (1759); Christoph Conrad Baumgartner (1761); Frontispiece of: Johann Salomo Semler's German adaptation of Bernard de Montfaucon, L'antiquité expliquée et représentée en figures: Griechische und Römische Alterthümer (1757)*

Martin Tyroff (1704–1759): *Versöhnung der Gegenkaiser Friedrich von Österreich und Ludwig von Bayern (1735); (Müller & Johann Justin Preissler, drawer): Portraits of: Philipp Ludwig Huth (1755); Johann David Köhler (1756)*

Johann Jakob Haid (1704–1767): *Portrait of Johann Georg Pfennig (1741)*

Jonas Paulus Funck (1709–1770): *Portrait of Johann Eisser (1739)*

Georg Friedrich Schmidt (1712–1775): *Portrait of Johann Heinrich Burckhard (1746)*

Georg Paul Nusbiegel (1713–1776), *Portrait of Petrus Paulus Werner (s.a.)*

Valentin Daniel Preißler (1717–1765): *Portrait of Hans Joachim Haller von Hallenstein (1759)*

Johann Adam Schweickart (1722–1780): *Portrait of Johann Conrad Wittwer (after 1775)*

Christoph Wilhelm Bock (1755–1836): *Portrait of Gabriel Müller (1778)*

DR. LILIAN C.A.M. RUHE – RADBOUD UNIVERSITY | RU · DEPARTMENT OF ART HISTORY

in this overview are being questioned by the present author for the lack of stylistic similarities to other portraits by Müller and/or insufficient similarities to other known effigies of the alleged protagonists.

62) The rather naive portrayal does not seem to be made by Müller.

63) A version in oil on parchment (the *Prinzipal*?) is found in the *Hausbücher der Mendelschen und Landauerschen Zwölfbrüderhausstiftungen*: Amb. 317b.2° Folio 260 recto (Mendel II), Stadtbibliothek, Nuremberg. It was made in 1744, after Ebner's election as supervisor. Its artist is not listed as Müller but as "N[omen]. N[escio]." See: <https://hausbuecher.nuernberg.de/75-Amb-2-317b-260-r/data> (accessed 20 April 2019).

PORTRÉTISTA A KRESLÍŘ GABRIEL MÜLLER (1688–1764), ALIAS „KUPECKÝ-MÜLLER“. ODDANÝ SVÝM MECENÁŠŮM, NADŠENÝ VYZNAVAČ PŘÍRODY

Z mnoha téměř zapomenutých portrétních umělců, kteří v osmáctém století našli uplatnění ve Svaté říši římské, zůstává Gabriel Müller jedním z nejméně probádaných. O tomto portrétistovi, který se vyškoloval u Jana Kupeckého (1667–1740) ve Vídni a poté asistoval v jeho dílně, toho víme jen velmi málo. Uměleckohistorické příručky zpravidla informují o Müllerovi jen ve spojitosti s Kupeckým. Müller tak zůstává v jeho stínu. Většina Müllerových portrétů je v současnosti známá především díky grafickým reprodukcím.

Nejstarší zdroje

Jedním z nejstarších sekundárních zdrojů o tomto malíři a kreslíři je kniha Christiana Ludwiga von Hagedorna s názvem *Lettre à un amateur de la Peinture* z roku 1755, v níž je Müller krátce zmíněn v kapitole o Kupeckém. Nedlouho poté se zmínka o něm objevila i v Kupeckého životopise z pera Johanna Caspara Füssliho z roku 1758. Ten má částečnou zásluhu na tom, že Müller vstoupil do světa dějin umění pod pseudonymem „Kupecký-Müller“, který jej neoddelitelně pojí s jeho učitelem. Dle jedné teorie měl na starosti drapérie oděvů na Kupeckého portrétech, zatímco jiný výklad se opírá o tvrzení, že tohoto českého umělce doslovně kopíroval, což je třeba chápat tak, že vytvářel věrné kopie Kupeckého děl. Göttingenský historik umění Johann Dominik Fiorillo ve své knize *Geschichte der Zeichnenden Künste* uvádí, že Müller v roce 1723 následoval Kupeckého z katolické Vídne do luteránského Norimberku v Bavorsku, kde se usadil natrvalo. Müller měl vlastní zakázky, ale s Kupeckým i nadále spolupracoval.

Život

S výjimkou stručných zpráv a příruček jako je Thieme-Becker zmiňuje moderní literatura umělce jen velmi okrajově. Griebův *Lexicon of Nuremberger Artists* však shrnuje některá zajímavá genealogická fakta týkající se Müllerova data narození a jeho dalšího života. Svou zásluhu na tom mají i Hagedorn a Heidrun Ludwig. Gabriel Müller se narodil 28. prosince 1688 v Ansbachu. Jeho otcem byl kovář Georg Müller, který působil na braniborsko-ansbašském dvoře. Ten se v roce 1734 stal norimberským měšťanem a dva roky poté se oženil s o jedenáct let mladší Rosinou Catharinou Riešovou. Jestli měl tento poměrně zralý pár děti, zůstávalo až doposud zahaleno tajemstvím. Ze záznamů o křtech u sv. Sebalda v Norimberku však lze vyčíst, že jejich první a poslední syn Johann Gabriel byl pokřtěn 10. srpna roku 1738.

Univerzitní knihovna v Erlangenu dodnes uchovává Müllerovu korespondenci sestávající ze čtyř dopisů adresovaných renomovanému sběrateli a přírodovědci Johannu Ambrosiu Beurerovi (1716–1754). V dopisech, kde se mimo jiné píše o lasturách, se dozvídáme i podrobné informace o Müllerově chatrném zdraví. Více než deset let před smrtí jej postihla chronická choroba, jak vyplývá z jeho dopisu ze dne 10. června 1751, v němž Müller popisuje, že nedokázal vstát z postele na víc jak necelou hodinu denně. Kromě bolestí kolen a nohou si stěžoval na nesnesitelné bolesti močových cest. Další důkaz těchto politováníhodných okolností lze najít v *Nürnbergischen Münz-Belustigung* od Georga Andrease Willa: „Noch lebt ein Schüler von [Kupecky] bey uns, der ihm Ehre macht. Wie sehr wünschten wir, daß dieser trefliche Mann in gesündern und glücklichern Umständen lebte! Es ist Herr Gabriel Müller, den man nur insgemein den Kupecky-Müller nennt. Po umělcově smrti a pohřbu, který se konal 8. listopadu, se o jeho hořkém konci Will zmínil znovu, avšak vynechal podrobnosti: „Der fürtreffliche Schüler des Kupecky, Gabriel Müller, ist im Monate November dieses 1764sten Jahres leider auch, und zwar in harten Umständen und nach vielem Leiden gestorben.“

„Kupecký-Müller“ – následovník Kupeckého

S jistotou lze tvrdit, že poté co se Müller u Kupeckého vyškoloval, žil a pracoval povětšinou ve Vídni, především pak poté, co se stal asistentem svého mentora. Když Müller po roce 1723 následoval Kupeckého do Norimberku, patřili mezi jeho zákazníky příslušníci šlechty, měšťtí úředníci i bohatí měšťané z města i okolí. Po Kupeckého smrti v roce 1740 Müllerovi svěřovali své zakázky klienti jeho bývalého mis-

tra, jako např. Haller von Hallersteinové či rodina Wittwerů. K dalším zákazníkům patřili Karl Wilhelm Friedrich, markrabě braniborsko-ansbašský (1712–1757), člen rodiny, pro níž Kupecký dříve pracoval. Díky výjimečné řemeslné zručnosti povolal Leopold Retty, náročný *Baudirektor* ansbašského dvora, v roce 1736 Müllera do Triesdorfu, aby namaloval portrét markraběte a jeho rodiny pro anglickou královnu. Markrabě Karl Wilhelm Friedrich byl však velmi neklidný a nedokázal dostatečně dlouho stát modelem, což Müllera nebývale rozčilovalo a zapříčinilo, že portrét musel dokončit až po svém návratu do Norimberku.

Umělečtí rytci, kteří převáděli Müllerovy kreslené a malované portréty do grafické podoby, rovněž působili převážně v Norimberku. Müller však občas pracoval také s mědirytcem a tvůrcem mezzotint Johannem Jakobem Haidem (1704–1767) z Augsburgu a s Berlínanem Georgem Friedrichem Schmidtem (1712–1775), kteří byli tehdy velmi žádaní. Jako nejpłodnější se nakonec ukázala spolupráce s Johannem Wilhelmem Windtnerem (1696–1765) z Norimberku – v letech 1731–1763 vzniklo nejméně třináct portrétů. Seznam umělců, kteří převáděli Müllerova díla do grafické podoby, je uveden v závěru tohoto eseje.

Všestranné umělecké kvality

Jednou ze zvláštností, která dotváří obraz o Müllerovi jako člověku a umělci, je jeho záliba ve sběru a kreslení schránek exotických hlemýžďů a lastur. Tato méně známá stránka jeho umění, stejně jako široké znalosti o této problematice, mu vynesly druhý přídomek, který se dokonce objevuje na rytině jeho portrétu: „Amator rerum naturalium“ (obr. 1). Nikterak proto nepřekvapí, že ho sběratelé přírodnin žádali o detailní kresby do svých knih, které o této společné zálibě publikovali. Müller tak například vytvořil sedm listů s kresbami lastur, které Franz Michael Regensfuß převedl do grafické podoby a oúžil do své publikace *Auserlesene Schnecken, Muscheln und andere Schaalthiere* (Stadtbibliothek, Nuremberg). Müller, jenž se v matričních záznamech o křtu, kde je uveden jako kmotr, tituluje jako „Kunstmahler u[nd] Contrefejer“, maloval také zátiší s lasturami na měděném plechu nebo na dřevě a často vytvářel protějškové obrazy. Dvě taková díla jsou součástí rozsáhlé sbírky Johanna Jacoba Hertela v Norimberku. V lexikografických pracích o ilustrátorech zoologických knih se však Müllerovi nedostalo téměř žádné pozornosti.

Müllerovu další prestižní zakázkou, které dosud nebyla věnována pozornost, byl návrh frontispisu, který dle Müllerovy předlohy vyryl Georg Lichtensteger pro německou adaptaci slavného díla Bernarda de Montfaucona s názvem *Antiquité expliquée et représentée en figures* (Paříž, 15 svazků, 1719–1724), vydaného v roce 1757 pod názvem *Griechische und römische Alterthümer*. Müller navíc pro publikaci vytvořil podle Montfauconových antických motivů 150 perokreseb, které opět do grafické podoby převedl Lichtensteger. Album s originály těchto kreseb se objevilo na francouzském trhu teprve nedávno. Dobový nápis na přední straně dokládá jeho vysokou hodnotu, která odpovídala ročnímu platu: „Diese hinnen liegende 150 Zeichnungen nebst den Titel, so zu dem Montfauconischen Werk gehörend, sind alle von der Hand des Herrn Gabriel Müllers gezeichnet, es haben 600 F [guilders] gekostet“. Müllerova spoluúčast na projektu je tak dalším dokladem jeho všestrannosti i kreslířského nadání.

Müllerovy (auto)portréty

Müllerův vzhled známe z rytiny Christopa Wilhelma Bocka z roku 1778, která údajně vychází z kresby umělcova autoportrétu z roku 1758, kde je zachycen ve věku sedmdesáti let (obr. 1). Grafický portrét jej znázorňuje ve dvojí poloze, jako sběratele a malíře/portrétistu. To, že kompozice rytiny nepředstavuje vlastní či věrnou reprodukci autoportrétu, ale spíše jakousi pastišovou portrétní směsicí, kterou rytcevydavatel vytvořil čtrnáct let po Müllerově smrti v roce 1764 (srov. obr. 4), rovněž potvrzuje i datace na portrétu ženy zobrazené na stojanu za malířem. Vysoký účes této dámy, kterou je norimberská malířka Regina Catharina Sengová (1756–1786), nepřišel do módy dříve než na konci šedesátých let 18. století. Není proto možné, aby byl namalován

ve stejnou dobu jako autoportrét z roku 1758. Kromě toho existují dva další stavy této rytiny: jeden, který zobrazuje pozměněný portrét na malířském stojanu a druhý, na němž bylo plátno na stojanu vyběleno, a to na základě oficiální stížnosti Sengové, podle níž ji Bock vykreslil jakoby trpěla strumou, což také zřejmě dokládá, že kompozice rytiny byla dílem grafika.

Druhý portrét, provizorně nazvaný Gabriel Müller, vytvořil Jan Kupecký (obr. 2). Toto vyobrazení malíře, které je dnes uloženo v norimberském Germanisches Nationalmuseum (ve městě doloženo již od roku 1778), bylo původně pokládáno za portrét Kupeckého kolegy a přítele Davida Hoyera (1667–1720), později za portrét Kupeckého studenta Christiana Benjamina Müllera (1690–1758) a ještě později jednoduše označeno jako „Brustbild des Malers Müller“. Teprve v roce 1928 přišel Eduard Šafařík s tvrzením, že oním portrétovaným je Gabriel Müller. V nejnovější publikaci, která o portrétu pojednává, bylo toto označení přijato, i když s otazníkem, jenž doplnil Šafaříkův vnuk. K této hypotéze se přiklání i autor online katalogu. Výše uvedená rytina představující umělce ve věku sedmdesáti let (obr. 1) však vyvolává vážné pochybnosti o předchozím určení Gabriela Müllera. Kromě věkového rozdílu to vypadá, že oba portréty zobrazují zcela odlišné osoby, které se sobě příliš nepodobají: tvar lehce dolů zakřiveného nosu na Bockově rytině a mírně zvednutá špička nosu na Kupeckého olejomalbě (obr. 2) se natolik zásadně rozcházejí, že není možné, aby šlo o stejného muže. Na druhé straně však tato fyziognomie více odpovídá rytině autoportrétu a Preisslerovu portrétu Christiana Benjamina Müllera (1690–1758) (obr. 3), jak uvedl Christoph Gottlieb von Murr již v roce 1784.

Dle tvrzení Ludwiga se třetí portrét Gabriela Müllera nachází v Museu der bildenden Künste v Lipsku – je vyveden křídou a jeho autorem je Georg Martin Preissler (obr. 3). Jedná se však o nesprávnou atribuci: jak již bylo uvedeno, tato práce na papíře zobrazuje výše zmiňovaného dráždanského dvorního malíře a Kupeckého žáka Christiana Benjamina Müllera, který stejně jako Gabriel pravidelně maloval portréty, jež následně různí autoři převáděli do grafické podoby. Též Christiana Benjamina zmiňuje také Hagedorn jako jednoho ze dvou talentovaných žáků Kupeckého, kteří mají stejné příjmení. Christian Benjamin byl původně žákem Samuela Bottschilda (1641–1706), dráždanského dvorního malíře, který však odešel do Norimberku, aby si pod vedením Kupeckého v letech 1726–1732 zdokonalil technické dovednosti olejomalby. Tento všestranný „Porträt- und Miniaturmaler, Radierer, Landschaftszeichner“ maloval také náboženské a historické obrazy a fresky, avšak proslavil se především svými kresbami inspirovanými Rubensovými 39 nástrojnými malbami v jezuitském kostele v Antverpách, které shořely poté, co kostel krátce po jejich dokončení zasáhl blesk. Stejně jako Gabriela, i Christiana Benjamina trápila choroba, která mu v posledních letech života bránila ve výkonu jeho profese. Je patrné, že oba Müllerové, Gabriel i Christian Benjamin, bývají v literatuře často zaměňováni, neboť oba byli nositeli stejného příjmení a oba se vyškolili u Kupeckého.

Čtvrtý portrét lze naproti tomu bezpečně označit jako autoportrét Gabriela Müllera. Obraz byl původně v soukromé sbírce ve Fürthu poblíž Norimberku, avšak v roce 1988 byl odcizen (obr. 4). Na tomto „portrétní sběrateli“ je vyobrazen sedící muž v krátkém ležérním „domácím“ obleku se sbírkou lastur vyskládanou na stole před sebou, přičemž největší exemplář drží v ruce. Ačkoli nelze ověřit, že dítě v popředí představuje ženskou protagonistku z rytiny (obr. 1), o čemž se nás snaží přesvědčit sugestivní název *Selbstbildnis mit Regina Katharina Seng im Kindesalter (?)*, mužova fyziognomie, ač stranově převrácená, velmi odpovídá Müllerovi na Bockově rytině. Vedle této neznámé kresby mohl být jejím východiskem i portrét pocházející z Fürthu. Jak tvar nosu, tak i nasolabiální rýha a celkový výraz tváře vykazují přesvědčivé shody.

Další portrét Gabriela Müllera nakreslila rudkou již dříve zmíněná norimberská umělkyně Regina Catharina Sengová. Portrét je známý díky aukci sbírky knih a umění obchodníka Johanna Andrease Börnera z Norimberku, která proběhla 28. listopadu 1864 v Lipsku a kde byla kresba nabízena k prodeji pod číslem 201. Jak je uvedeno v katalogu, byla podepsána Müllerovým jménem.

Z toho vyplývá, že v současnosti existují pouze dvě známá díla – alespoň díky vyobrazení – která lze bezpečně označit za portréty Gabriela Müllera (obr. 1, 4).

Müller v Jaroměřicích

Müller Kupeckého doprovázel na různé dvory, kde se nejen podílel na zakázkách jako jeho asistent, ale též pracoval samostatně jako portrétista a kopista. Jeho pobyt na dvoře hraběte Jana Adama z Questenberka v letech 1715–1720 v Jaroměřicích nad Rokytnou, kde je doložen i jako Questenberkův dvorní malíř, jistě souvisel s kontakty, které Kupecký v předchozích letech navázał. Pro hraběte pravděpodobně pracoval již v roce 1713, protože tehdy Müller v Jaroměřicích konvertoval z protestantské na katolickou víru. Kromě portrétů hraběte z Questenberka a jeho ženy (obr. 5, 6) Müller rovněž vytvořil kopii známého *Portrétní hraběte Questenberka s loutnou* od Jana Kupeckého. Questenberkův oficiálnější *Celofigurální portrét před zámekem* je rovněž tradičně připisován Müllerovi, přestože se vyobrazená fyziognomie, především pak tvar nosu, zřetelně odlišuje od signovaného portrétního (obr. 5). V zámecké sbírce, která se původně nacházela v Lukách nad Jihlavou a dříve patřila Kounicům, jsou dvě varianty dříve zmiňovaných portrétů hraběcího páru (obr. 5, 6), které nepochybně také namaloval Müller (obr. 7, 8). Ačkoli inventáře questenberského dvora evidují celou řadu (kopií) portrétů, u většiny bohužel schází jméno autora či totožnost portrétovaných osob. Mnoho velmi kvalitních portrétů, které se nacházejí v zámku a jeho depozitáři a které Müller namaloval či vytvořil kopie dle originálů (tzv. *Prinzipalen*) jiných vynikajících mistrů, např. Franze van Stamparta (1675–1750), však stále čeká na přesné určení autorství.

Hrabě Questenberk dokázal nejen ocenit Müllerovy malířské kvality, ale také dal na jeho úsudek i v jiných oblastech umění, jak dosvědčuje například rada, kterou od umělce obdržel v roce 1716, kdy mu předložil plány pro stavbu kostela. Kromě toho hrabě trval na tom, aby Müller učil v portrétním umění místní umělce, např. sirotka Jana Josefa Setinského, který se u něj vyškolil v roce 1722 po svém návratu z Vídně (1720). Po roce 1723 Müllerovu funkci na questenberském dvoře převzal malíř Jean Baptist Glunck (1696–1774). Přestože Müller dlouhou dobu pracoval pro šlechtice, kteří střídavě pobývali ve Vídni a na svých venkovských panstvích, nebyla o něm v císařském městě prozatím nalezena žádná zmínka.

Jan Adam z Questenberka (1678–1752)

Záznam o křtu Janu Adamu z Questenberka je spojen s datem 24. února 1678, kdy je uveden v matriční knize kostela sv. Štěpána ve Vídni a kde se dozvídáme, že se narodil Janu Antonínu z Questenberka a Marii Kateřině z Questenberka, rozené ze Stadlu. Jeho dědeček Gerhard pocházel z prastarého rodu z Kolína nad Rýnem a stal se prvním Questenberkem, který vstoupil do habsburských služeb. Ze všech statků, které rodina získala ve východních Čechách, na Moravě a v dolním Rakousku si Adamův otec zvolil za své hlavní sídlo Jaroměřice nad Rokytnou. Když v roce 1686 Adam přišel o oba rodiče, stal se jeho poručníkem bratranec z otcovy strany, Leopold Josef z Lamberka (1654–1706). V roce 1696 Questenberk dokončil studia filozofie (ve Vídni) a práv (v Praze) a následně byl na základě dědičného práva povýšen do šlechtického stavu. Poté se vypravil na tříletou kavalírskou cestu, během níž navštívil Německo, Nizozemí, Anglii, Francii a Itálii. Po návratu do Vídně zahájil svou kariéru u dvora: v roce 1702 se stal dvorním radou (*Hofrat*), v roce 1706 říšským dvorním radou (*Reichshofrat*), a v roce 1723 skutečným tajným radou (*wirklicher Geheimer Rat*), a komořím císařské a královské milosti (k. k. *Kämmerer*). Jeho strmě stoupající kariéra se z nejasných (snad osobních) důvodů zastavila ve chvíli, kdy byl roku 1736 jmenován hlavním císařským komisařem (*Prinzipalkommissar*) moravského zemského sněmu – tuto méně prestižní funkci přijal poněkud zdráhavě. Přesto se 22. listopadu 1740 objevil mezi třinácti členy výboru pro inauguraci Marie Terezie. Questenberkův životopis byl ještě před jeho smrtí v roce 1741 uveřejněn v Zedlerově *Lexikonu*, kde byl uveden se celým svým titulem. Adam se ženil dvakrát: poprvé si v roce 1707 vzal hraběnku Marii Antonii z Truchsess-Waldburgu, Friedbergu a Scheeru (1691–1736). Jeho druhou ženou se v roce 1738 stala hraběnka Marie Antonie z Kounic (1708–1778), sestra Václava Antonína z Kounic. Ze šesti dětí, které vzešly z prvního manželství, se dospělosti dožila pouze Marie Karolína (1712–1750). Vzhledem k tomu, že jeho druhé manželství bylo bezdětné a jeho jediná dcera zemřela bez potomků, přenechal Adam nejen svůj majetek, ale také jméno a rodinný erb synovi svého švagra Václava, k čemuž získal zvláštní povolení od Marie Terezie. Adam se zapísal do historie jako velmi talentovaný hudebník, mecenáš, stavebník a osvícený a lidský panovník. Jeho rod vymřel 10. května 1752.

Marie Antonie z Questenberka, rozené hraběnka z Truchsess-Waldburgu, Friedbergu a Scheeru (1691–1736)

Dne 8. března 1707 se Adam oženil s Marií Antonií Ferdinandou Rosou, narozenou 30. srpna 1691 a dle dobového zdroje známou jako „des heil. Röm. Reichs Erb-Truchsetzin und Gräfin von Friedberg zu Scheer“. Po svatbě se šestnáctiletá hraběnka stala dvorní dámou císařovny Amálie Vilemíny (1673–1742). Ovdovělá císařovna Eleonora Magdalena Falcko-Neuburská (1655–1720) ji 3. května 1708 udělila rakouský Řád hvězdového kříže. Marie Antonie má tento symbol nejvyššího vyznamenání pro šlechtičky na sobě pouze na jediném z dochovaných portrétů. V souladu se svým společenským postavením se Marie Antonie pravidelně účastnila šlechtických zábav, jak dokládá její přítomnost na slavnostních jízďách na saních a maškarních bálech. Stejně jako její manžel a dcera, i ona ráda navštěvovala hudební a operní představení. Jejich manželství, v němž pět dětí zemřelo v kojeneckém či dětském věku, nebylo vždy šťastné, avšak za hlavní důvod manželských neshod se často považuje spíše hraběnčino bezuzdné utrácení za šperky a garderobu. Zemřela 26. listopadu 1736 v Jaroměřicích.

Müllerovy portréty Jana Adama z Questenberka a Marie Antonie z Questenberka, rozené z Truchsess-Waldburgu, Friedbergu a Scheeru

Autorem dvojice obrazů zachycujících hraběte Questenberka a jeho ženu v roce 1717 je Gabriel Müller, jak ostatně napovídá signatura (obr. 5, 6). Na portrétu hraběte se zachoval podpis i rok „Gabriel Müller fecit: Aox 1717“ (obr. viz vyobrazení v článku Luboše Machačka). Portrét Marie Antonie byl v minulém století kompletně restaurován, díky čemuž se žádné zbytky signatury nedochovaly. Původní signatura údajně zněla takto: „Gabriel Müller fecit 1717“. Zajímavostí je, že oba portréty jsou ztvárněny jako polopostavy na obdélníkových podložkách, avšak v malovaných oválech, jež vytvářejí dojem rámu, což byl tehdy oblíbený koncept portrétů v zámeckých sbírkách.

Portréty párů jsou tradičně pojímány jako protějšky: žena je obvykle vyobrazena vlevo od muže – bráno z pohledu portrétované osoby – protože jako zástupkyně slabšího pohlaví musela zaujímat méně významnou levostrannou (latinsky „sinister“) pozici. Pro ještě větší zdůraznění hierarchického řádu mezi muži a ženami si malíř také lehce pohlíží na pohledem diváka. Adam, jehož hlava je mírně pozvednuta, shlíží dolů na diváka, zatímco skromnější pozice hlavy Marie Antonie je pojednána tak, že na ni divák vždy pohlíží trochu shora, takže se jejich pohledy nikdy přímo nestřetnou. Kompozice portrétů jsou pečlivě sladěny, přičemž jednotlivé motivy vykazují četné paralely. Kupříkladu hlavy Adama a Antonie jsou nasměrovány k sobě, jejich těla se však odklánějí jak vzájemně od sebe, tak od diváka. Viditelné části Adamových paží jsou dostatečně velké na to, aby zdůraznily jeho mužnost, tzv. renesanční loket (ruce v bok). Postoj i objemové rozložení postavy Marie Antonie zrcadlově odpovídají Adamovi. Jejich oblečení – on v kyrsu, ona v okázalé róbě – reprezentuje jejich společenské postavení a bylo považováno za klasické a nadčasové. Zelená barva Adamova kabátu se opakuje na stuze Antoniina vysokého drdolu: u obou portrétovaných nacházíme kučery kadeří spadající na ramena, odrazy barev a světla na kovové lesklých látkách, rozložení stínů na tělech, ztvárnění textury namalové látky i přesvědčivý náznak pohybu. Questenberkovy oříškové hnědé vlasy známé z jeho předchozích portrétů zůstaly skryty pod alonžovou parukou, která zcela určovala módní směr tohoto období. Devětatřicetiletému hraběti se daří v mnoha směrech, což lze odvodit z jeho rozsáhlé stavební činnosti a stoupající kariéry. V porovnání s jeho předchozími portréty mu přibyla nejen léta, ale i kila, jak je patrné na první pohled.

Marie Antonie měla v době, kdy ji Müller portrétoval, za sebou již pět těhotenství a dvě zemřelé děti. Z jejího vzhledu však vyzařuje mládí a svěžest. Pokud jde o míru idealizace a ztvárnění Mariiny fyziognomie, je Müllerovo pojetí viditelně odlišné od jiných jejích portrétů, které pravděpodobně namaloval Jan Kupecký. Müller jí například zvětšil oči, avšak nos nevymodeloval do takových detailů, jak je tomu na Kupeckého portrétu, kde je zdůrazněna jeho délka i zakřivení. Dámské portréty se idealizovaly častěji než pánské, dokonce do takové míry, že někteří umělci s jistým sebezapřením malovali ženy tak, že si byly všechny podobné jako sestry. Portréty dam, které namaloval Müllerův současník na pruském dvoře, francouzský malíř Antoine Pesne (1683–1757), tak často postrádají osobitost. Jeden z prvků ide-

alizace se týkal pokožky dam. Znázorňovat ji jako dokonalou a světlou patřilo k dobovému zvyku. Ačkoli dokonalá pleť byla nesmírně vzácná, například kvůli epidemii neštovic, bleďá pleť mnohdy odpovídala realitě. Bylo zvykem, že se ženy vyhýbaly slunečním paprskům. Jákýkoli náznak opálení prozrazoval práci venku, proto při pobytu v exteriéru ženy nosily závoj. K dosažení požadovaného efektu světlé pleti navíc používaly kosmetiku, často toxickou. Pro většinu portrétů Marie Antonie je tento rys příznačný – její bleďá pokožka obvykle kontrastuje s Adamovým načervenalým obličejem. V porovnání s Kupeckého portrétem hraběnky prozrazuje Müllerův svěží portrét Marie Antonie jeho vlastní styl, který si zvolil. Považujeme-li datum původní signatury za správné, pak byl pár portrétován u příležitosti desátého výročí jejich sňatku.

Protějškové obrazy pocházející ze sbírky zámku Luka nad Jihlavou (obr. 7, 8) vycházejí ze stejné portrétní studie v malovaných oválech, i když v porovnání s výše popsány pracemi byly kostýmy, účesy a natočení Questenberkova trupu pozměněny (obr. 5, 6). Paruka hraběte a účes Marie Antonie ukazují na pozdější datum vzniku, spíše než v roce 1717 krátce před rokem 1720. Zatímco na tomto portrétu je Adam znázorněn jako šlechtický vůdce v kyrsu (obr. 5), na portrétu z Luk nad Jihlavou (obr. 7) chce vyvolat dojem okázalosti a elegance. To se mu daří díky poněkud pompézní drapérii červeného pláště se stříbrným lemem, který mu splývá s ramen a napůl zakrývá jeho bohaté zlatem a stříbrem zdobený brokátový kabátec. Díky takovému prostorovému uspořádání a nepředvídatelnému rozptýlení světla v záhybech dochází nejen k zvýšení objemu figur, ale dodává to větší hloubku a dynamiku jejich téměř nehybné frontalitě. To v divákovi zanechává velmi silný dojem. Jak již bylo naznačeno výše, oba tyto skvěle namalované portréty jsou dílem Gabriela Müllera nebo přinejmenším jeho napodobitele.

Další portréty připisované Müllerovi

Gabriel Müller, *Portrét Marie Salome z Harsdörferu*, 42,6 × 31,3 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. č. Gm 1546 <https://www.bildindex.de/document/obj00120064>

Gabriel Müller, *Portrét Sigmunda Christoha Harsdörfera (1689–1759)*, 1749, 42,6 × 31,3 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. č. Gm 1545, zapůjčeno do Friedrich von Praun'schen Familienstiftung <http://portraits.hab.de/person/4871/>

Gabriel Müller, *Portrét barona Heinricha Christoha Hochmanna von Hohenau*, 1747, 110,2 × 92,6 cm, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, inv. č. Gm 0055, dlouhodobě zapůjčeno do Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv.no. Gm 826. <https://www.bildindex.de/document/obj00120065>; coll. Ha-gen 1778; Jäck 1825, s. 93

Gabriel Müller, *Portrét Heinricha Christoha Hochmanna von Hohenau*, 110,5 × 93 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. č. Gm 780

Atribuce: Šafařík 2014, *Künstler*, Mu 1, s. 30, obr. s. 99 (Müller); <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm780> („unbekannt“)

Gabriel Müller, *Portrét Gottfrieda Eichlera mladšího ve věku asi 28 let (1715–1770)*, 80 × 62 cm, Adolf Loos Apartment & Gallery, Praha, 4. 2. 2018, položka č. 2

Atribuce: Šafařík 2014, *Künstler*, Mu 2, s. 30, obr. s. 100 (Müller/Eichler mladší) <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Portrait-of-Gottfried-Eichler-junior/6D87C8F46E18909C>

Gabriel Müller, *David s hlavou Goliáše*, 105 × 93 cm, Muzeul de Artă Timișoara, inv. č. PMT 80 (Kupecký)

Atribuce: Šafařík 2014, *Künstler*, Mu 7, s. 31, obr. s. 101 (Müller) [https://www.muzeuldeartat.ro/expozitii/expozitii-permanente/arta-europeana/#prettyPhoto\[gallery\]/4/](https://www.muzeuldeartat.ro/expozitii/expozitii-permanente/arta-europeana/#prettyPhoto[gallery]/4/)

Gabriel Müller, *Portrét muže*, 80 × 61,5 cm, Aukční dům Zezula, Brno, 9. 4. 2016, položka č. 103, Atribuce: Zdeněk Kazlepka <https://www.invaluable.com/auction-lot/gabriel-muller-called-kupecky-muller-1688-1760-103-c-dfe4591974>

Gabriel Müller, *Portrét Conrada Rieße*, kniha sklářských mistrů, Knihovna Germanisches Nationalmuseum, Sign. Hs 123760, *Glasermeister*, Blatt 21. Viz Griep 2007, s. 1234: „Sein Portrait von Gabriel Müller befindet sich im Geschworenenbuch der Glaser.“

Gabriel Müller, *Portrét obchodníka z Norimberku jménem Grundler, kresba rudkou*, viz Karl Sitzmann, *Künstler und Kunsthandwerk*

ker in Ostfranken, sv. 12, Kulmbach 1957, s. 379: „1758 zeichnet M. ein Röteldbildnis des Nürnberger Kaufmanns Grundler“, viz také Schad, s. 85

(Portrétní) rytiny dle předlohy Gabriela Müllera, chronologicky uspořádaný jmenný seznam rytců:

Georg Daniel Heumann (1691–1759): *Portréty Johanna Gottfrieda von Meiern* (1734–35); *Friedricha Carla von Schönborn* (1735); *Johanna Karla Löffelholz* (1756); *Georga II., König von England Kurfürst von Hannover*; *Georga III.*

Johann Wilhelm Windtner (1696–1765): *Portréty Johanna Jacoba Pfitzera* (1731); *Wolfganga Gabriela Pachelbl-Gehaga* (1732); *Johanna Jacoba Hezela* (1733); *Sophie Elisabeth Reussové, Gräfin Reuß-Untergreiz* (1734); *Christopha Scheurla von Defersdorf* (1741); *Christopha Gottfrieda Peller* (1743); *Carla Wilhelma Marchdrencera* (1743); *Christopha Conrada Schmidta* (1748); *Johanna Carla Ebnera von Eschenbach* (1749); *Christopha Michaela Kresse von Kressenstein* (1753); *Hieronyma Ekebrechta* (1755); *Paula Jacoba Marpergera* (1760); *Sigmunda Christopha Harsdorfa von Endernbach* (1763)

Georg Lichtensteger (1700–1781): *Portréty Carla Ludwiga* (1749); *Christophora Birckmanna* (1759); *Christopha Conrada Baumgartnera* (1761); *Frontispisy Johanna Salomoa, Semlerova německá adaptace Bernarda de Montfaucona, L'antiquité expliquée et représentée en figures: Griechische und Römische Alterthümer* (1757)

Martin Tyroff (1704–1759): *Versöhnung der Gegenkaiser Friedrich von Österreich und Ludwig von Bayern* (1735); (Müller & Johann Justin Preissler, kreslíř): *Portréty Philippa Ludwiga Hutha* (1755); *Johanna Davida Köhlera* (1756)

Johann Jakob Haid (1704–1767): *Portrét Johanna Georga Pfenninga* (1741)

Jonas Paulus Funck (1709–1770): *Portrét Johanna Eissera* (1739)

Georg Friedrich Schmidt (1712–1775): *Portrét Johanna Heinricha Burckharda* (1746)

Georg Paul Nusbiegel (1713–1776), *Portrét Petruse Pauluse Wenera* (s.a.)

Valentin Daniel Preißler (1717–1765): *Portrét Hanse Joachima Hallera von Hallerstein* (1759)

Johann Adam Schweickart (1722–1780): *Portrét Johanna Conrada Wittwera* (po 1775)

Christoph Wilhelm Bock (1755–1836): *Portrét Gabriela Müllera* (1778)

OBRÁZKY

Obr. 1: Christoph Wilhelm Bock (1755–1836), podle předlohy Gabriela Müllera, *Portrét Gabriela Müllera*, 1778, mědiryt, 273 × 200 mm, Hamburger Kunsthalle, grafický kabinet, inv. č. 63146

Obr. 2: Jak Kupecký (1666–1740), *Portrét Christiana Benjamina Müllera*, olej na plátně, 89,5 × 70,5 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. GM 456

Obr. 3: Georg Martin Preissler (1700–1754), *Portrét Christiana Benjamina Müllera před malířským stojanem, černá a modrá křída na papíře*, 322 × 255 mm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. č. 138

Obr. 4: Gabriel Müller, *Autoportrét se sbírkou lastur a dívkou*, olej na plátně, 77 × 65 cm, současné umístění neznámé

Obr. 5: Gabriel Müller, *Portrét Jana Adama z Questenberka*, 1717, olej na plátně, 87 × 67 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytinou, inv. č. JR05887

Obr. 6: Gabriel Müller, *Portrét Marie Antonie z Questenberka*, 1717, olej na plátně, 87 × 67 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytinou, inv. č. JR00576

Obr. 7: Gabriel Müller, *Portrét Jana Adama z Questenberka*, olej na plátně, 89 × 68 cm, sbírka Luka nad Jihlavou, zámek Jaroměřice nad Rokytinou, inv. č. JR05331

Obr. 8: Gabriel Müller, *Portrét Marie Antonie z Questenberka*, olej na plátně, 87,5 × 68 cm, sbírka Luka nad Jihlavou, zámek Jaroměřice nad Rokytinou, inv. č. JR05334

Překlad Lucie Kasíková