



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert
mit besonderer Berücksichtigung eines
Porträts der Familie Harrach“

Verfasserin

Mag.phil. Lisa Simmel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Ao.Prof.Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	5
2	FAMILIE IM 18. JAHRHUNDERT	6
2.1	Forschungsstand	6
2.2	Geschichte der Familie	6
2.3	Der Status der adeligen Ehefrau im 18. Jahrhundert	9
3	DAS FAMILIENBILD	15
3.1	Begriffsklärung	15
3.2	Forschungsstand zum Familienbild	17
3.3	Entwicklung des Familienbildes	19
3.3.1	Die Familienbilder der italienischen Renaissance	20
3.3.2	Das holländische Familienporträt	22
3.3.3	Das französische höfische Repräsentationsbild	23
3.3.4	Das englische „conversation piece“	24
4	DIE GRAFEN HARRACH UND IHR FAMILIENBILD	25
4.1	Die Familie Harrach	25
4.1.1	Forschungsstand zur Familie Harrach	25
4.1.2	Geschichte der Familie Harrach	26
4.1.3	Die Harrachs und die Kunst	31
4.2	Das Familienporträt der Harrach	34
4.2.1	Bildbeschreibung	35
4.2.2	Bildinterpretation	37
4.2.3	Die Dargestellten	38
4.2.4	Der Maler Christoph Schomburg	45
4.2.5	Datierung	49
5	DAS REPRÄSENTATIVE ADELIGE FAMILIENBILD	51
5.1	Familie Pálffy von Erdöd	51
5.2	Familie Suttner	55
6	DAS FAMILIENBILD UNTER MARIA THERESIA	64
6.1	Die politische Instrumentalisierung des Familienbildes durch Maria Theresia	65
6.1.1	Die Kaiserliche Familie auf der Schlossterrasse von Schönbrunn	70
6.1.2	Die Kaiserliche Familie im Innenraum	72
6.2	Die Familienbilder der Kinder Maria Theresias	75
6.2.1	Die Überhöhung der Familie – Schloss Hof	77

7	DAS HANDLUNGSPORTRÄT ALS „BÜRGERLICH“ REPRÄSENTATIVES ADELIGES FAMILIENBILD	83
7.1	Das Verhältnis zwischen adeligem und bürgerlichem Familienbild im 18. Jahrhundert	88
7.2	Das Selbstporträt mit Familie	89
7.3	Das Arbeitsbild des Kaiserhauses	91
7.4	Die „bürgerliche“ Kaiserfamilie	92
7.5	Das adelige Handlungsporträt	93
7.5.1	Familie Neipperg	93
7.5.2	Familie Khevenhüller-Metsch	96
7.5.3	Familie Harrach	99
8	ZUSAMMENFASSUNG	100
9	LITERATURVERZEICHNIS	103
10	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	113
	ABBILDUNGSTEIL	

1 Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit dem bisher wenig bearbeiteten Familienbild des 18. Jahrhunderts in Österreich auseinander. Ausgangspunkt der Studien war ein Porträt der Familie Harrach, das sich auf Schloss Prugg (Niederösterreich) befindet. Die Fragestellung an dieses Bild bezieht sich nicht nur auf formale Aspekte, mit welchen Mitteln bereits in diesem, für Österreich sehr frühen Beispiel, repräsentative Familiendarstellung erfolgt, sondern auch auf den bildlich umgesetzten sozialen Hintergrund.

Im Familienporträt des 18. Jahrhunderts manifestiert sich ein spezifisches Verständnis von adeliger Familie, das mit der beginnenden Aufklärung eine Veränderung erfuhr. Zur Überprüfung dieser These soll im Folgenden die Entwicklung des österreichischen Familienbildes im 18. Jahrhundert nachgezeichnet werden.

Zum Verständnis von Familie in der Frühen Neuzeit sei zuerst ein kurzer Abriss der historischen Entwicklung von Familie und eine Darstellung des relativ gleichberechtigten Status der adeligen Frau in der barocken Gesellschaft vorausgeschickt. Daran schließen sich einige Bemerkungen zu den wichtigsten Stationen der Genese des europäischen Familienbilds.

Kernstück der Arbeit ist die Analyse des Harrach Familienporträts. Die Darstellung der Familiengeschichte und der Beziehung ihrer wichtigsten Mitglieder zur Malerei zeigt das Umfeld, in dem der Auftraggeber des Bildes erzogen wurde. Speziell eingegangen wird außerdem auf die Lebensläufe der Dargestellten, den Maler des Bildes, Christoph Schomburg und die Frage der Datierung.

Unter den Vergleichsbildern ist das Porträt der Familie Pálffy von Erdöd hervorzuheben; eine Sonderstellung, weil keine Familienbilder im Sinne der Vereinigung von Elternpaar und Kindern auf einem Bild, nehmen die Bilder der Familie Suttner ein.

Die angeführten Beispiele erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern stellen eine Auswahl nach der bisher publizierten Literatur zu diesem Thema dar. Es ist davon auszugehen, dass sich in Privatbesitz weitere Familienbilder aus dieser Zeit befinden, von deren Existenz derzeit keine Kenntnis besteht.

Ein eigenes Kapitel ist den, ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreichen Familienbildern des Hauses Habsburg-Lothringen und deren politischer Instrumentalisierung gewidmet.

Der letzte Abschnitt erläutert das, am neuen aufgeklärten „bürgerlichen“ Herrscherideal orientierte „Handlungsporträt“ an Beispielen aus Adel und Kaiserhaus.

2 Familie im 18. Jahrhundert

2.1 Forschungsstand

Grundlegende Literatur zur Geschichte der Familie wurde zuerst von französischen Autoren verfasst. André Burguière gab 1986 eine vierbändige „Geschichte der Familie“ heraus, welche, verschiedene Kontinente umfassend, die unterschiedlichen Familienmodelle und ihre regional und chronologisch heterogene Entwicklung beschreibt.¹ Bereits 1960 auf französisch, 1975 erstmals auf deutsch, erschien das, wenn auch in einigen Punkten heute überholte, Standardwerk „Geschichte der Kindheit“ von Philippe Ariès, in dem der Autor seine Theorie von der Entstehung eines „Familiensinns“ seit der Renaissance darlegt.²

Die Entwicklung im deutschsprachigen Raum stellte die Niederösterreichische Landesausstellung 1993 auf der Riegersburg unter dem Titel „Familie und Realität“ dar, wobei ein Schwerpunkt auf der Herausbildung der „bürgerlichen Familie“ lag.

2.2 Geschichte der Familie

Wer das Familienbild einer vergangenen Epoche in seiner Funktion und Aussage verstehen will, muss sich auch stets die jeweilige Konzeption des Sozialgefüges Familie vor Augen halten.

„Die Geschichte des Familienbildes gleich welchen Zeitabschnittes zu schreiben, heißt auch die Geschichte des sozialen Phänomens präsent zu haben. Stärker noch als für das Einzelporträt, welches über das Abbild des Individuums hinaus auch immer das Menschenbild seiner jeweiligen Entstehungszeit spiegelt, gilt dies für das Bildnis der Familie. Der Zusammenschluss der Personen im Bild unter der Prämisse der primären menschlichen Sozialgruppe impliziert immer auch Aussagen zu Funktion und Bedeutung dieser Gruppe.“³

Die Geschichtswissenschaft war vereinfachend davon ausgegangen, dass die moderne Kernfamilie seit dem 16. Jahrhundert durch wirtschaftlichen Wandel und

¹ André Burguière/Christiane Klapisch-Huber u. a. (Hg.), Geschichte der Familie, 4 Bd., Essen 2005.

² Philippe Ariès, Geschichte der Kindheit, München 1975.

³ Lorenz 1985, S. VIII.

„Modernisierungsmaßnahmen“ aus größeren Hausgemeinschaften, die mehrere Generationen umfassten, hervorgegangen sei. Es ist allerdings anzunehmen, dass es die Struktur einer zwei Generationen umfassenden Kernfamilie bereits im Mittelalter gab.⁴ Schwierigkeiten in der Geschichtsschreibung der Familie ergeben sich nicht nur durch die schichtspezifische und regional heterogene Entwicklung, sondern auch durch die Tatsache, dass stets mehrere Familienmodelle mit unterschiedlichen Organisationsformen und Ausprägungen nebeneinander bestanden haben und bestehen.

Der Begriff „Familie“ wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus dem Französischen in die deutsche Alltagssprache übernommen und bezeichnete vorerst, ohne inhaltlichen Wandel, dasselbe Gefüge wie der Begriff „Haus“, nämlich „die Gesamtheit der unter dem Regiment eines Hausvaters stehenden Personen“,⁵ wozu selbstverständlich das Gesinde gehörte. Im Deutschen stand bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kein eigener Begriff für die enge verwandtschaftliche Beziehung, die wir heute als „Kernfamilie“ titulieren, zur Verfügung. „Haus“ und „Familie“ umfassten das gleiche Bedeutungsfeld und wurden vorerst parallel verwendet. 1735 definierte Zedlers Universal-Lexikon:

„Familia bedeutet Weib, Kinder, Hausgesinde, Knechte und Mägde (...) Familie ist eine Anzahl Personen, welche der Macht und Gewalt des Hauß-Vaters, entweder von Natur, oder rechtlicher Disposition unterworfen sind, zur Erlangung eines gemeinsamen Gutes.“⁶

Die Regeln bzw. Ideale für das Zusammenleben und gutes Wirtschaften in einer von Gott gestifteten Ordnung wurden in der „Hausväterliteratur“ niedergelegt, zu der Predigten über den christlichen Hausstand, Hauspredigten, Bücher über die Oeconomia christiana u.ä. gehörten.⁷

Die Autorität des Hausvaters ist mit jener eines Monarchen vergleichbar, in beiden Fällen leitet sich die Herrschaft von Gott beziehungsweise seit der Aufklärung aus einer „natürlichen Ordnung“ ab.⁸ „Das Familienideal stand in einer engen Wechselbeziehung zum politischen Herrschaftssystem der frühabsolutistischen Staaten. Das patriarchalische Familienmodell wurde zur Legitimation fürstlicher Macht benutzt und umgekehrt wirkte

⁴ Vgl. dazu Burguière/ Lebrun 2005 a, S. 23-47.

⁵ Friedrich Jäger (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3, Stuttgart 2006, Artikel „Familie“, Sp. 792.

⁶ zit. nach Ehmer 1993, S. 7.

⁷ Ehmer 1993, S. 7.

⁸ Ehmer 1993, S. 7 f.

die staatliche Ordnung auf das Verständnis der Familie zurück.“⁹ Auch Joseph von Sonnenfels griff den Topos vom König als „Vater“ seiner Untertanen auf und beschrieb den idealen Fürsten als Vater des Reiches, der seinen „Kindern“ in Liebe und Hochachtung verbunden ist und seine eigenen Absichten dem allgemeinen Nutzen unterordnet.¹⁰

Die bewusste Wahrnehmung der Kindheit als eigene Lebensphase, mit eigenen Spielen, eigener Kleidung, eigener Frömmigkeit, die „Entdeckung der Kindheit“, wie sie Ariès beschreibt, vollzog sich im Laufe des 17. Jahrhunderts. „Die mittelalterliche Gesellschaft, (...) hatte kein Verhältnis zur Kindheit.“¹¹ Das bedeutet nicht, dass dem kleinen Menschen keine Zuneigung entgegengebracht wurde, sondern was fehlte war die bewusste Wahrnehmung der Besonderheit dieses Lebensabschnitts. Zuvor wurde das Kind, sobald es nicht mehr von ständiger Versorgung abhängig war, vollständig in die Welt der Erwachsenen integriert, das Kind spielte, feierte, arbeitete mit den Erwachsenen und trug ihre Kleidung. Dies änderte sich mit dem aufkommenden „Familiensinn“, den Ariès mit dem „Sinn für die eigene Klasse“ in Beziehung setzt. Spiele und Schulen, die anfangs für die gesamte Gesellschaft gleich waren, begannen sich nach Klassen zu trennen.¹² Am Beispiel der Spiele und der Kleidung macht Ariès deutlich, dass in den unteren Schichten und bei den Kindern die alte Lebensweise konserviert wurde, in der man noch keinen Unterschied zwischen Erwachsenen und Kindern gekannt hatte. Die Indifferenz gegenüber den Erwachsenen zeigt sich bis zum 17. Jahrhundert in der Kleidung der Kinder. Sobald sie nicht mehr mit Windeln eng umwickelt wurden, kleidete man sie wie kleine Männer und Frauen ihres Standes, also in Kleid oder Männerrock.¹³ „Die erste Kinderkleidung ist die Kleidung gewesen, die etwa ein Jahrhundert früher alle getragen hatte und die fortan nur von Kindern getragen wurde.“¹⁴ So wurde es zur allgemeinen Regel, der ein gewisser Anachronismus anhaftet, dass alle Kinder Kleider trugen. Eine Entwicklung die im 16. Jahrhundert bei den Knaben begann, die man wie Mädchen anzog, welche vorerst weiterhin wie erwachsene Frauen gekleidet wurden.¹⁵

⁹ Ehmer 1993, S. 7.

¹⁰ Joseph von Sonnenfels, Lobrede auf Marien Theresien, Kaiserin, Königin zu Ungarn und Böhmen, an ihrem Geburtstage in einer feyerlichen Versammlung der Deutschen Gesellschaft gehalten den 13. May 1762, S. 6 f. zit. nach Barta 2001, S. 85 f.

¹¹ Ariès 1975, S. 209.

¹² Ariès 1975, S. 563.

¹³ Ariès 1975, S. 112-118.

¹⁴ Ariès 1975, S. 120.

¹⁵ Ariès 1975, S. 114.

Mit dem Auftreten von Porträts verstorbener Kinder treten diese aus der Anonymität heraus, die, so Ariès, eine Folge ihrer hohen Sterblichkeitsrate war. Entsprechend der demographischen Situation hätte diese Entwicklung eigentlich erst später auftreten dürfen, denn erst im 18. Jahrhundert beginnt die Selbstverständlichkeit des Kindstods zu verschwinden.¹⁶

Die Auseinandersetzung mit der Kindheit brachte nicht nur philosophische und politische Reflexionen hervor (Locke, Rousseau), sondern auch eine Vielzahl von moralischen und pädagogischen Schriften für Eltern und Erzieher.¹⁷

Im Zuge der Aufklärung entwickeln sich neue Leitbilder, welche sich um 1800 durchsetzten und zur „bürgerlichen Idealfamilie“ führten, in der die gefühlvolle Eltern-Kind-Gruppe zentral wird. Liebe war als familiärer Wert im 18. Jahrhundert noch nicht gefordert worden, die Ehe wurde aus ökonomischen und rationalen Gründen eingegangen, erst die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts machte die romantische Liebe zur Voraussetzung und Bedingung einer Heirat. Die fortschreitende Entwicklung von der Arbeits- zur Gefühlsfamilie brachte die Emotionalisierung und Intimisierung der Familie mit sich. Im Unterschied zum „Haus“, das als Teil der Öffentlichkeit konzipiert war, wurde die bürgerliche Familie als Gegenwelt zur Öffentlichkeit konzipiert. Die Trennung von Beruf und Haushalt trennte auch die Ehepartner. In der „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ wurde die Trennung von öffentlich männlichem Erwerbsberuf und privater weiblicher Hausarbeit auf biologisch-medizinische Grundlagen zurückgeführt. „Natürliche“ geschlechtsspezifische Eigenschaften schrieben der Frau das häusliche Leben, die Funktion der Hausfrau, Gattin und Mutter als wesensmäßige Bestimmung vor.¹⁸

2.3 Der Status der adeligen Ehefrau im 18. Jahrhundert

In der Geschichtsschreibung der Frühen Neuzeit wurde die Rolle der Frau lange unterschätzt. „Die Ungleichheit von Mann und Frau in den frühneuzeitlichen Ehegüter- und Erbrechten sowie die Unterordnung von Töchtern und Ehefrauen unter die väterliche/eheherrliche Gewalt (Geschlechtsvormundschaft) werden vielfach als generelle Unmündigkeit missverstanden und erscheinen daher mit öffentlichem Handeln oder gar

¹⁶ Ariès 1975, S. 98-100.

¹⁷ Ariès 1975, S. 189.

¹⁸ Vgl. Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Industrielle Welt Bd. 21, Stuttgart 1976, S. 363-393.

mit politischer Herrschaft unvereinbar.“¹⁹ Tatsächlich war die Frau in der höfisch-aristokratischen Gesellschaft nicht, wie in der bürgerlichen Gesellschaft, auf die Rolle der Hausfrau und Mutter festgelegt, sondern sie war in erster Linie Repräsentantin ihres Hauses. „Ehemann und Ehefrau waren in ihren Ämtern als Hausvater und Hausmutter Teil der politischen Öffentlichkeit. Die Ehefrau repräsentierte in ihrer Funktion als Hausherrin den Haushalt, nicht als Vertreterin des Mannes.“²⁰ Ihre Stellung in der Gesellschaft war relativ gleichberechtigt. Frauen übten höfische Ämter aus und waren an allen Zeremonien und Vergnügungen aktiv beteiligt.²¹ Im 18. Jahrhundert gab es viele Herrscherinnen und politische einflussreiche Frauen, sie verfügten über eine gute Erziehung, waren erbfähig und besaßen Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Für ihre Ausstattung und Mitgift mussten die Töchter und ihre Ehemänner meist auf weitere Erbansprüche verzichten. Von ihren Müttern erhielten Töchter oftmals bereits zu Lebzeiten größere Gaben, sodass ihnen nur mehr kleine Andenken vererbt wurden, ein Umstand der in Testamenten oft entschuldigend erwähnt wird.²² Grundlage ihrer wirtschaftlichen Absicherung und der Vorsorge für den Witwenstand war der Ehevertrag und das darin festgelegte Gabensystem. In den meisten Fällen entsprechen sich Heiratsgut, Widerlage und Morgengabe in gleicher Höhe (1:1:1), war dem nicht so, zogen die Familien andere Vorteile aus der Eheschließung, meist eine Erhöhung des Sozialprestiges.²³ Eine Eheschließung war kein privates, sondern ein „gesellschaftliches Ereignis mit ökonomischer Folgewirkung“, bei dem materieller Gewinn und soziales Prestige im Vordergrund standen. Bei der Partnerwahl hatte man sich an Kriterien wie „ungefährdete Traditionsweitergabe durch Beachtung der Gleichrangigkeit, Wahrung der Familienkontinuität und Sicherung des herrschaftlichen Besitzes“²⁴ zu orientieren. Liebe als Grundlage und Voraussetzung einer Ehe setzte sich erst im 19. Jahrhundert durch.

Das 18. Jahrhundert kennt, wie die Jahrhunderte zuvor, einige mächtige und politisch einflussreiche Frauen, als Paradebeispiele der herrschenden Frau gelten Zarin Katharina II. und Maria Theresia, die sich selbst gerne als „Landesmutter“ sah.²⁵

„Maria Theresia übte selbst Herrschaft aus, wobei sie sich einerseits mit dem Image der ununterbrochen schwangeren Landesmutter der Vorstellung der ‚Hausmutter‘

¹⁹ Bastl 2000, S. 25.

²⁰ Pils 1998, S. 63.

²¹ Gabriel 1994, S. 77.

²² Bastl 2000, S. 157.

²³ Bastl 2000, S. 70 f.

²⁴ Bastl 2000, S. 152.

²⁵ Möbius 1982, S. 153-159.

unterwarf bzw. dieses propagandistisch zu ihrem Vorteil ausnutzte, sich aber andererseits gegen mächtige Gegner tatkräftig zu behaupten wusste und mit ihren Reformen im Staat die Grundlagen des modernen, auf den Ideen der Aufklärung basierenden Staates schuf. Ihr Hauptziel war nicht die ‚Glückseligkeit‘ der Untertanen, sondern das Interesse des Staates, dem sie auch ihre Kinder ‚opferte‘.²⁶

Maria Theresia wurde nie zur Kaiserin gekrönt, sie führte den Titel einer Königin von Böhmen und Ungarn, ihren Mann, Franz Stephan von Lothringen, der über weitaus mehr politische und militärische Erfahrung verfügte, hatte sie 1741 zu ihrem Mitregenten ernannt, nachdem sie noch am Todestag ihres Vaters, Kaiser Karl VI., die Regierungsgeschäfte übernommen hatte. Später machte sie, nach dem Tod Franz Stephans (1765) ihren Sohn und Nachfolger, Joseph II. zum Mitregenten.

Neben Maria Theresia lassen sich auch in adeligen Kreisen weibliche Herrscherinnen ausmachen. Die umfassend gebildete Fürstin Christine von Waldeck (1725-1816) hatte bereits das Beispiel ihrer Mutter vor Augen, die nach dem Tod ihres Mannes die vormundschaftliche Regentschaft von Pfalz-Zweibrücken übernommen hatte, als sie, zuerst während der Abwesenheit ihres Mannes, die Landesherrschaft führte, danach als Witwe die Vormundschaft für ihren minderjährigen Sohn übernahm. Im monumentalen Familienbild von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Abb. 1) wird in einer Begrüßungsszene auf diese Herrschaft der Fürstin angespielt. Das Gemälde zeigt den heimkehrenden Feldherrn, der von seiner Familie auf der Terrasse seines Schlosses in Empfang genommen wird. Die konkave Architektur entspricht dem realen Aussehen des neu errichteten Flügels von Schloss Arolsen, in dessen Gästeappartement das Bild hing.²⁷ Obwohl der Fürst auf den ersten Blick als zentrale Figur erscheint, steht er nicht im Zentrum, sondern nimmt nur ein Viertel des Gemäldes ein. Während er als ganze Person zu sehen ist, teilt sich die Fürstin ihren Bildteil mit zwei Kindern. Umrahmt wird diese Gruppe von einem Diener auf Seiten des Mannes und weiteren Kindern auf Seiten der Frau.²⁸ Das kompositorische

²⁶ Pils 1998, S. 69.

²⁷ Stange 2002, S. 191 f.

Nachdem erst Christines Schwiegervater die erbliche Reichsfürstenwürde zugesprochen worden war, setzte die Familie vermehrt Architektur und Malerei als Mittel der Repräsentation ein. Auch in ihren Einzelporträts lies sich die Fürstin in repräsentativer Manier mit Herrschaftsmotiven, wie Fürstenmantel, Draperie oder Buch, abbilden. Stange 2002, S. 186-191.

²⁸ Die große Zahl der Kinder betont ihren Beitrag zum Fortbestand des neuen Fürstenhauses, bemerkenswert ist, dass hier auch der verstorbene Erbprinz dargestellt wird. Stange 2001, S. 196.

Gleichgewicht wird durch das Herrschaftsmotiv einer Doppelsäule hinter Christine ausgeglichen, die sich in der Realität nicht an dieser Stelle befindet. Die Fürstin scheint sich soeben von ihrem Thronsessel zu erheben und diesen ihrem Gemahl anzubieten. Während seiner Abwesenheit hatte sie im wahrsten Sinne des Wortes „seinen Platz“ eingenommen.

Ähnliches gilt für Johanna Theresia Harrach (1639-1716), die während der Abwesenheit ihres Mannes, alleine den Haushalt führte.²⁹ Ferdinand Bonaventura Harrach, war 1665 für einige Monate in Spanien, um die Hochzeit von Kaiser Leopold I. und Infantin Margarita Teresa vorzubereiten, seine schwangere Frau blieb indes in Wien. Nach einigen gemeinsamen Jahren in Wien, Frankreich und Spanien schickte Ferdinand Bonaventura seine Frau 1676 nach Wien voraus, wo er selbst erst über ein Jahr später eintraf. In der Zwischenzeit richtete sie das Haus in der heutigen Bankgasse ein.³⁰ In ihren „Tagzetteln“, eine Art Tagebuch in Briefform, informiert sie ihren Gatten, auf dessen ausdrücklichen Wunsch hin, über ihre täglichen Tätigkeiten und Geschäfte, etwa den Kauf von Möbeln oder die Anstellung von Bediensteten. In Dialektform berichtet sie über das Wohlergehen, Erziehung und Aussehen der Kinder, ihre persönlichen Gefühle und Gedanken, aber auch über kursierende Gerüchte, Tratsch und Intrigen sowie über die politischen Vorgänge in Wien. Ihre wichtigsten Informationsquellen waren gesellschaftliche Anlässe und verpflichtende Visiten bei anderen Familien. Johanna Theresia war das Sprachrohr ihres Ehemannes am Wiener Hof und für das Vorwärtkommen ihrer Kinder verantwortlich. In ihren Handlungsweisen ordnete sie sich aber zumeist den Wünschen ihres Mannes unter, der bei seiner Rückkehr keinen Grund zu Klage haben sollte.³¹

Die relative Gleichwertigkeit von adeligen Männern und Frauen wirkt sich äußerlich auch in ihrer Hofhaltung und Wohnsituation aus.

Die „gleichmäßige, aber völlig getrennte Anlage ihrer privaten Appartements“³² verdeutlicht den sachlichen Charakter einer adeligen Ehe im 18. Jahrhundert. Die Damen- und Herrenappartements verfügten über gleich aufgebaute Räume, oftmals über dem selben Grundriss in gegenüberliegenden Flügeln des Schlosses, sodass der Dame des Hauses ihre eigenen Audienz- und Paradezimmer mit mehreren vorgelagerten

²⁹ Susanne Claudine Pils, Schreiben über Stadt. Das Wien der Johanna Theresia Harrach 1639-1716, Wien 2002.

³⁰ Pils 1998, S. 69.

³¹ Pils 1998, S. 64-69; Vgl. Pils 2002; Vgl. S. 25.

³² Elias 2002, S. 88; Vgl. Elias 2002, S. 87-92.

Antichambres, deren Anzahl vom jeweiligen Rang abhing, zur Verfügung standen.³³ Die räumliche Trennung ermöglichte eine voneinander unabhängige Repräsentation. Da es in der absolutistischen Hofgesellschaft keine geschlechtsspezifischen Betätigungsfelder gab, fehlen auch Funktionsräume, die ausschließlich Männer oder Frauen vorbehalten waren. Dementsprechend unverbindlich waren die Namen der Räume, die sich nach Funktion oder Ausstattung richteten.³⁴ Geschlechtsspezifische Unterschiede werden allerdings in der Ausstattung der Räume deutlich. Inneneinrichtung war, wie die Beschäftigung mit Handarbeiten, Möbeln, Textilien und bildender Kunst, eine typisch weibliche Aufgabe.³⁵ Frauen konnten oftmals nicht nur mit einer größeren Zahl von Prunkkabinetten aufwarten, auch die Räume selbst waren moderner und kostbarer ausgestattet. In den Zimmern einer Fürstin herrschte ein weniger strenges Zeremoniell, sodass diese öfter frequentiert wurden und als Ort für öffentliche Zusammenkünfte und Feierlichkeiten häufiger benutzt wurden.³⁶

Das meiste Mobiliar war leicht zu transportieren, eine entsprechend große Zahl von Bediensteten vorausgesetzt, denn der Hof des 18. Jahrhunderts war keineswegs ortsfest gebunden.

„Ihre Gesellschaft ist immer die gleiche; die Lokalität aber wechselt; bald leben sie in Paris, bald ziehen sie mit dem König nach Versailles, nach Marly oder nach einem seiner anderen Schlösser, bald wieder schlagen sei ihr Domizil auf einem ihrer eigenen Landschlösser auf oder gehen als Gast auf das Gut einer ihrer Freunde. Diese eigentümliche Situation: eine feste Bindung an ihre Gesellschaft, welche die eigentliche Heimat für sie darstellt, bei relativ auswechselbarem Lokal, bestimmte nicht zum wenigsten ihren Charakter und den ihrer Häuser.“³⁷

Die Beschreibung, die Norbert Elias für den französischen Hof gibt, lässt sich auch auf den österreichischen Kaiserhof anwenden, der seinen Aufenthaltsort nach der Jahreszeit änderte. Im Winter logierte man in Wien in der Hofburg, im Frühjahr in Laxenburg, von Juli bis Oktober in der Favorita auf der Wieden bzw. später in Schönbrunn und während der Jagdsaison in Kaiser-Ebersdorf.³⁸

³³ Ehalt 1980, S. 100.

³⁴ Ehalt 1980, S. 100.

³⁵ Bischoff 2002, S. 170 f.

³⁶ Bischoff 2002, S. 173-175.

³⁷ Elias 2002, S. 81.

³⁸ Pils 1998, S. 76.

Der kaiserliche Hofstaat war in vier oberste Hofämter unterteilt, welche besonders vertrauenswürdige Hochadelige innehatten.³⁹ Bemerkenswert ist, dass der Hofstaat doppelt, für Kaiser und Kaiserin, beziehungsweise sogar drei und vierfach, wenn verwitwete Kaiserinnen gleichzeitig lebten, geführt wurde.⁴⁰ An der Spitze des weiblichen Hofstaats, zu welchem auch die Bediensteten der Kinder gerechnet wurden, entsprach die Obersthofmeisterin, meist eine adelige Witwe, dem Obersthofmeister. Der Obersthofmeister hatte die Aufsicht über alle männlichen, die Obersthofmeisterin über alle weiblichen Mitglieder des Hofstaates, dessen Mitglieder unter dem Begriff „Frauenzimmer“ zusammengefasst wurden.⁴¹ Ehalt erklärt die Entstehung dieser Struktur mit dem vorangegangenen Funktionswandel des Adels.

„Die Umwandlung des kriegerischen Feudaladels in einen dekorativen Hofadel führte zu einer weitgehenden Annäherung der Rollen von Mann und Frau in der Hofgesellschaft. Die Frauen übten Hofämter aus und waren Inhaberinnen von Ehrenämtern. Hochadelige Damen geboten wie ihre männlichen Standesgenossen über einen Hofstaat.“⁴²

Die Gleichberechtigung der Frau in der Hofgesellschaft erlaubte ihr außerdem die Partizipation an bisherigen Männerdomänen. Als Beispiel dafür führt Ehalt den inhaltlichen Wandel des Turniers an. „Die Wandlung vom Kampf- zum Schauspiel machte die Frau zu einer gleichberechtigten Akteurin; ob es Rossballette, Schlittenfahrten, ‚Ringel- oder Kopfstechen‘, ob es Jagden, das Billard- oder das Bowlingspiel waren, die Hofdamen nahmen aktiv daran teil.“⁴³

³⁹ Der Obersthofmeister war Ranghöchster des gesamten Personals und Repräsentant des Fürsten. Ihm unterstanden Küche, Zeremoniell, Kleidung, Reisen, das Kontrollamt sowie die Garden. Der Oberstkämmerer hatte sich stets in der Nähe des Kaisers aufzuhalten und für sein geistiges und leibliches Wohl zu sorgen, er konnte entscheiden, ob und wann jemand vom Kaiser empfangen wurde. Dem Oberstkämmerer unterstanden außerdem die „Leibämter“, d.h. all jene, die direkt der kaiserlichen Familie dienten, beispielsweise Leibärzte und Beichtväter. Der Obersthofmarschall hatte sich um Quartierbeschaffung und Empfang der Gesandten an den Stadttoren zu kümmern. Zum Aufgabengebiet des Oberstallmeisters gehörte, wie der Name verrät die Reitschule, das Futteramt und ähnliches. Gabriel 1994, S. 9-12; Mraz 1979, S. 132 f.

⁴⁰ Zwischen 1713 und 1720 residierten gleichzeitig drei Kaiserinnen, die regierende Elisabeth Christine, ihre Schwiegermutter Eleonore (Witwe Kaiser Leopolds I.) und ihre Schwägerin Amalie (Witwe Kaiser Josephs I.) in der Wiener Hofburg, die jede ihren eigenen Hofstaat hatte. Gabriel 1994, S. 15.

⁴¹ Gabriel 1994, S. 14-22.

⁴² Ehalt 1980, S. 99.

⁴³ Ehalt 1980, S. 100.

3 Das Familienbild

Bevor beispielhaft Familienbilder aus dem 18. Jahrhundert, die beide Elternteile mit ihren Kindern darstellen, besprochen werden, sei kurz auf die Definition des Begriffes „Familienbild“ und seine Entwicklung eingegangen.

3.1 Begriffsklärung

Für die frühe Phase der Familiendarstellung unterscheidet Vavra in ihrem Aufsatz „Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts“ zwischen den Begriffen „Familienbild“ und „Familienportrait“, da bei frühen Beispielen die „’Porträt’mäßigkeit“, im Sinne von getreuer Wiedergabe individueller Züge, nicht gegeben ist, es sich so vielmehr um „Familien’bilder“ handelt. „Denn Familienportraits sind zu bestimmten Zeiten, (...) nur Sinnbild für eine bestimmte Familie, ohne Abbild zu sein – sprich Portraitszüge zu tragen.“⁴⁴

Die Diskussion um die Bedeutung der Ähnlichkeit für das Porträt zieht sich als roter Faden durch die Porträttheorie und hält das Abbild des Menschen in Spannung zwischen detailgetreuer Naturnachahmung und Darstellung der Persönlichkeit, des Charakters eines Dargestellten. In der Hierarchie der Bildgattungen stand das Porträt über Landschaft, Genre und Stilleben, zur am höchsten stehenden Historie konnte es sich aufschwingen, indem mehrere Personen dargestellt wurden, was auch eine Sonderform des Porträts, das „Rollenporträt“ mit einschließt.⁴⁵

Gegen die Geringschätzung, zumindest derjenigen Maler, die in ihrer Porträtkunst mehr anstreben als platte Ähnlichkeit, wendete sich beispielsweise Mitte des 18. Jahrhunderts Joseph von Sonnenfels in seiner Schrift „Vom Verdienste des Portraitmalers“.⁴⁶

Die Bezeichnung „Familienporträt“, „Familienstück“ oder „Familienbildnis“ wurde erst im 18. Jahrhundert im deutschen Sprachraum gebräuchlich, gleichzeitig mit der Übernahme des Wortes „Familie“ vom lateinischen Rechtbegriff „familia“ und dem französischen „famille“.⁴⁷

⁴⁴ Vavra 1993, S. 298.

⁴⁵ Vgl. Busch 1993, 384; Beyer 2002, S. 237. Der Begriff „Rollenporträt“ meint die Darstellung einer Person als mythologische, poetische oder historische Figur.

⁴⁶ Sonnenfels 1768, S. 10 f.

⁴⁷ Barta 2001, S. 127.

Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts haben das Familienbildnis meist dem „Gesellschaftsstück“, „Gruppenstück“ oder „Genre“ zugeordnet, wobei diese Einordnung Auskunft über Wert und Funktion der Familienporträts geben. Die Bezeichnung „Gesellschaftsstück“ sieht Familie und Gesellschaft als eine nicht voneinander trennbare soziale Einheit, das „Gruppenstück“ kann neben einer soziokulturellen Zusammengehörigkeit auch eine rein formale Zuordnung bedeuten und die Zuordnung ins „Genre“ rückt eine Situation in den Mittelpunkt, sodass der Porträtwert hinter dem erzählerischen Charakter zurücktritt.⁴⁸

In der Einleitung zum „Holländischen Gruppenporträt“ definiert Alois Riegl sein Forschungsobjekt und grenzt es gegen das Einzel-, Familien- und Freundschaftsportrait ab. Das Familienportrait unterscheidet sich vom Gruppenportrait durch den natürlichen, unfreiwilligen, zeitlich nicht beschränkten Zusammenhang der Dargestellten, die zueinander in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen.⁴⁹ Dabei schenkt Riegl dem historischen Wandel von Familiengefügen keine Beachtung.

„Das Charakteristische des Gruppenportraits ist die Mehrzahl der in einem Bild vereinigten Portraitfiguren, wodurch es zum Einzelportrait in Gegensatz tritt. Das Familienportrait, das uns in der Kunstgeschichte häufig begegnet, bleibt davon ausgeschlossen; denn es bildet im Grunde bloß ein weiteres Einzelportrait. Mann und Frau sind gleichsam zwei Seiten eines und desselben Wesens und die Kinder deren wesensgleiche Vervielfältigungen; sie gehören also schon körperlich von Natur wegen zusammen und es bedarf keiner besonderen Mittel der Auffassung und Komposition, um sie im Kunstwerk als eine Einheit wiederzugeben.“⁵⁰

Aus rein formalen Gründen wird auch in der modernen Kunstwissenschaft das Familienportrait dem Gruppenportrait untergeordnet. Im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte wird unter dem Stichwort „Familienbild“ auf das „Gruppenbildnis“ verwiesen.⁵¹

⁴⁸ Barta 2001, S. 127.

⁴⁹ Riegl 1997, S. 3.

⁵⁰ Riegl 1997, S. 2.

⁵¹ Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Sp. 1445.

3.2 Forschungsstand zum Familienbild

Eine umfassende Kunstgeschichte des Familienbilds gibt es bisher nicht. Eine kurze Zusammenfassung gibt Elisabeth Vavra im Katalog zu Niederösterreichischen Landesausstellung „Familie und Realität.“⁵² Einzelne Arbeiten beschäftigen sich mit jenen Phasen und Regionen in denen das Familienbild als Gattung besonders florierte. Das waren zeitlich betrachtet das 16./17. und 19. Jahrhundert, regional besonders England und die Niederlande.⁵³

Hanna von Kronberger-Frentzen beschreibt die Entstehung des neuzeitlichen Familienbilds aus zwei (religiösen) Wurzeln, einerseits aus Stifterfiguren auf Altären beziehungsweise Epitaphen und andererseits aus Darstellungen der Heiligen Sippe, mit der „immer wiederkehrenden Dreieit von Vater, Mutter und Kind“. Der Endpunkt dieser Entwicklung ist das, „um seiner selbst willen“ gemalte Familienbild. In ihrer additiven Zusammenstellung des Materials vom 12. bis zum 20. Jahrhundert wird außerdem die Zeitgebundenheit der Autorin in einigen Formulierungen deutlich.⁵⁴

Herbert Malecki geht in seiner Arbeit von einer „menschlichen Seinsweise“ aus, die sich aus drei Grundprinzipien zusammensetzt, nämlich das sorgende Verhalten des familiären Menschen, die menschliche Nähe und eine „gewisse zuständige Seinsweise, wie sie der Intimität des Familienlebens gegenüber dem Verhalten in der Öffentlichkeit eigentümlich ist.“⁵⁵ Einzig das Motiv der „Ruhe auf der Flucht“ drückt das familiäre „richtig“ aus, ein Ideal das Malecki im Heemskerks Familienbild in Kassel und in Rembrandts Braunschweiger Familienbildnis verwirklicht sieht. Das Gruppenporträt solle sich durch „Handlungslosigkeit“ auszeichnen, so Malecki. Die „Verdrängung des Familiären durch die Repräsentation“⁵⁶ spaltete schließlich das Familienporträt in Standesporträt, Jagdszene, musikalische Unterhaltung, Historienbild oder Gartenszene.

⁵² Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, S. 298-306.

⁵³ Jörg Oberhaidacher, Das holländische Familienportrait des 16. und 17. Jahrhunderts, Ms. Diss., Wien 1972. Herbert Malecki, Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehungen zur familiären Lebensform, Ms. Diss. Göttingen 1950. Marianne Giesen, Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienportraits im XVII. Jahrhundert, Diss. Bonn 1997. Angelika Lorenz, Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985. Mario Praz, Conversation pieces. A survey of the Informal Group portrait in Europe and America, London 1971.

⁵⁴ Hanna von Kronberger-Frentzen, Das deutsche Familienbildnis, Brunn 1940.

⁵⁵ Malecki 1950, S. 5.

⁵⁶ Malecki 1950, S. 80.

Die Bearbeitung von Familienbildern verleitet dazu, eigene Ideale von Familie in die Interpretation einfließen zu lassen. Jörg Oberhaidacher schließt in seiner Dissertation „Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts“ an Riegels Familienbegriff an, demzufolge die Familie eine naturhaft gegebene Einheit sei und erweitert die Aufgabe des Familienbildes, die er folgendermaßen beschreibt:

„Die Aufgabe besteht beim Familienbild sozusagen in dem *hineinbringen* (Hervorhebung im Original, Anm. d. V.) einer Gruppierung; die mechanische Reihung muss zu dem Zweck umgruppiert werden, das bloß Naturgegebene der Einheit (wie sich Riegl ausdrückt) zu verwischen und zu verschleiern. Mit einem Wort: die naturgegebene Einheit soll mit einer gestalteten vertauscht werden.“⁵⁷

Oberhaidacher behandelt in seiner reinen Form- und Stilanalyse nur bürgerliche Familienbilder, da diese das „Wesen der holländischen Kunst schlechthin zum Inhalt haben. Das Adelsfamilienportrait ist in Holland sowieso recht selten.“⁵⁸ Rückschlüsse auf die „soziologische Struktur der Familie“ sind, so Oberhaidacher, „nicht zulässig“.⁵⁹

Dieser Auffassung widersprechen neuere Forschungen zum Familienbild: Für das 17. Jahrhundert führt Marianne Giesen die historische Realität der holländischen Familie mit dem erhaltenen Bildmaterial in gegenseitiger Erhellung zusammen.⁶⁰ Angelika Lorenz bringt in ihrer Arbeit zum deutschen Familienbild des 19. Jahrhunderts ebenfalls die historische Situation der Familie in Zusammenhang mit dem reichhaltigen Bildmaterial.⁶¹

Für das weitgehend unbearbeitete 18. Jahrhundert, stellt die Dissertation von Edith Hoffmann zur Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei eine Ausnahme dar, die sich allerdings weitgehend auf eine Aufzählung von Künstlern und lokalen Stilen beschränkt.⁶² Grundlegende Literatur für das Familienbild im diesem Jahrhundert sind die Arbeiten von Ilsebill Barta zum Familienporträt der Habsburger.⁶³ Barta macht deutlich, in

⁵⁷ Oberhaidacher 1972, S. 8.

⁵⁸ Oberhaidacher 1972, S. 8.

⁵⁹ Oberhaidacher 1972, S. 22.

⁶⁰ Marianne Giesen, Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert, Diss. Bonn 1997.

⁶¹ Angelika Lorenz, Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.

⁶² Edith Hoffmann, Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, Diss., München 1934.

⁶³ Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001. Ilsebill Barta Fliedl, Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich: von der "Domus Austria" zur "Familia Augusta"; zur politischen Funktion und zum Wandel des Familienbegriffs in der Ahnen- und Familiendarstellungen der Habsburger, Ms. Diss., Hamburg 1986.

welchem Maße das Familienporträt unter Maria Theresia zur Legitimation des neuen Hauses Habsburg-Lothringen instrumentalisiert wurde und zeichnet die Entwicklung des habsburgischen Familienverständnisses vom dynastisch-genealogischen Denken zur Darstellung innerfamiliärer Gefühlsbeziehungen nach. Dabei warnt sie vor einer ahistorischen Begrifflichkeit, denn das Familienbild stellt für sie das Resultat einer Kultivierung und Zivilisierung dar. Es dient der „Selbstvergewisserung“ der Familie, bietet Identifikationsmaterial für ihre Mitglieder, hat eine Erinnerungsfunktion und ist, ganz konkret das Abbild einer realen Familie.⁶⁴

3.3 Entwicklung des Familienbildes

„Man hat oft betont, dass das Porträt auf eine fortschreitende Individualisierung schließen lasse. Das mag sein; wir dürfen jedoch nicht außer acht lassen, dass es vor allem vom immensen Fortschritt des Familiensinns zeugt.“⁶⁵

In seiner „Geschichte der Kindheit“ macht Ariès anhand der Ikonographie deutlich, wie sich der „Familiensinn“ als neue Empfindung im Zusammenhang mit dem neuen Verständnis von der Kindheit entwickelte und seinen Niederschlag in Familienporträts fand. Das bedeutet nicht, dass es im Mittelalter kein Familienleben gegeben hätte, sondern lediglich, dass „Familie“ nicht so stark als gefühlsmäßiger Wert besetzt war und so keinen Niederschlag in der Kunst fand.⁶⁶

„Wandel in der Familie: Sie wendet sich dem Kind zu, ihr Alltag verschmilzt mit den gefühlsbetonter gewordenen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern. Es ist nicht weiter erstaunlich, dass dieses Phänomen in derselben Periode auftritt, für die wir die Entstehung und Entwicklung einer um das Ehepaar und die Kinder konzentrierten Ikonographie feststellen konnten.“⁶⁷

Der Wandel der Familie und der damit verbundene Wandel in ihrer künstlerischen Umsetzung verläuft regional unterschiedlich. Während in Westeuropa die Entwicklung hin zu einer Intimisierung des Familienbildes bereits im 17. Jahrhundert einsetzte, tauchen in

⁶⁴ Barta 2001, S. 133.

⁶⁵ Ariès 1975, S. 482.

⁶⁶ Ariès 1975, S. 499 f.

⁶⁷ Ariès 1975, S. 511.

Österreich erst um 1800 gefühlsbetonte Familienbilder auf.⁶⁸ Die zärtlichen Gesten der Familienbilder des 19. Jahrhunderts lassen auf eine bewusste Konzentration der Familie auf das Kind und innige emotionale Beziehungen schließen, beziehungsweise zumindest auf das angestrebte idyllische Ideal der bürgerlichen Familie.⁶⁹

Die Wurzeln des Familienbildes liegen wesentlich im Stifterbild, das, anfangs in verkleinerter Form, nach Geschlechtern getrennt, lebende und verstorbene Mitglieder der Familie darstellt. Erste Verselbstständigungstendenzen tauchen im 15. Jahrhundert auf, jedoch reicht diese Form der Familiendarstellung bis ins 17. Jahrhundert und wird auf Grabsteinen und Epitaphen verwendet.⁷⁰ Parallel zu den Stifterbildern entstehen die ersten selbständigen Porträts, wobei besonders auf die Ehepaarbildnisse hinzuweisen ist, deren Funktion Hinz als Identifikationsmittel für Angehörige innerhalb einer Standes-Öffentlichkeit definiert.⁷¹

In die Ahnenreihe des Familienporträts gehören außerdem Darstellungen der „Heiligen Familie“ und der „Heiligen Sippe“, besonders wenn sie als „Identifikationsporträts“ die Gesichtszüge realer Personen tragen.⁷²

Ariès bezieht in die Genese des Familienporträts außerdem Monatsdarstellungen ein, die in Verbindung mit der Darstellung der Lebensalter im 16. Jahrhundert eine Ikonographie des Familienlebens entwickeln.⁷³

3.3.1 Die Familienbilder der italienischen Renaissance

Neben Freundschafts- und Doppelporträts wurde das Familienporträt in der Kunst der italienischen Renaissance zum bevorzugten Typus des Gruppenporträts, um 1470 porträtierte Andrea Mantegna Ludovico Gonzaga im Kreise seiner Familie und des Hofstaats.⁷⁴ Die neue Bildwürdigkeit des Porträts war eine Folge der aufkommenden Wertschätzung des Individuums im Rahmen des bürgerlichen Humanismus. Von Anfang an spielte das „Standesmäßige“ eine relativ geringe Rolle, stattdessen stand die

⁶⁸ Barta 2001, S. 128.

⁶⁹ Ehmer 1993, S. 10.

⁷⁰ Kronberger-Frentzen 1940, S. 8-11; Vgl. Hermann Goern, Das Familienbildnis im Abendlande. I. Vorstufen im Mittelalter, Halle 1936.

⁷¹ Vavra 1993, S. 298 f; Vgl. Berthold Hinz, Das Ehepaarbildnis. Seine Geschichte vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, Diss. Münster 1969.

⁷² Vavra 1993, S. 299; Vgl. Friedrich Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Studien zu einem (höfischen) Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Ms. Diss., Wien 1986.

⁷³ Ariès 1975, S. 474.

⁷⁴ Andrea Mantegna, Porträt der Familie Ludovico Gonzaga, Manta, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Nordwand, in: Hansbauer 2004, Abb. 1.

„Darstellung des Familiären“, die durch intime Figurenmotive, Gebärden, Blickwechsel und erläuterndes Beiwerk geschaffen wird, im Vordergrund. Die beigefügten Gegenstände bleiben aber „szenisch gebunden“ und werden nicht, wie beim gleichzeitigen holländischen Familienporträt, stilllebenhaft ausgebreitet.⁷⁵

Trotz des geringen Denkmalbestandes weist das italienische Familienporträt eine große Variationsbreite auf, innerhalb derer sich für das Cinquecento zwei Haupttypen ausmachen lassen. Erstens das „breitformatige Gruppenbildnis“, als dessen Begründer Bernardino Licinio (1489-1565) gilt. Im Familienporträt des Bruders tritt sein genrehafter Erzählstil zutage. (Abb. 2)

Der zweite Haupttypus ist das „lebensgroße, ganzfigurige Pendantporträt der Familie“, wie es Veronese und Parmigianino verwenden⁷⁶ und das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als ganzfiguriges Familienporträt beispielsweise im Werk Giovanni Antonio Fasolos (1530-1572) zunehmende Verbreitung erfährt.⁷⁷ (Abb. 3)

Der Italiener Giuseppe Arcimboldo verwendete in seiner Darstellung der Familie Kaiser Maximilians II., beeinflusst vom Porträttypus Jakob Seisseneggerts, ebenfalls den ganzfigurigen Typus.⁷⁸ (Abb. 4)

Im deutschsprachigen Raum dominierten während des 16. und 17. Jahrhunderts im adeligen und bürgerlichen Bereich repräsentative Einzelporträts. Bei den wenigen Beispielen für Familienporträts handelt es sich meist um die Darstellung des Künstlers mit seiner Familie. Für mehrfigurige Porträts greifen die Maler auf die Formensprache des zur Blüte gelangten holländischen Familienporträts zurück und zeigen die Gruppe bei Alltagsbeschäftigungen wie Essen oder Musizieren.⁷⁹

⁷⁵ Hansbauer 2004, S. 298 f.

⁷⁶ Hansbauer 2004, S. 302.

⁷⁷ Vgl. Hansbauer 2004, S. 175-188.

⁷⁸ Hinke 1989, S. 57-60; Ausst. Kat. Prinzenrolle 2007, S. 110 f.

Bernhard Strigel positioniert in seinem Bildnis von Kaiser Maximilian I. und seiner Familie (1520, Kunsthistorisches Museum Wien) die Halbfiguren hinter einer Brüstung und stellt gleichzeitig erfolgreiche dynastische Verbindungen in der allegorischen Verkleidung der heiligen Sippe dar. Barta 2001, S. 89.

⁷⁹ Vavra 1993, S. 200.

Den Einfluss der niederländischen Gruppenbildnisse zeigt beispielsweise das Familienbild des Kölner Bankherrn Eberhard Jabach von Charles Lebrun, um 1660, Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, Abb. in Kronberger-Frentzen 1940, Abb. 19.

3.3.2 Das holländische Familienporträt

Im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts begannen sich die holländischen Künstler dem Familienbild zuzuwenden. Frühestes Beispiel ist das Bildnis des Pieter Jan Foppesz und seiner Familie von Marten van Heemskerck (um 1530), das die Familie hinter einem gedeckten Tisch zeigt. (Abb. 5)

Die bemerkenswerte Verbreitung des Familienporträts in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts führt Giesen auf einen Strukturwandel des Familiensystems, die Ablösung der Großfamilie durch die Kernfamilie, zurück. Die besonders hohe Wertschätzung von Ehe und Familie findet in den Familienbildern ebenso ihren Ausdruck wie die spezifischen Geschlechterrollen.⁸⁰

Im Laufe des 17. Jahrhunderts ist die kompositorische Entwicklung durch „den Wandel von der steifen, additiven Nebeneinanderreihung der Porträtfiguren zu einer natürlich-lebendigeren, lockeren Gruppierung“⁸¹ gekennzeichnet. In den Frühstufen, bis Anfang der 1660er Jahre, werden die Figuren, ob in der Landschaft oder als *portrait historié*, in Reihen oder Einzelgruppen, oft isokephal, angeordnet. In der Oberflächenbehandlung achten die Maler auf besondere Detailtreue und ungeschönte Wiedergabe der Physiognomien. Die Dargestellten werden in ihrer Funktion, als „integrierte Mitglieder der holländischen Gesellschaft repräsentiert.“⁸² (Abb. 6)

In der weiteren Entwicklung erfährt das holländische Familienbild, bis circa 1680, eine deutliche Belebung und Lockerung. Von den 1620er Jahren bis zur Jahrhundertmitte war die Komposition von Familiendarstellungen im Innenraum, dessen Interieur detailliert wiedergegeben wurde, durch eine statische Reihung der Personen mit Sitz- und Standmotiv, bei gleichzeitiger Zusammenfassung in Zweier- und Dreiergruppen, dominiert. Ab dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts werden die Szenen genreartiger, gelöster, auch was Gestik und Mimik betrifft, sodass sich neben der traditionellen Porträtformulierung das sogenannte „Genreporträt“ etablierte.⁸³ (Abb. 7)

In den 1660er wird auch im holländischen Familienporträt der französische Einfluss spürbar.

⁸⁰ Giesen 1997, S. 94-122. „Entsprechend den Regeln des Dekorums wurde dem Mann dabei gewöhnlich größere Bewegungsfreiheit und ein gewisses Maß an Nonchalance zugemessen, wohingegen die Frau, traditionell bedingt, entsprechend der Moraltraktate den Anschein von Zurückhaltung und Passivität erwecken sollte.“ Giesen 1997, S. 165 f.

⁸¹ Giesen 1997, S. 137.

⁸² Giesen 1997, S. 152 f.

⁸³ Giesen 1997, S. 163 f. und S. 149.

3.3.3 Das französische höfische Repräsentationsbild

Der Typus des barocken höfischen Repräsentationsbildnis war von Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Nicolas de Largilliere (1656-1746) und anderen geprägt worden. Die Darstellung der Macht geschieht durch Insignien wie Krone und Szepter sowie durch Attribute, beispielsweise der Säule als Zeichen der Macht, Würde und Beständigkeit. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erreicht dieser Typus im Bildnis des französischen Königs Ludwig XIV., von Rigaud, seinen Höhepunkt.⁸⁴

Nicolas de Largilliere zeigt Ludwig XIV. im Jahre 1708 mit Mitgliedern seiner Familie vor einer kostbar ausgestatteten Innenraumkulisse mit Ausblick auf eine Landschaft. (Abb. 8) Auch wenn der Betrachter hier scheinbar Zeuge einer intimen Szene ist, der kleine Dauphin wird von seiner Gouvernante am Gängelband zum Vater hereingeführt, so bleibt der repräsentative Charakter der Gesten stets erhalten. Es ist nicht ein liebevoller Vater, der nach der Hand seines Sohnes greift, sondern der König, der seinen Nachfolger präsentiert. Die Darstellungsprinzipien des höfischen Porträts werden vom Adel, nicht nur vom französischen, übernommen, wie das Beispiel des Familienbildes von Ferdinand Adolf Graf Plettenberg und seiner Familie von Robert Tournières (1667-1752) aus dem Jahre 1727 zeigt. (Abb. 9)

In Hintergrund wird in dunklen Brauntönen eine Landschaft angedeutet, in deren Zentrum ein Brunnen mit zwei Figuren steht, auf die Graf Plettenberg mit ausladender Geste weist. Vor ihm spielt sein Sohn mit einem Hund, während Frau und Tochter auf der anderen Seite, durch ein Podest leicht erhöht, positioniert sind.

Im Familienbild des Herzogs von Lothringen ist das zentrale Ehepaar von der Vielzahl seiner Kinder halbkreisförmig umringt. (Abb. 10)

Johann Kupetzky, dessen Gruppenbilder ein Nebeneinander der Personen kennzeichnet, brachte das französische repräsentative Familienporträt nach Wien, wo der Typus durch Martin van Meytens in zahlreichen Familienporträts geprägt wurde.⁸⁵ Der österreichische Adel war im Gegensatz zum französischen Adel unabhängiger vom Hof und damit einflussreicher geblieben, sodass er sich der Zentralisierungspolitik eines aufgeklärten Absolutismus entgegensetzen konnte. Die Souveränität des Adels bewirkte eine stark

⁸⁴ Hyacinthe Rigaud, Ludwig XIV., König von Frankreich, 1701/02, Musée du Louvre, Paris. Abb. Beyer 2002, Abb. 144, S. 238.

⁸⁵ Vavra 1993, S. 300.

konventionell-repräsentative Porträtkunst.⁸⁶ Anders als in England, wo sich die Ideen der Aufklärung, die auch das Porträt beeinflussten, früher als auf dem Kontinent durchsetzten.

3.3.4 Das englische „conversation piece“

In den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts führte Philippe Mercier, der aus der Schule Antoine Watteaus kam, in England den neuen Porträttypus des informellen Gruppenporträts, des sogenannten „conversation piece“ ein, den Praz folgendermaßen definiert:

„The term ‚conversation piece‘ is used in England for paintings, usually not of large dimensions, which represent two or more identifiable people in attitudes implying that they are conversing or communicating with each other informally, against a background reproduced in detail.“⁸⁷

Diese Definition umfasst das Gruppenporträt im Innen- und Außenraum ebenso wie die Gruppierung der Personen um einen Tisch oder ihre Darstellung beim Sport, Musizieren oder Malen sowie allegorische und Kostümporträts. Praz ordnet dem Begriff „conversation piece“ auch das Familienporträt unter, schließt aber ausdrücklich Genre und Porträts mit Öffentlichkeitscharakter aus, eine Definition, der Giesen als unzureichend widerspricht.⁸⁸

In den 1730er Jahren erreicht das „conversation piece“ durch William Hogarth eine erste, in den sechziger Jahren durch den deutschen Maler Johann Zoffany eine zweite, Blüte. (Abb. 11) In seinen „theatrical conversation pieces“ mit ihren bewegten Figuren zeigt Zoffany, im vornehmen Innenraum oder in einer großzügigen Parklandschaft, meist mit einem Baum als zentrales Motiv, eine Intimität, die auf die dargestellten Personen beschränkt bleibt und daher trotzdem repräsentativ wirkt.⁸⁹ (Abb. 12)

Im 18. Jahrhundert spricht Hassels von einer „Verbürgerlichung des Fürstenporträts“, die Königsfamilie wurde zur Repräsentantin der bürgerlichen Familienideologie, bleibt jedoch in erster Linie Repräsentant des Staates nach innen und außen, eine Doppelfunktion, die zu unterschiedlichen Bildnistypen und –auffassungen führte. Neben dem offiziellen Staatsporträt und den privaten Bildnissen entstanden auch Zwischenstufen mit

⁸⁶ Als Beispiel gibt Barta das Familienporträt des Fürsten Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch an. (Abb. 74) Barta 2001, S. 118.

⁸⁷ Praz 1971, S. 33.

⁸⁸ Praz 1971, S. 44; Giesen 1997, S. 8-22.

⁸⁹ Praz 1971, S. 128.

halboffiziellern Charakter.⁹⁰ Porträts der Familie wurde außerdem politisch instrumentalisiert und zur Legitimation des Thronanspruchs des Hauses Hannover in Großbritannien eingesetzt. Im innerfamiliären Konflikt zwischen dem regierenden König George II. und seinem Thronfolger wurden Familienporträts von beiden Seiten als Propagandainstrumente benutzt.⁹¹ (Abb. 13)

Im Gruppen- wie im Einzelporträt, vor allem im Werk von Thomas Gainsborough (1727-1788), macht sich eine Zurückdrängung von Standesattributen zugunsten der Darstellung persönlicher Tugenden bemerkbar, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert für das kontinentale Fürstenporträt wichtig wird.⁹² Eine Entwicklung, die sich im Laufe der folgenden Arbeit anhand der Porträts der Habsburger deutlich zeigen wird.

4 Die Grafen Harrach und ihr Familienbild

Bevor auf das große Gemälde von Christoph Schomburg, das den Grafen Friedrich August Harrach im Kreise seiner Familie zeigt, eingegangen wird, sei ein kurzer Abriss der Familiengeschichte und die Lebensläufe der wichtigsten Mitglieder, sowie ein Kapitel über die Beziehung der Grafen Harrach zur Kunst, vorausgeschickt. Daran wird das weltoffene und kunstsinnige Umfeld deutlich, in dem der Auftraggeber des Bildes aufwuchs.

4.1 Die Familie Harrach

4.1.1 Forschungsstand zur Familie Harrach

Die erste Publikation zur Familiengeschichte der Harrachs stammt aus dem Jahre 1906 von Otto von Harrach⁹³, deren zweiter Teil jedoch nicht mehr erschienen ist. Zu den Anfängen der Familie Harrach ist die Dissertation des Historikers Gerhard Gonsa⁹⁴ grundlegend, einen Überblick über die Familiengeschichte bieten die Aufsätze von Heinrich Benedikt⁹⁵

⁹⁰ Hassels 1996, S. 13; Vgl. S. 100-118.

⁹¹ „Von Königin Caroline zur Propagierung des von ihr gewünschten Thronfolgewechsels und vom Thronfolger Prinz Friedrich zur Vermittlung politischer Botschaften an die Opposition.“ Hassels 1996, S. 167; Vgl. S. 45-88.

⁹² Vgl. Götz 2006, S. 59-69.

⁹³ Otto v. Harrach, Geschichtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Berücksichtigung auf deren Besitzer. Erster Teil 1240-1688, Wien 1906.

⁹⁴ Gerhard Gonsa, Die Harrach im Mittelalter, Ms. Diss., Wien 2005.

⁹⁵ Heinrich Benedikt, Die Grafen von Harrach, in: Alte und moderne Kunst, Heft 4, 1960, S. 10-15.

und Georg Heilingsetzer⁹⁶. Beatrix Bastl⁹⁷ untersuchte die Rolle der Frau in der Frühen Neuzeit, unter anderem anhand der Lebensläufe von Harrachdamen.

Der Restaurator Robert Keysselitz setzte sich intensiv mit der Geschichte der Sammlung Harrach auseinander.⁹⁸ Im Jahre 1960 widmeten sich die Beiträge von Günther und Dora Heinz⁹⁹ den Grafen Harrach und ihrer Sammlung. Mit den Harrach'schen Kunstbeständen beschäftigten sich kürzlich die historische Diplomarbeit von Doris Binder¹⁰⁰ und die kunsthistorische Arbeit von Alexandra Löff.¹⁰¹

Zuletzt ausgestellt wurden Werke aus der Sammlung Harrach, neben der Dauerausstellung auf Schloss Rohrau, im Liechtenstein Museum Wien 2006.¹⁰²

4.1.2 Geschichte der Familie Harrach

Aus der Familie Harrach stammten zahlreiche geistliche wie weltliche Würdenträger, ihre Mitglieder waren in Diplomatie, Verwaltung, Militär und Kirche tätig.

Die Ursprünge der Familie Harrach liegen im 12. Jahrhundert in Südböhmen.¹⁰³ Anfang des 14. Jahrhunderts hatten die Harrachs Besitzungen im Mühlviertel (Freistadt, Oberösterreich) und in weiterer Folge Gebiete in der Steiermark und Kärnten erworben.

⁹⁶ Georg Heilingsetzer, Die Harrach. Ihre Stellung in Politik, Wirtschaft und Kultur des alten Österreich, in: Österreichische Realitäten AG (Hg.), Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Wien 1995, S. 81-87.

⁹⁷ Beatrix Bastl, Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit, Wien/Köln/Weimar 2000.
Beatrix Bastl, „Ich kenne alle europäischen Länder“. Die Briefe der Maria Anna von Harrach an ihren Vater (1733-1748), in: Harald Heppner/Alois Kernbauer/Nikolaus Reisinger (Hg.), In der Vergangenheit viel Neues. Spuren aus dem 18. Jahrhundert ins Heute, Wien 2004, S. 213-216.

⁹⁸ Robert Keysselitz, Die Grafen Harrach Wien, in: Douglas Cooper (Hg.), Große Familiensammlungen, München/Zürich 1967, S. 97-120.

Robert Keysselitz, Die Graf Harrach'sche Familiensammlung und ihre Neuaufstellung in Schloss Rohrau, in: Alte und moderne Kunst, 111, 1970, S. 11-16.

Robert Keysselitz/Alois Machatschek, Schloss Rohrau Niederösterreich. Graf Harrach'sche Familiensammlung, o.O. 1971.

⁹⁹ Dora Heinz, Höfische Mode im Spiegel einer Ahnengalerie, in: Alte und moderne Kunst, 1960, Heft 4, S. 16-21.

Günther Heinz, Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie, Wien 1960.

Günther Heinz, Die Galerie Harrach, in: Alte und moderne Kunst, 1960, Heft 4, S. 1-9.

¹⁰⁰ Doris Binder, Bilder von Historien. Die Tapisserien der Familie Harrach als moralisches Hochzeitsgeschenk?, Dipl., Wien 2007.

¹⁰¹ Alexandra Maria Löff, Die Ahnengalerien der Grafen von Harrach. Bestandsaufnahme und Analyse der Porträts in den Schlössern Rohrau, Prugg & Hrádek, Dipl., Wien 2007.

¹⁰² Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach (Ausst. Kat., Liechtenstein Museum, Wien), Wien/Berlin/London 2006.

¹⁰³ Zur Familie Harrach im Mittelalter siehe Gerhard Gonsa, Die Harrach im Mittelalter, Ms. Diss., Wien 2005.

Otto v. Harrach, Geschichtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Berücksichtigung auf deren Besitzer. Erster Teil 1240-1688, Wien 1906.

Leopold I. gilt als Stammvater der österreichischen Harrachs, er begleitete den späteren Kaiser Friedrich III. 1436 auf seiner Reise in das Heilige Land. Seither findet man die Familie stets in der Nähe der Habsburger, wodurch sich auch ihr örtliches Zentrum im Laufe der Zeit nach Wien und Niederösterreich verlagerte.

Leonhard III. erwarb 1524 die Herrschaft Rohrau (Niederösterreich) und das Recht sich nach ihr zu nennen.¹⁰⁴ König Philipp II. von Spanien verlieh Leonhard IV. 1584 den Orden vom Goldenen Vlies, den alle nachfolgenden Generationen der Harrachs ebenfalls trugen.¹⁰⁵

Als Lohn für seine diplomatischen Dienste wurde Karl Harrach (1570-1628) Obersterblandstallmeister in Österreich ob der Enns und erhielt verschiedene Privilegien, etwa das Prägerecht für eigene Gold- und Silbermünzen. 1627 schließlich wurde die Familie Harrach in den Reichsgrafenstand erhoben.¹⁰⁶ Trotzdem geriet die Familie nach Karls Tod in eine finanzielle Krise, die Verkäufe (u.a. das Palais auf der Freyung, das Karl 1600 und 1626 gekauft hatte) und hohe Kreditaufnahmen notwenig machten. Unter Leonhard VIII. wurde 1688 wurde das Majorat nach jahrelangem Streit geteilt.¹⁰⁷ Zuvor hatten nämlich Kardinal Ernst Adalbert Harrach (1598-1667)¹⁰⁸ und andere den kinderlosen Majoratsherrn überzeugt, freiwillig die Fideikommissgüter an den nächsten Anwärter, seinen noch minderjährigen Vetter, Graf Ferdinand Bonaventura, zu übertragen. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratet Leonhard Ulrich erneut und bekam einen Sohn, Ernst Anton. Als er daraufhin, wie es ihm gemäß des Abtretungsvertrags zustand, sein Erbe wieder antreten wollte, kam es zum Prozess, der erst durch die Einigung auf Majoratsteilung beendet wurde.¹⁰⁹

Leonhard Ulrich und seine Nachkommen erhielten Rohrau („ältere Linie“), Ferdinand Bonaventura alle weiteren Besitzungen („jüngere Linie“), also die österreichischen (Bruck an der Leitha, Aschach, Stauf und zeitweise Freistadt) und ungarischen Güter (Parndorf), ebenso wie die böhmische Besitzungen (Starkenbach, Branna, Stösser, Schluckenau) sowie Janowitz in Mähren. Die ältere Linie erlosch 1886 und brachte „keine so bedeutenden

¹⁰⁴ Heilingsetzer 1995, S. 81.

¹⁰⁵ Benedikt 1960, S. 10.

¹⁰⁶ Heilingsetzer 1995, S. 8.

Karl Harrach war außerdem der Schwiegervater von General Albrecht von Wallenstein, den seine Tochter Maria Elisabeth 1623 geheiratet hatte. Heilingsetzer 1995, S. 83.

¹⁰⁷ Heilingsetzer 1995, S. 83.

¹⁰⁸ Heilingsetzer 1995, S. 83.

¹⁰⁹ Heilingsetzer 1995, S. 83.

Persönlichkeiten hervor“¹¹⁰. Der jüngeren Linie entstammen hohe Würdenträger der Monarchie.

Nach dem frühen Tod seines Vaters Otto Friedrich Harrach wurde **Ferdinand Bonaventura** (1636-1706) (Abb. 14) unter der Vormundschaft seines Onkels gemeinsam mit dem späteren Kaiser Leopold I. erzogen, bei dem er zeitlebens eine besondere Vertrauensstellung einnahm. Seine Ausbildung erhielt er in Wien, Dole und Brüssel, seine Kavaliertour führte ihn nach Paris und Rom.

Er war Ritter des Goldenen Vlies, unter anderem Oberst-Erbland-Stallmeister in Österreich unter und ob der Enns, kaiserlicher Reichshofrath und wirklicher Kämmerer, Geheimer Conferenzzrath, Oberstallmeister und verrichtete mehrere diplomatische Missionen in Frankreich und Spanien.¹¹¹ Seine Aufenthalte in Spanien, unter anderem 1673-1675 als Sonderbeauftragter am Spanischen Hof, dokumentierte er in einem umfangreichen Tagebuch. Darin berichtete er nicht nur über seine politische Tätigkeit, sondern auch über das damalige Hofleben, seine Sammlertätigkeit und seinen Kunstgeschmack.¹¹² 1661, während seines ersten Aufenthalts in Madrid heiratete er die Hofdame der Königin Maria Anna, die Gräfin Johanna Theresia von Lamberg (1639-1716).¹¹³ 1697 stiftete Ferdinand Bonaventura ein „Fideicommiss mit Primogeniturordnung“ für seine Linie.¹¹⁴ Da sein ältester Sohn, Carl, 1684 in der Schlacht von Ofen starb¹¹⁵, sein Zweitgeborener für eine geistliche Laufbahn vorgesehen war, Franz Anton wurde 1709 Erzbischof von Salzburg,¹¹⁶ folgte der Drittgeborene, **Aloys Thomas Raimund** (1669-1742), seinem Vater als Majoratsherr nach.¹¹⁷ (Abb. 15)

Wie dieser war auch er im diplomatischen Dienst tätig, er war dessen Nachfolger als Botschafter in Madrid, kaiserliche Kämmerer, Oberst-Erbland-Stallmeister in Österreich

¹¹⁰ Heilingsetzer 1995, S. 83.

¹¹¹ Als außerordentlicher Botschafter am spanischen Hof überbrachte er 1665 beispielsweise der Infantin Margarita Teresa Geschenke ihres kaiserlichen Bräutigams. Vgl. Benedikt 1960, S. 10 f.

¹¹² Keysselitz 1967, S. 102.

Arnold Gaedecke, das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach während seines Aufenthaltes am spanischen Hofe in den Jahren 1697 und 1698 nebst zwei geheimen Instructionen, Wien 1872.

Ferdinand Mencik, Harrachs Tagebuch über den Aufenthalt in Spanien in den Jahren 1673-1676, in: Jahrbuch der Leo-Gesellschaft 12, 1911, S. 413 ff.; 13, 1912, S. 76-89; S. 221-237, S. 349-365.

¹¹³ Das Paar lebte über längere Zeit getrennt, 1665 und 1676/77 war Johanna alleine mit den Kindern in Wien und führte über einen Zeitraum von insgesamt eineinhalb Jahren den Haushalt und die Geschäfte. Während dieser Zeit berichtete sie in sogenannten „Tagzettln“ über Ereignisse des alltäglichen Lebens und der Politik bei Hof. Vgl. Susanne Claudine Pils, Schreiben über Stadt. Das Wien der Johanna Theresia Harrach 1639-1716, Wien 2002. Vgl. S. 10.

¹¹⁴ Spacek 1886, Tafel IV.

¹¹⁵ Spacek 1886, Tafel IV.

¹¹⁶ Heilingsetzer 1995, S. 84.

¹¹⁷ Vgl. Lorenz 1999, Kat. Nr. 187, S. 450 f.

ob und unter der Enns, Ritter des Goldenen Vlies und Landmarschall und Landesoberster in Niederösterreich, am 9. Dezember 1728 übernahm er als Vizekönig die Regierung des Königreiches Neapel und Sizilien. Zu seinen Bemühungen um das angesehene Amt des Vizekönigs gehörte zuvor auch, wie Kaltenegger darlegt, die Förderung der neapolitanischen Kunst. Er setzte die Auftragsvergabe als Mittel ein, seine politische Karriere zu fördern und familienpolitische Ambitionen voranzutreiben.¹¹⁸

Während seiner fünfjährigen Amtszeit ordnete er die zerrütteten Finanzen Neapels und brachte Handel und Gewerbe zu neuer Blüte.¹¹⁹ Auf eigenen Wunsch kehrte er nach Wien zurück und wurde Kaiserlicher Konferenzminister im Department der Finanzen.¹²⁰

Alois Thomas Raimund hatte großes Interesse an der Abstammung seiner Familie. Im Österreichischen Staatsarchiv (AVA, Familienarchiv Harrach) befinden sich mehrere Kartons mit Unterlagen zur Genealogie der Familie, die er mit seinem Sohn, Ferdinand Bonaventura II., zusammengetragen hatte. Diese Unterlagen könnten in Zusammenhang mit einem Ansuchen um Fürstung stehen, das bereits 1709 abgelehnt wurde.¹²¹

Der älteste Sohn des Grafen Alois Thomas Raimund, **Friedrich August Gervas Graf Harrach** (1696 – 1749) (Abb. 16) tritt, nach Kavaliersreisen durch Frankreich, Italien und Lothringen, ebenfalls in den Staatsdienst ein. Er wird kaiserlicher Gesandter unter anderem am Hof in Turin und beim Reichstag in Böhmen, 1731 konnte Harrach den Kurfürsten von Köln zur Anerkennung der Pragmatischen Sanktion bewegen.¹²² Zum Jahresende 1732 wird Friedrich August zum Obersthofmeister und Oberstkämmerer der Erzherzogin Maria Elisabeth, Statthalterin der Niederlande, ernannt. Über Regensburg, Würzburg und Bonn reiste Harrach im Jänner 1733 nach Brüssel, seine Familie folgte ihm im Laufe des Jahres.¹²³ Nach dem Tod der Erzherzogin im Jahre 1741 war er bis zum Eintreffen der neuen Regentin Maria Anna (1743) interimistischer Statthalter, bereits zuvor führte er, aufgrund des schlechten Gesundheitszustands der Erzherzogin, einen Großteil der

¹¹⁸ Kaltenegger 2004, S. 35.

¹¹⁹ Keysselitz 1967, S. 107; Vgl. Peter Stenitzer, Das Wirken Aloys Thomas R. Graf Harrachs als Vizekönig von Neapel (1728-1733), in: Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige (Ausst. Kat., Kunstforum der Bank Austria, Wien und Castel Sant' Elmo, Neapel), Neapel 1993, S. 43-55.

In einem Modello für eine Wand- oder Deckendekoration wurde um 1730 die „Allegorie auf die glückliche Regierung des Hauses Harrach in Neapel“ von Bartolomeo Altomonte festgehalten. Vgl. Lorenz 1999, Kat. Nr. 172, S. 435 f.

¹²⁰ Spacek 1886, Tafel IV.

¹²¹ Löff 2007, S. 60; Kartons 19 bis 34 „*Familie in genere – Genealogie, Arbeiten des Grafen Alois Thomas und Ferdinand Bonaventura II.*“

¹²² Pichorner 1990, S. 55.

¹²³ Pichorner 1990, S. 55.

Regierungsgeschäfte.¹²⁴ Am 23. März 1743 verließ er auf eigenen Wunsch Brüssel und trat das Erbe seines Vaters an.¹²⁵ Als Diplomat war er außerdem an den Friedensschlüssen zu Breslau (1742) und Dresden (1745), die das Ende der Schlesischen Kriege herbeiführten, beteiligt.¹²⁶

Später wirkte er als kaiserlicher wirklicher Kämmerer, Staats-Conferenzminister und Böhmischer oberster Kanzler,¹²⁷ als solcher verteidigte er vergebens die Autonomie Böhmens gegen die zentralistische Staats- und Verwaltungsreform des Grafen Friedrich Wilhelm von Haugwitz, dessen Ideen von Maria Theresia unterstützt wurden.¹²⁸

Ein Bruder Friedrich Augusts, **Ferdinand Bonaventura II. Anton** (1708-1778) war Oberst-Erblandmeister in Österreich ob und unter der Enns, kaiserlicher Gesandter bei den Generalstaaten von Holland und Gouverneur der Lombardei. Er verfasste eine wichtige Abhandlung über die Schafzucht und unterstützte die Tuchmanufaktur in Österreich, in zweiter Ehe war er mit der ältesten Tochter Friedrich Augusts, Maria Rosa, verheiratet.¹²⁹

Friedrich August war mit Maria Eleonore Catharina (1703-1757), einer Tochter des Fürsten Johann Anton Florian von Liechtenstein verheiratet. Seine Nachfolge trat sein Sohn **Ernst Guido** (1723-1783) an, der wie seine Vorgänger in kaiserlichem Dienst stand. Dessen Sohn, **Johann Nepomuk Ernst Harrach** (1756-1829) errichtete in Mähren die größte Leinenmanufaktur der Monarchie sowie ein Eisenwerk und begründete in Böhmen die Harrach'schen Glashütten. Der Umbau von Schloss Prugg und der prächtige Garten, für den er den Gärtner Christoph Lübeck engagierte, geht auf ihn zurück, dort zog er den nach ihm benannten indischen Strauch Harrachia.¹³⁰

Bis zum Ende der Monarchie findet man Mitglieder der Familie Harrach in hohen geistlichen und weltlichen Ämtern, in Militär und Verwaltung.

¹²⁴ Pichorner 1990, S. 76 f.; Schon seit Herbst 1740 lagen Vollmacht und weitere Instruktionen für Graf Harrach im Schloss Antwerpen bereit. Pichorner 1990, S. 81.

¹²⁵ Pichorner 1990, S. 84 f.

¹²⁶ Benedikt 1960, S. 15.

¹²⁷ Spacek 1886, Tafel IV.

¹²⁸ Benedikt 1960, S. 15; Vgl. Ferdinand Mencik, Kaiserin Maria Theresia und Friedrich Graf Harrach, Prag 1899.

¹²⁹ Benedikt 1960, S. 15; Seine erste Frau, Maria Elisabeth, die Tochter des Grafen Wenzel Johann von Gallas, Vizekönig von Neapel, verstarb 1737. Spacek 1886, Tafel IV.

¹³⁰ Benedikt 1960, S. 15; Heilingsetzer 1995, S. 84.

4.1.3 Die Harrachs und die Kunst

Die Graf Harrach'sche Galerie ist die letzte der großen Privatsammlungen in Österreich, die sich auch heute noch im Besitz der Familie befindet.

Das Sammler- und Mäzenatentum der Familie Harrach beginnt mit **Ferdinand Bonaventura** (1636-1706). Während seine Nachfolger sich vor allem vom Kriterium der höfischen Repräsentationskraft leiten ließen, sammelte der Botschafter was ihm gefiel, so soll sich in seinem Besitz auch ein Zaubergürtel und Briefe von Heiligen sowie ein Gebet der heiligen Therese befunden haben. Im Gegensatz zu späteren Sammlern hatte er auch noch keine Kunstagenten, sondern besuchte Künstler, Auktionen und Antiquariate persönlich. 1687 kaufte er auf einer Versteigerung in Madrid das Glanzstück der Sammlung, „Das Konzert“ des Meisters der weiblichen Halbfiguren.¹³¹ Viele seiner Kunsterwerbungen standen in direktem Zusammenhang mit seiner diplomatischen Tätigkeit. Die Lothringische Nation schenkte ihm zum Dank für seine politische Unterstützung die „Unbefleckte Empfängnis Mariae“ von Jusepe de Ribera, von dessen Hand sich mehrere Gemälde in der Sammlung finden und den der Graf neben van Dyck, Rubens, Tintoretto und Breughel besonders schätzte. Auch die spanischen Majestäten kannten seine Sammelleidenschaft und schenken ihm zum Abschied (1677) ihre Porträts vom spanischen Hofmaler Juan Carreno de Miranda.¹³² Neben spanischen Meistern (Juan de Valdes Leal, José de Ledesma, Alfaro y Gamez) erwarb Ferdinand Bonaventura auch zeitgenössische italienische Meister, etwa Luca Giordanos, „Isaak segnet Jakob“, flämische Kleinmeister (de Wael und Willem von Herp) sowie altniederländische Künstler.¹³³ Aus anfänglichen Gelegenheitskäufen wurde eine Leidenschaft, die sich am Vorbild der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm orientierte und deren Ansicht von David Teniers d. J. Graf Harrach in Kopie erwarb.¹³⁴

Ferdinand Bonaventura kaufte außerdem das Palais auf der Freyung, das sich zuvor bereits in Familienbesitz befunden hatte und ließ das Stadtpalais, dessen Vorgängerbau durch einen Brand zerstört worden war, ab 1689 von Domenico Martinelli neu errichten.¹³⁵

¹³¹ Keysselitz 1967, S. 102.

¹³² Keysselitz 1967, S. 105.

¹³³ Heinz 1960 a, S. 4; Heinz 1960 b, S. 3.

¹³⁴ Keysselitz 1967, S. 106. David Teniers, d. J., Das Atelier des Erzherzogs Leopold-Wilhelm, Öl auf Leinwand, 127 x 162,6 cm, London, National Trust, Petworth, Sussex, UK/Bridgeman Art Library, Abb. In: Sandra Forty, Meisterwerke der Malerei. 400 Große Künstler und ihre Bilder, Augsburg 1999, S. 205.

¹³⁵ Benedikt 1960, S. 11. zur Baugeschichte vgl. die Beiträge Wilhelm Georg Rizzi, Hellmut Lorenz und Luigi A. Ronzoni in: Österreichische Realitäten AG (Hg.), Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Wien 1995.

Alois Thomas Raimund Graf Harrach (1669 – 1742) bevorzugte als Architekten Johann Lukas von Hildebrandt, der für ihn unter anderem das Gartenpalais in der Ungargasse mit der Januariuskapelle¹³⁶, das Schloss Prugg, dessen Erscheinungsbild Mitte des 19. Jh. gravierend verändert wurde, das Schloss Aschach a. d. Donau und die Kirche von Georgswalde (Nordböhmen) errichtete.¹³⁷

Seine Ankäufe sollten nicht die Galerie mit Einzelstücken bereichern, sondern dienten der prachtvollen Ausstattung seiner Paläste. Drei Kolossalgemälde Nicolo Maria Rossis zeigen ihn beim offiziellen Anlässen mit großem Gefolge und dokumentieren den aufwendigen Lebensstil, der seine finanziellen Möglichkeiten überstieg.¹³⁸ Die Geschichte der süditalienischen Malerei vom zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts bis zu den späten Werken Francesco Solimenas, den der Vizekönig besonders schätzte, ist in der Sammlung Harrach fast lückenlos vertreten.¹³⁹ Qualitätsvoll sind außerdem die großen Tierstücke des wenig bekannten, aber in der Galerie Harrach mehrmals vertretenen, Giordanoschülers Domenico Brandi (1684-1736). Wie schon sein Vater erhielt auch er zahlreiche Bilder als Geschenk, Solimenas „Der heilige Januarius“, eines seiner Hauptwerke, bestellte er beim Maler selbst.¹⁴⁰

Noch vor seiner Ernennung zum Vizekönig half Alois Thomas als Berater seinem Bruder, Franz Anton Harrach (1665-1717), dem Salzburger Erzbischof, bei der Ausstattung der Residenzräume und unter anderem bei der Fertigstellung der Altarbilder für die Johannesspitalskapelle. In den dortigen Werken Johann Michael Rottmayrs, die teilweise Alois Thomas Raimund bezahlte, wird der Einfluss Luca Giordanos spürbar, der nur, so die These Kalteneggers, über die Vermittlung Harrachs zustande kommen konnte. Dadurch kommt Salzburg eine Vorreiterrolle in der Hinwendung zur neapolitanischen Kunst zu.¹⁴¹

¹³⁶ Der böhmische Adel bemühte sich zu dieser Zeit um die Seligsprechung von Johann v. Nepomuk, dem in Schloss Mirabell eine Kapelle geweiht wurde. Der Majoratsherr führte in Neapel den Heiligen ein und brachte im Austausch den Kult um den Hl. Januarius nach Wien. Benedikt 1960, S. 13.

¹³⁷ Benedikt 1960, S. 13. Für Franz Anton Fürst von Harrach, Erzbischof von Salzburg und Bruder des Alois Thomas arbeitete Hildebrandt in Salzburg in der Residenz und in Schloss Mirabell.

Vgl. Dora Skamperls, ... der Verfluchte Kerl zürmet mich oft das ime möchte in die Ohren beißen.... Quellen zu Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Harrachschen Familienarchiv, in: Hippolytus Neue Folge, St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde 28/29, 2004, St. Pölten 2004, S. 37-52.

¹³⁸ Nicolo Maria Rossi, Ausfahrt des Vizekönigs Harrach in Neapel, um 1730, Rohrau Harrach'sche Gemäldegalerie. Abb. In: Lorenz 1999, S. 39.

¹³⁹ Heinz 1960 a, S. 5; Zehn eigenhändige Werke Solimenas befinden sich noch heute in der Sammlung Harrach, die meisten wurden vom Grafen Harrach direkt beim Künstler bestellt. Heinz 1960 b, S. 4.

Vgl. Ferdinando Bologna, Solimena und seine Zeitgenossen unter den österreichischen Vizekönigen, in: Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige (Ausst. Kat., Kunstforum der Bank Austria, Wien und Castel Sant' Elmo, Neapel), Neapel 1993, S. 57-75.

¹⁴⁰ Keysselit 1967, S. 107 f.

¹⁴¹ Kaltenegger 2004, S. 35-39.

Graf Friedrich August Gervas (1696-1749) sammelte die Künstler der Länder, in die ihn seine diplomatischen Reisen führten, auf ihn geht eine Sammlung niederländischer und flämischer Kunst zurück.¹⁴² Auffallend ist, dass in den holländischen Werken der „pathetische, vom Süden beeinflusste Stil stark im Vordergrund“¹⁴³ steht. Keysseltz ging davon aus, dass Friedrich August auch eine Serie Tapisserien mythologischen Inhalts, Triumph des Bacchus und der Ariadne, Krönung der Flora durch Amor und Zephir, und andere nach Entwürfen von Ludwig van Schoor, aus Brüssel mitbrachte.¹⁴⁴ Doris Binder konnte in ihrer Diplomarbeit zeigen, dass die Tapisserien zwischen 1690 und 1710 entstanden sind, von Alois Thomas Raimund als Hochzeitsgeschenk für seinen Sohn gekauft und schließlich dem Fideicommiß einverleibt wurden.¹⁴⁵

Friedrich August bestellte außerdem das große Familienporträt auf Schloss Prugg, auf das im Folgenden besonders eingegangen werden wird.

Nach Friedrich August wendeten sich die Grafen Harrach in ihrer Sammlungstätigkeit wieder der Kunst Südeuropas zu. Sein Sohn **Ernst Giudo** (1723-1783) sammelte in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts mit Hilfe seines Agenten Abate Giuseppe Dionigio Crivelli Werke vorwiegend italienischer Maler, die Crivelli teilweise direkt bei den Künstlern bestellte.¹⁴⁶ In der Zeit des beginnenden Klassizismus traten religiöse Motive zugunsten von Landschaftsdarstellungen und Architekturstücken in den Hintergrund. Mit den Ankäufen Ernst Guidos enden die Ankäufe zeitgenössischer Künstler.¹⁴⁷ **Johann Nepomuk Ernst (1756-1829)**, der Sohn Ernst Guidos, erweitert die Sammlung durch Ankäufe aus dem Antiquitätenhandel und aus der Sammlung Thurn-Hoffer, im Sinne erster kunsthistorischer Überlegungen ergänzt er die Sammlung um altdeutsche Bilder.

Mitte des Jahrhunderts, unter Graf Franz Ernst (1799-1884), wurde der Harrach'sche Bilderbesitz zusammengefasst und in den umgebauten Galeriesälen im Palais auf der

¹⁴² Die Beweinung Christi (van Dyck), Studien zu Negerköpfen (Jan Breughel), Damenbildnis (Cornelis Vos), Felslandschaft (Everdinges), Flusslandschaft (Jacob Ruisdaels), Serie von Schlachtendarstellungen (Pieter Shyer) Einige der Künstler hatten schon Graf Bonaventuras Aufmerksamkeit auf sich gezogen, andere Gemälde aus dieser Gegend kamen erst im 19. Jahrhundert hinzu. Keysseltz 1967, S. 111.

¹⁴³ zum Beispiel: Heiliger Sebastian (Jan van Bylert), Mater dolorosa (Terbruggen), Keysseltz 1967, S. 111.

¹⁴⁴ Keysseltz 1967, S. 111.

¹⁴⁵ Binder 2007, S. 131. Binder interpretiert den Inhalt der Tapisserien auf das Fortbestehen des Geschlechts und auf moralisch richtiges Verhalten hin.

¹⁴⁶ u.a. Gian Paolo Pannini, Claude Joseph Vernet, Carlo Bonaria, Girolamo Batoni, Adrien Manglard, Sebastiano Conca, auch bei Anton Raffael Mengs wurde eine „Heilige Nacht“ für den Grafen bestellt. Keysseltz 1967, S. 113.

¹⁴⁷ Keysseltz 1967, S. 113.

Freyung öffentlich zugänglich gemacht.¹⁴⁸ Erster Galeriedirektor war der Maler Anton Gruss, der auch den ersten gedruckten Katalog (1856) verfasste. Obwohl das Palais Harrach im Zweiten Weltkrieg zu großen Teilen zerstört worden war, konnte nach dem Krieg die Sammlung wieder neu aufgestellt werden. Seit 1970 ist ein Großteil der Sammlung auf Schloss Rohrau der Allgemeinheit zugänglich,¹⁴⁹ weitere Kunstwerke befinden sich nach wie vor in privaten Räumen der Familie Harrach.

4.2 Das Familienporträt der Harrach

Erstmals veröffentlicht und kunsthistorisch bearbeitet wurde das „Harrach Familienbild“ 1970 von Ellen Redlefsen¹⁵⁰, Beatrix Bastl publizierte 2000 das Familienbild erneut und beschäftigte sich vor allem mit den Lebensläufen der Dargestellten,¹⁵¹ Doris Binder, wie Bastl Historikerin, berücksichtigte in ihrem Kapitel über das Gräfliche Familienbild die Ergebnisse von Redlefsen.¹⁵²

Das Bild befindet sich heute auf Schloss Prugg (Bruck a. d. Leitha, Niederösterreich) in Privatbesitz der Familie Harrach. Es wurde mit Sicherheit nicht für den Raum gemacht, in dem es sich heute befindet, denn die darunter liegende Blumentapete und die Holzrahmung nehmen keine Rücksicht auf die Maße (680 x 340 cm) des Bildes. (Abb. 17)

Die Herrschaft Bruck an der Leitha kam 1564 als Pfand in den Besitz des Bernhard von Harrach und wurde 1697 Teil des Majorats der jüngeren Linie.¹⁵³ Der sogenannte „Heidenturm“, der als Zeugnis der langen Tradition des Hauses Harrach, noch heute das Bild des Schlosses, eine dreiflügelige Ehrenhofanlage mit quadratischem Innenhof, prägt, stammt aus dem 13. Jahrhundert. Die im Augebiet der Leitha liegende Grenzbürg wurde wahrscheinlich noch im späten Mittelalter zu einer dreiflügeligen Wasserburg umgebaut.¹⁵⁴

¹⁴⁸ 1884 und 1903 wurde der Bilderbestand um Werke aus den Harrach Schlössern (z.B. Schloss Hradek und Schloss Prugg) ergänzt. Heinz 1960 a, S. 7.

¹⁴⁹ Schlossmuseum Rohrau- Graf Harrach'sche Gemäldegalerie (Hg.), Schloss Rohrau. Graf Harrach'sche Familiensammlung, o.O. 2000, S. 28.

¹⁵⁰ Ellen Redlefsen, Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha, in: Nordelbingen 39, 1970, S. 127-134, Abb. 3-6.

¹⁵¹ Bastl 1997, S. 13 und Bastl 2000, Tafel I und II.

¹⁵² Binder 2007, S. 49-59.

¹⁵³ Peter Aichinger-Rosenberger (Hg.), Dehio Handbücher. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Bd. Niederösterreich südl. d. Donau, Teil 1 A-L, Wien 2003, S. 314.

Im Nordosten der Stadt Bruck an der Leitha bilden Schloss, Park, Stallungen, Wirtschafts- und Gesindebauten einen eigenen Ortsteil, die Katastralgemeinde Prugg.

¹⁵⁴ Peter Aichinger-Rosenberger (Hg.), Dehio Handbücher. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Bd. Niederösterreich südl. d. Donau, Teil 1 A-L, Wien 2003, S. 314.

1707-1712 und 1729-1733 erfolgten Ausbau und Ausstattung des Schlosses, mit dem Alois Thomas Raimund Graf Harrach seinen Lieblingsarchitekten Johann Lukas von Hildebrandt beauftragte.¹⁵⁵ (Abb. 18)

Mitte des 19. Jahrhunderts (1854-58) erhielt das Schloss durch Edward Buckton Lamb, der zuvor auch mit der Umgestaltung des Harrach Schloss Hrádek (1838-1854) betraut worden war, seine heutige Gestalt im Tudor-style beziehungsweise „Jacobean Style“.¹⁵⁶ (Abb. 19)

Berühmt wurde Prugg für die wasserreiche Gartenanlage („Harrach-Park“). Der von Hildebrandt in Zusammenarbeit mit dem Gartenarchitekten Jean Trehet, geplante französische Park, von dem heute noch die Sternalleen im „Leithagarten“ erhalten sind,¹⁵⁷ (Abb. 20) wurde ab 1789 vom Kunstgärtner Christoph Lübeck zu einem "Englischen Garten bzw. botanisch ausgerichteten Landschaftspark mit bemerkenswertem Baumbestand und Pflanzen, Wiesenflächen, künstlichen Kanälen mit Inseln, Brücken (kaum mehr erhalten) und zum Teil noch von der barocken Anlage stammender Wegeführung umgestaltet."¹⁵⁸ 1999 wurden Entwürfe für eine Neunutzung des historischen Parks publiziert jedoch nicht umgesetzt.¹⁵⁹

4.2.1 Bildbeschreibung

(Abb. 21) Der schlechte Erhaltungszustand, an vielen Stellen blättert die Farbe ab, ist unter anderem auf die Einquartierungen im Schloss nach dem Zweiten Weltkrieg zurückzuführen, aus dieser Zeit stammen vermutlich auch die Einschusslöcher. (Abb. 22)

In Lebensgröße dargestellt sind zwölf Personen, das Ehepaar mit 10 seiner insgesamt 16 Kinder. Die zentrale Position, leicht erhöht, nehmen Friedrich August Graf Harrach und seine Ehefrau Maria Eleonore, geborene Liechtenstein, sitzend ein, die Kinder umringen sie stehend in einem flachen Halbkreis. Kompositorisch sind die Figuren in Zweiergruppen aufgeteilt. Von Links kommen die beiden ältesten Söhne ins Bild, sie werden von großen Hunden begleitet und scheinen eben von der Jagd zurückgekehrt zu sein. Der Nachfolger im Majorat, Ernst Guido, weist auf den Vater, während die Gesten der Eltern auf ihn

¹⁵⁵ Skamperls 2004, S. 293.

¹⁵⁶ Kronbichler-Skacha, Romantischer Schlossbau, Problematik sowie Aufnahme und Verarbeitung der romantischen Ideen in Österreich, 1760/70-1860/70, Ms. Diss., Wien 1976, S. 290 f.

¹⁵⁷ Skamperls 2004, S. 293-295.

¹⁵⁸ Peter Aichinger-Rosenberger (Hg.), Dehio Handbücher. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Bd. Niederösterreich südl. d. Donau, Teil 1 A-L, Wien 2003, S. 317. Erst zu dieser Zeit wurden die Vorwerke abgetragen und die Burggräben aufgefüllt. Kronbichler-Skacha 1976, S. 290 f.

¹⁵⁹ Universität für Angewandte Kunst (Hg.), Harrach GT. Gran turismo, grand tour, garden tour. Künstlerische Analyse und Entwürfe für die Neunutzung des historischen Harrachparks. Zur Ausstellung „Harrach GT“, Schloss Prugg/Bruck an der Leitha 1999, Wien 1999.

rückverweisen, die Mutter scheint den Vater auf die Ankunft der Söhne aufmerksam zu machen. Die Blicke der meisten Familienmitglieder sind auf die ältesten Söhne gerichtet. Zwischen diesen und den Eltern findet das eng umschlungene Zwillingsspaar und eine Tochter, die das jüngste Kind am Gängelband hält, Platz. Diese vier jüngeren Kinder sind in der Nähe der Mutter platziert. Auf der rechten Seite, mit etwas Anstand zum Vater, vier weitere Töchter. Die älteste Tochter, sowie der älteste Sohn, der für den geistlichen Stand bestimmt war, berühren den unteren Bildrand. In der Schürze ihres prächtigen Kleides trägt sie verschiedene Früchte. Alle Familienmitglieder sind festlich gekleidet, vor allem das Ehepaar selbst. Unter den Kindern wurde im Bekleidungsreichtum eine dem Alter folgende Abstufung vorgenommen, so wirken die gelb-roten Kleider der Mädchen rechts außen schlichter, als die ihrer älteren Schwestern weiter innen. Auch die Röcke der Zwillinge sind schlichter als die mit Gold-Tressen besetzten Kostüme der Dreispitz tragenden älteren Brüder.

Im Vordergrund, von der Töchterseite her kommend, direkt vor Friedrich August, spielt ein Schoßhund, der das Gegenstück zu den Jagdhunden der Söhne darstellt und als Symbol ehelicher Treue interpretiert werden kann.¹⁶⁰

Die Personen sind vor einem repräsentativen Hintergrund angeordnet, der wie ein Bühnenbild hinter den Figuren aufgespannt ist. Diese Raumfolie fungiert als Träger von Inhalten und dient dazu, Stand und Besitz der Dargestellten zu demonstrieren. Die gesamte obere Bildhälfte nimmt im Harrach Familienporträt der Ausblick in eine Parkanlage ein. Dominantes Motiv ist das große rote Tuch, welches in den zentralen Baum drapiert ist und das Ehepaar wie ein Ehrentuch hinterfängt. Der linke Bildrand wird durch eine balkonartige Architektur, der rechte durch Architekturversatzstücke mit einem Brunnen begrenzt. Barta definiert repräsentativ angelegte Hintergründe, die ebenso viel Bildfläche einnehmen, wie die Figurenkomposition als „Bedeutungsraum.“¹⁶¹ Der Hintergrund wird durch raumgreifende repräsentative Elemente, wie beispielsweise durch einen Baldachin, zum Träger von Inhalten.

¹⁶⁰ Die prominente Darstellung eines Hündchens erfüllt im repräsentativen Porträt allegorische Bedeutung und symbolisiert etwa die eheliche Treue. Barta 2001, S. 92.

¹⁶¹ Barta 2001, S. 92-94.

4.2.2 Bildinterpretation

Im großformatigen Familienbild (680 x 340 cm) wird die Präsentation von Stand und Besitz im Wesentlichen durch den Hintergrund übernommen. Zentral in der oberen Bildhälfte ist das dominierende rote Tuch, der „Baldachin“, welcher meist mit einer bevorstehenden oder zumindest angestrebten Fürstung der Grafen Harrach in Zusammenhang gebracht wurde, eine Rangerhöhung, die die Familie jedoch nie erreichte.¹⁶² Binder weist darauf hin, dass aus den Jahren 1709 und 1710 Briefe an den Kaiser mit der Bitte um Verleihung der Fürstenwürde erhalten sind, weitere Bemühungen jedoch erst wieder für das Jahr 1848 belegbar sind.¹⁶³ Für sich allein genommen bleibt der Auftrag für ein derart großes repräsentatives Familienbild ein selbstbewusster Akt, der Zeugnis vom Selbstverständnis der Familie ablegt. Friedrich August zeigt seinen Reichtum und Besitz sowie dessen Grundlage und weist mit der großen Zahl seiner Kinder auf den Fortbestand seines Hauses hin.

Bei den Architekturversatzstücken auf dem Bild handelt es sich möglicherweise um Teile des Stammschlosses Prugg, doch kann man diese nicht genau zuordnen, sodass sie ebenso gut reine Dekorations- und Repräsentationselemente sein könnten. Begründeter ist die Annahme, dass der dargestellte Parkausschnitt links (Abb. 23), mit den rasterförmigen Feldern und den exakt geschnittenen Hecken, einen Blick in den von französischer Gartenkunst geprägten Park von Prugg vermittelt. Auf der rechten Seite (Abb. 24) sind weitere Architekturelemente und eine Schale, aus welcher Wasser überfließt, zu erkennen. Der Garten in Prugg ist geprägt durch den Flusslauf der Leitha, sodass, anders als beim Gartenpalais Harrach in Wien, Wasserbecken und Springbrunnen angelegt werden konnten. Die Leitha-Auen wurden von sternförmigen Alleen durchzogen,¹⁶⁴ die durch die Baumreihe links außen angedeutet sein könnten.

Der nach ästhetischen Gesichtspunkten angelegte Garten hatte zugleich eine Nutzfunktion, Obst- und Gemüsepflanzungen dienten dem eigenen Bedarf, aber auch zum Verkauf der Setzlinge und Früchte.¹⁶⁵ So erfüllen die Früchte in der Schürze der ältesten Tochter Maria Rosa zusätzlich zu ihrer allgemeinen Symbolik für Reichtum, eine Hinweiskfunktion auf einen wichtigen Erwerbszweig der Familie. Friedrich August selbst hegte eine besondere Leidenschaft für die französische Gartenkunst, die er in jungen Jahren als Diplomat in

¹⁶² zuletzt Löff 2007, S. 104; Bastl 2002, S. 3.

¹⁶³ Binder 2007, S. 59.

¹⁶⁴ Skamperls 2004, S. 293.

¹⁶⁵ Skamperls 2004, S. 295.

Frankreich kennen gelernt hatte. Ab 1723 sind zahlreiche Briefe an seinen Vater erhalten, die Details zur Gärtnerei enthalten. Neben der wichtigsten Literatur zu diesem Thema schickte Friedrich August seinem Vater auch große Mengen an Blumenzwiebeln und Samen nach Wien beziehungsweise Prugg.¹⁶⁶

4.2.3 Die Dargestellten

Auf dem Bild nachträglich hinzugefügt wurden die Inventarnummer („P. E. 237“, rechts unten), die Datierung („IM JAHRE 1742“, links unten) und die Namen der Dargestellten: *Johann, Ernst Guido, Ignaz, Franz Xaver, Christine, Maria Eleonora (geb. Liechtenstein), Friedrich August, Anna, Rosa, Josefa, Viktoria* (von links nach rechts). (Abb. 21) Diese Beschriftung wurde vermutlich im 19. Jahrhundert nahezu auf dem gesamten Bildbestand der Graf Harrach'schen Sammlung in einheitlicher Form angebracht, sodass die Identifizierungen auf den Bildern nicht als gesichert angenommen werden dürfen. Eindeutig sind die Benennungen beim Ehepaar und den Söhnen auf der linken Seite, unsicher dagegen ist die Identifizierung des Kleinkindes und der Töchter auf der rechten Seite. Im Folgenden soll auf diese Problematik sowie die Biographien der Dargestellten eingegangen werden.

Eine verlässliche Quelle für Geburtsdaten im 18. Jahrhundert ist das „Geburtenbuch“, wie auch Friedrich August eines führte. Darin eingetragen wurden: Geschlecht, Geburtsdatum, Geburtskommentare, Ort, Sternzeichen, Tauf- und gegebenenfalls Todesdatum, Taufpaten und Patinnen, Namen von Vater und Mutter, Geburtsintervall, Stelle des Kindes innerhalb der Geschwisterfolge, Ehedauer der Eltern und Vornamen der Großeltern.¹⁶⁷ Das Geburtenbuch Friedrichs belegt außerdem die Mobilität der Familie: Das erste Kind wurde in Wien geboren, das zweite in Salzburg, die Kinder drei bis fünf in Wien, das sechste in Turin, das siebte wiederum in Wien, das achte und neunte in Regensburg, das Zwillingsspaar am Rhein auf einem Schiff und die letzten fünf Kinder (ab Johann Leopold, geb. 12. Dezember 1733) kamen in Brüssel auf die Welt.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Skamperls 2004, S. 294 f.

¹⁶⁷ Bastl 2000, S. 468; Vgl. ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473, Geburtenbuch der Kinder Friedrich Augusts und Eleonora.

¹⁶⁸ Bastl 2002, S. 7 f.

Das Paar hatte insgesamt sechzehn Kinder, fünf starben bereits im Kleinkindalter beziehungsweise kurz nach der Geburt,¹⁶⁹ zehn sind auf dem Familienbild dargestellt.

Namen und Lebensdaten der Dargestellten ¹⁷⁰		
(entsprechend der Bildbenennungen von links nach rechts):		
Johann Josef	18.09.1722 – 08.12.1746	
Ernst Guido	08.09.1723 – 23.03.1783	
Ignaz Ludwig	02.10.1732 – 11.03.1753	
Franz Xaver (Zwillinge)	02.10.1732 – 15.02.1781	
Bonaventura Maria	20.03.1731 – 14.02.1794	
Maria Christine (Kleinkind)	24.07.1740 – 27.11.1791	
<u>Ferdinand</u>	04.01.1737 – 27.03.1784 (1748)	
Maria Eleonora	31.12.1703 – 18.07. 1757	
Friedrich August	18.06.1696 – 07.11.1749	
Maria Anna (blau–braunes Kleid)	27.04.1725 – 29.04..1780	
Maria Rosa (blaues Kleid)	20.08.1721 – 29.08.1785	(verm. 07.10.1740)
Maria Josefa (weißes Kleid)	20.11.1727 – 15.02.1788	
Anna Viktoria (rotes Kleid)	18.11.1726 – 06.01.1746	

Wenn man die am Bild angegebene Jahreszahl, 1742, als richtig annimmt, was noch zu prüfen sein wird, dann lebten zu diesem Zeitpunkt elf Harrachkinder, allerdings sind nur zehn dargestellt.

Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass es sich bei dem dargestellten Kleinkind nicht wie angegeben um Maria Christine handelt, sondern um ihren jüngeren Bruder Ferdinand, der im Jänner 1737 geboren wurde.¹⁷¹ (Abb. 22) Zu dieser „Verwechslung“ konnte es kommen, da es Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war, dass kleine Jungen und Mädchen

¹⁶⁹ Franz Anton (geb. 13. Mai 1720, † 25. März 1724), Maximilian Joseph (geb. 13. September 1729, † 6. März 1730) Johann Leopold (geb. 12. Dezember 1733, † 27. September 1734), Maria Elisabeth (geb. 19. Mai 1735, † 9. Juni 1735), Johann Nepomuk Ernst (geb. 20. Mai 1738, † 17. Dezember 1739); Spacek 1886, Tafel IV.

¹⁷⁰ Der hervorgehobene Namensteil entspricht der Beschriftung auf dem Bild, Geburts- und Sterbedaten aus Spacek 1886, Tafel IV. Die Daten stimmen mit den Angaben im „Biographischen Lexikon“ von Wurzbach überein, bis auf das Sterbejahr von Ferdinand, das Wurzbach mit 1748 anführt und dem Sterbetag von Anna Viktoria, bei Wurzbach mit dem 19. Jänner 1746 angibt. Wurzbach 1861, Bd. 7, S. 375.

¹⁷¹ Vgl. Binder 2007, S. 54 und 188.

Kleidchen tragen, wodurch die Unterscheidung der Geschlechter nur durch Attribute, wie in diesem Fall der Federbuschen, möglich wird.¹⁷² (Abb. 25) Die jüngste Tochter, Maria Christine (geb. 1740), war zum Ausführungszeitpunkt des Gemäldes entweder noch nicht auf der Welt, beziehungsweise wäre es denkbar, dass sie bereits geboren, man aber nicht sicher war, ob sie überleben würde und sie deshalb auf dem Gemälde nicht hinzugefügt wurde. Ein halbes Jahr zuvor war der ebenfalls auf dem Gemälde fehlende Johann Nepomuk Ernst im Alter von nur 19 Monaten verstorben.

Unstimmigkeiten in der Beschriftung scheint es auch auf der rechten Seite, auf welcher die älteren Töchter versammelt sind, zu geben. (Abb. 26) Eine weitere, etwas jüngere Tochter, Bonaventura Maria (geb. 1731) ist in unmittelbarer Nähe zur Mutter bei dem Kleinkind dargestellt.

Die älteste Tochter, Maria Rosa (geb. 20. August 1721, † 29. August 1785), die am Familienbild auffällig viel Schmuck trägt, lebte zunächst in Wien, dann in Brüssel und wurde im Herbst 1739 zur Abrundung ihrer Erziehung nach Wien zu den Großeltern geschickt.¹⁷³ Maria Rosa heiratete am 9. Oktober 1740 ihren, um 13 Jahre älteren, Onkel Ferdinand Bonaventura II. Anton von Harrach (geb. 11. April 1708, † 28. Januar 1778), den einzigen lebenden und nicht geistlichen Bruder ihres Vaters. Papst Benedikt XIV. gab dazu am 13. September 1740 seinen Dispens.¹⁷⁴ Auffallend an ihrem Ehevertrag ist die geringe Mitgift von 3.000 fl., auf die weder Widerlage noch Morgengabe folgen. Stattdessen werden Maria Rosa im Falle des Todes ihres Mannes 20.000 fl. in Aussicht gestellt und diese Summe auf mährische Landgüter gutgeschrieben,¹⁷⁵ d.h. versichert, meist mit einem Betrag von 5-6%, sodass die Frau einen jährlichen Zins bekommt.¹⁷⁶ Das Gutschreiben auf Ländereien sollte verhindern, dass Bargeld in der Familie zirkuliert. Diese Ehe diente als Rückversicherung, um die Herrschaften Schluckenau, Groß-Priesen und Ober-Markendorf in Böhmen in der Familie zu halten, die der Bräutigam von seiner Stiefmutter Maria Ernestine Gräfin von Harrach geerbt hatte. Sollten die beiden Neuvermählten keinen Sohn haben, und dieser Fall trat tatsächlich ein, denn dem Paar wurden erst nach 17-jähriger Ehe zwei Töchter geschenkt, würden die Güter an Ernst

¹⁷² Eine gesonderte Kleidung der Kinder ist in der Analyse von Philippe Ariès ein Merkmal für die „Entdeckung der Kindheit“ und ihre bewusste Wahrnehmung als gesonderten Lebensabschnitt. Ariès 1975, S. 112-125. Vgl. S. 6.

¹⁷³ Bastl 2002, S. 3.

¹⁷⁴ Die häufigste Form der Verwandtenehe war jene zwischen Cousin und Cousine, sie brachte dem Adel verschiedene Vorteile, unter anderem eine relativ geringe Höhe der Heiratsgaben. Bastl 2002, S. 58.

¹⁷⁵ Bastl 2000, S. 57.

¹⁷⁶ Bastl 2002, S. 6.

Guido, den Bruder Maria Rosas und künftigen Majoratsherr, fallen. Ferdinand Bonaventura II. kam mit dieser Heirat also seinem Bruder entgegen und erhielt so dem Geschlecht Ländereien.¹⁷⁷

Die Bildbeschriftung weist das Mädchen im blau-braunen Kleid als Maria Anna (geb. 27. April 1725, † 29. April 1780), aus, sie ist eine verhältnismäßig stark bewegte Figur, die sich vom Vater etwas wegdreht, den Kopf aber zu ihm zurückwendet. Aus dem erhaltenen Briefwechsel zwischen ihrem 8. und 23. Lebensjahr¹⁷⁸ weiß man um das Nahverhältnis zu ihrem Vater. Maria Anna lebte zuerst in Wien und Brüssel, im Alter von vierzehn Jahren wurde sie in ein Kloster in Paris geschickt, wo sie sehr unglücklich war. In ihren Briefen fleht sie den Vater um das „gottgefällige Werk“ an, sie aus dem Kloster zu nehmen, was dieser nach dem Hinweis auf ihre schlechte Gesundheit, auch zugesteht. Danach lebte Maria Anna zuerst bei ihrer Tante in Paris und später bei ihrer Familie in Brüssel, am 30. Mai 1745 heiratete sie Niclas Sebastian Graf v. Lodron zu Gmünd (1719-1792).¹⁷⁹ Nach ihrem Klosteraustritt war sie sehr bemüht, den Vater von ihren Fortschritten in Ethik, Moral, Geographie Deutsch und Französisch zu überzeugen. Der Vater kümmert sich intensiv um ihre Erziehung, beispielsweise korrigiert er eine ihrer Übersetzungen, die Übertragung eines philosophischen Textes aus dem Deutschen ins Französische.¹⁸⁰ Im Lernen und gutem Benehmen war ihre ältere Schwester Maria Rosa für Maria Anna ein Vorbild. Auch zwei ihrer jüngeren Schwestern erwähnt sie häufig in ihren Briefen. Anna Viktoria, obwohl um eineinhalb Jahre jünger, scheint für sie, vor allem während der unglücklichen Zeit im Pariser Kloster, eine Ratgeberin gewesen zu sein. Die um zweieinhalb Jahre jüngere Maria Josepha dagegen wurde von Maria Anna unter ihre Fittiche genommen, in den Briefen an ihren Vater richtet sie ihm immer wieder Grüße von Maria Josepha aus.¹⁸¹ Auf dem Familienbild wird diese innige Beziehung durch die zärtliche Geste des Händehaltens dargestellt. „Man kann in den Briefen dieser vier Harrach- Mädchen die enge Verbindung zwischen den Schwestern und ihren Zusammenhalt erkennen.“¹⁸²

¹⁷⁷ Bastl 2000, S. 59.

¹⁷⁸ Der letzte Brief ist datiert mit dem 16. September 1748, damals war Maria Anna bereits drei Jahre lang verheiratet. Bastl 2004, S. 213.

¹⁷⁹ Spacek 1886, Tafel IV.

¹⁸⁰ Übersetzungen waren ein wichtiger Teil des Sprachunterrichts, durch die gleichzeitig auch Inhalte vermittelt werden konnten. Bastl 2004, S. 213 f.

¹⁸¹ Bastl 2004, S. 214.

¹⁸² Bastl 2004, S. 215.

Bastl vertritt die Meinung, dass die Bildunterschriften fehlerhaft sind und es sich bei dem Mädchen im blau-braunen Kleid um Anna Viktoria (geb. 18. November 1726, † 6. Januar 1746, unverheiratet)¹⁸³ handelt und Maria Anna das Mädchen im roten Kleid ganz außen ist.¹⁸⁴ Dafür spricht das bereits oben angesprochene beschützende Verhältnis Maria Annas zu Maria Josepha. Da die Mädchen jedoch nur ein geringer Altersunterschied trennt ist dies schwer zu sagen. Für die Richtigkeit der am Bild hinzugefügten Benennung spricht die Nähe zum Vater, mit dem Maria Anna ein besonders inniges Verhältnis verband und die Nähe zur ältesten Schwester, die für sie ein Vorbild war. Beide tragen etwas dunklere Kleidung, was auf ihr Alter hinweisen würde, jüngere Mädchen trugen generell hellere Kleidung. Diesem Einwand kann jedoch mit dem Hinweis auf das dunkle Kleid von Bonaventura Maria leicht widersprochen werden.

Da die Töchter kaum individuelle Züge tragen ist ein Vergleich mit anderen Porträts zur Identifikation nur eingeschränkt möglich. Dabei ist außerdem zu bedenken, dass auch auf den übrigen Bildern der Harrach'schen Sammlung die einheitlichen Beschriftungen erst im 19. Jahrhundert angebracht wurden.

Ein Bild des Malers Johann Wilhelm Hofnas (1727-1795), das nach der Eheschließung zwischen Maria Rosa und ihrem Onkel Ferdinand Bonaventura II. Graf Harrach entstanden sein dürfte, dokumentiert der Bildbeschriftung zufolge in der Auswahl der Dargestellten die besondere Verbundenheit zwischen den genannten Töchtern, die hier bei einem Backgammonspiel im Freien zu sehen sind. (Abb. 27) Laut Bildunterschrift ist rechts außen Ferdinand Bonaventura dargestellt, neben ihm sitzend seine Gattin Maria Rosa, in der Mitte ihre Schwester beziehungsweise seine Nichte Maria Anna, am Tisch sitzend eine weitere junge Dame, Maria Josepha, links außen ein Bruder der Mädchen, Franz Xaver.¹⁸⁵ Auffallend ist, dass die Mädchen ähnliche Kleider in denselben Farben wie auf dem großen Familienporträt tragen. Maria Rosa trägt Blau, Maria Josefa Weiß und somit würde das rote Kleid auf dem Familienbild auch zu Maria Anna gehören, was die Vermutung einer fehlerhaften Bildbeschriftung erhärtet. Umgekehrt könnte aber auch bei der nachträglichen Beschriftung die Identifikation aufgrund der Kleidung erfolgt sein, sodass eine sichere Zuordnung anhand des derzeitigen Quellenstands nicht möglich ist.

Bei diesem kleinformatigen (42 x 51 cm) Gruppenbild von Hofnas handelt es sich um ein repräsentatives „Handlungsporträt“, ein Typus, auf den weiter unten eingegangen wird

¹⁸³ Spacek 1886, Tafel IV.

¹⁸⁴ Bastl 2002, S. 12.

¹⁸⁵ Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit, 1980, S. 265.

(vgl. Kap. 7.5.3). Im Vergleich zum offizielleren, großformatigem (680 x 340 cm) Familienporträt fehlen die repräsentativen, auf Reichtum und Ansehen verweisenden Elemente des Bedeutungsraumes. Stattdessen werden die Personen vor einer Baumgruppe mit Himmelsausblick, wie man sie von den englischen „conversation pieces“ kennt, aufgereiht. Die Handlung des Backgammonspiels bleibt lediglich angedeutet, da die Figuren in ihrer repräsentativen Haltung weiterhin auf den Betrachter ausgerichtet sind.

Im Zentrum des großen Familienbildes in Prugg steht das Ehepaar. Die Ehe von Friedrich August Gervasius Protasius (1696-1749) und Maria Eleonore geborene Fürstin von Liechtenstein (1703-1757) wurde am 5. Februar 1719 geschlossen und von Graf Leopold Joseph Schlick vermittelt. (Abb. 28 und 29) Die Braut war die Tochter des Fürsten Johann Anton Florian von Liechtenstein und der geborenen Gräfin Eleonora Barbara von Thun.¹⁸⁶ Vom fürstlichen Rang der Braut erhoffte man sich außerdem einen weiteren Schritt in Richtung der Fürstung des eigenen Hauses. Am Ende der Heiratsabrede wird ausdrücklich auf den Rang der Braut Bezug genommen:

„Zwölftens, so verspricht und erbittet man sich von Seithen des gräflichen Herrn Bräutigams die fürstliche Braut, weillen bey dem fürstl. Hause Liechtenstein vermög Kayserlichen allergnädigsten Diplomatis das Männliche und weibliche Geschlecht die fürstl. Würde und Nahmen auf sich hatt, Ihrer fürstl. Geburth gemäss gebührend bediene auch von denen Officiren und übrigen Persohnen, welchen dieselbst oder dero Herrn Vatters Excellenz zu befehlen haben mit dem fürstl. Titel beehren zu lassen.“¹⁸⁷

Der gesellschaftliche Rang Maria Eleonoras drückt sich im Familienbild durch ihre besonders prunkvolle Kleidung, insbesondere durch den hermelingefütterten Mantel, aus. Sie war Herrin der Herrschaft Kunewald in Mähren, die sie später ihrem Sohn Franz Xaver vererbte. Von ihrem Vater erhielt sie eine *„neben einem Kleinod von vier Tausend Gulden und standesmässigen Ausstaffirung von zehn Tausend Gulden, noch weither vor alles und jedes zu Ihrer vöhligen Abfertigung bey ihrer Verheyrathung eine Summam von acht und siebtzig Tausend Gulden.“¹⁸⁸* Einer fürstlichen Tochter stehen, wie weiter ausgeführt wird, 3 000 Gulden bei Verheiratung und völliger Abfertigung zu, die restlichen 75 000 Gulden

¹⁸⁶ Spacek 1886, Tafel IV.

¹⁸⁷ ÖSTA; AVA, FA Harrach, Karton 473, Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719), Blatt 12.

¹⁸⁸ ÖSTA; AVA, FA Harrach, Karton 473, Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719), Blatt 2.

sind eine „*freywillige Vätterliche Schenckhung*“¹⁸⁹, dafür verzichtet Maria Eleonore auf alle väterliche, brüderliche oder vetterliche Erbschaft, es sei denn eine Person aus ihrem Elternhaus vermacht ihr namentlich im Testament einen Besitz.

Den 3 000 Gulden Heiratsgut entspricht in selber Höhe die Widerlage, welche der Bräutigam zu zahlen hat. Es wird vereinbart, dass solange Friedrich August, der zu diesem Zeitpunkt kaiserlicher Kämmerer war, nicht über eigene Güter verfügt oder das Majorat erbt, von der Braut, mit Zustimmung ihres Vaters, die jährlichen Zinsen aus der Hälfte der 75 000 Gulden „*zu desto mehrer Bezeugung Ihrer gegen den Herrn Bräutigamb tragenden Liebe*“ als „*freywilligen Beitrag*“ bekommt. Der Bräutigam wird angehalten, sobald es ihm möglich ist, sich bei seiner Braut für dieses Großzügigkeit erkenntlich zu zeigen. In weiterer Folge wird festgeschrieben, dass Morgengabe, Widerlage und Geschenk (20 000 Gulden) zur eigenen Verfügung der Braut stehen sollen. Die von der Mannesseite zu leistenden Güter wurden, obwohl der Bräutigam der „Stammsohn“ war, nicht auf die strategisch wichtigen Güter Rohrau, Prugg oder Aschach, sondern auf die Besitzungen Starkenbach, Homyle und Bohorna, mit Eintrag in die böhmische Landtafel, versichert. Ein Großteil der Heiratsabrede bezieht sich auf den Witwenstand der Braut, der mit besonderem Augenmerk auf die standesgemäße Versorgung der Frau, für alle denkbaren Eventualitäten geregelt wird.¹⁹⁰ Die Heiratsabrede wurde unterzeichnet unter anderem vom künftigen Ehepaar, deren Vätern, Fürst Trautson Graf Starhemberg, Graf Schlick, Graf Salm, Graf Althann und mehreren Vertretern des Hauses Liechtenstein unterzeichnet. Die Nähe zum fürstlichen Haus Liechtenstein zeigt sich in weiterer Folge beispielsweise in der ersten Ehe (1744) von Maria Josepha mit dem regierenden Fürsten von Liechtenstein Johann Nepomuk (1724-1748).¹⁹¹

Auf Schloss Prugg befinden sich außerdem sieben Tapisserien, die von Binder als „moralisches Hochzeitsgeschenk“ Alois Thomas Raimund Graf Harrachs an die Brautleute aufgearbeitet wurden.¹⁹² Bisher war angenommen worden, dass Friedrich August die Tapisserien, welche die Brüsseler Stadtmarke tragen, bei seiner Rückkehr aus den Niederlanden (1743) selbst mitgebracht hatte. Die Szenen, größtenteils aus den Metamorphosen des Ovid, lassen sich im Hinblick auf Brautwahl, Hochzeit, Fruchtbarkeit,

¹⁸⁹ ÖSTA; AVA, FA Harrach, Karton 473, Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719), Blatt 2.

¹⁹⁰ ÖSTA; AVA, FA Harrach, Karton 473, Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719).

Vgl. Bastl 2002, S. 6.

¹⁹¹ In zweiter Ehe war sie mit Joseph Maria Fürst von Lobkowitz (1725-1802) vermählt. Wurzbach 1861, Bd. 7, S. 375. Dies entspricht der Tendenz des Adels die „Heiratskreise“ geschlossen zu halten.

¹⁹² Als Maler gilt Ludwig van Schoor, als Weber wird Jan van der Borch genannt. Binder 2007, S. 187.

Sicherstellung der Nachkommenschaft, besonders eines Stammhalters, als „weiblicher Tugendkanon“ und „Fürstenspiegel“ interpretieren.¹⁹³

4.2.4 Der Maler Christoph Schomburg

Über den Maler des großen Porträts der Familie Harrach, Christoph Schomburg, vermerkt das Künstlerlexikon von Nagler aus dem Jahre 1845 Folgendes:

„Schomburg, Christoph, Maler von Ratzeburg, erlernte in seiner Jugend das Schneiderhandwerk, verlegte sich aber dann auf die Malerei, und begab sich 1732 nach Rom, wo er zehn Jahre lang verweilte. Hierauf berief ihn der Graf von Harrach, Gouverneur der Niederlande, nach Brüssel, wo er auf einer Leinwand von 22 F. Länge und 11 F. Höhe die ganze gräfliche Familie malte. Später begab sich der Künstler nach Wien, und endlich nach Copenhagen, wo er 1753 als General- Inspektor der k. Gallerien starb. F.L. Schmittner stach nach ihm das Bildnis des Grafen von Harrach, und J. Haid jenes von Franz Joseph Scheyl (sic!).“¹⁹⁴

Das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ äußert sich knapp zu Christoph Schomburg und gibt die wesentlichsten Daten an:

*„Bildnismaler, * Ratzeburg, † Kopenhagen 1753, tätig in Rom (1732/42), Brüssel, Wien und Kopenhagen (Generalinspektor der Kunstgalerie)“¹⁹⁵*

Der Name des Künstlers war in der mündlichen Überlieferung innerhalb der Familie Harrach selbst in Vergessenheit geraten, zuletzt wurde er von Redlfesen 1970 in einem entlegen publizierten Aufsatz über „Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha“ genannt. Ausgehend von einer Kreidezeichnung aus der Kupferstichsammlung des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Abb. 30), die einen Männerkopf im Profil darstellt und auf welcher mit brauner Tusche „Christofano Schomburg del“ hinzugefügt wurde, verfolgt Redlfesen die Spur des wenig bekannten Künstlers.

¹⁹³ Binder 2007, S. 133-143.

¹⁹⁴ Neues allgemeines Künstler- Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeitern etc. Bearbeitet von G.K. Nagler, München 1845. Bd. 15, S. 494. Vgl. Binder 2007, S. 56.

¹⁹⁵ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 248.

Wichtigste Quelle ist eine Ausgabe der Augsburger Kunstzeitung aus dem Jahre 1771, in der über Schomburg berichtet wurde. Bereits Füssli zitierte den Artikel 1779,¹⁹⁶ berücksichtigte jedoch nicht ein mit „C.G.C.“ unterzeichnetes Schreiben aus Wien von einem, nach eigener Bezeichnung, „Freund Schomburgs, der sich zweimal von ihm habe malen lassen.“¹⁹⁷ Darin wird Ratzeburg und nicht wie zuvor Hamburg als Geburtsort des Künstlers genannt, das genaue Geburtsdatum ist nicht bekannt, Noack schränkte auf „um 1700“ ein.¹⁹⁸ Aufgrund der „schwierigen ökonomischen Verhältnisse seines Vaters, eines kinderreichen Leutnants“¹⁹⁹ ging er nach Hamburg, wo er als Schneider arbeitete und „den ersten guten Grund in der Malerey“²⁰⁰ legte.

Ab 1732 war der Maler in Rom tätig, wo er „zahlreiche Bildnisse“²⁰¹ malte und von wo aus ihn Graf Harrach, der damalige Gouverneur der Niederlande, nach Brüssel berief, um ein Bild seiner Familie zu malen. Die Augsburger Kunstzeitung berichtet, dass Schomburg, nachdem er in Rom den Auftrag für das Familienporträt erhalten hatte, den Schweizer Kupferstecher und Verleger Jacob Frey²⁰² in Rom aufsuchte „mit welchem er auf einen Entwurf dieses Gemäldes, welches die Aeltern nebst 10 Kindern enthalten sollte, fleißig studierte.“²⁰³

Wann Schomburg Rom verlassen hat ist nicht bekannt, Noack und die oben genannten Lexika führen einen 10 jährigen Aufenthalt, also bis 1742 an²⁰⁴, der Augsburger Kunstzeitung zufolge war der Maler jedoch 1741 bereits in Wien.²⁰⁵

Zuvor war er, auf Harrachs Kosten, über Genua und Paris nach Brüssel gereist, wo er in dessen Palast mit dem Familienbild „nach vorgeschriebenen Maßen“ begann und es innerhalb von 18 Monaten vollendete.²⁰⁶ Die Größe des Bildes allerdings lässt vermuten, dass in Brüssel nur Kompositionsskizzen und Porträtstudien angefertigt wurden, während

¹⁹⁶ I.R. Füssli, Allgemeines Kunstlexikon Zürich, 1779, S. 595 zit. nach Redlefsen 1970, S. 134.

¹⁹⁷ Redlefsen 1970, S. 128.

¹⁹⁸ Friedrich Noack, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Stuttgart 1927 Bd. 2, S. 532.

¹⁹⁹ Redlefsen 1970, S. 127.

²⁰⁰ zit. nach Redlefsen 1970, S. 127.

²⁰¹ N.H. Weinreich, Maler-, Bildhugger-, Kobberstik-, Bygnings- og Stempelskiaerer = Kunstens Historie ..., Kjöbenhavn 1811, S. 171. zit. nach Redlefsen 1970, S. 127.

²⁰² Der Luzerner Stecher Jakob Frey (1681-1752) war ein Schüler Carlo Marattas, von dem er das „Malerische Radieren“ lernte (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 12, 1916, S. 437) und dessen Kupferverlag er von des Meisters Erben erwarb und erfolgreich weiterführte. Als Lehrer genoss er hohes Ansehen in Rom, (Redlefsen 1970, S. 129) unter seinen Schüler wird Schomburg in der Literatur allerdings nicht genannt. Vgl. Marie Therese Bättschmann, Jakob Frey (1681-1752) Kupferstecher und Verleger in Rom, Diss. Basel, Bern 1997.

²⁰³ Augsburger Kunstzeitung 1771, zit. nach Redlefsen 1970, S. 129.

²⁰⁴ Friedrich Noack, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Stuttgart 1927 Bd. 2, S. 532.

²⁰⁵ Redlefsen 1970, S. 127.

²⁰⁶ Redlefsen 1970, S. 129.

die Endausführung später in Prugg erfolgte. Geht man davon aus, dass die Porträts nach der Natur angefertigt wurden, so kommt keine andere Vorgehensweise in Frage, da man aus den Korrespondenzen weiß, dass sich die Familienmitglieder zwischen 1739 und 1742 an verschiedenen Orten aufhielten.²⁰⁷ In einem undatierten Inventar werden zwölf zusammengerollte Porträts, ohne weitere Angaben, genannt, bei denen es sich um die Vorlagen für das Familienbild handeln könnte.²⁰⁸

Für diese Arbeitsweise spricht außerdem ein „gewisser Schematismus in der Haltung der Köpfe“²⁰⁹, der etwas zu kleine Kopf von Maria Rosa im Vordergrund, welcher die gleiche Größe und Richtung zeigt wie der Kopf der Schwester rechts hinter ihr. Dazu kommt eine Ähnlichkeit in der Haltung von Anna Viktoria im braun-blauen Kleid und Maria Bonaventura, die direkt neben ihrer Mutter steht. Das Zusammensetzen eines Gruppenporträts aus Einzelstudien war zu dieser Zeit eine übliche Methode, die Schomburg, wie Redlefsen vermutet, in Hamburger Bildwerkstätten, z.B. bei Balthasar Denner gelernt haben könnte.²¹⁰

Neben dem Harrach Familienbild sind zwei weitere Werke Christoph Schomburgs in Stichen überliefert: Ein nach seiner Vorlage („*D. Chr. Schomburh pinx. Vieniae 1749*“) von „*F.L. Schmitner Sculp. Vieniae 1750*“ gestochenes Bild des Grafen "*Fridericus Gerv. Prothas S.R.I. Comes ab Harrach.*“ (Abb. 31) Schonburg porträtierte seinen Auftraggeber vor einem Schreibtisch mit Briefen und Landkarten stehend, seine Rechte auf ein Buch gestützt, in prunkvoller Kleidung und mit dem Orden vom Goldenen Vlies geschmückt. Im Hintergrund sind als weitere Symbole der Herrschaft Säule und Vorhang zu sehen, darunter wurden Name, Geburts- und Todesdatum des Dargestellten angegeben, in der Mitte prangt das Wappen der Familie.

Über die Vermittlung des Grafen könnte auch der andere Stich, der jedoch ebenfalls nur wenige Rückschlüsse auf die künstlerische Qualität Schomburgs zulässt, entstanden sein. (Abb. 32) Nach der Vorlage von Schomburg stach Johann Jacob Haid das Bildnis von

²⁰⁷ Binder 2007, S. 55.

²⁰⁸ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 775 – Kunst, Fasz. Gemälde-Inventar ohne nähere Bezeichnung und Datum. Binder 2007, S. 59.

²⁰⁹ Redlefsen 1970, S. 131.

²¹⁰ Redlefsen 1970, S. 132.

Die Werke von Balthasar Denner (1685-1749) zeichnen sich durch besonders genaue Wiedergabe physiognomischer und stofflicher Details aus. Der bekannte Bildnismaler arbeitet unter anderem in Hamburg, Braunschweig, Dresden, Berlin, Amsterdam und London, wo er die Kunst William Hogarths kennen lernte. Vgl. Leppien 2001, S. 178-187.

Franz Christoph de Scheyb, welcher nach dem Tod Harrachs eine Lobrede auf den verstorbenen Friedrich August Graf Harrach veröffentlichte.²¹¹

Franz Christoph von Scheyb (1704-1777)²¹² war ein Schützling der Grafen Harrach, er begleitete den Vizekönig Alois Thomas Raimund nach Neapel, wo er als dessen Sekretär und Erzieher seiner Kinder tätig war. 1731 berief ihn Johann Ernst Harrach, damals Bischof von Neutra, zu sich nach Rom, wo er die antike Kunst kennen lernte. Als der Vizekönig nach Wien zurückkehrte, folgte Scheyb ihm nach Wien und trat 1739 in den Dienst der niederösterreichischen Landschaft.²¹³ Der gebildete Scheyb war in Geiste der Aufklärung als Schriftsteller in verschiedenen Richtungen tätig. Er setzte sich für die Gründung einer allgemeinen Akademie ein und verfasste unter anderem zwei Bände „Über die drei Künste Zeichnen, Malerei und Kupferstecherei“. Als kompetenter privater Kunsttheoretiker pflegte Scheyb gute Kontakte zur Akademie, er war mit dem kaiserlichen Hofmaler und Akademiedirektor Martin van Meytens befreundet, welcher ihn auch porträtierte.²¹⁴

Der Auftrag an Christoph Schomburg eine Stichvorlage, als solche eventuell sogar ein größeres Gemälde, anzufertigen, bedeutete eine Auszeichnung für den Künstler und eröffnete ihm sicherlich wichtige Kontakte im Wiener Kulturleben.

So machte Schomburg in Wien die Bekanntschaft von Johann Friedrich Bachoff v. Echt (1710-1781), der ab 1743 dänischer Gesandter in Wien war.²¹⁵ Auf Bachoffs Vermittlung hin wurde er als königlicher Galerieinspektor nach Kopenhagen berufen. Die Stelle konnte er jedoch nicht mehr antreten, das Reisegeld war bereits bezahlt, als Schomburg an Wassersucht erkrankte und am 21. September 1753 verstarb.²¹⁶

²¹¹ Franz Christoph Scheyb, Lobrede auf weiland Sr. Hochreichsgräfl. Excellenz Herr Friedrich des Hl. Röm. Reiches Grafen von Harrach zu Rohrau, o.O. 1750.

²¹² Vgl. Irene Holzer, Franz Christoph von Scheyb (1704-1777). Leben und Werk. Ein Beitrag zur süddeutsch-österreichischen Aufklärung, phil. Diss. Wien 1975.

Michal Johanna Scheriau, Franz Christoph von Scheyb. Klassizistische Kunstdliteratur im späten 18. Jahrhundert in Wien – 1770, 1774, phil. Diss. Wien 1985.

²¹³ Wurzbach 1875, Bd. 29, S. 248.

²¹⁴ Wurzbach 1875, Bd. 29, S. 248 f; Vgl. Kurt Haslinger, Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz, phil. Dipl. Wien 2008, S. 42-46.

²¹⁵ Für ein lebensgroßes Gemälde Kaiser Josephs II. und Maria Theresias, die für eine Galerie europäischer Herrscher in Schloss Christianborg bestimmt waren, wurde von Echt vom Staatskanzler Fürst Wenzel von Kaunitz allerdings nicht Schomburg, sondern Franz Anton Palko vorgeschlagen, der jedoch nur mehr das Bild des Kaisers, welches sich heute auf Schloss Amalienborg befindet, ausführen konnte. Schwarz 1962, S. 20.

²¹⁶ Redlefsen schreibt im Gegensatz zum eingangs dieses Kapitels zitierten Lexikon aus dem Jahre 1845 vom Posten eines „königlichen Galerieinspektors“, statt „Generalinspektors“. Redlefsen 1970, S. 128.

4.2.5 Datierung

Der nur lückenhaft und widersprüchlich bekannte Lebenslauf des Malers lässt kaum Rückschlüsse auf die genaue Entstehungszeit des Bildes zu. Christoph Schomburg kam 1732 nach Rom, wo er zehn Jahre lang, also bis 1742 tätig war, bevor ihn Graf Harrach nach Brüssel berief.²¹⁷ Der Augsburger Kunstzeitung von 1771 zufolge war der Maler jedoch 1741 bereits in Wien,²¹⁸ wo er sich wenigstens bis 1743 aufhielt, denn nur so konnte er die Bekanntschaft des dänischen Gesandten Johann Friedrich Bachoff v. Echt machen.²¹⁹ Noch im Jahre 1749 porträtierte er, wie auf dem Stich verzeichnet, in Wien Friedrich August von Harrach.

Die nachträgliche und fehlerhafte, wie anhand der Personenidentifizierung deutlich wurde, Bildaufschrift weist am linken unteren Bildrand als Datum „*IM JAHRE 1742*“ aus. Für diese Datierung spricht, dass Alois Thomas Raimund Graf Harrach am 7. November 1742 starb und Friedrich August sein Nachfolger im Majorat wurde.²²⁰ Unmaßgeblich für die Frage der Datierung ist die Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies, den Friedrich August erst 1744 erhielt.²²¹

Am einfachsten, so scheint es, lässt sich ein Familienbildnis über die Anzahl beziehungsweise das Alter, der dargestellten Kinder datieren. Von den insgesamt 16 Kindern des Paares, einige verstarben bereits im Kindesalter, sind 10 dargestellt. Demnach müsste das Bild vor der Geburt des 11. Kindes, Maria Christine, am 24. Juli 1740 entstanden sein. Bei dem Kleinkind im Familienbild handelt es sich um Ferdinand, der am 4. Jänner 1737 geboren wurde. Er dürfte auf dem Gemälde etwa zwei Jahre alt sein, wonach die Vorlage zu seinem Porträt etwa 1739 entstanden sein dürfte.

Dass der Auftrag für das Familienbild nicht mit einem konkreten zeitlich nahen Ansuchen auf Rangerhöhung in Zusammenhang steht, wurde bereits weiter oben ausgeführt. Die sich anbahnende Hochzeit der ältesten Tochter, Maria Rosa, am 9. Oktober 1740 könnte eine weitere Motivation für das große Familienbild gewesen sein.

²¹⁷ Neues allgemeines Künstler- Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeitern etc. Bearbeitet von dr. G.K. Nagler, München 1845. Bd. 15, S. 494.

²¹⁸ Redlefsen 1970, S. 127.

²¹⁹ Redlefsen 1970, S. 127 f., 134.

²²⁰ Spacek 1886, Tafel IV.

²²¹ Redlefsen 1970, S. 134; anderen Quellen zufolge bereits 1741 vgl. Binder 2007, S. 55 ohne genaue Angabe; Wurzbach Bd. 7, 1861, S. 375 erwähnt lediglich, dass Harrach Träger des Ordens war, nicht jedoch wann er ihn erhalten hat.

Wahrscheinlich ist, dass das Bild in Zusammenhang mit der Tätigkeit Friedrich Augusts in den Niederlanden entstanden ist. Er wurde Ende 1732 zum Obersthofmeister und Oberstkämmerer der Erzherzogin Maria Elisabeth, Statthalterin der Niederlande, ernannt und reiste im Jänner 1733 über Regensburg, Würzburg und Bonn nach Brüssel, seine Familie folgte ihm im Laufe des Jahres.²²² Das Geburtenbuch belegt, dass die letzten fünf Kinder, von Johann Leopold, geb. 12. Dezember 1733 bis Maria Christine, geb. 24. Juli 1740, in Brüssel auf die Welt kamen.²²³ Nach dem Tod der Erzherzogin im Jahre 1741 wurde Friedrich August, bis zum Eintreffen der neuen Regentin Maria Anna (1743), interimistischer Statthalter.²²⁴ Schon seit Herbst 1740 lagen die Vollmacht und weitere Instruktionen für Graf Harrach im Schloss Antwerpen bereit.²²⁵ Am 23. März 1743 verließ er auf eigenen Wunsch Brüssel und trat das Erbe seines Vaters an.²²⁶

Zusammenfassend lässt sich zur Datierung sagen, dass das große Harrach Familienbild wohl im Zusammenhang mit der Ernennung Friedrich Augusts zum Statthalter der Niederlande entstand. Da sich dies abzeichnete, berief der Graf Christoph Schomburg nach Brüssel, um Porträts der Familie anfertigen zu lassen. Noch vor beziehungsweise nach der Geburt der jüngsten Tochter Christine (Juli 1740) verließ der Maler Brüssel und beendete die Arbeit am Familienbild in Wien. Als Friedrich August nach Wien zurückkehrte (1743) verfügte er über ein repräsentatives Familienbild, das auch seine Kenntnis der französischen und vor allem niederländischen Malerei dokumentierte, der Typus des großformatigen Familienbildes war im österreichischen Adel noch wenig verbreitet.

²²² Pichorner 1990, S. 55.

²²³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473, Geburtenbuch der Kinder Friedrich Augusts und Eleonora.

Vgl. Bastl 2002, S. 7 f.

²²⁴ Pichorner 1990, S. 76 f.

²²⁵ Pichorner 1990, S. 81.

²²⁶ Pichorner 1990, S. 84 f.

5 Das repräsentative adelige Familienbild

Das repräsentative adelige Familienbild bildet im deutschsprachigen Raum eine Synthese von Anregungen aus dem holländischen Familienbild, dem französischen höfischen Porträttypus und dem englischen „conversation piece“. Im Folgenden wird die Formensprache des Familienbilds an Beispielen aus Adel und Kaiserhaus beschrieben.

5.1 Familie Pálffy von Erdöd

In der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befindet sich ein, dem Harrachporträt formal nahe stehendes Familienbild das Martin van Meytens (1695-1779) von der Familie des Grafen Nikolaus Pálffy von Erdöd malte.²²⁷ (Abb. 33) Halbkreisförmig angeordnet begegnet die Familie, das Ehepaar mit fünf Kindern, dem Betrachter vor einer Landschaftskulisse, die von einem Baum in dem sich ein rotes Tuch bauscht, dominiert ist. Mit großer Geste weist der Sohn auf den Vater, der dies mit seiner rechten Hand erwidert, während er einer seiner Töchter Blumen reicht. Auf gleicher Höhe neben ihm sitzt seine Frau, die das kleinste Kind am Arm hält, rechts von ihr sitzt die älteste Tochter, vor ihr steht eine jüngere Tochter, die ein Lämmchen füttert.²²⁸ Trotz angedeuteter Handlungen wirken die Personen nicht richtig beschäftigt, ihre Haltung ist auf die standesgemäße Repräsentation hin ausgerichtet. Besonders deutlich wird dies am in die Hüfte gestützten rechten Arm und der Beinstellung des Sohnes, die man auch auf französischen Herrscherporträts wieder findet.²²⁹

Die Tiere im Vordergrund haben Repoussoirfunktion und Hinweischarakter, die großen Hunde auf Seiten des Erben, deuten die standesgemäße Jagd an, das geschmückte Lämmchen mit dem die kleine Prinzessin spielt, verweist auf eine Schäferidylle, die sich

²²⁷ 1923 war das Bild noch auf Schloss Malaczka bei Pressburg nachweisbar, 1947 widmete es Fürst Ladislaus Pálffy der Österreichischen Galerie Belvedere. Baum 1980 Bd. 2, S. 431.

²²⁸ Auffällig ist, dass keine Person auf dem Bild Schmuck trägt.

²²⁹ Beispielsweise: Hyacinthe Rigaud, Ludwig XIV., König von Frankreich, 1701/02, Musée du Louvre, Paris.

Schoch wies auf den Zusammenhang zwischen äußerer Form und ideellem Inhalt hin, so drücken bestimmte Haltungsmotive und Umgangsformen die Zugehörigkeit zur höfisch-ritterlichen Gesellschaft aus. Schoch 1975, S. 20. Für Beyer ist die kapriziöse Beistellung nicht nur als „Tanzmeisterschritt“, sondern auch vor dem Hintergrund ritterlicher Zeremonien zu verstehen, im Tanz offenbart sich die Grazie des Königs. Beyer 2002, S. 240.

bei Hofe größter Beliebtheit erfreute und ist außerdem das Symbol christlicher Tugenden.²³⁰

Eine Beschriftung auf der Rückseite, die in Zusammenhang mit der Restaurierung 1837 angebracht wurde, erläutert die dargestellten Personen:

„Nikolaus Graf Pálffy von Erdöd geb. 4. September 1710, gest. 6. Feber 1773 / dessen Gemahlin Marianne Sidonie Gräfin von Althan / Ihre Kinder Carl Hieronimus von Erdöd / Maria Katharina von Erdöd verehelichte Marquise Los Rios / Marianne Dorothea verehelichte Gräfin Esterhazy / Maria Franziska, verehelichte Gräfin Batthyany / Maria Theresia, verehelichte Gräfin Zichy / restauriert von J. Herrman 1837.“²³¹

Das Gräfliche Paar, seit 14. Jänner 1733 verheiratet, hatte insgesamt acht Kinder:²³²

Antonia (Maria Katharina)	22. Oktober 1733 – 8. März 1806 verh. mit Marquise Los Rios
Karl Hieronymus	30. September/2. Oktober 1735 – 25. Mai 1816 verh. mit Maria Theresia Fürstin Liechtenstein
Maria Anna	22. Dezember 1747 – 1799/1806? verh. mit Johann Graf Esterhazy de Galantha
Theresia	geb. und gest. 1749
Josepha	1750 – 14. Juni 1753
Paul	10. März 1752 – 1752/53
Maria Franziska	23. Oktober 1753 – 2. Juli 1778 verh. mit Ludwig Fürst Batthyany-Strattmann
Maria Theresia	12. Jänner 1760 - ? verh. mit Stephan Graf Zichy

Aufgrund der Lebensdaten, identifiziert Lachnit die dargestellten Kinder als Antonia (= Maria Katharina), Karl Hieronymus, Maria Anna (links im rosa Kleid), Josepha (rechts im blauen Kleid) und Paul, das Kleinkind am Arm der Mutter. Theresia wurde geboren und starb noch bevor die dargestellte Zahl (fünf) an Kindern erreicht wurde, Maria Franziska

²³⁰ Baum 1980 Bd. 2, S. 431.

²³¹ Baum 1980 Bd. 2, S. 430.

²³² Wurzbach 1870, Bd. 21, S. 211 f., Lachnit 1977, S. 5.; Schmuttermeier 1979, S. 165.

kam erst auf die Welt nachdem Josepha verstorben war, sodass wiederum nur vier Kinder am Bild zu sehen wären. Dadurch kann das Bild auf den Zeitraum zwischen 10. März 1752 (Geburt Pauls) und 14. Juni 1753 (Tod Josephas) eingegrenzt werden. Die Nennung Franziskas und Maria Theresias auf der Bildrückseite erweist sich so als falsch.²³³ Für die Richtigkeit dieser These spricht auch, dass ansonsten Maria Theresia das Kleinkind wäre und das Bild somit frühestens im Laufe des Jahres 1760 hätte entstehen können. Maria Anna war damals bereits 13 Jahre alt, auf dem Bild scheint sie allerdings jünger zu sein.

Anders als beim Harrachbild, dessen rote Draperie im Baum den vermuteten Zusammenhang mit einer angestrebten oder bereits erreichten Standeserhöhung in der Realität nicht erfüllen konnte, lässt sich das Pálffy Familienportrait auf einen konkreten Anlass zurückführen.

1751, nach dem Tod des Palatin Johann Pálffy, übernahm Nikolaus Graf Pálffy die Erbobergespannschaft des Pressburger Comitats und die Herrschaft auf Schloss Malaczka.²³⁴

Die Darstellung spiegelt die Position der Familie am Kaiserhof wider und die Wichtigkeit, die sich das Geschlecht selbst beimaß.²³⁵

Dieses einzige erhaltene Familienporträt österreichischer Adelige von Meytens übertrifft in seinen Maßen (333 x 238 cm) alle Bilder, die der seit 1732 als kaiserlicher Kammermaler angestellte Künstler in mehreren Fassungen von der kaiserlichen Familie anfertigte.²³⁶ Das bereits um 1740 von Schomburg geschaffene Harrachfamilienbild (680 x 340 cm) übersteigt diese Abmessungen noch bei weitem.

Birgitta Lisholm erwähnt in ihrer Meytens-Monographie aus der älteren Literatur²³⁷ weitere Familienbilder, über deren Verbleib keine Angaben gemacht werden, beispielsweise der Familie Liechtenstein mit fünfzehn Personen, der Familie Kuffstein mit fünf Personen ebenso ein „Familienstück für die verwittibte Fürstinn von Lobkowitz“, ein

²³³ Lachnit 1977, S. 5 f. Schmuttermeyer folgte 1979 noch der unrichtigen Identifizierung. Schuttermeier 1979, S. 165. Lisholm datiert ebenfalls vor 1753, Lisholm 1974, S. 64 f.

²³⁴ Unter anderem war Pálffy geheimer Rat, ungarischer Hofkanzler, Ritter des Goldenen Vlies, Träger des Großkreuzes des St. Stephan Ordens und stiftete den älteren Zweig der Nikolaischen Hauptlinie, für die sein Sohn Karl Hieronymus 1807 die Fürstenwürde errang. Wurzbach 1870, Bd. 21, S. 215.

²³⁵ Schmuttermeyer 1979, S. 10.

²³⁶ Barta 2001, S. 162; Auf die angesprochenen kaiserlichen Familienbilder, bei denen Meytens wiederum die Familie in einem Halbkreis vor dem Betrachter anordnet, wird weiter unten eingegangen. Vgl. Kap. 7.1.1 und 7.1.2.

²³⁷ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Leipzig 1768, Bd. VII.

Leben Herrn Martin von Meytens dessen Tod wir im 16ten Stück der Zeitung angezeigt haben, in: Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg 1770, in: Lisholm 1974, S. 115-124.

Familienstück des Grafen Buratro in Lebensgröße, eine Darstellung des Hofraths Fischer mit Frau und Sohn sowie die „von Luzische Familie in Wien mit acht Personen“.²³⁸

Der gebürtige Schwede Meytens, zuerst in der Email- und Mimiaturmalerei geschult, hielt sich vor seiner Zeit in Wien, wo er 1770 als Direktor der Wiener Kunstakademie verstarb, in England, wo er besonders die Werke van Dycks studierte, später in Paris, Venedig, Rom und Florenz auf. 1721 kam er zum ersten Mal nach Wien, wo er bereits höfische Bildnisaufträge erhielt. Seine Stelle als Hofmaler trat er aber erst 1732, nach seinem Italienaufenthalt, an. Für die große Zahl seiner Aufträge, vor allem Porträts und Festszenen, konnte Meytens auf eine große, arbeitsteilig organisierte Werkstatt zurückgreifen.²³⁹

Meytens knüpfte an den im Frankreich des 17. Jahrhunderts entwickelten repräsentativen höfischen Porträttypus eines Hyacint Rigaud oder Nicolas Largillière an, den er kleinteilig in einer trockenen Malweise ausführt und so alle Details der Physiognomie und stofflichen Oberfläche erfasst. „Genaue Erfassung der Physiognomie bedeutet für ihn nicht Deutung eines Charakters und Temperaments einer Persönlichkeit, sondern äußerst klares Festhalten einer im Grunde statischen Gegebenheit einer bestimmten Gesichtskonfiguration. Alle weitere Aussage liegt in bedeutungsvoller Haltung, Gestik und Attribut.“²⁴⁰

Vor allem seine Gruppenbildnisse wurden von den Zeitgenossen aufgrund ihrer klaren Komposition geschätzt, dazu Günther Heinz:

„In dieser fast additiven Ordnung von selbständigen Gliedern erkannte man offenbar ein hohes Maß von Natürlichkeit, auch wenn die einzelnen Gestalten in Haltung und Gestik sich in gehobener, immer etwas rhetorisch betonter Repräsentation ihrer Persönlichkeit den Betrachter zuwenden. Diese Meytens eigene Synthese von Einfachheit, Genauigkeit, als »natürlich« wirkender naher Gegenwärtigkeit und der Demonstration einer über das Alltägliche gehobenen repräsentativen Existenz hat offenbar besondere Anziehungskraft ausgeübt.“²⁴¹

Im Vergleich zum Familienbild der Harrachs wird die Besonderheit von Meytens additiver Ordnung deutlich. In beiden Bildern sind die Personen nebeneinander aufgereiht, doch ist die Familie Pallfy, ebenso wie in den späteren Beispielen die kaiserliche Familie, in einem

²³⁸ Lisholm 1994, S. 110; 135.

²³⁹ Oeuvrekatalog vgl. Lisholm 1974, S. 97-112.

²⁴⁰ Heinz 1979, S. 280.

²⁴¹ Heinz 1979, S. 281.

engeren Halbkreis angeordnet. Begünstigt wird diese kompakte Anordnung durch das Format der Bilder. Die für Meytens charakteristische detailreiche Darstellung der Physiognomien und Stoffoberflächen gelingt Schomburg nur in Details wie dem Schmuck und der Schürze der ältesten Harrachtochter.

5.2 Familie Suttner

Später in Vergessenheit geraten, wurde die Malerfamilie Palko von ihren Zeitgenossen hoch geschätzt.²⁴² Josef von Sonnenfels nennt Palko im Zuge seiner Rede „Von dem Verdienste des Portraitmalers“ am 23. September 1768 bei einer außerordentlichen Versammlung der K. k. Zeichnung- und Kupferstecherakademie, in einer Reihe mit den verehrungswürdigen Künstlern Rigaud, Vanloo, Nattier, Roslin, Greuze und Meytens.²⁴³ Fälschlicherweise führen Schwarz und Pötzl-Malikova an,²⁴⁴ dass Meytens in dieser Aufzählung fehlt und schließen daraus auf eine besonders hohe Wertschätzung Palkos, wobei sie wie selbstverständlich davon ausgehen, dass Franz Anton Palko gemeint ist. Tatsächlich wird jedoch Meytens von Sonnenfels genannt, wovon die Anerkennung Palkos durch Sonnenfels nicht geschmälert wird. Mit „Palko“ könnte allerdings genauso der jüngste Spross der Malerfamilie, Franz Xaver Carl Palko (1724-1767) gemeint sein, der vor allem als Maler von Fresken und Altarbildern bekannt wurde. Sein Vater, ebenfalls Maler, war Anton (Kaspar) Palko (gest. 1754), sein älterer Bruder, mit dem es häufig zu Verwechslungen und Unklarheiten in der Zuschreibung kommt, war Franz Anton Palko (geb. 1717, Breslau, gest. 1766, Wien).²⁴⁵

²⁴² Eine Quelle beschreibt F.A. Palko als hypochondrisches Temperament und Sonderlingsnatur, der die Gesellschaft meidet und daher nicht zu dem ihm zustehenden Ruhm gelangt. Wurzbach 1870, Bd. 21, S. 224.

²⁴³ „Das Ansehen, worinnen Titian, und sein Sohn Vezelli, Tintoreto, Rembrand, Vandyk u.a.m. bey ihren Zeitgenossen stunden, überzeuget uns, daß nach der Herstellung der Künste, und zu Zeiten unserer Väter der Porträtmaler nichts von derjenigen Achtung verloren, welche das Alterthum Künstlern erwiesen hatte: und die Verehrung mit welcher noch heute Kunstgenossen und Liebhaber diese Namen aussprechen, denen wir einen Rigaud, Vanloo, Nattier, Roslin, Greuze, Meytens, Palko, und andere nur neulich verstorbene, und theils noch lebende Männer, mit gleicher Hochachtung an die Seite setzten, diese billige Verehrung leget auch einen Beweis für unsere Zeiten ab, welche nicht so ungerecht sind, eine allgemeine Verurtheilung auszusprechen, und immer den geschickten Mann von (13) dem Haufen aussondern, den sie mit ihrer Verachtung belegen.“ Sonnenfels 1768, S. 12 f.

²⁴⁴ Schwarz 1962, S. 18; Pötzl-Malikova 1986, S. 1.

²⁴⁵ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 26, 1932, S. 162 f. Vgl. Franz Karl Palko (1724-1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, (Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum), Salzburg 1989. Klara Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko, in: Acta historie artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. 7, Budapest 1961, S. 229-250.

Franz Anton Palko war vor allem als Bildnis- und Historienmaler tätig. Mit seinem Vater ging er zuerst nach Wien²⁴⁶ und dann nach Pressburg, wo er als Hofmaler des Erzbischofs Emmerich Esterházy tätig war. 1746 übersiedelte er nach Mähren, wo er unter anderem das Bildnis des Erzbischofs von Olmütz Graf Troyer fertigte, welchem er nach Brünn gefolgt war, wo er sich für längere Zeit niederließ.²⁴⁷ Für die 1750er Jahre vermutet Pötzl-Malikova einen Aufenthalt Palkos in Frankreich.²⁴⁸ Seit 1759 arbeitete er vor allem als Bildnismaler, abermals in Wien, wo er auch während der Arbeit am Porträt von Kaiser Franz verstarb.²⁴⁹ Auf seine Arbeit für das Kaiserhaus, namentlich die Gruppenbilder im Sommerrefektorium von Stift Klosterbruck bei Znaim, wird weiter unten, im Zusammenhang mit den Familienbildern Maria Theresias, eingegangen.

Für die Familie Suttner schuf Franz Anton Palko vier großformatige Gruppenbilder, die suttnersche Familienmitglieder bei für den Landadel typischen Tätigkeiten zeigen, konkret bei der Jagd, im Park, beim Kaffeetrinken und beim Begutachten eines Bauplans. (Abb. 35-37 und 39) Die Familie Suttner wird also nicht gemeinsam auf einem Bild dargestellt, sondern ihre Mitglieder sind auf vier Gemälde aufgeteilt. Diese befinden sich auf Schloss Kirchstetten (Niederösterreich), das 1723 vom kaiserlichen Leibarzt Matthias von Suttner gekauft und durch Johann Bernhard Fischer von Erlach um- und ausgebaut worden war.²⁵⁰ Nach der Schlossrestauration im Zuge der Vorbereitungen für die Niederösterreichische Landesausstellung 1998, kehrten die Bilder vor einigen Jahren wieder an die Stirnseiten des so genannten „Maulbertsch-Saals“, benannt nach dem Schöpfer des Deckenbildes „Triumph der Wahrheit über die Zeit“ (1750-52), Franz Anton Maulbertsch, zurück.²⁵¹ (Abb. 34)

Die Zuschreibung an Franz Anton Palko gilt heute als gesichert, auch wenn im 1961 erstellten Werkverzeichnis von Klara Garas die Gemälde noch nicht aufscheinen.²⁵² Heinrich Schwarz, publizierte eines der Bilder angeführt als „Leopold Gundaker von

²⁴⁶ In Wien scheint er mehrere Jahre lang gelebt haben. Malikova bezieht den Eintrag in die Matriken der Wiener Akademie der bildenden Künste vom 23. April 1738 nicht mehr auf den jüngeren Bruder, der damals erst 14 Jahr alt war, sondern auf Franz Anton Palko. Malikova 1970, S. 22.

²⁴⁷ 1748 heiratete er die Witwe des Bildhauers Georg Schauburger. Bei den Angaben zu seinem kurzen Aufenthalt in Dresden, z.B. Wurzbach 1870, Bd. 21, S. 224, handelt es sich um eine Verwechslung mit seinem Bruder Franz Xaver, der sächsischer Hofmaler war. Garas 1961, S. 232.

²⁴⁸ Pötzl-Malikova 1986, S. 1.

²⁴⁹ Erste sichere Belege für seinen Aufenthalt in Wien stellen Notizen in den Akten der Wiener Akademie der bildenden Künste aus den Jahren 1759 und 1760 dar. Malikova 1970, S. 19.

²⁵⁰ Kohlert 1998, S. 388; Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Bd. Niederösterreich nördl. d. Donau, Wien 1990, S. 509.

²⁵¹ Vor der Restaurierung des Schlosses befanden sich die Bilder im Barockmuseum Heiligenkreuz-Gutenbrunn, das bis 2001 das Niederösterreichische Barockmuseum beherbergte. Kohlert 1998, S. 388.

²⁵² Garas 1961, S. 246-248.

Suttner mit Familie, um 1754“ erstmals als Arbeit Franz Anton Palkos und diskutierte es im Zusammenhang mit Palkos habsburgischen Gruppenporträts in Stift Klosterbruck.²⁵³ Pötzl-Malikova beschäftigte sich mit allen vier Gruppenbildern der Familie Suttner und geht in der Titulierung stets von der Hauptperson aus. Jenes „Familienbild“ Leopold Gundakers bezeichnet sie als „Gruppenbildnis Juliana Katharina von Eybl“.²⁵⁴ (Abb. 35) Bereits die unterschiedliche Bezeichnung der Gemälde zeigt die Problematik der Identifizierung der Dargestellten an, auf die im Folgenden eingegangen wird.

Die auf den Bildern, offensichtlich erst später, im 19. Jahrhundert, angebrachten Metalltafeln mit Namen werfen im Falle der beiden Gruppenbildnisse mit Damen mehr Fragen auf als sie Antworten geben. Möglicherweise entstanden sie im Zuge der historischen Familienrecherchen des Freiherrn Gustav von Suttner, der 1888 ein Buch über die Familie Garelli herausgab.²⁵⁵ Bei der Erstellung dieser Tafeln war man wohl mehr darauf bedacht, die prominentesten Familienmitglieder anzuführen, als die tatsächlich Dargestellten.

Auf dem bereits genannten Gruppenbildnis, eine Szene beim Kaffeetrinken, sind insgesamt sieben Personen in Pyramidenform angeordnet. Trotz der engen Anordnung wirkt die Gruppe locker und bewegt. Eine junge Frau in gedrehter Haltung, sodass sie, wie auch alle anderen Personen, dem Betrachter entgegenschauen kann, schreitet auf die Gruppe zu. Mit ihrem gebauschten rosa Kleid dominiert sie die Komposition, ohne die Geschlossenheit der Figurengruppe zu durchbrechen.²⁵⁶ Die hellen Kleider haben sich vom dunklen Hintergrund deutlich ab, einzig die ältere Frau mit der Kaffeetasse und der junge Mann rechts auf dem Thronsessel sind mit ihrer dunkleren Kleidung dem repräsentativen Hintergrund deutlicher verbunden. Die Szene ist in einem Innraum angesiedelt, links führt eine geöffnete Tür in die Tiefe, rechts dominieren mächtige Pilaster und ein dunkle Draperie.

Am Bild angebracht ist eine Metalltafel mit Namen und Lebensdaten, die jedoch weder in Anzahl, Geschlecht oder Lebensalter mit den Figuren auf dem Bild übereinstimmen.

²⁵³ Schwarz 1962, Abb. 19.

²⁵⁴ Pötzl-Malikova 1986, Abb. 8, S. 8.

²⁵⁵ Gustav Freiherr von Suttner, Die Garelli. Ein Beitrag zur Culturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts, Wien 1888.

²⁵⁶ Ähnlich stark gebauschte Stoffe findet man auch in Palkos Porträts von Maria Theresia und Franz I. von Lothringen (um 1756) in Stift Lilienfeld. Vgl. Pötzl-Malikova 1986, Abb. 4 und 5.

Maria Anna Juliana von Gazelli

geb. 1. März 1717, getraut mit

Leopold Gundacker Ritter von Suttner

14. Juli 1740.

Nach dessen Tode zum 2. male getraut mit

Franz de Paula Reichsgrafen von Hallneil

2. Mai 1756, † 28. Februar 1784.

Vinzens Ferrerius Athanasius Sigismund

Philipp Anton von Padua Ritter von Suttner

geb. 2. Mai 1752, † 8. April 1785.

Franz Koller von Nagy Many

geb. 1721, † als

Graf Franz Koller von Nagy Many

30. Jänner 1787.

Auffällig ist, dass die Benennung der Personen von Maria Anna von Garelli, nicht „Gazelli“, ausgeht und in weiterer Folge zuerst ihren ersten und dann ihren Mann Franz de Paula Anton Graf von Hallweil, nicht „Hallneil“, nennt, mit dem sie weitere Kinder hatte.²⁵⁷ Über zwei Zeilen wird dann der Stammhalter, ihr ältester Sohn aus erster Ehe Vincenz Ferrius genannt. Franz Koller von Nagy Many, dessen Erhebung in den Grafenstand auf der Tafel betont wird, obwohl er in Wahrheit in den ungarischen Freiherrenstand erhoben worden war,²⁵⁸ ist der spätere Ehemann von Antonia Suttner, einer Schwester Leopold Gundackers.

Leopold Gundacker (geb. 29. Mai 1717, gest. 26. November 1754), der einzige Sohn des Matthias von Suttners (1673-1733) aus zweiter Ehe, stand im Staatsdienst, zuletzt als Hofkammerrath, und war seit 14. Juli 1740 mit Maria Anna Juliana von Garelli, einer Tochter des kaiserlichen Leibarztes Pius Nicolaus Garelli²⁵⁹ verheiratet. Diese hatte von

²⁵⁷ Suttner 1888, S. 143.

²⁵⁸ Wurzbach betont, dass die Bezeichnung Franz Xaver Kollers von Nagy-Many, der aus einer bereits 1633 geadelten ungarischen Familie stammt, als Grafen den Hl. Röm. Reiches ein Irrtum ist. Tatsächlich wurde er für seine Dienste am 26. November 1758 in den ungarischen Freiherrenstand erhoben und diese Ernennung am 6. Jänner 1739 auch auf die übrigen Erblande ausgedehnt. Wurzbach 1864, Bd. 12, S. 349.

²⁵⁹ Pius Nikolaus Garelli (1690-1739) war seit 1703 Leibarzt Kaiser Leopolds I., 1723 ernannte ihn Karl VI. zum Praefecten der Hofbibliothek und nach dem Tod seines Vaters 1727 zu seinem eigenen Leibarzt. Garelli war ein kunstsinniger Gelehrter und Sammler, er brachte römische Monumente aus Kärnten und der Steiermark nach Wien und stiftete nach seinem Tod zahlreiche Werke aus seiner bemerkenswert reichen Bibliothek der kaiserlichen Hofbibliothek. Wurzbach 1858, Bd. 5, S. 89; Suttner 1888, S. 23-130.

ihrem Vater das Haus mit Garten auf der Favorita und 80.000 Gulden geerbt.²⁶⁰ Nach dem Tod ihres Bruders, Johann Baptist Fabian Sebastianus, im September 1741, fiel das gesamte Familienvermögen ihr zu, mit der Auflage, dass ihr erstgeborener Sohn den Namen Garelli annehme. Dieser Sohn, Josef Leopold Mathias, 1741 geboren, verstarb allerdings bereits 1745.²⁶¹ Der Ehe entsprangen insgesamt zwölf Kinder, von denen nur drei die Mutter überlebten, Leopoldine Clara von Suttner (gest. 1789), Vincenz Ferrerius (geb. 2. Mai 1752, gest. 2. April 1795), der das Geschlecht fortführte²⁶² und Anna Theresia (geb. 7. Juli 1745, gest. 17. Jänner 1795), welche 1771 Karl Leopold Freiherr Moser von Ebreichsdorf heiratete.²⁶³

Die Benennung nach Heinrich Schwarz als „Leopold Gundaker von Suttner mit Familie“, im Sinne von der Familienvater mit seinen Kindern, lässt sich insofern nicht halten, als aus dieser Ehe insgesamt zwölf Kinder hervorgingen, der älteste Sohn Vincenz Ferrerius wurde 1752 geboren und wäre auf diesem Bild nicht dargestellt. Wahrscheinlicher handelt es sich um Mitglieder der Familie Suttner eine Generation früher. Nachdem die erste Ehe des gesellschaftlich und finanziell aufstrebenden Arztes Matthias von Suttner mit Barbara Regina Schwandner (geb. 1657, gest. 13. August 1715) kinderlos geblieben war, heiratete er Juliana Katharina von Eybl (geb. 20. Februar 1698, gest. 17. Oktober 1745), mit der er insgesamt fünf Kinder hatte, eines davon ein Sohn, Leopold Gundaker.

Aufgrund eines älteren Gemäldes, das sich auf dem Suttnerschen Schloss Ober-Höflein befindet und die junge Juliana Katharina von Eybl, als Halbfigur in einem blauen Kleid, sitzend mit einer Tasse in der Hand zeigt, identifiziert Pötzl-Malikova die ältere sitzende Dame mit der Tasse in der Hand als Juliana Katharina von Suttner, geborene Eybl.²⁶⁴

Umringt wäre sie dann von ihren eigenen Kindern, der Vater welcher bereits 1733 verstorben war, ist nicht dargestellt. Die hinter ihr stehende junge Dame, könnte ihre älteste Tochter Juliana (geb. 30. August 1719, gest. 3. November 1797) sein, welche am 20. April 1746 Ferdinand Ritter Moser von Ebreichsdorf heiratete. Die jüngere Tochter, Antonia (geb. 2. April 1722, gest. Juni 1785) wurde am 25. November 1745 mit Franz X.

²⁶⁰ Universalerbe war ihr Bruder, Johann Baptist Fabian Sebastianus, die ältere Schwester, Maria Theresia Sabina Barbara war bereits 1735 im Alter von 19 Jahren verstorben. Suttner 1888, S. 99.

²⁶¹ Suttner 1888, S. 137 und 142 f.

²⁶² In erster Ehe mit Therese Moser von Ebreichsdorf (1755-1788), in zweiter mit Maria Anna Wilhelmine Frein von Walterskirchen (1761-1832) verheiratet. Wurzbach 1880 Bd. 41, S. 11.

²⁶³ Wurzbach 1880 Bd. 41, S. 11; Suttner 1888, S. 143 f.

Zum Geschlecht der Freiherrn Moser von Ebreichsdorf bestanden enge Bande, mehrere Kinder wurden miteinander verheiratet. Vgl. Wurzbach 1868, S. 149- 155, Stammtafel eingeheftet.

²⁶⁴ Pötzl-Malikova 1986, S. 9; Max Dvorak (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, Teil 1, Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, Wien 1911, S. 228.

Ritter Koller von Nagy Manya (geb. 1721, gest. 30. Jänner 1787, 1758 in den ungarischen Freiherrenstand erhoben) vermählt.²⁶⁵

In der „hinzukommenden“ jungen Dame kann man die Schwiegertochter der Hauptperson, die Frau Leopold Gundakers, Maria Anna von Garelli, erkennen. Ebenso möglich wäre es aber, dass in dieser dominanten Figur, die Tochter Katharinas, Antonia, dargestellt ist und die Schwiegertochter, den Platz hinter der Mutter einnimmt. Es könnte aber auch eine andere Verwandte sein, dass es sich um ein Kindermädchen handelt, ist aufgrund der aufwendigen Kleidung und des Fächers unwahrscheinlich.

Die Frage nach der Identität der Dargestellten kann auch unter Einbeziehung des Pendants nicht eindeutig gelöst werden. Schräg gegenüber im „Maulbertsch-Saal“ auf Schloss Kirchstetten hängt ein weiteres Gruppenporträt mit einer Dame in Zentrum. (Abb. 36) Diesmal nicht im Innenraum, sondern in einer, im Dunklen liegenden, angedeuteten Parklandschaft, hat sich eine Dame mit zwei Kindern auf dem Sockel einer Art Brunnen, hinter ihr die überlaufende Schale, niedergelassen. Hinter ihr, in dunkler Uniform gekleidet, steht ein Herr. Diese Dame weist große Ähnlichkeit mit der Frau im roten gebauschten Kleid in der Szene beim Kaffeetrinken.

Pötzl-Malikova benennt das Bild nach der Hauptfigur „Gruppenbildnis Maria Garelli“ und führt an, dass es für die Porträts von Leopold Gundaker und seiner Frau Maria Garelli Vorlagen gibt, die sie sogar Palko selbst zuschreibt. Die Darstellung von Maria sei „fast wörtlich kopiert und zur ganzen Figur ergänzt“, lediglich der Fächer in der Hand wäre durch Blumen ersetzt worden.²⁶⁶ Aufgrund fehlender Angaben zu diesen Porträts lässt sich diese Aussage und die daran knüpfende Identifizierung nicht prüfen. Stattdessen sei in Betracht gezogen, dass es sich bei der Dame um Antonia (geb. 2. April 1722, gest. Juni 1785), die Tochter von Matthias und Juliana, handelt, Antonia wäre demnach auch die Frau im roten Kleid in der Innenraumszene beim Kaffeetrinken. Sie war seit 1745 mit Franz X. Ritter Koller von Nagy Manya (geb. 1721, gest. 30. Jänner 1787) vermählt, der 1758 in den ungarischen Freiherrenstand erhoben wurde, vermählt.²⁶⁷ Auf ungarischen Adel würde auch seine Uniform mit dem charakteristischen Umhang hinweisen.

Dieser These näher ist auch die am Bild montierte Tafel, deren Quellenwert, wie oben verdeutlicht allerdings nicht überschätzt werden darf.

²⁶⁵ Zu den beiden anderen Kindern macht das Biographische Lexikon von Wurzbach keine näheren Angaben. Wurzbach 1880, Bd. 41, S. 13. In erster Ehe war Antonia mit Johann Baptist Sebastianus von Garelli (gest. 1740), dem Universalerben des Pius Nicolaus von Garelli, verheiratet. Suttner 1888, S. 136.

²⁶⁶ Pötzl-Malikova 1986, S. 9.

²⁶⁷ Wurzbach 1880, Bd. 41, S. 13.

Juliana Katharina von Eybel

geb. 20. Februar 1698, getraut mit,

Mathias Ritter von Suttner

22. Juli 1716, † 16. October 1745

Antonia Maria von Suttner

geb. 2. April 1722, getraut mit

Franz Koller von Nagy Many

1745, † 1785

Juliana Josepha Franzisca de Paula von Suttner

geb. 20. August 1719, getraut mit

Ferdinand Max Freiherr von Moser

20. April 1746, † 3. November 1799

Ferdinand Max Freiherr von Moser

geb. 29. Juli 1718, † 25. Jänner 1779

Die Tafel führt wiederum zuerst eine Frau an, nämlich die zweite Ehefrau von Mathias, der im Anschluss genannt wird. Es folgen zwei ihrer Töchter mit ihren jeweiligen Ehemännern. Warum Ferdinand Max Freiherr von Moser zweimal mit verschiedenen Lebensdaten angeführt ist, wobei die zweiten mit den Angaben in Wurzbachs Biographischen Lexikon übereinstimmen,²⁶⁸ ist unklar.

Die weiteren Arbeiten Palkos im Festsaal von Schloss Kirchstetten haben Herren als Hauptpersonen, zugeordnet werden ihnen aber keine Kinder sondern Untergebene. Das Jagdbild ist in einer Landschaft situiert, der Landesherr mit dem Bauplan sitzt vor einer Architekturkulisse. Globus, Buch und technische Gerätschaften am Tisch, von dem eine rote Draperie herunter fließt, kennzeichnen ihn als gebildeten Mann. Wie auch in den zuvor besprochenen Bildern wird der Betrachter durch den aufsichtigen Boden, Treppenanlagen oder trennende Bildmotive, wie das erlegte Wild oder die Kommode auf Distanz gehalten.

Die Identifizierung der Dargestellten Hauptperson ist eindeutig und entspricht den Namen auf den angebrachten Metalltafeln.

Auf dem Gemälde mit der Darstellung einer Jagd, man erkennt Jagdhunde, Gewehre und im Vordergrund erlegtes Wild, ist folgende Tafel angebracht. (Abb. 37)

²⁶⁸ Wurzbach 1880, Bd. 41, S. 11.

Leopold Gundaker

Ritter von Suttner

geb. 29. Mai 1717, † 24. November 1754

Auch Pötzl-Malikova benennt dieses Bild als „Gruppenbildnis Leopold Gundaker von Suttner“. In ihrem Aufsatz, der sich vor allem mit dem Stil Palkos und den Vorlagen für die Bilder auf Schloss Kirchstetten beschäftigt, bildet Pötzl-Malikova dazu ein Bozzetto aus der Nationalgalerie in Prag ab.²⁶⁹ (Abb. 38) Im Vergleich zum ausgeführten Bild fällt auf, dass die Lockerheit der Hauptperson einer verstärkten Repräsentation gewichen ist. Die Anzahl der Hunde wurde reduziert und stattdessen zwei Männer hinzugefügt. Die schlichte Kleidung des entspannt sitzenden jungen Mannes mit überschlagenen Beinen wurde zugunsten einer aufwendigen Gewandung und repräsentativer nach vorne gerichteter Haltung verändert. Diese Umdeutung könnte mit der neuen Stellung Leopold Gundakers zusammenhängen, denn seit dem Tod seines Vaters im Jahre 1733 war er der neue Majoratsherr.

Das schräg gegenüber hängende Gemälde zeigt Matthias von Suttner im Hermelinmantel am reich geschmückten goldenen Schreibtisch vor einer mächtigen Architekturlibrie sitzend. (Abb. 39) Zwei Herren weisen auf einen Bauplan in seiner Hand, doch richtet Suttner seinen Blick auf den Betrachter. Schwarz zitiert einen Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1880, der ein lebensgroßes Bildnis Suttners, „den ihm vom Architekten vorgelegten Plan für den Umbau ... des Schlosses Kirchstetten bei Laa in Niederösterreich betrachtet“ als Werk eines unbekannten Künstlers nennt, bei dem es sich um jenes Gemälde handeln könnte.²⁷⁰ Nachdem Matthias Ritter von Suttner Schloss Kirchstetten 1723 erworben hatte, veranlasste er die letzten großen Ausbauarbeiten, der ursprünglich vierflügeligen Anlage aus dem 16. Jahrhundert. Während dieser Bauphase wurden die meisten Wirtschaftsgebäude errichtet. Das Konzept stammte wahrscheinlich noch vom 1723 verstorbenen Johann Bernhard Fischer von Erlach, die Ausführung erfolgte unter Mithilfe seines Sohnes Joseph Emanuel.²⁷¹

Die am Bild angebrachte Tafel identifiziert wiederum nur die Hauptperson.

²⁶⁹ Pötzl-Malikova 1986, Abb. 10.

²⁷⁰ Schwarz 1962, S. 22.

²⁷¹ Kohlert 1998, S. 385.

Mathias Ritter von Suttner
geb. 1673, † 6. Jänner 1733

Als Vorlage für Gesichtszüge und Haltung diente Palko ein Porträt des Matthias von Suttner, das Jacob von Schuppen, beziehungsweise seinem Umkreis zugeschrieben wird und sich heute in Suttnerschem Familienbesitz, auf Schloss Ober-Höflein, welches Matthias Sutter 1724 erwarb, befindet.²⁷² (Abb. 40)

Matthias Suttner (geb. 1673 in Inzersdorf, gest. am 6. Juni 1733 in Wien), studierte an der Universität Bologna, wo er 1699 sein Diplom in Medizin und Philosophie erhielt. Aufgrund seiner eigenen Verdienste als Gelehrter und den Ruhm, den sein Vater Leonhard, welcher sich als erster der Familie Suttner in Niederösterreich niedergelassen hatte, während der Türkenbelagerung Wiens 1683 erworben hatte, wurde er von Kaiser Karl VI. am 29. November 1715 in den böhmischen Ritterstand erhoben. 1727 wurde das Geschlecht auch unter die niederösterreichischen Stände aufgenommen. Matthias verheiratete seine Kinder in angesehene Familien und stiftete das Suttner'sche Familien Fideikommiss, welches die Herrschaften Kirchstetten mit Wildendürnbach, Ober Höflein, Sitz Freyenthurn und das Allodialgut Alt-Brerau umfasst.²⁷³

Matthias von Suttner, der 1733 verstarb, war zur Entstehungszeit der Gemälde von Franz Anton Palko nicht mehr am Leben. Schwarz datierte die Bilder auf 1754, beziehungsweise etwas früher, also noch zu Lebzeiten Leopold Gundakers.²⁷⁴ Aufgrund des Alters der Kinder nimmt Pötzl-Malikova an, dass die Bilder 1758-59 entstanden. Begonnen oder zumindest geplant wurden sie wahrscheinlich noch zu Lebzeiten Leopold Gundakers, der am 26. November 1754 verstarb, fertig gestellt wohl erst unter seiner Witwe, die seit 1756 in zweiter Ehe mit Franz Anton Graf Hallweil verheiratet war.²⁷⁵

Formaler Hauptunterschied zu den Gruppenporträts der Familie Harrach und Pallfy ist, dass Franz Anton Palko die Familienmitglieder auf vier selbständige Gemälde aufteilt, die aufeinander abgestimmt sind. Innerhalb der einzelnen hochformatigen Bilder wählt er lose gestaltete pyramidale Figurenkompositionen. Der Hintergrund besteht zweimal aus

²⁷² Das Pendant zu diesem Bild zeigt seine Frau Juliana Katharina eine Tasse haltend und lieferte die Vorlage für ihre Darstellung im Gruppenbild auf Schloss Kirchstetten. Pötzl-Malikova 1986, S. 8 f. Vgl. Max Dvorak (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, Teil 1, Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, Wien 1911, S. 228.

²⁷³ Wurzbach 1880, Bd. 41, S. 12 f.

²⁷⁴ Schwarz 1962, S. 22.

²⁷⁵ Pötzl-Malikova 1986, S. 9.

Architektur, zweimal aus einem Landschaftsausblick, während beim Harrach Familienbild beide Elemente kombiniert werden. In der detailgetreuen Wiedergabe der Oberflächen passt sich Palko dem in Adelskreisen geschätzten Stil van Meytens an, die für Palko charakteristischen hellen Farben und bewegten Stoffe findet man vor allem im Gruppenbild beim Kaffeetrinken.

6 Das Familienbild unter Maria Theresia

In der Beschreibung der Einstellung Maria Theresias zur Malerei betont Heinz, dass „die übergeordnete »Haltung« maria-theresianischer Kunstförderung das Stilproblem im Grunde nicht berührt.“ Sie schätzte wohl, beispielsweise an Meytens, die Genauigkeit der Ausführung und die Nabsichtigkeit der Bilder, doch beruhte diese Vorliebe auf einem „ethisch-erzieherischen Grundsatz“.²⁷⁶ Das Gemeinsame ist „(...) somit nicht in einem eigenen maria-theresianischen Stil, sondern in einer maria-theresianischen Haltung gegenüber den Aufgaben und Möglichkeiten der Malerei zu sehen, also einer speziellen Verbindung von ethisch-erzieherischen und ästhetischen Grundsätzen.“²⁷⁷

„Vor allem für das Porträt in vielen seiner Möglichkeiten von den Miniaturen bis zum Monumentalbild, vom einfachen Einzelbild bis zum großen Repräsentationsstück, besonders für das Gruppenporträt, das Familienbild, scheint die Kaiserin eine Vorliebe gehabt zu haben.“²⁷⁸

Die persönliche Vorliebe der Kaiserin für das Porträt und vor allem für das Familienporträt, in dem sie ihre zahlreichen und über alles geliebten Kinder darstellen ließ, wird häufig als Grund für das sprunghafte Ansteigen der Familienporträts am Kaiserhof um 1750 angegeben.²⁷⁹ In ihrer Dissertation geht Ilsebill Barta über diese Interpretation hinaus und begründet die ansteigende Kunstproduktion in diesem Bereich mit politisch-dynastischen Interessen und der Instrumentalisierung des Familienbildes durch Maria Theresia.²⁸⁰

²⁷⁶ Heinz 1979, S. 292 f.

²⁷⁷ Heinz 1979, S. 292

²⁷⁸ Heinz 1979, S. 292.

²⁷⁹ Der Miniaturmaler Antonio Bencini war am Hof als Kopist, vor allem von Familienporträts angestellt, er erhielt ein fixes Pauschalgehalt für die Fertigung von vier Porträts pro Quartal. Barta 2001, S. 91.

²⁸⁰ Ilsebill Barta, Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich, Ms. Diss., Hamburg 1986. Vgl. Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001.

6.1 Die politische Instrumentalisierung des Familienbildes durch Maria Theresia

Über Jahrhunderte hinweg hatten mehrere Linien der Habsburger für eine gegenseitige Rückversicherung in der Erbfolge gesorgt, doch im 18. Jahrhundert musste die Dynastie um ihren Fortbestand bangen. 1711 starb unerwartet Joseph I., somit war Karl VI. der einzige lebende männliche Habsburger und musste die Erbfolge regeln, obwohl seine Ehe mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel zu diesem Zeitpunkt noch kinderlos war. 1713 als Karl noch die Hoffnung auf einen Sohn hegte, erklärte er in einer Versammlung der Räte die „Unteilbarkeit und Untrennbarkeit“ seiner Länder. Würde der habsburgische Mannesstamm tatsächlich aussterben, so sollten zuerst die erhofften Töchter Karls und deren Nachkommen erberechtigt sein und erst danach die Töchter von Joseph I. und Leopold I. Diese Erbfolgebestimmungen und deren Erklärung wird als „Pragmatische Sanktion“ bezeichnet, sie machte aus der Personalunion der österreichischen Erblande eine Realunion. Die gesamte Außenpolitik Karls VI. wurde fortan durch die kostenintensiven Bemühungen um die Anerkennung der Pragmatischen Sanktion bestimmt.²⁸¹

Die Hoffnung des Kaisers auf einen Erben blieb unerfüllt, nach acht Ehejahren kam 1716 der Thronfolger Leopold Johann auf die Welt, verstarb jedoch bereits nach sieben Monaten. In den nächsten Jahren wurden drei Töchter geboren, 1717 Maria Theresia, 1718 Maria Anna und 1724 Maria Amalie, die bereits 1730 verschied. Der junge Maler Martin van Meytens, der daraufhin zum Kammermaler ernannt wurde,²⁸² zeigt das Kaiserpaar mit ihren drei Töchtern, die sich um die Mutter scharen. (Abb. 41) Diese Miniatur, weder von der Familie Josephs I. noch Karls VI. sind monumentale Darstellungen erhalten,²⁸³ zeichnet sich trotz repräsentativer Gesten durch eine gefühlvolle Nähe der Personen zueinander aus.²⁸⁴ Die offene Geste Karls VI., dieser in die Leere gehende Zeigegestus, der sich in anderen Bildern auf den Erben richtet, verweist, so Barta, auf die weiterhin bestehende Hoffnung auf einen Thronfolger. Maria Theresia wurde von ihrem Vater nie propagandistisch als Nachfolgerin aufgebaut, es existiert keine Darstellung, die sich auf ihre Erbfolge bezieht.²⁸⁵ Noch bei ihrer Hochzeit mit Franz Stephan von Lothringen (1736)

²⁸¹ Zöllner/Schüssel 1995, S. 149.

²⁸² Lisholm 1974, S. 134.

²⁸³ Barta 2001, S. 90.

²⁸⁴ Herre beschreibt Karl VI. als gefühlvollen Familienvater, „*Nachmittag bei Weib, Kind herzig, lustig*“ notierte dieser 1724. Herre 1994, S. 21.

²⁸⁵ Barta 2001, S. 65.

hoffte Karl auf eigene Söhne und ließ seine Tochter einen „Verzichtseid“ leisten, im Falle der Geburt eines Erbprinzen von ihren Ansprüchen zurückzutreten.²⁸⁶

Karl VI. starb 1740, ohne einen Sohn zu hinterlassen und Maria Theresia musste ihre Ansprüche teils mit militärischen Mitteln (1740-1748 Österreichischer Erbfolgekrieg) durchsetzen. Maria Theresia, die insgesamt 16 Kinder hatte, schenkte 1737 einer Tochter, Maria Elisabeth, das Leben, 1741 wurde der lang ersehnte Thronfolger Joseph geboren. Nach der überwundenen „Erbkrise“ wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts vermehrt Fruchtbarkeits-, Kinder- und Familiendarstellungen in Auftrag gegeben.

Intensive Ahnenforschungen sollten zudem zeigen, dass mit Franz Stephan und Maria Theresia nur zwei Zweige einer Dynastie zusammengeschlossen worden waren. Demonstriert wurde dies durch die Umbenennung des lothringischen Hauses in Haus Habsburg-Lothringen, dessen neue dynastische Kontinuität mit zahlreichen Kindern, die später unter dynastisch-politischen Aspekten verheiratet wurden, abgesichert werden konnte.²⁸⁷

Häufiges Mittel der Darstellung von Dynastien sind Stammbäume, in denen Frauen gemäß der barocken Bildtradition nur selten dargestellt wurden. Durch den Bruch in der Kontinuität nach Karl VI. verschwanden die Stammbäume vorerst aus dem repräsentativen Repertoire und wurden erst später von Maria Theresia wieder verwendet. Sie füllte die alte Form mit neuen Inhalten und ließ ihre Kernfamilie als neues Geschlecht Habsburg-Lothringen präsentieren. Durch die große Anzahl der Kinder, bei der nun auch die Töchter dargestellt wurden, entstand, ohne Ahnen abbilden zu müssen, der Eindruck einer alten weit verzweigten Dynastie.²⁸⁸

Die Legitimationsstrategien der Habsburger beruhten über Jahrhunderte nicht nur auf der Kontinuität zu ihren erlauchten Ahnen, sondern besonders auf religiös und charismatisch begründeten Ansprüchen. Die religiöse Legitimation der Habsburger beruht auf dem Konzept der „*Pietas Austriaca*“, wie Anna Coreth beschreibt. Die Gottesfurcht und andere christliche Tugenden wurden als vererbbar gedacht und bildeten im Sinne eines „Gottesgnadentums“ die Basis für die Herrschaft, zu der sich die Habsburger als ausersehen verstanden.²⁸⁹

²⁸⁶ Herre 1994, S. 30.

²⁸⁷ Barta 2001, S. 76.

²⁸⁸ Barta 2001, S. 54-56.

²⁸⁹ Coreth 1982, 9-17.

Um den gewohnheitsrechtlichen Anspruch auf die Kaiserwürde zu unterstützen, propagierte speziell Karl VI. die „Tugenderbschaftslehre“ als „Ideologie der ererbten Befähigung“.²⁹⁰ Das bedeutet, dass die Herrschertugenden in der nächsten Generation erhalten bleiben beziehungsweise sogar noch verstärkt werden. Dieses „Erbcharisma“ bescherte Maria Theresia (männliche) Herrschertugenden, auch wenn sie als Frau traditionell von der Kaiserwürde ausgeschlossen war.²⁹¹ Zusätzlich konnte sich Maria Theresia in eine Reihe von „Tugendahninnen“, Königinnen des Altertums, Amazonen, Göttinnen und biblische Heldinnen, stellen und in ihren Legitimationsbemühungen auf konkrete Vorbilder, wie die russische Kaiserin oder Elisabeth von England, zurückgreifen.²⁹²

Im Laufe des 18. Jahrhunderts verändert sich, durch die beginnende Aufklärung und ihre Kritik an den traditionellen Legitimationsstrategien, der genealogisch-dynastische Familienbegriff des „Domus Austria“. Ahnengalerien und Stammbäume hatten nicht mehr das gleiche Argumentationsgewicht wie in den Jahrhunderten zuvor, stattdessen rückte die Kernfamilie und ihre Präsentation ins Zentrum des Interesses. Barta formuliert:

„Der additiv-historische Charakter der verschiedenen Ausformungen von dynastischer Darstellung wurde zurückgedrängt durch die forcierte Repräsentation der ›Kernfamilie‹ und ihres gegenwärtigen Zustandes. (...) Die Dynastie wurde bildlich ›familialisiert‹.“²⁹³

Einerseits machte der Bruch in der Dynastie eine propagandistische Gegensteuerung in Form von vermehrten Familiendarstellungen notwendig, andererseits entstand ein neues säkularisiertes Herrscherbewusstsein, das die Autorität des Fürsten nicht mehr von seinen Ahnen, sondern von seinen individuellen Fähigkeiten und Tugenden ableitete. Die naturrechtliche Auffassung von Herrschaft, stützte sich auf einen fiktiven staatsrechtlichen Vertrag zwischen Volk und Herrscher, den beide Seiten zu erfüllen hatten. Der Herrscher wurde zum ersten Beamten seines Volkes.²⁹⁴

Trotzdem scheint die Angst vor dem Aussterben der Dynastie erst bei den Enkeln Maria Theresias endgültig überwunden. Zuvor wurden ihre Kinder machtstrategisch unter

²⁹⁰ Matsche 1981, S. 238. Barta geht in ihrer Analyse über Franz Matsche hinaus, der die Propaganda Karls VI. nicht im Hinblick auf die Herrschaftslegitimität seiner Tochter betrachtet, Barta sieht darin zumindest einen Aspekt der verbreiteten Tugendlehre. Barta 2001, S. 54.

²⁹¹ Barta 2001, S. 54.

²⁹² Barta 2001, S. 55.

²⁹³ Barta 2001, S. 84.

²⁹⁴ Barta 2001, S. 84-86.

politisch-dynastischen Gesichtspunkten verheiratet. Bemerkenswert ist, dass sie im Gegensatz zu ihren Vorfahren mehrere Söhne verheiratet und, um Streitigkeiten zu verhindern, Sekundo- und Tertiogenituren einrichtet, die immer unter der Vorherrschaft des Hauptregenten stehen sollten.²⁹⁵ Unter diesem Aspekt wird die vermehrte Darstellung der Söhne und ihre Hervorhebung, vor allem des Thronfolgers, in den Familienbildern verständlich. Anschaulich wird dies in den großen Gruppenbildern Franz Anton Palkos. (Abb. 42 und Abb. 43) Barta diskutiert diese Bilder in Zusammenhang mit der „Hervorhebung der Söhne“ in den Familienbildern²⁹⁶, Schmuttermeier deutet sie als Allegorie der Einsetzung des Mitregenten Josephs,²⁹⁷ während Schwarz, den politischen Aspekt außer acht lässt und die Bilder, welche sich damals im Besitz des Grafen Friedrich Chorinsky auf Schloss Wessely an der March befanden, stilistisch in das Oeuvre Palkos einordnet. Zum Gruppenbildnis der Kaiserin mit ihren drei jüngsten Söhnen publiziert Schwarz eine Ölskizze und eine Nachzeichnung, welche er als Werk Joseph Winterhalters identifizierte.²⁹⁸ Franz Anton Palko (1717-1766) fertigte die beiden Repräsentationsbilder, die sich, als Pendants gedacht, aufeinander beziehen, für das Sommerrefektorium des Prämonstratenserstifts Klosterbruck bei Znaim, zwischen August 1765 (Tod Franz Stephans) und November 1766 (Tod des Malers).²⁹⁹

Die nabsichtig genaue Gewandbehandlung entspricht dem bei Hofe gewünschten Meytens-Stil, doch heben sich seine „nicht so stereometrisch gedachten Figuren und Physiognomien als deutlich lebendiger von der Malerei Meytens' ab. Seine Figuren und Gesichter wirken bei aller idealisch-höfischen Auffassung lebensnaher und gelöster.“³⁰⁰

In beiden Bildern befindet sich vor einer repräsentativen Kulisse aus Architektur und Draperie eine Figurengruppe, die jeweils von einer Frau im weißen Kleid dominiert wird, auf der einen Seite Maria Theresia, auf der anderen Josepha von Bayern, neben der ihr Mann, Joseph II., Platz genommen hat. Maria Theresia, das Szepter in Händen, blickt hinüber zu ihrer Schwiegertochter, die diese Aufmerksamkeit mit einer kleinen Geste erwidert. Zu dem weißen Kleid trägt die Regentin einen Witwenschleier, eine Ausnahme in den späten Darstellungen, denn nach dem Tod ihres Mannes ist die Kaiserin stets schwarz

²⁹⁵ Barta 2001, S. 79-82.

²⁹⁶ Barta 2001, S. 158-160.

²⁹⁷ Schmuttermeier 1981, S. 2.

²⁹⁸ Winterhalter war zu diesem Zeitpunkt als Gehilfe Franz Maulbertsch, der das Deckengemälde des Sommerrefektoriums ausführte, ebenfalls im Stift Klosterbruck tätig. Schwarz 1962, S. 22, Abb. 15-18.

Schmuttermeier stimmt dieser Identifizierung zu. Schmuttermeier 1981, S. 5.

²⁹⁹ Heute befinden sich die Bilder im Depot auf Schloss Feldsberg (Valtice, Tschechien). Barta 2001, S. 160. In Klosterbruck arbeitete Palko eng mit Franz Anton Maulbertsch zusammen, der das Deckenbild fertigte, eine Kombination von zwei Künstlern, die auch im oben besprochenen Festsaal von Schloss Kirchstetten zu finden ist.

³⁰⁰ Barta 2001, S. 158.

gekleidet. Hinter ihr steht Fürst Wenzel von Kaunitz, dem der Maler selbst über die Schulter blickt als beobachte er die Szene, vorne links ein Mitglied der deutschen Nobelgarde und ein Edelknabe. Auf ihrer linken Seite ihr jüngster Sohn Maximilian, zu ihrer Rechten stehen Ferdinand und Leopold, alle in ihren politischen Funktionen, in Uniform dargestellt, letzterer sogar mit Purpurmantel, Rüstung und Marschallstab. Ein Genius hält die toskanische Krone über ihn, welche er seit seiner Hochzeit im August 1765 innehatte. In der andern Hand hält der Genius eine, sich in den Schwanz beißende, Schlange, Symbol der Ewigkeit, über die goldene Büste Franz Stephans von Lothringen. Diese Büste bildet den Schlusspunkt einer Kurve durch den Bildraum, auf der die Köpfe der übrigen Mitglieder des Kaiserhauses angeordnet sind. Am linken Bildrand erkennt Barta einen „Zickzackkurs“, der zum Verstorbenen hinaufführt und so seine Bedeutung unterstreicht.³⁰¹

Auf dem Pendant sitzt Joseph II. im Ornat des St. Stephans-Ordens, den Maria Theresia anlässlich seiner Königskrönung 1764 gestiftet hatte,³⁰² mit seiner Frau Josepha von Bayern, umringt von den engsten Vertrauten. Zwischen ihnen liegen die römisch-deutsche Kaiserkrone und die böhmische Königskrone. Rechts im Vordergrund an der Treppe steht Fürst Esterhazy in der Uniform der Ungarischen Adelligen Leibgarde, hinter der Kaiserin zwei Hofdamen,³⁰³ in denen Schmuttermeyer die unverheirateten Schwestern Josephs, Maria Anna und Maria Elisabeth, erkennt.³⁰⁴ Dazwischen eingefügt ist Fürst Carl Joseph Batthyány, der Erzieher Josephs, welcher bis 1763 auch sein Obersthofmeister war.³⁰⁵ Auf der linken Seite weist Fürst Joseph Wenzel Liechtenstein auf ein Porträtmedaillon, das, wie Schwarz vermutet, Maria Theresia darstellt.³⁰⁶ Barta dagegen identifiziert, mit Hinweis auf das Maria Theresia darstellende Pendant, die bereits verstorbene Mutter von Josephs erster Frau, Isabella von Parma, eine Tochter Ludwigs XV., mit der Liechtenstein die Hochzeit ausgehandelt hatte.³⁰⁷ Eine Verbindung, die auch nach dem frühen Tod der Ehefrau von hoher politischer Bedeutung war.³⁰⁸ Isabella selbst ist im Medaillon an dem Obelisk dargestellt, auf dem sich ein Adler mit einer Schlange niedergelassen hat.

³⁰¹ Barta 2001, S. 159.

³⁰² Schmuttermeyer 1981, S. 5.

³⁰³ Schwarz 1962, S. 20.

³⁰⁴ Schmuttermeyer 1981, S. 6.

³⁰⁵ Schmuttermeyer 1981, S. 6. In der Österreichischen Galerie Belvedere (Wien) gibt es ein Porträt des Fürsten Batthyány, das fälschlicherweise Franz Xaver Karl Palko zugeschrieben wurde, tatsächlich aber von Franz Anton Palko stammt. Vgl. Garas 1961, S. 233 und 246.

³⁰⁶ Schwarz 1962, S. 20.

³⁰⁷ Barta 2001, S. 160

³⁰⁸ Maria Amalia, Marie Caroline und Maria Antoinette wurden mit bourbonischen Prinzen verheiratet.

Den Hintergrund über Josepha dominiert eine von Stoff umschlungene Vase, der als rein dekoratives Element in der älteren Literatur wenig Beachtung geschenkt wurde. Erst Barta betont ihre symbolische Bedeutung als „steinernes Füllhorn“ mit dem Kopf eines Bocks, ein barockes Zeichen der Lust und Sinnlichkeit.³⁰⁹

Obwohl Maria Theresia nach dem Tod ihres Mannes die Witwentracht nicht mehr ablegte, ist diese Kleidung im Bild nur durch einen schwarzen Schleier angedeutet. Wie ihre Schwiegertochter trägt die Herrscherin ein weißes Kleid. Die parallele Darstellung der beiden Frauen suggeriert eine Gleichwertigkeit, doch ist es weiterhin Maria Theresia, die wörtlich das Szepter der Macht in Händen hält. Ein Machtgefälle, das sich auch in Details wie den beigefügten schlafenden Hunden, ausdrückt. Auf Seiten Maria Theresias ein großer Jagdhund, auf Seiten Josephas ein kleines Schoßhündchen.

6.1.1 Die Kaiserliche Familie auf der Schlossterrasse von Schönbrunn

Die immense politische Bedeutung von Kindern und vor allem Söhnen für den Fortbestand der Dynastie wurde bereits dargelegt. Nachdem Maria Theresia, die unter dem Druck einer stammhalterlosen Dynastie groß geworden war, für eine stattliche Anzahl von Nachkommen gesorgt hatte, ließ sie diese in repräsentativer Form darstellen. Ab den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts ist ein sprunghaftes Ansteigen von Familiendarstellungen am Kaiserhof zu bemerken. Der Hofmaler Martin van Meytens entwickelte dazu zwei Kompositionsschemata gleichen Inhalts. Einmal ist die Kaiserliche Familie auf der Schlossterrasse von Schönbrunn, später in einem repräsentativen Innenraum, dargestellt. Das erste Schema, von dem vier Varianten, heute in Schönbrunn, der Hofburg in Innsbruck, dem Palazzo Pitti in Florenz und im Musée Versailles, erhalten sind, war die von Maria Theresia bevorzugte offizielle Version, von welcher Kopien an die europäischen Höfe gingen.³¹⁰

Das erste Bild dieser Serie, jenes mit neun Kindern, befindet sich heute in der Innsbrucker Hofburg. (Abb. 44) Die Familie ist auf der Terrasse einer Phantasiearchitektur dargestellt, im Hintergrund ist die Ehrenhofanlage des Schlosses Schönbrunn und eine reale Wienerwaldlandschaft erkennbar.³¹¹

³⁰⁹ Barta 2001, S. 160

³¹⁰ Barta 2001, S. 91 und 96.

³¹¹ Barta 2001, S. 91.

Rechts und links im Bild thronen, jeweils auf eigenen Sesseln, Maria Theresia und Franz Stephan, zwischen ihnen, in die Tiefe gestaffelt, sind ihre, zum damaligen Zeitpunkt, neun Kinder dargestellt. Einzig Erzherzog Karl befindet sich nicht zwischen dem Herrscherpaar, sondern neben seiner Mutter, deren roter Mantel ihn in die Gruppe hereinholt. Während die älteren Kinder, in dunklerer Kleidung ihren Eltern nahe sind, wurden die Jüngeren um einen Tisch im Zentrum des Mittelgrundes gruppiert. Ihre helle Kleidung verklammert sie allerdings mit der Mutter, die ein hellblaues Kleid trägt.

Alle Blicke der Dargestellten sind auf den Betrachter gerichtet, zwischen den Personen findet keine Interaktion statt. Ihre Gesten sind repräsentativer Art und erfüllen Verweisfunktion. Während Franz Stephan auf seine Frau weist, deutet diese auf sich selbst und die im Vordergrund spielenden Hündchen, die als Symbol für die eheliche Treue interpretiert werden.³¹² Der Thronfolger, dessen rot-goldene Kleidung ihn mit dem Mantel Maria Theresias verklammert, hat seine Geste ebenfalls auf die Kaiserin hin ausgerichtet. Er wird durch seine relativ zentrale Stellung im Bild und das sternförmige Bodenmuster besonders hervorgehoben. Der hohe Betrachterstandpunkt, wie in einer barocken Guckkastenbühne, lässt nicht nur dieses Muster erkennen, sondern distanziert, ebenso wie der Schatten am Bildrand, die Personen von ihrem Beschauer.

Das Gemälde lässt sich horizontal und vertikal in zwei gleich große Hälften teilen. Die obere Bildhälfte, also ebenso viel Raum wie die Figuren beanspruchen, nimmt der „repräsentative Bedeutungsraum“³¹³ aus Architektur, Himmel und Baldachin ein.

Im Bezug auf die gleichgroßen horizontalen Bildhälften ist bemerkenswert, dass keine „Geschlechterseiten“, sondern „Machtseiten“ entstehen. Auf der rechten Seite Maria Theresia mit ihren Söhnen, zu ihrer Rechten, der traditionellen Herrschaftsseite, hat der Kaiser im spanischen Mantelkleid, nahe seinen ältesten Töchtern, Maria Anna und Maria Christine, Platz genommen. Dieses „ausbalancierte weniger patrilineare Geschlechterverhältnis“³¹⁴ findet seine Erklärung nicht nur in der besonderen Situation Maria Theresias, sondern greift die allgemeine Situation der adeligen Frau jener Zeit auf. Die Machtverhältnisse innerhalb des Kaiserpaares scheinen allerdings nur auf den ersten Blick ausgewogen. Neben Gestik und Zuordnung der dynastisch bedeutsameren Söhne sprechen auch die Insignien für die tatsächliche Herrschaft Maria Theresias. Während die Kaiserkrone neben Franz Stephan dessen repräsentative Macht verdeutlicht, hat Maria Theresia die Kroninsignien hinter sich. In den Motiven auf den riesigen Postamenten lässt

³¹² Barta 2001, S. 92.

³¹³ Barta 2001, S. 92 f.

³¹⁴ Barta 2001, S. 92.

sich dann wiederum eine geschlechtsspezifische Zuordnung ausmachen. Auf Seiten des Kaisers sind es Kriegstrophäen und Rüstungen in Grisailletechnik, auf Seiten seiner Frau florale Motive und ein Prunkvase.³¹⁵

Die beschriebene Komposition erfüllte nicht nur die Repräsentationsansprüche der Kaiserfamilie, sondern eignete sich auch vorzüglich weitere Kinder, ohne wesentliche Veränderungen in der Grundkomposition, einzubauen, wie der Vergleich mit der Version aus dem Schloss Schönbrunn deutlich macht. (Abb. 45) Die zwei hinzukommenden Kinder, eines in der Wiege, werden fast unmerklich zur Kindergruppe hinzugefügt, welche um den kleinen Tisch angeordnet ist. Auffällig ist auch, dass die bereits vorhandenen Kinder in den Versionen der nachfolgenden Jahre keine körperliche Veränderung erfahren, auch nicht wachsen. Erzherzog Karl reicht seiner Mutter stets nur bis zum Ellbogen.

Das Bild der Kaiserfamilie nach Meytens wurde häufig, in unterschiedlicher Qualität, kopiert. Der Kupferstich von Winkler (Abb. 46) zeigt die Familie mit bereits dreizehn Kindern, wobei zwei nun vom hinteren Teil des Bildes nach vorne zum Vater rücken, wodurch der Verweisgestus Franz Stephans beinahe des Charakter eines Segensgestus erhält.

6.1.2 Die Kaiserliche Familie im Innenraum

Die zweite Variante, welche die Familie im Innenraum zeigt, wurde erst zu Repräsentationszwecken eingesetzt, nachdem sich die politische Unsicherheit um die Herrschaft Maria Theresias beruhigt hatte. Diese zweite Komposition von Meytens, deren Original aus dem Jahre 1756 verschollen, aber durch einen 1760 von Johann Gottfried Haid herausgegebenen Stich³¹⁶ (Abb. 47) und eine Kopie aus der Meytensschule, die sich heute in Depot des Niederösterreichischen Landesmuseums befindet (Abb. 48), überliefert ist.

Die Personen sind in einem Halbkreis angeordnet, in dessen Mitte das Kaiserpaar auf einem gemeinsamen Thron sitzt, welcher heraldisch bekrönt ist. Zu beiden Seiten des Paares liegen die Kronen des Reiches. Dem Herrscherpaar am nächsten sind die beiden

³¹⁵ Im Manierismus wurde die Vase häufig als Körperäquivalent der Frau und somit als Fruchtbarkeitssymbol gedeutet. Barta 2001, S. 92.

³¹⁶ Bei Lisholm scheint der Stich von Haid nicht im Oeuvrekatalog auf; statt dessen bezieht sie die Reisebeschreibung von Matthias Fuhrmann (1770), welche bei Barta (Barta 2001, S. 95) und Lisholm (Lisholm 1974, S. 66) zitiert ist und eindeutig auf den Stich von Haid verweist, auf das Meytens-Bild in Florenz. Barta 2001, S. 95.

ältesten Erzherzöge dargestellt, sodass diese vier wichtigsten Personen des Bildes durch eine kleine Stufe von den übrigen Familienmitgliedern getrennt werden. Joseph, auf Seiten Maria Theresias, scheint soeben deren Hand zu ergreifen. Mit einer parallelen Geste, die im Zentrum des Bildes steht, weisen beiden Elternteile auf den künftigen Herrscher. Auf der Seite des Vaters befindet sich Erzherzog Karl mit vier seiner Schwestern. Dieser Töchtergruppe entspricht auf der gegenüberliegenden Seite eine Anhäufung kleinerer Kinder, die um eine Wiege versammelt sind. Im monumentalen Hintergrund nimmt die Säulenarchitektur die halbkreisförmige Anordnung der Figuren auf, deren Zentrum durch ein „pyramidales Hoheitszeichen“, das ein Auge Gottes trägt, markiert wird. Das Medaillon rechts außen, dessen drei Engelsköpfe an die drei bereits verstorbenen Kinder erinnern, findet sein Pendant in der herabwallenden Draperie des Baldachins. Wie schon in der Komposition der Familie auf der Schönbrunner Schlossterrasse nimmt der Hintergrund, als „Bedeutungsraum“, gleichviel Bildraum wie die dargestellten Figuren ein. Das besprochene Schema der halbkreisförmigen Figurenversammlung im Innenraum, war zwar chronologisch gesehen die zweite Variante von Meytens, entspricht allerdings dem traditionellen Schema höfischer Familiendarstellungen. Bereits um 1720 verwendete J. Renauld diesen Typus, um die Familie von Herzog Leopold I. von Lothringen, dem Vater Franz Stephans, darzustellen. (Abb. 10) Durch die gemeinsame Sitzgelegenheit verbunden, thront das zentrale Paar umringt von ihren Kindern. Die Hervorhebung der Söhne geschieht durch ihre Nähe zum Vater, dessen offene Haltung auf die zu seiner Rechten Sitzenden weist. Während hier, trotz relativer Gleichstellung, die Macht vom Vater ausgeht, ist in den Abbildungen der Familie Habsburg-Lothringen Maria Theresia die dominierende Figur, auch wenn auf den ersten Blick die Eheleute gleichberechtigt erscheinen mögen. Zweitwichtigste Person ist dann nicht Franz Stephan, sondern der Thronfolger Joseph, die genau Anzahl der weiteren Kinder ist nicht von Bedeutung, eine Feststellung, die auf beide von Meytens entworfenen Varianten zutrifft.

Diese Feststellung gilt für beide Varianten der kaiserlichen Familie, die Meytens entwarf. Die erste Variante trennt das Paar und rückt die Kinder und den Ausblick in die Ferne ins Zentrum, während die zweite Variante das Ehepaar in den Mittelpunkt rückt. Die Kinder, welche zuvor zentrales Bildthema waren, werden zum additiv hinzugefügten Beiwerk. Beide Arrangements sind seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar. Oberhaidacher ordnet die dezentrale Komposition, „mit dem die Kinder schützenden Elternpaar“, dem nördlichen Kulturkreis zu, die zentralistische Kompositionsvariante, in der Kinder die Eltern

umringen, der italienischen Kunst,³¹⁷ wobei diese Zuordnung für Barta keine Rolle spielt. So war „Meytens nicht wegen seiner niederländischen Herkunft der im Norden bevorzugten Komposition verpflichtet, sondern fand die ›neue‹ Lösung auf Grund der historischem Gegebenheiten.“³¹⁸

Als sich die Struktur der Familie abermals änderte, passte Meytens wiederum seine Komposition den neuen Machtverhältnissen an. In einem Martin van Meytens zugeschriebenen Gemälde (Abb. 49) werden drei Herrscher innerhalb der Kaiserlichen Familie dargestellt. Das Bild muss zwischen der Königskrönung Josephs 1764, anlässlich welcher der Franz-Stephans-Orden gegründet wurde, dessen Mantelkleid Joseph hier trägt, und dem Tod Franz-Stephans (1765) entstanden sein. Hier wird die ältere Komposition des getrennten Paares wieder aufgenommen und um einen dritten Machtfaktor erweitert. Die Gestaltung des Hintergrundes nimmt diese neue Gewichtung auf, die neue Mitte wird durch ein zentrales Architekturfragment betont. Während die Gestik Franz Stephans unverändert blieb, wendet sich Joseph nun nicht mehr seiner Mutter, sondern seinem Vater zu, dessen Nachfolge er als römisch-deutscher Kaiser wenig später antreten würde. Neu ist, dass Joseph von zwei seiner Schwestern flankiert wird, wobei eine sehr deutlich auf ihn weist. Trotz der zentralen Stellung des jungen Königs bleibt, die von ihren Söhnen umringte, Maria Theresia wichtigste Person auf diesem Bild. Sie hält Zepter und Reichsapfel, auf welche in den Gemälden der 1750er Jahre verzichtet worden war.³¹⁹

Wenig später wurde, durch den Tod Franz Stephans, eine Neufassung des Bildes notwendig, in welcher der Verstorbene allerdings weiterhin in gewohnter Art abgebildet ist. (Abb. 50) Joseph trägt nun die Uniform seines Regiments als Symbol seines Selbstverständnisses als „Diener des Volkes“, das spanische Mantelkleid hatte er 1766 aus dem Hofzeremoniell genommen.³²⁰ Maria Theresia, im Witwenschleier, hält mit derselben Haltung, mit der sie zuvor das Zepter gebraucht hatte, nun einen Fächer. Einerseits ist in der Zurücknahme der Herrschaftssymbole ein allgemeiner Trend in der Malerei zu erkennen, andererseits irritiert diese Austauschbarkeit der Symbole. „Die für einen Fächer eher ungewöhnliche Handhaltung und die leblose, leere Geste der rechten Hand

³¹⁷ Oberhaidacher 1972, S. 31.

³¹⁸ Barta 2001, S. 97.

³¹⁹ Bemerkenswert ist außerdem, dass sich der Künstler in den Gesichtern der Kinder weitgehend an den Gouacheporträts orientierte, die Erzherzogin Marie Christine von ihren Geschwistern angefertigt hatte. Ausst. Kat. Prinzenrolle 2007, S. 232.

³²⁰ Ehalt 1980, S. 142.

signalisieren zudem eine Verunsicherung durch den austauschbar und beliebig gewordenen Sinngehalt herrscherlicher Gebärden.“³²¹

6.2 Die Familienbilder der Kinder Maria Theresias

Die Intensität mit der Maria Theresia Familienbilder zur politischen Propaganda einsetzte, endete nicht bei ihrer eigenen Kernfamilie, sondern setzte sich in der Darstellung der Familien ihrer Kinder fort. Die Witwe umgab sich stets mit den Bildern ihrer Lieben, so richtete sie sich beispielsweise in Schloss Hof ein „Familienzimmer“ ein und gestaltet die Innsbrucker Hofburg nach ihrem Geschmack zu einer „Gedächtnisstätte“ um. Nach dem Tod Franz Stephans in Innsbruck ließ Maria Theresia, die plante sich später hierher zurückzuziehen, sein Sterbezimmer in eine Kapelle umwandeln und übergab diese einem adeligen Damenstift zur Betreuung. Der „Riesensaal“, benannt nach einem sich ehemals dort befindlichem Herkuleszyklus, wurde von Maria Theresia als „Familiensaal“ bezeichnet und ausgestattet.³²² (Abb. 51) In Einzelporträts wurden an den Schmalseiten Maria Theresia, Franz Stephan, Joseph II., seine verstorbenen Ehefrauen und vier im Kleinkindalter verstorbene Kinder Maria Theresias als Engel dargestellt. Die Längsseiten zieren die Porträts von zwölf Kindern Maria Theresias, jeweils in ihren Regierungsfunktionen, auch jene drei zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbene. In der oberen Raumzone findet man die Bilder von Schwieger- und Enkelkindern Maria Theresias. Eines der Deckenfresken von Franz Anton Maulbertsch stellt die Verbindung zwischen dem Haus Habsburg und Lothringen dar.³²³ Im Stil einer Ahnengalerie wurden so die Bilder der neuen Kernfamilie eingesetzt, um den Anschein einer alten Dynastie zu erwecken; gleiches konnte bereits für den Gebrauch von Stammbäumen unter Maria Theresia festgestellt werden.

Auch das Audienzzimmer, den offiziellen Repräsentationsraum der Innsbrucker Hofburg, schmückten Familienbilder der Kinder Maria Theresias. Ein anonymes Gemälde zeigt Ferdinand von Parma und Erzherzogin Maria Amalie mit ihren Kindern (um 1770), ein makaber anmutendes Bild zeigt Joseph II. mit seinen beiden verstorbenen Gattinnen und

³²¹ Barta 2001, S. 98.

Bereits in der Antike fand der Fächer, neben seinen praktischen Zwecken, zur Kühlung oder Verscheuchung von Insekten, als Herrschaftssymbol Verwendung. Die Damen des 18. Jh. trugen ihn als vornehmes Accessoire in der linken Hand. Im Rokoko wurde der Fächer vieldeutiges Instrument in der zwischengeschlechtlichen Verständigung. Ausst. Kat. Aufmüpfig angepasst, 1998, S. 275.

³²² Hanzl-Wachter 2004, S. 52 f; 58 f.

³²³ Barta 2001, S. 42-45.

einer Tochter, ein weiteres Bild fasst die noch nicht fruchtbaren Ehepaare, Ferdinand und Beatrix d'Este sowie Christine und Albert von Sachsen-Teschen zusammen.³²⁴

Ehemals in der Innsbrucker Hofburg, heute auf Schloss Ambras, befindet sich das Familienbild des Großherzogs der Toskana, Leopold. II. (Abb. 52)

Die frontale Figurenreihe, ein eher altertümlicher Bildaufbau für diese Zeit, mit dem Paar auf der gemeinsamen Sitzgelegenheit im Zentrum, wurde bereits in bewusst traditioneller Weise für die Darstellung der Familie Maria Theresias verwendet. Mit großer Geste weist Leopold auf seine Frau, die, in angedeuteter Weise, mit den Kindern „beschäftigt“ ist. Rechts außen zeigt der Ausblick auf die Stadt Florenz den Aufenthaltsort der Dargestellten an. Dominiert wird das Bild von der repräsentativen Bilderwand, welche die obere Bildhälfte einnimmt. Während Leopold zwischen seinem Bruder und seiner Mutter, die in der Mitte dargestellt ist, positioniert wurde, sitzt seine Frau Ludovica unter dem Porträt ihres Vaters Karl IV. von Spanien. Dabei steht, so interpretiert Barta, die Gedächtnisfunktion an die Ahnen weniger im Vordergrund, als die Verdeutlichung von Machtverhältnissen, „Relevanz und Größe der Gemälde im Bild“ machen deutlich, von welchen Personen das großherzogliche Paar abhängig war.³²⁵

Wenig später (1776) porträtierte Johann Zoffany (1733-1810), ein Meister der genauen Wiedergabe von Stofflichkeit und Oberflächenstruktur, im Auftrag Maria Theresias die angewachsene Familie Leopolds von der Toskana in schillernden Kleidern vor repräsentativem Hintergrund. (Abb. 53) Der gebürtige Deutsche Zoffany war vom englischen Königshaus ins Ausland geschickt worden, um Königin Charlotte für die Tribuna der Uffizien zu malen. Unterwegs schuf er einige Porträts, auch jenes der Großherzoglichen Familie, das Zoffany in Wien vollendete. „Dieses Bildnis (...) verfügt über denselben intimen Charme wie Zoffanys englische »conversation pieces«, abgemildert allein durch das für die Habsburger so typische Festhalten an Hierarchie und höfischer Etikette.“³²⁶

Einen ähnlichen Bildaufbau verwendete er bereits zuvor für das Familienbild Georgs III. von England (Abb. 54) Georges III. steht im Zentrum der pyramidalen Komposition, links von ihm seine Frau mit den Töchtern, zu seiner rechten die vier Prinzen, sodass sich die Personen in drei selbstständige Gruppen aufteilen lassen. Diese Trennung nach Geschlechtern findet sich bei der Version für das Haus Habsburg nicht, hier rückt der

³²⁴ Barta 2001, S. 45 f.

³²⁵ Barta 2001, S. 46.

³²⁶ Götz 2006, S. 66.

Großherzog leicht aus der Mitte des Bildes heraus, zu seiner Rechten ist seine Frau mit den jüngeren Kindern platziert, auf der linken Seite die zwei ältesten Söhne. Die formale Geschlechtertrennung wird im englischen Bild in spezifischen Symbolen, die Rose als Schönheits- und Liebessymbol über dem Kopf der Mutter, die Ringergruppe hinter den Buben, weitergeführt,³²⁷ die Zoffany in der späteren Fassung ebenso weglässt, wie die innigen Gesten zwischen der Mutter und den kleinen Kindern. Der englische König steht, wie es dem Mann im Sinne der neuen Rollenzuschreibung zukommt, an der Grenze zwischen Innen- und Außenraum, während in der Wiedergabe der toskanischen Familie die Parklandschaft im linken Teil des Hintergrunds nur in Baumwipfeln und einer Brunnenspitze hinter der Mauer erahnbar ist.

Ein weiteres Bild der Familie Leopolds von der Toskana befindet sich im „Familienzimmer“ von Schloss Hof, auf dessen Gemälde im Folgenden eingegangen wird. (Abb. 55)

6.2.1 Die Überhöhung der Familie – Schloss Hof

1724 schenkte Kaiser Karl VI. das Schloss mit den umliegenden Ländereien Prinz Eugen von Savoyen, der den schmucklosen Vierflügelbau aus dem 17. Jahrhundert unter Einbeziehung der vorhandenen Bausubstanz durch seinen Architekten Johann Lukas von Hildebrandt als Jagdschloss mit einer cour-d'honneur-Anlage, Meierhof und großzügigem Park ausbauen ließ.³²⁸ (Abb. 56) Herzog Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, der um 18 Jahre jüngere Ehemann der Nichte und Erbin Prinz Eugens, Anna Victoria von Savoyen-Soissons, erhielt das Schloss als Morgengabe, konnte jedoch nach der Trennung von seiner Frau die laufenden Kosten nicht tragen und verkaufte 1755 Schloss Hof an Maria Theresia.³²⁹ Die Bedingungen des Kaufvertrags³³⁰ lassen darauf schließen, dass es sich nicht um ein Geschenk Maria Theresias an ihren jagdbegeisterten Ehemann handelt,³³¹ sondern, dass Franz Stephan von Anfang an in die Verhandlungen eingebunden war.³³² In der später angebrachten Inschrift auf der Attika heißt es „*Kaiser Franz hat es auserwählt*,

³²⁷ Hassels 1996, S. 103.

³²⁸ Lorenz 2005, S. 30-39; Lorenz 1999, S. 275 f.

³²⁹ Brauneis 1981, S. 58-64.

³³⁰ Hanzl-Wachter 2005, S. 16.

³³¹ Barta 2001, S. 105; Schloss-Hof 2005, S. 15.

³³² Hanzl-Wachter 2005, S. 16.

um die Seele von der Last des Herrschens zu erleichtern.“³³³ Bis zum Tod des Kaisers (1765) wurden am, als Jagd- und Sommerschloss genutzten Gebäude, keine weiteren Ausbauten vorgenommen. 1766 heiratete dort die Lieblingstochter Maria Theresias, Maria Christine, Herzog Albert von Sachsen-Teschen.³³⁴ In den folgenden Jahren sind etliche Reisen Maria Theresias nach Schloss Hof belegt, wo sie ihre Tochter und deren Mann, den sie zum Statthalter Ungarns ernannt hatte, auf halbem Wege zwischen Pressburg und Wien traf.³³⁵

Unter der Leitung des Hofarchitekten Franz Anton Hillebrandt begann 1773 eine umfangreiche Umgestaltung von Schloss Hof, dazu gehörte neben der Aufstockung des gesamten Schlosskomplexes die Neugestaltung der Hauptstiege und des Festsaals, sowie eine völlige Neuadaptierung aller Räumlichkeiten. Die Veränderungen an den Fassaden des Ehrenhofs, den Seitenfronten und den Giebeln sowie die Entfernung der Pilastergliederung machten aus dem barocken Sommerpalais ein klassizistisches Repräsentationsgebäude.³³⁶

Über teils verändertem Grundriss entstanden in den ehemaligen Paradezimmern des Prinzen Eugen, auf der Südseite des Schlosses, an den Festsaal anschließend, vier Haupt- und drei Nebenräume, die Witwenappartements Maria Theresias. In der Formgebung entsprechen die Räume dem in Mode kommenden französischen Klassizismus, die Farbgebung orientierte sich an der dunklen Witwentracht, die die Monarchin nach dem Tod ihres Mannes nicht mehr ablegte.³³⁷ Im Empfangszimmer, dem wichtigsten Zimmer der Raumfolge, hingen Einzelporträts der von Maria Theresia so sehr geliebten Maria Christine und ihrem Mann sowie in Gruppenporträts mit je drei Personen: Joseph II., Maria Anna und Maria Elisabeth sowie Marie Antoinette, ihr Mann Ludwig XVI. und Maximilian (Abb. 57), also diejenigen Kinder, die Maria Theresia bisher noch keine Enkel geschenkt hatten. Beide Bilder stammen von Joseph Hauzinger (1728-1786), der zwei Jahre zuvor eines der vier großen Gemälde im nebenan liegenden „Familienzimmer“ geschaffen hatte.

³³³ Die vollständige Übersetzung der lateinischen Inschrift auf der Attika der Gartenfront lautet: „*Prinz Eugen von Savoyen hat es erbaut, Kaiser Franz hat es auserwählt, um die Seele von der Last des Herrschens zu erleichtern, Maria Theresia hat es dem Sohn Maximilian übergeben, damit er den Vorbildern des Helden und des Vaters nacheifere.*“ Der angeführte neue Schlossherr trat diese Herrschaft jedoch nie an. Brauneis 1981, S. 67.

³³⁴ Maria Christine („Mimi“) genoss unter den vielen Kindern Maria Theresias eine Sonderstellung und durfte als einziges Kind eine Liebesheirat eingehen, für ihre Hochzeit wurde sogar die Trauerzeit um Franz Stephan unterbrochen.

³³⁵ Hanzl-Wachter 2005, S. 21.

³³⁶ Hanzl-Wachter 2005, S. 22.

³³⁷ Grau und Schwarz fanden auch in allen anderen Appartements Maria Theresias, etwa in der Wiener Hofburg, Schönbrunn, Laxenburg und Hetzendorf, Verwendung. Hanzl-Wachter 2005, S. 90.

Die Ausstattung des „Familienzimmers“ (Bezeichnung Barta) beziehungsweise „Sitzzimmer“ (Hanzl-Wachter), das private Wohnzimmer der Monarchin, die ehemalige Bildergalerie des Prinzen Eugen, beinhaltet die Porträts der in Italien verheirateten Söhne und Töchter Maria Theresias. Die Wände sind getäfelt und die Familienbilder „wandfest“ montiert.

Für diese vier Gemälde wurde eigens ein staatlich ausgeschriebener Wettbewerb veranstaltet, welcher auch akademischen Künstlern, Professoren und Schülern der Akademie, außerhalb des Hofdienstes offen stand. Joseph Freiherr von Sperges,³³⁸ der Protektor der Akademie, verfasste, mit der Zustimmung des Staatskanzlers Kaunitz, die Ausschreibung. Diese enthielt eine Beschreibung des Raumes, für den die Gemälde bestimmt waren, die Seite des Lichteinfalls und Angaben über das gewünschte Bildformat. Jeder Künstler, Gruppenarbeiten waren nicht erwünscht, sollte einen oder mehrere Entwürfe für die vier „Familienstücke“ einreichen, von denen nur die vier Ausgewählten, jeweils von einem anderen Künstler, in Großformat ausgeführt wurden.³³⁹ Außerdem wurden den Künstlern Porträts der Darzustellenden zu Verfügung gestellt, jedoch *„kömmt es dermalen keineswegs auf die Ähnlichkeit der Gestalt an, wenn nur bey den jungen durchlauchtigsten Herrschaften die ihrem Alter beyläufig gemäße Größe der Figuren nach der Wahrscheinlichkeit beobachtet wird.“*³⁴⁰

Die generelle Bevorzugung der richtigen Haltung gegenüber einer realistischen Ähnlichkeit findet sich auch in einem Brief Maria Theresias an ihre Tochter Marie Antoinette, die sie in einem Brief aus Schloss Hof vom 29. Juli 1777 unter anderem um ein Porträt in Lebensgröße für den Familiensaal bittet:

„Das erste ist für mein Kabinett bestimmt, um da zusammen mit dem Porträt des Königs zu sein; aber dieses große Porträt ist für einen Saal bestimmt, in dem sich die ganze Familie in Lebensgröße befindet. (...) Ich möchte ihre Figur in Hofkleidung haben, selbst wenn das Gesicht nicht so ähnlich wird. Um sie nicht zu sehr inkommodieren, genügt es mir, die Figur und Haltung zu haben, die ich nicht

³³⁸ Hanzl-Wachter 2005, S. 95.

Joseph Freiherr von Sperges (1725-1791), ein Förderer der Wissenschaften und Künste, war unter anderem im Geheimen Haus- Hof- und Staatsarchiv und als Hofrat der Staatskanzlei in den italienischen Provinzen tätig. Er war Mitglied im Akademischen Rat der Kupferstecherschule und seit 1772 der Akademie der bildenden Künste, auf deren Preisträger und Professoren er großen Einfluss ausübte. Gemeinsam mit Kaunitz verwaltete er den von Maria Theresia gestifteten Fonds zur Förderung der Kunst, verschaffte Künstlern Aufträge und Gnadengelder. Von Sperges förderte die klassizistische Kunst, entwarf selbst Fest- und Gedächtnismünzen, Inschriften und Programme für allegorische Darstellungen, beispielsweise stammte das Programm für Maulbertschs Fresken im „Riesensaal“ der Innsbrucker Hofburg von Sperges. Barta, S. 163 f., Wurzbach 1878, Bd. 36, S. 138-141.

³³⁹ Barta 2001, S. 105.

³⁴⁰ Akten der Akademie der bildenden Künste Wien, 1774, fol. 5, zit. nach Barta 2001, S. 106.

*kenne, und über die jedermann so erfreut ist. Da ist meine teure Tochter ganz klein und als Kind verloren habe, muss der Wunsch, zu wissen, wie sie sich geformt hat, meine Zudringlichkeit entschuldigen; denn sie kommt aus einem Herzen voll lebhafter Mutterliebe.*³⁴¹

Jedes der vier Gemälde im „Familienzimmer“ wurde von einem anderen Künstler ausgeführt, die Rückwand des Raumes schmücken die Gemälde von Franz Lindner (1736-1802), Erzherzogin Maria Karoline und Ferdinand von Neapel-Sizilien mit ihren Kindern (Abb. 58) und Jacob Kohl (1734-1788), Erzherzogin Maria Amalie und Ferdinand von Parma mit ihren Kindern. (Abb. 59)

Beide Gemälde zeigen die Familie als geschlossene Dreieckskomposition, an deren Spitze jeweils das Kindermädchen steht. Die Bewegungen der Erwachsenen sind auf die Kinder konzentriert, parallele Armhaltungen führen zur Mitte und richten die Dynamik in das Innere der, auf sich selbst konzentrierten, Gruppe in deren Zentrum das jüngste Kind steht.³⁴² Trotz herzlicher Gesten, Ferdinand von Neapel hält seine Tochter an der Hand, bleibt der repräsentative Charakter des Bildes bestehen, sind die Verweisgesten und Blickrichtungen der Dargestellten nach außen gerichtet, wovon nur die Kinderfrauen ausgenommen sind. Der aufsichtige Vordergrund schafft zusätzliche Distanz zum Betrachter.³⁴³ Gleiches gilt für das Parmeser Familienbild: Mit einer, im Hofbildnis seltenen, liebevollen Geste,³⁴⁴ nimmt Maria Amalie ihr Jüngstes auf dem Arm während Ferdinand ihm einen Pfirsich reicht. Die Realität sah allerdings anderes aus, das Ehepaar lebte die meiste Zeit getrennt. Maria Amalie versuchte mehrmals nach Wien zurückzukehren, doch gestattete Maria Theresia dies nicht und bot ihrer Tochter als Alternative zur Ehe lediglich das Klosterleben an.³⁴⁵

Die Männer tragen Uniformen, wie auch auf den übrigen Bildern in diesem Saal. Der rote Absatz, den Ferdinand von Neapel-Sizilien zur Schau stellt, war bis zur Französischen Revolution dem Adel vorbehalten.³⁴⁶

³⁴¹ Christoph 1980, S. 218 f.

³⁴² Barta 2001, S. 106.

³⁴³ Barta 2001, S. 106.

³⁴⁴ Barta 2001, S. 106.

³⁴⁵ Barta 2001, S. 164.

³⁴⁶ Gabriel 1994, S. 65. Der Absatz generell tritt im 17. Jh. zum ersten Mal in der europäischen Mode auf. Er vergrößert einerseits den Träger, „wobei durch die Erhöhung der Ferse eine Art Imponierhaltung entsteht“ und er bringt eine spezifische Weltanschauung zum Ausdruck: „Der barocke Mensch, der sich im Gegensatz zum Renaissance-menschen an unendlichen Maßstäben misst, steht unsicher auf der Erde. Der Stöckel ist (...) geeignet dieses labile Gleichgewicht zum Ausdruck zu bringen.“ Bönsch 2001, S. 166 f.

Üblicherweise sitzen auf repräsentativen Gruppenbildern die Herren zur Rechten ihrer Damen, in diesem Fall musste, aus Gründen der Symmetrie, Ferdinand von Parma auf die linke Seite wechseln. Aus der Tradition repräsentativer Versatzstücke blieb jeweils eine Vase am Bildrand erhalten, die den Abschluss einer Bilddiagonalen bildet.³⁴⁷ Beide Familien sind in eine Landschaft gestellt, der Ausblick aufs Meer verweist auf Neapel.

Die Seitenwände des Familienzimmers zieren die Gemälde von Joseph Hauzinger (1728-1786), Großherzog Leopold von Toskana mit seiner Familie (Abb. 55) und Friedrich von Ohlenhainz (1745-1804), Erzherzog Ferdinand und Beatrix d'Este von Mailand mit ihren Kindern (Abb. 60).

Beide Bilder präsentieren die jeweiligen Familien in einem Innenraum, den Angelpunkt der, über Eck angeordneten Gruppe, bildet das Kindermädchen. Im Vergleich zu den Bildern der Rückwand, bei denen auf die Darstellung der Insignien verzichtet wurde, sind die Zeichen der Macht in den Gemälden an den Seiten jeweils am linken Bildrand dargestellt. Vor allem das Mailänder Familienbild folgt der traditionellen repräsentativen Formensprache mit Vorhang, Krone, Rüstungsteilen und rechts einer Feldherrenbüste. Innerhalb der lockeren Dreieckskomposition, in der die Kinderfrau eine zentrale Stellung einnimmt, auch wenn sie durch die „Farbgebung in ihrem Individualitätsanspruch zurückgesetzt“³⁴⁸ ist, sind die beiden Kinder jeweils einem Elternteil zugewandt. Die starre Frontalität wird so durch Profilansichten unterbrochen.

Hauzinger stellt die Florentiner Familie nicht vor eine ebene Fläche, sondern in eine Raumecke, welcher die Anordnung der Personen folgt. Als Angelpunkt fungiert abermals das Kindermädchen, die „diese kompositorische Bevorzugung mit ästhetischer Zurücksetzung bezahlt.“³⁴⁹ Dass Kinderfrauen an so prominenter Stelle dargestellt wurden, unterstreicht ihre Bedeutung für das Familienleben im 18. Jahrhundert.

Leopold von Toskana, der nach dem Tod seines älteren Bruders Joseph als Kaiser nach Wien übersiedelte, trägt, wie sein Sohn Franz, der spätere Erbe des Habsburgerreiches, eine Uniform. Der Thronfolger wird durch seine Position beim Vater, durch dessen Geste, seine eigene selbstbewusste Körperhaltung und den einfallenden Lichtstrahl³⁵⁰ gegenüber

³⁴⁷ Barta 2001, S. 107.

³⁴⁸ Barta 2001, S. 109.

³⁴⁹ Barta 2001, S. 109.

³⁵⁰ Gemäß der Wettbewerbsausschreibung nimmt die innerbildliche Lichtführung auf die realen Gegebenheiten Rücksicht. Verschattungen, Glanzlichter und Brechungen lassen die Oberfläche der Gewänder kleinteilig erscheinen. „Indem diese unruhige Lichtführung ein transitorisches Moment beiträgt,

seinen Geschwistern hervorgehoben. Diese scharen sich, nach Geschlechtern getrennt, um Maria Ludovica, die unter dem Bild mit der Allegorie der Stadt Florenz sitzt. Die eine Hand der Mutter berührt das jüngste Kind im Kindersitz, an die andere schmiegt sich Alexander, eine Geste, die bei Maria Theresia noch undenkbar gewesen wäre.³⁵¹

Im Vergleich zu einem Entwurf für das Familienbild Leopolds von Caspar Franz Sambach, der im Zuge des ausgeschriebenen Wettbewerbs entstanden, aber nicht ausgewählt wurde, wird deutlich, wie wichtig die Herausstellung des Thronfolgers für Maria Theresia als Auftraggeberin war. (Abb. 61) Auf der rechten Seite scharen sich Maria Ludovica und ihre Töchter um das jüngste Kind, welches nackt auf einem baldachinbekrönten Bettchen liegt. Links weist der überdimensional wirkende Leopold mit großer Geste auf diese Figurenansammlung, während neben ihm seine Söhne eng umschlungen mit einem Hund spielen. Im Gegensatz zu Hauzingers Figuren, die „realistisch-stämmige Körperlichkeit demonstrieren“³⁵², wirken die Kinder bei Sambach wie kleine Erwachsene, haben gezielte gelängte Proportionen mit zu kleinen Köpfen. Der Thronfolger, den Hauzinger hervorhebt, verschwindet bei Sambach in der Menge der Kinder.³⁵³

Hauzingers Figuren bergen eine realistische Präsenz in Verbindung mit „repräsentativer Würde, die nicht von Requisiten ausgeht, sondern in die dargestellte Individualität der Personen selbst verlegt ist.“³⁵⁴ Die dargestellten Machtsinsignien dienen lediglich als dekoratives Beiwerk, große Verweisgesten sind nicht mehr notwendig.

„Das frontale Schema Meytensscher Figurenkonstellation hat bei Hauzingers Bild endgültig ausgedient, die bloß additive Aneinanderreihung ist einer lockeren, mehr durch Körperkontakte bestimmten Anordnung gewichen, die der Verweisgesten (wie schon bei Zoffany) entbehren kann. Nur die Eltern und die zwei ältesten Kinder nehmen den Kontakt mit dem Betrachter durch den Blick nach außen auf, die kleineren Kinder sind dieser ›Pflicht‹ (noch) enthoben und bilden den emotionalen ›Unterton‹ des Bildes.“³⁵⁵

tritt sie in Spannung zum statisch-zeitlosen Charakter höfischer Porträttradition, in der das Bild der Mailänder Familie in dem milden, gleichmäßigen Licht sichtlich mehr gefangen ist.“ Barta 2001, S. 109.

³⁵¹ Barta 2001, S. 109.

³⁵² Barta 2001, S. 113.

³⁵³ Eine ähnliche Komposition findet man in einem Stich von Jean Massard d. Ä. nach Jean-Baptiste Greuze aus dem Jahre 1779 unter dem Titel „Die vielgeliebte Mutter. Hier wird das Glück häuslicher Mutter- und Vaterschaft moralisierend vor Augen geführt. Ausst. Kat. Familie und Realität, 1993, S. 383. Jean Massard d. Ä. nach Jean-Baptiste Greuze, Die vielgeliebte Mutter, Paris 1779, Kupferstich, 55,2 x 65,6 cm, Abb. In: Ausst. Kat. Familie und Realität, 1993, Kat. Nr. 2.3.16, S. 384.

³⁵⁴ Hanzl-Wachter 2005, S. 95; Barta 2001, S. 113.

³⁵⁵ Barta 2001, S. 113.

In der späteren Entwicklung des „repräsentativen Staatsporträts“ trägt schließlich die ästhetische Aufwertung und vermehrte Darstellung familiärer Gefühle zum Niedergang dieses Bildtypus bei.³⁵⁶ Persönliche Familienbande, ob sie nun der Realität oder einem Wunschbild entsprechen, werden monumentalisiert und in Großformaten offiziell zur Schau gestellt.

„Rhetorische Gesten und Blickkontakte demonstrieren ein Aufeinander-Bezogenheit der Figurengruppen, die hier nahezu distanzlos dem Betrachter gegenübergestellt sind. Die familiären Annäherungen werden nun ästhetisch überhöht. In diesem Zyklus gelingt die Vermittlung zwischen repräsentativen und ›privaten‹ Ansprüchen. In diesen ›Staatsportraits‹ kam das politische Wunschprogramm Maria Theresias: das Herzeigen und Repräsentieren von Familienbanden zum Ausdruck.“³⁵⁷

7 Das Handlungsporträt als „bürgerlich“ repräsentatives adeliges Familienbild

Am Beispiel der Schloss Hofer Familienbilder wurde deutlich, in welchem Spannungsverhältnis zwischen aufkommender familiärer Intimität und notwendiger Repräsentation sich das Familienbild in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befand. Unter dem Druck der aufgeklärten Kritik in den 1760er Jahren ging die Verbindlichkeit eines allgemeingültigen höfischen repräsentativen Bildnistypus allmählich verloren und das Handlungsporträt begann sich durchzusetzen.³⁵⁸ Dabei ist vorerst zwischen dem inoffizielleren interhöfischen Bildnisaustausch, für den sich der neue Typus besser eignete, und der Darstellung gegenüber einer breiten Öffentlichkeit zu unterscheiden. Je nach Verwendung des Bildes konnten „offizielles Bildnis“ und „intimes Kammerstück“ in verschiedenen Abstufungen miteinander kombiniert werden.³⁵⁹

Die Identität des Herrschers begann, analog zur Entwicklung im aufstrebenden Bürgertum, in eine Arbeits- und eine Privatidentität zu zerfallen. Gleichzeitig erfolgte die Trennung der Aufgaben von Mann und Frau, die dem Mann die Öffentlichkeit und der Frau die Häuslichkeit als natürliche Rollen zuschrieben. Nachdem traditionelle

³⁵⁶ Barta 2001, S. 116.

³⁵⁷ Hanzl-Wachter 2005, S. 95.

³⁵⁸ Barta 2001, S. 102.

³⁵⁹ Barta 2001, S. 101 f.

Repräsentationsformen, wie die Darstellung von Insignien oder Ahnen, nicht mehr überzeugten, wurde nach neuen Formen standesgemäßer Darstellung gesucht. Grundlage für diese Art der Repräsentation durch Handlung sind beispielsweise die Vorsteher- und Vorsteherinnenporträts im Holland des 17. Jh.³⁶⁰ Die Handlung der Dargestellten wird zur zentralen Frage in der Repräsentation.

Der Begriff „Handlungsporträt“ ist jedoch etwas irreführend, da aufgrund noch geltender höfisch repräsentativer Zwänge zwischen den dargestellten Personen keine echte Interaktion entsteht. Die Handlungen werden lediglich symbolhaft angedeutet, die Blickrichtungen beziehen sich weiterhin auf den Betrachter.

Bereits Joseph von Sonnenfels (1733-1817)³⁶¹ forderte in seiner Rede „Von dem Verdienste des Portraitmalers“, die er 1768 in einer außerordentlichen Versammlung der k.k. freyen Zeichnung- und Kupferstecherakademie hielt, dass in Familienbildern eine Handlung gezeigt und gewisse Intimität und Emotion zum Ausdruck kommen sollte.

„Wird es dem Künstler so gut, dass er ein Bild von mehreren Figuren zusammensetzen soll; hier öffnet sich ihm das ganze Feld der Zusammensetzung. Er wisse, seine Figuren zu gruppieren! die Gruppen so zu ordnen, daß sie einander nicht verstellen, sondern sich wechselweise in der Handlung unterstützen! Er stelle sie nicht, wie müßige Geschöpfe in einer Gothischen Reihe, läßig hin! oder setze sie in einen halben Kreis, um sie gleichsam nur zur Schau hinzusetzen! Die verschiedenen Beziehungen und Abstände derjenigen, die Theile des Gemäldes ausmachen, werden ihm die Handlungen, die die Empfindung, unter welcher er jede unter ihnen vorstellen soll, anzeigen. Ein Vater wird auf seine Familie mit Liebe sehen; eine Mutter wird ihren sorgfältigen Blick auf ein vor ihr spielendes Kind geheftet haben; ein kleiner Knab wird jugendlich muthwillig scherzen; ein anderer, wie dort Astianar, sich in die Falten seiner Mutter schmiegen. Ein Maler,

³⁶⁰ Barta 2001, S. 101.

³⁶¹ Der Sohn eines jüdischen Sprachgelehrten wurde in Nikolsburg (Mähren) geboren und diente im Deutschmeisterregiment. Er war Professor für Polizei- und Cameralwissenschaften an der Universität Wien, setzte sich für die Abschaffung der Folter ein, war als Zensor in der „Studien- und Censur-Hofcommission“ und als Präsident der „Deutschen Gesellschaft“ tätig. Maria Theresia ernannte ihn zum Hofrat und seit 1768 war Sonnenfels Sekretär der Kupferstich-Akademie, sowie ab 1810 Präsident der k.k. Akademie der bildenden Künste. Seine zahlreichen Schriften zeugen von vielfältigen Interessen für bildende Kunst, Theater („Briefe über die wienerische Schaubühne, 4 Bd.) und Sprachwissenschaft, Sonnenfels war außerdem Autor des moralischen Wochenblatts „Der Mann ohne Vorurtheil“ (1765-1767). Vgl. Wurzbach 1877, Bd. 35, S. 317-343.

der Gefühl hat, wird die reizendsten häuslichen Auftritte und Gesellschaftsstücke, in unendlicher Mannigfältigkeit auszuführen wissen.“³⁶²

Eine ähnliche Haltung vertritt der Kunstgelehrte und Sammler Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780),³⁶³ der einen inneren Zusammenhang zwischen den Familienmitgliedern auf einem Bild fordert. Seine Kritik richtete sich gegen gezwungene Stellungen und Familienbilder ohne Handlung oder angedeutete Beschäftigung. Stattdessen verlangt er eine „sinnvolle Handlung mit klaren häuslichen Rollenzuweisungen und ›Wahrhaftigkeit‹ in der Kleidung“, die gegen den vorherrschenden französischen Einfluss durchgesetzt werden sollten.³⁶⁴ Als lächerliche französische Mode tadelt Hagedorn übertrieben bunte Kleidung, vor allem für ältere Frauen. Von den Franzosen übernommen werden könnten allerdings die angemessenen Handlungen, beispielsweise, dass der Vater den Sohn aus einem Buch unterrichtet, Näharbeiten für ältere Töchter, kleine Mädchen, die mit Puppen spielen.³⁶⁵ Somit würden die dargestellten Personen eine pädagogische Vorbildfunktion erfüllen und das Bild wäre auch für familienfremde Betrachter interessant.

Zur Qualitätssteigerung von Familienbildern würde außerdem die sorgfältige Auswahl des Malers beitragen, die Sonnenfels bei Porträts vielfach vermisst. Vor allem der Adel, dessen Erziehung eine richtige Beurteilung von Kunst möglich mache, solle sich nicht mit bloßer Ähnlichkeit eines Porträts zufrieden geben, sondern einen gebildeten Maler vorziehen, dessen Arbeit dann nicht nur den Dargestellten, sondern auch die Kunstkenner und die Nachwelt erfreuen würde und so den Ruhm des Porträtierten über seinen Tod hinaus sichern könnte.³⁶⁶

Um die Handlung im Bild richtig darstellen zu können, müsste, so Hagedorn, auch ein Porträtmaler in der Historienmalerei geschult sein.³⁶⁷

Einer jener Künstler, die diesen Anspruch erfüllen konnten, war Friedrich Heinrich Füger (1751-1818), der als Aufnahmestück für die Akademie das Gemälde „Tod des

³⁶² Sonnenfels 1768, S. 64 f.

³⁶³ Hagedorn war Direktor der Kunstakademie und der Galerie in Dresden, 1797 gab er seine „Briefe über die Kunst“ heraus, zuvor veröffentlichte er „Betrachtungen über die Malerei“ (1762). Das „echte Kunstwerk“ zeigt seiner Meinung nach die Verbundenheit des Künstlers mit dem Werk, die Malerei war für Hagedorn ein „Mittel zur Bildung des Herzens“. Seine Werke, in denen er unter anderem die Landschaftsmalerei ästhetisch würdigte und die verlorene Einheit von Kunst und Handwerk wünschte, prägten den Geschmack seiner Zeit. Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, Berlin 1966, S. 465 f.

³⁶⁴ Barta 2001, S. 30.

³⁶⁵ Barta 2001, S. 30.

³⁶⁶ Sonnenfels 1768, S. 21-29.

³⁶⁷ Barta 2001, S. 29-31.

Germanicus“ einreichte.³⁶⁸ In seinem Bildchen „Maria Theresia im Kreise ihrer Kinder“ (34,2 x 39 cm) gelingt es ihm, die Wirkung eines Großformates auf eine Miniatur zu übertragen. (Abb. 62) Das Bild entstand zwischen Juli und Oktober 1776, danach studierte Füger, der von Maria Theresia nach langen Bemühungen seinerseits und auf Anraten von Kaunitz, für ein Stipendium ausgewählt worden war, bis 1783 in Rom.³⁶⁹ Möglicherweise erhielt es Maria Theresia zum Dank für die erwiesene Gunst.

Dargestellt ist eine Szene, die sich in Schönbrunn ereignet hat. Marie Christine und Albert von Sachsen-Teschen, die scheinbar soeben von ihrer Italienreise (Dezember 1775-Juli 1776) zurückgekehrt sind, mit der Hand weist Albert noch die Richtung aus der sie gekommen waren, präsentieren Maria Theresia und vier Geschwistern der Erzherzogin, nämlich Joseph, Maria Anna, Elisabeth und Maximilian, die mitgebrachten Bilder. In diesem Moment überreicht Albert Maria Theresia ein kleines Bildchen, auf dem, als Bild im Bild, eine Familie zu erkennen ist. Barta bezieht es auf jenes „*reizendes Familienbild*“, von dem im Briefwechsel zwischen Marie Antoinette und ihrer Mutter die Rede ist. Eben dieses hatten aber Großherzog Leopold „*mein Sohn und seine Gemahlin*“, und nicht Marie Christine und Albert, Maria Theresia mitgebracht. Der Besuch beider Ehepaare bei der Mutter erfolgte zeitgleich.³⁷⁰

Füger zeigt in diesem Bildchen also nicht nur die anwesenden Personen, sondern führt auch die Praxis des interhöfischen Bildnisgebrauchs und -austauschs vor Augen. Die Kaiserin nimmt das Bild im Empfang, blickt aber nicht darauf, sondern wendet sich zu Joseph um, der, an ihren Stuhl gelehnt, hinter ihr steht und aufmerksam das Bildchen betrachtet. Joseph und Maria Theresia heben sich durch ihre dunkle Kleidung als Einheit von den übrigen in Pastellfarben gekleideten Figuren ab.

Obwohl die Personen durch eine gemeinsame Handlung verbunden werden, entsteht keine echte Interaktion, vor allem die Hände der im Hintergrund Dargestellten sind unbeschäftigt, beispielsweise der blasse Arm der Erzherzogin in der Bildmitte, beziehungsweise im Falle Maximilians, der seine Arme verschränkt hält, gar nicht abgebildet. Auch die Blickrichtungen wirken unbestimmt und gehen in die Leere. Selbst wenn, wie hier, der Versuch unternommen wird, intimes Familienleben darzustellen, lässt sich dies nur schwer mit der für die Kaiserfamilie notwendigen permanenten Repräsentation verbinden.

³⁶⁸ Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 46, München /Leipzig 2005, S. 88.

³⁶⁹ Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 46, München /Leipzig 2005, S. 88.

³⁷⁰ Barta 2001, S. 163. Brief Maria Theresias vom 2. September 1776, Schönbrunn. Christoph 1980, S. 194.

„Der noch immer bestehende Anspruch auf Repräsentation verhindert einen vom Betrachter unabhängigeren Umgang der dargestellten Personen miteinander. Gleichzeitig kann sich das Repräsentative aber auch nicht mehr in einer hierarchisierenden Gebärdensprache barocker Selbstdarstellung durchsetzen, weder der Figuren untereinander noch dem Betrachter gegenüber.“³⁷¹

Vom „reinen“ höfischen Repräsentationsbild geblieben ist der mit den Hoheitsmotiven Säule, Vorwand und Vase gefüllte Hintergrund. Auch wenn er farblich reduziert ist, erfüllt er seine Funktion als Bedeutungsträger, sodass der Maler auf die Darstellung von Insignien verzichten kann.

Im Zentrum des Gemäldes steht nicht eine Person, sondern ein kleinformatiges Familienbild, das Marie Christine und Albert von ihrer Reise mitgebracht hatten. Unter den in Italien erworbenen Werken waren nicht nur Porträts von Verwandten, sondern auch eine umfangreiche Druckgraphiksammlung, welche den Grundstock der heutigen Graphischen Sammlung Albertina bilden.³⁷² Somit ist Fügers Bild als „Inauguralbild“ zu verstehen. „Dem Anlass entsprechend, handelt es sich hier um ein Ereignisporträt, also um eine Darstellung, in der die Handlung durch die gezeigten Personen historische Bedeutung erlangt.“³⁷³ Im Gegensatz zu der eben zitierten Definition von Grabner betont Barta, dass im Handlungsporträt der Status der Personen erst über die dargestellte Handlung und deren Symbolwert entsteht. Die Handlung übernimmt die Funktion, die ehemals eine Staffage aus Attributen und Symbolen zu erfüllen hatte.³⁷⁴ Wobei es genügt, wie oben festgestellt wurde, dass die Handlung lediglich angedeutet und nicht tatsächlich ausgeführt wird. Dies entspricht der höfischen Praxis, ob es sich um Kunstkäufe, die von Agenten, Kindererziehung, die von Ammen oder Regierungsgeschäfte, die von Ministern geführt wurden, handelt.

³⁷¹ Barta 2001, S. 104.

³⁷² Giacomo Conte Durazzo, welcher damals den Kaiserhof in Venedig vertrat, hatte die Sammlung, darunter 30.000 Blätter und 1.400 Künstlerbeschreibungen inklusive einer Darstellung von Durazzos Methodik, im Auftrag Herzog Alberts zusammengestellt. Ausst. Kat. Aufgeklärt Bürgerlich 2006, S. 140.

³⁷³ Ausst. Kat. Aufgeklärt Bürgerlich 2006, S. 140.

³⁷⁴ Barta 2001, S. 101.

7.1 Das Verhältnis zwischen adeligem und bürgerlichem Familienbild im 18. Jahrhundert

Wenn der Adel im Laufe des 18. Jahrhunderts beginnt, seine Legitimation statt in der Kontinuität zu den Ahnen in persönlichen Fähigkeiten und Tätigkeiten zu begründen und anfängt, seine Porträts in Handlungszusammenhänge einzubetten, so liegt der Gedanke nahe, dass sich diese neue Art der Selbstdarstellung am Vorbild des Bürgertums orientierte.³⁷⁵ Das erstarkende Bürgertum bezog seinen wachsenden gesellschaftlichen Einfluss aus seiner beruflichen Tätigkeit. Das bürgerliche Familienbild ist im 18. Jahrhundert im Wesentlichen ein „Arbeitsbild.“ Für diesen Zeitraum ist jedoch im bürgerlichen Milieu „keine angemessene Bilddarstellung des neu definierten ›Familiären‹ zu finden. (...) Nach dem Bildmaterial zu schließen, entwickelte die Herrscherfamilie parallel zum Bürgertum – wenn nicht gar als Vorbild – eine eigene Konzeption ›privateren‹ Lebens und seiner ästhetischen Entsprechung. Die Auffassung des Herrschens als ›Beruf‹ auf Grund der ›Verstaatlichung‹ und Verselbständigung einer abstrakten Herrschaftsidee in der Aufklärung bedingt und erfordert ebenso das Agieren aus einer Form von Privatheit heraus wie beim Bürger. Die These, der Fürst verbürgerliche auf Grund des Drucks ›von unten‹ oder durch ein erzwungene Reagieren auf bürgerlich-kulturelle Normen, lässt sich für den habsburgischen Bereich in dieser Form nicht halten.“³⁷⁶ Stattdessen nimmt der Kaiserhof in den Schloss Hofer Gemälden und einer Serie von Arbeitsbildern, auf die im Folgenden eingegangen wird, die Entwicklung österreichischer Porträtkunst in Richtung Darstellung der „Arbeitsfamilie“ und dem Versuch, familiäre Beziehungen darzustellen, vorweg.³⁷⁷

Die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts durchsetzende bürgerliche Emanzipation und ihr neues, auf naturrechtlicher Grundlage aufbauendes Familienbild findet ihren Niederschlag zuerst in der Klein- und Gebrauchskunst, beispielsweise in den Stichen Daniel

³⁷⁵ Zur bürgerlichen Porträtkunst vgl. Hoffmann 1934.

³⁷⁶ Barta 2001, S. 139.

Eine radikale Verbürgerlichungstheorie vertreten beispielsweise Balet und Gerhard in ihrem Buch „Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert.“ Mit „Verbürgerlichung“ meinen die Autoren einen Stilwandel, der im 18. Jahrhundert alle Kunstrichtungen erfasst, diese instrumentalisiert und zunehmend die „Natürlichkeit“, im Gegensatz zur „Unnatur der Herrschaft“ zum Ausdruck bringt. Umbruchpunkt dieser Entwicklung ist die Mitte des 18. Jahrhunderts, als das Bürgertum in seinem Kampf gegen den Absolutismus durch die Kapitalverschiebung eine gesellschaftliche Machtverschiebung erreicht und dem Adel ebenbürtig wird. Balet/Gerhard 1972.

³⁷⁷ Barta 2001, S. 120.

Chodowieckis, welche die häusliche Idylle verherrlichen.³⁷⁸ Das seltene bürgerliche Porträt des 18. Jahrhunderts ist ein „Arbeitsbild“, indem sich der vermögende Bürger über seine eigenen Leistungen definiert und seinen Beruf betont. Beispielsweise in della Croces Bild der Familie Mozart sind diese mit ihren „Arbeitsgeräten“, den Instrumenten, dargestellt.³⁷⁹ Im Familienporträt des Hofjuweliers Mack (Abb. 63) wird die Orientierung des aufstrebenden Bürgertums an den höfischen Bildnisnormen deutlich. Während die Familienmitglieder unproportional klein, wie Schachbrettfiguren, im Raum verteilt sind, ist eben dieser prominent im Bild dargestellt, sogar das Deckenfresko ragt ins Bild. Kurz vor Entstehung des Bildes hatte Mack sein neues Palais am Graben bezogen, in welchem die Büsten der Herrscher auf die Gönnerschaft des Hofes Bezug nehmen.³⁸⁰

7.2 Das Selbstporträt mit Familie

Wegbereiter des Familienbildes im Bürgertum, dessen repräsentative Ansprüche mit seiner wirtschaftlichen Bedeutung und dem erstarkenden Selbstbewusstsein wuchsen, war das Künstlerfamilienbild, das vor allem durch holländische Anregungen auf eine eigene Tradition zurückgreifen konnte.³⁸¹ Im Selbstporträt mit Familie zeigt sich der Künstler mit seinen Arbeitsgeräten, Palette, Pinsel und Leinwand, umringt von seinen Werken und Familienmitgliedern, die teilweise als Modelle fungieren. Als Beispiel sei das Familienbild des Kremser-Schmidt genannt, das einige allegorische Anspielungen enthält. In der endgültigen Version auf Kupfer tragen die Söhne Perücken, die, wenn auch damals bereits aus der Mode kommend, den offiziellen Charakter des Bildes unterstreichen.³⁸² (Abb. 64)

Zu Beginn des Jahrhunderts erfuhr der Typus des Selbstporträts mit Familie durch Johann Kupetzky (1667-1740) eine Emotionalisierung, die jedoch in Österreich keine Nachfolge fand. Kupezky porträtierte sich regelmäßig in verschiedenen Lebensphasen, wobei es ihm

³⁷⁸ Im Selbstporträt mit seiner eigenen Familie (Daniel Chodowiecki, *Cabinet d'un peintre*, 1771, Abb. In: Lorenz 1985, Abb.1) verschwimmen die Grenzen zwischen Porträt und moralisierendem Genrebild. Die von Chodowiecki entwickelten Topoi beeinflussen das Familienbild bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Lorenz 1985, S. 27-42.

³⁷⁹ Jakob Nepomuk della Croce (1736-1819), *Die Familie Mozart*, 1780/81, Öl auf Leinwand, 140 x 186 cm, Mozarteum Salzburg, Abb. In: Barta 2001, Abb. 108, S. 119.

³⁸⁰ Barta 2001, S. 120.

³⁸¹ Hoffmann 1934, S. 31-37. Vgl. Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts im 16. und 17. Jahrhundert*, Bochum 2002.

³⁸² Barta 2001, S. 165, Lorenz 1999, S. 448. Letzte Fassung: Martin Johann Schmidt, gen. Kremser-Schmidt, *Selbstbildnis mit Familie*, um 1790, Öl auf Kupfer, 72,4 x 86,4 cm, Privatbesitz Fronleiten Steiermark, Abb. In: Barta 2001, Abb. 109, S. 120.

nicht nur im das Studium seiner Physiognomie, sondern um die „Vergewisserung seiner Persönlichkeit“ und eine „persönliche Form der Selbsterforschung“ ging.³⁸³ Steinhardt schreibt über die Selbstporträts Kupetzky: „Zwar entstanden sie selbstverständlich mit der Absicht, eine naturgetreue Ähnlichkeit zu erfassen, doch wollen sie gleichzeitig abstrahieren und sind eher an die Stilisierung eines bestimmten seelischen Zustandes gebunden.“³⁸⁴

Im Nachlass des Künstlers befanden sich zwei Selbstporträts mit Familie, wovon das eine, 1721/22 entstanden, beide Kinder des Malers darstellend, heute verschollen ist, das andere sich in Budapest befindet. (Abb. 65)

Dargestellt ist der Maler selbst, mit Pinseln und Farbpalette, seine Frau und zwischen ihnen, im Alter von etwa zwei Jahren, ihr Sohn Christoph Friedrich. Die entblößte Brust der Ehefrau, die Kupetzky betrogen hat, wird als Motiv der reuigen Susanna, Büßerin Maria Magdalena aber auch als Caritas Romana gedeutet. Röntgenaufnahmen zeigen, dass es sich ursprünglich um ein Doppelporträt handelte, indem das Gesicht der Frau dem Maler zugewandt war. Das Kind, aus dessen Alter sich die Datierung 1718/19 ergibt, wurde nachträglich hineingezwängt. Auch auf der späteren Darstellung greift der Sohn, der dem Vater im Künstlerberuf folgte, nach den Pinseln.³⁸⁵ Safarik vermutet, Kupezky wollte in „diesem Bild gar keine reale Familie darstellen, sondern das längst verlorene Glück seines Familienlebens idealisieren.“³⁸⁶

Selbstporträts waren auch bei adeligen Malern ein beliebtes Sujet. Ein Mittelding zwischen adeligem Repräsentationsbild und Künstlerselbstporträt stellt das Familienporträt des Grafen Firmian dar. (Abb. 66) Der Sohn präsentiert sich selbst beim Vollenden eines Porträts seines Vaters, im Beisein seiner Mutter. Die Szene, in deren Zentrum der Malende mit der Staffelei steht, findet vor einem repräsentativen Hintergrund aus wuchtigen Säulen auf hohen Postamenten, einer roten Draperie und einem Landschaftsausblick statt. Franz Alphons Georg Firmian (1680-1748) wurde 1728 von Kaiser Karl VI. in den Reichsgrafenstand erhoben, seine vier Söhne später in den österreichischen erbländischen Grafenstand. Der hier als Porträtist auftretende Franz Lactanz Firmian (1712-1786) war nicht nur selbst künstlerisch tätig, vornehmlich Ölmalerei und Radierungen, sondern

³⁸³ Steinhardt 2006, S. 32 und 96.

³⁸⁴ Steinhardt 2006, S. 95.

³⁸⁵ Ausst. Kat. Aufgeklärt Bürgerlich, 2006, S. 98, Steinhardt 2006, S. 78-83.

³⁸⁶ Eduard Safarik, Joannes Kupezky, Prag 1928, S. 46.

sammelte später auch Gemälde, Kupferstiche, Zeichnungen, Schnitzereien verschiedener Materialien und Naturobjekte.³⁸⁷

Eine ähnliche Szene überliefert ein unbekannter Künstler aus dem Meytens- Kreis, der Marie Christine im Kreise ihrer Familie zeigt. (Abb. 67) Soeben hat die Erzherzogin, noch Pinsel und Palette in der Hand haltend, das Porträt ihres Vaters vollendet. Die Präsentation des Bildes, welches im Zentrum des Gemäldes steht, benützt der Künstler als Vorwand, um die kaiserliche Familie in repräsentativer Manier vor einem Innenraum mit großem Baldachin aufzureihen.³⁸⁸

7.3 Das Arbeitsbild des Kaiserhauses

Der „Beruf“ der Kaiserfamilie ist die Regierung, Joseph II. wird sich später als „Diener seines Volkes“ verstehen und seine Macht nicht mehr von Gottes Gnaden, sondern aus der gegenseitigen Verpflichtung eines „Gesellschaftsvertrages“ ableiten.

Die Vorbereitung und Erziehung der Kinder auf diese Aufgabe hin, wird in einer nach 1763 entstandenen vierteiligen Serie thematisiert, die sich heute in portugiesischem Privatbesitz befindet. Eine nahezu identische Bilderfolge, die kurz vor, beziehungsweise im Zuge der Verhandlungen um die Verheiratung von Marie Antoinette und Ludwig XVI. an den Französischen Hof gekommen war, ist heute nicht mehr erhalten.³⁸⁹ (Abb. 68) Dargestellt sind jeweils drei bis vier Mitglieder der Kaiserfamilie bei Tätigkeiten aus dem Bereich der Fürstenerziehung, beim Einüben musischer und höfischer Fertigkeiten und bei der Beschäftigung mit Naturwissenschaften, besonders Geographie, Mathematik und Numismatik welche für fürstliches Sammelwesen und gute Staatsökonomie stehen. Die vorgestellten Tätigkeiten stimmen dabei durchaus mit den realen Interessen der Dargestellten überein.³⁹⁰ Maria Theresia, die nach außen versuchte den Eindruck zu erwecken, als würde sie ihre Kinder selbst erziehen, ist mit zwei ihrer Kinder und einer Schwiegertochter am Schreibtisch beim Aktenstudium dargestellt. (Abb. 69)

Die herrschaftliche Macht wird nun nicht mehr durch Insignien und Attribute dargestellt, sondern durch die tatsächlichen Aufgaben, die das Regieren mit sich bringt. Diese Tätigkeit bestimmt den Status der abgebildeten Person. Im Vergleich zu den großen

³⁸⁷ Wurzbach 1858, Bd. 4, S. 232-234.

³⁸⁸ Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit 1980, S. 218.

³⁸⁹ Barta 2001, S. 99-101, Abb. 83-86.

³⁹⁰ Barta 2001, S. 100.

Repräsentationsbildern ist der mit bedeutungsvollem Zierrat gefüllte „Hoheitsraum“ auf einen realistischeren Hintergrund reduziert. „An die Stelle der rhetorischen Dynamik von symbolischen Verweisgesten ist eine zielgerichtete, tätigere Gestik getreten.“³⁹¹

7.4 Die „bürgerliche“ Kaiserfamilie

Die künstlerisch begabte Erzherzogin Marie Christine hielt in zahlreichen Bildern das Alltagsleben bei Hofe fest, beispielsweise das Nikolausfest. (Abb. 70) Die Szene im einem Innenraum zeigt das Kaiserpaar, Maria Theresia im Zentrum stehend, Franz Stephan im Schlafrock vor dem Kamin sitzend, mit vier ihrer Kinder.

Marie Christine droht ihrem weinenden Bruder Ferdinand mit der Rute, während Marie Antoinette ihre neue Puppe präsentiert und Maximilian unter dem Tisch Lebkuchen nascht.³⁹²

Dieses und ähnliche Bilder wurden als Abbilder des realen Lebens der kaiserlichen Familie interpretiert,³⁹³ und ihr Quellenwert aufgrund der Malerin überbewertet: „Als Mitglied der kaiserlichen Familie gab Marie Christine in ihren Bildern das offizielle Leben am Hofe wieder. (...) Insofern gelten Marie Christines Innenansichten als Absichtserklärung über die Privatheit der Kaiserfamilie.“³⁹⁴ Tatsächlich haben diese Bilder nichts mit der Realität des Hoflebens, wie man es aus schriftlichen Quellen³⁹⁵ kennt, zu tun, sondern zeugen von einer Sehnsucht nach Intimität und stellen eine Art Rollenspiel dar. So wie sich der Adel im Spiel als Schäfer verkleidete, schlüpfte man in Rolle und Kleidung des Bürgers, um das Fest des Heiligen Nikolaus zu begehen.³⁹⁶

³⁹¹ Barta 2001, S. 101.

³⁹² Bönsch 2001, S. 188; Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit 1980, S. 217.

³⁹³ KarlVocelka/Lynne Heller, Die private Welt der Habsburger. Leben und Alltag einer Familie, Graz/Wien/Köln 1998, S. 25 und als Umschlagbild.

³⁹⁴ Ausst. Kat. Familie und Realität 1993, S. 499.

³⁹⁵ Insbesondere die Tagebücher des Obersthofmeisters und Zeremonienmeisters Fürst Khevenhüller sprechen explizit gegen eine dermaßen verbürgerlichte Lebensweise, die nicht standesgemäß wäre. Allein dass Maria Theresia mit ihrem Gatten das Ehebett teilte, wurde als „bürgerlich“ denunziert. Barta 2001, S. 168.

³⁹⁶ Bönsch zeigt an diesem Beispiel die Spezialisierung der Kleidung im 18. Jahrhundert auf. Bönsch 2001, S. 188.

Ariès beschreibt die Entwicklung der Festkultur als Wandel vom kollektiven Fest, das alle Altersstufen und sozialen Schichten miteinander begingen und bei dem den Kindern häufig eine besondere Rolle zukam, z.B. beim Dreikönigsfest, hin zu intimen Familienfesten. Der Nikolaustag ist ein Fest, das die Erwachsenen für die Kinder veranstalten, so wird der „Rückzug auf die Familie durch die Konzentration der Familie um die Kinder herum fortgesetzt. Die Familienfeste werden zu Kinderfesten.“ Ariès 1975, S. 494.

Tatsächlich spiegelt die Gouache Marie Christines also nicht das reale Nikolausfest bei Hofe wieder, sondern ist eine Kopie nach einem niederländischen Stich.³⁹⁷ (Abb. 71) Bereits 1980 wurde im Ausstellungskatalog „Maria Theresia und ihre Zeit“ auf Vorlagen hingewiesen, auf welche die bemerkenswerte „private, bürgerliche Atmosphäre“ zurückzuführen ist.³⁹⁸ Haltung und Gesten von der Vorlage übernehmend, wurde aus dem Kindermädchen ein Selbstporträt Marie Christines, eine gravierende Veränderung ist, dass die Mutter im Stich ein Kind auf dem Arm hält, während Maria Theresia ihre Hände auf dem Lehnstuhl ihres Mannes abstützt.

7.5 Das adelige Handlungsporträt

Ebenso wie das Kaiserhaus beginnt der Adel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts intimere Formen der Selbstdarstellung zu wählen. Den folgenden Beispielen gemeinsam ist, dass sie die Familienmitglieder nicht bei Regierungs- oder Verwaltungsarbeiten zeigen, sondern bei „Freizeitaktivitäten“, beim Tee trinken und bei Brettspielen, die allerdings eine standesgemäße Tätigkeit darstellen. Auffallend ist die zentrale Rolle von Bediensteten und das ähnliche Format (Familie Neipperg jeweils 54,4 x 45 cm, Khevenhüller-Metsch 56 x 68 cm, Harrach 42 x 51 cm). Die relativ kleinen Maße der Bilder lassen darauf schließen, dass sie nicht für die Repräsentation in der Öffentlichkeit gedacht waren, sondern für einen privaten Salon. Dies würde auch die Wahl weniger bekannter Maler und die künstlerisch einfachere Gestaltung und Ausführung erklären.

7.5.1 Familie Neipperg

In besonders intimen Rahmen präsentiert sich die Familie des Grafen Leopold von Neipperg in zwei Gemälden. Die Familienidylle des ausgehenden 18. Jahrhunderts vorwegnehmend, ist jeweils in einem Innenraum eine Alltagsszene dargestellt. Detailreich zeigt uns der Maler den Reichtum der Familie anhand der repräsentativen Ausstattung, prominent wiedergegeben in beiden Bildern ist eine Uhr. (Abb. 72) Die frühere Darstellung zeigt die Familie vor dem Kamin, den Vater bei Arbeiten am Schreibtisch, die Mutter hat ihr Buch in den Schoß gelegt. Jedes der Kinder ist einem Elternteil zugeordnet;

³⁹⁷ In ähnlicher Weise kopierte Marie Christine auch das „Wochenbett Isabellas von Parma“. Erzherzogin Marie Christine nach P. Tanje und C. Troost, Wochenbett Isabellas von Parma, 1762, Abb. In: Barta 2001, Abb. 114, S. 135.

³⁹⁸ Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit 1980, S. 217.

die Tochter, mit der Puppe in der Hand auf einem kleinen Stühlchen sitzend, der Mutter; der Sohn, der vom Kindermädchen begleitet wird, mit der Trommel in Händen, dem Vater. Beide tragen Kleidchen und Fallhut, der sie bei Stürzen vor Verletzungen schützen soll und sind so nur anhand ihrer Geschlechterattribute zu erkennen.

Im zweiten Bild, kurz danach entstanden, sind bereits drei Kinder abgebildet. (Abb. 73)

Das jüngste sitzt auf einem Kissen am Boden nahe der Mutter, die beiden Älteren sind der geschlechtsunspezifischen Kinderkleidung entwachsen und stehen in Uniform und Kleidchen neben ihrem Vater. Die Puppe bleibt als kindliches Element in den Händen des kleinen Mädchens.

Graf Leopold Johann von Neipperg (1728-1792), Sohn des Feldmarschalls Graf Wilhelm Reinhard aus dessen erster Ehe mit Maria Franziska Theresia Gräfin Khevenhüller, war einige Zeit kaiserlicher Gesandter in Neapel. Diese Zeit nützte er um eine „Kopiermaschine“ zur Vervielfältigung von Texten zu entwickeln.³⁹⁹ Zurück in Wien wurde er wirklicher Reichshofrath und beschäftigte sich wissenschaftlich mit dem, unter Beteiligung seines Vaters geschlossenen, aber für Österreich unglücklichen, Belgrader Frieden.⁴⁰⁰ Graf Neipperg war vier Mal verheiratet und hatte insgesamt neun Kinder, von denen nur vier das Erwachsenenalter erreichten. Nachdem seine erste Frau, Franziska Eugenie Gräfin Königsberg (gest. 24. September 1752) wohl bei oder kurz nach der Geburt des ersten Kindes (Maria Wilhelmine, geb. 1752, gest. 1753) verstorben war, vermählte er sich mit Maria Wilhelmine Gräfin Althann (gest. 5. Juli 1773).⁴⁰¹ Auf den Familienporträts ist sie mit zwei beziehungsweise drei ihrer insgesamt fünf Kinder dargestellt, nämlich Wilhelmine Josepha Therese (1755-1785), Joseph Johann Nepomuk Franz de Paula (1756-1809) und Karl Vincenz (1757-1835).⁴⁰²

Durch die Porträts über dem Kamin, (Abb. 72) wird eine weitere Generation der Familie in das Bild einbezogen. Auf der linken Seite das Bild des Grafen Leopold Wilhelm Reinhard von Neipperg (1684-1774) und ganz rechts das Gemälde seiner Frau Maria Franziska, geb.

³⁹⁹ Eine ausführliche Beschreibung dieser Erfindung wurde 1764 unter dem Titel „Beschreibung der von ihm während seiner Gesandtschaft am königlich sicilianischen Hofe seit dem Jahre 1762 erfundenen neuen Maschine, benannt: Jedermanns geheimer Copist, mittelst welcher man ohne Abschreiben sein eigener Copist wird oder wodurch man mit weniger Mühe seine Briefe und Aufsätze auf einmal doppelt und nach Belieben drey- und mehrfach, also viele Abschriften mit bester Bewahrung des Geheimnisses und grossen Zeitgewinne auf einmal zu Papier bringen kann: nebst der Anweisung zum gemächlichen Gebrauche derselben“ herausgegeben. Wurzbach 1869, Bd. 20, S. 158.

⁴⁰⁰ Wilhelm Reinhard Neipperg war wegen Überschreitung seiner Vollmachten beim Kaiser in Ungnade gefallen und danach einige Zeit auf der Festung Brunn inhaftiert worden. Mit den 1790 veröffentlichten Studien, für die Leopold Urkunden, Befehle und ähnliche Schriftstücke zusammentrug, versuchte der Sohn die Ehre des Vaters in der Öffentlichkeit wieder herzustellen. Wurzbach 1869, Bd. 20, S. 158-160.

⁴⁰¹ Wurzbach 1869, Bd. 20, S. 158.

⁴⁰² Nicht auf dem Bild sind Maria Leopoldine (1764-1767) und Maria Amalia (1760-1762). Wurzbach 1869, Bd. 20, eingeheftete Stammtafel.

Khevenhüller-Aichelberg (1702-1760).⁴⁰³ Das dritte Porträt in der Mitte, eine junge Frau darstellend, wird im Ausstellungskatalog „Familie und Realität“ nicht benannt. Es könnte sich um die Schwester des Grafen Leopold, Maria Wilhelmine Josepha (1738-1775) handeln, die zu ihrer Zeit eine gefeierte Schönheit mit „bewundernswertem Charakter“ war.⁴⁰⁴

Der Maler der beiden Gruppenporträts der Familie Neipperg, die sich in Privatbesitz auf Schloss Schwaigern (Württemberg), dem Stammschloss der Grafen, befinden, ist in der Literatur nicht bekannt. Einerseits wird ein Unbekannter, ein Wiener Maler, angeführt, der die Gemälde um 1756/58 ausführte.⁴⁰⁵ Kronberger-Frentzen schreibt sie dem aus Lunéville gebürtigen Nicolaus Guibal⁴⁰⁶ zu und betont an diesem Beispiel den französischen Einfluss auf die Kultur und Malerei jener Zeit.⁴⁰⁷

Eine Besonderheit in beiden Bildern ist die Einbeziehung von Bediensteten am Rande der Darstellung. Einmal das Kindermädchen, welches den Sohn am Gängelband hält, einmal der Mohr, der den Tee serviert. Auf ihn bezieht sich auch die Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes, „*der Mohr Xamor serviert.*“⁴⁰⁸ Ein afrikanischer Bediensteter kann als Repräsentationsobjekt gewertet werden, er drückt Reichtum und Überlegenheit aus.

Elias beschreibt das Verhältnis des Adels zu den permanent anwesenden Dienstboten als „Gleichzeitigkeit von ständiger räumlicher Nähe und ständiger sozialer Ferne, von innigem Kontakt in der einen Schicht und strengster Distanz in der anderen.“⁴⁰⁹ Dem Adel war die Vorstellung, dass alle Menschen „gleich“ sind, fremd. Trotz aller Vertraulichkeit blieb die „unaufhebbare Distanzierung, das in der Tiefe verwurzelte Empfinden, es (...) mit einem fremden Menschenschlag zu tun zu haben, mit Menschen des »gemeinen Volkes«.“⁴¹⁰

⁴⁰³ Ausst. Kat. Familie und Realität 1993, S. 524.

⁴⁰⁴ Sie heiratet mit 17 Jahren Fürst Johann Adam Auersperg und starb mit nur 33 Jahren, war aber zur Entstehungszeit des Gemäldes, ebenso wie ihre dargestellten Eltern, noch am Leben. Wurzbach 1869, Bd. 20, S. 154 f.

⁴⁰⁵ Ausst. Kat. Familie und Realität 1993, S. 301.

⁴⁰⁶ geb. 1725 in Luneville, gest. 1784 in Stuttgart. In dessen 1761 gegründeten Academie des Arts in Ludwigsburg erhielt der Maler Heinrich Friedrich Füger seine erste Ausbildung. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 46, München/Leipzig 2005, S. 87.

⁴⁰⁷ Kronberger-Frentzen 1940, S. 19 f.

„Dabei ist nicht zu übersehen, wie stark in diesem und noch in so manchem ähnlichen Werk die heimische Wesensart der dargestellten Menschen sich gegen die fremde Geisteshaltung ihres Malers durchzusetzen vermag, obwohl damals die gesamte deutsche Kultur so von französischer Form durchsetzt und zugeschliffen war, dass zwischen Maler und Modell nicht mehr allzu viel zu überbrücken blieb.“ Kronberger-Frentzen 1940, S. 20. Bei diesem Zitat ist die Entstehungszeit des Buches mit zu bedenken.

⁴⁰⁸ Vavra 1993, S. 301.

⁴⁰⁹ Elias 2002, S. 87.

⁴¹⁰ Elias 2002, S. 86 f.

Ariès, der den „Sinn für die eigene Klasse“ mit dem „Familiensinn“ in Zusammenhang bringt, beschreibt das enge Verhältnis zwischen der herrschenden und der beherrschten Klasse folgendermaßen:

„Denn je enger die räumlich Berührung war, desto stärker waren die Stände gegeneinander abgegrenzt, desto strenger war ihre hierarchische Rangordnung. (...) Die strikte Beachtung äußerer Zeichen des Respekts, der Unterschiede in der Kleidung, korrigierte die Familiarität des gemeinsamen Lebens. (...) Der Hochmut des Herrn entsprach zu der Zeit der Unverschämtheit des Dieners und stellte, im Guten wie im Schlechten, eine Hierarchie wieder her, die durch die exzessive Vertraulichkeit eines unablässigen Zusammenseins ständig in Frage gestellt wurde.“⁴¹¹

Die Bildwürdigkeit des Kindermädchens drückt ihre zentrale Rolle innerhalb der adeligen Familie aus. Ariès hebt das Hereinholen der Amme in die Familie, statt die Kinder zu einer Amme aufs Land zu schicken, als wichtiges Signal für den erstarkenden Familiensinn und das aufkommende Bedürfnis, sich nicht von einem so kleinen Kind trennen zu müssen, hervor.⁴¹² In der Hausväterliteratur wurde die Diskussion um das Stillen kontroversiell geführt. „Zum einen warf man adeligen Frauen ein Nicht-Interesse an ihren Kindern vor, zum anderen den Ehemännern, durch ein „Stillverbot“ die Empfängnisfähigkeit ihrer Frauen zu gewährleisten, da Stillen eine erneute Konzeption hinauszögerte. Dazu kamen medizinische und moralische Argumente: Das Stillen schade der Mutter körperlich und es sei nicht schicklich.“⁴¹³ Paradoxerweise kam es gerade in diesen sozialen Kreisen, die durch das Nichtstillen eine rasche Geburtenfolge erzielten, zu einer erhöhten und geschlechtsspezifischen (männlichen) Kindersterblichkeit.⁴¹⁴

7.5.2 Familie Khevenhüller-Metsch

Einen ähnlich intimen Rahmen, wie bei den Bildern der Familie Neipperg, findet man in der um 1760 entstandenen Darstellung von Johann Joseph Khevenhüller-Metsch im Kreise seiner Familie, deren Maler nicht bekannt ist. (Abb. 74) Schmuttermeyer vermutet,

⁴¹¹ Ariès 1975, S. 563.

⁴¹² Ariès 1975, S. 515 f.

Am Kaiserhof wurde ein Neugeborenes einer Erzieherin, der sogenannten „Aja“, persönlich anvertraut. Diese Frauen waren meist Witwen von Hofbediensteten, die nicht unbedingt Erfahrung mit Kindern hatten. Pils 1998, S. 71.

⁴¹³ Pils 1998, S. 72.

⁴¹⁴ Bastl 2002, S. 8 f.

aufgrund des verhältnismäßig kleinen Formats (56 x 68 cm), etwa im Vergleich zum Familienbild des Grafen Pálffy, dass dieses Bild nicht für die Öffentlichkeit sondern für einen privaten Salon gedacht war. Dies würde auch die „wenig künstlerische Art der Darstellung“⁴¹⁵ erklären.

In einem reich ausgestatteten Innenraum präsentieren sich die Personen auf einer diagonalen Linie angeordnet. Der Vater scheint eine Amme, mit Kleinkind auf dem Arm und einen seiner Söhne, der die Fußstellung seines Vaters imitiert, soeben hereingeführt zu haben und greift nach der dargereichten Tasse. Seine Frau nimmt sitzend eine zentrale Position ein, neben ihr eine geschlossene Gruppe von drei Kindern, die von einem Hauslehrer beaufsichtigt werden.

Wiederum wird hier Familienleben im Sinne der aufkommenden bürgerlichen Ideale demonstriert und Bedienstete in das Porträt mit einbezogen. Abermals, wie schon beim Porträt der Familie Neipperg, serviert ein „Mohr“, dem die Funktion der Repräsentation zukommt,⁴¹⁶ diesmal allerdings ganz zentral im Bild. Amme und Hauslehrer (oder Hausgeistlicher⁴¹⁷), weitere wichtige Funktionen im „ganzen Haus“, sind als Pendants links und rechts positioniert. Barta weist besonders auf die Ausgewogenheit hin, mit der die Geschlechter in diesem Bild aufeinander bezogen sind.⁴¹⁸

Johann Joseph (3. Juli 1706-18. April 1776) war der Sohn des Statthalters von Niederösterreich, Sigmund Friedrich Graf Khevenhüller (1666-1742).⁴¹⁹ Sigmund Friedrich, der während seiner Studienzeit Europa bereist hatte, trat in den Staatsdienst ein, machte Karriere und erwarb beträchtliche Besitzungen, für die er ein Fideikommiss stiftete. 1725 wurde er, in Anerkennung seiner Leistungen, vor allem auf dem Gebiet der Rechtswissenschaften, in den Reichsgrafenstand erhoben.⁴²⁰ Der erste Fürst in der Familie war Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, mit einem Diplom vom 30. Dezember 1763 wurden er und sein jeweiliger Mannesstamm nach dem Recht der Erstgeburt in den Reichsfürstenstand erhoben.⁴²¹ Im Zusammenhang mit dieser Rangerhöhung könnte das

⁴¹⁵ Schmuttermeier 1979, S. 11.

⁴¹⁶ Vavra 1993, S. 526.

⁴¹⁷ Schmuttermeier 1979, S. 121.

⁴¹⁸ Barta 2001, S. 162.

⁴¹⁹ Dieser wiederum war der Sohn des aus der Emigration zurückgekehrten Ehrenreich Khevenhüller (gest. 1675). Während der Gegenreformation zwang Kaiser Ferdinand II. die protestantischen Adligen ihrem Glauben abzuschwören oder das Land zu verlassen. 21 Mitglieder der Familie Khevenhüller wanderten nach Deutschland aus und traten teilweise in den Dienst des schwedischen Königs Gustav Adolf. Obwohl den Khevenhüllern im Westfälischen Frieden die Rückgabe ihrer Güter zugesichert wurde, wurde dies nicht eingelöst. Öttl 1993, S. 341.

⁴²⁰ Öttl 1993, S. 342.

⁴²¹ Wurzbach 1864, Bd. 11, S. 211.

Familienbild entstanden sein. Johann Joseph, dessen über Jahre (1742-1776) geführtes Tagesbuch eine wichtige kulturhistorische Quelle für das Leben am Hof dieser Zeit darstellt, war unter anderem kaiserlicher Gesandter in Kopenhagen, Dresden und Holland; im Dienste Maria Theresias war er Obersthofmeister, Oberstkämmerer und Oberhofmarschall.⁴²²

1728 heiratete er die älteste Tochter seines damaligen Vorgesetzten, des Reichshofratsvizekanzlers Graf Johann Adolf Metsch, Karoline Maria Augustina Gräfin Metsch (1709-1784), die bei der Mutter Maria Theresias, Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, Kammerfräulein war und ein großes Vermögen in die Ehe einbrachte.⁴²³ Graf Metsch adoptierte zudem seinen Schwiegersohn und eine kaiserliche Bewilligung gestattete schließlich die Verbindung der Namen zu einem Doppelnamen, ebenso wie die Zusammenführung der Wappen.⁴²⁴ Der Ehe entstammten zwölf Kinder, von denen der älteste überlebende Sohn, der zweitgeborene Johann Sigismund Friedrich (22. Februar 1732- 15. Juni 1801), den Fürstentitel erbte. In Wurzbachs „Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich“ werden auch die Karrieren von zwei weiteren Söhnen ausgeführt: Johann Joseph Franz Quirin (20. März 1733-21. Februar 1792) und Johann Franz Xaver (3. Juli 1737-23. Dezember 1797).⁴²⁵

Vergleicht man die in der Literatur angeführte Identifizierung der Dargestellten als „Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch im Kreis seiner Familie“ mit der angegebenen Datierung „um 1760“⁴²⁶ mit den Geburtsdaten der Kinder, so fällt eine Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Alter und dem Alter der Kinder im Bild auf. Der älteste Sohn war 1760 bereits 28 Jahre alt. Sodass man eine frühere Datierung für das Familienbild Khevenhüller-Metsch erwägen müsste, nach dem Alter der Kinder käme man in die 1740er Jahre. Für eine späte Datierung würde allerdings ein möglicher Zusammenhang mit der Fürstung im Jahre 1763 sprechen.

Um die Familie seines Vaters, Siegmund Friedrich, kann es sich aufgrund der Geschlechter der Kinder nicht handeln, denn diesem waren während zwei Ehen insgesamt sieben Kinder geboren worden. Bereits aus seiner ersten Ehe mit Maria Renate Gräfin von Thannhausen stammten fünf Kinder, von denen drei Töchter überlebten. Auf dem Familienbild sind

⁴²² Vgl. Astrid Schönberger, Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch. Sein Leben und seine Tätigkeit bei Hof, Ms. Diss., Wien 1963.

⁴²³ Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit 1980, S. 265.

⁴²⁴ Öttl 1993, S. 34.

⁴²⁵ Wurzbach 1864, Bd. 11, S. 220 f.

⁴²⁶ Schmuttermeyer 1979, S. 10; Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit 1980, S. 265 und 526.

allerdings maximal zwei Mädchen dargestellt, wenn man das Kleinkind am Arm der Amme mitzählt.

7.5.3 Familie Harrach

Zu den standesgemäßen Beschäftigungen des Adels gehörte auch das Brett- und Kartenspiel. Auf diesem Bild sind Mitglieder der Familie Harrach beim Backgammonspiel im Freien dargestellt.⁴²⁷ (Abb. 27)

Tatsächlich geht es nicht um die realistische Darstellung eines Vergnügens, sondern das Spiel wird als Vorwand für ein repräsentatives Bild genutzt. Mit Blickrichtung auf den Betrachter sind die Personen hinter dem, in die Tiefe gestaffelten, Tisch aufgereiht. Der fragile Tisch findet keinen Halt auf dem Untergrund, der zu einer mächtigen Hintergrundlandschaft gehört, die, als austauschbares Motiv, nicht im logischen Zusammenhang mit dem Bildinhalt gewählt wurde. Auch die Gesten der Frauen sind nur ansatzweise auf das Spiel bezogen, sodass zwischen den Figuren keine echte Interaktion stattfindet. Die Männer haben in ihrer rahmenden Funktion typisch repräsentative Haltungen eingenommen.

Der Maler, Johann Wilhelm Hoffnas (auch Hofnaas, Hoffnaas u.ä., 1727-1795), änderte seinen ursprünglichen Namen, Hoff zum Ahaus, der auf seinen Geburtsort Ahaus im Bistum Münster hinwies, anlässlich seines Aufenthaltes in Italien in die kürzere Version, deren Schreibweise in verschiedenen Formen überliefert ist. Hoffnas hatte seine erste Ausbildung bei einem Glasmaler in Westfalen erhalten und studierte ab 1753 für sieben Jahre in Rom bei Anton Raphael Mengs und Lambert Krahe.⁴²⁸ In dieser Zeit wurde sein realistischer Malstil, der im Gegensatz zum beschönigenden Rokokostil stand, geprägt. 1760 kehrte er nach Deutschland zurück, seit 1777 stand er, bis zu seinem Tod, als kurpfälzischer Hofmaler ohne feste Besoldung in Diensten des aufgeklärten und kunstsinnigen Carl Theodor von der Pfalz am Mannheimer Hof. Hoffnas fertigte zahlreiche Porträts und Familienstücke in Mannheim, Mainz, Frankfurt a. Main und Regensburg.⁴²⁹ Das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ verzeichnet außerdem „bei dem Grafen Johann Franz zu Harrach in Wien, ein Bildnis der Josefa Gräfin Harrach (lebensgroßes

⁴²⁷ Auf das Bild und die Dargestellten wurde bereits weiter oben ausführlich eingegangen, vgl. Kapitel 4.2.3

⁴²⁸ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 17, Leipzig 1924, S. 288.

⁴²⁹ Portenlänger 1988, S. 105-107.

Hoffnas zählte zu den bekanntesten Mannheimer Porträtisten, sein Honorar betrug bis zu 3 Louisdor pro Bild, bei Darstellung der Hände erhöhte sich der Preis. Portenlänger 1988, S. 108.

Kniestück).“⁴³⁰ Typisch für Hoffnas ist die ungeschönte Darstellung seiner Modelle, deren Individualität er zum Ausdruck bringt, die detailgetreue Wiedergabe der eleganten Kleidung und der weitgehende Verzicht auf weitere Requisiten.⁴³¹

8 Zusammenfassung

Das Harrachfamilienbild, um 1740 entstanden, erwies sich als frühes Beispiel einer Reihe von repräsentativen Familienporträts, die in Österreich aus dem 18. Jahrhundert überliefert sind.

Im Hinblick auf die Gesamtkomposition, den Bildaufbau, die Hintergrundgestaltung durch Landschaftsausblick, Architekturversatzstücke und Draperie, sowie die Präsentation der Figuren, ihre Haltung und Anordnung, entspricht es bereits dem im gesamten 18. Jahrhundert für diese Bildaufgabe des repräsentativen Standesporträts geltenden Formenkanon. Seine monumentalen Maße (680 x 340 cm) übertreffen allerdings andere Beispiele. (Abb. 21)

Ähnlich wie der Maler des Harrach Familienbildes, Christoph Schomburg, verwenden auch Martin van Meytens und Franz Anton Palko den roten Baldachin beziehungsweise im Raum schwebende Draperien, bedeutungsschwere Gesten und eine detailgetreue Darstellung der Gewänder, um den Rang der Dargestellten wiederzugeben. Dabei beansprucht der Hochadel beispielsweise die Familien Pallfy, Suttner und Harrach für sich die gleichen Gestaltungsmittel wie das Kaiserhaus.

Für das Haus Habsburg, welches nach Karl VI. unter seiner Tochter Maria Theresia eine „Erbkrise“ zu bewältigen hatte, wurden Familienbilder als neue Form der Dynastiedarstellung etabliert. Mit der beginnenden Aufklärung begann sich ein neues Verständnis von Herrschaft durchzusetzen, das die Legitimation des Monarchen nicht mehr aus der Kontinuität einer langen Ahnenreihe, sondern aufgrund persönlicher Tugenden des Herrschers herstellte. In der bildlichen Umsetzung bedeutet dies einen zunehmenden Verzicht auf die Abbildung von Machtinsignien und Symbolen bei gleichzeitiger Fokussierung auf die tatsächlichen Fähigkeiten und Aufgaben des Herrschers. Eine Entwicklung, die zwar nicht vom Bürgertum übernommen, wohl aber von seinen aufkeimenden Idealen inspiriert wurde.

⁴³⁰ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 17, Leipzig 1924, S. 288.

⁴³¹ Portenlänger 1988, S. 111.

Obwohl der Adel in seinen Bildnissen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend „bürgerlicher“, gelöster, in vermehrt lockerer Haltung und Anordnung, statt der statischen Aufreihung, bei alltäglichen Tätigkeiten, beispielsweise beim Kaffeetrinken oder bei der Beschäftigung mit seinen Kindern, gezeigt wird, bleibt der repräsentative Grundton der Gemälde stets erhalten. Die „Handlungen“ werden nicht tatsächlich ausgeführt, sondern lediglich angedeutet, der Blick bleibt stets auf den Betrachter gerichtet. Höfische Etikettenzwänge und ein sehr konservatives Verständnis von Adel verhindern weiterhin echte Handlung und Interaktion zwischen den Figuren.

Die adeligen Porträts stehen im Spannungsfeld zwischen höfischem Zwang und dem aufkommenden neuen intimen Familienideal. Das Familienbild des Grafen Friedrich August Harrach erweist sich insofern als zukunftsweisend als hier eine „Synthese zweier gegensätzlicher Tendenzen (...) des Bürgerlich-Familiären und des Höfisch-Repräsentativen“ angestrebt wird, wie Redlefsen zusammenfassend formuliert.⁴³² Anhand der besprochenen Beispiele aus Adel und Kaiserhaus lässt sich ablesen, dass diese Spannung in den 1740er Jahren noch vor ihrem Höhepunkt stand und diese internen Gegensätze noch bis zum Ende des Jahrhunderts weiterwirkten. Von „bürgerlich“ kann im 18. Jahrhundert nur allgemein und mit Vorbehalten gesprochen werden, denn das Bürgertum und seine Ideale, welche die Kunst des 19. Jahrhunderts prägten, begann sich in Österreich erst um 1800 zu etablieren.

Die relative Gleichberechtigung der adeligen Frau in der barocken Gesellschaft drückt sich in den Familienbildern in ihrer ebenbürtigen, teilweise mit dem Mann geteilten, Sitzgelegenheit aus. Das zentrale Ehepaar umgibt sich in den Familienporträts mit seinen Kindern, deren genaue Zahl für die Bildaussage nicht von Bedeutung ist. Besonders hervorgehoben wird stets der älteste Sohn, der als Erbe und Stammhalter eine wichtige Rolle für die Zukunft der Familie übernimmt.

Nachträglich wurden häufig auf den adeligen Familienbildern des 18. Jahrhunderts Benennungen angebracht, um die Vorfahren aus ihrer leblosen Anonymität zu holen, doch erwiesen sich diese Beschriftungen meist als fehlerhaft.

Im konkreten Beispiel der Familie Harrach ist die persönliche Kenntnis des Auftraggebers, sowohl der französischen als auch der holländischen Kunst, Friedrich August lebte als Statthalter der Niederlande in Brüssel, mitzubedenken. Dass das Bild in Zusammenhang

⁴³² Redlefsen 1970, S. 133.

mit seiner diplomatischen Tätigkeit entstand und er den Maler Christoph Schomburg speziell für dieses Bild nach Brüssel berief, lässt darauf schließen, dass hier die holländische Porträtauffassung und ihre spezifische Umsetzung im Familienbild in die Auftragsvorgaben stark eingeflossen sind. Die internationalen Vorbilder und Bezüge für das Familienbild aufzuarbeiten wäre eine weitere wichtige Forschungsarbeit, die allerdings den Rahmen einer Diplomarbeit bei Weitem sprengen würde.

Hervorzuheben ist die hohe malerische Qualität, mit der Christoph Schomburg die gräfliche Familie darstellt. Gesamtkomposition, Hintergrundgestaltung mit repräsentativen Elementen, die ruhige Körperhaltung der Figuren mit ihren beredten Händen, die detailgetreue Wiedergabe von Kleidung und Schmuck erinnern an Martin van Meytens, dessen große kaiserliche Familienporträts erst nach der Jahrhundertmitte entstanden sind. Im Gegensatz dazu ist die Gewandbehandlung Franz Anton Palkos dynamischer, seine Stoffe bewegter und lockerer gemalt.

Im Vergleich zum bühnenbildartigen Hintergrund Schomburgs und Palkos staffelt Meytens seine Figuren stärker in die Tiefe, wodurch eine engere Verbindung zum „Bedeutungsraum“ als Standesattribut entsteht.

Im adeligen Familienbild manifestiert sich ein selbstbewusstes Verständnis der eigenen Familienidentität, es werden erreichte Ziele zelebriert und Machtansprüche erhoben. Je nach Anlass, als privates Salonbild oder öffentliches Repräsentationsbild, wählen die Künstler beziehungsweise ihre Auftraggeber aus den Varianten der herrschaftlichen Formensprache aus und porträtieren die Familie für die Nachwelt. Die aufkommende Emotionalisierung von Familie „zersetzt“ im Laufe des 18. Jahrhunderts das repräsentative Familienbild zunehmend.

9 Literaturverzeichnis

Ariès 1975

Philippe Ariès, Geschichte der Kindheit, München 1975.

Ausst. Kat. Maria Theresia und ihre Zeit, 1980

Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages (Ausst. Kat., Schloss Schönbrunn), Wien 1980.

Ausst. Kat. Adel im Wandel, 1990

Herbert Knittler (Hg.), Adel im Wandel. Politik-Kultur-Konfession 1500-1700. (Ausst. Kat. Rosenberg), Wien 1990.

Ausst. Kat. Barock in Neapel, 1993

Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige (Ausst. Kat., Kunstforum der Bank Austria, Wien und Castel Sant' Elmo, Neapel), Neapel 1993.

Ausst. Kat. Familie und Realität, 1993

Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993.

Ausst. Kat. Aufmüpfig angepasst, 1998

Elisabeth Vavra (Hg.), Aufmüpfig und angepasst. Frauenleben in Österreich (Ausst. Kat. Schloss Kirchstetten), Wien/Köln/Weimar 1998.

Schlossmuseum Rohrau 2000

Schlossmuseum Rohrau-Graf Harrach'sche Gemäldegalerie (Hg.), Schloss Rohrau. Graf Harrach'sche Familiensammlung, o.O. 2000.

Ausst. Kat. Aufgeklärt Bürgerlich, 2006

Sabine Grabner/Michael Krapf (Hg.), Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, (Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere Wien), München 2006.

Ausst. Kat. Zeitalter Maria Theresias, 2006

Michael Krapf/Cornelia Reiter (Hg.), Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Wien 2006.

Ausst. Kat. Unter dem Vesuv, 2006

Johann Kräftner (Hg.), Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach (Ausst. Kat., Liechtenstein Museum, Wien), Wien/Berlin/London 2006.

Ausst. Kat. Prinzenrolle, 2007

Wilfried Seipel (Hg.), Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 2007.

Balet/Gerhard 1972

Leo Balet/E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1972.

Barta 1986

Ilsebill Barta Fliedl, Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich: von der "Domus Austria" zur "Familia Augusta"; zur politischen Funktion und zum Wandel des Familienbegriffs in der Ahnen- und Familiendarstellungen der Habsburger, Ms. Diss., Hamburg 1986.

Barta 2001

Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001.

Bastl 1997

Beatrix Bastl, Zu allem guten auferzogen. Jugend in der höfischen Welt des 17./18. Jahrhunderts, In: Praxis Geschichte, Heft 1/1997, S. 12-16.

Bastl 2000

Beatrix Bastl, Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit, Wien/Köln/Weimar 2000.

Bastl 2002

Beatrix Bastl, Auf den ersten Blick?! Verschiedene „Folien“ der Interpretation. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Klagenfurt 12.12.2002.

Bastl 2004

Beatrix Bastl, „Ich kenne alle europäischen Länder“. Die Briefe der Maria Anna von Harrach an ihren Vater (1733-1748), in: Harald Heppner/Alois Kernbauer/Nikolaus Reisinger (Hg.), In der Vergangenheit viel Neues. Spuren aus dem 18. Jahrhundert ins Heute, Wien 2004, S. 213-216.

Baum 1980

Elfriede Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien, 2 Bände, Wien/München 1980.

Benedikt 1960

Heinrich Benedikt, Die Grafen von Harrach, in: Alte und moderne Kunst, Heft 4, 1960, S. 10-15.

Beyer 2002

Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002.

Binder 2007

Doris Binder, Bilder von Historien. Die Tapisserien der Familie Harrach als moralisches Hochzeitsgeschenk?, Dipl., Wien 2007.

Bischoff 2002

Cordula Bischoff, „... so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum“. Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700, in: Heide Wunder, Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht, Berlin 2002, S. 161-179.

Bönsch 2001

Annemarie Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, Wien/Köln/Weimar 2001.

Brauneis 1981

Walther Brauneis, Die Schlösser im Marchfeld, St. Pölten/Wien 1981.

Burguière/Lebrun 2005 a

André Burguière/François Lebrun, Die Vielfalt der Familienmodelle in Europa, in: André Burguière/Christiane Klapisch-Huber u.a. (Hg.), Geschichte der Familie, Bd. 3 Neuzeit, Essen 2005, S. 13-118.

Burguière/Lebrun 2005 b

André Burguière/François Lebrun, Der Priester, der Fürst und die Familie, in: André Burguière/Christiane Klapisch-Huber u.a. (Hg.), Geschichte der Familie, Bd. 3 Neuzeit, Essen 2005, S. 119-194.

Busch 1993

Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Christoph 1980

Paul Christoph (Hg.), Maria Theresia, Geheimer Briefwechsel mit Marie Antoinette, Wien/München 1980.

Coreth 1982

Anna Coreth, Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, Wien 1982.

Ehalt 1980

Hubert Christian Ehalt, Ausdrucksformen Absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 1980.

Ehmer 1993

Josef Ehmer, Die Geschichte der Familie. Wandel der Ideale – Vielfalt der Wirklichkeit, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, S. 5-21.

Elias 2002

Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Amsterdam 2002.

Felix 1998

Sabine Felix, Die Graf Harrach'sche Gemäldesammlung im Schloss Rohrau, Ms. Dipl., Wien 1998.

Fellner 1990

Sabine Fellner, Das adelige Portrait. Zwischen Typus und Individualität, in: Herbert Knittler (Hg.), Adel im Wandel. Politik-Kultur-Konfession 1500-1700. (Ausst. Kat. Rosenberg), Wien 1990, S. 499-519.

Gabriel 1994

Laetitia Gabriel, Zur Lebenswelt adeliger Frauen am Wiener Hof im 18. Jahrhundert, Ms. Dipl., Wien 1994.

Garas 1961

Klara Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. 7, Budapest 1961, S. 229-250.

Giesen 1997

Marianne Giesen, Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert, Diss., Bonn 1997.

Goern 1936

Hermann Goern, Das Familienbildnis im Abendlande. I. Vorstufen im Mittelalter, Halle 1936.

Gonsa 2005

Gerhard Gonsa, Die Harrach im Mittelalter, Ms. Diss., Wien 2005.

Götz 2006

Sebastian Götz, Britische Malerei im Spiegel österreichischer Kunst, in: Sabine Grabner/Michael Krapf (Hg.), Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, (Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere Wien), München 2006, S. 59-69.

Haak 2001

Christina Haak, Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 2001. (Zugl. Diss., Münster 1999)

Hansbauer 2004

Severin Hansbauer, Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance, Diss., Würzburg 2004.

Hanzl-Wachter 2004

Lieselotte Hanzl-Wachter, Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst, Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph, Wien/Köln/Weimar 2004.

Hanzl-Wachter 2005

Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie. Geschichte und Ausstattung eines barocken Gesamtkunstwerks, St. Pölten 2005.

Harrach 1906

Otto v. Harrach, Geschichtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Berücksichtigung auf deren Besitzer. Erster Teil 1240-1688, Wien 1906.

Hassels 1996

Michael Hassels, Von der Dynastie zur bürgerlichen Idealfamilie. Studien zum fürstlichen Familienbild des Hauses Hannover in England. Frankfurt am Main 1996.

Hauenfels 2005

Theresia Hauenfels, Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringen in Bildern, Wien 2005.

Heilingsetzer 1995

Georg Heilingsetzer, Die Harrach. Ihre Stellung in Politik, Wirtschaft und Kultur des alten Österreich, in: Österreichische Realitäten AG (Hg.), Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Wien 1995, S. 81-87.

Heinz 1960 a

Günther Heinz, Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie, Wien 1960.

Heinz 1960 b

Günther Heinz, Die Galerie Harrach, in: Alte und moderne Kunst, 1960, Heft 4, S. 1-9.

Heinz 1960 c

Dora Heinz, Höfische Mode im Spiegel einer Ahnengalerie, in: Alte und moderne Kunst, 1960, Heft 4, S. 16-21.

Heinz 1976

Günther Heinz, Einleitung, in: Katalog der Gemäldegalerie. Portraitgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, Wien 1976, S. 17-39.

Heinz 1979

Günther Heinz, Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias, in: Walter Koschatzky (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Wien 1979, S. 277-293.

Hinke 1989

Sylvia v. Hinke, Die Familiendarstellung in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Ms. Dipl., Wien 1989.

Hoffmann 1934

Edith Hoffmann, Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, Diss., München 1934.

Kaltenegger 2004

Ruth Kaltenegger, Die Familie Harrach, das Königreich Neapel und Aufträge für Salzburg: familiäre Machtbestrebungen und die Auswirkungen auf eine aktive Kunstpolitik, in: Kunstgeschichte. Tagungsband. Mitteilungen des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Band 20/21, Wien 2004, S. 34-39.

Keysselitz 1967

Robert Keysselitz, Die Grafen Harrach Wien, in: Douglas Cooper (Hg.), Große Familiensammlungen, München/Zürich 1967, S. 97-120.

Keysselitz 1970

Robert Keysselitz, Die Graf Harrach'sche Familiensammlung und ihre Neuauftellung in Schloss Rohrau, in: Alte und moderne Kunst, 111, 1970, S. 11-16.

Keysselitz 1971

Robert Keysselitz/Alois Machatschek, Schloss Rohrau Niederösterreich. Graf Harrach'sche Familiensammlung, o.O. 1971.

Kohlert 1998

Margit Kohlert, Zur Restaurierung von Schloss Kirchstetten, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Aufmüpfig und angepasst. Frauenleben in Österreich (Ausst. Kat. Schloss Kirchstetten), Wien/Köln/Weimar 1998, S. 385-389.

Krafft 1980

Barbara Krafft, Qualitäten und Individualitäten in der Bildnistradition - Zur österreichischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Alte und moderne Kunst, 25. Jg., 1980, S. 5-12.

Kronberger-Frentzen 1940

Hanna von Kronberger-Frentzen, Das deutsche Familienbildnis, Brünn 1940.

Lachnit 1977

Edwin Lachnit, Martin van Meytens. Die Familie des Grafen Nikolaus Pálffy von Erdöd, Ms. Aufnahmearbeit Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Wien 1977.

Leppien 2001

Helmut R. Leppien, Der Bildnismaler Balthasar Denner, in: Die Kunst des protestantischen Barock in Hamburg, Hamburg 2001, S. 178-187.

Lisholm 1974

Birgitta Lisholm, Martin van Meytens d.y., Malmö 1974.

Löff 2007

Alexandra Maria Löff, Die Ahnengalerien der Grafen von Harrach. Bestandsaufnahme und Analyse der Porträts in den Schlössern Rohrau, Prugg & Hrádek, Dipl., Wien 2007.

Lorenz 1985

Angelika Lorenz, Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4 Barock, München/London/New York 1999.

Lorenz 2005

Hellmut Lorenz, Zur Baugeschichte von Schloss Hof, in: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tuscolum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie. Geschichte und Ausstattung eines barocken Gesamtkunstwerks, St. Pölten 2005, S. 30-19.

Malecki 1950

Herbert Malecki, Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehungen zur familiären Lebensform, Ms. Diss., Göttingen 1950.

Malikova 1970

Maria Malikova, Zur Tätigkeit des Franz Anton Palko in Pressburg, in: Alte und moderne Kunst, Heft 110, 1970, S. 18-23.

Matsche 1981

Franz Matsche, Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI., 2 Bde. Berlin/New York 1981.

Mencik 1899

Ferdinand Mencik, Kaiserin Maria Theresia und Friedrich Graf Harrach, Prag 1899.

Möbius 1982

Helga Möbius, Die Frau im Barock, Stuttgart 1982.

Mraz 1979

Gerda u. Gottfried Mraz, Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten, München, 1979.

Oberhaidacher 1972

Jörg Oberhaidacher, Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts, Ms. Diss., Wien 1972.

Öttl 1993

Ulrike Öttl, Die Familie Khevenhüller, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, S. 335-349.

Passow-Brunnbauer 1993

Marlies Passow-Brunnbauer, Das Kinderportrait in der bildenden Kunst. Ein kulturgeschichtlicher Abriss, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, S. S. 307-315.

Pichorner 1990

Franz Pichorner, Wiener Quellen zu den österreichischen Niederlanden. Die Statthaltern Erzherzogin Maria Elisabeth und Graf Friedrich Harrach (1725-1743), Wien/Köln 1990.

Pils 1998

Susanne Claudine Pils, Frauenleben im 17. und 18. Jahrhundert, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Aufmüßig und angepasst. Frauenleben in Österreich (Ausst. Kat. Schloss Kirchstetten), Wien/Köln/Weimar 1998, S. 63-82.

Pils 2002

Susanne Claudine Pils, Schreiben über Stadt. Das Wien der Johanna Theresia Harrach 1639-1716, Wien 2002.

Portenlänger 1988

Franz Xaver Portenlänger, Johann Wilhelm Hoffnas (1727-1795). Ein Maler aus der Zeit der Aufklärung in der Kurpfalz, in: Pfälzer Heimat, 19, 1988, S. 105-112.

Pötzl-Malikova 1986

Maria, Pötzl-Malikova, Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos, in: Muvészettörténeti értesítő, 35, 1986, S. 1-24.

Praz 1971

Mario Praz, Conversation pieces. A survey of the Informal Group portrait in Europe and America, London 1971.

Prohaska 2006

Wolfgang Prohaska, Ein Panorama Neapels aus zwei Jahrhunderten, in: Johann Kräftner (Hg.), Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach (Ausst. Kat., Liechtenstein Museum Wien), Wien/Berlin/London 2006, S. 35-50.

Redlefsen 1970

Ellen Redlefsen, Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha, in: Nordelbingen 39, 1970, S. 127-134.

Riegl 1997

Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, Artur Rosenauer (Hg.), Klassische Texte der Wiener Kunstgeschichte, Bd. 3, Wien 1997.

Schloss Hof 2005

Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Das kaiserliche Festschloss Hof. Ein illustrierter Führer durch Österreichs größte Schlossanlage auf dem Lande, o.O. 2005.

Schmuttermeier 1979

Elisabeth Schmuttermeier, Ikonographie Niederösterreichischer Adelige zur Zeit Maria Theresias und Joseph II., Ms. Diss., Wien 1979.

Schmuttermeier 1981

Elisabeth Schmuttermeier, Franz Anton Palko. Zwei Repräsentationsbilder der Habsburger, in: Alte und moderne Kunst, Jg. 26, Heft 176, 1981, S. 2-6.

Schoch 1975

Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975.

Schwarz 1962

Heinrich Schwarz, Franz Anton Palko als Bildnismaler, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie, Jg. 6, Nr. 50, 1962, S. 18-28.

Skamperls 2004

Dora Skamperls, Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich. Quellen aus dem Harrachschen Familienarchiv, in: Die Gartenkunst, Bd. 16, Heft 2, 2004, S.291-310.

Sonnenfels 1767

Joseph von Sonnenfels, Das Bild des Adels, eine Rede, von J. v. Sonnenfels gehalten zum Anfange des Studiums in der k.k. savoy. Akademie, Wien 1767.

Sonnenfels 1768

Joseph von Sonnenfels, Von der Verdienste des Portraitmalers in einer außerordentlichen Versammlung der k.k. freyen Zeichnung- und Kupferstecherakademie am 23. September 1768 gelesen von Joseph von Sonnenfels der Akademie der Künste in Bologna, und der k-k-Zeichnungs- und Kupferstecherakademie in Wien Mitglied, Wien 1768.

Spacek 1886

Carl Spacek, Stammtafel des mediatisierten Hauses Harrach, Karlsruhe 1886.

Stange 2002

Sabine Stange, Die Bildnisse der Fürstin Christine von Waldeck (1725-1816) – Herrschaftsverständnis und Repräsentation, in: Heide Wunder, *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, Berlin 2002, S. 181-204.

Steinhardt 2006

Dieter Steinhardt, Die Selbstporträts von Johann Kupetzky (1666-1740), Dipl., Wien 2006.

Suttner 1888

Gustav Freiherr von Suttner, Die Garelli. Ein Beitrag zur Culturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts, Wien 1888.

Telesko 2006

Werner Telesko, »Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen«. Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I., in: Sabine Grabner/Michael Krapf (Hg.), *Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840*, (Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere Wien), München 2006, S. 70-84.

Wunder 1992

Heide Wunder, »Er ist die Sonn' und sie ist der Mond«. Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992.

Wunder 2002

Heide Wunder, Einleitung. *Dynastie und Herrschaftssicherung: Geschlechter und Geschlecht*, in: Heide Wunder, *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, Berlin 2002, S. 9-27.

Wurzbach diverse Jahre

Constant Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, Wien div. Jahre, Reprint Bad Feilnbach 2001.

Firmian: 1858, Bd. 4, S. 232-235.

Garelli: 1858, Bd. 5, S. 89 f.

Harrach: 1861, Bd. 7, S. 368-384.

Khevenhüller: 1864 Bd. 11, S. 211-230.

Koller: 1864, Bd. 12, S. 339-352.

Moser von Ebreichsdorf: 1868, Bd. 19, S. 149-155.

Neipperg: 1869, Bd. 20, S. 146-162.

Pallfy: 1870, Bd. 21, S. 199-223.

Palko: 1870, Bd. 21, S. 223-226.

Sperges: 1878, Bd. 36, S. 138-141.

Suttner: 1880, Bd. 41, S. 8-16.

Vavra 1993

Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, S. 298-306.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler diverse Jahre

Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker.

Hoffnas: 1924, Bd. 17, S. 288.

Meytens: 1931, Bd. 25, S. 317-319.

Zöllner/Schüssel 1995

Erich Zöllner/Therese Schüssel, Das Werden Österreichs. Ein Arbeitsbuch für österreichische Geschichte, Wien 1995.

10 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Die Waldecker Fürstenfamilie, 1757, Schloss Arolsen, Bildarchiv Marburg.

In: Sabine Stange, Die Bildnisse der Fürstin Christine von Waldeck (1725-1816) – Herrschaftsverständnis und Repräsentation, in: Heide Wunder, Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht, Berlin 2002, Abb. 3, S. 193.

Abb. 2: Bernardino Licinio, Porträt der Familie seines Bruders Arrigo Licinio, 1535, Galleria Borghese Rom.

In: Severin Hansbauer, Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance, Diss. Würzburg 2004, Abb. 4.

Abb. 3: Giovanni Antonio Fasolo, Familienporträt, 1558, San Francisco, De Young Memorial Museum.

In: Severin Hansbauer, Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance, Diss. Würzburg 2004, Abb. 12.

Abb. 4: Giuseppe Arcimboldo, Maximilian II. mit seiner Familie, 1533, Öl auf Leinwand, 240 x 188 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 3448.

In: Wilfried Seipel (Hg.), Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 2007, Kat. Nr. 3.29, S. 112.

Abb. 5: Marten van Heemskerck, Bildnis des Pieter Jan Foppesz und seiner Familie, um 1530, Kassel, Staatliche Gemäldegalerie Kassel.

In: Marianne Giesen, Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert, Diss. Bonn 1997, Abb.1.

Abb. 6: Thomas de Keyser, Bildnis einer Familie auf dem Spaziergang, Ende 1620er Jahre, Öl auf Holz, 60,6 x 73,5 cm, Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein.

In: Marianne Giesen, Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert, Diss. Bonn 1997, Abb. 68.

Abb. 7: Pieter de Hooch, Bildnis einer musizierenden Familie, 1663, Öl auf Leinwand, 100 x 119 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

In: Marianne Giesen, Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert, Diss. Bonn 1997, Abb. 84.

Abb. 8: Nicolas de Largillière, Ludwig XIV. with the Grand Dauphin, the Duc de Bourgogne, the infant Duc de Bretagne, and their Governess, Madame de Lévi-Ventadour, 1708, London, Wallace Collection.

In: Mario Praz, Conversation pieces. A survey of the Informal Group portrait in Europe and America, London 1971, Abb. 26, S. 64.

Abb. 9: Robert Tournières, Ferdinand Adolf Graf Plettenberg und Familie, 1727, Öl auf Leinwand, 92 x 74 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

In: Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, S. 523.

Abb. 10: J. Renauld, Familienbild Herzog Leopolds I. von Lothringen, um 1720, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 7336.

In: Gerda u. Gottfried Mraz, Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten, München, 1979, S. 22.

Abb. 11: William Hogarth, Die Familie Cholmondeley, 1732, Öl auf Leinwand, 70,5 x 89 cm, Norfolk, Houghton Hall, Sammlung des Marquis von Cholmondeley.

In: F.J.B. Watson, Die Marquis von Cholmondeley, in: Douglas Cooper (Hg.), Große Familiensammlungen, München/Zürich 1967, S. 228.

Abb. 12: Johann Zoffany, The Bradshaw Family, London, London, Tate Gallery.

In: Mario Praz, Conversation pieces. A survey of the Informal Group portrait in Europe and America, London 1971, Abb. 89, S. 129.

Abb. 13: William Hogarth, Die Familie Georges II., unvollendet, Öl auf Leinwand, 36,8 x 39 cm, Dublin, National Gallery.

In: Michael Hassels, Von der Dynastie zur bürgerlichen Idealfamilie. Studien zum fürstlichen Familienbild des Hauses Hannover in England. Frankfurt am Main 1996, Abb. 31, S. 214.

Abb. 14: Hyacinthe Rigaud, Ferdinand Bonaventura Harrach, 1698, Öl auf Leinwand, 91,5 x 73 cm, Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

In: Heinrich Benedikt, Die Grafen von Harrach, in: Alte und moderne Kunst, Heft 4, 1960, Abb. 3, S. 12.

Abb. 15: Johann Kupezky, Aloys Thomas Raimund Harrach, 1711, Öl auf Leinwand, 95 x 75 cm, Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 16: Francois de Troy, Friedrich August Gervas Harrach, Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 17: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Gesamtansicht mit Rahmen, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 18: Salomon Kleiner, Schloss Harrach in Bruck/Leitha, um 1730, Zeichnung, Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

In: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4 Barock, München/London/New York 1999, Abb. 32, S. 38.

Abb. 19: Ehrenhof, Schloss Prugg.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 20: Salomon Kleiner, Vogelschauplan Park von Schloss Prugg a. d. Leitha Ansicht von Osten.

In: Dora Skamperls, Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich. Quellen aus dem Harrachschen Familienarchiv, in: Die Gartenkunst, Bd. 16, Heft 2, 2004, Abb. 1, S. 292.

Abb. 21: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Gesamtansicht, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Beatrix Bastl, Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit, Wien/Köln/Weimar 2000, Tafel II.

Abb. 22: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Detail Kleinkind, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 23: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Detail Parklandschaft, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 24: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Detail Wasserschale, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 25: Kinderporträt Ferdinand Bonaventura II. Harrach, 1708, Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

In: Alexandra Maria Löff, Die Ahnengalerien der Grafen von Harrach. Bestandsaufnahme und Analyse der Porträts in den Schlössern Rohrau, Prugg & Hrádek, Dipl. Wien 2007, Abb. 134.

Abb. 26: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Detail Töchter, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 27: Johann Wilhelm Hofnas, Ferdinand Bonaventura II. Graf Harrach im Kreise seiner Familie, Öl auf Leinwand, 42 x 51 cm, Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

In: Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages (Ausst. Kat., Schloss Schönbrunn), Wien 1980, Abb. 49, 2, S. 265.

Abb. 28: Christoph Schomburg, Die Familie des Grafen Friedrich August Harrach, Detail Elternpaar, um 1740, Öl auf Leinwand, 680 x 340 cm, Schloss Prugg, Privatbesitz.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 29: Allianzwappen auf Schloss Kunewald.

In: Doris Binder, Bilder von Historien. Die Tapisserien der Familie Harrach als moralisches Hochzeitsgeschenk?, Dipl. Wien 2007, Abb. 5, S. 41.

Abb. 30: Christoph Schomburg, Selbstporträt, Zeichnung, Kopenhagen, Kupferstich-Sammlung im Statens Mus. f. Kunst Kopenhagen.

In: Ellen Redlefsen, Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha, in: Nordelbingen 39, 1970, Abb. 1, S. 128.

Abb. 31: Friedrich Graf v. Harrach, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek, Abb. Nr. NB 512.792.
In: Österreichische Nationalbibliothek, Abb. Nr. NB 512.792.

Abb. 32: Franciscus Christopher de Scheyb in Gaubickolheim, Stich nach Christoph Schomburg, Wien, Museum der Stadt Wien
In: Ellen Redlefsen, Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha, in: Nordelbingen 39, 1970, Abb. 7, S. 133.

Abb. 33: Martin van Meytens d. J., Familienbild des Grafen Nikolaus Pálffy von Erdöd, 1752/53, Öl auf Leinwand, 333 x 238 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4055
In: <http://bilddatenbank.belvedere.at/sammlung.php?obid=2849> (23. Mai. 2008)

Abb. 34: Einblick Festsaal Schloss Kirchstetten.
In: Privates Fotomaterial.

Abb. 35: Franz Anton Palko, Leopold Gundacker von Suttner mit Familie/Gruppenbildnis Juliana Katharina von Eybl, um 1754, Öl auf Leinwand, Schloss Kirchstetten.
In: Privates Fotomaterial.

Abb. 36: Franz Anton Palko, Gruppenbildnis Maria Anna Garelli, um 1754, Öl auf Leinwand, Schloss Kirchstetten.
In: Privates Fotomaterial.

Abb. 37: Franz Anton Palko, Gruppenbildnis Leopold Gundaker von Suttner, um 1754, Öl auf Leinwand, Schloss Kirchstetten.
In: Privates Fotomaterial.

Abb. 38: Franz Anton Palko, Bozetto zum Gruppenbildnis Leopold Gundackers von Suttner, Prag, Nationalgalerie.
In: Maria Pötzl-Malikova, Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos, in: Művészettörténeti értesítő, 35, 1986, Abb. 10, S. 10.

Abb. 39: Franz Anton Palko, Gruppenbildnis Matthias von Suttner um 1754, Öl auf Leinwand, Schloss Kirchstetten.
In: Privates Fotomaterial.

Abb. 40: Jakob van Schuppen (zugeschrieben), Porträt des Freiherrn Matthias Suttner, vor 1733, Schloss Ober-Höflein
In: Max Dvorak (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Bd. V, Teil 1, Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, Wien 1911, Fig. 260, S. 227.

Abb. 41: Martin van Meytens, Kaiser Karl VI. mit seiner Frau Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel mit ihren drei Töchtern Maria Theresia, Maria Anna und Maria Amalie, 1730, Aquarellminiatur, 22 x 17 cm, Museen des Mobiliendepots, Inv. Nr. MD 48358.
In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 1, Farbtafel 1.

Abb. 42: Franz Anton Palko, Maria Theresia und ihre Söhne, 1765/66, Öl auf Leinwand, 455 x 236 cm, Schloss Feldberg.

In: Elisabeth Schmuttermeyer, Franz Anton Palko. Zwei Repräsentationsbilder der Habsburger, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 26, Heft 176, 1981, S. 5.

Abb. 43: Franz Anton Palko, Joseph II. und Josepha von Bayern, 1765/66, Öl auf Leinwand, 455 x 236 cm, Schloss Feldberg.

In: Elisabeth Schmuttermeyer, Franz Anton Palko. Zwei Repräsentationsbilder der Habsburger, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 26, Heft 176, 1981, S. 4.

Abb. 44: Martin van Meytens, Die Kaiserliche Familie mit neun Kindern, nach 1751, Öl auf Leinwand, 185 x 204 cm, Hofburg Innsbruck, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 2739.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 73, Farbtafel 10.

Abb. 45: Martin van Meytens, Die Kaiserliche Familie mit elf Kindern, nach 1754, Öl auf Leinwand, 185 x 205 cm, Wien, Schloss Schönbrunn, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 2739.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 74, Farbtafel 9.

Abb. 46: Johann Christoph Winkler, Familie Augusta, nach 1756, Kupferstich, 29 x 38 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 75, S. 93.

Abb. 47: Johann Gottfried Haid, nach Martin v. Meytens, Die kaiserliche Familie mit 13 Kindern, 1760, Kupferstich, 115 x 115 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. HB Deutsch G.M. 52/3.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 76, S. 94.

Abb. 48: Anonym nach Meytens, Die kaiserliche Familie mit 13 Kindern, nach 1756, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 803.

In: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), *Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie. Geschichte und Ausstattung eines barocken Gesamtkunstwerks*, St. Pölten 2005, Abb. 5, S. 17.

Abb. 49: Nach Martin van Meytens, Die kaiserliche Familie mit elf Kindern, 1764/65, Öl auf Leinwand, 202 x 196 cm, Wien, Schloss Schönbrunn, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 3149

In: Wilfried Seipel (Hg.), *Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert* (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 2007, Kat. Nr. 6.11, S. 233.

Abb. 50: Anonym nach Meytens, Die kaiserliche Familie mit 11 Kindern, nach 1765, Privatbesitz.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001 Abb. 81, S. 98.

Abb. 51: Riesensaal, Hofburg Innsbruck.

In: Lieselotte Hanzl-Wachter, Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst, Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph, Wien/Köln/Weimar 2004, Abb. 48, S. 62.

Abb. 52: Wenzel Wherlin, Großherzog Leopold II. mit seiner Familie, 1773, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Schloss Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 8785.

In: Wilfried Seipel (Hg.), Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 2007, S. 212.

Abb. 53: Johann Zoffany, Großherzog Leopold von der Toskana mit seiner Familie im Hof des Palazzo Pitti, 1776, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Sabine Grabner/Michael Krapf (Hg.), Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, (Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere Wien), München 2006, Abb. 33, S. 64.

Abb. 54: Johann Zoffany, Die Familie Georgs III. mit den sechs ältesten Kindern, 1770, Öl auf Leinwand, 104,8 x 127,6 cm, Windsor Castle, Königliche Sammlung.

In: Michael Hassels, Von der Dynastie zur bürgerlichen Idealfamilie. Studien zum fürstlichen Familienbild des Hauses Hannover in England. Frankfurt am Main 1996, Abb. 56, S. 234.

Abb. 55: Joseph Hauzinger, Großherzog Leopold von Toskana mit seiner Familie, 1776, Öl auf Leinwand, 287 x 223 cm, Schloss Hof, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 8861.

In: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie. Geschichte und Ausstattung eines barocken Gesamtkunstwerks, St. Pölten 2005, Abb. 93, S. 94.

Abb. 56: Schloss Hof Gartenseite.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 57: Joseph Hauzinger, Königin Marie Antoinette, König Ludwig XVI. von Frankreich mit Erzherzog Maximilian auf dessen Reise nach Paris, 1778, Öl auf Leinwand, 249 x 150 cm, Schloss Hof, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 8854.

In: Privates Fotomaterial.

Abb. 58: Franz Lindner, Erzherzogin Maria Karoline und Ferdinand von Neapel-Sizilien mit ihren Kindern, 1776, Öl auf Leinwand, 249 x 150 cm, Schloss Hof, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 8857.

In: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie. Geschichte und Ausstattung eines barocken Gesamtkunstwerks, St. Pölten 2005, Abb. 95, S. 97.

Abb. 59: Jacob Kohl, Erzherzogin Maria Amalie und Ferdinand von Parma mit ihren Kindern, 1776, Öl auf Leinwand, 249 x 150 cm, Schloss Hof, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 8855.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 97, S. 108.

Abb. 60: Friedrich von Ohlenhainz, Erzherzog Ferdinand und Beatrix d'Este von Mailand mit ihren Kindern, 1776, Öl auf Leinwand, 287 x 223 cm, Schloss Hof, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 8860.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 99, S. 111.

Abb. 61: Caspar Franz Sambach, Großherzog Leopold von Toskana mit seiner Familie, um 1775, Zeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 100, S. 112.

Abb. 62: Friedrich Heinrich. Fuger, Maria Theresia im Kreise ihrer Kinder, 1776, Tempera auf Pergament, 34,2 x 39 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 2296.

In: Sabine Grabner/Michael Krapf (Hg.), Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, (Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere Wien), München 2006, S. 141.

Abb. 63: Franz Adam Neuhauser der Ältere, Der Hofjuwelier Franz Mack mit seiner Familie, 1772, Deckfarben, 41 x 53 cm, zuletzt im Besitz der Freifrau Gabriele von Pidol-Mack.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 108, S. 119.

Abb. 64: Martin Johann Schmidt, Selbstbildnis mit Familie, um 1790, Leinwand auf Karton, 48 x 64,2 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 8908.

In: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4 Barock, München/London/New York 1999, Kat. Nr. 184, S. 448.

Abb. 65: Johann Kupezky, Selbstbildnis mit Familie, 1718/19, Öl auf Leinwand, 113 x 91 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 3922.

In: Sabine Grabner/Michael Krapf (Hg.), Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, (Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere Wien), München 2006, S. 99.

Abb. 66: Franz Laktanz Graf Firmian, Familienporträt des Grafen Firmian, 2. Viertel 18. Jh., Öl auf Leinwand, 53 x 68 cm, Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Inv. Nr. 918/49.

In: Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, Kat. Nr. 12.18, S. 537.

Abb. 67: Unbekannter Künstler aus dem Meytenskreis, Marie Christine malt das Bildnis ihres Vaters, Öl auf Leinwand, 61 x 75,3 cm, Privatbesitz.

In: Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages (Ausst. Kat., Schloss Schönbrunn), Wien 1980, Kat. Nr. 36.03, S. 218.

Abb. 68: Meytens-Schule, Kaiser Franz Stephan von Lothringen, die Erzherzoginnen Maria Anna, Maria Elisabeth und Erzherzog Leopold, nach 1763, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Privatbesitz.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 85, S. 100.

Abb. 69: Meytens-Schule, Maria Theresia, Erzherzog Josef, seine Frau Isabella von Parma und Marie Christine, um 1763, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Privatbesitz.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 86, S. 101.

Abb. 70: Erzherzogin Marie Christine nach Jacobus Houbraken und C. Troost, Nikolausfest, 1762, Gouache auf Papier, 45 x 39 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 7521.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 112, Farbtafel 16.

Abb. 71: Jacobus Houbraken nach Troost: »Het St. Nicolaas feest«, 1761, Wien, Graphische Sammlung Albertina, HB 71 (3) p. 100).

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 113, S. 134.

Abb. 72: Wiener Maler (?), Graf Leopold von Neipperg mit seiner Familie, um 1756/58, Öl auf Leinwand, 54,4 x 45 cm, Privatbesitz.

In: Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, Abb. 12.3, S. 524.

Abb. 73: Wiener Maler (?), Graf Leopold von Neipperg mit seiner Familie, um 1756/58, Öl auf Leinwand, 54,4 x 45 cm, Privatbesitz.

In: Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnbild. Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie und Realität (Ausst. Kat., Barockschloss Riegersburg), Horn 1993, Abb. 12.4, S. 525.

Abb. 74: Unbekannter Künstler, Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch im Kreis seiner Familie, um 1760, Öl auf Leinwand, 56 x 68 cm, Privatbesitz.

In: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien/Köln/Weimar 2001, Abb. 105, S. 117.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungsteil

Abbildungen nur in der Druckversion.

Abstract

„Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung eines Porträts der Familie Harrach“

Das adelige Familienporträt erfuhr im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung vom rein höfisch-repräsentativen Typus hin zu einer zunehmend bürgerlich-familiären Variante. Mit der beginnenden Aufklärung begann sich ein neues Verständnis von Adel und seiner Legitimation herauszubilden, das in der bildlichen Repräsentation zu einer Reduktion von Machtinsignien und Herrschaftssymbolen führte und vermehrtes Augenmerk auf die Fähigkeiten und Aufgaben des Herrschers legte. Die Handlungen bei denen sich Adel und Kaiserhaus darstellen ließen, beispielsweise das Aktenstudium am Schreibtisch, das Arbeitsbild des Herrschers, oder Freizeitbeschäftigungen wie Brettspiele oder Kaffeetrinken, werden auf den Gruppenporträts lediglich angedeutet. Höfische Etikettenzwänge und ein konservatives Verständnis von Adel verhindern weiterhin echte Handlung und Interaktion zwischen den Figuren.

Auf Schloss Prugg (Niederösterreich) befindet sich ein großes Harrach Familienbild, welches Friedrich August Graf Harrach, interimistischer Statthalter der Niederlande, mit seiner Frau Eleonore von Liechtenstein und zehn ihrer gemeinsamen Kinder zeigt. Es wurde um 1740 vom in Rom geschulten Maler Christoph Schomburg geschaffen, den Graf Harrach dazu nach Brüssel und Wien berufen hatte. Im Hinblick auf die Gesamtkomposition, den Bildaufbau, die Hintergrundgestaltung durch Landschaftsausblick, Architekturversatzstücke und Draperie, sowie die Präsentation der Figuren, ihre Haltung und Anordnung, entspricht es bereits dem im gesamten 18. Jahrhundert für diese Bildaufgabe des repräsentativen Standesporträts geltenden Formenkanon. Die relative Gleichberechtigung der adeligen Ehefrau in der barocken Gesellschaft drückt sich auf den Familienbildern in ihrer ebenbürtigen, teilweise mit dem Mann geteilten, Sitzgelegenheit aus. Das zentrale Ehepaar umgibt sich in den Familienporträts mit seinen Kindern, deren genaue Zahl für die Bildaussage nicht von Bedeutung ist. Besonders hervorgehoben wird stets der älteste Sohn, der als Erbe und Stammhalter eine wichtige Rolle für die Zukunft der Familie übernimmt. Dieser Standesporträttypus gilt Mitte des 18. Jahrhunderts für den Adel, zum Beispiel die Familie

Pálffy von Erdöd, welche sich von Martin van Meytens porträtieren ließ, ebenso wie für die Repräsentationsbilder der kaiserlichen Familie.

Ab den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts ist ein sprunghaftes Ansteigen von Familiendarstellungen am Kaiserhof zu bemerken. Nach der Überwindung der „Erbkrise“, die nach dem Tod Kaiser Karls. VI. das Haus Habsburg erschüttert hatte, wurden von Maria Theresia Familienbilder zur Darstellung der neuen starken Dynastie verwendet. Das vom Hofmaler Martin van Meytens geprägte Bild der kaiserlichen Familie wurde in zwei Varianten politisch instrumentalisiert, zuerst auf der Terrasse von Schloss Schönbrunn und später im repräsentativen Innenraum.

Lebenslauf

Name Mag. Lisa Margaretha Simmel

Geburtsdatum/-Ort 13.09.1979/Linz

Staatsbürgerschaft Österreich

Rel. Bekenntnis Römisch-katholisch

Ausbildung

1986-1990 Volksschule VS 14/Linz Webergasse

1990-1998 Wirtschaftskundliches Realgymnasium Linz/Körnerstrasse

WS 1998/99 Studium Universität Wien Geschichte/Kunstgeschichte

ab SS 1999 Doppelstudium Geschichte/Europäische Ethnologie sowie
Kunstgeschichte

Juli 2004 Abschluss Geschichte/Europäische Ethnologie mit Auszeichnung
Diplomarbeit „Flirt-Partnerwahl-Verliebtheit. Die Begegnung von Frauen
und Männern vom ersten Blick bis zur Verlobungszeit im Spiegel von
Anstandsbüchern 1880-1900.“

Diplomarbeit Kunstgeschichte

„Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert mit besonderer
Berücksichtigung eines Porträts der Familie Harrach.“

Berufliche Tätigkeiten

Ab August 2004 Theaterverein Wiener Metropol Vorverkauf

Mai 2005 bis Dez. 2006 Theaterverein Wiener Metropol

Ass. Presse- & Öffentlichkeitsarbeit/Direktionsassistentin,
Leitung Vorverkauf

WS 2005/06 Tutorin Institut für Europäische Ethnologie, Uni Wien

seit 1.1. 2007 Österreichische Bischofskonferenz, Generalsekretärin
des Katholischen Akademikerverbandes Österreichs