

BAROCKBERICHTE

11/12





Johann Kronbichler

Michael Angelo Unterberger und sein Einfluß auf Franz Sebald Unterberger

Die Beschäftigung mit Michael Angelo Unterberger schließt zwangsläufig auch die mit den anderen Mitgliedern dieser Künstlerfamilie ein und durch die geschwisterlichen Bande vor allem die mit seinem um elf Jahre jüngeren Bruder Franz Sebald. Dieser Zusammenhang ist auch von der Kunstgeschichtsschreibung immer schon berücksichtigt worden. So ist etwa Kunibert Zimmers Büchlein mit dem „Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei des 18. Jahrhunderts“, wie er es im Untertitel nannte, beiden Künstlern gewidmet.¹ Auch Nicolò Raso weist in dem Ausstellungskatalog zu Franz Sebald Unterberger (1977) darauf hin, daß eine künftige Auseinandersetzung mit diesem Künstler nicht ohne Einbeziehung seines Bruders Michael Angelo und der Neffen Christoph (1732–1798) und Ignaz (1742–1797) sowie der zwei weiteren Neffen Antonio Vincenzi (1718–1753) und Antonio Scopolì (1725–1785) erfolgen kann bzw. sollte.² Dasselbe Anliegen einer größeren Zusammenschau des unmittelbaren künstlerischen Umfeldes stellte sich auch bei der Ausstellung über Michael Angelo Unterberger. In der zur Ausstellung erschienenen Katalogmonographie ist dieser Komplex in einem eigenen Kapitel über den künstlerischen Ein-

fluß Michael Angelo Unterbergers kurz dargestellt und mit einigen Beispielen belegt.³ Den Einfluß auf seinen Bruder Franz Sebald noch etwas ausführlicher darzulegen, soll im folgenden Beitrag versucht werden.

Wir haben bei Franz Sebald Unterberger eine ähnliche biographische Situation vor uns wie bei Michael Angelo. In beiden Fällen sind die schriftlichen Quellen äußerst dürftig, hingegen besitzen wir jeweils eine ausreichende Kenntnis ihrer Werke, die für eine Beurteilung der beiden Künstler letztlich entscheidend ist.

Michael Angelo ist noch ein direkter Schüler Giuseppe Albertis, während sein Bruder, der 1706 geboren wurde, beim 1716 verstorbenen Alberti natürlich keinen Unterricht mehr nehmen konnte, sondern dieses Schulgut über seinen Bruder vermittelt bekam. Vermutlich war Franz Sebald vom Vater nicht wie sein Bruder Michael Angelo für den Beruf des Malers bestimmt gewesen, sondern er hatte diese Bestimmung von Geburt an und von seinem Temperament her, wie Raso in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog von 1977 ausführte.⁴

Da Michael Angelo am Beginn der 20er Jahre, als die künstlerische Ausbildung Franz Sebalds ihren Anfang nahm, vermutlich nicht

mehr ständig in Cavalese weilte, wird auch der Unterricht von seiner Seite nicht kontinuierlich, sondern eher unregelmäßig stattgefunden haben. Aufgrund von verschiedenen venezianischen Motivzitativen wird in dieser Zeit auch ein Venedig-Aufenthalt, vor allem in der Schule des Giovanni Battista Pittoni, angenommen. Ein nicht zu unterschätzendes Bildungselement waren schließlich auch bei Franz Sebald die lokalen Künstler in Südtirol: die Maler Kessler, Ulrich Glantschnigg, Matthias Pußjäger u. a. m.

Um 1730 finden wir Franz Sebald in Brixen, wo er bei den Klarissen den Auftrag für einen Zyklus der hl. Klara erhielt. Das bescheidene Honorar von 20 Gulden pro Bild spricht dafür, daß der mit dieser Aufgabe betraute Künstler noch keinen Namen hatte und die Proben seines Könnens erst liefern mußte. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß dem jungen Künstler der umfangreiche Zyklus von 24 Einzelszenen in Form einer druckgraphischen Serie vorgelegt wurde. Das Erstaunliche an dieser Bilderfolge ist auch nicht in der Bilderfindung zu sehen, sondern in der malerischen Ausführung, die mit großer Virtuosität und Freiheit des Pinselstriches erfolgte. Franz Sebald wollte sich mit diesem Auftrag offensichtlich profilieren und



sein ganzes Können unter Beweis stellen. Die Bravour des jungen Künstlers fand auch in lobenden Worten der Konventschronik ihren Niederschlag, wo es bereits 1731 heißt: „In-

itium his diebus egregie fecit . . .“. 1733 beendete Franz Sebald diesen ersten umfangreichen Auftrag und malte im folgenden Jahr für den Frauenchor auch noch einen Kreuz-

weg. Verschiedene andere Arbeiten des Künstlers im Kloster der Klarissen nehmen sich daneben wie Zugaben eines Virtuosen nach einem gelungenen Konzert aus, wobei gerade in solchen Zugaben nicht selten noch einmal eine Steigerung des Könnens geboten wird. Als eine solche darf wohl eine Engelsturz-Darstellung gesehen werden, die offenbar auch in kompositioneller Hinsicht als gelungene Eigenleistung zu bewerten ist. Franz Sebald hatte sich mit diesen Arbeiten für das Klarissenkloster soweit einen Namen gemacht, daß er fortan genügend Aufträge erhielt, ja möglicherweise sogar etwas davon an seinen Bruder abgeben konnte, wie etwa das Beispiel der beiden ehemaligen Seitenaltarbilder für die Pfarrkirche in Cavalese zeigt, wo eines der beiden Bilder von Franz Sebald und das zweite von Michael Angelo stammt.⁵

Im Gegensatz zu Michael Angelo blieb Franz Sebald in Tirol und strebte nie über diesen Bereich hinaus, wenn man von einigen Arbeiten im Schwäbischen (Bochingen bei Oberndorf am Neckar, Ehingen an der Donau und Erlaheim bei Balingen) absieht. Ob er seinem Temperament nach zu gemächlich war, um sich den hohen Anforderungen der akademischen Laufbahn seines Bruders anzuschließen, wissen wir nicht. Die zahlreichen Werke Franz Sebalds in Süd- und Nordtirol sowie im Trentino sprechen zumindest dafür, daß seine Arbeit gefragt und geschätzt war und er damit sein Auskommen hatte. Er hat neben den vielen bescheidenen Aufträgen für kleine Landkirchen durchaus auch einige bedeutende Arbeiten aufzuweisen, wie beispielsweise das Hochaltarbild in der Kapuzinerkirche in Brixen mit der Darstellung der mystischen Vermählung der hl. Katharina, das für einen Altar im Brixener Dom konzipierte, dort aber nie verwendete Altarbild mit dem Abschied Jesu von seiner Mutter im Diözesanmuseum Brixen, das Hochaltarbild in der Spitalskirche in Bruneck oder das vermutlich letzte große Altargemälde mit der Steinigung des hl. Stephanus in der Pfarrkirche von Villanders. Trotz der zahlreichen Aufträge fällt dennoch auf, daß die wenigen Aufträge von überregionaler Bedeutung in Tirol, wie es beispielsweise die Hochaltarbilder für die Dominikanerkirche in Bozen, für die neuerbaute Stiftskirche von Neustift und vor allem für den Dom in Brixen waren, nicht Franz Sebald Unterberger oder der gebürtige Brixener und in Wilten bei Innsbruck ansässige Johann Georg Grasmair erhielten, sondern Josef Ignaz Mildorfer, Michael Angelo Unterberger und Paul Troger, also Tiroler, die es in der Haupt- und Residenzstadt Wien zu künstlerischem Ansehen gebracht haben. Es scheint hier nicht so sehr eine Frage zu sein, daß die ansässigen Künstler dieser Aufgabe etwa nicht gewachsen gewesen wären, sondern es zeigt exemplarisch die Situation und das Schicksal des provinziellen Künstlers, der alles machen darf, aber im entscheidenden Fall nicht zum Zuge kommt. Franz Sebald wird sowohl in

Abb. auf Seite 386: Franz Sebold Unterberger, Engelssturz, um 1755/60, Öl/Lw.; Absam in Tirol, Pfarrkirche, Hochaltarbild.



Abb. auf Seite 387: Michael Angelo Unterberger, Engelssturz, datiert 1752, Öl/Lw.; Wien, Michaelerkirche; ehemaliges Hochaltarbild, welches 1781 anlässlich der Errichtung des neuen Hochaltars von J. B. d'Avrange und C. Merville an die obere Ostwand des rechten Querschiffs versetzt wurde (Foto nach Restaurierung durch die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes). Vgl. ferner die Abbildungen auf Seite 425 und am Außentitel.



Abb. (links) auf Seite 388: Franz Sebald Unterberger, Rosenkranzmadonna, 1754, Öl/Lw.; Brixen, Dom, Seitenaltarbild.

Abb. (rechts) auf Seite 389: Michael Angelo Unterberger, Rosenkranzmadonna, datiert 1744, Öl/Lw.; Kaltern, Pfarrkirche (ursprünglich Hochaltarbild der Bozener Dominikanerkirche).

Anmerkungen:

(1) Kunibert Zimmerer, Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei des 18. Jahrhunderts, Innsbruck 1902.

(2) Ausstellungskatalog „Francesco Unterperger pittore 1706–1776“ von Nicolò Rasmus, Calliano 1977, S. 21.

(3) Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger 1695–1758, Dommuseum zu Salzburg 1995, S. 43ff.

(4) Siehe Anm. 2, S. 15.

(5) Siehe Anm. 2, S. 18.

(6) Brixen, Hof-Archiv, Cammergutsraittung, 1754 fol. 156.

(7) Die im Pfarrarchiv von Deutschnofen erhaltenen Rechnungen zum Bruderschaftsalter aus dem Jahre 1764 führen neben dem Tischler Hans Lanzinger lediglich den Maler „Johann Prantner, Maler zu Kastelruth“ auf; jedoch nicht Franz Sebald Unterberger. Der Verfasser dankt Herrn Dr. Leo Andergassen für seine Hilfe bei der Durchsicht des Archivs.

(8) Vergleiche die Abbildungen im Ausstellungskatalog „Francesco Unterperger 1706–1776“, Calliano 1977, Abb. 50, 51, und in: Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger 1695–1758, Salzburg 1995, Abb. 13, 14.

(9) Vergleiche Ausstellungskatalog „Francesco Unterperger 1706–1776“, Calliano 1977, Abb. IX, und Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger, Salzburg 1995, Abb. 11.

(10) Klara Garas, Unbekannte Werke Michelangelo Unterbergers, in: Festschrift Kurt Rossacher „Imagination und imago“, Salzburg 1983, S. 69ff., Abb. 2. – Hubert Hosch, Die Malerfamilie Unterberger und Südwestdeutschland, siehe S. 447–450.

(11) Johann Kronbichler, Beiträge zu Franz Sebald Unterberger, in: Der Schlern 52/1978, S. 651ff. mit Abb.

(12) Karl Wolfsgruber, Ausstellung Franz Unterberger in Brixen 1706–1776, Brixen 1953, Abb. 18.

(13) Johann Kronbichler, Die Engelsturz-Darstellung im Werk von Michael Angelo Unterberger, in: Der Schlern 59/1985, S. 395ff., Abb. 11 und 12.

(14) Nikola Michailow, Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt am Main 1935.

Neustift als auch im Dom zu Brixen mit der Ausführung eines Seitenaltarbildes entschädigt, im letzteren Fall allerdings mit der Auflage, daß er es unter Anleitung seines Bruders Michael Angelo verfertige. Franz Sebald hielt sich deswegen auch nachweislich einige Monate in Wien auf.⁶ Zu dieser Zeit, um 1753, war Michael Angelo selber mit Aufträgen voll ausgelastet, und das Ergebnis dieses gemeinsamen Auftrages ist symptomatisch für beide Künstler. Michael Angelo malte das Thema der Rosenkranzmadonna bereits mehrere Jahre vorher für den Hochaltar der Dominikanerkirche in Bozen (Abb. auf Seite 389). Die Abhängigkeit des Rosenkranzaltarbildes Franz Sebalds für den Seitenaltar im Brixener Dom (Abb. auf Seite 388) vom Michael-Angelo-Gemälde, das sich seit 1791 in der Pfarrkirche von Kaltern befindet, ist unverkennbar. Michael Angelo hat seinem Bruder offenbar die Skizze seines Rosenkranzaltarbildes zur Verfügung gestellt, und dieser nahm bloß gewisse Veränderungen vor: Der Aufbau der Hauptgruppe im Brixener Bild entspricht weitgehendst dem in Kaltern. Das

Bild in Kaltern erweist sich in der Komposition harmonischer und geschlossener als das Franz-Sebald-Bild in Brixen. Franz Sebald löst diese Geschlossenheit und Statik auf, einerseits durch die weniger strenge Frontalität der Madonna mit dem Kind und das Weglassen des einen Engels im Hintergrund, andererseits durch das Zur-Seite-Rücken der Engelsputten im Vordergrund. Diese Änderungen gegenüber der Vorlage sind aber kaum auf die Anleitung seines Bruders zurückzuführen, sondern sind charakteristische Elemente Franz Sebalds, dem eine stärkere Neigung zu einem illustrativen und expressiven Stil eigen ist. Damit ist auch ein gewisses Maß der Auflösung der strengen Form verbunden. Franz Sebald verwendete die Komposition Michael Angelos noch ein zweites Mal im linken Seitenaltarbild in der Pfarrkirche von Deutschnofen, das vermutlich nicht ursprünglich für dort geschaffen wurde, sondern erst im 19. Jahrhundert dorthin gekommen ist.⁷ Auch in diesem Fall ist die Vorlage nicht kopiemäßig übernommen, sondern in den Details etwas abgewandelt.

Das Rosenkranzbild ist jedoch kein Einzelfall einer Übernahme und Variation eines Themas von seinem Bruder Michael Angelo, sondern ähnliche Beispiele sind im gesamten Werk Franz Sebalds anzutreffen. Franz Sebald übernimmt nicht immer ganze Bildkompositionen, sondern gelegentlich auch nur gewisse Motive. So verwendete er in einem der beiden Seitenaltarbilder in der Pfarrkirche von Pieve di Bono das Motiv des Schutzengels mit dem Kinde, wie es bereits Michael Angelo auf dem Altarbild in Stramentizzo gemalt hatte. Die freie Umsetzung und der Malstil sind jedoch charakteristisch für Franz Sebald.

Die unterschiedliche Malweise der beiden Unterberger-Bilder läßt sich vielleicht noch anschaulicher an zwei späteren Schutzengel-Darstellungen aufzeigen, von denen sich das eine von Franz Sebald in Innsbrucker Privatbesitz (Abb. auf Seite 385) und das andere von Michael Angelo im Wiener Dom- und Diözesanmuseum (Abb. auf Seite 385) befindet. Das Franz-Sebald-Bild zeigt ein sehr bewegtes und kleinteilig drapiertes Gewand und ist in einer sehr lockeren und offenen Malweise ausgeführt. Das Schutzengelbild Michael Angelos hingegen weist eine viel einfachere und großflächiger modellierte Gewanddraperie auf und ist in der malerischen Oberfläche viel geschlossener. Eine gewisse Offenheit der Malweise, die auch den einzelnen Pinselstrich erkennen läßt, ist auch bei Michael Angelo, und zwar in manchen seiner Ölskizzen, festzustellen.

Im Falle des Altarbildes in der Valentinskirche bei Pfalzen handelt es sich um ein Motiv zitat nach Michael Angelo. Den knienden hl. Bischof Valentin mit einem am Boden liegenden epileptischen Knaben finden wir sehr ähnlich auf dem ehemaligen Seitenaltarbild für die Pfarrkirche in Cavalese (heute im Pfarrhof) und auf einem kleineren Bild in der Sammlung der Magnifica Comunità dargestellt.⁸

Charakteristisch für Franz Sebald ist im Gegensatz zu Michael Angelo die Übersteigerung der koloristischen Werte, indem er den Bischof mit einem prachtvollen, brokatgemusterten Pluviale bekleidet. Diese dekorative und zum Teil realistische Bereicherung der Darstellungen ist auch typisch für Franz Sebald.

Interessant ist auch die Gegenüberstellung einer Hl. Nacht von Michael Angelo und die Vision der Hl. Nacht durch die hl. Klara aus dem Klara-Zyklus von Franz Sebald.⁹ Vermutlich sind in diesem Fall beide von demselben Vorbild abhängig, nur die malerische Ausführung läßt den jeweiligen Künstler erkennen. Das Motiv geht letztlich auf Correggio zurück und ist vor allem in der Formulierung Marattas für die Barockmalerei vorbildhaft geworden, wobei es wahrscheinlich über venezianische und oberitalienische Künstler vermittelt wurde, vor allem sind hier Antonio Balestra (Venedig, San Zaccaria) und Niccolò Bambini zu nennen.



Vergleichbare Hl.-Nacht-Darstellungen sind aber auch bei den regionalen Künstlern – wie etwa ein Bild von Ulrich Glantschnigg im Städtischen Museum in Bozen – anzutreffen. Die Beliebtheit dieses Motivs äußert sich schließlich auch darin, daß es davon sowohl im Œuvre Michael Angelos als auch Franz Sebalds mehrere Wiederholungen und Varianten gibt.

Großer Beliebtheit erfreuten sich in der gesamten barocken Malerei und im speziellen im Werk unserer beiden Künstler Darstellungen der Hl. Familie, der Hl. Sippe und der Verehrung der Madonna mit dem Jesuskind durch den einen oder anderen Heiligen. Hier lassen sich wiederum recht eindeutige

Entlehnungen Franz Sebalds von Michael Angelo feststellen. Ein repräsentatives Beispiel ist das Altarbild der Hl. Familie in der Kirche Santa Maria Maggiore in Trient (Abb. auf Seite 392), ursprünglich in der Kirche Santa Maria del Carmine in Trient. Franz Sebald hatte für diese Bildkomposition offensichtlich das Antonius-Altarbild Michael Angelos im Wiener Stephansdom oder eine betreffende Skizze (Abb. auf Seite 393) als Vorlage benützt. Die Engel im oberen Bildteil sind wiederum Zitate aus verschiedenen eigenen Bildern, wie beispielsweise dem Tauf-Christi-Bild in der Pfarrkirche von Brixen oder dem Barbara- und Katharina-Bild in der Franziskanerkirche in Schwaz.



Abb. auf Seite 390 außen: Michael Angelo Unterberger, *Taufe Christi*, gegen 1744, Ölskizze für den Hochaltar der Bergkirche in Rodaun; Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4260.

Abb. auf Seite 390 innen: Michael Angelo Unterberger, *Predigt Johannis des Täufers*, um 1754, Ölskizze für das Seitenaltarbild der Piaristenkirche in Kremsier; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. Gem 241.

Abb. auf Seite 391: Franz Sebald Unterberger, *Taufe Christi*, um 1740, Ölskizze für das Seitenaltarbild der Brixener Pfarrkirche; Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 1496.

Auch die Darstellungen der Taufe Christi waren ein gemeinsames Thema beider Künstler, wobei in diesem Fall durch Datierungsunklarheiten nicht genau feststeht, wer von wem übernommen hat. Es geht dabei um den Zusammenhang zwischen dem Seitenaltarbild Franz Sebalds in der Brixener Pfarrkirche und dem Hochaltarbild Michael Angelos in der Bergkirche von Rodaun. Das Brixener Altarbild wird zeitgleich mit der Errichtung des Altars um 1740 datiert, während die Entstehung des Rodauner Altarbildes erst um 1744, der Fertigstellung des Kirchenbaues, anzunehmen ist. Michael Angelo hat das Taufe-Christi-Thema in einer etwas unterschiedlichen Komposition bereits etwas

früher für die Klosterkirche in Vornbach am Inn gemalt, mit seitenvertauschter Anordnung von Christus und Täufer, tiefem Landschaftsdurchblick und einem großen Engel und zwei Engelsköpfen um die Heiliggeisttaube im oberen Bildteil. Ein echter Zusammenhang ist jedoch nur zwischen den beiden vorgenannten Bildern in Brixen und Rodaun festzustellen, wo die Täufergruppe mit dem Engel jeweils gleich ist; interessant ist im übrigen auch, daß in diesem Fall für beide Bilder eine Ölskizze erhalten ist (Abb. S. 390 und 391), und zwar erweist sich die Skizze für das Brixener Altarbild in der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste stilistisch eindeutig als ein Werk

Franz Sebalds. Von wem nun diese Kompositionslösung tatsächlich stammt, läßt sich aufgrund der ungesicherten Datierungen nicht ausmachen. In diesem Zusammenhang ist aber noch darauf hinzuweisen, daß diese Komposition sowohl von Michael Angelo als auch von Franz Sebald später wiederverwendet wurde, von Michael Angelo im Hochaltarbild in der ehemaligen Jesuitenkirche von Tirgu Mures in Siebenbürgen und von Franz Sebald im Hochaltarbild in der Konviktskirche von Ehingen an der Donau.¹⁰

Eindeutig beeinflusst von Michael Angelo erweist sich Franz Sebalds Taufe-Christi-Darstellung im Hochaltarbild in der Spitalskirche von Bruneck. Die Figur des Täufers und bis zu einem gewissen Grad auch die gesamte Bildkomposition sind nämlich vom Bild der Predigt Johannes des Täufers in der Piastenkirche in Kresmier übernommen.¹¹ Franz Sebald hatte vermutlich während seines Aufenthaltes in Wien im Jahre 1754 sogar die Gelegenheit, das damals entstandene Altarbild selbst zu sehen, wahrscheinlich ist aber, daß Franz Sebald die Ölskizze für das Altarbild als Vorlage benützte (Abb. auf Seite 390).

Franz Sebald erhielt nach dem Tod Michael Angelos im Jahre 1758 dessen Skizzensammlung, und darunter befand sich auch die betreffende Skizze, die später in die Sammlung Vanzo gelangte und 1885 vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum erworben wurde. Aus diesem Fundus des Nachlasses seines Bruders Michael Angelo hat Franz Sebald ohne Zweifel auch noch verschiedene andere Anregungen bekommen, denen hier im einzelnen gar nicht nachgegangen werden soll. Erwähnt sei nur noch eine gerademäßige Übernahme der Darstellung des mit dem Drachen kämpfenden hl. Georg für das Hochaltarbild in der Pfarrkirche von Afers bei Brixen. Es gehört zu den letzten Arbeiten, die Franz Sebald noch übernommen hat, aber dem Stil nach zu urteilen nicht mehr von ihm selbst ausgeführt wurde. Die Einweihung der neuen Kirche erfolgte schließlich erst im Jahre 1778, also zwei Jahre nach dem Tod Franz Sebalds.

Von größerem Interesse im Zusammenhang mit dieser Georgsdarstellung in der Cavaleser Gemäldesammlung wäre eine ehemals im Kloster Neustift befindliche zweite Skizze dieses Themas gewesen, weil sie in einigen Details voneinander abweichen und die zweite die Handschrift Franz Sebalds erkennen läßt.¹²

Auch das Thema des Engelsturzes, wie es von Michael Angelo in seiner reifsten Ausformung im ehemaligen Hochaltarbild der Michaelerkirche (Abb. auf Seite 387) vorliegt, wurde von Franz Sebald übernommen, und zwar im Hochaltarbild der Pfarrkirche von Absam in Tirol¹³ (Abb. auf Seite 386). Das Motiv des niederliegenden Erzengels stimmt mit einigen unbedeutenden Abweichungen überein, und die beiden assistierenden Engelsputti rechts vom Erzengel Michael sind wörtlich von Michael Angelos Engelsturz in





Haselbach übernommen. Abgesehen von diesen Motivgleichheiten, fällt am Absamer Bild aber auch die enge stilistische Verwandtschaft zu Bildern Michael Angelos auf, und zwar sowohl in den Figurentypen als auch im Kolorit. Möglicherweise sind die stilistischen Gemeinsamkeiten auf eine Zusammenarbeit der beiden Künstler zurückzuführen, die unter Berücksichtigung der zahlreichen künstlerischen Bezüge und letztlich wohl auch ihrer familiären Bindung naheliegt.

Der Einfluß Michael Angelo Unterbergers auf das Schaffen seines Bruders Franz Sebald ließe sich noch mit dem einen oder anderen Beispiel dokumentieren, aber es geht hier nicht um ein vollständiges Zitatregister, sondern darum, aufzuzeigen, wie wichtig und dominant der Einfluß von seiten seines Bruders Michael Angelo war.

Selbstverständlich ist das Werk Franz Sebalds auch noch durch andere Einflüsse mitbestimmt worden bzw. sind gelegentlich auch Werke anderer Künstler als Vorlagen benützt oder gar kopiert worden. Auf den Einfluß Pittonis wurde bereits einleitend hingewiesen, graphische Vorlagen sind vor allem beim Klara-Zyklus, aber auch sonst noch im einen oder anderen Fall anzunehmen, wie etwa beim Sebastian-Martyrium auf einem Fahnenblatt in St. Michael in Gnadenwald bei Hall in Tirol, wo vermutlich der Kupferstecher Jan Mullers nach dem Gemälde des Hans von Aachen in der Kreuzkapelle der Jesuitenkirche in München benützt wurde und nicht das Altarbild selbst.

In seinem wahrscheinlich letzten größeren Werk, dem ehemaligen Hochaltarbild in der Pfarrkirche von Villanders mit der Darstellung der Steinigung des hl. Stephanus, benützte Franz Sebald Trogers Hochaltarbild in der Pfarrkirche von Baden bei Wien als Vorlage und übernahm daraus einige Motive ziemlich genau.

Es stellt sich schlußendlich die Frage nach der künstlerischen Leistung und Qualität von Franz Sebald Unterberger. Sie ist nach all den aufgezeigten Abhängigkeiten und Übernahmen von anderen Künstlern gewiß nicht in der Invention gegeben, also in einer ikonographischen Eigenständigkeit der Bildfindung, sondern in der freien Interpretation seiner Vorbilder und in der Virtuosität seiner Malweise. Die Bilder Franz Sebalds machen keinen eklektischen Eindruck, sondern sein unbeschwerter Ausdruckswille schafft aus den Vorlagen etwas durchaus Eigenständiges. In Analogie zur Musik könnte man es Variationen und Improvisationen über Themen und Kompositionen anderer Künstler nennen. Aus der Sicht der akademischen Kunstanschauung mit ihren hohen Ansprüchen sind die Werke Franz Sebald Unterbergers ein Problem der provinziellen Kunst oder des „provinziellen Formtriebes“, wie es von Nikola Michailow im Untertitel seines 1935 erschienenen Beitrages zur österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts genannt wird.¹⁴

Abb. auf Seite 392: Franz Sebald Unterberger, Heilige Familie, um 1750, Öl/Lw.; Trient, Santa Maria Maggiore.



Abb. auf Seite 393: Michael Angelo Unterberger, Dem hl. Antonius von Padua erscheint die Madonna; um 1744, Ölskizze für ein (heute im Wiener Dom- und Diözesanmuseum befindliches) Altarbild des Wiener Stephansdomes; Cavalese, Magnifica Comunità.