



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Linien der Meister und Laien

Das Blaue Kabinett in Schloss Schönbrunn

verfasst von / submitted by

Cornelia Juen, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. phil. habil. Jorinde Ebert

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung	1
2.	Forschungsstand	2
3.	Kriterienkatalog	7
4.	Chinoiserien im Barock und Rokoko	8
5.	Die Entstehung des Blauen Kabinetts	11
6.	Mit dem Porzellanzimmer vergleichbare Räumlichkeiten	17
7.	Die 213 Graphiken im Blauen Kabinett	18
7.1.	Vorbilder	19
7.2.	Themenbereiche	25
7.3.	Technik	28
7.4.	Wasserzeichen und Signets	30
8.	Die möglichen KünstlerInnen und ihr Zeichenstil	34
8.1.	Maria Theresia	34
8.2.	Die Söhne des Kaiserpaares	36
8.3.	Die Töchter des Kaiserpaares	36
8.3.1.	Maria Elisabeth	37
8.3.2.	Maria Amalia	39
8.3.3.	Johanna Gabriela und Maria Josepha	40
8.3.4.	Maria Karolina	40
8.3.5.	Maria Antonia	42
8.4.	Möglicher beteiligter Künstler außerhalb der Kaiserlichen Familie – Franz Fuxeder	43
8.5.	Erzherzogin Maria Anna	44
8.6.	Erzherzogin Marie Christine	47
8.7.	Franz Stephan I. von Lothringen	50
8.8.	Isabella von Parma	53
8.9.	Albert von Sachsen-Teschen	56
9.	Zuschreibung anhand eines Kriterienkatalogs	60
9.1.	A-Hand	61
9.2.	B-Hand	71
9.3.	C-Hand	81

9.4. D-Hand	89
9.5. Zuschreibung	97
10. Zusammenfassung	114
11. Literaturverzeichnis	122
12. Bildnachweis	136
13. Bilder	140
14. Danksagung	237
15. Abstract	239

Im Anhang: Kriterienkatalog 1 und 2

1. Einführung

Das „Blaue Kabinett“ beziehungsweise „Porzellanzimmer“ in Schloss Schönbrunn blickt auf eine lange Geschichte zurück. Es ist eng verbunden mit einer Monarchin, die die Historie Österreichs stark prägte, Maria Theresia.

Der auf der Ostseite des Schlosses gelegene Raum diente ihr als Rückzugsort¹ und Andenken an ihre Familie. Letzteres beruht auf dem Umstand, dass die Bilder, welche an den mit Holzschnitzereien verzierten Wänden montiert sind, unter anderem von ihren Angehörigen stammen. Insgesamt sind es 213 Arbeiten mit mehr oder weniger exotischen Motiven (Abb. 1), die sogenannten Chinoiserien². Sie zeigen ein verklärtes Bild des Fernen Ostens und des asiatischen Raums. Die Farbgestaltung verdeutlicht ebenso die Verbindung zu Asien, da das Blau und Weiß an chinesisches Porzellan erinnert. Die Herrscherin hatte eine ausnehmende Schwäche für das weiße Gold³ und andere Asiatika.⁴ Ebenso kann man es als interessanten Einblick in die Dilettantenkunst betrachten. Das Zimmer stellt somit ein außergewöhnliches Beispiel für die Chinoiserie-Begeisterung der Epoche dar.

Die Malereien im Blauen Kabinett wurden, wie bereits angesprochen, von der Familie Maria Theresias um die 1760er Jahre geschaffen. Doch geben nur sehr wenige Quellen Auskunft darüber, welche Personen genau mit diesem Projekt zu tun hatten. Vermutet wird, dass unter anderem Franz Stephan von Lothringen, die Töchter des Paares und Isabella von Bourbon-Parma in das Projekt involviert waren.⁵ Eine These besagt, dass auch der bedeutende, französische Rokokokünstler Jean-Baptiste Pillement, der sich in dieser Zeit am Habsburger Hof befand, mitwirkte.⁶ Sicher ist in seinem Fall, dass er und ein weiterer bemerkenswerter Künstler, nämlich François Boucher, die Urheber der Vorlagen waren, nach denen größtenteils gearbeitet wurde. Doch gerade die noch offene Frage nach der genauen Zuschreibung wird mich in meiner Arbeit zentral beschäftigen. Da die Blätter des Blauen Kabinetts im Zuge des Restaurierungsprojektes „Ostasiatische Raumausstattungen im Schloss

¹ Vgl. Raschauer 1932, S. 140 und Iby/Koller 2000, S. 118.

² Diese Bezeichnung geht auf das französische *chinois* (Chinesen) zurück und umfasst ohne geographische Differenzierung alle fernöstlich geprägten Kunsterzeugnisse, wobei eine Vermischung mit mitteleuropäischem Vorstellungsgut stattfand. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 70.

³ Im Schloss Schönbrunn befindet sich ein Teil der Sammlung von chinesischen Porzellanen Maria Theresias in den Chinesischen Kabinetten. Vgl. Abb. 2, 3.

⁴ Vgl. hierzu S. 10-11.

⁵ Vgl. unter anderem Iby/Koller 2000, S. 118.

⁶ Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 105.

Schönbrunn“ des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung im Herbst 2014 abgenommen wurden, ergab sich die Chance einer genaueren Untersuchung. Durch diese, die Auswertung der schriftlichen Primär- und Sekundärquellen und den Stilvergleich der Bilder untereinander, versuche ich das Rätsel zu lüften, mit dessen Lösung sich die Forschung schon mehrere Jahrzehnte beschäftigte.

2. Forschungsstand

Dem Schloss Schönbrunn sind schon viele Forschungsarbeiten gewidmet worden. Die umfangreiche Baugeschichte, die unzähligen Räumlichkeiten mit ihrem außergewöhnlichen Dekor und die direkte Umgebung geben auch einen klaren Anlass hierzu.

Das Blaue Kabinett in Schloss Schönbrunn wurde aber lange Zeit nur in Ansätzen in der Forschung behandelt. Der Erste, der sich intensiver damit auseinandersetzte, war Oskar Raschauer in seiner Dissertation aus dem Jahr 1926.⁷ In dieser versucht er das Kabinett mit den wenigen vorhandenen, historischen Quellen aufzuarbeiten und dessen Entstehungs- und Baugeschichte zu rekonstruieren. Dabei halfen ihm, wie auch mir, unter anderem die Rechnungsdokumente über die Bauarbeiten im Schloss Schönbrunn. Diese fasste Julius Fleischer nur sechs Jahre nach Raschauers Dissertation sehr akkurat in seinem Buch *„Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790“* zusammen und ermöglichte so, sich einen guten Überblick zu verschaffen.⁸ Die Korrespondenzen der Familie bilden ebenso eine wichtige Quelle für die Historiker und somit auch für Raschauers Arbeit. Des Weiteren sind die Tagebücher des Fürsten Khevenhüller, die ein Nachfahre desselbigen über hundert Jahre nach deren Niederschrift publizierte, in diesem Zusammenhang von Interesse.⁹ Fürst Johann Josef Khevenhüller-Metsch beschrieb die Abläufe des Alltags am Wiener Hof, besondere Festivitäten und Vorkommnisse und die kaiserliche Familie. Immer wieder schleichen sich dabei auch Hinweise über die Bauarbeiten in Schloss Schönbrunn ein. Die Tagebücher Khevenhüllers stellen sich zwar als objektiver Bericht der Ereignisse dar, sind aber mit Vorsicht einzusehen, da sie stark subjektiv

⁷ Vgl. Raschauer 1926.

⁸ Vgl. Fleischer 1932.

⁹ Vgl. unter anderem Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1907 und 1917.

geprägt sind. Dies bemerkt man vor allem, wenn man seine Beschreibungen von Kaiser¹⁰ und Kaiserin gegenüberstellt.

Trotz seiner umfangreichen Recherchen geht Raschauer nur wenig auf die 213 Graphiken an sich ein.

Seine Arbeit kann trotzdem als ein Meilenstein angesehen werden und diene vielen Fachleuten als Grundstock für ihre Beiträge. Jedoch benutzten nur wenige diese um neue Erkenntnisse über den Raum zu gewinnen. Von dieser Tendenz waren auch die Malereien betroffen.

Nur die Kunsthistorikerin Maria Gordon-Smith fand in Bezug auf ihre Künstlermonographie über Jean-Baptiste Pillement neue Ansätze bezüglich der Motive.¹¹ Trotz der Inschrift, die sich auf einem der Blätter befindet, hatte bis dato noch niemand die originalen Vorbilder hinterfragt. Gordon-Smith forschte einen Teil der Motive, die auf Pillements Arbeiten basieren, aus. Doch blieb ein großer Anteil unbehandelt.¹²

Ebert ist die Erste, die im Auftrag der Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. den Gesamtbestand der blauen Tuschermalereien zwischen 2011 und 2015 aufarbeitete.¹³ Sie hat in ihren Ausführungen bewusst auf jegliche Zuschreibung verzichtet, um meiner Arbeit Raum zu geben. Unter anderem verdeutlicht Ebert auch in ihrem Katalog die bedeutende Rolle der beiden französischen Künstler Jean-Baptiste Pillement und François Bouchers.¹⁴

François Bouchers Werke, insbesondere die Ölmalereien, erhielten gerade in den letzten Jahren wieder mehr Aufmerksamkeit. In Bezug auf seine Druckgraphiken bleibt der Katalog von Maurice Sérullaz eine wichtige Informationsquelle. Seine Arbeit beruft sich zwar, wie bei Gordon-Smith, auf einen größeren Kontext, gibt allerdings auch Einblicke in die Chinoiserien Bouchers.¹⁵

Boucher ließ sich in diesem Teil seiner Kunst sehr stark von Importen aus Asien und älteren Chinoiseriemotiven inspirieren. Diese haben ihre Wurzeln in den unterschiedlichsten Quellen. Einen interessanten Überblick über jene geben mehrere Arbeiten, aber mit unterschiedlichen Zugängen. Das Buch Willy Bergers beleuchtet

¹⁰ Es kam zwischen Khevenhüller und Franz Stephan immer wieder zu kleineren „*Contrasto*“. Vgl. Hennings 1961, S. 258.

¹¹ Vgl. Gordon-Smith 2006.

¹² Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass gleichfalls viele Chinoiserien von François Boucher als Leitbild dienten.

¹³ Vgl. dazu Ebert 2015b.

¹⁴ Vgl. Ebert 2015b, S. 45-53.

¹⁵ Soweit sie zumindest in der Sammlung Rothschild im Musée du Louvre in Paris vorhanden sind. Vgl. Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971.

die Entwicklung der Chinoiserien anhand der schriftlichen Quellen der Missionare und der Eindrücke der Europäer, die diese in ihrer Literatur und auch in Theaterstücken beziehungsweise Opern einbezogen.¹⁶ Der Kunsthistoriker Hugh Honour geht chronologischer vor als Berger.¹⁷ Er bezieht sich noch mehr auf die Missionarsberichte und den Beginn des Handels mit exotischen Gütern. Durch letztere erläutert er dann den Beginn der Chinoiserie Mode und veranschaulicht deren wichtigste Meilensteine. Im Gegensatz zu Honour gewährt Walravens „*China illustrata*“ Einblicke in die frühesten Berichte über China, seien es Gesandtschaftsberichte oder Abhandlungen über die chinesische Gartenkunst.¹⁸ Sie zeigen die frühen Eindrücke der Europäer über den Raum Asien auf und in Teilen auch die Reaktionen beziehungsweise Einflüsse, die direkt nach dem Erscheinen dieser Texte folgte. Dadurch werden auch die unmittelbaren Zusammenhänge mit den Chinoiserien verdeutlicht.

Anders als die eben genannten drei Bücher, die die Auswirkungen der Chinoisieriemoden erläutern, beschreibt Günther Berger Chinoiserien der Region Österreich-Ungarn.¹⁹ Er gab alle bekannten Chinoiserien in diesem Gebiet in einem Überblick wieder. Das hilft die Zusammenhänge und die Entwicklungen des China-Trends in diesem Landstrich zu verstehen. Berger beschreibt dadurch auch mehrere Beispiele, die in den Besitzungen der Familie Habsburg und somit auch in Schloss Schönbrunn zu finden sind. Das Blaue Kabinett zählt ebenso dazu, aber in dem kurzen Abschnitt darüber wurden wieder nur wenige Informationen gebündelt.

Im Gegensatz zu diesem Ausstattungsprojekt im Schloss gibt es über die kaiserliche Familie selbst sehr viele Quellen. Pangels beschreibt in sehr anschaulicher Weise die Charaktere der sechzehn Kinder Maria Theresias.²⁰ Man erhält dadurch einen sehr guten Überblick über deren Leben. Doch kommt es einem so vor, als wandle sie immer wieder auf dem schmalen Pfad zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Dies liegt unter anderem daran, dass Fußnoten nur in geringem Maß verwendet werden. Dadurch kann der Leser nicht direkt nachvollziehen, woher die Informationen genau stammen. Das exakte Gegenteil ist die akkurate Arbeit Friederike Wachters über die Erziehung der Kinder des Kaiserpaars.²¹ Sie widmet sich jedem Kind so ausführlich,

¹⁶ Vgl. Berger 1990.

¹⁷ Vgl. Honour 1961.

¹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek 1987.

¹⁹ Vgl. Berger 1995.

²⁰ Vgl. Pangels 1983.

²¹ Vgl. Wachter 1968.

wie es die Quellenlage zulässt und belegt ihre Aussagen auch glaubwürdig. Dabei teilt sie die Kinderschar nach ihrem jeweiligen Geschlecht auf. Dem Leser werden dadurch genau die Unterschiede in den Erziehungsmethoden und im Unterricht von Jungen und Mädchen vor Augen geführt. Gleichzeitig begleitet man das jeweilige Kind auf seinem Lebensweg bis ins Erwachsenenalter, erhält also eine kleine Biographie.

Doch gibt es auch unzählige andere Autoren, die sich mit den einzelnen Charakteren des jungen Hauses Habsburg-Lothringen in einer Biographie auseinandersetzen. Für meine Arbeit beschäftigte ich mich mit allen Mitgliedern der kaiserlichen Familie. Dabei kristallisierten sich bestimmte Familienangehörige heraus, die ich mit diesem Ausstattungsprojekt in direkter Verbindung sehe.

Der Erzherzogin Maria Christina widmete sich zum Beispiel schon im 19. Jahrhundert der Historiker Adam Wolf genauer.²² Er zählt zusammen mit Alfred von Arneth²³ zu den Ersten, die anhand von Briefen²⁴ versuchten, die Charaktere der Familie Habsburg-Lothringen zu rekonstruieren. Doch bemerkt man bei beiden eine Tendenz zur Verklärung und zu sehr subjektiven Mutmaßungen, obwohl ihren Arbeiten hauptsächlich originale Dokumente zugrunde liegen.²⁵ Letzterer Punkt spricht aber gleichzeitig wieder für ihre Werke, da sie direkt die vorhandenen Quellen bündeln.

Ein Thema, das immer wieder im Zusammenhang mit Maria Christina, schon bei Wolf und Arneth zur Sprache kam, war ihr außergewöhnliches, künstlerisches Talent. Doch bis auf ein paar kurze Erwähnungen bei ihnen und folgenden Biographien sollte es noch bis 2013 dauern, dass sich jemand genauer mit dieser Dilettantenkünstlerin der Familie Habsburg beschäftigte. Die Kunsthistorikerin Zehetner analysierte die vorhandenen Werke der Erzherzogin und versuchte sie in eine chronologische Reihenfolge zu bringen.²⁶ Dies gelang ihr sehr überzeugend.²⁷ Vor allem die Werke Marie Christines in der Sammlung Albertina und im Miniaturenkabinett im Schloss Schönbrunn lagen im Zentrum des Interesses der Autorin.

²² Vgl. Wolf 1859 und 1863.

²³ Vgl. Arneth 1881.

²⁴ Ein großer Anteil der Korrespondenzen befindet sich heute im Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Aber sie wurden auch bis zum heutigen Tag in einer Vielzahl von Publikationen wiedergegeben.

²⁵ Auch Zedinger ist unter anderem dieser Meinung. Vgl. Zedinger 2008, S. 15.

²⁶ Vgl. Zehetner 2013.

²⁷ Bei ihren Aussagen zum Blauen Kabinett hat sie allerdings zu wenig Literatur eingesehen. Vgl. Zehetner 2013, S. 13-15.

Im Katalog der Ausstellung: „Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit“ gehen die Verfasser kurz auf das Steckpferd Marie Christines ein. Doch mehr noch steht hier ihre Position als Ehefrau im Mittelpunkt und natürlich die Biographie ihres Ehemanns Herzog Albert von Sachsen-Teschen, dem Begründer der Albertina. Mehrere Historiker äußern sich über die Errungenschaften des Paares und dessen Einfluss in jener Zeit in Wien, Pressburg und Brüssel.²⁸

Interessant für meine Arbeit war vor allem der bereits erwähnte biographische Abschnitt über den Herzog und die Eindrücke, welche er am Hof seiner Kindheit in Dresden aufnahm.

Außer Herzog Albert gab es noch ein angeheiratetes Familienmitglied am Wiener Hof, welches viele Eindrücke aus der Heimat aufnahm und nach Wien brachte: Isabella von Bourbon-Parma. Ursula Tamussino widmete sich in ihrer Biographie dem Leben der schönen, sehr beliebten Prinzessin, beginnend mit der Familie in die das Mädchen hineingeboren wurde.²⁹ Sie schildert ihren langen Weg von Spanien über Frankreich und Italien bis zu ihrem Endziel Wien. Tamussino bezieht sich in ihrer Arbeit hauptsächlich auf originale Texte der Epoche und schriftliche Hinterlassenschaften der „Protagonisten“. Durch ihre gewissenhafte Recherche ist ihr Buch als eine der wichtigsten, deutschsprachigen Biographien über Isabellas kurzes Leben anzusehen.

Über Kaiser Franz-Stephan existieren viele umfangreiche, literarische Ergüsse. Doch dies ist noch nicht lange der Fall, da er im Schatten seiner Gemahlin stand und sich die Quellensuche als äußerst kompliziert herausstellt. Schriftliche Zeugnisse aus seiner Hand und über ihn befinden sich in allen möglichen Archiven³⁰ beziehungsweise verschwanden auch einige im Lauf der Zeit³¹.

Aus jener Masse der Biographien sticht für mich vor allem die Arbeit Renate Zedingers hervor. Sie befasst sich intensiv in mehreren Büchern mit dem Gemahl Maria Theresias.³² Bei ihrer Publikation aus dem Jahr 2008 versucht sie alle Facetten des Herrschers einzufangen, sei es als Politiker, Mäzen oder Manager. Dabei beruft die Autorin sich auf die unterschiedlichsten Quellen, mit dem Versuch

²⁸ Vgl. Benedik 2014a und 2014b, sowie Bischoff 2014 und Hertel 2014.

²⁹ Vgl. Tamussino 1989.

³⁰ Franz Stephan bekleidete in seinem Leben verschiedenste Ämter: Herzog von Lothringen, Großherzog der Toskana und Kaiser. Dies führt zur Dokumentenverteilung über mehrere Länder (Österreich, Frankreich, Italien, England, Spanien und Tschechien). Vgl. Schmid 1991, S. 7.

³¹ Einen nicht gerade geringen Anteil soll auch Maria Theresia dazu beigetragen haben. Vgl. Schmid 1991, S. 8.

³² Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000 und Zedinger 2008.

einen möglichst objektiven Überblick für den Leser zu schaffen. Damit soll eine neue Perspektive auf die Persönlichkeit des Lothringers entstehen. Häufig tendierten nämlich die früheren Biographen dazu den Kaiser in dem Klischee des trägen Gatten ohne Ambitionen zu belassen, obwohl er viele Interessen verfolgte. Dazu zählte auch die Zeichen- und Malkunst.

3. Kriterienkatalog

Bei der Analyse der Bilder verwendete ich einen Kriterienkatalog, um die Eigenheiten der vorhandenen Hände besser herausarbeiten zu können. Ich orientierte mich hierbei an Joan Stanley-Baker.³³ Sie befasst sich schon lange mit Zuschreibungen im Bereich der asiatischen Tuschezeichnungen. Mit Hilfe ihrer Kriterienkataloge kann man die komplexen Gedankengänge und Argumentationen der Autorin besser nachvollziehen.

Es geht um eine direkte Analyse am Objekt, bei der man die besonderen Merkmale des einzelnen Werks festhält. In meinem Fall die genauen Eckdaten³⁴ und den Stil, der sich in der Zu-Hilfe-Nahme einer Unterzeichnung und der Art und Weise der Pinselführung äußert. Daraus ergeben sich mehrere „Mal-Stilgruppen/Hände“. Danach wird das Werk/die „Handgruppe“ Vergleichsbeispielen, die im direkten Kontext stehen, zum Beispiel gesicherten Arbeiten eines Künstlers, gegenübergestellt und ausgewertet. Die vorangegangenen Schritte ermöglichen dann eine Beurteilungen und Neubewertung des Werkes.³⁵

Außerdem arbeite ich in den Katalog auch die Ergebnisse der Restaurierungen der 213 Graphiken mit ein. Dr. Elfriede Iby, Prof. Karin Troschke, Mag. Doris Müller-Hess und Mag. Melanie Nief ermöglichten mir freundlicherweise den frühzeitigen Einblick in die Arbeiten.³⁶ Für mich sind die restauratorischen Feststellungen, unter anderem über die technischen Eigenheiten des Papiers und der Pigmente, ein weiteres wichtiges Puzzleteil zur Beurteilung der Graphiken. Dabei kristallisierte sich immer mehr heraus, wie wichtig es ist, die damalige Art der Verwendung und des Umgangs mit der Gouache- und Aquarelltechnik zu kennen.

³³ Vgl. Stanley-Baker 1977, 1990, 1991 und 1995.

³⁴ Zum Beispiel die Inventarnummer, der Titel, die Größe, das originale Vorbild (und nach Möglichkeit dessen Aufenthaltsort), die Position im Kabinett, die Papierart, das Pigment, die Wasserzeichen/Signets/Beschriftungen, die späteren Retuschen und die Rahmung.

³⁵ Diese Vorgehensweise hilft ungemein bei einer größeren Menge von Bildern.

³⁶ Vgl. unter anderem Troschke/Müller-Hess 2013.

Dies gab mir noch mehr Anhaltspunkte über die Arbeitsweise der möglichen Künstler innerhalb des Entstehungsprozesses. Um die Technik besser zu verstehen half mir Walter Koschatzkys Buch.³⁷ Er beschreibt in einem chronologischen Aufbau die Entstehung der Aquarelltechnik. Von ihren vereinzelt Anfängen bis hin zu ihren Sternstunden erläutert er Beispiele aus den unterschiedlichsten Zeitepochen. All diese hier genannten Werke sind der Grundstock meiner Arbeit, bilden aber lediglich einen Teil meiner Literaturrecherche. Nur durch alle zusammengetragenen Texte war es mir möglich, meine Fragen zu beantworten:

Wie gestaltete sich die Baugeschichte des „Blauen Kabinetts“? Welche Vorbilder und Themen wurden umgesetzt? Und das Wichtigste:
Wer war genau in das Projekt involviert?

Um diese Fragen aufzuklären, will ich zuerst darauf eingehen, welche Einflüsse überhaupt zur Entstehung des Blauen Kabinetts führten.

4. Chinoiserien im Barock und Rokoko

Die Faszination für das Exotische in den Epochen des Barock und Rokoko wurde sehr auffallend zelebriert.³⁸ Chinoiserien aus dieser Zeit zeigen die Faszination, die vor allem der Raum Asien ausübte.³⁹ Inspiriert durch Publikationen von Missionaren⁴⁰ und Abenteurern⁴¹ entwickelten sich überaus phantastische

³⁷ Vgl. Koschatzky 1969.

³⁸ Der Kontakt der beiden Kulturen reicht aber bis in die Zeit vor Christi Geburt zurück. So berichtete schon der Philosoph Seneca: „*Video sericas vestes, si vestes vocandae sunt, in quibus nihil est, quo defendi aut corpus aut denique pudor possit, quibus sumptis parum liquido nudam se non esse iurabit. Hae ingenti summa ab ignotis etiam ad commercium gentibus accersuntur, ut matronae nostrae ne adulteris quidem plus sui in cubiculo, quam in publico ostendant. (I see silken clothes, if you can call them clothes at all, that in no degree afford protection either to the body or to the modesty of the wearer, and clad in which no woman could honestly swear she is not naked).*“ Seneca 1935, 7.9.5. und Übersetzung bei Honour 1961, S. 31.

³⁹ Berichte von Reisenden (teilweise auch nur Phantasieberichte) wie Athanasius Kircher, Arnoldus Montanus und Martino Martini steigerten das Interesse noch weiter. Vgl. Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 2009, S. 292, S. 344-347, Berger 1995, S. 78-83, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 1996, S. 32-33 und Ebert 2015b, u.a. S. 10-14.

⁴⁰ Die Jesuiten waren eine der eifrigsten Berichterstatter. Vgl. Berger 1995, S. 16. Matteo Ricci konnte durch seine Anpassungsfähigkeit tiefe Einblicke in die „exotische“ Kultur gewinnen. Vgl. Honour 1961, S. 18 und Ebert 2015b, S. 11-12.

⁴¹ Joan Nieuhofs Beschreibungen und seine Zeichnungen fesselten die Leser. Vgl. Honour 1961, S. 19. Vielleicht inspirierte er unter anderem auch Albert von Sachsen-Teschen durch seinen Bericht über den Porzellanturm in Nanking, da auch in Schloss Laeken ein solches Bauwerk entstand. Vgl. Graphische Sammlung Albertina, Inventarnummer 11080.

Vorstellungen, die in bildlichen Umsetzungen häufig ihren Niederschlag fanden.⁴² Ein solches Werk, das zu den ältesten Beständen der österreichischen Nationalbibliothek zählt, ist zum Beispiel das um 1300 entstandene „*Libro delle meraviglie del mondo/ Milione*“ (Reisebericht Marco Polos).⁴³ Doch waren vor allem spätere Berichte, wie die des holländischen Gesandtschaftssekretärs Joan Nieuhof, eine wichtige Quelle für die Chinoiserie Künstler.⁴⁴ Nieuhofs Werk enthält allein 130 Kupferstiche, welche topographische Besonderheiten Chinas und das Leben am Hof des Qing-Kaisers Shunzhi (1638 - 1661) wiedergeben (Abb. 4).⁴⁵ Trotzdem kann man diese Berichte nur als bruchstückhafte Einblicke in die fernöstlichen Kulturen ansehen. Gleiches gilt auch für die zunehmenden Importe, die von den ostindischen Kompanien⁴⁶ nach Europa gebracht wurden.

Diese mussten auch im passenden Rahmen von den stolzen Erwerbern und Sammlern⁴⁷ präsentiert werden. So entstanden die chinoisen Kabinette.⁴⁸ Die Sammeltätigkeit beziehungsweise das Interesse an dieser neuen Mode wuchs stetig und entwickelte neue Tendenzen.

Der Kunsthistoriker Günther Berger teilt die Chinoisereien in drei Hauptperioden⁴⁹ ein:

- eine das Ostasiatische exakt kopierende (1670 - 1730):

In der ersten Periode kopierte man genau einzelne Motive der asiatischen Importe. Teilweise arrangierten sie die Künstler etwas um oder stückelten Teile neu zusammen. Aber nicht nur die Themen, ebenso die Techniken wurden in

⁴² Vgl. Honour 1961, S. 6, 16-22. Der Literaturwissenschaftler Willy Berger meinte dazu, dass das „Land des Lächelns“ vor allem durch die Literatur und das Theater entstand. Es wird auch mehr das Exotische durch Kostüme und Dekoration hervorgehoben als durch die eigentliche Kultur. Vgl. Berger 1990, S. 23.

Dies ist zum Beispiel auch im Werk Athanasius Kirchers „*China Illustrata*“ (1667) zu bemerken, wo Asiatisches und Europäisches vermischt wurde. Vgl. Ausst. Kat. 2008, S. 65.

⁴³ Vgl. Troschke 1997, S. 33.

⁴⁴ Dieser reiste 1655/56 nach Asien. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 64 und Berger 1990, S. 47.

⁴⁵ Auch hier befindet sich ein Exemplar, welches im Jahr 1669 publiziert wurde, in der Nationalbibliothek in Wien.

⁴⁶ Kurz hintereinander gründeten die europäischen Länder (England 1600, Holland 1602, Frankreich 1664) jeweils eine Handelsgesellschaft, die Tee, Gewürze, kostbare Stoffe und exotisches Kunsthandwerk in die Heimat bringen sollte, um die ansteigende Nachfrage zu befriedigen. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 70.

⁴⁷ Asiatische Kunstschätze wurden aber schon vor dieser Blütezeit von den Sammlern/Besitzern der frühen „Kunstkammern“ in der Renaissance gesammelt. Nur waren diese Stücke damals noch vereinzelt Raritäten. Näheres hierzu vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 306-307. Auch die Habsburger besaßen schon früh exotische Importe und sammelten über die Jahrhunderte immer mehr dieser Stücke an. Vgl. Berger 1995, S. 118-126.

⁴⁸ Diese Prunkkabinette widmeten sich ausschließlich den außergewöhnlichen, fremdartigen Errungenschaften (z.B. Lack, Porzellan, Seide, Tapeten, etc.). Von Holland in der Mitte des 17. Jahrhunderts ausgehend, verbreitete sich dieser „Trend“ an den Höfen Europas. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 70 und Ebert 2015b, S. 25.

⁴⁹ Vgl. Berger 1995, S. 28.

unterschiedlich schlechter oder guter Qualität imitiert beziehungsweise mit jenen Europas fusioniert.⁵⁰

- eine von direkten Vorbildern abweichende, paraphrasierende (1720 - 1760)⁵¹:
Die Vorbilder für die Motive der zweiten Chinoiserieperiode gehen auf Arbeiten europäischer Künstler, wie Jean Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Baptiste Pillement, Jacques Gabriel Huquier u.s.w., zurück. Ein verklärtes Idealbild des asiatischen Raumes hält vor, indem unter anderem die Figuren mehr Europäern in Kostümen gleichen, als den Bewohnern des Ostens. Und auch die Ausstattungen wurden in ihrer Form immer mehr den europäischen Vorstellungen des Rokoko untergeordnet.⁵²
- eine ethnologisch genaue und naturnahe (1760 - 1820):
Die letzte Phase zeigte schon eine gewisse Ermattung der Bewunderung an den Chinoiseries. Man versuchte das erfundene Idealbild, welches in der zweiten Periode entstand, wieder zurückzudrängen und zu den ethnologisch richtigen Ursprüngen zurückzukehren. Dies gelang aber nur bedingt, da Vermischungen mit anderen Stilen aus Europa und dem Orient eintraten.⁵³

Diese Passion für die Chinoiseries und für die exotischen Kabinette, der ganz Europa verfiel, teilte auch die Herrscherin Maria Theresia.⁵⁴ So schreibt sie selbst an Fürst Joseph Wenzel Liechtenstein 1753: „[...] *Rien au monde tous le diamants ne me sont rien, mais ce qui vient des Indes, surtout le laque et même la tapisserie, sont les seules choses me font plaisir.*“⁵⁵ Aber nicht nur diese Aussage beweist ihre Liebe zum Exotischen. Ebenso zeigen dies Importe aus Asien⁵⁶, Zahlungen an

⁵⁰ Vgl. Berger 1995, S. 29-38.

⁵¹ Das Blaue Kabinett kann man zeitlich zwischen die zweite und dritte Chinoiseriephase eingliedern, obwohl es nach der Definition Bergers mehr in der zweiten Phase verhaftet ist.

⁵² Vgl. Berger 1995, S. 38-40.

⁵³ Vgl. Berger 1995, S. 46-70.

⁵⁴ Maria Theresia vertiefte sich in die Thematik vor allem ab den 1750ern durch die Reiseberichte der Jesuiten. Vgl. Troschke 1997, S. 92. Zu den vier wichtigsten Werken zählen Martinus Martini: „*Novus Atlas Sinensis*“ publiziert 1655, „*De bello tartarico*“ publiziert 1654, „*Geschichte des Alten Chinas*“ publiziert 1658 und Athanasius Kirchner „*China Illustrata*“ publiziert 1667. Vgl. Kaminski/Kreisse 1996, S. 32-33.

⁵⁵ Originalzitat Yonan 2004a, S. 668 in Fußnote 2. oder Alfred Ritter von Arneth 1881, 4:304. Übersetzung: „*Ich mache mir aus nichts auf der Welt etwas (sie meinte, am wenigsten aus Brillanten), nur was aus Indien kommt, besonders Lackarbeiten und auch Tapeten machen mir Freude.*“ Eigl 1980, S. 62. Eine weitere Übersetzung des Briefes vgl. Etzlstorfer 2008, S. 141. Diese Liebe spiegelt sich auch in ihrem Nachlass wider, der hauptsächlich Lackarbeiten auflistet. Vgl. Berger 1995, S. 137 und auch Ebert 2015a, S. 7.

⁵⁶ 1715 unter Karl VI. wurden die ersten habsburgischen Schiffe nach China ausgesandt und sieben Jahre später ein dreißig Jahre andauerndes Privileg für die „*Compagnie Impériale et Royale Établie dans les Pays-Bos Autrichiens*“ ausgesprochen. Vgl. Kaminski/Kreissl 1996, S. 58-59. Am

Künstler und Handwerker die „indische Kunst“ anfertigten⁵⁷, Opern/Theateraufführungen⁵⁸ und auch die neuen Getränke Kaffee, Schokolade und Tee⁵⁹.

5. Die Entstehung des Blauen Kabinetts

Das Schloss Schönbrunn⁶⁰, welches schon einige Generationen von den Habsburgern als Lustschloss genutzt worden war, erlebte unter dem Mäzenatentum Maria Theresias eine Renaissance. Sie investierte viel Zeit und Geld in dessen Umgestaltung.⁶¹ Dementsprechend nahm es als Residenz eine immer wichtigere Rolle ein.⁶²

Vom Beginn der Bauarbeiten am Schloss im Jahr 1742 sind heute leider keine Pläne mehr auffindbar.⁶³ Mehrere Grund- und Aufrisse von späteren Bauphasen können einen Einblick in die Gedankengänge der Architekten⁶⁴ geben (Abb. 5).⁶⁵ Der Ostflügel, in dem sich auch das Blaue Kabinett befindet, sollte die Räume des

16.3.1731 musste der Kaiser dieses Unternehmen jedoch aufgeben. Die Seemächte forderten dies im Zuge der Anerkennung der „*Pragmatischen Sanktion*“. Vgl. Berger 1995, S. 94. Maria Theresia vertiefte den Handel mit Asien aber erneut sechzig Jahre nach der ersten Sendung der habsburgischen Schiffe. Vgl. Troschke 1997, S. 92 und Berger 1995, S. 103.

⁵⁷ Mehrere Zahlungsbelege zwischen 1750 - 1778 zeigen dieses, unter anderem: „660: dem Fuxeder Cammer Mahler Vor 4 Blat Pergament Indianische gewächs zu mahlen. (1778, Juli)“ Fleischer 1932, S. 164.

⁵⁸ Im Jahr 1752 wurde die Oper „*L'Evoë Cinese*“ aufgeführt. In diesem Stück von Giuseppe Bonno übernahmen Mitglieder des Hochadels die Rollen. Vgl. Eigl 1980, S. 75. In den geheimen Kammerzahlamtsbüchern steht hierzu: „94: Dem K.K. Ingenieur und Hof: Mahler Chamand wegen von den Cavallieren und Damesen in den K.K. Lust Schlohs Schönbrunn gehaltenen Opera *L'Evoë Cinese*...1324f 46 ½x demzelben zu einer allernädigsten Remuneration 50 Duc. od. 206f 15x (fol.172).“ Fleischer 1932, S. 61.

⁵⁹ Vgl. Ebert 2009, S. 27-37.

⁶⁰ Die erstmalige Erwähnung des Objekts als „*Kattermühle*“ geht auf das Jahr 1312 zurück. Aber erst 1548 folgt die nächste schriftliche Quelle, die auch den neuen Namen preisgibt, die „*Katterburg*“. In diesem Jahrhundert verflocht sich dann auch das Schicksal des zukünftigen Prachtbaus mit dem der Habsburger. 1642 scheint zum ersten Mal der Name „*Schönbrunn*“ in den Dokumenten auf. Das Gebäude wuchs, blieb aber bis zu Maria Theresia eher ein bescheidenes Landgut der Habsburger. Vgl. Iby 1996, S. 7-23 und Iby 2012, S. 1-2.

⁶¹ Die Vorbildfunktion in fast allen Bereichen der damaligen Zeit hatte Frankreich inne. So ist es nicht verwunderlich, dass sich Maria Theresia in der Umgestaltung der Räumlichkeiten von der französischen Manie der Epoche anstecken ließ. Vgl. Ottillinger/Hanzl 1997, S. 43.

⁶² Neben der Tatsache, dass der Hof jedes Frühjahr (meist Ende April) in das Lustschloss übersiedelte (*Sommerséjour*), zeigt sich dies auch in den Investitionssummen der Kaiserin. So stellte sie 124500 Gulden 1749 zur Verfügung und 1750 schon 140000. Vgl. Mraz/Mraz 1979, S. 157, Wolf 1859, S. 170 und Yonan 2004b, S. 28.

⁶³ Vgl. Iby/Koller 2000, S. 87. Um den 26.Juni 1742 ist der erste längere Aufenthalt Maria Theresias in Schloss Schönbrunn dokumentiert. Vgl. Raschauer 1926, S. 108.

⁶⁴ Die zwei Architekten Jean-Nicolas Jadot und Nicolaus Pacassi sind hierbei vor allem hervorzuheben. Vgl. Iby/Koller 2000, S. 91.

⁶⁵ Vgl. Graphische Sammlung Albertina Wien, Signatur AZ 5520, Signatur AZ 5519 und Signatur AZ 5581.

Kaiserpaares beherbergen. Das spanische Protokoll sah vor, dass die „staatsführenden Mitglieder“ der Regentenfamilie, hier Maria Theresia und Franz Stephan, jeweils fünf Räume zustanden, wie es auch in den anderen Residenzen der Fall war: zwei Vorzimmer, ein Audienzzimmer, eine Retirada und ein gemeinsames Schlafzimmer.

Ab 1746 zog das Kaiserpaar in sein Appartement in Schönbrunn entlang der Ostseite ein.⁶⁶ Die Position der Zimmer ermöglichte durch ihre Lage zwar nicht die optimale Zimmerabfolge, bot aber mehr Privatsphäre (Abb. 5, 6).

Schon zehn Jahre später fand eine neuerliche Umgestaltung dieser Räumlichkeiten statt.⁶⁷ Wichtig war für die Kaiserin bei dieser Veränderung, dass das Notwendige und das Angenehme in ihrem Sinne eine Fusion eingehen sollten.⁶⁸ Somit spiegelte sich ihr Geschmack direkt in der Ausstattung wieder. Der Zeitgenosse Graf Podewils⁶⁹ schrieb über die Bauherrin: *„Sie hat Freude am Bauen, ohne etwas davon zu verstehen, wovon das Haus, das sie in Schönbrunn nach ihrem Geschmack hat bauen lassen, Zeugnis abgelegt.“*⁷⁰

Nach dem Tod Franz Stephans entwickelten sich ihre Kinder und Schönbrunn noch mehr zum Lebensmittelpunkt der Witwe.⁷¹ Maria Theresias ehemals „kleines“ Appartement im Schloss wuchs um die Zimmer ihres verstorbenen Gatten an.⁷²

⁶⁶ Khevenhüller vermerkt hierzu am 15. Oktober dieses Jahres: *„Heute Nachts nach dero Zurückkunfft auss der Statt, hatten sich s.s.M.M. in den für sie zubereiteten neuen Flügel gezogen.“* Raschauer 1926, S. 108 und vgl. Raschauer 1932, S. 140. Doch fand Franz Stephan die Ausstattung nicht passend, was zu einer erneuten Umgestaltung führte und das wiederum zu einem noch späteren Einzug im Frühling 1747. Vgl. Iby/Koller 2000, S. 98-99 und Iby 2012, S. 12.

⁶⁷ Aus der ersten Bauperiode überlebten nur einige Einzelstücke, die sich heute im „Blauen Chinesischen Salon“ und im heutigen „Napoleonzimmer“ befinden. Vgl. Iby/Koller 2000, S. 99-100 und S. 118.

⁶⁸ Nach diesen Kriterien vergab sie auch Aufträge an die Künstler und Handwerker. Vgl. Koschatzky 1979, S. 347.

⁶⁹ Otto Christoph Graf von Podewils war Gesandter Friedrich des Großen in Wien. Vgl. Koschatzky 1979, S. 348.

⁷⁰ Koschatzky 1979, S. 348.

⁷¹ Vgl. Eigl 1980, S. 71. Die Liebe zu ihren Kindern war schon in den frühen Tagen intensiver, als zu dieser Zeit üblich. So schreibt ein Zeitgenosse: *„Ist sie ermüdet und will sie sich erholen, so sieht sie ihre Kinder. Alle Tage ohne Ausnahme, wenn sie zu Wien ist tut sie das drei oder viermal.“* Wachter 1968, S. 54. Doch nach dem Tod ihres Mannes intensivierte sich diese Mutterliebe noch, was durch ihre erdrückende Art nicht unbedingt im Interesse ihrer Kinder war. Sie schwankten ihrem Wesen gegenüber zwischen Anbetung und Furcht, was unter anderem auch einige Briefwechsel aufzeigen.

⁷² Vgl. Yonan 2004b, S. 26.

Drei der Gemächer ihres Appartements stechen mit ihrem Raumdekor besonders hervor: das Vieux-Laque-Zimmer ⁷³, das Millionenzimmer ⁷⁴ und das Porzellanzimmer⁷⁵.

Das „Porzellanzimmer“⁷⁶/Blaue Kabinett⁷⁷ (Abb. 7 - 12), zwischen 1736 - 1772 mehrmals redekoriert ⁷⁸, wurde von der Kaiserin unter anderem als Arbeits-, Frühstücks- oder Spielzimmer verwendet.⁷⁹ Zudem durchquerte man es auch, um in das Schlafzimmer zu gelangen. Auf den noch erhaltenen Bauplänen wird das Zimmer des Öfteren als „Retirada“⁸⁰ betitelt.

Die erste Ausstattungsphase des Raumes fand zwischen 1743 - 1749 statt.⁸¹ Das lässt sich aus der Eintragung Khevenhüllers am 6. Oktober 1746 entnehmen.⁸² Seine Niederschrift zeigt auf, dass der Raum auf jeden Fall schon benutzbar war.

Die zweite Phase schließt direkt an die erste an. Auch hierauf verweist eine schriftliche Quelle. Das Wiener Diarium vermeldet am 18. Februar 1750: *„Nachmittags beliebten Seine Majestät sich nach dem Sommer Palast Schönbrunn zu erheben, das alda fortsezende prächtige Gebäu und die ausbessernde Wohnzimmern, welche Allerhöchste Herrschaften nach den heiligen Oster-*

⁷³ Es entstand 1770 und zeigt augenscheinlich die Stellung, die Franz Stephan immer noch in den Gedanken der Kaiserin einnahm. Vgl. Eigl 1980, S. 62.

⁷⁴ Das Millionenzimmer, welches mit 266 indischen Miniaturen ausgekleidet ist, gab Maria Theresia vor 1767 in Auftrag. Vgl. Eigl 1980, S. 63 und Troschke 1997, S. 33.

⁷⁵ Porzellanzimmer haben ihren Ursprung in Holland. Auf kleinen Konsolen präsentierte man die erworbenen Keramikschätze. Diese Idee verbreitete sich unter anderem weiter nach Preußen, Brandenburg und Sachsen. Vgl. Berger 1995, S. 32. Das „Porzellanzimmer“/Blaue Kabinett in Schönbrunn hebt sich aber insofern von den anderen Beispielen ab, weil es nicht direkt Keramiken zeigt. Das Material wird durch die Malereien imitiert. Ähnliche Umsetzungen fanden sich am Hof Ludwig XIV. (*Trianon de porcelaine*), im achteckigen „Salet“ in der Pagodenburg, im Schloss Esterhazy in Fertöd, im Schloss Aystetten und in der Amalienburg in München. Vgl. Ebert 2015b, S. 24.

⁷⁶ Diesen Namen trägt es erst seit jüngerer Zeit. Dass Maria Theresia das Zimmer selbst so nannte, ist nicht überliefert.

⁷⁷ Dieser Name geht auf eine Bezeichnung in den Kammerzahlamtsbüchern aus dem Jahr 1772 zurück: „660: „dem Fuxeder Mahler die auslaag in blauen Cabinet zu Schönbrunn.....663f 56x (1772, fol. 766)“ Fleischer 1932, S. 134.

⁷⁸ Vgl. Ebert 2015b, S. 29-32 und S. 55-61.

⁷⁹ Vgl. Raschauer 1932, S. 140, Iby/Koller 2000, S. 118 und Iby 2012, S. 13. Diese Verwendungszwecke gehen aus den Tagebüchern Johann Josef Khevenhüller-Metschs hervor. Khevenhüller vermerkt 1746, dass Maria Theresia „immer in dem an die Cammer anstossenden neuen Cabinet zu spillen.“ pflegte. Raschauer 1926, S. 120. Am 27.8.1752 erwähnt er abermals: „Die Kaiserin spillte heut in dem Cabinet zwischen der Cammer und den Spieglzimmer, nachhero aber weilten es gar zu eng ware, in der cammer (I).“ Raschauer 1926, S. 120. Und am 7.9.1752 die Eintragung bei Khevenhüller: „Dem 7, hatten wir Conferenz zu Schönbrunn in der Kaiserin Gegenwart und in ihrem Cabinet.“ Raschauer 1926 (Quellen), S. 28.

⁸⁰ Der Begriff benannte sowohl die Wohnzimmer innerhalb der „Suiten“ wie auch Abtritte. Vgl. Eigl 1980, S. 73 und Tamussino 1989, S. 140.

⁸¹ Vgl. Raschauer 1926, S. 162-164.

⁸² Vgl. Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1907, S. 167.

*Feyertagen hin wiederum beziehen wollen, in gnädigsten Augenschein nehmen.*⁸³

Da der Bericht die „Wohnzimmer“ des Kaiserpaars anspricht, kann auch das Blaue Kabinett davon betroffen gewesen sein. Interessant ist auch, dass Khevenhüller festhält, dass die Kaiserin nach der 2. Ausstattungsphase das Blaue Kabinett immer mehr frequentierte.⁸⁴

Die dritte und scheinbar letzte Phase setzt 1765 - 1780 ein.⁸⁵ Diese war, wie bereits angedeutet, wohl durch den Tod Franz Stephans verschuldet. Hierbei geht man aber von einer reinen Innenraumgestaltung aus.⁸⁶ Laut Raschauer muss diese vor allem im Blauen Kabinett größere Veränderungen bewirkt haben. Er untermauert diesen Umstand durch zwei Rechnungsbelege, die mehrere Handwerker erwähnen.⁸⁷ Jene letzte Ausstattung kann der Besucher heute noch im fast unveränderten Zustand bewundern.

In dem weißen, relativ schmalen Raum wurden Holzschnitzereien in Blau und Weiß⁸⁸ angebracht (Abb. 8 - 12).⁸⁹ Über der schlichten, durch feine Blumenranken gegliederten Sockelzone erhebt sich eine kleinteilige Komposition aus Boiserien (Abb. 9 - 12). Die unterste Ebene dieser bildet ein zaunähnliches Gitter auf dessen Enden konische Vasen platziert wurden. In ihnen arrangierte man kunstvoll ein Obstensemble aus dem ein dünner Stab erwächst. Um diesen wiederum winden sich exotische Blumen und Früchte. Bekrönt wird der Aufbau durch zwei gekreuzte Parasole, welche an ihrem Berührungspunkt mit einer Masche verbunden sind.

⁸³ Raschauer 1926, S. 164.

⁸⁴ Am 17.6.1754: „*Den 17. spiltte die Kaiserin abends in dem schönen Cabinet, wie sie es von heut an fast täglich gethan, biß gegen der Zeit der Hervorgangs, hierzu dorfften aber nur die Cammer-Zutritts-Frauen erscheinen.*“ Raschauer 1926 (Quellen), S. 28.

⁸⁵ Wobei der Beginn dieser Phase, meiner Meinung nach, schon früher gesetzt werden kann (ca. 1760). Die Inschrift auf einem der Blätter im Kabinett und Ereignisse die die Urheber betreffen, weisen darauf hin. Vgl. auch S. 31.

⁸⁶ Vgl. Raschauer 1926, S. 192.

⁸⁷ Es umfasst: Kabinettstischler Bretzenfelder, Bildhauer Egger, Vergolder Lander und Piehl, Stockadorer Bolla, Schlosser Breitenmoser, Glaser Blamroth, Steinmetz Steinböck und Maler Fuxeder. Vgl. Raschauer 1926, S. 261. Zudem glaube ich, dass ein weiterer Eintrag in Zusammenhang mit der letzten Gestaltungsphase zu nennen ist. Vgl. hierzu S. 43-44.

⁸⁸ Die farbige Umsetzung erinnert an das begehrte Importporzellan Asiens. Ab dem 16. Jahrhundert setzte langsam der intensive Handel mit Blau-Weiß Porzellanen ein. Man produzierte hierzu extra für den europäischen Markt. Ein Porzellankabinett war gegen Ende des 17. Jahrhunderts Pflicht in jedem Herrscherhaus. Vgl. Honour 1961, S. 37 und 50.

⁸⁹ Das Porzellan faszinierte das Ehepaar schon in jungen Jahren. So schenkte Franz Stephan der jungen Maria Theresia nach einem Schießwettbewerb im Jahr 1724 einen aufwendig gestalteten Porzellanteller. Vgl. Hennings 1961, S. 89. Aber auch später blieb die Faszination für dieses Material erhalten. Unter anderem förderte Franz Stephan als ein wirtschaftliches Standbein auch die Keramikmanufakturen, zum Beispiel in Holič, in der Nähe der heutigen österreichischen Grenze gelegen, gegründet 1743. Vgl. Zedinger 2008, S. 245, Schmid 1991, S. 13 und Tamussino 1989, S. 188.

Die auf die Wandfläche folgende Deckenkehle zeigt nur mehr in den Ecken Zierelemente in Form von Blüten (Abb. 8). Der Plafond ist durch einen geraden Rahmen, welcher aus mehreren blauen Stegen besteht, hervorgehoben. In dessen Ecken erkennt man Füllhörner mit Bouquets aus Blumen und Früchten. Aus ihnen sprießen kunstvolle Blumenranken. Zudem sind erneut Parasole mit Schleifen angebracht. Allein dieses helle, filigrane Dekor vermittelt dem im Raum Verweilenden den Eindruck einer kleinen Gartenlaube.

Zwischen der aufwendigen Zier, in schmalen Rahmen hervorgehoben, befinden sich die 213 Graphiken, welche von der kaiserlichen Familie mit „Künstlerunterstützung“ geschaffen wurden und Porträtmedaillons Franz Stephans⁹⁰, Maria Christines⁹¹, Albert von Sachsen-Teschens⁹² und Isabella von Parmas⁹³ (Abb. 13). Letztere kamen erst 1772 an die Wand.⁹⁴ Der fünfarmige Kandelaber, die zwischen Wand und Decke angebrachten Porzellangirlanden und die Porzellanuhr zogen erst im 19. Jahrhundert in den Raum ein.⁹⁵

Mit dem Tod Maria Theresias endete auch die Vormachtsstellung des Schlosses Schönbrunn innerhalb der Habsburger Bauten. Joseph II. investierte nur noch soweit in das Schloss, dass es *„[...] in dem Stand, wie es dermalen ist, bis jetzt annoch belassen werden.“*⁹⁶ Es ist *„[...] nur zu flicken, als es ein ohnedies nicht bewohntes Schloß unentbehrlich nöthig hat.“*⁹⁷ Wie gerade aus diesem letzten Satz klar hervorgeht, weilte Joseph nur mehr selten im Schloss.⁹⁸

Sein Bruder und Nachfolger Leopold II. wollte das Gebäude wiederbeleben, doch verhinderte dies sein allzu früher Tod. Man kann also von einem kaum veränderten

⁹⁰ Auf dieser ist vermerkt: „FRANCISCVS.ROM.IMPERATOR.“

⁹¹ Der sie umringende Schriftzug vermeldet: „M.CHRISTINA.ARCH.AUST.D.SAX.“

⁹² Seine Inschrift: „ALBERTVS.REPOL.PR.D.SAX.LR.H.“

⁹³ Anders als ihr Rufname steht am Rondell: „ELISABETH.BOURB.P.INF.HISP.F.A.A.“

⁹⁴ Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 105 und Iby/Koller 2000, S. 118.

⁹⁵ Der Tapezierer fertigte 1772 6 Pölster für ein Sofa *„von blau gedruckten Niederländischen Barchet neu gemacht und mit blau seidenen Gallonen eingefasst.“* Auch zwei Armlehnsessel und zwei Lehnssessel mit weißer Leinwand dienten den Bewohnern als Sitzgelegenheiten. Ein *„langer Referat-Tisch, die Platte mit Leder das Friess weiss zu machen“* nahm den restlichen Platz ein. Porzellane wie ein fünfarmiger Luster und ein Uhrpostament (mit Uhr) fanden bis 1812 ihren Platz im Raum. Vgl. Raschauer 1926, S. 264.

⁹⁶ Schloßhauptmannschaft Schönbrunn 1976, S. 45.

⁹⁷ Schloßhauptmannschaft Schönbrunn 1976, S. 45. Bezüglich des Kabinetts vermerkt der Hofbaubeamte Klodwig 1775: *„In blauen Cabinet die bildl aufzumachen.“* Weitere Veränderungen oder Reparaturen werden nicht dokumentiert. Vgl. Raschauer 1926, S. 263.

⁹⁸ Er bevorzugte den schlichteren Augarten in dem er ein einfaches Wohnhaus erbauen ließ. Ein Grund dafür könnte auch die Anwesenheit der Schwestern Maria Anna und Maria Elisabeth in sieben Monaten des Jahres in Schloss Schönbrunn sein. Vgl. Schloßhauptmannschaft Schönbrunn 1976, S. 45 und Schreiber 2001, S. 91.

Raumbild im Kabinett sprechen. Einen guten Einblick in die Raumsituation in Schloss Schönbrunn bieten die *„Inventarien die in dem kaiserlichen königlichen Lustschloß Schönbrunn sich befindlichen Meubles“* aus dem Jahr 1803.⁹⁹ Es wurden nur immer wieder kleine Reparaturen durchgeführt beziehungsweise das bewegliche Mobiliar neu bezogen¹⁰⁰ oder ausgetauscht. Dazu zählt die im Jahr 1827 vorgenommene Restaurierung durch die Hofzimmermalerin Justinia Spiegel, welche die Malereien¹⁰¹ auffrischte.¹⁰² Ebenso wurde der Ofen 1850 mit weiß-blauen Verzierungen „auf chinesische Art“ erneuert.¹⁰³ Dieser ist vielleicht auch der Grund wieso MD056854 (Inventarnummer¹⁰⁴) eine blau-weiß verzierte Metallplatte ist, welche vermutlich das Abzugsrohr umschloss.

Fast zum selben Zeitpunkt¹⁰⁵ erstellte der Künstler Franz Heinrich eine Chromolithographie des Porzellanzimmers und gibt uns somit auch ein bildliches Zeugnis (Abb. 15).¹⁰⁶ Der Standpunkt, von dem der Betrachter in das Kabinett sieht, ist das Millionenzimmer.¹⁰⁷ Man erkennt, dass die Aufteilung der Bilder bis heute die gleiche blieb. Ob die Hängung der Motive ebenso übereinstimmt, bleibt aufgrund der Reduktion in der Darstellung ungewiss.

Außer der Chromolithographie, gibt es noch eine Beschreibung der Raumfolgen des Schlosses aus dem Jahr 1832 von Franz Xavier Ritter von Sickingen, in dem das Kabinett erwähnt wird: *„[...] In der gleichen Fronte gegen den Garten stößt an das erst beschriebene grüne chinesische Tapetenzimmer das sogenannte blaue Cabinet, gleichfalls nach chinesischer Manier, und nach dem Entwurf und der Zeichnung Marien Isabellens, der ersten Gemahlin Josephs II. angelegt. Die blau getuschten Zeichnungen darin zwischen blau=grauen erhabenen Verzierungen gleichwie Porzellanarbeiten, sind von den Erzherzoginnen und einige davon von Kaiser Franz I. eigener Hand [...].“*¹⁰⁸

⁹⁹ Vgl. Troschke 1997, S. 92.

¹⁰⁰ 1905 erhielt die Sitzgarnitur noch einmal einen neuen Bezug. Vgl. Ottillinger/Hanzl 1997, S. 213.

¹⁰¹ Hierbei sind vermutlich die blau bemalten Holzschnitzereien gemeint.

¹⁰² Nur ein Jahr später, im August 1828, mussten die Wände erneut mit Lichtblau überzogen werden, da die Raumpflegerinnen bei der Fußbodenreinigung an den Wänden Spritzer verursacht hatten. Vgl. Ottillinger/Hanzl 1997, S. 199 und S. 447, Fußnote 75.

¹⁰³ Vgl. Raschauer 1926, S. 264 und Ottillinger/Hanzl 1997, S. 211.

¹⁰⁴ Genaueres siehe S. 61.

¹⁰⁵ Der Druck wird um die Jahre 1855/1860 datiert. Vgl. Ottillinger/Hanzl 1997, Abb. 50.

¹⁰⁶ Die Graphik aus dem Nachlass der Kaiserin Caroline Auguste befindet sich heute im Esszimmer des Schlosses Artstetten.

¹⁰⁷ Leider entgeht einem dadurch die Nordseite des Zimmers und somit auch die Situation des Ofens bzw. MD056854.

¹⁰⁸ Ritter von Sickingen 1832, S. 260-261. Leider erwähnt Sickingen nicht, woher er die genauen Informationen über die Urheber bezog.

Die zeitlich nächste schriftliche Information findet sich vierzig Jahre später. Durch Inschriften auf den Rückseiten vieler Blätter erfährt man, dass der Raum im Jahr 1872/73 durch Josef Enderes abermals restauriert wurde (Abb. 56, 37).¹⁰⁹ Welchen Umfang diese hatte, ist wegen fehlender Berichte unklar.¹¹⁰ Es wird nur deutlich, dass die Werke aus ihren Rahmen entnommen wurden, da eine Nummerierung stattfand (u.a. Abb. 37, 38, 41, 44). Man findet noch einen kurzen Vermerk, dass die Decke und Wände „*in der jetzt bestehende Weise*“ wiederhergestellt wurden.¹¹¹ Das nächste Mal sollten die Graphiken erst wieder im Jahr 1978 ihre Rahmen verlassen. Professor Otto Wächter und Mag. Karin Jahoda (später Troschke) führten diese Restaurierungsmaßnahmen durch.¹¹² Man sieht also, wie wenig sich das Zimmer, im Vergleich zu anderen Räumen im Schloss, veränderte und uns somit heute noch einen beinahe originalen Einblick in die Raumgestaltung des Rokokos gewährt.

6. Mit dem Porzellanzimmer vergleichbare Räumlichkeiten

Ein direkt vergleichbares Beispiel wie dieses Zimmer mit seiner aufwendig graphischen Gestaltung gibt es nicht. Räumlichkeiten, die mit blau-weißem Porzellan beziehungsweise chinoisen, stilähnlichen Boiserien gestaltet wurden und einen ähnlichen Raumeindruck hinterlassen, gab und gibt es mehrere.

In der Residenz in Pressburg existierte vermutlich ein, an dieses Kabinett angelehnter Raum, den wohl Maria Christina einrichtete.¹¹³ Gottfried von Rotenstein beschreibt ihn 1792/1793: „[...] *Das japanische blaue Porzellainzimmer gleich daneben hat auf Postementen an den Wänden zertheilt 117 große und kleine japanische blaue Vasen, zwischen welchen blau gemahlte Bilder von Lustbarkeiten hiengen. [...]*“.¹¹⁴ Leider beschreibt er keine weiteren Details, wie zum Beispiel die genauen Motive oder weitere Einrichtungsgegenstände. Das zeitlich nächste Inventar vom 19. Februar 1781¹¹⁵ gibt die Gestaltung/Ausstattung dieser Räume

¹⁰⁹ Enderes vermerkt u.a. auch auf MD056773: „*In diesem Kabinett hat Josef Enderes seit Jänner 1872 im Jahr vor der ersten Wiener Weltausstellung gearbeitet.*“ Es wird auch auf MD056888 ein weiterer Handwerker Carl/Adolf Meyer? (ist nur schwer lesbar) genannt.

¹¹⁰ Vgl. Troschke/Müller-Hess 2013, S. 28.

¹¹¹ Vgl. Raschauer 1926, S. 263.

¹¹² Vgl. Troschke/Müller-Hess 2013, S. 28 und S. 66-78.

¹¹³ Auch Ebert ist dieser Meinung. Vgl. Ebert 2015b, S. 63.

¹¹⁴ Rotenstein 1793, S. 58.

¹¹⁵ Es wurde von Kaiser Josef II. in Auftrag gegeben, da die kaiserliche Gemäldesammlung an ihrem neuen Standort, dem Belvedere, eine Umgestaltung bezüglich der präsentierten Bilder erfahren

überhaupt nicht wieder. Vermutlich waren die Bestandteile schon in die österreichischen Niederlande umgezogen.¹¹⁶

Ein zweites Beispiel, auf das ich hier kurz eingehen werde, befindet sich in Bayern und entstand 1735 - 1737.¹¹⁷ Bei Schloss Nymphenburg in der Amalienburg befindet sich der sogenannte Spiegelsaal (Abb. 14). Er wird, ähnlich wie im Blauen Kabinett, durch aufwendige Boiserien gegliedert. In diesem Fall sind sie jedoch versilbert und zeigen Rückgriffe auf europäische Darstellungsthemen. Den Raum dominieren die Farben Hellblau (Wände) und Weiß (Plafond). Gegliedert durch Fenster, Türen und Spiegel erscheint der Raum luftig und offen wie eine Gartenlaube. Genau dieser Eindruck wird auch im Blauen Kabinett in Schloss Schönbrunn vermittelt (Abb. 15).

7. Die 213 Graphiken im Blauen Kabinett

Sie zählen zu der sogenannten Dilettantenmalerei. Bei dieser kopieren Laien Zeichnungen oder Stiche bekannter Künstler in verschiedensten Techniken, was schon in den Akademien dieser Zeit als sehr lehrreich galt.¹¹⁸ Vor allem die Töchter der Familie Habsburg frönten des Öfteren diesem Zeitvertreib. Oft gibt die Auswahl der ausgeführten Motive eine weitere Facette des Charakters des Dilettanten preis.¹¹⁹

Gerne verschenkte man diese Bilder zu besonderen Anlässen innerhalb der Verwandtschaft.¹²⁰ Diese Tradition praktizierte der Adel schon im 16. Jahrhundert. Durch die persönliche Note brachte man diesen, im Wert eher bescheidenen Geschenken eine große Wertschätzung entgegen.¹²¹ Bei solchen Gelegenheiten

sollte. Somit wurden Gemälde aus Pressburg wieder nach Wien transportiert und umgekehrt. Vgl. Gruber 2006 - 2007, S. 355.

¹¹⁶ Albert und Marie Christine übernahmen mit dem Tod Herzog Carls von Lothringen im Jahr 1780 die Statthalterschaft in den Niederlanden. Trotzdem sollte der Umzug des Paares noch bis zum Sommer 1781 dauern. Vgl. Gruber 2006 - 2007, S. 358.

¹¹⁷ Vgl. Hojer 1986, S. 16 und S. 58-59.

¹¹⁸ Vgl. Roland 1987, S. 52.

¹¹⁹ Vgl. Merkel 2010, S. 154.

¹²⁰ Kerstin Merkel stellte dies anhand des Vergleichs zwischen den Entstehungsdaten der Bilder und der Namenstags- bzw. Geburtstagsfeierlichkeiten fest. Vgl. Merkel 2010, S. 154.

¹²¹ Dies umfasste nicht nur Kunst-, sondern auch Kunsthandwerksobjekte. Die Tendenz schlug aber über die Jahrhunderte immer mehr in Richtung der Ersteren aus. Vgl. Merkel 2010, S. 154.

sollten möglichst perfekte Präsente übergeben werden.¹²² Selbst die Jüngsten lieferten für ihr Alter überdurchschnittliche Ergebnisse.¹²³

7.1. Vorbilder

Sehr viele der 213 Motive gehen auf Jean-Baptiste Pillement (Abb. 42, 54, 59, 62, 69) und François Boucher¹²⁴ (Abb. 46, 51, 72, 75) zurück. Doch da Boucher im Gegensatz zu Pillement wenig reiste¹²⁵, gehe ich davon aus, dass seine Werke vor allem durch Drucke¹²⁶ oder womöglich auch Skizzenübersendungen nach Schönbrunn gelangten.¹²⁷

Eine direkte Motivübergabe Bouchers am Wiener Hof ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Zum einen sagen die Quellen nichts von einem Aufenthalt in Wien.¹²⁸ Zum anderen fällt die Zeit seiner Italienreise vor seine „Chinoiserie-Manie“, die zwischen 1740 und 1745 ihren Höhepunkt findet.¹²⁹

¹²² Vgl. Merkel 2010, S. 155.

¹²³ Man muss aber vermutlich von Mithilfe des Lehrpersonals ausgehen. Sie präsentierten ja mit der Kunst ihrer Schützlinge auch ihr Können in der Lehrtätigkeit. Vgl. Merkel 2010, S. 155 und S. 182.

¹²⁴ François Boucher wurde 1703 in Paris geboren. Sein Leben ist/war sehr gut dokumentiert. Die direkten Quellen, die heute verloren sind, blieben durch mehrere Biographen als Kopien (z.B. Jal 1864) erhalten. Schon sein Vater war ein *maître peintre*. Über François' Ausbildung ist aber nichts Näheres bekannt. Erst 1720 wird er im Studio Jean-François Cors erwähnt. Er kletterte in seiner Künstlerlaufbahn stetig nach oben und wird schon mit 34 Jahren Professor an der Akademie. Um 1745 avancierte er zum Favoriten der *maîtress en titre* Madame Pompadour. Nach seinem Tod wurde seine umfassende Sammlung, bestehend u.a. aus Mineralien, botanischen Kuriositäten, Lackarbeiten, chinesischem Papier, Diamanten, Goldschmuck, verkauft. Vgl. Brunel 1986, S. 23-168, Cailleux 1964, S. i. und Landau 1983, S. 360-375.

¹²⁵ Durch einen Brief des Direktors der römischen Akademie Vleughels vom Mai 1728 geht die Ankunft des jungen Künstlers in Rom hervor. Weitere Quellen zeigen, dass er sich jedoch schon um 1730 zumindest auf dem Rückweg seiner Reise befand. In seinen 60ern zog es ihn für kurze Zeit auch noch nach Holland. Vgl. Brunel 1968, S. 57, 23.

¹²⁶ Schätzungsweise 1014 Motive des Künstlers wurden in Drucken umgesetzt. 150 Stiche, 180 Radierungen und 125 Drucke nach Motivvorbildern Antoine Watteaus (1728 - 1808) gestaltete Boucher mit eigener Hand. Hinzu kommen noch Kopien nach Boucher von anderen Künstlern, die durch seinen Erfolg schnell Förderung fanden. Vgl. Brunel 1986, S. 55-56. Vorteile dieser Verbreitung der Drucke waren zum einen die niedrigen Preise für den Abnehmer und zum anderen der hohe, geographisch weitreichende Werbeeffect für den Künstler. Vgl. Zehetner 2013, S. 49 und Cailleux 1964, S. i.

¹²⁷ So war unter anderem der Kupferstecher, Händler und Sammler Johann Georg Wille aus Paris ein Ansprechpartner für Albert von Sachsen-Teschen ab ca. 1768. Vgl. Dossi 1998, S. 46.

¹²⁸ Es bleibt aber offen, ob mögliche Quellen heute einfach nicht mehr existieren. Ein Teil der ursprünglichen Quellen über das Leben des Künstlers gingen durch den Brand des Dokumentenaufbewahrungsortes, dem Hôtel de Ville, 1871 verloren. Auch persönliche Dokumente des Künstlers fehlen als Quellen. Vgl. Brunel 1986, S. 24, S. 37.

¹²⁹ Der Kunsthistoriker Brunel vermutet, dass die ersten Chinoiseries, die Boucher zusammen mit den Stechern Michel Aubert und Edmé Jeaurat 1731 nach Arbeiten Antoine Watteaus publizierte, schon vor der Italienreise schuf. Vgl. Brunel 1986, S. 165. Die größeren Stichfolgen und seine „Manie“ entstanden erst bei seiner Rückkehr aus Italien zwischen ca. 1738 - 1745. Vgl. Brunel 1986, S. 166 und Stein 1996, S. 600.

Im Zuge meiner Recherchen stieß ich nach längerer Suche auf seine und Jean-Baptiste Pillements chinoise Druckgraphiken, welche meine These belegen. Die Vorbilder für das Blaue Kabinett befinden sich in den Stichbänden der Sammlung Albertina. Sie sind Teil des Altbestandes¹³⁰. Die Blätter weisen großteils dieselben Größenverhältnisse wie die Ausführungen in Schönbrunn auf. Und noch viel eindeutiger sind die Beweise, die man auf drei Blättern findet. Auf den Druckgraphiken mit den Inventarnummern: Frankreich nach Sektion II/43/S.77/GG29268, Frankreich II/52/S.91, Frankreich Sektion II/43/S.78/GG29269 erkennt man blaue Flecken. Sie sind Rückstände des Preußischblaus, in denen die Graphiken noch heute erstrahlen. Vergleicht man die Stellen auf dem Papier, bei denen die Flecken auftreten, mit den „Durchblutungsstellen“ auf den Rückseiten der Gegenstücke des Kabinetts, sind diese ident.

Die Drucke stammen aus mehreren verschiedenen Serien. Von Boucher findet man die Serien¹³¹:

- *Figures Chinoises* nach Antoine Watteau (um 1731)
- *Chinoiserie/Chine* (1735 – 1745, Abb. 46)
- *Figures Chinoises* (1738 - 1745)
- *Les Quatre Éléments* (1742)
- *Suite de Figures Chinoises* (Abb. 51)
- *Les cinq sens*
- *Scènes de la vie Chinoise* (Abb. 72, 75)
- *Cinq Sujets Chinois*

Die Chinoiserien des bekannten Künstlers führte mehrfach der Stecher¹³², Publizist, Sammler und Verkäufer Gabriel Huquier (1695 - 1772) aus.¹³³ Deswegen sind einige Drucke unter dem Namen Huquiers in der Albertina eingeordnet. Doch war er nicht

¹³⁰ Sowohl in den Stichbänden, die sich ehemals in der Hofbibliothek befanden (HB(Hofbibliothek)125.2, HB(Hofbibliothek) 134.2) und in den Bestand der Albertina eingegliedert wurden, wie auch in den Bänden, die direkt auf Albert von Sachsen-Teschen zurückgehen (Frankreich nach Sektion 111/25, Frankreich nach Sektion II/40, Frankreich nach Sektion II/43, Frankreich II/52) sind die Graphiken enthalten.

¹³¹ Nähere Informationen über die einzelnen Projekte siehe Brunel 1986, S. 165-166 und Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971.

¹³² Er orientierte sich in seinen Entwürfen an den großen Künstlern der Chinoiserien, unter anderem Gillot, Watteau und Boucher. Vgl. Jervis 1986, S. 113.

¹³³ Er stach viele Motive bekannter Künstler und behielt sich für seine Sammlung die Originalzeichnungen ein. Vgl. Brunel 1986, S. 133.

der einzige Stecher, der Bouchers Motive umsetzte. Auch John Ingram¹³⁴ stach sechs „indische“ Motive, welche sogar in der Akademie 1744 präsentiert wurden.¹³⁵

Berühmt sind ebenso die zehn Stück umfassende Tapisserieentwurfserie „*Chine*“, die Boucher zwischen 1735 und 1745 schuf (*La peche, La chasse, Le jardin, La fare, La danse, Le festin de l'empereur, L'audience de l'empereur, Le mariage, La curiosité, L'oiseau à bonne fortune*). Es entstanden auch mehrere kleinere Stichfolgen, wie zum Beispiel „*Scènes de la vie chinoise*“ oder „*Cinq Sujets Chinois*“.¹³⁶

Teile aus all diesen Werken finden sich als Motive im Blauen Kabinett. Boucher orientierte sich dabei nicht nur an den galanten Phantasievorstellungen der Europäer, sondern bezog reale Details mit ein, die er wohl durch Importe und Missionarsberichte aufschnappte.¹³⁷ Trotzdem ging er kaum über die „Klischees“, derer sich die europäischen Künstler bedienten, hinaus.¹³⁸

Jean-Baptiste Pillement¹³⁹ zog es während seines langen Lebens, im Gegensatz zu François Boucher, durch halb Europa¹⁴⁰ und so auch in die Kaiserstadt Wien. Dies belegt unter anderem ein Anwerbungsbrief des Grafen Fiumiani an Pillement aus Mailand 1762 in dem es heißt: „*M. le Comte Fiumiani informé de ses talents luy offrit une pension de 600 l. pour l'y fixer, mais il préféra d'aller a Vienne où il était apelé et où il est actuellement.*“¹⁴¹

Und eine zweite Quelle erläutert: „*His talents are welcomed here with distinctions by the leading aristocrats. He has already had the opportunity to work for their Imperial Majesties [...].*“¹⁴²

Leider ist heute unbekannt, was genau den Künstler 1763 nach Wien zog.¹⁴³

¹³⁴ Neben ihm stachen auch die Künstler Aveline, Basan, L.Cars, Daullé, François Ravenet und Gilles Demarteau Bilder des berühmten Rokokomeisters. Vgl. Cailleux 1964, S. i.

¹³⁵ Vgl. Brunel 1986, S. 166.

¹³⁶ Vgl. Stein 1996, S. 600-601.

¹³⁷ Vgl. Brunel 1986, S. 167-168.

¹³⁸ Der Fokus wurde auf die Gewandung, das Mobiliar, die exotischen Attribute, Tiere und Pflanzen gelegt. Die Figuren gehen „typischen“, bequemen Beschäftigungen des dortigen Lebens nach wie unter anderem dem Tee trinken. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 65.

¹³⁹ 24.Mai 1728 - 26.April 1808

¹⁴⁰ Unter anderem bereiste er Frankreich, England, Portugal, Spanien und Polen. Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 135 und Gordon-Smith 2000a, S. 171-176.

¹⁴¹ Pillement 1945, S. 21. „*[In Milan] Count Fiumiani informed of his talents offered him a pension of 600 l. (livres) if he would stay there, but he preferred to go to Vienna.*“ Gordon-Smith 2006, S. 94.

¹⁴² Gordon-Smith 2006, S. 101.

¹⁴³ Maria Gordon-Smith nimmt an, dass er vielleicht durch die Empfehlung Eva Maria Veigels, einer Mimin, die sich zeitweise am Wiener Hof aufhielt, eingeladen wurde oder durch einen anderen Bekannten aus seinem großen Freundeskreis. Vgl. Gordon-Smith 2006, Fußnote S. 371 und S. 101.

Unabhängig davon ist diese Tatsache für das Kabinett aufschlussreich. Pillement hatte im Gegensatz zu Boucher die Möglichkeit auch selbst im Porzellanzimmer mitzuarbeiten. Zudem ist bekannt, dass er für den kaiserlichen Hof mehrere Projekte umsetzte, zum Beispiel in Schloss Laxenburg, im Landsitz Niederweiden¹⁴⁴ und in Schönbrunn. Pillements Aufenthalt in Wien beziehungsweise Schönbrunn wird unter anderem anhand zweier Rechnungsbelege in den geheimen Kammerzahlamtsbüchern belegt.¹⁴⁵ Besonders interessant ist hierbei der zweite vom Mai 1765: „308: Dem Mahler Pillmont, wegen für Ihro Maytt die Königin verfertigten Cabinet den betrag.....1650f x (1765, Mai, fol. 512)“.¹⁴⁶

Zudem bezog er auch laut einer Quelle, die sich heute in den *Main Archives of Old Documents Warsaw, Collection Popiel no.173 (59)* befindet, eine Basisbezahlung von 400 Dukaten per annum.¹⁴⁷ Mehrere sekundäre Quellen vermuten außerdem, dass Pillement die jungen Erzherzoginnen in der Zeichenkunst unterwies.¹⁴⁸ Direkte Hinweise, dass er wirklich im Blauen Kabinett arbeitete sind aber in den noch erhaltenen Schriftstücken nicht zu finden.¹⁴⁹

Der Künstler erhielt 1764 eine Einladung des polnischen Königs Stanislaw an dessen Hof zu kommen, was er schlussendlich auch annahm.¹⁵⁰ Dort verweilte er bis 1767 um im Anschluss wieder nach Frankreich zurückzukehren. Es folgte noch ein Aufenthalt in Portugal, bevor er einige Jahre nach seiner Rückkehr nach Frankreich in Lyon am 26. April 1808 verstarb.¹⁵¹

Das gesamte Lebenswerk Pillements umfasst eine riesige Anzahl an Arbeiten.¹⁵²

¹⁴⁴ Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 110 und Berger 1995, S. 198.

¹⁴⁵ „227: Wegen vor dem Mahler Billmann, wegen eines verfertigten Riehs zu den Nieder Weyder Saal für seine Bemühungen 220f - x. (1765, fol. 76)“. Fleischer 1932, S. 84.

¹⁴⁶ Fleischer 1932, S. 93. Dies ist eine relativ große Summe, was darauf schließen lässt, dass es sich um ein größeres Projekt gehandelt haben muss. Um dies zu verdeutlichen vergleiche mit der Summe aus demselben Jahr in S. 22, Fußnote 145.

¹⁴⁷ Vgl. Gordon-Smith 2006, Fußnote S. 372 und S.121.

¹⁴⁸ Unter anderem verweisen Maria Gordon-Smith und auch Ingeborg Zehetner auf eine mündliche Überlieferung in Schönbrunn, die diese Tatsache belegen soll. Jedoch wird in keinem der Texte die eigentliche, primäre Quelle genannt. Gordon-Smith unterstützt diese These nur noch durch die Quellen der Lehrtätigkeit Pillements in Spanien, Portugal und Frankreich. Zehetner meint, dass Marie Christine die Techniken Tusche und Kreide durch seine Hilfe erlernte. Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 105 und Zehetner 2013, S. 15.

¹⁴⁹ Dies liegt darin begründet, dass Pillement sich bei seinen Aufträgen beinahe ununterbrochen am jeweiligen Hof aufhielt. Somit waren zum Beispiel Korrespondenzen über den augenblicklichen Auftrag „unnötig“, da er ja bei der Entstehung anwesend und das Finanzielle bereits geregelt war.

¹⁵⁰ Gordon-Smith geht davon aus, dass er durch die Geburt seines Sohnes Victor dazu gezwungen war, noch einmal am Rückweg nach Paris für einige Monate in Wien Station zu beziehen. Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 135 und S. 173.

¹⁵¹ Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 310.

¹⁵² Er arbeitete sowohl als Maler, wie auch als Graphiker.

Heute gilt er neben Watteau¹⁵³, Huet¹⁵⁴ und Boucher als eine der Koryphäen der Rokoko Chinoiserien. Sie beeinflussten sich mit ihren außergewöhnlichen Motiven auch untereinander¹⁵⁵ ebenso wie viele Nachfolger, was sich auch im Blauen Kabinett widerspiegelt.

Ich möchte hier nun einige für das Porzellanzimmer relevante Werke nennen. Der Großteil sind Stichserien, welche um die Jahre 1758/59 entstanden und publiziert wurden.¹⁵⁶

Eine Serie davon, aus der Motive übernommen wurden, war „*Livre de Chinois*“, an der Pillement ab 1758 arbeitete. Ausgeführt von Pierre Charles Canot und François Antoine Aveline erschien die Druckgraphikfolge im März 1759 in London. Die Darstellungen zeigen mehrere Personen beziehungsweise Familien in verschiedensten exotischen Gartenlandschaften (Abb. 42). Die Szenen „schweben“ scheinbar im Raum des Blattes durch ihre phantasievollen Begrenzungen. Ebenso strahlen seine Figuren eine besondere Leichtigkeit aus.

Im selben Jahr (1758) schuf Pillement, wieder in Zusammenarbeit mit Canot, „*Différentes Figures (Chinoises)*“. Die Blätter zeigen einzelne asiatische Figuren, die in einem Bewegungsmoment erstarrt sind (Abb. 69). Durch Attribute kann der Betrachter sie einer „Berufsgruppe“ zuordnen. Sie erscheinen als eine Fusion europäischer Figuren und exotischer „Accessoires“.

Darstellungen von einzelnen Figuren findet man auch bei der zwölfteiligen Folge „*Allégories des Douze Mois de l'Année*“. In diesem Fall stehen die Dargestellten für die Personifikationen der Monate, wie man schon dem Titel entnehmen kann. Leider wird durch die fehlenden Betitelungen die Zuordnung der einzelnen Monate erschwert. Bei den Inschriften kann man nur Informationen über die Beteiligten (Pillement/Canot) und das Jahr der Publikation (1759) nachlesen, zum Beispiel: „*J. Pillement in. P.C. Canot Sc. Published accord. to Act of Part, March I, 1759.*“

Das letzte Druckprojekt, welches die Gestaltung im Kabinett vervollständigte, war „*The Ladies Amusement or; Whole Art of Japanning Made Easy (1760)*“. An diesem

¹⁵³ Die frühesten Chinoiserien Watteaus sind „*L'Empereur chinois*“, „*Divinite chinoise*“ und „*Figures Chinoises et Tartares*“ (1719). Vgl. Honour 1961, S. 88.

¹⁵⁴ Christophe Huet fertigte unter anderem im *Château de Chantilly* 1735 die „*Grande Singerie*“. Vgl. Honour 1961, S. 90.

¹⁵⁵ 1708 malte Antoine Watteau im *Château de La Muette* im *Cabinet du Roi* die „*Figures Chinoises et Tartares*“. Vgl. Gordon-Smith 2000a, S. 176. Diese Gestaltung war unter anderem prägend für François Boucher und auch Jean-Baptiste Pillement. Ersterer wandelte die Serie in eine Stichfolge um, die auch leicht verändert im Porzellanzimmer auftritt. Vgl. Kriterienkatalog 1.

¹⁵⁶ Viele Abzüge, die für das Kabinett als Vorlagen dienten, befinden sich heute in der Graphischen Sammlung Albertina. Näheres zu diesem Thema siehe u.a. S. 20.

beteiligten sich auch Robert Sayer, Robert Hancock und Anthony Walker.¹⁵⁷ Das 1500 Zeichnungen umfassende Werk fand bei Erscheinen reißenden Absatz. So ist es auch wenig verwunderlich, dass man die Motive daraus mehrfach im Porzellanzimmer findet (vgl. Abb. 38, 39).¹⁵⁸

Ein weiteres interessantes Detail in den Arbeiten Pillements ist, dass die monochrome Farbgebung in Blautönen von ihm schon mehrmals verwendet wurde. So finden sich ein Ölwerk eines Kriegerzuges¹⁵⁹ (Abb. 16) und in Schloss Laxenburg Pastelle mit Landschaftsdarstellungen (1763) in dieser Technik.¹⁶⁰ Dies alles wären Hinweise auf eine mögliche Mitarbeit Pillements.

Eine weitere Inspirationsquelle für das Ausstattungsprojekt waren, neben den beiden Größen der französischen Chinoiseriemode, wahrscheinlich Drucke des Kunstverlegers und –stechers Martin Engelbrecht¹⁶¹. Dieser schuf auch mehrere Chinoiseriestichfolgen¹⁶², die sich in Teilen an Werke Bouchers und Pillements anlehnten.

¹⁵⁷ Die erste Auflage vom Februar 1760 war sowohl in Schwarz-Weiß, wie auch koloriert zu haben. Nur wenige Jahre später erfolgt aufgrund der großen Nachfrage die 2. und im Jahr 1773 schließlich die 3. Auflage. Sowohl Laienkünstler, wie auch Handwerker holten sich Inspirationen aus diesem Stichwerk. Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 46, Gordon-Smith 2000b, S. 120-123 und Fuchs 2001. Heute sind nur mehr drei vollständige Druckwerke (1500 Motive) erhalten: in der Bibliothek des Victoria and Albert Museums, in der Bibliothek des Metropolitan Museum of Art in New York und in der Sammlung von Mrs. Robert D. Chellis in Boston Massachusetts. Vgl. Sayer 1966, Vorwort.

¹⁵⁸ Vor allem die exotischen Pflanzen werden aus dieser Publikation übernommen.

¹⁵⁹ Erinnert ein wenig an den Stich „*Eine Chinesische Hochzeit*“ (zwischen 1747 und 1756) von Jean Baptiste Du Halde, Vgl. Kat. Ausst. Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek 1987, S. 106-110 und Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Inventarnummer 23.8.4854.

¹⁶⁰ Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 50 und S. 114-115, Abb. 95-99.

¹⁶¹ Er übernahm ab 1719 die Schlossersche Buch- & Kunsthandlung. Vgl. Schott 1924, S. 11-12. Zur selben Zeit erwirkte er ein zehn Jahre geltendes, kaiserliches Privileg zum Schutz seiner Verlagswerke. Das von Karl VI. am 13. November 1719 unterzeichnete Privileg „*Impressoria, fasc. 16*“ zeigt die Rechte und Pflichten Martin Engelbrechts auf. Sehr aufschlussreich gestaltet sich hierbei der Abschnitt: „[...] Jedoch solle mehrbesagter Engelbrecht schuldig und gehalten seyn von allen seinen erfindungen jedesmahl wie auch die schuldige 5 exemplaria mit illuminirten Kupferstichen den Verleihung dieses unszeres kayserlichen privilegii zu unszern kayslichen (sic!) Reichs Hofrath zu übergeben. [...]“ Schott 1924, S. 13-14. Das Privileg konnte er durch mehrmaliges Ansuchen bis 1749 weiterführen. Vgl. Schott 1924, S. 14. Dies bedeutet, dass sich die Drucke in Wien befunden haben müssen und somit als Vorlagen dienen konnten. Siebzehn Chinoiserien hält Schott, leider ohne genauere Datierung, in seiner Arbeit fest. Vgl. Schott 1924, S. 88, 89, 152, 153.

¹⁶² Vgl. Kupferstich-Kabinett Dresden Inventarnummer B 1156,2 und Inventarnummer B 1765,2.

7.2. Themenbereiche

Die 213 Graphiken wurden für die Seminarteilnehmer des Seminars „Chinoise Aquarelle in Schloss Schönbrunn“ (SS 2012) von Ebert in mehrere Themenkreise unterteilt ¹⁶³ (Abb. 17):

- Krieger, junger Mann
- Jagd, Fischerei
- Schöne Frauen
- Das Alter
- Architekturen (Pagoden, Tore, Palastarchitektur)
- Schirm, Fächer
- Gelehrter (z.B. Sterndeuter, Astrolabium, Erdkugel und Karten)
- Opern, Theater (Kostümierung, Vogelfänger, Kopfputz)
- Exotische Pflanzen, Tiere (Kokosnuss, Melone, Ananas, Körbe, Ernte, Flora)
- Musik (Glockenspiel, Perkussionsgeräte)
- Große Gruppen (Mutter und Kind, Familien, Soldatengruppen)

Da die Motive gezielt von den Urhebern ausgesucht wurden ¹⁶⁴, kann man annehmen, dass sie eine persönliche Verbindung beziehungsweise auch Vorlieben/Interesse zum Dargestellten hatten. Man findet in den Quellen viele Andeutungen, die durchaus für diese Überlegung sprechen. Durch die große Anzahl an Interpretationsmöglichkeiten kann das nun Folgende aber nur als Auszug dieser Überlegungen betrachtet werden.

Das Thema *Krieger/junger Mann* hat mehrere Verbindungen zum Kaiserhaus. Die Söhne wurden in ihrer Ausbildung militärisch geschult (Abb. 17). ¹⁶⁵ Durch den österreichischen Erbfolgekrieg hatte der Wiener Hof einen noch engeren Kontakt mit „Kriegern“, als es in Friedenszeiten üblich war. ¹⁶⁶ Zudem beeindruckte die Sammlung an Rüstungen und Waffen der Habsburger schon im 18. Jahrhundert die Zeitgenossen. Man findet in den Chinoiserien des Öfteren Stücke, die stark an jene

¹⁶³ Vgl. Ebert 2015b, S. 4-6.

¹⁶⁴ Aus den Serien *Pillements* und *Bouchers* wurden nicht alle Stiche einer Reihe verarbeitet. Dies ist zum Beispiel bei den „*Allégories des Douze Mois de l'Année*“ der Fall (es wurden nur sieben Motive umgesetzt).

¹⁶⁵ Zum Beispiel wurden sie in der Kriegsbaukunst, Artilleriekunst und dem Fortifikationswesen unterrichtet. Vgl. Wachter 1968, S. 96 und Zehetner 2013, S. 8.

¹⁶⁶ Zudem reformierte Maria Theresia die Armee. Vgl. Iby 2008b, S. 32.

in der Sammlung erinnern. Also ist es nicht verwunderlich, das Thema in dieser Form angesprochen zu sehen.

Ähnlich verhält es sich zur *Jagd/ Fischerei* (Abb. 17). Der Kaiser teilte mit vielen seiner Kinder diese Leidenschaft.¹⁶⁷ Franz Stephan entdeckte schon in seiner Jugend diesen Zeitvertreib für sich und betrieb ihn exzessiv. Vor allem in den warmen Monaten frönte man mehrmals in der Woche dem Weidwerk.

Mit dem Thema der *schönen Frau* in der Kunst haben sich sowohl die Europäer, wie auch die Asiaten schon lange beschäftigt (Abb. 17, 102). Natürlich hingen die Ideale in beiden Kulturkreisen stark vom vorherrschenden Geschmack der Zeit ab.¹⁶⁸

Analog verhält es sich ebenso mit dem Thema *des Alters* (Abb. 17, 78). Künstler schenken dem Motiv sehr häufig ihre Aufmerksamkeit, nicht zuletzt durch die enge Verbindung mit Weisheit, Vergänglichkeit und dem Tod. Mit dem *Alter* und dem Idealbild *schöne Frau* war und ist der Mensch seit Anbeginn ständig in Kontakt. Dies galt auch für die kaiserliche Familie. Dadurch ist zu verstehen, dass sie sich in ihrer Kunst, wie schon viele andere vor ihnen, damit auseinandersetzten.

Architekturen beschäftigten den Adel und insbesondere die Herrscherfamilie sehr (Abb. 17, 52). Die Habsburger als Bauherren prägten durch mehrere Generationen vor allem die Repräsentationsbauten der jeweiligen Zeitepoche. Dies gilt ebenso für Maria Theresia und Franz Stephan. Zahlreiche Bau- und Ausstattungsprojekte wurden von ihnen ins Leben gerufen.¹⁶⁹ Zudem befassten sich auch viele Dilettantenmaler mit Architekturstudien. Es existieren noch einige Werke zu diesem Thema in der Graphischen Sammlung Albertina, die von Maria Theresias Schwiegersohn Albert von Sachsen-Teschen stammen (Abb. 17, 33).¹⁷⁰

Schirme und *Fächer* waren in Asien schon in vorchristlicher Zeit im Gebrauch (Abb. 17).¹⁷¹ Über die Jahrhunderte wurden sie immer aufwendiger gestaltet beziehungsweise bemalt. In Europa zur Zeit des Barock und Rokoko dienten die beiden als modisches Accessoire, das gerne auch selbst gestaltet wurde. Solche Beispiele finden sich unter anderem an der Wand des Miniaturenkabinetts in Schloss

¹⁶⁷ Vgl. Pangels 1983, S. 43, S. 291, Koschatzky 1980, S. 421-429, Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1917, S. 33 und Hennings 1961, S. 82-83.

¹⁶⁸ Einen kurzen Auszug zur asiatischen Betrachtungsweise hierzu siehe Eberhard 2004, S. 257-259. Für einen umfangreicheren Einblick siehe: Friederike Gabriele Wappenschmidt, *Das Bild der schönen Frau in der chinesischen Malerei*, phil. Diss. (unpubl.), Bonn 1978. In Bezug auf das europäische Verständnis der „schönen Frau“ zur Zeit des Rokoko und im Besonderen der Einfluss Bouchers darauf siehe: Melissa Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles 2006.

¹⁶⁹ Näheres siehe u.a. S. 12.

¹⁷⁰ Die Architektur zählte zu einer seiner Leidenschaften. Näheres siehe S. 56-57.

¹⁷¹ Vgl. Eberhard 2004, S. 79 und S. 254.

Schönbrunn (Abb. 81, 83, 101, 111, 124). Franz Stephan und seine Kinder fertigten sieben Fächerblätter mit kleinteiligen Motiven.¹⁷² Die Fältelung zeigt, dass sie wohl von den weiblichen Mitgliedern der Familie wirklich genutzt wurden. Durch die Beschäftigung der Familie mit diesen Modestücken ist deren Rezeption im Blauen Kabinett sehr schlüssig.

Ein weiterer Themenbereich umfasst *wissenschaftliche Instrumente* (Abb. 17). Der Kaiser besaß eine große Sammlung an physikalischen, astronomischen und mathematischen Instrumenten.¹⁷³ Auch seine Tochter Maria Anna beschäftigte sich intensiv mit den Naturwissenschaften.¹⁷⁴ Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass die Gelehrten in den Chinoiserien mehrfach mit solchen Objekten dargestellt sind.

Für die Zerstreuungen, die *Opern* und *Theater* boten, begeisterte sich die gesamte Familie (Abb. 17, 57).¹⁷⁵ Da im Winter weder Ausfahrten noch Jagden stattfanden, besuchte man vor allem in dieser Jahreszeit die unterschiedlichsten Bühnenwerke oder richtete selbst die Stücke aus.¹⁷⁶ Durch Khevenhüllers Aufzeichnungen sind uns viele dieser Begebenheiten bekannt.

Ein weiteres Steckpferd des Gemahls Maria Theresias war die *Botanik* (Abb. 17, 70). Der Schlossgarten in Schönbrunn wurde von ihm geplant und mit, für diese Zeit, sehr exotischen Pflanzen ausgestattet.¹⁷⁷ Nach dessen Tod nahm Maria Theresia sich des botanischen Gartens an und förderte ihn im Sinne ihres verstorbenen Gatten weiter.

Die *Musik* nahm eine zentrale Rolle in der kaiserlichen Familie ein (Abb. 17, 73). Die Kinder erhielten alle ausnahmslos Musikunterricht.¹⁷⁸ Familienfeste mit musikalischer Untermalung oder ein Abend mit Hausmusik waren dadurch keine Seltenheit.¹⁷⁹ Wie exotisch und interessant mussten somit die Instrumente der Motivvorlagen für das Porzellanzimmer auf die musikbegeisterten Urheber der Graphiken wirken?

Die *großen Gruppen* können ebenso in enger Verbindung mit der Herrscherfamilie stehen (Abb. 17, 47). Zum einen war die Familie selbst äußerst groß und zum

¹⁷² Vgl. u.a. S. 106 Fußnote 529 oder S. 98 Fußnote 498 und Kriterienkatalog 2.

¹⁷³ Dazu zählten Globen, Planisphären, Quadranten, Uhren, Kompass, Winkelmesser, Waagen, Ferngläser, Brennspiegel, etc. Vgl. Zedinger 2008, S. 246-247.

¹⁷⁴ Vgl. Wachter 1968, S. 190.

¹⁷⁵ Vgl. unter anderem Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1917, S. 33.

¹⁷⁶ Vgl. Hennings 1961, S. 304.

¹⁷⁷ Franz Stephan sandte Nikolaus Joseph Jacquin nach Mittelamerika um besondere Glanzstücke für seine Sammlung zu erhalten. Vgl. Hennings 1961, S. 344.

¹⁷⁸ Vgl. Wachter 1968, S. 96 und S. 175.

¹⁷⁹ Vgl. Tamussino 1989, S. 228.

anderen waren alle stets von einem riesigen Hofstaat umgeben. Einsame Zeiten gab es somit nur selten.

7.3. Technik

Interessant ist, dass selbst die Technik des lasierenden Farbauftrags auf hellem Grund scheinbar auf die Chinoiserien abgestimmt ist. In China, Japan und Korea gestaltete man Rollbilder, Fächer, Laternenfenster und Schirme mit dieser Art der Malereien.¹⁸⁰ Auch könnte man auf die damalige Mode des Reisens¹⁸¹ in fremde Länder anspielen. Die kaiserliche Familie „verreiste“ also für die Motive nach Asien. Die Restaurierung brachte die Zusammensetzung¹⁸² der Farben zum Vorschein. Anders als ursprünglich angenommen, handelt es sich bei den 213 Werken nicht um reine Aquarelle¹⁸³ sondern um eine Mischung aus Aquarell- und Gouachemalerei. Die „*Tableau à guazzo*“, wie die Gouachen auch genannt werden, haben den Vorteil ebenfalls großflächig eingesetzt werden zu können, da sie einen geschmeidigeren und rascheren Farbauftrag zulassen.¹⁸⁴ Außerdem verzeihen sie Fehler eher. Dies ermöglicht die Beimischung von Weißpigmenten¹⁸⁵, die bei Aquarellfarben nicht vorkommen¹⁸⁶, die Deckkraft der Farben aber erhöht (Abb. 18). Somit ist es vor allem für Dilettantenmaler einfacher, sich zu verwirklichen. Die Tatsache, dass man nur wenig Material (Papier, Pinsel, Farbe, Wasser) braucht, erleichtert die Maltechnik an sich. Auch die Mobilität des Künstlers, die sich daraus ergibt, spricht dafür.

¹⁸⁰ Vgl. Koschatzky 1969, S. 12. Obwohl einem als Erstes die asiatischen Keramiken in den Sinn kommen.

¹⁸¹ Das 18. Jahrhundert gilt als „Reisezeitalter“ und die Aquarelle sollten die Abenteuer festhalten. Im akademisch geprägten Wien wurde die Porträtminiatur bevorzugt in dieser Wasserfarbentechnik umgesetzt. Aber auch Landschaften, wie sie zum Beispiel der Künstler Johann Christian Brand (Bruder Friedrich August Brands) in Schmutzers Akademie verbreitete, fanden großen Anklang. Vgl. Koschatzky 1969, S. 14, 65.

¹⁸² Hierbei wird neben dem meist pflanzlichen Farbstoff und dem Wasser noch ein Bindemittel hinzugefügt, meist eine Gummilösung, um einen gleichmäßigen Farbauftrag zu erreichen. Vgl. Roland 1987, S. 42.

¹⁸³ Wie Troschke es in ihrem ersten Restaurierungsbericht ursprünglich angenommen hatte. Vgl. Troschke/Müller-Hess 2013, S. 66-78.

¹⁸⁴ Vgl. Roland 1987, S. 42.

¹⁸⁵ Durch das Vermischen mit dem Weißpigment wirkt die Farbigkeit eher stumpf. Vgl. Koschatzky 1969, S. 13.

¹⁸⁶ Bei den Aquarellen (setzten sich aus dem Farbpigment, dem Bindemittel Gummi Arabicum und Wasser zusammen) bestimmt die Sättigungsstufe der Farbe die Helligkeit oder Dunkelheit des Strichs. Vgl. Koschatzky 1969, S. 6, 12. Dadurch ist es für Laien schwerer die Übergänge abzuschätzen, da man nicht mehr unauffällig eine hellere Überarbeitung schaffen kann.

Die Künstler verwendeten bei den Malereien die Pigmente Preußischblau¹⁸⁷ und Schwerspat.¹⁸⁸ Ersteres, damals noch ein recht „junges“ Pigment, weist eine Farbpalette auf, die sich von leuchtendem, gesättigtem Blau bis zu tiefem Schwarzblau erstreckt.¹⁸⁹ Vor allem bei Verschnitten mit Weißpigmenten erkennt man die verwendete Qualität des lichtbeständigen „*Bleu de Prusse*“¹⁹⁰. Dieses Pigment wird sogar in der Publikation „*The Ladies Amusement*“, an der auch Pillement mitwirkte, im Vorwort für Chinoiserien empfohlen.¹⁹¹

Das, im Falle des Kabinetts, verwendete natürliche Mineralpigment Schwerspat¹⁹² ist ebenso stark lichtbeständig und farbintensiv.¹⁹³ Der Weißton tritt in wässrigen Techniken noch stärker hervor, da die Lasierfähigkeit des Pigments geringer ist. Häufig fand es auch Anwendung als Verschnittmittel, da es sich mit allen Pigmenten sehr gut verträgt.

In manchen Fällen weisen die 213 Blätter auch grünliche Nuancen auf (Abb. 19). Diese Reaktion kann auf verschiedenen Ursachen beruhen. Frau Dr. Troschke geht aber in diesem Fall davon aus, dass es womöglich auf die Verwendung von Gummigut zurückgeht.¹⁹⁴ Das aus gelblichem Harz, Gummi und Wasser entstehende Farb- und Bindemittel fand früher häufig Anwendung in der Aquarellmalerei.¹⁹⁵

Das passive, „kalte“ Preußischblau, in dem die Arbeiten gehalten sind, zieht sich in den Bildraum zurück, schafft also Tiefe.¹⁹⁶ Viele der Werke sind durch gemalte, dünne Rahmungen in jenem Blau noch zusätzlich gefasst worden.¹⁹⁷ Durch diese

¹⁸⁷ Der Alchemist Diesbach stieß 1704 in Berlin zufällig bei chemischen Versuchen auf dieses Pigment. Er konnte das Herstellungsverfahren zwanzig Jahre lang bewahren, bevor es auf Umwegen an die Öffentlichkeit geriet. Vgl. Wehlte 2005, S. 190.

¹⁸⁸ Heute sind diese Farben schon etwas verblasst. Bei der Restaurierung wurde unter anderem festgestellt, dass der Hintergrund bei vielen Blättern in einem hellen Blauton erstrahlte. Heute erkennt man dies nur mehr an wenigen Stellen.

¹⁸⁹ Vgl. Wehlte 2005, S. 188-191.

¹⁹⁰ Die einzigen Probleme des Preußischblaus sind die Alkalieempfindlichkeit und der, bei wässrigen Techniken, auftretende Hang zum Abrieb. Dieser kann durch zu wenig oder zuviel Beigabe von Bindemittel noch gefördert werden. Vgl. Wehlte 2005, S. 189. Im Kabinett lässt sich bei einigen Blättern auch diese Schwäche beobachten. Jedoch kann, neben dieser Eigenheit des Pigments, ebenso die Schichtdicke, Klimaschwankungen und der stark flexible Bildträger eine Ursache für den Abrieb sein. Vgl. Troschke 2013, S. 25.

¹⁹¹ „*Verditor is a fine pale Blue, and Prussian Blue is proper for deep Colours.*“ Sayer 1966, S. 4-5. Neben dieser Anregung erläutert der Autor auch eine mögliche Umsetzung beziehungsweise Technik, für die die Drucke gedacht waren. Vgl. Sayer 1966, S. 5.

¹⁹² Ab wann genau dieses natürliche Pigment Verwendung fand, ist heute nicht mehr bekannt. Nur eine ungefähre, historische Herkunft des künstlichen Gegenstücks *Blanc fixe*, das ab 1830 hergestellt wurde, ist überliefert. Vgl. Wehlte 2005, S. 128.

¹⁹³ Vgl. Wehlte 2005, S. 127-128.

¹⁹⁴ Vgl. Troschke 2013, S. 26.

¹⁹⁵ Vgl. Wehlte 2005, S. 203 und Troschke 2013, S. 26.

¹⁹⁶ Vgl. Koschatzky 1969, S. 7.

¹⁹⁷ Vgl. Merkel 2010, S. 183.

„Scheinpassepartouts“ sollten die Zeichnungen noch mehr aufgewertet und der Eindruck des Tiefenraumes im Bild verstärkt werden.

Das Licht, nicht wie bei typischen Gouachen einfach als weiße und letzte Farbschicht aufgesetzt, entsteht in den Werken des Kabinetts durch das Freilassen des Papieruntergrundes. Man arbeitet sich somit von den hellen Partien zu den dunklen vor. Dies führte auch zu der Annahme, dass es sich im Porzellanzimmer um Aquarelle handelte, obwohl eben auch Elemente der Gouachetechnik verwendet wurden.

7.4. Wasserzeichen und Signets

Eine ungefähre, zeitliche Abfolge der Entstehung der Bilder ist durch die vorhandenen Wasserzeichen leider nicht möglich. Die Dauer ihrer Verwendung erstreckt sich über zu lange Zeitabschnitte beziehungsweise sind noch nicht alle Wasserzeichen aufgearbeitet worden. Die vorhandenen Wasserzeichen¹⁹⁸ sind (Abb. 20):

1. Schriftzug „C&I Honig“ (23 Stk.)
2. Strasburg Lily, Manufaktur Honig (18 Stk.)
3. Pro Patria (von 1683 - 1799 hergestellt¹⁹⁹) mit Löwe (16 Stk.)
4. C&I Honig Schriftzug mit Bienenkorb (Bienenkorbverwendung von 1683 - 1807²⁰⁰, (24 Stk.))
5. IV (19 Stk.)
6. VI (5 Stk.)
7. C&I Honig + Strasburg Lily + W (16 Stk.)
8. C&I Honig + Bienenkorb + Schleife (4 Stk.)
9. C&I Honig mit Bienenkorb + IV (7 Stk.)
10. C&I Honig + Strasburg Lily + Bienenkorb (7 Stk.)

Alle stammen wahrscheinlich aus derselben Papiermühle aus Holland. Die Papiermacherfamilie Honig stellte in der *Het Herdeskind-Mühle* in Zaandijk (1683 - 1856) und in der Papiermühle *De Veenboer* (1738 - 1879) ihre Ware her. Einige Familienmitglieder sind auch in anderen holländischen Mühlen zu finden. Dies führte

¹⁹⁸ Bei der Benennung der einzelnen Wasserzeichen orientierte ich mich an der Dokumentation der Zustandserfassung der Graphiken, die von Mag. Müller-Hess und Mag. Nief erstellt wurde. Vgl. Müller-Hess/Nief 2014.

¹⁹⁹ Vgl. Churchill 1990, S. 28.

²⁰⁰ Vgl. Churchill 1990, S. 28.

zu unzähligen Varianten der Honig-Wasserzeichen.²⁰¹ Das erste Zeichen geht auf die Brüder Cornelius und Jacob Honig zurück und zeigt neben dem Schriftzug einen angehängten Bienenkorb, der auf die Papiermühle „*De vergulde Bijenkorf*“ in Zaandijk verweist.

Leider fand ich während meiner Recherche keine Rechnungen, die den Einkauf des Papiers dokumentiert hätten. Deswegen muss man auch immer berücksichtigen, dass ohne genaue Belege oder Analysen Papierfälschungen nicht ausgeschlossen werden können.²⁰² In Österreich wurde das Honig-Papier von den niederösterreichischen Papiermühlen *Untere Mühle in St. Pölten* und *Rehberg-Mühle bei Ottenschlag* kopiert.²⁰³ Unter anderem verwendeten sie das Posthorn, den Bienenkorb, den Schriftzug „C&I Honig“ und römische Ziffern (unter anderem VI²⁰⁴).

Ein sehr wichtiges Signet gibt einen Einblick auf die Ausführenden des Projektes und wurde von mir schon erwähnt. Auf dem Werk MD056780 (Abb. 21) steht die Inschrift: „*Figures Chinoises Tirées D'après Boucher et Pillement. Peintes en 1763. Par sa Majesté l'Empereur, l'Archiduchesse et l'Archiduchesse Marie.*“

Doch ergeben sich schon hier Fragen. Bezieht sich das Jahr nur auf den Beginn der Anfertigung der Bilder oder schon auf deren Fertigstellung im kompletten Umfang? Und um wen handelt es sich bei „*l'Archiduchesse*“ und „*l'Archiduchesse Marie*“?

Bei letzterer könnte es sich um Maria Christine handeln. Sie war eine sehr engagierte Künstlerin in der Familie.²⁰⁵ Unter anderem vermuteten schon Berger und Gordon-Smith in ihren Arbeiten, dass diese Tochter eine gewisse Rolle bei den Arbeiten im Kabinett spielte.²⁰⁶ Zudem wurde sie „Marie“²⁰⁷ gerufen und auch die später noch erfolgende Stilanalyse meinerseits zeigt ihren Anteil im Projekt auf. Doch muss man berücksichtigen, dass beinahe alle weiblichen Mitglieder der kaiserlichen Familie den Namen „Maria“ erhielten. Selbst die angeheiratete Tochter Isabella von Bourbon-

²⁰¹ Reiter 2006, S. 445.

²⁰² Auf dies machte mich Frau Mag. Müller-Hess aufmerksam. Es findet sich auch bei Reiter 2006 S. 445 dieser Hinweis. Einige Papierhersteller aus anderen Ländern, wie eben zum Beispiel aus Österreich, imitierten die Wasserzeichen, da der Ruf des Papiers äußerst positiv war. Deswegen ist es schwer zu erkennen, ob es sich um das Original oder eine Kopie handelt.

²⁰³ Vgl. Reiter 2006, S. 447.

²⁰⁴ Gibt die Papiersorte an. Vgl. Reiter 2006, S. 447.

²⁰⁵ Was unter anderem die Menge an Zeichnungen der Erzherzogin, die sich noch heute in der Sammlung Albertina befinden, aufzeigt.

²⁰⁶ Vgl. u.a. Gordon-Smith 2006, S. 103.

²⁰⁷ Dieser Rufname findet sich unter anderem bei Briefen der kaiserlichen Familie, im Nachlass des Herzogs Albert („*Conseils à Marie.*“) oder auch auf Drucken mit dem Abbild der Erzherzogin. Vgl. Tamussino 1989, S. 307.

Parma trug diesen Namen. Deswegen kann man nicht allein durch den Rufnamen darauf schließen, dass die Inschrift sich auf Marie Christine bezieht.

Bei „*l'Archiduchesse*“ wird die Zuordnung noch schwieriger. Alle Erzherzoginnen trugen diesen Titel, womit keine gesichert ausgeschlossen werden kann. Eine Möglichkeit der Interpretation wäre die Anordnung der Namen als Rangordnung zu verstehen. Mit „*Majesté l'Empereur*“ wird deutlich zu verstehen gegeben, dass Franz Stephan involviert war. Durch seine Stellung innerhalb der Familie wird er als Erster genannt. Deswegen ist es logisch, wenn die Rangnächsten nach ihm aufscheinen. Je nach zeitlicher Situation ergeben sich aber unterschiedliche Varianten. Maria Anna, als älteste Kaisertochter, hatte vor der Ankunft Isabellas den ersten Rang²⁰⁸ unter den Hofdamen inne und war ebenso wie Maria Christina eine hervorragende Künstlerin. Deswegen wäre es möglich, dass sie gleich nach ihrem Vater genannt würde.

Mit dem Familienzuwachs verschoben sich aber die Positionen. Isabella nahm bis zu ihrem Tod am 27. November 1763 den Platz Maria Annas ein.²⁰⁹ Und auch ihr schreiben Quellen, wie bereits erwähnt, ein großes künstlerisches Talent zu.

Danach wäre wieder, bis zur erneuten Heirat Josephs mit Josepha von Bayern 1764²¹⁰, Maria Anna die erste Hofdame gewesen. Man sieht also, wie komplex sich die Enträtselung der Inschrift gestaltet. Deswegen reicht es hier nicht, allein diesen Hinweis zu interpretieren. Man muss eine Stilanalyse der Hand jedes einzelnen Beteiligten durchführen, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen.

In Bezug auf das Datum denke ich, dass es sich eher auf den Beginn des Projekts beruft als auf das Ende. Vor allem nehme ich es deswegen an, da die Ausstattung des Raumes bis 1772 andauerte und erst durch das Anbringen der Rondelle ihr Ende fand.²¹¹

Ein weiteres Signet befindet sich auf dem Blatt MD056904 (Abb. 22). In Blockbuchstaben stehen dort, mit brauner Tinte geschrieben, die Initialen „P.A.fec.“.

²⁰⁸ Vgl. Tamussino 1989, S. 245.

²⁰⁹ Vgl. Pangels 1983, S. 41.

²¹⁰ Vgl. Iby/Koller 2000, S. 167.

²¹¹ Zudem hatten die einschneidenden Veränderungen in der Familie sicher zur Folge, dass die Arbeiten am Raum immer wieder stoppten. Hier folgt nur ein Auszug der Pränantesten. Am 27. November 1763 verstarb Isabella von Parma. Vgl. Tamussion 1989, S. 267. Im Jahr 1764 unternahm der Hof zwei größere Reisen: nach Ungarn und zur Krönung Josephs zum römischen König nach Frankfurt. Vgl. Wolf 1859, S. 241-248 und S. 224-237. Im Sommer des folgenden Jahres fand die Hochzeit Erzherzogs Leopold in Innsbruck statt, während dessen Aufenthalt der Kaiser verstarb (18. August 1765). Vgl. Wolf 1859, S. 270. 1766 heiratete die „Lieblingstochter“ Maria Christine (6. April) Albert von Sachsen-Teschen und zog nach Pressburg. Vgl. Hertel 2014, S. 40.

Im ersten Moment scheint auch diese Signatur Fragen aufzugeben, da innerhalb der möglichen Künstler keine Person diese Namenskürzel trägt. Doch wenn man die Arbeiten der kaiserlichen Familie, die sich in der Sammlung der Albertina befinden, durchgeht, scheint diese Signatur auf mehreren Werken auf. Hierauf möchte ich aber erst zu einem späteren Moment genauer eingehen.

Außer diesen beiden schriftlichen Hinweisen haben leider keine anderen auf den Blättern die Zeit überdauert. Es könnte sein, da 35 Stück nachträglich beschnitten wurden, dass es noch andere Signaturen gab. Doch wir werden bedauerlicherweise nicht im Stande sein, dies zu rekonstruieren.

Doch könnten auch die plastischen Ausstattungen des Raumes auf die Kunstschaaffenden verweisen. Wie schon erwähnt, fanden im Jahr 1772 vier Rondelle ihren Platz im Porzellanzimmer (Abb. 13). Die idealisierten Profilansichten, welche an eine Münze oder Medaille erinnern, zeigen zwei Damen und zwei Herren. Auch diese tragen Inschriften, die auf die Dargestellten hinweisen:

- M. CHRISTINA · ARCH · AUST · D · SAX (Maria Christina)
- ALBERTUS · REPOL · PR · D · SAX · LR · H (Albert von Sachsen-Teschen)
- ELISABETH · BOURB · P · INF · HISP · F · A · A (Isabella von Bourbon-Parma)
- FRANCISCUS · ROM · IMPERATOR (Franz Stephan)

Haben diese nun nur einen Memoria-Charakter für die Kaiserin?²¹² Oder sind sie auch als Verweise auf die Urheber des Kabinetts zu verstehen?

Um die Künstler des Porzellanzimmers herauszufiltern werde ich in den folgenden Kapiteln nicht nur ihre Leben, ihr Umfeld und die zeitlichen Umstände ansprechen.²¹³ Ich möchte auch eine Stilanalyse der Graphiken im Kabinett anhand gesicherter Werke vornehmen. Diese vergleiche ich untereinander, um so zu einem Ergebnis zu

²¹² Schließlich starben zwei der Dargestellten (Isabella und Franz Stephan) und das Ehepaar (Maria Christine und Albert) zog weiter nach Pressburg. Doch wieso sind dann nicht weitere Familienmitglieder zu sehen, die entweder auch schon verstorben waren oder den Wiener Hof verlassen hatten?

²¹³ Joan Stanley-Baker meint, dass in der westlichen Kunstgeschichte der Fokus vor allem im Erkennen von Mustern, Veränderungen und Ursachen innerhalb der Quellen während der Recherche liegt. Vgl. Stanley-Baker 1995, S. 7.

gelangen. Dabei hilft mir mein selbstangelegter Kriterienkatalog²¹⁴, in dem ich durch eine direkte Gegenüberstellung Gemeinsamkeiten und Unterschiede prägnant herausarbeite. Im ersten Abschnitt über die einzelnen Beteiligten werde ich auf die Person selbst eingehen, auf die von ihr umgesetzten Motive, den Ausdruck in den Werken und die Maltechnik/Pinselführung.

8. Die möglichen KünstlerInnen und ihr Zeichenstil

Zwar gibt es verschiedene Aspekte im Kabinett, die darauf schließen lassen, wer sich daran beteiligt haben könnte.²¹⁵ Bereits Ebert hatte deutlich vier „Hände“ unterschieden, die sie in A, B, C, D unterteilte, ohne ihnen zunächst Namen zuzuweisen. Ich musste die ganze Familie in meine Analyse einbeziehen, um mögliche Beteiligungen zu überprüfen.

Ich beginne mit Mitgliedern der kaiserlichen Familie, die aus verschiedenen Gründen klar auszuschließen sind.

8.1. Maria Theresia

Maria Theresia widmete sich in ihrer Jugend ebenso der Zeichenkunst²¹⁶, wie ihre Kinder es später tun sollten. Aus dieser Zeit sind einige der Blätter in der Graphischen Sammlung der Albertina erhalten. So zum Beispiel die zwei, in einem Passepartout, zusammengefassten Zeichnungen von Ordensschwestern beziehungsweise Heiligen. Das nur 8,2 x 6,6 cm große Blatt mit dem „*Kopf einer heiligen Nonne nach links*“ (Inventarnummer 13620) besticht durch seine Schlichtheit in hoher Zeichenqualität. Mit nur wenigen, schnellen Linien skizzierte die junge Maria Theresia zielsicher das Motiv. Trotz der nur sparsam verwendeten Schraffur entsteht

²¹⁴ Der Katalog orientiert sich am Vorbild Joan Stanley-Bakers. Sie listet unter anderem Folgendes auf: Name, Technik, Größe, Zustand, Malweise (Farben und Kalligraphie), mögliche Fehler in Inschriften und eigene Eindrücke. Vgl. Stanley-Baker 1995, S. 417. Dabei ist jedoch zu beachten, dass Stanley-Baker sich vor allem mit dem Aufdecken von Fälschungen beschäftigte, was in meiner Arbeit nicht der Fall ist. Deswegen findet man in meinem Katalog nur methodische Ansätze, die an ihre Arbeit erinnern.

²¹⁵ Unter anderem auf Blatt MD056780 (Abb. 21) die bereits erwähnte Inschrift: „*Figures Chinoises Tirées D'après Boucher et Pillement. Peintres en 1763 Par sa Majesté l'Empereur, l'Archiduchesse et l'Archiduchesse Marie.*“

²¹⁶ Ihre Lehrer waren unter anderem Daniel Bertoli, ein berühmter Kostümbildner der Zeit und die Malerin Carriera Rosalba, Mitglied der französischen Akademie (1675 - 1757), die die junge Maria Theresia in der Pastellmalerei unterwies. Vgl. Mraz/Mraz 1979, S. 24, Zehetner 2013, S. 12, Plank 1997, S. 103 und Koschatzky 1979, S. 308.

ein gewisser Tiefenraum, der auch durch die unterschiedlich fest angedrückten Bleigriffellinien an Präsenz gewinnt. Doch könnte der sichere Umgang auch daher rühren, weil die Erzherzogin, wie auch später ihre Kinder, nach einem Vorbild arbeitete. In diesem Fall geht die Darstellung auf einen ihrer Lehrer, Antonio Daniele Bertoli, zurück. Er führte das Blatt mit dem Motiv „*Hl. Theresa*“ (Inventarnummer 1833) in annähernd gleichem Format (7,3 x 5,8 cm) und Farbigkeit aus, bevorzugte als Werkzeug allerdings den Pinsel. Ebenso wie das Werk Maria Theresias befindet sich Bertolis Ausführung in der Sammlung Albertina (Inventarnummer 1833). Es gibt, wie bereits erwähnt, noch weitere Arbeiten der späteren Kaiserin, auf die ich aber hier nicht näher eingehen werde, da dies zu weit führen würde.

Das ausgesprochene Talent der Kaiserin wäre also unumstritten vorhanden gewesen, um sich an der Mitarbeit im Blauen Kabinett zu beteiligen. Jedoch zeigen ihre selbst verfassten Briefe aus den 1760ern sowohl im Inhalt wie auch im Erscheinungsbild ihren schon leicht angeschlagenen Gesundheitszustand.²¹⁷ Deswegen sehe ich ihre Beteiligung als sehr unwahrscheinlich an, da die Linienführung bei vielen der Blätter doch sehr exakt ist und man bei dieser Art von Pinselmalereien nur wenig ausbessern kann. Zudem war ihr Tagesablauf²¹⁸ durch die staatlichen Geschäfte sehr eingeeengt und hätte ihr nur wenige Musestunden zugestanden. Gleichfalls wird ihr verfinsterter Gemütszustand nach dem Tod ihres Gatten diese auch nicht gefördert haben.²¹⁹

²¹⁷ So schreibt sie in einem Brief an Maria Antonia von Sachsen am 10. Oktober 1763: „*Sehen Sie mir dieses ganze Gekritzeln nach; ich habe tatsächlich in meiner rechten Schulter einen rasenden Rheumatismus, weshalb mir das Schreiben zunehmend schwerer fiel [...]*“. Etzlstorfer 2008, S. 25. Und dieses Problem wuchs, je älter die Kaiserin wurde. Vgl. Etzlstorfer 2008, S. 28. Außerdem machte ihr in den späten 1760ern auch die Sehkraft zunehmend zu schaffen, was ein Auszug eines Briefes an die Gräfin Edling vom 7. August 1769 zeigt: „*Meine äußerliche Gesundheit scheint zwar gut; ich bin sehr fett, mehr als meine hochseligste Frau Mutter, auch roth, besonders seit den Blättern, aber die Füße, Brust, Augen gehen zu Grunde; [...]. Die Augen sind schier gar hinweg; das Übelste ist, daß ich kein Glas noch Brillen brauchen kann.*“ Etzlstorfer 2008, S. 168.

²¹⁸ Ihr Tagesablauf wurde schon in ihren jungen Jahren festgelegt und beibehalten beziehungsweise den Aufgaben einer Kaiserin angepasst: „*Die ordinaire tåge halbe 6 uhr aufstehen, ankleyden, meess hören, geistliche lesung zwei 2 stund bis halbe 8 uhr. Von halbe 8 uhr mit denen cabinets secretairs expedirn bis 9 uhr. Von 9 bis 12 uhr kinder, frauen, andere sehen. 1 uhr taffel, bis 3 uhr unterhaltung oder ruhen. 3 uhr lesung, todten officium, 4 uhr bis 6 uhr expedirn, schreiben, audienzen. 6 uhr rosengrantz. Von da bis 9 uhr schreiben, conversirn, spaziren, spille, amusante lectures.*“ Etzlstorfer 2008, S. 56 und vgl. Wolf 1859, S. 83-85, Hennings 1961, S. 295.

²¹⁹ Ein Brief vom 12. März 1766 lautet: „*Heute vor fünfundzwanzig Jahren um zwei Uhr in der Nacht war der glücklichste Tag, den ich in meinen Leben gehabt, nach dem 12. Februar 1736. Diese Tage sind aber jetzt Tage der Thränen, und ich wende selbe in höchster Zurückgezogenheit ganz dazu an, um Gott zu danken für seine vergangenen großen Gnaden und ihn für die Zukunft um ein baldiges Ende zu bitten, welches ich von seiner Barmherzigkeit bald erhoffe.*“ Etzlstorfer 2008, S. 66.

8.2. Die Söhne des Kaiserpaares

Die Söhne der Herrscherin²²⁰ wurden in der Fürstenspiegeltradition erzogen.²²¹ Sie widmeten sich der Zeichenkunst während ihrer Ausbildung ausschließlich zu militärischen Zwecken (der Artilleriekunst und dem Fortifikationswesen).²²² Meist blieb diese Beschäftigung dem Kindesalter vorbehalten.²²³ Einer der heute noch bekannten Zeichenlehrer der jungen Erzherzöge war Gabriel Müller.²²⁴ Von einem großen Interesse an der Zeichenkunst der männlichen Sprösslinge ist durch die Quellen nichts überliefert. Zudem sprechen auch der erhebliche Umfang des Unterrichts²²⁵ und das frühe Verlassen der Heimat²²⁶ (bis auf Erzherzog Joseph) gegen die Söhne als mögliche Urheber der Zeichnungen.

8.3. Die Töchter des Kaiserpaares

Anders verhält es sich bei den Töchtern. Ab dem 18. Jahrhundert hielt der Zeichenunterricht Einzug in die Lehrpläne des weiblichen Adels.²²⁷ Zum einen sollten

²²⁰ Erzherzog Josef (späterer Josef II. 13.3.1741 – 20.2.1790), Erzherzog Karl (1.2.1745 – 18.1.1761), Erzherzog Leopold (späterer Leopold II. 5.5.1747 – 1.3.1792), Erzherzog Ferdinand Karl Anton (1.6.1754 – 24.12.1806), Erzherzog Maximilian Franz (8.12.1756 – 27.7.1801). Vgl. Pangels 1983, S. 77, 270, 327, 440, 561.

²²¹ Vgl. und Näheres zum Fürstenspiegel bei Wachter 1968, S. 94.

²²² Josef sollte sich als Siebenjähriger eine halbe Stunde mit dem Reißen/Zeichnen beschäftigen. Vgl. Zehetner 2013, S. 8.

²²³ Vgl. Merkel 2010, S. 156. Zum Beispiel findet man in der Graphischen Sammlung Albertina zwei Landschaften (Inventarnummern 13668 und 13669) unter denen die Inschrift vermerkt: „*antoine Archiduc à l'age de 16 ans.*“ Hierbei könnte es sich um Erzherzog Ferdinand Karl Anton handeln. Die Bilder wären somit ein Jahr vor seiner Hochzeit entstanden. Mit Kreide arbeitete der Künstler die Landschaften aus. Sein Stil ist sehr fein und kleinteilig, gleichzeitig vermittelt die Ausführung aber auch den Eindruck schnell und mit leichter Ungeduld geschaffen worden zu sein. Auf weitere mögliche Werke von Ferdinand Karl Anton bin ich während meiner Recherche nicht mehr gestoßen. Deswegen bleibt es noch offen, ob dies die einzigen (noch erhaltenen) künstlerischen Ergüsse des Erzherzogs waren. Sein hier dargebotener Stil in einer wahrscheinlich frei erfundenen Landschaft lässt sich außerdem nur schwer mit den teilweise doch komplexeren Werken im Kabinett vergleichen. Deswegen schließe ich ihn als einen Künstler des Kabinetts aus.

²²⁴ Dieser lehrte Ferdinand und Maximilian das Zeichnen, was ein Eintrag in den Kammerzahlamtsbüchern des Dezembers des Jahres 1768 zeigt: „356: „*dem Müller Gabriel, wegen Instruierung beider Erzherzogen Ferdinand und Maximilian in der zeichen Kunst pro Remuneratione 412f 30x (1768, Dez., fol. 122)*“ Fleischer 1932, S. 99.

²²⁵ Der Unterricht, vom 7. bis 18. Lebensjahr umfasste: Lesen, Schreiben, Latein, Fremdsprachen, Geschichte, Geographie, Feldmessung, Kriegsbaukunst, Mathematik, Musik, Tanz, Leibesübungen (Fechten und Reiten), Metaphysik, Logik, Rhetorik, Experimentalphysik und Rechtsstudien. Zur Leistungsüberprüfung wurde vor einer Kommission und den Eltern der Fortschritt abgefragt. Vgl. Wachter 1968, S. 96.

²²⁶ Karl Joseph verstirbt schon früh 1761, Leopold übernimmt das Großherzogtum Toskana 1765, Ferdinand Karl Anton wird 1771 Generalgouverneur der Lombardei und Maximilian Franz zieht 1781 nach Bonn, bedingt durch sein geistliches Amt.

²²⁷ Ab 1774 wurde er auch an den normalen Schulen gelehrt. Vgl. Zehetner 2013, S. 9.

sie das kindliche Auge schulen, zum anderen den Eltern einen Einblick in den Fortschritt der Talente des Kindes gewähren.²²⁸

Der Unterricht der Töchter der Kaiserin ist weniger dokumentiert als der der Söhne. Jedoch erfährt man durch die Quellen doch einiges.²²⁹ Das Ziel war, die Mädchen auf die spätere Hochzeit vorzubereiten. So wurde vor allem auf Sprachen und musische Fächer, bereits beim Unterricht der jungen Maria Theresia²³⁰, ein besonderes Augenmerk gelegt.²³¹

Mit sieben Jahren setzte der „regelmäßige“ Unterricht ein, davor gab es aber schon in Maßen Unterricht in Religion, Lesen und Schreiben.²³² Obwohl nicht von allen Kindern die Stundenpläne erhalten sind, ist davon auszugehen, dass sie sich trotzdem sehr stark überschneiden, beziehungsweise auch im Niveau glichen. Die Lehrer kümmerten sich meist gleichzeitig um mehrere Schützlinge.²³³

8.3.1. Maria Elisabeth

Die drittälteste Tochter Maria Elisabeth²³⁴ zeigt nur anhand weniger Beispiele ihr zeichnerisches Können. Es befindet sich heute unter anderem an der Akademie der bildenden Künste in Wien ein Blatt, welches ihr anhand der Signatur: „*ELISABETH. ERZHERZOGIN. del. 1788.*“ zugeschrieben werden kann. Die Darstellung mit dem Titel „*Noli me tangere (Rühre mich nicht an/Halte mich nicht fest)*“ (Inventarnummer HZ 17124 (13/114), 46,0 x 37,9 cm) bezieht sich auf die Auferstehung Jesu im Johannesevangelium (Abb. 23).²³⁵ Der Betrachter erblickt auf der Graphik beide

²²⁸ Vgl. Merkel 2010, S. 155.

²²⁹ So schreibt Podewils am 22.3.1747 über die Erziehung der ältesten Tochter Maria Anna: „*Man lässt sie mehrere Sprachen und ihrem Geschlecht und ihrem Rang angemessenen Wissenschaften lernen [...] man erzieht in ihr einen großen Hang zur Religion und zu ihren Pflichten.*“ Mraz/Mraz 1979, S. 182.

²³⁰ Auf diesen Punkt wurde schon auf S. 34-35 näher eingegangen.

²³¹ Neben diesen Fächern wurden auch Geschichte, Sprachen (Deutsch, Latein, Französisch, Italienisch, Spanisch) und Mathematik gelehrt. Vgl. Wachter 1968, S. 47-48.

²³² Im Gegensatz zu den Unterrichtsstunden der Erzherzöge waren die der Mädchen lockerer organisiert. Vgl. Wachter 1968, S. 86 und S. 175. Die Mädchenerziehung für diese Zeit überschritt am Wiener Hof das übliche Maß, doch sollten die zukünftigen Ehefrauen vor allem die Aufgabe des Kinderkriegens nicht aus den Augen verlieren. Vgl. Wachter 1968, S. 181.

²³³ Dies lag an den dicht aneinanderliegenden Geburtsjahren der Kinder. So bildeten sich auch kleinere Gruppen unter der Kinderschar. Vgl. Wachter 1968, S. 101 und 69. Außerdem mussten so nicht zusätzliche Lehrer gefunden werden. Vgl. Wachter 1968, S. 185.

²³⁴ 13. August 1743 – 22. September 1808

²³⁵ „*Er fragte sie: »Warum weinst du? Wen suchst du? « Sie dachte, er sei der Gärtner, und sagte zu ihm: »Wenn du ihn fortgenommen hast, so sage mir, wohin du ihn gebracht hast. Ich möchte hingehen und ihn holen. « »Maria! « sagte Jesus zu ihr. Sie wandte sich ihm zu und sagte: »Rabbuni! « Das ist hebräisch* und heißt: Mein Herr! Jesus sagte zu ihr: »Halte mich nicht zurück!*

Hauptfiguren Maria Magdalena und Jesus in einer Landschaft mit viel Vegetation. Maria Elisabeth stand hier wohl ein Vorbild zu Verfügung, zu sehen an der durchgehenden Vorzeichnung unter den Kreidelinien.²³⁶ Wegen dieses Umstandes wird die Einschätzung ihres Talentes um einiges erschwert, da sich durch die Verwendung von Vorlagen der eigene Stil häufig verfremdet.²³⁷ Die sehr feine und relativ dunkle Kreuzschraffur, die die in die Breite tendierenden Körper plastisch formt, erinnert in ihrer Präzision an einen Kupferstich (Abb. 23). Man erkennt somit die Geduld, welche Maria Elisabeth während des Prozesses aufgewendet hat. Sehr stimmig erscheint ebenso die Raumwirkung, obwohl immer wieder bei Details Kippmomente auftreten, zum Beispiel bei der Schaufel oder dem Zaun im Hintergrund. In ihrem Stil ähnelt sie ihrer großen Schwester Maria Anna, auf die ich zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingehe.

In der relativ geringen Anzahl von Literatur, die sich mit Maria Elisabeth beschäftigt, wird ihr nur wenig Geist²³⁸, eine böse Zunge und ein Hang zur Eitelkeit nachgesagt.²³⁹ Sie soll ihr Leben „verschlafen“ haben. Auch wird nicht erwähnt, in wie weit sie sich für Kunst interessierte. Jedoch fehlen eigene, schriftliche Zeugnisse, wie zum Beispiel Briefe der Erzherzogin, die diese Ansichten verändern würden.²⁴⁰ Ihr Vermächtnis in Bezug auf künstlerische Werke fällt ebenso relativ klein aus.²⁴¹ Dadurch kann ihr Stil nur bruchstückhaft rekonstruiert werden. Vergleicht man aber das hier erwähnte Beispiel mit Blättern aus dem Kabinett, finden sich nur wenige Übereinstimmungen. Ob sich dies bei einer größeren Anzahl von Vergleichsbeispielen ändern würde, bleibt bis auf weiteres offen. Deswegen halte ich die Mitarbeit Maria Elisabeths am Kabinett zu diesem Zeitpunkt noch für möglich. Durch die genannten Umstände, unter anderem auch fehlende schriftliche Hinweise,

Ich bin noch nicht zu meinem Vater zurückgekehrt. Aber geh zu meinen Brüdern und sage ihnen von mir: Ich gehe zu dem, der mein und euer Vater ist, mein Gott und euer Gott. « Johannes 20/15-17.

²³⁶ Durch deren gute Einarbeitung in die Kreidezeichnung nimmt der Betrachter sie kaum noch wahr.

²³⁷ Manche Dilettanten verbessern ihren Stil dadurch ungemein, da sie einfach direkt kopieren und sich weniger Unstimmigkeiten einschleichen. Dies ist auch im Blauen Kabinett zu beobachten und erschwert bei einigen Blättern eine Zuschreibung. Näheres siehe Kriterienkatalog 1 und u.a. S. 77.

²³⁸ Ein unruhiger Geist und ein nicht vorhandener Lernwille sollen die Deutschkenntnisse eher negativ beeinflusst haben. Vgl. Conte Corti 1950, S. 10.

²³⁹ Vgl. Wachter 1968, S. 74, S. 202-208 und Tamussino 1989, S. 149.

²⁴⁰ Nur Notizen für Beamte und Bedienstete sind heute noch erhalten. Diese geben aber keinen Einblick in Maria Elisabeths Charakter. Alle übrigen Quellen kommen aus der Hand Dritter. Vgl. Pangels 1983, S. 223.

²⁴¹ Fraglich bleibt, ob dies durch ein geringes Interesse Maria Elisabeths verschuldet ist, oder sich über die Jahrhunderte eine Vielzahl von Werken nicht erhalten hat.

fände ich es aber äußerst spekulativ, sie in den Zuschreibungskatalog mit aufzunehmen.

8.3.2. Maria Amalia

Auch bei der eigenwilligen Maria Amalia²⁴² ist Ähnliches zu beobachten wie bei Maria Elisabeth, unter anderem ihre Neigung zur Unauffälligkeit in der Kindheit. Dies könnte durch ihre Position beeinflusst worden sein, da die Nächstälteren bzw. -jüngeren Brüder waren und sie so isolierter zu ihren anderen Schwestern erzogen wurde.²⁴³ Sie zeigt allerdings, ebenso wie ihre Schwestern, künstlerisches Talent, was eine Kreidezeichnung mit dem Thema „*Toter Christus von Engeln getragen*“ (Abb. 24), die sich heute in der Akademie der bildenden Künste in Wien befindet (Inventarnummer HZ 17121 (13/114), 27,7 x 20,7 cm), dokumentiert.²⁴⁴ Leider lässt die vorhandene Signatur das Entstehungsjahr offen: „*M. Amal.: fec*“. Im Zentrum der Graphik steht eine Gruppe von Engeln, die den Sohn Gottes sanft in den Himmel hebt. Wie Maria Elisabeth behalf sich Maria Amalia mit einer Unterzeichnung als Hilfestellung. In diesem Fall ist sie aber viel deutlicher zu sehen, da die kurzen, dünnen Linien der parallelen Schraffur sie nicht komplett verdecken und auch unschraffierte Stellen belassen worden sind (Abb. 24).²⁴⁵ Deswegen erscheint das Bild im Gesamteindruck um einiges heller. Mit Hilfe von Weißhöhungen verstärkte die Erzherzogin noch den plastischen Effekt. Trotz des komplexen Bildaufbaus, der sich aus der Ansammlung der Körper ergibt, präsentiert sich die Raumwirkung äußerst gelungen. Verkürzungen und Proportionen sind gekonnt umgesetzt.

Ein Talent ist bei dieser Zeichnung deutlich zu erkennen. Aber wie bei Maria Elisabeth verrät der spärliche, künstlerische Nachlass nicht viel über die stilistischen Eigenheiten der Erzherzogin. Ferner erwähnen die schriftlichen Quellen nichts über ein besonderes Interesse an der Kunst.²⁴⁶ Wegen der recht isolierten Position in der

²⁴² 26. Februar 1746 - 18. Juni 1804

²⁴³ Vgl. Wachter 1968, S. 209.

²⁴⁴ Doch kann ein zusätzliches Eingreifen Dritter, durch fehlende Vergleichsbeispiele, nicht ausgeschlossen werden. Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 290.

²⁴⁵ Bei Maria Elisabeth ist die Schraffur um einiges dunkler und kräftiger, was die Unterzeichnung mehr versteckt.

²⁴⁶ Nur ihr eigentliches Steckenpferd, die Jagd, wird öfter angegeben. Sie galt als die „Amazonen“ der Familie und begleitete ihren Vater häufig auf seinen Ausflügen. Vgl. Pangels 1983, S. 291-292 und Tamussino 1989, S. 150.

Familie und der Heirat²⁴⁷ im Jahr 1769 finde ich es unwahrscheinlich, dass sie sich am Kabinett beteiligte.

8.3.3. Johanna Gabriele und Maria Josepha

Johanna Gabriele²⁴⁸ und Maria Josepha²⁴⁹, von ihrer Aja Gräfin Lerchenfeld²⁵⁰ erzogen, hinterließen als wichtige Quelle ihren Stundenplan²⁵¹. Durch ihn kann man heute annehmen, dass sich die Stundenpläne der anderen Töchter wohl sehr ähnlich gestalteten. Leider fehlen Zeugnisse über die künstlerischen Errungenschaften der beiden Schwestern komplett. Weder Zeichnungen noch schriftliche Erwähnungen sind vorhanden.²⁵² Was ihren Einfluss auf das Kabinett angeht, kann man zusätzlich durch ihre frühen Tode (22.Dezember 1762/15.Oktober 1767)²⁵³ davon ausgehen, dass sie keinen beziehungsweise kaum einen hatten oder Werke dafür anfertigten. Aus diesen Gründen schließe ich die beiden Schwestern als mögliche Künstler aus.

8.3.4. Maria Karolina

Das dreizehnte Kind Maria Karolina²⁵⁴ hatte im Vergleich zu den zuvor behandelten Geschwistern einen engeren Bezug zur Kunst.²⁵⁵ Die Aja Judith Brandis unterrichtete sie unter anderem in dieser, was eine Nachricht Maria Theresias festhält.²⁵⁶ Jedoch ist davon auszugehen, dass Gabriele Bertrand, welche Maria Karolina ebenso in

²⁴⁷ Sie wurde vermutlich, wie es ebenso bei den anderen Schwestern zu beobachten ist (zum Beispiel bei Maria Josepha), sehr penibel darauf vorbereitet und dürfte somit nur mehr wenig Freizeit zur Verfügung gehabt haben. Vgl. Wachter 1968, S. 224.

²⁴⁸ 4.Februar 1750 - 23.Dezember 1762

²⁴⁹ 19.März 1751 - 15.Oktober 1767

²⁵⁰ Vgl. Tamussino 1989, S. 150.

²⁵¹ 7:30 aufstehen, 8:30 Schreibmeister (Lesen, Schreiben, Buchstabieren), 10:00 Hl. Messe, 11:00 Französisch, 12:00 Essen, 14:00 Religion bei Pater Richter (3x Woche), 15:00 geographische Karten, tradieciren, Fabeln, Fragbuch und dergleichen, 16:00 Tanzmeister, 17:00 Rosenkranz in Kirche, Abends Spiel, Visiten, Theater und ausgehen. Vgl. Wachter 1968, S. 218. Die späteren Heiraten hatten wohl auch Einfluss auf individuelle Änderungen in den Stundenplänen. Vgl. Wachter 1968, S. 224, Perrig 1999, S. 27-29 und Iby 2008a, S. 27.

²⁵² Selbst im Stundenplan wird der Zeichenunterricht nicht erwähnt.

²⁵³ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 160 und 167.

²⁵⁴ 13.August 1752 - 8.September 1814

²⁵⁵ Trotzdem muss sie die Mutter in einem Brief ermahnen (9.8.1767): „Setze pünktlich Deine Studien in der Musik, Malerei, Geschichte, Geographie, im Lateinischen [...] fort.“ („Vous continuerez avec exactitude vos exercices dans la musique, peinture, histoire, géographie, dans le latin et dans tout sorte d'ouvrages.“) Plank 1997, S. 110, Fußnote 354, Rothe 1940, S. 260 oder Arneth 1881, S. 30.

²⁵⁶ „Du verdankst ihr alles, was Du in Schreiben, Musik und Malen erlernt hast [...].“ Wachter 1968, S. 227.

diesem Fach unterwies, mehr Einfluss auf das Talent der jungen Erzherzogin hatte.²⁵⁷ In der Akademie der bildenden Künste findet sich auch eine Kreidezeichnung von ihr (Inventarnummer HZ 17128 (13/114), 41,0 x 28,0 cm).²⁵⁸ Bei der „*Kopfstudie eines alten Mannes*“²⁵⁹ wurde auf eine Vorzeichnung mit Bleigriffel verzichtet (Abb. 25). Ferner zeichnet sie sich durch eine gezielte Reduzierung aus. Maria Karoline griff für die Modellierung auf das Verwischen der Kreide zurück und setzte nur an den markantesten Stellen des Gesichts eine parallele Schraffur oder Weißhöhung. Diese sehr professionell erscheinende Umsetzung hebt sich deutlich von den Graphiken der anderen Schwestern ab, die auch in der Akademie archiviert sind. Gleich verhält es sich mit einem weiteren Werk, welches in der Graphischen Sammlung Albertina erhalten ist (Inventarnummer 13677). Die Bleistiftzeichnung, die eine „*Bäuerin am Brunnen*“ zeigt, wirkt gleichfalls reduziert und akkurat. Sie greift für die gezielt gesetzte Schattierung vor allem auf die Parallelschraffur zurück. Die dunkelsten Partien weisen aber auch Kreuzschraffuren auf. Bei den optischen Verkürzungen im Raum lassen sich leichte Unsicherheiten feststellen, zum Beispiel beim Brunnen. Zurückzuführen ist dies womöglich auf das Alter der Erzherzogin. Laut dem Vermerk auf dem Passepartout: „*Marie Charlotte archiduchessa Reine de Naples a l'age 12 ans.*“ ergibt sich zwischen den hier genannten Beispielen eine Altersdifferenz von drei Jahren. Man erkennt also durch diese Gegenüberstellung deutlich, wie sich die Erzherzogin weiterentwickelte. Die beiden Zeichnungen sind mit Werken aus dem Kabinett aber kaum vergleichbar. Diese berechnete Reduziertheit bei den Darstellungen findet man nur in Ansätzen. Ein Hinweis also, dass auch diese Tochter Maria Theresias wohl nicht im Raum mitarbeitete. Des Weiteren bereitete sie sich, genauso wie ihre etwas älteren Schwestern, intensiv auf die zukünftige Hochzeit vor und hatte einen dichten Tagesplan. Dieser intensivierte sich noch nach der Festlegung, wen sie heiraten sollte.²⁶⁰ Wegen des frühen Todes Johanna Gabrielas und Maria Josephas musste sie deren Heiratskandidaten, Ferdinand von Neapel, zum Mann nehmen. Am 7. April 1768, nach ihrer Prokurahochzeit, verließ Maria Karolina den Wiener Hof.²⁶¹

²⁵⁷ Sie begleitete die Erzherzogin sogar nach Neapel. Vgl. Zedinger 2008, S. 257.

²⁵⁸ Durch dieses Blatt erhielt sie, wie ihre Schwester Maria Anna, die Ehrenmitgliedschaft an der Akademie (März 1767). Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 290.

²⁵⁹ Auf der Rückseite liest man die leicht irritierende Inschrift: „*Inv. 17128 von Marie Elisabeth, Erzherz. von Oest. ??; von Erzherz. Charlotte fecit 1765?*“.

²⁶⁰ Vgl. Wachter 1968, S. 230.

²⁶¹ Vgl. Wachter 1968, S. 230-231 und Weissensteiner 1994, S. 174-175.

8.3.5. Maria Antonia

Maria Antonias²⁶² Stundenplan wurde schon früh (1765) auf ihre zukünftige Eheschließung mit dem französischen Thronfolger abgestimmt. Auch ihre Erzieherin war Judith Brandis.²⁶³ Es rückten neben Französisch die musischen Fächer in den Vordergrund, da sie die weiblichen Vorzüge der zukünftigen Königin betonen sollten: Musik, Singen, Zeichnen, Handarbeiten und Tanz.²⁶⁴ Hierzu wurden sogar französische Lehrer an den Wiener Hof gerufen. Im Jahr 1770 sollte sich nach der Hochzeit zeigen, was dieser abgestimmte Stundenplan bewirkt hatte.²⁶⁵

Wie von den anderen Schwestern erhielt sich von Maria Antonia ebenso eine kleine Auswahl an Zeichnungen. Eines der wohl bekanntesten ist das Porträt, welches sie mit zehn Jahren von ihrem Vater fertigte.²⁶⁶ Die Rötelsezeichnung (Inventarnummer 20586, 19,8 x 16,9 cm) zeigt noch deutlich Unsicherheiten der jungen Dilettantin, wie zum Beispiel die verschobenen Gesichtsproportionen. Gleichzeitig beweist die Graphik aber auch, wie talentiert die Erzherzogin gewesen ist. Sie hält die Merkmale Franz Stephans genau fest, sodass man ihn klar erkennt. Die Konturlinien treten stark hervor und sind mit großer Selbstsicherheit gezogen worden. Im Gegensatz dazu wirkt die wolkige Schraffur unausgegoren, da die Übergänge recht abrupt erscheinen.

Unverkennbar anders verhält es sich bei dem, womöglich von der Erzherzogin, später erstellten Werk „*Engelskopf*“ (Inventarnummer HZ 8410 (14/114), 43,2 x 36,0 cm) an der Akademie der bildenden Künste (Abb. 26).²⁶⁷ Die Ausführung zeigt eine bemerkenswerte Qualität. Konturen hatte der Urheber des Bildes vermieden.²⁶⁸ Einzig die Flächen mit den fein abgestuften Grautönen formen das Motiv. Die Modellierung des Körpers erfolgte durch Verwischungen der Kreide und durch gezielt gesetzte, parallele Schraffuren. Einige Partien sind durch Weißhöhungen noch hervorgehoben worden (Abb. 26). Sollte es wirklich von Maria Antonia stammen, hätte sie innerhalb weniger Jahre bemerkenswerte Fortschritte gemacht. Da die

²⁶² 2. November 1755 - 16. Oktober 1793

²⁶³ Vgl. Tamussino 1989, S. 150-151.

²⁶⁴ Vgl. Wachter 1968, S. 238.

²⁶⁵ Da Maria Antonia ein eher unruhiges Gemüt aufwies und für sie hauptsächlich Vergnügungen im Vordergrund standen, kann man noch Jahre nach ihrer Abreise nach Frankreich die Ermahnungen Maria Theresias, etwas für ihren Geist zu tun, in der Korrespondenz mitverfolgen. Vgl. unter anderem Wachter 1968, S. 243-244.

²⁶⁶ Sie trägt die Inschrift: „*L'Archiduchesse Antoinette a l'age de 10 ans; Francois I.*“

²⁶⁷ Sie müsste es kurz vor ihrer Hochzeit (1770) gefertigt haben. Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 291.

²⁶⁸ Man erkennt aber noch leichte Spuren einer schwach angedrückten Vorzeichnung.

Inschrift: „*M. Ant del:*“ aber zu wenig preisgibt, kann man nicht mit Bestimmtheit davon ausgehen, dass sie diese Graphik schuf.

Dass sie am Kabinett mitgearbeitet haben könnte, ist nicht vollkommen von der Hand zu weisen. Maria Antonia war künstlerisch äußerst begabt, was auch von mehreren Quellen bestätigt wird. Doch wenn man das Porträt, welches 1765 datiert, also ungefähr in die Zeit des Entstehens der Chinoiserien, diesen gegenüberstellt, merkt man, wie kindlich die Erzherzogin noch arbeitete. Es gibt zwar einige wenige Graphiken, welche diese Naivität des Stils zeigen, doch unterscheidet sich zum Beispiel die Art des Umgangs mit den Linien und der Schraffur deutlich vom Blatt der Albertina. Zudem stand sie, wie schon zu Beginn kurz angesprochen, ab 1765 unter einem hohen Leistungsdruck, da in diesem Jahr ihre zukünftige Hochzeit mit dem Thronfolger Frankreichs beschlossen wurde. Ab jenem Zeitpunkt erweiterte sich ihr Unterrichtspensum, um sie bestmöglich auf den französischen Hof vorzubereiten.²⁶⁹ Aus diesen Gründen glaube ich, dass sie ebenso als Mitarbeitende auszuschließen ist.

8.4. Möglicher beteiligter Künstler außerhalb der Kaiserlichen Familie - Franz Fuxeder

Außer der kaiserlichen Familie und Jean-Baptiste Pillement gibt es noch einen professionellen Künstler in Schönbrunn, der durch schriftliche Quellenvermerke als Mitwirkender von mir in Betracht gezogen werden musste, Franz Fuxeder.

Dieser Künstler wird in den Kammerzahlamtsbüchern erwähnt. Eine Eintragung zeigt seine Tätigkeit als „indianischer Mahler“: „900: dem Fuxeder Cammer Mahler Vor 4 Blat Pergament Indianische gewächs zu mahlen. (1778, Juli)“.²⁷⁰ In einem anderen Abschnitt wird vermerkt: „660: dem Fuxeder Mahler die auslaag in blauen Cabinet zu Schönbrunn.....663f56x (1772, fol.766)“.²⁷¹ Da er indianische Motive umsetzte und laut Aufzeichnung im Blauen Kabinett arbeitete, könnte die Möglichkeit seiner Mitarbeit bei den Graphiken bestehen. Leider sind bis auf diese Eintragungen keine weiteren Hinweise zu dem Kammermaler vorhanden. Es fehlen ebenso gesicherte Werke, die einen Vergleich mit Blättern im Kabinett möglich gemacht hätten. Deswegen lässt sich allein durch die zweite vage Eintragung ein mögliches

²⁶⁹ Vgl. Wachter 1968, S. 238-244.

²⁷⁰ Fleischer 1932, S. 164.

²⁷¹ Fleischer 1932, S. 134.

Mitwirken nicht gesichert bestätigen.²⁷² Im Zuge der Recherchen stieß ich auf eine weitere Quelle. Ein Hofbaubeamter vermerkt 1775: „*vormahlens in diesem Cabinet alle Ornamenten gefasset*.“²⁷³ Dieser Hinweis könnte durchaus mit Franz Fuxeder zusammenhängen. Die Höhe des Lohnes (663f56x) würde dem Aufwand entsprechen, da sehr viele Ornamente gefasst werden mussten. Aus diesem Grund denke ich, dass man dem Kammermaler diesen Beitrag zuschreiben sollte und er als einer der Urheber der Graphiken ausscheidet. Dafür spricht außerdem, dass die Eintragungen erst in den 1770ern aufscheinen, also in der Fertigstellungsphase des Zimmers.²⁷⁴

Nun möchte ich mich den Personen zuwenden, die, im Gegensatz zu den vorher behandelten, durch verschiedene Hinweise für mich in die engere Auswahl der Urheber gekommen sind.

8.5. Erzherzogin Maria Anna

Geboren wurde die Marianna gerufene Erzherzogin als zweite Tochter am 6. Oktober 1738.²⁷⁵

Ihr Verhältnis zu den Geschwistern wirkt nach Einsicht verschiedener Quellen zwiespältig. Sie hatte zwar einen äußerst wachen Geist, doch erschien sie, durch ihre Zurückgezogenheit wegen ihrer stets angeschlagenen Gesundheit²⁷⁶, eher langweilig für die aufgeweckten Mitglieder der Familie.²⁷⁷ Zudem soll die Beziehung zu ihrer Schwägerin Isabella angespannt gewesen sein.²⁷⁸ Trotzdem zeigt der liebevolle Briefverkehr mit Maria Amalia und Maria Karolina nach deren Hochzeiten ein engeres Schwesternband auf.²⁷⁹

Maria Anna hing auch stark an ihrem Vater Franz Stephan. Dies lag unter anderem an den ähnlichen Interessen der beiden, zum Beispiel der Jagd, dem Kartenspiel,

²⁷² Auch Raschauer kann ihn sich als mitwirkenden Künstler vorstellen. Vgl. Raschauer 1932, S. 140.

²⁷³ Vgl. Raschauer 1926, S. 261.

²⁷⁴ Wahrscheinlich sollte bei der Fertigstellung des langjährigen Projekts der Raum perfekt sein. Dafür mussten auch die Holzschnitzereien in aufgefrischtem, blauem Glanz erstrahlen.

²⁷⁵ Vgl. Pangels 1983, S. 23.

²⁷⁶ 1757 erkrankte Maria Anna an einer Lungenentzündung, die ihre Körperhaltung und Gesundheit stark angriff. Dadurch kam die Kaiserin von dem Plan ab ihre Älteste zu verheiraten. Vgl. Tamussino 1989, S. 145.

²⁷⁷ Vgl. Wachter 1968, S. 74, 188.

²⁷⁸ Näheres siehe S. 56 Fußnote 352.

²⁷⁹ Vgl. Pangels 1983, S. 48 und Engels 1964, S. 37.

den Naturwissenschaften und der Kunst.²⁸⁰ Nach dem unerwarteten Tod des Vaters zog sich Marianna zusehends am Hof zurück und widmete sich ihren Talenten. Nur mehr bei wenigen Ereignissen trat sie als Hauptakteurin ins Rampenlicht. Zum Beispiel wurde sie am 2. Februar 1766 zur Äbtissin im Prager Damenstift ernannt.²⁸¹ Die Erzherzogin zog jedoch nicht in deren Einrichtung ein, da das Klima für ihren Gesundheitszustand schädigend gewesen wäre. Nach dem Tod ihrer Mutter verließ sie Wien, um sich in ein Kloster in Kärnten zurückzuziehen.²⁸²

Im Zuge ihrer Ausbildung wurde, wie bei den anderen Geschwistern, ein besonderes Augenmerk auf künstlerische Tätigkeiten gelegt.²⁸³ Zu Maria Annas Lehrern zählten Jakob Schmutzer und Friedrich August Brand.²⁸⁴ Über den Bruder des letzteren, Johann Christian Brand, ein früher deutsch-österreichischer Aquarellmeister²⁸⁵, könnte Maria Anna auch wichtige Einblicke in die Aquarell-/Gouachetechnik bekommen haben. Sie fertigte in ihrer künstlerischen Laufbahn vornehmlich Rötél-, Feder- und Pinselzeichnungen, sowie Kupferstiche und Radierungen. Ihre qualitätvollen Arbeiten führten zu zwei Mitgliedschaften: an der Kaiserlichen Kupferstecherakademie²⁸⁶ 1767 und der Großherzoglichen Akademie der Künste in Florenz 1769.²⁸⁷ Bis heute haben sich noch zwei Arbeiten²⁸⁸, die ihr Können aufzeigen, in der Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten. Beide sind Kopfstudien einer weiblichen Figur in Dreiviertelansicht in einem sehr großen Maßstab. Das erste Porträt (Inventarnummer HZ 17120 (13/114)) zeigt eine Frau mit kunstvoll aufgesteckten Haaren unter einem voluminösen Tuch. Ihr offener, neugieriger Blick wandert nach rechts aus dem Bildraum. Sie wirkt, als würde sie auf

²⁸⁰ Vgl. Pangels 1983, S. 43.

²⁸¹ Vgl. Engels 1964, S. 27.

²⁸² Am 22. April 1781 war der endgültige Abschied vom Hof. Vgl. Pangels 1983, S. 60.

²⁸³ Vgl. Engels 1964, S. 48.

²⁸⁴ Brand sollte später Akademieprofessor für Landschaftszeichnung und –malerei werden. Vgl. Wachter 1968, S. 190.

²⁸⁵ Vgl. Koschatzky 1969, S. 65.

²⁸⁶ Diese wurde von Jakob Schmutzer, der auch das Amt als Zeichenlehrer bei Maria Anna bekleidete, ins Leben gerufen.

²⁸⁷ Die Ehrenmitgliedschaft ermöglichte jedoch kein direktes Studium an den Akademien. Vgl. Zehetner 2013, S. 11 und Weissensteiner 1994, S. 40.

²⁸⁸ Die Zuschreibung des unsignierten „Frauenkopfs“ in Rötél soll sich unter anderem durch die Niederschrift der ersten Akademiegeschichte (1783) Anton Weinkopfs erklären. Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 290. Weinkopf hält fest: *„Erzherzogin Marie Anne, königliche Hoheit, geruhte der Akademie eine Handzeichnung zuzustellen, und sich zum Mitglied erklären zu lassen. Den 5. März 1767...“* Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 290. Die zweite Studie ist signiert und datiert: *„Erzherl. Maria Anna del. 1793“*.

etwas warten. Für den Betrachter spannend sind die unterschiedlichen Materialitäten, die die Erzherzogin möglichst realistisch festzuhalten versucht. Dies steigert Maria Anna noch im zweiten Werk (Abb. 27). Die Dame auf dem Blatt mit der Inventarnummer HZ 17123 (13/114) trägt ein gestreiftes Tuch, wie einen Turban um den Kopf gewunden. Eine Stola hat sie sich über die linke Schulter geworfen und auf ihrem Kleid prangt eine große Brosche. Ein zweites Schmuckstück, eine Manschette mit Perlen und Edelsteinen verziert, präsentiert sich an der Schulter. Die Perle wiederholt sich in Form eines tropfenförmigen Ohrrings. Der Gesichtsausdruck der Frau wirkt beunruhigt fragend: die Augen sind aufgerissen, der Mund leicht geöffnet (Abb. 27).

Man sieht bei beiden Zeichnungen die Genauigkeit und Sorgfalt, die die Erzherzogin ihren Werken angedeihen ließ. Die häufig angewendete Kreuzschraffur ist mit Bedacht und viel Geduld²⁸⁹ gesetzt. Selbst an den dunkelsten Punkten sind die Linien exakt angeordnet. Die Proportionierung der einzelnen Bildelemente zueinander zeigt ein harmonisches Gesamtbild.²⁹⁰ Dies ist ebenso beim Licht-/Schattenverhältnis ersichtlich, mit dem sie auch versucht die Materialitäten der dargestellten Stoffe zu verdeutlichen. Auf dem qualitätvollen, zweiten „Frauenbildnis“ (HZ 17123 (13/114)), kann man neben dem Signet auch das Entstehungsjahr 1793 lesen.

Nur wenige Jahre nach der Entstehung dieser beiden Werken sollten die zunehmenden gesundheitlichen Probleme der Erzherzogin ihrer künstlerischen Tätigkeit ein Ende bereiten.²⁹¹

Marianna ist eine der Kandidaten, welche ich in die nähere Auswahl der Urheber einbeziehe. Sie war zur gegebenen Zeit bei Hof, betätigte sich viel in der Kunst und arbeitete auch bei anderen Ausstattungsprojekten²⁹² mit.

²⁸⁹ Dies ist bei vielen der Arbeiten Maria Christinas nicht in dieser Form zu beobachten. Vgl. Abb. 29.

²⁹⁰ Wobei man annehmen kann, dass dieser Zeichnung wahrscheinlich wie bei vielen Dilettantenwerken ein Vorbild zu Grunde liegt, was meiner Meinung nach die sicher gezogenen Linien der Unterzeichnungen zeigen.

²⁹¹ Vgl. Engels 1964, S. 50.

²⁹² Im Miniaturenkabinett hängen einige Werke mit ihrer Signatur: „M.A.“. Näheres hierzu siehe S. 97-98.

8.6. Erzherzogin Marie Christine

Am 13. Mai 1742 wurde die künstlerisch talentierte Erzherzogin Maria Christine Josepha Johanna Antonia geboren.²⁹³ Sie erhielt die liebevollen Kosenamen „Mimi“, „Mimerl“ oder „Madame Mimi“ von ihren Eltern.²⁹⁴ Die Geschwister nannten sie schlicht „Maria“²⁹⁵ oder „Marie“.²⁹⁶ Ihr Erziehungsprogramm beinhaltete, wie auch bei den anderen Töchtern, Religion, Geschichte, Fremdsprachen, Zeichen- und Tanzunterricht. Die Mutter liebte diese Tochter innig und räumte ihr sogar Sonderprivilegien ein. Aus diesem Grund war es nicht verwunderlich, dass die anderen Geschwister weniger gut auf Marie Christine zu sprechen waren.²⁹⁷ Ein „Privileg“ war unter anderem, dass sie den von ihr gewünschten Mann, Prinz Albert von Sachsen-Teschen, heiraten konnte.²⁹⁸ Dies geschah am 8. April 1766²⁹⁹.

Maria Christina residierte nach ihrer Hochzeit mit Albert von Sachsen-Teschen bis ins Jahr 1780 in Pressburg. Die unmittelbare Nähe zu Wien ermöglichte zwischen Mutter und Tochter viele gegenseitige Besuche.³⁰⁰ Somit blieb die enge Verbindung zwischen ihnen stets erhalten. Nach dem Tod des Onkels Carl Alexander von Lothringen (4. Juli 1780) und dem Tod der Kaiserin (29. November 1780) zog sie mit ihrem Mann als Statthalterin der Niederlande nach Brüssel. Dort blieben sie über ein Jahrzehnt, mussten aber dann wegen des Einfalls französischer Truppen fliehen.³⁰¹ 1798 verschied Marie Christine.³⁰²

Die Zeichenkunst wurde das Steckenpferd des jungen Mädchens, auch wenn sie sich vor allem auf das Kopieren von Werken konzentrierte.³⁰³ Sie verwirklichte ihr Talent in den Techniken Gouache, Tusche, Pastell, Kreide und Aquarell.

²⁹³ Vgl. Hertel 2014, S. 35.

²⁹⁴ Vgl. Pangels 1983, S. 30, S. 164.

²⁹⁵ So nennt sie ihr Bruder Leopold in seinen Tagebucheinträgen.

²⁹⁶ Vgl. Tamussino 1989, S. 147. Dieser Rufname ist insofern irritierend, da alle Töchter Maria Theresias „Maria“ im Namen führten. Näheres zu diesem Problem siehe u.a. S. 31-32.

²⁹⁷ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 60-61. Einen weiteren Einblick bietet unter anderem zu diesem Thema das Tagebuch ihres Bruders Leopold („*Stato della famiglia*“). Doch denke ich, dass er in seinen Tiraden gegen die Schwester leicht übertrieb. Er hätte, wenn sie ihm wirklich so missfallen wäre, wohl kaum zugestimmt, dass sein Sohn Carl Ludwig von ihr und Albert adoptiert wird. Vgl. Benedik 2014b, S. 29.

²⁹⁸ Wobei fraglich ist, was passieren hätte können, wenn ihr Vater Franz Stephan, der für einen anderen Kandidaten plädierte, nicht verstorben wäre. Vgl. Hertel 2014, S. 39.

²⁹⁹ Vgl. Tamussino 1989, S. 282.

³⁰⁰ Auch der Briefwechsel war sehr intensiv. Vgl. Pangels 1983, S. 182 und Rothe 1940, S. 139.

³⁰¹ Vgl. Benedik 2014b, S. 30. Noch weitere Informationen zu diesem Thema siehe S. 59.

³⁰² Vgl. Benedik 2014a, S. 15.

³⁰³ Diese Leidenschaft sieht man unter anderem auf einem Selbstbildnis aus dem Jahr 1765, welches im Hintergrund die von ihr gefertigten Bilder zeigt. Vgl. Hertel 2014, S. 44 und Yonan 2009,

Eine Zeichenlehrerin der Erzherzogin soll Gabriele Bertrand gewesen sein.³⁰⁴ Ein weiterer Mentor stammte wohl aus der Künstlerfamilie Grassi.³⁰⁵

Über die Schätzung ihres Talentes innerhalb der Familie gibt ein Brief der Kaiserin im Dezember 1762 Aufschluss: „*Das hübsche Bild und Ihr reizender Brief waren sehr aufmerksam und ließen mich einige Augenblicke meine entmutigende Lage vergessen; ich weiß dies dankbar zu schätzen. [...]*“³⁰⁶

Leider wird aus dieser Quelle nicht ersichtlich, welches Bild wohl gemeint war. Doch hat gerade diese Tochter, sehr viele Beispiele ihres Könnens hinterlassen und gibt uns somit einen guten Überblick über ihre Arbeitsweise. Zu finden sind sie heute vor allem in der Graphischen Sammlung Albertina.

Ein Blatt aus einer kleinen Serie, welches schon einen relativ fortgeschrittenen Stil widerspiegelt, ist „*Montagnarde*“ (26,5 x 20,4 cm, Inventarnummer 13654).³⁰⁷

Die Motive der Reihe basieren auf den Drucken „*Les Cris de Paris*“ des Künstlers Edmé Bouchardon und befinden sich heute gleichfalls in der Sammlung der Albertina.³⁰⁸ Diese Werke der Erzherzogin sind in derselben Technik wie im Porzellankabinett umgesetzt worden und zeigen somit sehr deutlich die kleinen Eigenheiten Marie Christines in der malerischen Umsetzung.³⁰⁹ Zwölf Darstellungen der Folge *Premiere Suite*³¹⁰ sind in blauer Tusche gehalten und datieren auf das

S. 149 und Kunsthistorisches Museum Wien, Inventarnummer 8786. Sie war sowohl an der holländischen, wie auch französischen Kunst interessiert. Vgl. Yonan 2009, S. 145 und 153.

³⁰⁴ Die ab 1738 in Wien weilende Gabriele Bertrand (1730 - 1796) wird 1764 die Zeichenlehrerin Maria Karolinas und Maria Antonias. Erstere begleitet sie sogar nach ihrer Hochzeit nach Neapel, wo sie bis 1770 verweilte, um anschließend wieder nach Wien zurückzukehren. Es zog sie kurzzeitig (3 Jahre) auch nach Brüssel. Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 193-194 und Iby 2008c, S. 54. Zehetner geht davon aus, dass Marie Christine die Gouachetechnik von ihr erlernte, gibt jedoch keine Quelle an, die die These stützt, dass Bertrand auch Marie Christines Lehrerin war. Vgl. Zehetner 2013, S. 12.

³⁰⁵ Vgl. Merkel 2010, S. 156 und Fußnote 13 und Wolf 1863, S. 8.

³⁰⁶ Perrig 1999, S. 51. Das Ereignis für sein Entstehen ist höchstwahrscheinlich die Erkrankung Johanna Gabrielas. Vgl. Merkel 2010, S. 159.

³⁰⁷ Auf dem Passepartout wurde die Künstlerin vermerkt „*Marie Christine Archiduchesse*“. Laut Fr. Dr. Dossi stammt die Signatur wahrscheinlich von Albert von Sachsen-Teschens Sammlungsbediensteten. Somit kann die Zuschreibung als gesichert angesehen werden.

³⁰⁸ Diese Drucke Bouchardons entstanden zwischen 1737 - 1746 (5 Folgen zu je 12 Blättern). Sowohl jene Serie Bouchardons, wie auch Marie Christines Kopien nach seinen Stichen, werden schon im Altbestand der Albertina angeführt. Sie zeigen die Pariser Handwerksberufe der untersten Bevölkerungsschichten und somit auch einen Ausschnitt des damaligen Stadtbildes. Vgl. Zehetner 2013, S. 53, 73 und 72 und Graphische Sammlung Albertina Wien, Inventarnummer 13640-13651.

³⁰⁹ So änderte Maria Christina unter anderem auch motivische Details, wie den Hintergrund und die Rahmung. Vgl. Zehetner 2013, S. 73-74.

³¹⁰ Ein Beispiel der Serie ist auch „*Crieuse devieux Chapeaux*“ (Inventarnummer 13642 (12(kaiserliche Familie))). Näheres siehe Kriterienkatalog 2.

Jahr 1763 (Abb. 87), die sechs übrigen, in roter Tusche, zählen zur *Seconde Suite* und sind leider undatiert (Abb. 28).³¹¹

Zu letzteren gehört „*Montagnarde*“ („Bergländlerin“, Abb. 28).³¹² In einem schlichten Rahmen mit Kreisverzierungen erblickt der Betrachter die Rückenansicht einer Frau. Der Hintergrund ist auf eine Grasfläche mit einigen Steinen reduziert. Durch den Schlagschatten der Figur wird zudem ersichtlich, dass die Dame vor einer Mauer stehen muss. Ihre Haltung erscheint steif. Nur der aufwendige Faltenwurf ihrer Tracht, bestehend aus Kleid, Schürze und Kopftuch, lockern die Erscheinung auf. Über der rechten Schulter verläuft der Tragegurt ihres Bauchladens. Leider ist nicht auszumachen, was die Dame genau anbietet.

Marie Christine benötigte in dieser Schaffensperiode bei der Übernahme von Motiven noch eine Vorzeichnung als Unterstützung.³¹³ Die krakelige Linie mit Bleigriffel wird immer wieder durchbrochen und schimmert unter der roten, dünnen Pinselkontur durch. Letztere führt sie sehr sorgfältig aus. Trotzdem erkennt man an den dunklen, dickeren Bereichen, dass sie durch eine Korrektur der zuerst gezogenen Pinselstriche entstanden (Abb. 29). Im Gegensatz zu früheren Arbeiten, hat sich das Ausmaß aber wesentlich verkleinert. Ähnlich verhält es sich bei der körperformenden, parallelen Schraffur. Die exakte Malweise erinnert immer mehr an eine Druckgraphik. Die Lavierungen, die die Modellierung zusätzlich unterstützten, treten noch leicht fleckig auf (Abb. 29).³¹⁴ Dies mindert den stark plastischen Eindruck aber nicht. Nur die Haltung der Figur überzeugt weniger. Wie für Marie Christines Arbeiten üblich, kippen Details bei ihren optischen Verkürzungen.³¹⁵ In diesem Fall sind die Füße zu weit nach rechts vorne geraten. Dies wird vor allem beim Vergleich mit dem Oberkörper deutlich (Abb. 28). Aber durch den präsenten, bauschigen Faltenwurf konnte die Künstlerin diesen kleinen Fehler gut überspielen.

Ihre Mitarbeit im Blauen Kabinett wird schon bei den frühesten kunstgeschichtlichen Arbeiten angenommen. Hierbei stützen sich viele auf die längere Inschrift auf einem der Blätter im Zimmer, die unzähligen, historischen Quellen, die ihre künstlerische Tätigkeit im Allgemeinen benennen und ihre enge Verbindung zur Mutter, die den

³¹¹ Anhand des Stils würde ich sie direkt nach der *Premiere Suite* einordnen (um/nach 1763). Vgl. S. 48, 100-101 und Graphische Sammlung Albertina Wien, Inventarnummer 13651-13656.

³¹² Auch „*Gagne petit Auvergnat*:“ (Inventarnummer 13653 (12(Kaiserliche Familie))) zählt zur *Seconde Suite*. Vgl. Kriterienkatalog 2.

³¹³ Dies sollte sich im Laufe der Zeit ändern. Näheres siehe S. 101.

³¹⁴ Dieses Problem tritt bei Marie Christine bis in die Spätphase auf.

³¹⁵ Hierauf werde ich später noch genauer eingehen.

Raum nutzte. Ein weiterer Hinweis könnte das Rondell im Raum sein. Doch reichen diese Hinweise wirklich, um sie als eine der Urheberinnen anzusehen?

8.7. Franz Stephan I. von Lothringen

Franz Anton Stephan von Lothringen wurde am 8. Dezember 1708 als vierter Sohn in Schloss Lunéville in Lothringen geboren.³¹⁶ Schon früh in seinem jungen Leben begann der Erziehungsplan, der von seinem Vater Leopold festgelegt wurde.³¹⁷ Dieser gab dem jungen Herzog seine Leidenschaft für die Kunst, die Wissenschaft und die Jagd mit auf den Lebensweg.³¹⁸ Seine ersten Ausbilder am lothringischen Hof waren Graf Jean Philippe de Vidampierre und Baron Karl Pfütschner.³¹⁹

Die Zukunftspläne führten Franz Stephan aber an den Wiener Hof, wo er den Feinschliff seiner Ausbildung erhielt und, wenn alles wie geplant verlief, auch die Hand Maria Theresias, der Tochter Karls VI.³²⁰ Hierbei wurden ihm der Obrist-Kämmerer Johann Caspar Graf von Cobenzl, Wilhelm Reinhard Freiherr von Neipperg, Pater Günther (erster Beichtvater und Lateinlehrer), Jesuitenpater Udalrich Assel (Latein- und Philosophielehrer ab 1724) und Appellationsrat Franz Anton Langer (Geographie-, Geschichts-, Rhetorik- und Rechtskundler) an die Seite gestellt.³²¹ Für den zukünftigen Herrscher Lothringens erarbeitete man, wie für die Kaisertochter, einen Stundenplan.³²² Trotz der Fülle an Unterrichtsstunden, die zum

³¹⁶ Vgl. Zedinger 2008, S. 15.

³¹⁷ Vgl. Hennings 1961, S. 35.

³¹⁸ Unter der Regierung Leopolds erlebte Lothringen einen Aufschwung in der Wirtschaft, der Wissenschaft und der Kunst. Vgl. Zedinger 2008, S. 25-30. Franz Stephan förderte diese ebenso mit einem besonderen Augenmerk auf den Kulturaustausch, zum Beispiel zwischen Wien und Florenz. Vgl. Grauer 1932, S. 114.

³¹⁹ Vgl. Zedinger 2008, S. 31 und Hennings 1961, S. 73.

³²⁰ Schon sehr früh schmiedeten Karl VI. und Herzog Leopold Heiratspläne zwischen ihren Kindern. Um Karl VI. die Möglichkeit einer Umentscheidung zu erschweren, forderte der Herzog, dass sein Sohn am Wiener Hof erzogen werden sollte. Somit konnte Franz Stephan seine Position in der Habsburger Familie besser sichern. Vgl. Zedinger 2008, S. 33-34.

³²¹ Vgl. Zedinger 2008, S. 39-40.

³²² Diese fanden auch bei den Kindern des Herrscherpaares Verwendung. Vgl. S. 36 Fußnote 225 und S. 37 Fußnote 231. Franz Stephan sollte um sieben Uhr aufstehen, sich ankleiden und die Messe besuchen. Um neun Uhr begann dann der eigentliche Unterricht. Das erste Fach war Deutsch, danach folgten Latein und der Reitunterricht, mit einer anschließenden „Lesestunde“. Nach der Mittagspause und Spielstunde um viertel nach zwei lernte er erneut Latein und widmete sich anschließend der mathematischen Wissenschaft und Reißkunst. Zur erneuten körperlichen Ertüchtigung wurde getanzt oder gefochten. Von vier bis halb fünf zog die Weltbeschreibung und die Wappenkunst die Aufmerksamkeit des jungen Mannes auf sich. Bis halb sieben konnte der Herzog wieder spielen. Danach sollten die eingegangenen Korrespondenzen bearbeitet werden und die Audienzen erfolgen. Um neun fand das Abendessen statt und die letzte Stunde vor dem Schlafengehen sollte noch die Geschichtsbeschreibung besprochen oder in der Bibel gelesen werden. Vgl. Hennings 1961, S. 80-82.

größten Teil durch andere „Verpflichtungen“ nicht stattfanden, fiel es dem Jüngling nicht schwer den Stoff zu behalten.³²³

Kurz nach dem Abschluss der Erziehung verstarb Herzog Leopold³²⁴ unerwartet und machte somit seinen Sohn Franz Stephan zum Familienoberhaupt des Hauses Lothringen. Eine Rückkehr in die Heimat war dadurch unumgänglich geworden. Trotz seiner hart erarbeiteten Position in der Familie Karls VI.³²⁵ befürchtete der Herzogssohn, dass das Heiratsabkommen nicht eingehalten werden könnte. Deswegen verließ er nur ungern Wien und seine zukünftige Braut.

In den Jahren 1731/32 reiste Franz Stephan durch die wichtigsten Städte der österreichischen Niederlande, Englands, Deutschlands und Schlesiens.³²⁶ Die folgenden Jahre verbrachte er in Lothringen, immer in der Ungewissheit, ob das Heiratsprojekt mit Wien wirklich noch zustande kommen würde. Schlussendlich tat es das im Jahre 1736. Der glücklichen Ehe mit Maria Theresia entsprangen insgesamt sechzehn Kinder. Im Gegensatz zur Kaiserin war Franz Stephan überaus beliebt bei seinen Sprösslingen.³²⁷ Weniger beherrschend und äußerst moderat im Umgang mit Strafen, suchten sie gern seine Nähe.

Sein Tagesablauf war weniger streng durchorganisiert als der seiner Ehefrau.³²⁸ Dies bedeutete jedoch nicht, wie häufig in der Literatur angedeutet, dass Franz Stephan ein geringeres Arbeitspensum zu leisten hatte als seine Frau. Gerade in den ersten Regierungsjahren Maria Theresias unterstützte er sie, so gut er konnte. Dies zeigen die archivarischen Bestände auf.³²⁹

³²³ Vgl. Hennings 1961, S. 95.

³²⁴ Er starb am 27.3.1729. Vgl. Zedinger 2008, S. 45.

³²⁵ Karl VI. war begeistert von dem jungen Franz Stephan. Er vermerkte dies in seinen Tagebüchern. „*Prinz Lothringen find hibsich, wohl gewachs, manierlich redt Teutsch.*“, „*Prinz Lothringen lustig.*“, „*Bürost ganzen Tag wie gestern, Prinz Lothringen da, herzig 14 Jahre alt.*“ Hennings 1961, S. 61.

³²⁶ Städte wie Antwerpen, Leyden, Delft, Greenwich, London, Wolfenbüttel, Braunschweig, Potsdam, Berlin und Breslau standen auf der Reiseroute. Vgl. Zedinger 2008, S. 54-60.

³²⁷ Vgl. Wachter 1968, S. 58.

³²⁸ Früh morgens besprach er mit seinen Untergebenen Pfütschner und Toissaint Hausangelegenheiten. Zur Mittagsstunde dinierte er mit der Kaiserin. Am Abend folgten verschiedene Vergnügungen, wie Gesellschaften, Theater und Bälle. Jagden bzw. Beizen wurden häufig nach Lust und Laune in diesen Alltag integriert. Vgl. Wolf 1859, S. 139. Der preußische Gesandte Podewils erwähnt: „*Wenn er nicht auf die Jagd geht, verbringt er einen Teil des Vormittags damit, Schriftstücke zu unterschreiben, in seinen Finanzangelegenheiten zu arbeiten, manchmal nur der Form wegen auch in anderen, und den Konferenzen beizuwohnen. Er spielt dann Ball, was er sehr gern tut. Nach dem Mittagessen spielt er Billard. Abends kommt er zum Pharaospiel, für das er aber nicht viel übrig zu haben scheint. Von da geht er ins Schauspiel, um nachher bei der Prinzessin Charlotte (=Schwester, Anmerkung der Autorin) zu Abend zu essen.*“ Hennings 1961, S. 301.

³²⁹ Vgl. Zedinger 2008, S. 84-88. Er war ebenso eine politisch wichtige Herrscherpersönlichkeit. Die anerkennenden Schriften für seine Arbeit verklangen aber immer mehr vom 18. ins 19. Jahrhundert durch den langen Schatten den der Ruhm seiner Frau warf. Vgl. Schmid 1991, S. 6. Seine

In seiner Freizeit widmete er sich sonst seinen Leidenschaften für die Naturwissenschaften, Zoologie, Botanik und Mineralogie.³³⁰ Auch für mechanische und maschinelle Fortschritte, sowie das Schnitzen interessierte sich der Kaiser.³³¹

Er skizzierte während Besprechungen immer wieder kleinere Bilder.³³² Vielleicht entstand auch die kleine, in rot und grün gehaltene Rose, die sich heute in der Sammlung der Albertina befindet, während einer dieser „Musestunden“.³³³ Ferner begegnen einem im Miniaturenkabinett des Schlosses Schönbrunn weitere Arbeiten des Kaisers. In diesem Fall sind sie aber um einiges aufwendiger und zeigen das große künstlerische Talent des Herrschers.

Franz Stephans Darstellung „*Junge Bäuerin mit Strohhut hält einen großen Korb, mit Eiern befüllt, in den Händen*“ (MD040083; 21,5 x 17,5 cm, Abb. 30) strahlt eine gewisse Harmonie aus und entspricht in seinem Gesamtauftreten dem typischen Rokokoideal der Zeit. Das Motiv geht auf „*La Marchande d' Œufs*“ François Bouchers zurück, welches John Ingram in einer Druckgraphik umsetzte. Einer der Drucke befindet sich heute in der Albertina (Inventarnummer HB 125.1/S.66/92; 24,7 x 16,7 cm). Die Ausführung ist trotz der Größe der Malfläche, die sich bis an die Blattränder erstreckt, sehr kleinteilig und fein. Den gleichen Eindruck vermittelt das im Vordergrund platzierte „*Imp. Franciscus fecit 1760*“ (Abb. 31).³³⁴ Die Farben wurden sorgfältig gewählt und aufeinander abgestimmt angemischt. Die Malweise lässt nicht erkennen, ob eine Unterzeichnung vorhanden ist.

Mittig im Bildraum des ländlichen Idylls platzierte Franz Stephan die Hauptperson, das Bauernmädchen. Sie hält einen Korb mit strahlend, weißen Eiern unter ihrem Arm, den sie dem Betrachter präsentiert. Der Korb wird vom Faltenwurf der schlichten, in Braun- und Blautönen gehaltenen Gewandung des Mädchens umrahmt und hebt ihn noch zusätzlich hervor. Um den Fokus aber nicht allein auf die „Ware“ zu lenken, wiederholt sich der goldige Farbton des Korbs in dem Sonnenhut. Somit richtet der Betrachter seinen Blick gleichfalls auf das fein geschnittene Gesicht der jungen Frau (Abb. 31). Gerade hier wird die Kunstfertigkeit des Kaisers deutlich.

Einflussbereiche umfassen die Finanz- und Wirtschaftspolitik, die Militärpolitik und die Kaiser- und Reichspolitik. Vgl. Schmid 1991, S. 12.

³³⁰ Vgl. unter anderem Grauer 1932, S. 114 und Hennings 1961, S. 344.

³³¹ Vgl. Hennings 1961, S. 260 und S. 339.

³³² Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000, S. 284.

³³³ Genauerer siehe Kriterienkatalog 2, 13616 (12(kaiserliche Familie)).

³³⁴ Franz Stephans Unterschrift in anderen Dokumenten änderte sich je nach Sprache des Textes, bei Französisch mit „*François*“ und bei Deutsch mit „*Frantz*“. Vgl. Zedinger 2008, S. 36. Deswegen ist interessant, dass gerade in diesem privaten Kabinett die Signatur einen so hochoffiziellen Eindruck vermittelt.

Die dünnen, kurzen Pinsellinien ermöglichen die zarten Nuancen im Teint der Haut und die akkurat gezogenen Gesichtzüge. Wäre die Darstellung monochrom gehalten, wie im Blauen Kabinett, entstünde der Eindruck eines Stichs.

Der Hintergrund nimmt sich stark zurück. Die Farben Grün und Braun dominieren ihn. Eine Baumgruppe, leicht von dem Mädchen, einem verwitterten Holzzaun und einem steinernen Gebäudekomplex verdeckt, zieht sich tief in den Bildraum hinein (Abb. 30). Zusammen mit der präzisen, parallelen Schraffur im kontrastreichen Licht-/Schattenspiel entsteht dadurch ein sehr plastischer Raumeindruck. Nach dieser Abhandlung über die Miniatur stellt sich die Frage: war auch der geliebte Ehegatte Franz Stephan in die Gestaltung des Blauen Kabinetts involviert und wenn ja in welchem Ausmaß?

8.8. Isabella von Parma

Isabelle-Marie-Louise von Parma erblickte am 31. Dezember 1741 als Tochter des Herzogs Philipp von Parma das Licht der Welt.³³⁵

Ihre Kindheit³³⁶ verbrachte, die auch „Elisabetha“³³⁷ gerufene, am Hof in Spanien und Frankreich und im Schloss Colorno³³⁸. Der französische Einfluss blieb, trotz ihrer vielen unterschiedlichen Aufenthaltsorte, durch ihre Mutter allgegenwärtig.³³⁹

Isabella soll laut eigenen, biographischen Einstreuungen in ihren selbstverfassten Schriften auch ein kleiner Wildfang gewesen sein.³⁴⁰ Daran änderte der aufwendige Unterricht, welcher durchaus mit dem der Kinder Maria Theresias vergleichbar war, nur langsam etwas. Die Fächer umfassten Religion, Geschichte, Geographie und Sprachen wie Französisch, Italienisch, Spanisch und Deutsch.³⁴¹ Ihre künstlerischen

³³⁵ Vgl. Tamussino 1989, S. 9 und Wolf 1863, S. 13.

³³⁶ Über die Kindheit und Jugend Isabellas existieren nur wenige Dokumente. Vgl. Tamussino 1989, S. 39-40.

³³⁷ Dieser Rufname findet sich mehrfach auf Drucken der Zeit und auch auf dem großen Medaillon im Blauen Kabinett.

³³⁸ Die Mutter Isabellas Louise-Elisabeth bevorzugte dieses Schloss und ließ es auch dementsprechend ihren Vorstellungen im französischen Stil durch Handwerker und Künstler anpassen. Vgl. Tamussino 1989, S. 52.

³³⁹ Sie orderte viel aus Frankreich: Bücher, Musikalien, Papiere, Malutensilien, Pflanzen, Rouge, etc. Vgl. Tamussino 1989, S. 52.

³⁴⁰ Vgl. Tamussino 1989, S. 40.

³⁴¹ Vgl. Tamussino 1989, S. 62.

Talente lagen vor allem in der Musik, der Literatur³⁴² und der bildenden Kunst. Das Amt ihres Zeichenlehrers bekleidete der italienische Künstler Ferrari.³⁴³

Trotz mehrerer Quellen, die Isabella von Parma als hochtalentierte Künstlerin benennen³⁴⁴, ist es schwer, sie als solche zumindest in der Malerei zu analysieren. Es existieren nur wenige Beispiele für Vergleiche. Tamussino erwähnt drei frühe Werke³⁴⁵, gibt aber nicht an, wo sie sich heute genau befinden sollen. Doch sind diese nicht die Einzigen.

Dass Isabella noch künstlerisch in Wien aktiv war, beweisen unter anderem sieben minimalistische Bleigriffelzeichnungen, die laut Beschriftung gesichert auf die Infantin zurückgehen. Sie sind heute noch im Altbestand der Sammlung Albertina erhalten. Die Graphiken zeigen Vertreter aus der einfachen Bevölkerung: Korbträgerin (Inventarnummer 13629), Bauer (Inventarnummer 13630), Gemüsefrau (Inventarnummer 13631, Abb. 32), Fischer (Inventarnummer 13632), Wasserträgerin (Inventarnummer 13633), Fassbinder (Inventarnummer 13634) und Jäger (Inventarnummer 13635).

Auf die Gemüsefrau werde ich hier noch etwas genauer eingehen. Trotz des kleinen Formats (zwischen 8 x 6 cm), arbeitete Isabella sehr genau in diesen Bleigriffelwerken. Ob die Motive von ihr selbst gestaltet wurden oder auf ein Vorbild zurückgehen, ist mir nicht bekannt und konnte auch nicht durch Recherchen geklärt werden.

Die Gemüsefrau (Abb. 32), mit ihrer leicht gedrunghenen Figur, schreitet durch den, auf wenige Linien reduzierten Bildraum. Im Hintergrund erkennt man, klar konturiert, eine Brücke und mehrere Häuser deren Schatten durch eine sorgfältig ausgeführte Schraffur gekennzeichnet sind. Die Frau balanciert einen Gemüsekorb auf ihrem behüteten Kopf. Ihre Hände, die sichtbare Rechte hält einen Beutel, stemmt sie in die fülligen Hüften. An einer langen Schnur in Höhe der Füße baumelt ein Schlüsselbund. Trotz der Reduziertheit der Linien erkennt man das künstlerische Potenzial der Infantin. Durch die Technik war es ihr möglich sehr fein und detailreich zu arbeiten. Leichte Unsicherheiten in der Perspektive überspielt sie mit Hilfe der

³⁴² Von ihrer Hand sind mehrere literarische Ergüsse erhalten geblieben. Vgl. Tamussino 1989, S. 64.

³⁴³ Vgl. Tamussino 1989, S. 64.

³⁴⁴ Vgl. Hertel 2014, S. 37. Isabella soll gezeichnet, gemalt und sich auch als Kupferstecherin betätigt haben. Vgl. Tamussino 1989, S. 63.

³⁴⁵ Sie erwähnt ein Pastellbild mit dem Motiv der „*Carità Romana*“, zwei Zeichnungen mit einem Motiv aus Colorno und einem anderen mit der *Ponte Verde* und *Rocchetta* in Parma und ein gegenseitig angefertigtes Porträt Isabellas und Marie Christines. Vgl. Tamussino 1989, S. 63 und 227.

Schattensetzung (Abb. 32). Diese besteht sowohl aus einer Parallel-, wie auch einer Kreuzschraffur. Letztere erkennt man im Bereich des Schlagschattens.

Ähnlich wie hier arbeitet sie auch bei den anderen sechs Motiven.

Neben diesen zeichnerischen Indizien verrät auch der spätere Schwager Albert von Sachsen-Teschen in seinen *„Mémoires de ma vie“*, dass sie in Wien einiges schuf: *„Gleich nach meiner Ankunft war ich der neuvermählten Prinzessin vorgestellt worden. Diese wirklich erstaunliche Frau war noch nicht zwanzigjährig und nicht nur versehen mit allen Vorzügen des Herzens, die sie schätzenswert machten, sondern auch mit allen Kenntnissen und Talenten, die man bei einem noch so vollendeten jungen Mann hätte suchen können.[...], so daß sie nicht nur in jenen Bereichen, die für eine Dame von Stand notwendig sind, sondern vielmehr auch auf abstrakten Gebieten, von der Mathematik bis zur Taktik, sich eingehende Kenntnisse erworben hatte. Sie hatte zu alledem noch ein besonderes Talent für Musik - sie spielte unter anderem hervorragend Violine - und für Zeichnen und Malerei, aber auch für das Kunsthandwerk, in welchem sie die von ihr beschäftigten Künstlern anzuleiten wußte.“*³⁴⁶

Die Historikerin Ursula Tamussino glaubt auch, dass Isabella im Porzellankabinett mitwirkte.³⁴⁷ Während ihrer Zeit am Wiener Hof konnte sie auf jeden Fall weiter ihre künstlerischen Interessen vertiefen. Die ebenfalls begabte Schwägerin Maria Christina könnte diese Leidenschaft noch zusätzlich angestachelt haben.³⁴⁸ Ihr inniges Verhältnis zueinander³⁴⁹ und das Talent, welches beide zeigen, sprechen eindeutig dafür. Schon vor der Hochzeit³⁵⁰ gab es zwischen den jungen Frauen einen regen Briefwechsel.³⁵¹

³⁴⁶ Tamussino 1989, S. 176.

³⁴⁷ Vgl. Tamussino 1989, S. 227. Diese Aussage wird aber nicht durch eine genaue Quellenangabe unterstützt. Ebenso wenig bei anderen Historikern, die diesen Umstand in Betracht ziehen.

³⁴⁸ Dies vermutet auch Tamussino 1989, S. 227.

³⁴⁹ Viele Quellen berichten davon. Unter anderem auch der spätere Mann Maria Christines, Albert: *„Sie (Isabella, Anmerkung der Autorin) schien damals eine tiefe Neigung zur zweiten Erzherzogin, ihrer Schwägerin Marie gefasst zu haben und wurde deren intimste Freundin [...]“* Tamussino 1989, S. 176.

³⁵⁰ Am 2. Oktober 1760 trafen sich die beiden Brautleute (Isabella und Joseph) zum ersten Mal persönlich in Schloss Laxenburg. Vier Tage später fanden die Hochzeitsfeierlichkeiten statt. Vgl. Weissensteiner 1994, S. 67-68.

³⁵¹ Vgl. Badinter 2008 und Wolf 1863, S. 13. Der erste Brief von Isabella stammt vom 6. Juli. Vgl. Tamussino 1989, S. 89. Leider sind heute nur mehr die Briefe Isabellas erhalten. Vgl. Tamussino 1989, S. 197. Somit fehlen wichtige Eindrücke über deren Beziehung, die man durch die Antworten Marie Christines gewonnen hätte.

Doch auch die restlichen Familienmitglieder verstanden sich mit der Ehefrau Josephs.³⁵² Drei Monate nach ihrer Ankunft war sie schon in die Familie integriert.³⁵³ Im August 1761 erwartete Isabella ihr erstes Kind.³⁵⁴ Es folgten zwei Fehlgeburten im Sommer 1762 und am 23. Jänner 1763.³⁵⁵ Bereits im Sommer 1763 war Isabella wieder in froher Erwartung.³⁵⁶ Doch die Pocken rafften die junge Thronfolgerin und ihr Ungeborenes schon am 27. November 1763 dahin.³⁵⁷

Das heißt, dass die Zeitspanne ihres Schaffens am Wiener Hof zwar kurz war (1760 - 1763)³⁵⁸, doch ist Isabella nicht als eine der Beteiligten am Blauen Kabinett auszuschließen.

8.9. Albert von Sachsen-Teschen

Albert von Sachsen-Teschen, Prinz aus dem kurfürstlichen und königlichen Haus Wettin, wurde am 11. Juli 1738 als sechstes Kind des Kurfürsten von Dresden, Friedrich August II. und Maria Josepha von Österreich³⁵⁹, geboren.³⁶⁰ Aufgewachsen gegenüber dem Gebäude, welches eine der berühmtesten Kunstsammlungen der Zeit enthielt, dem Zwinger, ist es nicht verwunderlich, dass der Fürstensohn sich schon früh für die Kunst³⁶¹ interessierte, beziehungsweise sich auch in diesem Bereich betätigte. Seine zu diesem Zeitpunkt entstandenen, sehr akkuraten Zeichnungen waren Geschenke an seine Eltern zu deren Namens- und Geburtstagen.³⁶² Oder sie waren Studien für die späteren militärischen Einsätze, wie man sie auch bei den Söhnen Maria Theresias findet. Von Albert sind noch einige

³⁵² Nur mit Maria Anna gab es inoffizielle Zwistigkeiten. Zum einen musste die älteste Erzherzogin durch die Schwägerin ihren Vortritt als erste Dame nach der Kaiserin abgeben. Und zum anderen eroberte Isabella das Herz ihres Schwiegervaters im Sturm und nahm ihn für sich ein. Das Vaterkind Maria Anna musste somit einiges an Aufmerksamkeit einbüßen. Vgl. Pangels 1983, S. 41 und Tamussino 1989, S. 244-245.

³⁵³ Dies zeigen die heute noch erhaltenen Briefe. Vgl. Tamussino 1989, S. 175.

³⁵⁴ Dies berichtet das „*Wienerische Diarium*“. Vgl. Tamussino 1989, S. 188.

³⁵⁵ Vgl. Tamussino 1989, S. 242.

³⁵⁶ Vgl. Tamussino 1989, S. 248.

³⁵⁷ Vgl. Hertel 2014, S. 39, Tamussino 1989, S. 267 und Weissensteiner 1994, S. 77.

³⁵⁸ Zudem kann es durchaus möglich sein, dass Isabella „Jugendwerke“ mit nach Wien nahm. Somit könnte man die Zeitspanne und die Anzahl an möglichen Werken deutlich erweitern.

³⁵⁹ Sie war die Cousine Maria Theresias. Vgl. Benedik 2014b, S. 21-22. Zwischen den beiden herrschte ein herzliches Verhältnis, was der Briefverkehr aufzeigt.

³⁶⁰ Vgl. Benedik 2014a, S. 13 und 21.

³⁶¹ Unter seinem Großvater erreichte die Chinoiserie Mode am Dresdner Hof seinen Höhepunkt. Zahlreiche Graphiken, die den Handwerkern wohl auch als Vorlagen dienten, sind heute noch im Dresdner Kupferstich-Kabinett erhalten, sowie die außergewöhnliche und umfangreiche Porzellansammlung. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 71 und 77. Somit wuchs Herzog Albert an einem sehr von Chinoiserien geprägten Hof auf.

³⁶² Vgl. Bischoff 2014, S. 94.

dieser Werke und auch freiere Arbeiten in der Sammlung Albertina erhalten. Zum Beispiel zeigt ein Blatt eine Tempelanlage in einer Landschaft (Inventarnummer 13691; 21,7 x 28,0 cm). Vielleicht sollte es die Theaterdekoration für die Oper "*Il Trionfo Della Fedeltà*" darstellen. Mit zwanzig Jahren gestaltete Albert diese Federzeichnung (Abb. 33).

Die Seiten des Motivs werden von zwei kleineren Bäumen flankiert, die gleichzeitig auch die erste Ebene im Tiefenraum bilden. Sie sind angeschnitten und suggerieren dem Betrachter, dass es sich hier nur um einen Ausschnitt einer eigentlich weiten, bewaldeten Landschaft handeln kann. Zwischen ihnen erblickt man eine Lichtung mit einem größeren Gebäude. Linker Hand wurde ein kleines Wasserspiel platziert. Das Fundament bildet eine quadratische Platte auf der ein kleines Wasserbecken ruht. Seitlich des Beckenrandes und angelehnt an die Brunnenrückseite erkennt man links einen Herme und rechts eine Karyatidherme. Am Fuß der Säulen reitet ein kleiner Knabe auf einem Delfin, aus dessen Maul sich ein breiter Wasserstrahl ergießt. Durch ein Loch im Becken strömt das Wasser weiter auf die Fundamentplatte. In der nächsten Tiefenebene erhebt sich eine antik anmutende Tempelarchitektur mit einem Kuppelgewölbe. Ihr Eingang wird ebenso von zwei Skulpturen, vielleicht Göttern, eingerahmt und eine weitere befindet sich im Raum unter der Kuppel. Auf der Balustrade des Daches erkennt man noch andere Plastiken. Die letzte Tiefenebene des Werks besteht aus einer farbig hell gehaltenen Baumgruppe.

Unter den kurzen Strichen der dunkleren Konturierung erkennt man noch leicht die Unterzeichnung mit Bleigriffel. Albert überarbeitete sie aber gekonnt, sodass sie fast verschwindet. An der parallelen Schraffur des Blattwerks wird außerdem ersichtlich, dass er sehr schnell malte. Die fleckige und nur wenig farbig abgestufte Lavierung kann ebenso als Indiz dafür angesehen werden. Trotzdem zeigt Alberts Werk auch eine gewisse Detailverliebtheit und Genauigkeit in der perspektivischen Umsetzung. Um den Effekt des Tiefenraums zu verstärken, beließ er die hintersten Flächen äußerst hell. Es entsteht der Eindruck eines Kulissenaufbaus. Die optischen Verkürzungen bei der Tempelanlage sind durchdacht umgesetzt worden. Nur an wenigen Stellen wirken sie leicht unglaublich, zum Beispiel bei den Stufen. Diese Liebe zur Architektur zieht sich durch alle Arbeiten des Gemahls Marie Christines. Sein Talent führte, wie bei Maria Christine und Maria Anna, dazu, dass er die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Kupferstecherakademie im Jahr 1768 erhielt.³⁶³ Das

³⁶³ Vgl. Dossi 1998, S. 46 und Koschatzky/Krasa 1982, S. 98.

Werk, welches er hierfür einreichte, wird heute noch in der Akademie der bildenden Künste verwahrt.

Ab den 1760ern manifestierte sich diese Leidenschaft für die Kunst auch durch das Anlegen einer Graphiksammlung, der heutige Grundstock der Albertina.³⁶⁴

Seine Ausbildung umfasste aber ebenso, wie bei den Kindern des Wiener Hofes, ein großes Spektrum. Der Stundenplan der sächsischen Prinzen beinhaltete: Lesen, Schreiben, Religion, Arithmetik, Geometrie, Latein³⁶⁵, Fremdsprachen³⁶⁶, Fechten, Reiten, Schießen, Militärtechnik, Kriegstaktik und zeichnerische Planung von Fortifikationsanlagen.³⁶⁷ Dieser militärische Ausbildungszweig manifestiert sich zum Beispiel im Ölbild des Künstlers Rotari von Prinz Albert aus dem Jahr 1755.³⁶⁸

Sein erster Kontakt zur kaiserlichen Familie in Wien ergab sich zu Beginn des Jahres 1760.³⁶⁹ Ab diesem Zeitpunkt besuchte er den Hof mindestens einmal im Jahr³⁷⁰ und erhielt die Erlaubnis, zusammen mit der kaiserlichen Familie den Belustigungen des Hofes beizuwohnen.³⁷¹ Diese Aufenthalte förderten seine innige Zuneigung zur Erzherzogin Marie Christine. Trotz seiner steilen Karriere³⁷² bezweifelte er, jemals die Gunst und die Hand der jungen Erzherzogin gewinnen zu können. Entgegen seiner Annahme sollte es schlussendlich doch zu einer Eheschließung kommen. Ab November 1765 begannen die Vorbereitungen für die Hochzeit Alberts mit Maria

³⁶⁴ Albert sammelte über fünfzig Jahre Kunstwerke. Am Ende seines Lebens nannte er rund 14000 Zeichnungen und 200000 Druckgraphiken sein Eigen. Dabei unterstützte ihn seine Ehefrau Erzherzogin Maria Christina (nicht zuletzt durch ihr Vermögen, welches sie mit in die Ehe brachte und der gesellschaftliche Aufstieg, der damit ebenso einherging). Vgl. Dossi 1998, S. 11-12.

³⁶⁵ Der Latein- und Religionslehrer der beiden Prinzen war, wie üblich zu dieser Zeit, ein Ordensmann der Jesuiten. Vgl. Koschatzky/Krasa 1982, S. 23.

³⁶⁶ Sie erlernten Polnisch, Italienisch und Französisch. Vgl. Koschatzky/Krasa 1982, S. 23.

³⁶⁷ Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 271. Sein Erzieher war Baron von Wessenberg. Über ihn schreibt Albert in seinen Memoiren: „[...] *Unser neuer Erzieher war ein religiöser Mensch und gewiß auch ein Ehrenmann, aber grob und meist übel gelaunt. [...]*“ Koschatzky/Krasa 1982, S. 23. Die Religiosität wollte er auch seinen beiden Schützlingen Albert und Clemens eingeben. Den Großteil des Tages füllten Beschäftigungen wie das Gebet, Lesungen von Heiligenlegenden, Meditationen und Zusammenfassungen der Geschichte des Abbé Rollin aus. Vgl. Koschatzky/Krasa 1982, S. 23.

³⁶⁸ Vgl. Rüstkammer Dresden, Inventarnummer H64.

³⁶⁹ Am 9. Jänner reiste Albert von Sachsen-Teschen mit seinem Bruder Clemens an. Ende des Monats verließen sie schon wieder den Wiener Hof. Vgl. Benedik 2014b, S. 21, Tamussino 1989, S. 148 und Weissensteiner 1994, S. 64-65.

³⁷⁰ So auch Ende April 1761, im Dezember 1763 (Kondolenzbesuch wegen des Todes Isabellas von Parma) und im Frühjahr 1764. Vgl. Tamussino 1989, S. 175 und Weissensteiner 1994, S. 78.

³⁷¹ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 79.

³⁷² Ab 1760 hatte er die Stellung als Oberst eines habsburgischen Regiments inne, fünf Jahre später wurde er Feldmarschall und Statthalter von Ungarn. Vgl. Benedik 2014b, S. 22. und Benedik 2014a, S. 15.

Christina, die fünf Monate später auch stattfand.³⁷³ Maria Theresia schloss den neuen Schwiegersohn schnell ins Herz.³⁷⁴

Wie bereits erwähnt zog das junge Paar wegen Alberts neuer Aufgaben nach Pressburg. Jedoch besuchten sie durch die Nähe zur Kaiserstadt noch häufig den Wiener Hof.³⁷⁵ Maria Christine zog auch kurzfristig wieder zu ihrer Mutter nach Wien, als ihr Gemahl zusammen mit Joseph II. in den neuen Krieg mit Preußen zog.³⁷⁶

1780 übersiedelte das Paar weiter nach Brüssel. Es stattete sein dortiges Domizil Schloss Schoonenberg-Laeken aufwendig aus und vergrößerte die Sammlung an Kunstschatzen immer weiter. Doch ein Jahrzehnt später, im April 1792, erklärte Frankreich Österreich den Krieg und fiel in Belgien ein.³⁷⁷ Albert und Marie Christine mussten als dortige Statthalter der Habsburger fliehen. Ihre Habseligkeiten, wie wertvolle Möbel, Gemälde, Bücher und die große Graphiksammlung, wurden in Rotterdam auf drei Schiffe verteilt, welche diese nach Hamburg bringen sollten. Eines davon fiel einem Sturm in der Nordsee zum Opfer. Heute existiert noch die Liste des Frachtguts³⁷⁸, doch ist durch die allgemeinen Bezeichnungen³⁷⁹ der Ladung unklar, was genau in den Kisten enthalten war.³⁸⁰ Neben der Liste existieren auch mehrere andere schriftliche Belege, zum Beispiel ein Brief des Hofrath- und Cabinets-Secretaire Alberts Girtler von Kleeborn.³⁸¹

³⁷³ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 84.

³⁷⁴ Am 18. April 1766 schreibt sie: „*Mein lieber Sohn. Nicht so viele Komplimente. Dieses >Madame< am Anfang Deiner Briefe schockiert mich sehr. Nenn mich das nächste Mal >meine teure Mutter< und mach es so wie ich, unterschreib nur mit Deinem teuren Namen Albert, ohne Zeremonie. [...] Obwohl es mich viel kostet, von meiner Tochter getrennt zu sein, die seit acht Monaten mein Trost, meine Gesellschaft, meine Freundin war, so gereicht es mir zum Lohn, wenn ich daran denke, dass sie Dein Glück ausmacht.*“ Etzlstorfer 2008, S. 96.

³⁷⁵ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 87-88 und Perrig 1999, S. 94. Vor allem am Geburts- und Namenstag der Kaiserin waren sie in Wien zugegen. Vgl. Wolf 1863, S. 82.

³⁷⁶ Ihr Aufenthalt erstreckte sich über die Jahre 1778/1779. In dieser Zeit wuchs das Mutter-Tochtergespann noch enger zusammen. Vgl. Schreiber 2001, S. 89.

³⁷⁷ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 100.

³⁷⁸ Da auch Graphiken darunter gewesen sein können, ist es möglich, dass Chinoiserien, die als Vorlageblätter für das Blaue Kabinett dienten, bei diesem Schiffbruch verloren gingen. Dies würde das Fehlen einiger Stiche in der Sammlung Albertina erklären, da sie trotzdem als Werk im Blauen Kabinett aufscheinen. Das gleiche gilt für „*The Ladies Amusement or; Whole Art of Japanning Made Easy*“ und die Malereien Marie Christines für ihr ehemaliges, japanisches Kabinett in Pressburg.

³⁷⁹ Es werden zwei Transportkisten mit der Bezeichnung „*Gallerie d'Estampes*“, eine Kiste mit Gemälden, fünf Caisses mit Tapisserien, siebenunddreißig mit „*Meubles divers*“ und zweiundvierzig mit der Benennung „*Bibliothèque*“ genannt. Vgl. Dossi 1998, S. 27.

³⁸⁰ Unter anderem waren unter den Verlusten auch Korrespondenzen Marie Christines. Albert von Sachsen-Teschen vermerkte auf einem Briefpaket: „*einige von den Briefen an meine verstorbene Frau; die anderen sind bei dem Schiffbruche untergegangen.*“ Wolf 1863, S. 22, Fußnote 1 und vgl. Dossi 1998, S. 27.

³⁸¹ Er schreibt am 25. Dezember 1792: „[...] Das erste, und am reichsten beladene Schiff, welches wir von Rotterdam nach Hamburg geschickt hatten, ist mit Sack und Pack zu grunde gegangen. Dieses Schiff enthielt den beträchtlichsten Theil unseres Silbers, unserer Bibliothek und unserer kostbaren Meublen von Schoonenberg [...]. Dieses Schiff ist zu 380.000 fl. Holländisch Courant

Ein Jahr nach der Flucht ließ sich das Paar in Dresden³⁸² nieder, zog dann aber doch noch weiter nach Wien. Dort verstarb auch Marie Christine am 24. Juni 1798.³⁸³ Albert zog sich nach dem Verlust immer mehr in das Leben als Privatmann zurück.³⁸⁴ Er überlebte seine Frau um vierundzwanzig Jahre.

9. Zuschreibung anhand eines Kriterienkatalogs

Bei meinem Kriterienkatalog³⁸⁵ orientierte ich mich in einigen, methodischen Punkten am Vorbild Joan Stanley-Bakers³⁸⁶. Eine Grundlage bilden bei ihr unter anderem die feinen Eigenarten in der Strichführung³⁸⁷, der Bildträger, die Komposition³⁸⁸, die Siegel/Signaturen³⁸⁹, der Entstehungsprozess des Werks³⁹⁰, die Entwicklung innerhalb einer Bildergruppe beziehungsweise auf die Nachfolger³⁹¹ und Einflüsse von möglichen Restaurierungen³⁹². Hierbei ist jedoch noch zu berücksichtigen, dass Stanley-Bakers Fokus auf der Enttarnung von Fälschungen liegt und nicht wie bei mir auf einer ersten Zuschreibung.

Mein Kriterienkatalog besteht aus zwei Teilen. Der erste beinhaltet alle 213 Malereien des Blauen Kabinetts. Der zweite Teil konzentriert sich auf eine Auswahl von Werken aus der Graphischen Sammlung Albertina, der Akademie der bildenden Künste Wien und dem Miniaturenkabinett. Diese Bilder sind einzelnen Mitgliedern der kaiserlichen Familie nachweislich zuschreibbar und können dadurch als Vergleichsbeispiele dienen. Somit lassen sich Eigenheiten im Malstil besser verdeutlichen und zeigt, welche Werke im Blauen Kabinett welcher „Hand“ zugeordnet werden können. In beiden Teilen werden am unteren Ende des Katalogs die Gesamtstückzahlen, die Kürzel und die farbliche Einteilung erläutert

assecurirt worden; Ich glaube, daß es in seinem wahren Werte wohl bald eine Million erreicht haben mochte. Und was in Rücksicht auf die Assecurance den bösesten Umstand macht, ist, daß kein Mensch anzugeben weiß, was in den Verschlügen eigentlich enthalten war. Denn da man zum Einpacken bloß 36 Stunden Zeit hatte, so ist alles ohne facture und mit Übereilung geschehen, um so mehr als in diesem critischen Augenblick alle Menschen beynahe die Köpfe verloren hatten [...].“
Dossi 1998, S. 28-29.

³⁸² Dort wurde die Sammlung Alberts und Marie Christines verwahrt. Erst 1805 sollte die Sammlung wieder komplett in Wien angelangt sein. Vgl. Dossi 1998, S. 29-30.

³⁸³ Vgl. Benedik 2014b, S. 31-32.

³⁸⁴ Er widmete sich noch intensiver seiner Sammlung. Vgl. Benedik 2014b, S. 31.

³⁸⁵ Vgl. Kriterienkatalog 1 und 2.

³⁸⁶ Vgl. Stanley-Baker 1995, S. 417-467.

³⁸⁷ Vgl. Stanley-Baker 1977, S. 22-23.

³⁸⁸ Vgl. Stanley-Baker 1990, S. 168.

³⁸⁹ Vgl. Stanley-Baker 1990, S. 166-167.

³⁹⁰ Vgl. Stanley-Baker 1990, S. 166.

³⁹¹ Vgl. Stanley-Baker 1990, S. 161.

³⁹² Vgl. Stanley-Baker 1991, S. 257-258.

(z.B. bei den Vorbildern: Pillement = Rot- und Rosatöne; Boucher = Blau- und Grüntöne; Watteau = Orangetöne).

Im Kriterienkatalog scheinen des weiteren, da teilweise offizielle Bildertitel³⁹³ fehlen, die Inventarnummern auf, welche das Hofmobiliendepot Wien vergeben hat. Zudem gebe ich die Vorbilder Bouchers³⁹⁴ und Pillements an und in welcher Sammlung die Druckgraphiken zu finden sind, allgemeine Daten³⁹⁵ (Größe, Position im Kabinett, Pigment, Papierart, Wasserzeichen, spätere Retuschen, Beschriftungen³⁹⁶), eine Zusammenfassung zur Arbeitsweise des Künstlers (Unterzeichnung, Malweise) und die Einschätzung³⁹⁷, von wem die Einzelwerke genau stammen, mit welchen anderen Blättern aus dem Kabinett sie eine Gruppe bilden und in welcher Gestaltungsphase sie voraussichtlich entstanden.

Während der Analyse der Bilder kristallisierten sich, wie Ebert bereits gezeigt hatte,³⁹⁸ vier klar festzustellende „Hände“ heraus. Dazwischen fanden sich aber auch Beispiele, die sich nur schwer beziehungsweise gar nicht zuweisen ließen, unter anderem wegen des jeweiligen Erhaltungszustands. Bei diesen möchte ich die Zuordnung nicht treffen, da sie auf reiner Spekulation basieren würde.

Wie Ebert in ihrer Arbeit über das Blaue Kabinett, werde auch ich die vier Stile mit A, B, C und D bezeichnen.³⁹⁹ Des Weiteren begründe ich detailliert welcher bereits genannten Person die Gruppe zuzuschreiben ist.

9.1. A-Hand

Der Stil A erinnert in seiner präzisen Umsetzung an einen Kupferstich (Abb. 36, 38, 40, 43). Er ist auch der professionellste Stil der Vier. Der Urheber greift jedoch, ebenso wie die anderen Hände, bei einigen Arbeiten auf Vorbilder zurück (Abb.

³⁹³ Die inoffiziellen Bildertitel, die in meinem Katalog aufscheinen, habe ich vom bereits genannten Seminar Eberts aus dem SS 2012 übernommen.

³⁹⁴ Genauere Informationen zu den einzelnen Darstellungen finden sich auch bei Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971.

³⁹⁵ Die Zuordnung der Papierart entnahm ich den Zustandserfassungen der Graphiken, welche von Mag. Müller-Hess und Mag. Nief ausgearbeitet wurden. Auch die Wasserzeichenbenennungen übernahm ich, wie bereits bei Kapitel 7.4. erwähnt, aus diesen, um einer möglichen Unübersichtlichkeit vorzubeugen. Vgl. Müller-Hess/Nief 2014.

³⁹⁶ Die Beschriftungen, die auf der Rückseite zu finden sind, stammen alle aus dem 19. Jahrhundert.

³⁹⁷ Wobei meine Zuschreibungen sich zum Teil von denen Eberts unterscheiden. Vgl. Ebert 2015b.

³⁹⁸ Vgl. Ebert 2015b, S. 44.

³⁹⁹ Vgl. Ebert 2015b, S. 40, 42-45.

42).⁴⁰⁰ A verändert dann aber Figuren und Details im eigenen Werk (Abb. 43). Auffällig ist, dass nie Unterzeichnungen mit Bleigriffel vorhanden sind, wie bei den anderen Künstlern. Wenn überhaupt können nur einzelne Tuschelinien festgestellt werden, die in der Positionierung des Motivs helfen sollten. Diese sind jedoch durch die Schraffur fast verborgen und gliedern sich so harmonisch ein, dass man sie kaum erkennen kann. Die Bilder As zeichnen sich zudem durch ein sehr sattes, leuchtendes Tiefblau aus. Die Rahmung, die das Bildmotiv umgibt, ist farblich gleich gehalten mit einer fast gleichmäßig gezogenen, dünnen Pinsellinie. Durch die starke, überzeugende Dreidimensionalität definiert sich die Raumwirkung. Nur wenige Details zeigen Fehler in der Linienanordnung oder Schattenwirkung. Diese sind allerdings sehr gut kaschiert. Bei den Proportionen verhält es sich ebenso. Die Pinsellinien sind sehr kurz und werden kleinteilig und parallel angeordnet, was sehr feine Übergänge zwischen den Licht- und Schattenbereichen zur Folge hat. Zudem passt sich die Schraffur an den dargestellten Körper an, ist somit formgebend. Dies betont A schon bei dem vorangegangenen Schritt der Konturierung. Die Dicke und Helligkeit der Konturlinie variiert, was die Schraffur, und somit auch die Plastizität, noch zusätzlich unterstützt. Die Kontraste in den Werken sind ausgewogen, das heißt der Hintergrund wird farblich zurückgenommen, während das Hauptaugenmerk im Vordergrund verweilt. In der Nahansicht der Köpfe, Hände und Gewänder fällt auf, dass A eine große Sorgfalt auf die Details der Figuren legt und diese auch sehr sauber ausführt. Die Augen, auf drei Linien reduziert (Kreis und zwei Striche), platzen sich dicht unterhalb der Augenbrauen (Abb. 34, 35).⁴⁰¹ Das Auge ist sehr schmal und formt sich aus den dünnen, präzisen und spitzauslaufenden Linien des Ober- und Unterlids (Abb. 34, 35) Ebenso exakt formt diese Hand die runde, kleine Pupille, was bei vielen der Figuren den Eindruck eines stechenden Blicks erweckt. Die Ohren sind elegant gelängt (Abb. 35), ebenso wie die spitz zulaufenden Hände (Abb. 36, 40, 44). Die Gewänder haben feine Gewandfältelungen, in denen Zierrat auch als formgebendes Element eingesetzt wird.

Ein typisches Beispiel für A ist das Blatt „*Frau mit zwei Knaben, im Hintergrund Kakaobaum*“ mit der Inventarnummer MD056826 (Abb. 36). Das, an der Nordtür angebrachte Blatt (30,5 x 16,0 cm) hat kein direktes Stichvorbild, erinnert aber an Werke Pillements. A-Hand schuf mehrere dieser „Kleingruppenbilder“ ohne direktes

⁴⁰⁰ Vor allem Pillements Motive dienen dieser Hand als Inspirationsquelle.

⁴⁰¹ Diese Eigenheit zeigen auch die Arbeiten der B-Hand. Näheres zu diesem Thema siehe S. 73.

Vorbild. Oft sieht man auf diesen einen Erwachsenen mit einem Kind oder eine Einzelperson in einer reduzierten Landschaft.

Es gibt keine Signaturen auf der Vorderseite des Blattes. Auf der Rückseite findet man aber eine Inschrift, die vermutlich während der Restaurierungsarbeiten im 19. Jahrhundert dort ihren Platz fand: „77, 1872. C“ (Abb. 37).⁴⁰² Außerdem ist es eines der Blätter, die ein Wasserzeichen aufweisen, in diesem Fall ein am linken Rand angeschnittenes „*Strasburg Lily*“ (Abb. 37). Das Dargestellte wird von einer sehr dünnen, durchgehend gezogenen Pinsellinie gerahmt.⁴⁰³

Im Vordergrund des Motivs beobachtet der Betrachter drei Personen: ein sitzendes Kind mit einem Gefäß in den Händen und eine Frau, vermutlich die Mutter, die noch ein weiteres Kleinkind in den Armen hält (Abb. 36).

Die kleine Gruppe befindet sich auf einer leicht hügeligen Grasfläche. Vor ihnen erkennt der Betrachter ein Gewässer, an dessen Ufer verschiedenste Pflanzen wachsen. Prägnant in der rechten Ecke platzierte der Künstler eine Art Strauch, der mehrere Ananasfrüchte trägt⁴⁰⁴ (Abb. 36). Hinter der Figurengruppe ragt eine weitere exotische Pflanze in den Himmel empor, ein Kakaobaum⁴⁰⁵ (Abb. 36). Man erkennt im dichten Blattwerk mehrere Kakaofrüchte. Linker Hand sieht man noch ein kleineres Exemplar des Gewächses, dessen Äste über einen Zaun ragen.

Im Mittelpunkt der Darstellung stehen aber ganz klar die drei Protagonisten. Das ältere Kind sitzt mit gekreuzten Beinen im Gras. Neben ihm liegt ein Korb, der mit Blättern gefüllt ist. Vielleicht handelt es sich hierbei um die Blätter des Ananasstrauches⁴⁰⁶. Das Kind trägt einfache Kleidung ohne Zierelemente. Auf dem

⁴⁰² Ähnliche Inschriften vgl. u.a. S. 17 Fußnote 109.

⁴⁰³ Auch hier zeigt sich die besondere Sorgfalt, die der Künstler dem Blatt angedeihen ließ. Die Länge der Rahmenlinie, welche sich durch die Größe des Blattes ergibt, ist eine größere Herausforderung für den Ausführenden. Es muss ein gleichmäßiger Druck während des Zuges mit dem Pinsel ausgeübt werden. Die Farbe darf dabei nicht zu trocken oder zu wässrig sein, da dies ein erneutes Ansetzen mit dem Pinsel und somit eine unschöne Fleckigkeit zur Folge hätte. Unachtsamkeiten werden durch etwaige wellige Ausbrüche sichtbar und fallen sofort ins Auge. Dies ist aber hier nur sehr reduziert ersichtlich, was für die Kunstfertigkeit des Malenden spricht.

⁴⁰⁴ Die Ananas scheint öfters in den Arbeiten und den Holzschnitzereien des Blauen Kabinetts auf. Die Verbreitung der Ananas erfolgte über mehrere Kontinente in mehreren Jahrhunderten. Von Brasilien wanderte die Frucht, nach Ostindien, China und schlussendlich auch Europa. Eine wichtige Rolle nahmen hierbei die Portugiesen ein, die sie als Erste, im 16. Jahrhundert, über den Ozean brachten. Doch schafften es die Europäer erst im 18. und 19. Jahrhundert die Frucht erfolgreich in Glashäusern zu züchten. Sie standen für Vornehmheit und Gastfreundschaft und schmückten öfters die Tische der Adelsgesellschaften. Vgl. Ebert 2015b, S. 108-110 und Langer 2012, S. 9-12.

⁴⁰⁵ Am Hof Maria Theresias erfreute sich der Kakao großer Beliebtheit. Er war ein Luxusgetränk der Adligen und verbreitete sich ab dem 17. Jahrhundert von Spanien aus in ganz Europa. Vgl. Ebert 2009, S. 33. Die Kinder Maria Theresias nahmen u.a. in der Fastenzeit Trinkschokolade zu sich, wie eine Instruktion der Kaiserin vom November 1763 beweist. Vgl. Ebert 2009, S. 34.

⁴⁰⁶ Aus deren Fasern wurden Papier und Stoffe hergestellt. Vgl. Langer 2012, S. 12.

Schoß des Kleinen ruht ein Gefäß. Seine Hände umklammern es. Der Blick des Kindes ruht auf dem Geschwisterchen im Arm der Mutter. Dieses sitzt aufrecht in deren rechten Armbeuge. Die Füße hängen locker herab. In den Händen hält es ein Spielzeug, das seine Aufmerksamkeit fesselt. Mit der linken Hand umfasst es die lange Schnur, mit der rechten lässt es den Ball am Ende schwingen. Man könnte meinen, dass es das andere Kind damit herausfordern will zu spielen, was der verschmitzte Gesichtsausdruck noch unterstützt.

Die Mutter wirkt im Gegensatz dazu gedankenverloren und abwesend, durch ihren in die Ferne gerichteten Blick (Abb. 36). Doch spielt um ihren Mund ein sanftes Lächeln.⁴⁰⁷ Sie schreitet, wie man an der Fußhaltung erkennen kann, nach vorne. Die Schärpe in der Taille weht dadurch nach hinten. Ansonsten trägt die Dame ein schlichtes, gestreiftes Untergewand und über diesem einen aufwendig bestickten Mantel. Unter dem Saum des Untergewandes lugt die Spitze ihres Schuhs hervor. Die kunstvoll hochgesteckte Haartracht zeigt, ebenso wie die Kleidung, Schmuckelemente, Haarnadeln und Bänder. Die Gewandung weist sie als Angehörige eines höheren Standes aus.

A setzt hier gekonnt die Abstufungen des satten, blauen Farbtons ein, um Tiefe im Bild zu schaffen. Die vorderste Ebene und die Hauptfiguren werden am dunkelsten umgesetzt und rücken somit in den Fokus. Die hinteren Bereiche sind am hellsten gehalten und laufen sanft aus. So unterstützt die A-Hand die Dreidimensionalität im Werk ungemein.

Die hohe Qualität in den Blättern As zeigt sich ebenso in diesem Beispiel im Umgang mit der Schattierung. Die feinen Farbabstufungen und Übergänge ergeben sich, wie bei A stets zu beobachten, aus den kurzen, parallelen Pinsellinien, die dicht aneinandergesetzt das Dargestellte modellieren (Abb. 36). Daraus resultiert jene starke Plastizität, die den Stil As gegenüber den anderen Händen hervorhebt. Die sorgfältige Arbeitsweise zeigt sich auch in den nur wenige Flecken aufweisenden flächigen Lavierungen⁴⁰⁸, den sorgsam gezogenen Geraden⁴⁰⁹ und den stets spitz endenden Pinsellinien⁴¹⁰. Die sehr dünnen Konturlinien variieren in Dicke und

⁴⁰⁷ Ihr Gesichtsausdruck und auch ihr Auftreten mit dem Kind auf dem Arm erinnert an eine Madonnendarstellung.

⁴⁰⁸ Zum Beispiel am Kleid der Dame.

⁴⁰⁹ Zu sehen am Zaun im Hintergrund.

⁴¹⁰ Dies spielt eine wichtige Rolle bei der feinen Mimik der Figuren. Die Frau hat die relativ schmalen Augen, die durch die dunkleren, spitz zulaufenden Linien des Ober- und Unterlids geformt werden. Andere Merkmale der A-Hand, wie die elegant gelängten Ohren und die spitz zulaufenden Fingerspitzen sind ebenso im Bild vorhanden.

Helligkeit und formen die vorhandenen Körper vor. Teilweise sind sie vollkommen in die Schattierung integriert. Man erkennt auch, wie gekonnt A im Umgang mit dieser Maltechnik ist. Jede helle Linie wurde ein einziges Mal gezogen. Ein weiteres Mal darübergearbeitet wurde nur, wenn eine dunklere Schattierung erfolgen sollte.⁴¹¹ Details werden von A an die Tiefenwirkung genau angepasst, wie es an den Zierstickereien des Mantels der Frau zu sehen ist, die sich optisch durch die Falten verkürzen.

Eine zweite, an der Westwand angebrachte Gruppendarstellung As ist MD056776 „*Kriegerische Szene mit mindestens 6 Personen und Elefant in Landschaft*“ (Abb. 38). Das relativ große Blatt (43,3 x 57,5 cm) zeigt wieder die außergewöhnliche Qualität in der A arbeitet.⁴¹² Wie bei dem zuvor behandelten Werk fehlt eine direkte Stichvorlage. Doch könnte hier eine monochrome Chinoiserie Jean-Baptiste Pillements als Inspirationsquelle gedient haben (Abb. 16). Auf MD056776 ist kein Wasserzeichen vorhanden.

Zu sehen ist ein Bildaufbau (Abb. 38) dessen linke Hälfte eine fünfköpfige Kriegertruppe dominiert, rechts hingegen erstreckt sich ein langer Soldatenzug, der von einem Elefanten begleitet wird.

Die vorderste, dunkelste Ebene in den beiden Blattecken beleben mehrere Pflanzen mit fleischigen Blättern und Blüten. Eine wickelt sich, zusammen mit Kürbissen, um einen schmalen Baumstamm. Doch bleibt sie nicht die einzige, da sich zwei Schlangen⁴¹³ ebenfalls rundherum schlingen.⁴¹⁴ Die höher platzierte der beiden blickt direkt zur Kriegergruppe, die die nächste Ebene bildet. Auf einem Steinquader sitzen zwei Mitglieder der Versammlung. Der Vorderste hat sich vom Betrachter in einer äußerst kunstvollen Drehung abgewendet. Man sieht nur den Hinterkopf. Er trägt ein langes, mit Stickereien verziertes Hemd, in der Taille mit einem Stoffgürtel gehalten. Die bauschige, gestreifte Hose reicht bis zu den Fußknöcheln. Die Füße stecken in spitzen Schuhen. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf einen großen Schild. Die linke hat er erhoben, wohl durch die anregende Unterhaltung. Zu seinen Füßen liegt

⁴¹¹ Vor allem zu sehen am Kakaobaum im Hintergrund.

⁴¹² Auf der Rückseite der Vermerk der Restaurierung: „23. *, R“ (Abb. 38). Weitere Signaturen sind nicht zu finden.

⁴¹³ Die Schlange wird in Asien mit Hinterlist gleichgesetzt. Doch kann sie ebenso Sinnlichkeit und Weiblichkeit symbolisieren. Flussgötter weisen öfters die Gestalt einer Schlange auf. Vgl. Eberhard 2004, S. 254-256. Die westliche Welt setzt das Reptil genauso mit Negativem gleich, unter anderem mit Betrug, Neid, Sünde und Häresie (bei einer Darstellung mit mehreren Schlangen). Im positiven Sinn kann sie für Fruchtbarkeit, Erkenntnis und Heilkunst stehen. Vgl. Impelluso 2005, S. 270.

⁴¹⁴ Das Erscheinungsbild der Schlangen orientiert sich an Pillements Vorlagen. Vgl. Abb. 39.

seine Waffe, ein siebenzackiger Morgenstern. Die zweite sitzende Figur lässt eine genauere Betrachtung zu, da deren grimmiger Blick zur Seite zum scheinbaren Anführer der Gruppe wandert. Er hält sich sehr aufrecht auf seine Lanze gestützt. Eine Kappe mit Quasten ziert sein Haupt. Um die Schultern ist ein Tuch drapiert. Das Hemd zeigt gleichermaßen aufwendige Verzierungen, wie die Kappe. Nur die Hose erscheint schlicht. Hinter ihm liegt ein Köcher mit einer großen Anzahl an Pfeilen. Dieser scheint jedoch dem Rädelsführer zu gehören, da er sonst der Einzige der Gruppe wäre, dem eine Waffe fehlt. Er beachtet sie aber nicht. Das Gespräch scheint ihn vollkommen in den Bann zu ziehen. Er lehnt sich auf den aufrecht stehenden Schild, die linke Hand hat er erhoben. So locker wie die Gestik seiner Hände wirkt auch sein Gesichtsausdruck. Ein leichtes Lächeln umspielt seinen Mund. Die Kleidung gleicht den schon zuvor beschriebenen. Leicht verdeckt von diesen dreien sind die beiden hinteren Krieger. Um sie noch einmal hervorzuheben, hat der Künstler ihnen genauso phantasievolle Hüte aufgesetzt. Die Kopfbedeckungen lenken den Blick auch gleich auf die Gesichter, wobei das eine verträumt, das andere wütend erscheint. Beide sind für den Kampf schon gerüstet.

Die hinterste und hellste Ebene beginnt bei der üppigen Palme, die direkt an einer Erdkante wächst, zu erkennen an den angeschnittenen Gestalten am rechten Bildrand. Einer der beiden blickt zu der Kriegergruppe zurück, während der mit Pfeil und Bogen Gerüstete scheinbar schon weitereilt. Sie werden von einem Elefantenmahut auf seinem Reittier⁴¹⁵ überragt. Dieser beaufsichtigt den langen Soldatenzug, der sich weit in den Bildraum hineinzieht.

Eine Unterzeichnung wird hier, wie bei A üblich, nicht verwendet. Doch finden sich in Dicke und Helligkeit variierende Konturen, die die vorhandenen Körper schon vorformen. Das Gesamtbild ist äußerst stimmig. Die Tiefenwirkung des Bildraums beeindruckt, da sie nicht nur allein durch die Staffelungen mehrerer Ebenen entsteht, sondern auch der satte Farbton in variierenden Abtönungen ein wichtiger Faktor hierfür ist. Die Proportionen im Vergleich zueinander und die optischen Verkürzungen zeigen keine Unstimmigkeiten. Die Technik bei der eigentlichen Modellierung ist dieselbe, wie beim vorangegangenen Beispiel. Viele kurze, parallel angeordnete Striche formen das Dargestellte und verleihen ihm Plastizität, wie auch die

⁴¹⁵ Der Elefant wurde schon im 3. Jahrhundert vor Christus in Schriften in China erwähnt. Helden nutzten sie in Erzählungen als Reittiere. Das „Reiten des Elefanten“ (*ch'i-hsiang*) kann auch als „Glück“ (*chi-hsiang*) gelesen beziehungsweise gedeutet werden. Die Tiere gelten als überaus moralisch, klug und stark. Vgl. Eberhard 2004, S. 72-73.

zusätzlichen Lavierungen in feinen Abstufungen. Die Details werden mit diesem kontrastreichen Malstil deutlich herausgearbeitet.

Aber nicht nur die Gruppendarstellungen As entsprechen dem eben Beschriebenen. Auch die kleineren Arbeiten sind von einer außerordentlichen Qualität, wie MD056817 „*Chinese und Knabe im Baum Früchte erntend*“⁴¹⁶ (36,0 x 22,8 cm) zeigt.⁴¹⁷ Dieses an der Nordwand angebrachte Blatt hat kein direktes Vorbild Bouchers oder Pillements und der Künstler verzichtete ebenso auf eine Vorzeichnung.

Zu sehen sind ein Mann und ein Knabe in einem Baum (Abb. 40). Der am Boden stehende Ältere streckt die Hand⁴¹⁸ fordernd in Richtung des kleinen Knaben. Neben ihm befinden sich zwei Körbe⁴¹⁹, die die Ausbeute der bisherigen Obsternte zeigen, aber noch weitere Früchte zugeführt bekommen sollen. Der Mann trägt einen sehr auffälligen Hut⁴²⁰. Gleichweise sticht seine Kleidung mit der aufwendigen Verzierung hervor. Der Mantel mit den weiten Ärmeln und der breiten Zierborte ist mit einer Schärpe zusammengefasst. Die an den Waden endende, gestreifte Hose hebt durch ihre Länge die spitzen Schuhe noch zusätzlich hervor.

In der Baumkrone stemmt sich der Junge⁴²¹ mit seinen Beinen gegen die dickeren Äste des Baumes, um einen sicheren Stand zu haben. Mit der linken Hand hält er

⁴¹⁶ Das Motiv könnte auf mehreren Ebenen gedeutet werden. Ein Märchen über die Mondgöttin *Chang'e* erzählt vom, auf dem Mond wachsenden Cassiabaum (chinesischer Zimt), der Unsterblichkeit gewähren soll. Normalerweise werden aber Blüten und keine Früchte von ihm geerntet. Vgl. Kaminski 2005, S. 217 und Juen 2012, S. 11. Da aber auch die Birne (*li*) für ein langes Leben steht (Vgl. Eberhard 2004, S. 40.), bleibt die Bedeutung die gleiche. Der Junge reicht dem älteren Mann die Früchte für ein langes Leben.

Die Darstellung könnte des Weiteren den Dichter und Gelehrten *Hsi K'ang* zeigen, der die Liebe zum Obst über die Liebe zu einer Frau stellte. Dass der Mann ein Gelehrter sein soll, zeigt seine Aufmachung. Zudem werden Dichter und Gelehrte bei Darstellungen häufig von einem Helfer/Knaben begleitet. Vgl. Kaminski 2005, S. 213 und Juen 2012, S. 11.

⁴¹⁷ Die Rückseite trägt Enderes Aufschrift: „N 68, T, *Muster Bild*“ (Abb. 41). Und man findet ebenso das Wappen *Pro patrias* mit dem Löwen (Abb. 41) als Wasserzeichen.

⁴¹⁸ Die Finger enden, wie für A typisch, in spitzen Fingerspitzen.

⁴¹⁹ Der gefüllte Fruchtkorb kann auf *Lan Ts'aiho* anspielen, einen der acht Unsterblichen. Solche Körbe findet man öfters auf Neujahrsbildern, da sie Reichtum im kommenden Jahr wünschen. Vgl. Eberhard 2004, S. 161.

⁴²⁰ Dieser erinnert mit seinen Klappen/Flügeln an einen Beamtenhut, den *Putou*.

⁴²¹ Dass es sich hier um einen Jungen handelt, zeigt seine Haartracht. Das sogenannte „unfertige Horn“ (*zong jiao*) ist den Hörnern von Schafen oder Kälbern nachempfunden. Es beinhaltet im Namen eine Anspielung auf den literarischen Ausdruck der Kindheit. Vgl. Kaminski 2005, S. 104 und Juen 2012, S. 21. Bei Knaben wird ein einzelnes Büschel auf der Kopfplatte beziehungsweise der Stirn stehen gelassen, manchmal auch ein weiteres auf der linken Seite. Vgl. Wilhelm 1981, S. 328. Das Haar der Mädchen wird ebenfalls geschnitten, aber sie behalten zwei Haarbüschel über den Ohren oder eines auf der rechten Seite. Ab dem 17. Jahrhundert werden diese „Schwänzchen“ auch zu Haarknäueln hochgesteckt, was den Damenhaartrachten der Zeit nachempfunden war. Vgl. Ehrich 1991, S. 222-223 und Juen 2012, S. 21.

sich noch zusätzlich im Geäst fest. Die andere packt schon die nächste reife Frucht, eine Birne⁴²². Er trägt Kleidung im selben Stil wie der Mann, jedoch wirkt sie, durch die fehlende Zier, um einiges einfacher. Der restliche Hintergrund wird reduziert wiedergegeben. Am Fuß des Baumes winden sich noch einige Pflanzen und eine große, exotische Blume. Weiter entfernt am Horizont segelt ein Vogelpaar durch den Himmel.

Die feinen Details und die zarten Linien, sowohl bei der Konturierung, als auch bei der kleinteiligen Schraffur, zeigen wieder die Genauigkeit im Stil As (Abb. 40, 35). Auch bei der Augenpartie sind die typischen Merkmale der Hand erkennbar. Die dünnen, spitzzulaufenden Linien des Ober- und Unterlids die die schmale Augenform hervorheben (Abb. 35). Und die Nähe zwischen Braue und Auge. Die Plastizität wird zusätzlich durch das kräftige, dunkle Blau der Schattenbereiche verstärkt. Gleichzeitig betont der Urheber mit deren Konzentration im Zentrum die beiden Hauptprotagonisten.

Eine sehr kleine Gruppe bilden bei A die direkt von Boucher oder Pillement übernommenen Motive (insgesamt neun der einunddreißig Stück). Dabei verändert A jedoch gerne Details, wie Gesichtsausdruck, Gesten, kleinere Objekte oder Pflanzen. Ein Beispiel ist hierbei die Darstellung MD056830 „*Familienidylle mit drei kleinen Kindern in einem Garten*“⁴²³ (56,8 x 42,0 cm), die ursprünglich der, im Jahr 1758/59 entstandenen Serie „*Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*“ entstammt (Abb. 42). Pillement arbeitete bei dieser mit Pierre Charles Canot und François Antoine Aveline zusammen. In der Albertina findet man einen Abzug im Stichband Frankreich II/52/S.72 mit bis auf wenige Zentimeter vom Schönbrunner Blatt abweichenden Maßen (53,2 x 42,1 cm).

In einem Gartenidyll⁴²⁴ erspäht man eine kleine Familie, bestehend aus den Eltern und drei Kindern⁴²⁵ (Abb. 43). Die Szene scheint zu schweben, da der untere

⁴²² Die Birne bezieht sich in der westlichen Kultur auf die „Süße der Tugend“ und das allgemeine Wohlergehen. Vgl. Impelluso 2005, S. 154.

⁴²³ Auf der Rückseite des, an der Südwand angebrachten Werks liest man die Inschrift aus dem Jahr 1873: „y, N 81., x“ (Abb. 44). Das Wasserzeichen ist der Schriftzug „C&I Honig“ (Abb. 44).

⁴²⁴ Dieser „chinesische“ Garten mit der Lichtung, in der sich die Familie ausruht, entspricht der Vorstellung der Europäer des 18. Jahrhunderts. Der in Europa nachgebildete, sogenannte „*Sharawadgi*“ wies Elemente wie geschwungene Wege, Rondelle mit Schmuckgebäuden im Zentrum und Lichtungen auf. Es sollte keine Geometrie vorherrschen. Vgl. Impelluso 2006, S. 210. Zudem wurden exotische Pflanzen ab Ende des 16. Jahrhunderts vermehrt in den Westen importiert. Bei Beginn des 17. Jahrhunderts waren vor allem Hyazinthen-, Narzissen-, Iris-, Anemonen- und Tulpenarten davon betroffen. Vgl. Impelluso 2006, S. 217. Doch nicht alle Arten überlebten den Transport, beziehungsweise vertrugen sie das veränderte Klima nicht. So konnten

Abschluss ins Leere verläuft und leicht phantastische Elemente in sich aufnimmt, wie zum Beispiel den geschwungenen C-Bogen, den man öfters bei Pillement entdeckt.⁴²⁶

Auch die nach unten hängenden Pflanzen betonen diesen Eindruck. Dafür erstreckt sich der Bildraum umso weiter in die Ferne. Hochgeschossene, exotische Blumen sprießen hinter einem rustikalen Holzzaun. Dieser wirkt im ersten Moment eigentlich mehr wie eine Ansammlung von Baumaterialien, da keine Symmetrie vorherrscht. Am rechten Rand besteht die Begrenzung überhaupt nur mehr aus dünneren Stäben. Vor diesen erkennt man eine kleine, steinerne Bank. Die rechte obere Ecke zeigt den dicken Ast eines Kieferngewächses, welcher in die Höhe des Raumes strebt. Ebenso strecken sich die großen, fleischigen Blätter des Baumes im Zentrum nach oben in den Himmel. Alles drängt in die Höhe und betont somit das Hochformat. Das Bild wirkt dadurch weniger gedrungen als das Original. An den Wurzeln des Baumes hat es sich die Mutter der Familie gemütlich gemacht. Sie sitzt auf einem dicken Kissen, dessen Enden der Betrachter noch deutlich sehen kann. Ihre Haltung erscheint sehr entspannt. Sie blickt nach rechts aus dem Bildraum, wendet dem Betrachter also ihr fein geschnittenes Profil zu. Die Haare hat sie aufwendig zu zwei sichtbaren Knoten hochgesteckt, mit Hilfe einer Nadel und eines Bandes. Auch ihr Kleid wirkt, wie die Frisur, äußerst elegant. Es liegt eng am Körper an. Nur die gefransten Ärmel sind weiter geschnitten und geben den Blick auf ein Unterhemd frei. Die Beine, bedeckt durch eine weite, gestreifte Hose, lassen sich nur durch die Spitzen der Schuhe erahnen.

So züchtig wie die Dame hier auftritt, ist sie im Original nicht (Abb. 42). Pillements Asiatin sitzt völlig losgelöst, in sich zusammengesunken, auf dem Kissen. Ihr Blick erscheint leicht benebelt und teilnahmslos. Das Kleid fällt in unzähligen Falten über ihren Körper und verdeutlicht die weiblichen Formen. Der prägnanteste Unterschied ist jedoch die rechte entblößte Brust. Scheinbar säugte sie eines der Kinder noch bis

einige Arten nur durch Abbildungen und schriftliche Berichte in den Westen gelangen. Dies führte bei erneuter Abbildung durch die westlichen Künstler zu Verfremdungen, wie bei den gemalten Pflanzen dieses Blattes. Eine Einordnung wird dadurch sehr erschwert, beziehungsweise ist sie nur bei sehr prägnanten Eigenheiten der Pflanze möglich, wie zum Beispiel bei einer Ananas oder Birne.

⁴²⁵ Die Drei ist in China eine sehr bedeutende und symbolisch aufgeladene Zahl. Da sie zu den ungeraden Zahlen zählt, wird sie mit dem Männlichen gleichgesetzt. Es sind im diesem Fall auch nur Knaben dargestellt. Je mehr Söhne ein Mann im alten China vorweisen konnte desto besser, da nur diese berechtigt waren das Erbe des Vaters anzutreten. Vgl. Eberhard 2004, S. 64-65 und S. 155.

⁴²⁶ Wie man es unter anderem auch bei den Werken MD056791 (linke, untere Ecke) und MD056848 (unten, mittig) sieht. Vgl. Abb. 55, 56, 45.

vor kurzem oder hat es noch vor.⁴²⁷ Ihr Begleiter starrt auf jeden Fall ungeniert auf das nackte Fleisch.

Beim Schönbrunner Blatt wurde also konsequent zensiert (Abb. 43).⁴²⁸ Durch die Verhüllung erhält der Blick des Ehemanns auch eine andere Bedeutung. Es wirkt, als würde er über seine Geliebte sorgenvoll wachen. Betont wird diese Tatsache noch durch den Schirm, den er scheinbar schattenspendend über sie hält. Auch er trägt einen langen Mantel mit Stickereien, den er mit Hilfe einer Schärpe gegürtet hat. Zusätzlich wird dieser mit Knöpfen geschlossen.⁴²⁹ Auf dem Kopf sitzt eine Art Topfhut. Den Unterleib des Mannes verdeckt das Kinderpaar vor ihm. Alle drei Sprösslinge im Bild sind Knaben, was die Haartracht verdeutlicht.⁴³⁰ Ihre Kleider erscheinen ebenso schlicht wie die der Eltern und unterscheiden sich untereinander nur durch winzige Details. So hat der ganz rechte Knabe, der den Betrachter verschlagen ansieht, auf seiner Jacke florale Ornamente. Der Junge neben ihm richtet seinen Blick auf das Gesicht seiner Mutter. Im Original starrt er eigentlich, wie sein Vater, auf die entblößte Brust. Also hat auch dieses Detail eine leichte Veränderung erfahren. Links, ein wenig abseits von den anderen, sitzt das dritte Kind auf einem flachen Stein. Der Betrachter sieht nicht das Gesicht, sondern nur den Rücken, einen Fuß und eine Hand. In dieser hält er vermutlich eine Frucht. Leider ist sie aber zu klein, um sie zu bestimmen. Durch die Darstellungsweise der drei Geschwister sieht der Betrachter die komplette Ansicht eines Kindes (Profil-, Frontal- und Rückenansicht, Abb. 44).⁴³¹

Die Proportionen der Figuren wurden gelängt, was sie um einiges eleganter auftreten lässt. Dies ist auch durch das geänderte Format (im Original Querformat) möglich, da die Figuren somit mehr Platz nach oben hin erhalten. Diese Eigenheit der gelängten Proportionen behält A bei allen direkten Motivübernahmen bei. Zudem verfeinert diese Hand stets die Gesichtszüge.

Im Gegensatz zu den anderen Händen benötigt A keine Vorzeichnung mit Bleigriffel als Hilfe. Sollte es zudem mit dem Pinsel gezogene Hilfslinien gegeben haben, hat A sie wieder unsichtbar in das Motiv eingearbeitet. Dieses Blatt zeigt die sonst genauso

⁴²⁷ So würde sie der europäischen Personifikation der Caritas gleichen. Sie zählt zu den drei theologischen Tugenden und verkörpert die Gottes- und Nächstenliebe. In der Kunst wird sie als Frau mit einer Kinderschar dargestellt, welche sie behütet und/oder stillt. Vgl. Zerbst/Kafka 2006, S. 90 und Staatliche Museen Gemäldegalerie Berlin, Inventarnummer 358.

⁴²⁸ Dies verwundert nicht, da der Raum von Maria Theresia, einer Bewahrerin von Sitte und Anstand, bewohnt wurde.

⁴²⁹ Auch dies ist im Original nicht der Fall.

⁴³⁰ Siehe hierzu S. 67 Fußnote 421.

⁴³¹ Vgl. Juen 2012, S. 13.

beeindruckenden Eigenschaften wie die anderen von mir bereits behandelten Werke. So sind zum Beispiel sehr dünne, in der Helligkeit variierende Konturen in die fein abgestuften Farbflächen eingearbeitet. Ebenso wird die Formen modellierende Schraffur äußerst präzise gesetzt, um eine möglichst plastische Gestaltung zu erreichen. Dies verdeutlicht zudem die Materialien, die gezeigt werden. So setzt die A-Hand bei den kantigen Steinen im Vordergrund eine andere Schraffur ein als bei den Stoffen der Kleider. Diese sind fein schraffiert und mit vielen Farbverläufen umgesetzt worden. Der illusionistische Effekt wird dadurch ungemein gesteigert. A achtet auch auf die Farbabstufung der Tiefenebenen. Der Hintergrund zeigt sich am hellsten, während der Vordergrund, insbesondere die Hauptpersonen, die dunkelsten Komponenten im Bildraum sind und in sattem, leuchtendem Blauton erstrahlen, der die Werke der A-Hand auszeichnet. Es entsteht eine große Tiefenwirkung, die die kulissenartige Staffelung noch unterstützt. Der Detailreichtum, den A stets demonstriert, ist hier ebenso zu finden, sowohl in der fein modellierten Gesichtsmimik der Protagonisten, der mit Stickereien verzierten Kleidung, wie auch der kleinteiligen Umsetzung des Blattwerks an den Motivrändern.

Etwas anders verhält es sich bei der nächsten Hand, die erst in ihrer spätesten Phase diese malerische Qualität annähernd erreicht.

9.2. B-Hand

Der B-Stil ist der am häufigsten zu findende bei den 213 Graphiken. In seinem Schaffen ist klar eine positive Entwicklung des Malstils zu beobachten (Abb. 47, 52, 55, 57). Dies erschwert aber bei manchen Blättern die Zuschreibung.⁴³² Es sind stets Unterzeichnungen vorhanden, sowohl mit Bleigriffel (Abb. 47), als auch mit Tusche (Abb. 57). Ersteres findet sich bei den Frühwerken, letzteres ist vor allem bei denen, von mir als Spätwerke bezeichneten Blättern auszumachen. Die Unterzeichnungen werden zu Beginn kaum „versteckt“ beziehungsweise in die Schraffur und Lavierung eingearbeitet. Man erkennt deutlich die leicht krakeligen, nicht durchgehenden Linien des Bleigriffels. Auch die später aufscheinenden Tuscheunterzeichnungen scheinen auffallend durch. Dies liegt an den Konturierungen, die die Objekte im Bildraum umgeben, welche aber während der Entwicklung Bs immer mehr in den Lavierungen und Schraffuren verschwinden. Die verwendeten Blautöne entwickeln sich, wie der

⁴³² Man kann schwerer feststellen, ob es sich wirklich um ein Blatt Bs handelt in einem Zwischenstadium, oder ob es doch eine andere Hand schuf.

Stil, auffällig weiter: von einem matten oder auch sehr grellen Blau mit grünstichigen Tendenzen zu einem satteren, klaren in der späten Phase. Doch gelingen dem späten B die Farbübergänge von der dunkelsten, vorderen Bildebene bis zur hellsten im Hintergrund weniger harmonisch als A, da Bs Schraffur nicht so kleinteilig und präzise auftritt. Somit erscheinen die einzelnen Tiefenebenen isolierter bzw. enden abrupter. Auch die Schraffuren haben weniger Farbabstufungen, als es bei der A-Hand der Fall ist. Wie bei den Zeichnungen selbst, arbeitet B bei der Rahmung mit Bleigriffel. Die darüber gezogenen, farbigen Linien sind wackelig, in ihrer Breite variierend. Man sieht die immer neuen Ansätze der Striche, wo die Farbe zur Neige ging und der Pinsel neu eingetaucht werden musste. Im Gegensatz zu A geschah dies häufig. Die Raumwirkung scheitert bei den Anfangsblättern wegen der falschen Verwendung der Perspektiven, vor allem beobachtbar bei den Gegenständen im Raum. Den Stühlen klappt zum Beispiel die Sitzfläche nach unten, Gefäße erhalten durch die unsichere Kontur alle möglichen Formen, nur nicht die gewollte runde oder ovale, und Architekturen verlaufen sich unstimmig im Raum. Selbst bei direkten Motivübernahmen von Boucher oder Pillement lässt sich dies erkennen.⁴³³

Jedoch sieht man gerade bei diesen auch die Konzentration des Kuntschaffenden besser. Partien⁴³⁴, die während einer längern Konzentrationsphase entstehen, sind auf dem Blatt feiner bearbeitet, zum Beispiel in der Schraffur, Lavierung und Raumwirkung. Die Schraffur setzt sich in diesen Fällen aus mehreren einzelnen Strichen zusammen und die Farbübergänge sind feiner abgestuft. Bei Lavierungen achtet B sehr auf den Auftrag der Farbe um Fleckenbildungen zu vermeiden, die ebenso die Farbübergänge stören würden (Vgl. Abb. 48, 49). Die schneller entstandenen, in einer Phase der Demotivation geschaffenen Stellen⁴³⁵, zeigen mehr Fehler in der Übernahme der Vorlage. Die Proportionen unterliegen demselben Prinzip. Wie bei A verwendet B auch kürzere Striche, vor allem in den späteren Arbeiten, die sie/er parallel anlegt. Doch sind die Farbabstufungen innerhalb der Schraffuren viel reduzierter, was die Plastizität und auch die Darstellung der Materialität der einzelnen Komponenten nicht so überzeugend wiedergibt, wie es bei A der Fall ist.

⁴³³ Fraglich ist, ob sich B, wie andere Künstler der Chinoiserien, bewusst für eine perspektivisch und plastisch unstimmigere Gestaltung entschied, um eine scheinbare „Authentizität“ zu erzielen. Man ging davon aus, dass asiatische Künstler genauso bei der Verwendung von europäischen Ansichten arbeiten würden. Es könnte sich bei den fehlerhaften, perspektivischen Verkürzungen aber auch einfach um Fehler des Dilettantenkünstlers handeln. Vgl. Berger 1995, S. 29.

⁴³⁴ Diese befinden sich oft im Zentrum des Blattes.

⁴³⁵ Vor allem in den Randbereichen deutlich sichtbar.

Die kurzen Striche der Schraffur können sogar, durch die Verdichtung und den zusätzlichen Einsatz der Lavierung, pointillistisch erscheinen. Dadurch erinnern solche Arbeiten Bs an den Stil der D-Hand.⁴³⁶ Doch überarbeitet derjenige auffällig oft das Vorhandene, was zu einer starken Verdunkelung im Schattenbereich führt (Abb. 48). Verglichen mit A arbeitet B aber in der Schattierung noch mehr mit Lavierungen in den Flächen. Sie sollen die Formen unterstützen. Wegen der schon kurz angesprochenen Arbeitsweise Bs, die sich durch Schnelligkeit aber auch Ungeduld⁴³⁷ auszeichnet, sind die Lavierungen fleckig und die Übergänge der Hell-/Dunkelbereiche abrupt. Dies führt dazu, dass die Kontrastwirkung im Bild unausgewogen erscheint. Figuren schwanken somit unter anderem mit dem Oberkörper nach vorne und mit den Beinen nach hinten. Oder der Vordergrund und der Hintergrund sind wenig überzeugend differenzierbar. Außerdem zeigt B wie A gewisse Eigenheiten in der Detaildarstellung. Die reduzierten Augen werden nah an die Augenbrauen gezogen, was den Figuren einen strengen und erhabenen Eindruck verleiht. Dieses Merkmal setzt sich im Laufe der Stilentwicklung immer weiter durch.⁴³⁸ Zudem wird das Oberlid noch mehr betont als bei A-Hand und die Linien des Ober- und Unterlids enden häufig bevor sie in den Augenwinkeln zusammentreffen können. Die Ohrformen schwanken von ihren Ausmaßen, neigen aber doch zu einem kleinen, rundlichen Format. Dadurch erspart sich der Künstler die feinen Linien der Ohrmuschel, da für diese kein Platz mehr vorhanden ist. Die Form der Hände ist mit A vergleichbar, sehr spitz zulaufend. Im Spätwerk findet der Betrachter zudem mehr Zier auf den Gewandstoffen. Jedoch passen diese sich weniger an den Faltenwurf an, als es die As tun.

Da B, wie auch die C-Hand, sich sehr an den anderen beiden (A, D) orientierte, lernte sie/er sehr viel dazu und erfuhr einen großen Entwicklungsschub innerhalb des Kabinetts, welchen ich mit den nun folgenden Beispielen verdeutlichen will.

Ein frühes Beispiel der B-Hand ist MD056782 „*Szene mit zahlreichen Figuren, einige unter einem Schirm*“ (Abb. 47).⁴³⁹ Es ist keine Signatur auf der Vorderseite

⁴³⁶ D-Hand arbeitet ebenso gerne mit kurzen Strichen, besonders im Bereich der Kontur. B-Hand erprobt diese Art der sehr graphischen Gestaltung für sich, zum Beispiel zu sehen bei MD056952 (Abb. 57).

⁴³⁷ Es scheinen immer wieder sehr trockene, ausgefranzte Lavierungen auf. Dies deutet darauf hin, dass B dazu neigt, möglichst lange ohne das erneute Eintauchen des Pinsels in die Farbe auskommen wollte.

⁴³⁸ Offen bleibt, wer diese Eigenheit zuerst entwickelte: A oder B-Hand.

⁴³⁹ Man findet dieses Werk an der Westwand des Kabinetts.

vorhanden. Auf der Rückseite vermerkt nur der Restaurator Enderes: „33.x“ (Abb. 50). Das Wasserzeichen C&I Honig mit Bienenkorb (Abb. 50) prangt auf der großformatigen Arbeit (41,8 x 66,4 cm).

Das Motiv basiert auf Bouchers „*La Foire chinoise*“ (Abb. 46). In der Sammlung Albertina findet man in einem Stichband mit den gesammelten Werken des Künstlers (Frankreich Sektion II/43/S.78/GG29269) den größengleichen Stich. Ein weiteres Indiz für dessen Verwendung als Vorlage sind, neben der Größe, die, im unteren Teil des Stichs befindlichen blauen Flecken. Sie müssen wohl während des Übertragungsprozesses dort entstanden sein. Das Motiv wurde exakt und ohne Abänderungen von Details übernommen. Nur die Schattierungen gelangen dem Künstler weniger, da die Übergänge in der Farbgebung abrupt und der Auftrag der Farbe sehr fleckig ausfällt (Abb. 49).

Zu sehen ist eine große Menschenmenge, die sich auf mehreren Ebenen in den Bildraum erstreckt (Abb. 47). Vermutlich handelt es sich hier um eine Marktszene, da man viele verschiedene Kaufleute erkennen kann. In der rechten Ecke befinden sich Händler, die ihr Handelsgut, Geschirr und Stoffe, untersuchen (Abb. 48). Ein Kamel⁴⁴⁰ trägt noch weitere Waren auf seinem Rücken. Linker Hand wird man einer Dame mit ihrem kleinen farbigen Diener ansichtig, die sich mit einem älteren Mann unterhält. Auf ihrer Hand sitzt ein kleiner Vogel, den sie wohl dem vor ihr knienden Vogelhändler⁴⁴¹ abgekauft hat. Wenn man den Blick nun weiter nach rechts schweifen lässt, sieht man auf einer kleinen Bühne einen Schlangenbeschwörer und einen Rezitierenden, die versuchen das Publikum zu begeistern. Leicht abgerückt, aber doch noch im Zentrum des Blattes, eine gut situierte Dame, in einer mit Rädern versehenen Sänfte, die von ihrem Diener geschoben wird (Abb. 48). Neben ihr befindet sich noch einmal eine kleinere Ansammlung von Leuten. Hierbei fallen vor allem ein berittener Krieger, eine Fächerverkäuferin mit Klangspiel und ein Beamter unter einem noch geschlossenen Sonnenschirm ins Auge. In der hintersten und gleichzeitig hellsten Bildebene erstreckt sich ein größeres Bauwerk, vor dessen Toren sich Soldatentruppen und Elefanten sammeln.

⁴⁴⁰ Darstellungen von Kamelen begegnen uns schon in der Tang-Zeit (618 - 906). Die Chinesen verwendeten das ausdauernde Tier um Lasten, wie zum Beispiel Salz, zu transportieren oder längere Strecken zu bereisen. Vgl. Eberhard 2004, S. 150-151.

⁴⁴¹ Professionelle Vogelhändler traten sowohl in Europa, wie auch in Asien auf. Entweder fingen sie ihre Handelsware selbst oder kauften sie an. Auf Märkten (im Wien des 18. Jahrhunderts zum Beispiel beim Petersplatz, später in der Habsburggasse) beziehungsweise während ihrer Wanderschaft boten sie die Vögel feil. Ebenso gab es Vogelsteller, die sich mit diesem Handel ein Zubrot verdienen wollten. Vgl. Kuthy 1993, S. 12-13 und Lindner 1973, S. 103-104.

Bei diesem Blatt ist, wie bei vielen anderen Werken Bs, die Unterzeichnung mit Bleigriffel ganz deutlich zu erkennen. Diese Eigenheit sollte der Urheber erst in seiner späten Phase ablegen. Die Umrisse sind mit wackeligen, sehr ungleichmäßigen Linien nachgezogen worden. Bei Fehlern korrigierte der Künstler noch sehr offensichtlich, wie man es beim Rücken der jungen Dame mit Vogel in der linken Ecke beobachten kann (Abb. 48). Die Lavierungen der Flächen sind sehr fleckig, zeigen auch immer wieder ausgefrante Abschlüsse, was daraufhin deutet, dass der Farbauftrag zu trocken war. Durch das immer neue Ansetzen mit Farbe findet man bei den ersten Werken Bs häufig Stellen, an denen das Preußischblau durchblutete, also auf der Rückseite des Blattes auftaucht.⁴⁴² Und auch der vermehrte Einsatz von sehr dunklen Schattenbereichen, wo im Original keine vorkommen, deutet auf Fehlerkorrekturen hin. Sehr auffällig sind bei MD056782 auch die zahlreichen Unstimmigkeiten in der Darstellung der Perspektive, wie unter anderem bei der Bühne und dem Schirm der Sänfte zu beobachten (Abb. 47). Diese Unsicherheit kann B bis zum Schluss nie ganz ablegen. Man merkt, dass sie/er noch nicht richtig mit der Technik umgehen kann und versucht möglichst nahe am Original zu bleiben. Durch die aber schon zu Beginn eingebauten perspektivischen Fehler schleichen sich immer häufiger Unstimmigkeiten ein, die nicht mehr zu korrigieren sind. Dies wirkt sich auch auf die Schattierung aus, was ich bereits zu Anfang kurz angesprochen habe. Erst durch die Übung verbessert sich B immer mehr, was sich vor allem in der kleinteiligeren Schraffur, fleckenloseren und feiner abgestuften Lavierung und sichereren Linienführung bei den Konturen verdeutlicht.

Der mittleren Periode, welche schon eine explizite Verbesserung im Stil zeigt, spiegelt sich im Blatt MD056780 „*Spiegelverkäufer mit zwei Damen*“ wider (Abb. 52). Die Arbeit erwähnte ich bereits in Bezug auf die Inschrift (Abb. 21).⁴⁴³ Nun werde ich genauer auf den Stil eingehen.

Das Motiv geht auf das von François Boucher entworfene und von Jean Pierre Louis Laurent Hoüel gestochene Frontispiz der Serie „*Suite de Figures Chinoises*“ zurück

⁴⁴² Die Flecken zeigen sich dann auch auf denselben Stellen der Stichvorlagen in der Sammlung der Albertina.

⁴⁴³ Es hängt an der Westwand und trägt das angeschnittene Wasserzeichen Strasburg Lily (Abb. 53). Außer der Inschrift auf der Vorderseite findet sich noch hinten der Vermerk Enderes: „V.N.31“ (Abb. 53).

(Abb. 51).⁴⁴⁴ Zu sehen sind dabei zwei Damen, welche die Waren eines Händlers, in diesem Fall Spiegel⁴⁴⁵, begutachten. Er beobachtet die beiden und deutet mit seinem Zeigefinger. Die Protagonisten verhandeln schon um den Preis⁴⁴⁶ und besprechen vielleicht noch die jeweiligen Vorzüge der verschiedenen Spiegel. Hinter den dreien ragt eine Stadtarchitektur auf, bestehend aus einem größeren Haus und der Stadtmauer mit einem Tor. Über diesem erheben sich die Segel mehrerer Schiffe, was darauf schließen lässt, dass sich die Szene in der Nähe des Hafens abspielt. Den Rest des Hintergrunds verdeckt aber ein großes Banner, eigentlich das „Ladenschild“⁴⁴⁷ des Händlers. Auf dem Originalstich liest man dort: *„Suite de Figures Chinoises dessinés par Fr. Boucher et Gravés par J. Hoüel. Tiré du Cabinet de M. d’Azaincourt“* (Abb. 51) Der Künstler in Schönbrunn vermerkt in ihm aber in eigener Sache, wie bereits früher angesprochen: *„Figures Chinoises Tirées D’après Boucher et Pillement. Peintes en 1763. Par sa Majesté l’Empereur, l’Archiduchesse et l’Archiduchesse Marie“* (Abb. 21, 52).⁴⁴⁸ Diese Abänderung bleibt die einzig prägnante, wenn man den Stich mit dem Schönbrunner Blatt vergleicht.

Eine Unterzeichnung mit Bleigriffel ist, wie beim erstbeschriebenen Werk, auch hier zu finden. Doch bemüht sich B die Konturierung genauer über die Hilfslinien zu setzen. Die durch die Lichtsituation im Bild heller belassenen Bereiche lassen sie aber immer noch deutlich hervortreten. Die Konturlinien erscheinen schon viel gleichmäßiger, werden jedoch bereits dünner gezogen. Wegen der zunehmenden Sorgfältigkeit und Akkuratease Bs erscheint das Bild im Gesamteindruck ruhiger, geordneter und weniger fehlerhaft. B-Hand arbeitet mittlerweile mehr mit der Schraffur um Farbübergänge zu schaffen. Die Lavierungen werden reduziert. Doch gibt es immer noch fleckigere, ausgefranste Bereiche. Nur das Durchbluten der Farbe ist nicht mehr zu beobachten. Man könnte, gerade im Bezug auf diese

⁴⁴⁴ In der Sammlung Albertina im Stichband Frankreich nach Sektion II/43/S.111/GG29318 zu finden.

⁴⁴⁵ Von Ebert als solcher identifiziert. Vgl. Ebert 2015b, MD056780. Schon im 1. Jahrtausend vor Christus gab es in China Bronzespiegel. Die aus Metall gefertigten Stücke beschlugen schnell und mussten immer wieder nachpoliert werden. Sie sollen laut dem Volksglauben Geister sichtbar machen. Zudem symbolisieren sie als Geschenk die hoffentlich baldige Geburt eines Sohnes und das Eheglück oder, zerbrochen, die Trennung. Vgl. Eberhard 2004, S. 271-272. Im Westen wird der Spiegel mit Eitelkeit, Stolz aber auch Schönheit und Klugheit gleichgesetzt. Ebenso wird er allegorisch mit der Malerei verbunden. Vgl. Battistini 2003, S. 138.

⁴⁴⁶ Diese Geste mit dem ausgestreckten Zeigefinger, welche seine Gesprächspartnerin wiederholt, bedeutet in der Sprache der asiatischen Händler „eins“, signalisiert also somit den Preis. Vgl. Eberhard 2004, S. 111.

⁴⁴⁷ Diese sieht man auch öfters auf Bildern der Missionare. Vgl. Abb. Walravens 1987, S. 135.

⁴⁴⁸ Durch die etwas längere Inschrift rückten die Buchstaben, die zuerst noch ausladender waren, vor allem in der letzten Zeile enger zusammen. Man erkennt also auch in diesem ungleichmäßigen Schriftzug, dass es sich bei dem Urheber um einen Dilettanten handeln muss.

Unachtsamkeiten annehmen, dass der Urheber mit der Zeit eine gewisse Ungeduld entwickelte und somit nachlässig in der Ausführung wurde. Dieser Eindruck bleibt für mich bis in die letzten Werke erhalten. Hintergrundelemente wie: Architektur, Pflanzen oder kleinere Objekte (Gefäße, Fächer, etc.) zeigen oftmals Mängel, sei es in der Pinselausführung oder der Perspektive, die diesen Umstand bezeugen (Abb. 52, 53). Doch sind sie schon in der mittleren Phase deutlich weniger geworden. Und in der letzten Phase findet man sie nur mehr vereinzelt in den detailreicheren Werken ohne direkte Vorlagen.⁴⁴⁹

In der letzten Phase Bs bilden sich zwei unterschiedliche Gruppen heraus. Zum einen übernimmt B noch immer Motive von Boucher und Pillement und setzt sie so gekonnt um, dass sie in der Qualität schon sehr stark der A-Hand gleichen. Zum anderen fertigt B nun auch sehr gute eigenständige Arbeiten ohne Vorlagenstich. Jedoch braucht B in vielen Fällen noch eine Unterstützung in der Komposition der Bildelemente, die sich durch eine Tuscheunterzeichnung äußert. Die Konturlinien Bs sind dicker, als die der A-Hand und passen sich in ihrer Helligkeit weniger den Schattierungen an beziehungsweise werden nicht in diese harmonisch eingearbeitet. Häufig erscheinen sie auch sehr dunkel, da B leichte Nachkorrekturen in der Linienführung vornimmt, um noch ein besseres Endergebnis in der Plastizität zu erzielen (Abb. 56, 58). Bei A wird die Kontur viel bedachter eingesetzt, um selbst mit der Dicke und Helligkeit der Linie die dargestellten Objekte vorzuformen und somit für die spätere Modellierung mit der kleinteiligen Schraffur vorzuarbeiten. Dies fördert die Plastizität und die Vermittlung der Materialität innerhalb des Motivs.

Der erstgenannten Kategorie gehört das Blatt MD056791 „*Chinese mit Mundorgel, Ehefrau und Kind*“ (41,5 x 65,3 cm) an (Abb. 55).⁴⁵⁰

Das Motiv geht auf Jean-Baptist Pillements Serie „*Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*“ aus dem Jahr 1758 zurück (Abb. 54). Wie viele andere Werke führten Pierre Charles Canot und François Antoine Aveline das Sujet als Druck aus. Ein Exemplar, mit den Maßen 42,2 x 52,8 cm, befindet sich ebenfalls in der Graphischen

⁴⁴⁹ Zum Beispiel in den Deckenwerken (MD056939 - MD056962), die ich alle der B-Hand zuschreibe.

⁴⁵⁰ Enderes verewigt sich auf diesem Blatt der Westwand mit einem längeren Text: „N 42, Gg, 33 (durchgestrichen), Josef Enderes Bildhauer 1873. 49 Jahr alt von Wien gebürtig, untere Teile nicht leserlich (siehe Foto)“ (Abb. 56).

Sammlung Albertina (Frankreich II/52/S.68).⁴⁵¹ Durch die Orientierung am Vorbild und die mittlerweile erworbene Selbstsicherheit in der Technik konnte B sich intensiv mit der Ausführung auseinandersetzen.

Vor den Augen des Betrachters öffnet sich, wie eine Blüte, das kleine Familienidyll (Abb. 55). Den Rahmen der Szene bilden an der Unterkante zackige, mit Blätterranken überwucherte Felsen⁴⁵², an den Seiten zwei kleine, knorrige Bäume. Vom linken Exemplar ausgehend wurde mit Hilfe einer Lattenkonstruktion ein schattenspendendes Tuch gespannt, das rechter Hand von Pflanzenranken gehalten wird.⁴⁵³ Auch dieses ist von Schlingpflanzen überwuchert. Hinter der Familie erkennt man einen niedrigen Zaun hinter dem sich eine Wand aus Bambus⁴⁵⁴ erhebt. Rechts wachsen hingegen hohe Schilfgräser, an denen sich einer der Protagonisten, der Musizierende, scheinbar anlehnt. Er sitzt in einer sehr entspannten Haltung da, das linke hellbestrumpfte Bein von sich gestreckt, das andere leicht angewinkelt. Die Hände umfassen das relativ große Musikinstrument (Abb. 56).⁴⁵⁵ Den Kopf hat er zum Mundstück hingeneigt.⁴⁵⁶ Es scheint als würde er eine Melodie für seine beiden Zuhörer zum Besten geben wollen.⁴⁵⁷ Auf seinem Kopf sitzt ein sehr spitzer, geflochtener Sonnenhut mit kleinen Quasten. Er trägt einen langen, voluminös gebauschten Mantel mit Ziernähten. Im Bereich des Halses ist erkennbar, dass noch

⁴⁵¹ Unter dem Motiv liest man „*J. Pillement in. London Published accord, to Act of Part. March I, 1759 by J. Pillement. J.J. Aveline sc.*“.

⁴⁵² Bei diesen wird ein Stück einer Rocaille in der linken unteren Ecke angedeutet. Vgl. Abb. 56. Bei anderen Graphiken Pillements mit demselben ausschnitthaften Auftreten werden sie noch viel deutlicher wiedergegeben. Dadurch wirkt die Szene noch exotischer, weil die Figuren auf einer Plattform zu schweben scheinen. Vgl. Abb. 55.

⁴⁵³ Die Darstellung eines Baldachins, der von einem Diener als Sonnenschutz über seine Herrschaft gehalten wird, findet sich schon in der Han-Zeit. Er gilt als Sinnbild für den Himmel. Vgl. Eberhard 2004, S. 29-30.

⁴⁵⁴ Der Bambus hat, durch sein gleichbleibendes Erscheinungsbild in allen Jahreszeiten, die Bedeutung des Alters. Sein chinesischer Name hat mehrere Interpretationsebenen: beten, wünschen, explodieren und verkünden. In Verbindung mit einer Pflaume und einem Elternpaar kann es Eheglück symbolisieren. Vgl. Eberhard 2004, S. 31-32. Es fehlt zwar die Pflaume, doch das Ehepaar ist abgebildet und im Zusammenhang mit dem Kind kann hier eine Andeutung für das Eheglück dargestellt sein. Da Pillement, der Künstler des Vorbildes, außerdem ein Europäer war, könnte ihm in der Erstellung des Motivs die Pflaume als wichtiger Teil der Bedeutung entgangen sein.

⁴⁵⁵ Das Instrument ist rein fiktiv (Abb. 56). Laut Fr. Mag. Dr. Beatrix Darmstädter MAS kann es sich hier nur um eine „Idee“ einer Mundorgel handeln, da das Rohrblatt, welches sich zwischen den Lippen des Protagonisten befinden sollte, fehlt und ebenso das Bauteil, welches für das Ausbilden einer schwingenden Luftsäule nötig wäre. Auch die Positionierung der am Korpus befindlichen Klappen und dekorativ geformeten Schalllöcher spricht gegen ein Doppelrohrblattinstrument. Und der Corpus, der wiederum an ein asiatisches Zupfinstrument (eine Mischung aus einer extrem langgestreckte *Pipa* und einer *Quin*) erinnert, spricht auch nicht für eine Mundorgel.

⁴⁵⁶ Diese Kopfhaltung weicht ein wenig vom Originalstich ab, lässt die Gestalt jedoch viel eleganter wirken, da die Figur nicht mehr so gestaucht erscheint. Vgl. Abb. 54 und 55.

⁴⁵⁷ Solche „ländlichen“ Konzerte waren im 16. Jahrhundert ein beliebtes Sujet in der westlichen Kunst. Die Anspielung dahinter bezog sich auf den Wandel der Natur und die Liebe des Paares. Im 18. Jahrhundert gehörten solche Ereignisse zur Mode der Zeit. Vgl. Ausoni 2006, S. 196.

mehr Kleiderschichten vorhanden sind. Die Hose des Mannes liegt sehr eng an den Beinen an und endet in spitzen Schuhen. Leicht versetzt hinter dem Musikanten sitzt eine Frau. Ihr Oberkörper ist in Richtung des Mannes gedreht und sie hat die Arme weit ausgebreitet. Ihr entspannter Gesichtsausdruck verdeutlicht, dass sie der Musik lauscht (Abb. 55, 56). Das Haar hat sie mit Hilfe eines schmalen Schals und einer Haarnadel, in einen kunstvollen Dutt nach oben gesteckt. Der Schal hängt an der rechten Schläfe herunter und wickelt sich dann einmal locker um den Hals der Dame. Auch sie trägt eine voluminöse Gewandung, die in der Taille gegürtet ist. Zierelemente darauf sind Streifen und an ihrem rechten, verdeckten Arm ein dickerer, mit Steinen verzierter Armreif. An sie lehnt sich ein kleiner Junge, zu erkennen an der typischen Haartracht. Er wendet dem Betrachter den Rücken zu und man wird nur des winzigen Ohres ansichtig. Seine Tracht entspricht der des Mannes, nur in einer wesentlich vereinfachten Form.

Eine Unterzeichnung mit Bleigriffel ist vorhanden, auch wenn sie kaum noch aufscheint. B arbeitet sie schon so gut in die farbige Kontur und Schraffur ein, dass man nur an wenigen Stellen etwas davon sieht. Gerade Erstere ist in diesem späten Stadium sehr dünn und äußerst präzise gesetzt. Sie modelliert durch ihre variierende Dicke. Aber es tragen ebenso die Lavierungen beziehungsweise die Schraffur ihren Teil zur hervorragenden Plastizität bei. Die Abstufungen und Farbübergänge sind sehr fein wegen der kurzen, eng aneinander gruppierten Pinselstriche der Schraffur. Die Lavierung erscheint nicht mehr fleckig, da B hier kleinteiliger vorgeht als früher. Durch ein wässriges Arbeiten, bei dem die Fläche nicht mehr als Ganzes koloriert sondern nur mehr mit Pinsel punktiert die Farbe aufgetragen wird, erzielt B diesen Eindruck. Perspektivische Fehler sind nur mehr selten zu erspähen, zum Beispiel beim gespannten Sonnensegel. Die Verbesserungen im Malstil führen dazu, dass sich B, gerade bei dieser Gruppe von Arbeiten in der Qualität mit der A-Hand messen kann.

Die Graphik MD056952 „*Chinesenfamilie mit Jagdhunden und Vögeln in einem Gartenambiente*“ (25,1 x 34,8 cm) zählt zur zweiten Gruppe Bs aus der Spätphase.⁴⁵⁸ Im Gegensatz zu den vorhergehenden Blättern hat diese kein direkt

⁴⁵⁸ Die meisten Werke dieser Gruppe findet man, wie auch dieses, an der Decke des Raumes. Daraus und wegen der gleichen Stilmerkmale schließe ich, dass sie wohl in derselben zeitlichen Schaffensperiode entstanden. Die Qualität suggeriert zudem, dass es spätere Graphiken sind.

übernommenes Vorbild. Aber vielleicht liegt die Dekoration eines Milchtopfs von M. Engelbrecht, „Dess Sinesischen Frauen zimmers Zeitvertreib“ der Serie *“Habitus et mores Sinensium“* für die Meissner Manufaktur, als Vorbild zugrunde.⁴⁵⁹

Zu sehen sind drei sitzende Figuren und eine stehende (Abb. 57). Im Hintergrund erkennt man nur wenig Vegetation und ein Stück einer Gartenarchitektur. Auf letztere hat sich im linken Bereich eine der Damen niedergelassen. Sie stützt sich mit ihrem Arm auf einen Korb mit Früchten und blickt leicht skeptisch nach rechts zu dem Paar im Zentrum.⁴⁶⁰ Aber nicht nur sie beobachtet diese, auch einer der langhaarigen Hunde⁴⁶¹ im Vordergrund betrachtet die beiden. Weniger interessiert scheint sein Freund zu sein, der zusammengerollt am Boden ruht. Die Blicke scheinen die Dame mit Papagei⁴⁶² und den Herrn mit dem Gefäß nicht bei ihrem angeregten Gespräch zu stören. Dass sie im Mittelpunkt des Bildes stehen, zeigt auch die um einiges aufwendigere Kleidung. Ganz vorne, in der rechten Ecke, sitzt ein kleiner Junge, dem Betrachter den Rücken zuwendend. Auch er beobachtet das Paar. Man merkt, dass der Künstler versucht, den Blick des Betrachters durch die „Nebendarsteller“ noch stärker in die Bildmitte zu lenken, wo sie/er dann sein Können im Detailreichtum zeigt. Es fehlt hier eine Unterzeichnung mit Bleigriffel, die man bei B erwarten würde. Der Urheber ist an diesem Punkt also schon so geübt in der Maltechnik, dass sie/er mit der reinen Pinsellinie arbeitet. Die erworbene Sicherheit verdeutlicht sich auch im Spiel mit der Dicke der Kontur. Durch die Linienformung werden die Körper, neben

Das vorhandene Wasserzeichen besteht aus drei Elementen: C&I Honig Schriftzug, Strasburg Lily und dem Bienenkorb (oben angeschnitten, Abb. 58). Auf der Rückseite wurde vermerkt: „C, 185, Plafond, 191“ (Abb. 58).

⁴⁵⁹ Vgl. Ebert 2015b, MD056952.

⁴⁶⁰ Hier sieht man auch ganz klar die physiognomischen Eigenheiten, die B verwendet. Unter anderem sind die Augen bei allen Personen wieder sehr eng mit den Augenbrauen zusammengezogen.

⁴⁶¹ Der Hund gilt als Tier des Westens und ist eines der zwölf Tierkreiszeichen. Seine Bedeutung ändert sich je nachdem in welcher Region Chinas man sich befindet. Vgl. Eberhard 2004, S. 139-140. Im Zusammenhang mit dieser Darstellung wäre eine westliche Interpretation, dass er die Treue der beiden Liebenden im Zentrum verdeutlichen soll. Würde einer der beiden Hunde auf dem Schoß der Dame verweilen, wäre es ein Indiz für die eheliche Treue. Vgl. Impelluso 2005, S. 203. Doch ist dies nicht der Fall. Aber der kleine Vogel in der Hand der Dame kann ein weiterer Hinweis auf ihre Beziehung sein. Vgl. Fußnote darunter.

⁴⁶² Der Papagei wird in China symbolisch mit einem „jungen Mädchen“ gleichgesetzt. Vgl. Eberhard 2004, S. 219. Im Westen gilt er auch als ein Attribut einer Ehefrau. Im Zusammenspiel mit den Hunden also ein interessanter Hinweis. Zudem ist der Vogel auch ein Statussymbol der Reichen. Vgl. Impelluso 2005, S. 302. Sie wurden von ihnen als Stubenvögel gehalten. Ihr „Gesang“ und ihre Erscheinung sollten die Besitzer unterhalten. Vgl. Ruthy 1993, S. 9. Weitere Bedeutungen des Papageis siehe Ebert 2015b, S. 120-121. Aber auch andere Singvögel waren äußerst beliebt. Ludwig Röder vermerkte zu diesem Thema in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Die Wiener, besonders die Frauenzimmer, sind außerordentliche Liebhaber von Singvögeln. [...]“. Ruthy 1993, S. 11. Diese Tatsache spiegelt sich auch auf den Bildern des Miniaturenkabinetts wieder. Vgl. unter anderem Abb. 105, 109.

der Schraffur und Lavierung, noch zusätzlich modelliert (Abb. 58). Die parallele Schraffur zeigt ebenso leicht spielerische Tendenzen, wirkt an manchen Stellen schon fast wie punktiert⁴⁶³. Sie weist nicht mehr eine exakte Staffelung gerader Linien auf, sondern passt sich der jeweiligen Form des Körpers an. Die Lavierungen sind außerdem mehr zurückgenommen worden. Dadurch erspäht man fleckige Stellen selten. Der Farbkontrast spielt in der letzten Phase eine viel größere Rolle. Durch die kräftigen Abstufungen des Blaus ergibt sich ein noch deutlicherer Überblick für den Betrachter. Der Hintergrund wird stark reduziert in einem sehr hellen Farbton wiedergegeben. Dieser Umstand hebt die Figuren klarer hervor. Sie sind sorgfältig und exakt gestaltet, wie ich bereits in der Beschreibung anmerkte. Einzig die Perspektiven zeigen weiterhin kleinere Unstimmigkeiten.⁴⁶⁴ Man sieht also, wie stark sich der Stil Bs positiv weiterentwickelte.

9.3. C-Hand

C-Hand wirkt unter den vier Stilen am kindlichsten und am laienhaftesten. Aber ebenso wie B entwickelt sie/er sich immer weiter. Alle Blätter tragen eine durchgehende Unterzeichnung mit Bleigriffel und sind nachweislich zum überwiegenden Teil direkte Motivübernahmen von Pillement oder Boucher. Meist erweisen sich gerade jene Arbeiten in der späten Phase Cs als schwerer unterscheidbar zur frühen Hand Bs. Aber dies beruht nicht nur auf der direkten Übernahme. C entwickelte sich, wie B, durch die Übung ständig weiter (Abb. 60, 63, 65, 67). Hierauf werde ich noch etwas später genauer eingehen.

Die Palette der Blautöne ist umfangreicher als Bs, von tiefem Dunkelblau bis zum, mit viel Schwerspat angereicherten hellen, grünstichigen Blau, was eine Unsicherheit im Mischprozess der Farbe suggeriert. Wenn es eine Rahmung gibt, hat der Urheber eine Hilfslinie mit Bleigriffel gezogen, wobei auch ein paar wenige Ausnahmen existieren. Auffallend zeigt sich der Umstand, dass mehrere Blätter, 9 Stück von C-Hand, im Nachhinein beschnitten wurden. Der stark beeinträchtigte Raumeindruck entsteht durch die vielen fehlerhaften Perspektiven, wie es bei einer so laienhaften Malweise nicht anders zu erwarten ist. C korrigiert diese Fehler weniger häufig als B.

⁴⁶³ Diese Maltechnik findet sich in ähnlicher Form bei D-Hand. Vermutlich orientierte sich B in der Spätphase an dem graphischen Stil Ds.

⁴⁶⁴ Bei den Architekturen links noch mehr zu beobachten. Diese Eigenheit legte dieser Dilettant, wie schon zu Beginn der Beschreibung des Stils von B erwähnt, nie ab.

Die dicke, dunkle Kontur, die in den frühen Blättern noch häufig Anwendung findet, sich aber über die Zeit abschwächt, betont diesen Makel. Erschwerend kommt hinzu, dass die mehrfachen Pinselzüge vom Maler deutlich zu erkennen sind. Die Lavierungen und Schraffuren gehen über die Kontur hinaus und lassen die Blätter noch kindlicher erscheinen. Die Proportionen der Figuren tendieren dazu in den unteren Bereichen, vor allem bei den Hüften, in die Breite zu gehen. Die rundlichen Köpfe muten im Verhältnis zu klein an. Von den anderen vier Händen heben sich die Schraffuren deutlich ab. Bis zur späten Gestaltungsphase Cs findet hauptsächlich die Kreuzschraffur Verwendung: zu Beginn klar ersichtlich im gesamten Motiv, in den letzten Arbeiten nur noch in den dunkelsten Arealen, wie dem Schlagschatten. Sehr wahrscheinlich lernte C von den anderen Händen und übernahm verschiedene Gestaltungstechniken, so auch immer mehr die parallele Schraffur. Die vorhandenen Lavierungen sind fleckig und zeigen abrupte Übergänge. Bei den Kontrasten innerhalb des Bildraums verhält es sich wie bei den Farbmischungen. Sie wirken unausgeglichen. Einzelne Elemente kippen vor und zurück beziehungsweise ist die Farbigkeit so gleichmäßig, dass sich kaum etwas hervorhebt.

Die Sorglosigkeit, die ich schon in der Farbtonmischung, der Konturierung und Lavierung erläutert habe, setzt sich in der Nahansicht fort. Die Augen der Dargestellten sind reduziert wiedergegeben, was aber in diesem Fall eher an den Schwierigkeitsgrad angepasst wurde. Ohren und Hände zeichnen sich durch runde Formen im kleinen Format aus. Bei mehreren Blättern stechen aber gerade diese Details dann wieder durch ihre Feinheit heraus. Bei den frühen Werken, ohne ein Stichvorbild, könnte jemand mit mehr Erfahrung C in der Umsetzung unterstützt beziehungsweise versucht haben die Unstimmigkeiten auszubessern. Bei Motiven, die auf Pillement oder Boucher basieren, hatte C eine Vorlage, die nur mehr 1:1 kopiert werden musste. Mit diesem „Hilfsmittel“ gewann C im Stil an Selbstsicherheit und die Ausführung erscheint viel stimmiger.

In diesem Zusammenhang möchte ich zuerst das Blatt MD056928 *„In einem ephemeren Kiosk vor einer Seelandschaft wird einem Affen gehuldigt“* (36,3 x 44,0 cm) vorstellen, welches den letztgenannten Vorgaben entspricht.⁴⁶⁵ Das Motiv stammt aus der Serie *„Livre de Chinois (Suite van zes prenten)“* des Jahres 1758/59.

⁴⁶⁵ Enderes vermerkt: „BI 168., R 168, G“ (Abb. 61). Zudem findet man fast im Zentrum des auf der Südwand montierten Werks das Wasserzeichen C&I Honig mit dem Zusatz des Bienenkorbs (Abb. 61).

Jean-Baptiste Pillement (Entwurf) und Pierre Charles Canot/ François Antoine Aveline (Ausführung) schufen die ungewöhnliche Szene (Abb. 59), wovon sich ein originaler Stich in der Graphischen Sammlung Albertina ⁴⁶⁶ befindet (HB (Hofbibliothek)134.2/S.26/141). Wie bei anderen übernommenen Motiven ist dieses ebenso exakt kopiert worden. Durch die spätere Beschneidung verschwand jedoch ein schmaler Rand der linken Seite, so dass nun eine Vase fehlt (Vgl. Abb. 59, 60).

Die Szene spielt sich auf einer leicht erhöhten, mit einer geblühten Stoffbahn überspannten Bühne ab. Mehrere Figuren versammeln sich dort, um einem Affen zu huldigen (Abb. 60).⁴⁶⁷

Der Hintergrund wird von exotischen Pflanzen eingenommen. Am linken Rand des Blattes sind zwei größere Vasen platziert, in denen blühende Zweige arrangiert wurden. Den Vordergrund dominieren Blätterranks, welche die Grasflächen, Bühne und Steine überwuchern. Hinter der Plattform befindet sich ein knorriger, schmaler Baum. Am rechten Blattrand schließlich erkennt man ein wenig mehr Zivilisation. Zwei Hütten, die heute durch ihre Helligkeit kaum noch zu erkennen sind, schmiegen sich eng aneinander. Vor der Vordersten sitzt eine weitere kleine Figur mit dem Rücken zum Betrachter und der eigentlichen Hauptszene.

Doch gerade zu dieser wandert der Blick immer wieder zurück. Allein die erhöhte Plattform mit den kleinen Gefäßen mit Opfergaben, Räuchergefäßen und der ungewöhnlichen Dachkonstruktion erregt Aufmerksamkeit. Aber auch die Figuren fallen durch ihre Individualität sofort ins Auge. Auf der langgezogenen Treppe schreitet ein Mann mit einem Tuch in den Händen auf die Bühne. Sein Kopf wendet sich leicht zur Seite. Man kann sein Gesicht nur erahnen. Er trägt einen langen, in der Taille gebundenen Mantel, der ihm fast bis zu den Fußknöcheln reicht. Seine Schuhe wirken durch ihre Form, im Gegensatz zu anderen Exemplaren, sehr europäisch.

Die ihm nächste Person steht aufrecht, erhebt sich somit über die anderen Menschen im Bild. Sie hält ein Räuchergefäß an einer Schnur in den Händen. Die Kleidung ähnelt der des Mannes auf der Treppe. Es sticht nur die ungewöhnliche Kopfbedeckung hervor. Der Blick der Figur richtet sich auf die Spitze der Säule.

⁴⁶⁶ Das Blatt hat die Größe 27,8 x 43,5 cm, also annähernd die gleiche Größe wie in Schönbrunn. Doch ist das Schönbrunner Werk im Nachhinein beschnitten worden. Auf der Graphik in der Sammlung Albertina liest man: „*London Published accord, to Act of Part, March I 1759. P.C. Canot sc. J.Pillement inv.*“

Direkt am Rand der Plattform, neben der stehenden Person, knien die nächsten Figuren. Auch sie wenden sich zur Säule, zeigen also nicht ihr Gesicht, und verneigen sich respektvoll. Die schlichten Kleidungsstücke gleichen in ihren Formen wieder sehr den bereits beschriebenen.

Die ganze Aufmerksamkeit der Protagonisten konzentriert sich auf die Säule beziehungsweise auf das Tier, das sich auf deren Spitze niedergelassen hat, ein Affe. In einer lässigen Haltung posiert er für die ihn Anbetenden. Er wirkt durch die langen Glieder sehr menschlich. Doch der Kopf und der Schwanz weisen ihn klar als Primaten aus. Auf seinem Haupt befindet sich eine große Blätterkrone. Die erhabene Position, die Krone und die Figuren, die ihn umgeben, verdeutlichen seine große Bedeutung.⁴⁶⁸

Die Unterzeichnung mit Bleigriffel sticht noch klar hervor. Doch werden die Linien schon nicht mehr so stark und in einem Zug durchgezogen. Das hier verwendete leuchtende Blau lenkt noch zusätzlich ab. Es kann jedoch nicht verhindern, dass die kippende Raumperspektive augenscheinlich wird. Am deutlichsten beobachtet man diese bei der Bühnenkonstruktion (Abb. 60). Allerdings unterlässt es C, wie man es bei früheren Werken sieht, durch dicke Konturierungen Korrekturen vorzunehmen, die die Fehler eigentlich noch mehr betonen würden. Ausbesserungsversuche sind nur noch bei den Lavierungen sichtbar. Um feinere, weniger fleckige Übergänge zu schaffen, hat C vermutlich mit einer stärker verdünnten Farbe gearbeitet. Doch zeigen dunkle Stellen, zum Beispiel am Rücken der vordersten Figur (Abb. 61), oder das linke Bein des links Knienden, wie schwer C sich manchmal noch bei der plastischen Modellierung der Körper tat. Anders verhält es sich bei den Proportionen der Figuren. Sie wirken viel erwachsener, obwohl sie, wie für C typisch, noch rundlicher im Gesichts- und Hüftbereich gestaltet sind. Dies könnte auf der Arbeit nach Stichvorlage beruhen. C-Hand distanziert sich in diesem Stadium schon von der Kreuzschraffur und wendet mittlerweile vor allem die Parallele an. Dies wirkt sich harmonischer auf den Gesamteindruck des Werkes aus. Die Szene erscheint

⁴⁶⁸ In Asien existieren einige den Affen geweihte Tempel beziehungsweise Affengottheiten, wie zum Beispiel in Indien *Hanuman* oder der Berggott des *Hie* Schreins in Japan. Der Affe kann aber auch als Götterbote fungieren. Eine weitere Rolle, die er in einer chinesischen Erzählung einnimmt, ist die des treuen Begleiters des buddhistischen Pilgers *Hsüan-tsang*. Vgl. Eberhard 2004, S. 17-18 und Scheid 2001, Symboltiere und Tiersymbole. Die westliche Bedeutung bezieht sich eher auf das Negative (boshaft, oberflächlich). Er steht unter anderem für die Irrlehre und die Götzenverehrung, wie sie auf diesem Blatt auch dargestellt ist. Der Affe wird ebenso als Karikatur des Menschen verstanden. Vgl. Impelluso 2005, S. 198.

geordnet und die Modellierung der Körper ist um einiges plastischer, da feinere Abstufungen der Farbe möglich sind.

Ein weiteres Blatt, das zeigt, wie sehr die Vorlage C half, ist MD056838 „*Zwei exotische Vögel an Leinen, die ein junger Mann in den Händen hält*“ (Abb. 63).⁴⁶⁹ Die relativ große, später beschnittene Arbeit (36,7 x 43,5 cm) basiert auf einem Motiv Jean-Baptiste Pillements, das von Pierre Charles Canot 1759 gestochen wurde (Abb. 62). Ein Exemplar, der Größe nach (27,8 x 44,0 cm) zu urteilen auch die direkte Vorlage, befindet sich heute in der Graphischen Sammlung der Albertina (HB (Hofbibliothek)134.2/S.27/143). Durch sie wurde C vermutlich die Umsetzung, sowohl in der Vorzeichnung, wie auch in der Ausführung mit dem Pinsel sehr erleichtert. Das führte zu einer deutlichen Steigerung der Qualität der Arbeit. Auch bei anderen, auf Vorbildern basierenden Werken, ist dies beobachtbar. Teilweise ist dadurch die Unterscheidung eines sehr guten Bildes der C-Hand und einer mittelmäßigen bis schlechten Arbeit, die B schuf, erschwert, wenn der Erhaltungszustand der Graphik schon deutlich gelitten hat (z.B. die Verbräunung sehr weit fortgeschritten ist, oder das Verblassen der Farbe).

Wie beim letzten Beispiel handelt es sich um eine Vogelfängerdarstellung. In einer Landschaft mit einem kleinen Bach und exotischen Pflanzen, wie Palmen und Obststräuchern, erkennt man mehrere Holzpavillons, vor denen sich einige Personen befinden (Abb. 63). Im Vordergrund führt, neben Bäumen, ein kleiner Steg über ein Bächlein. Dieser lenkt den Blick des Betrachters direkt auf die drei Personen, die im Bildzentrum platziert wurden. Die beiden Erwachsenen tragen eine fremdländische, schlicht verzierte Tracht mit einer auffälligen Kopfbedeckung. Die linke, stehende Person hält in beiden Händen lange Leinen.⁴⁷⁰ An diese gekettet zieht ein Vogelpaar

⁴⁶⁹ „89*, j, *Rahmen fehlt*“ hielt Enderes auf der Rückseite fest (Abb. 64). Das Werk befindet sich auf der Nordtür und weist das schlichte Wasserzeichen „VI“ auf (Abb. 64).

⁴⁷⁰ Es könnte sich bei dem Mann um einen Vogelsteller handeln, der Vögel zur Stubenhaltung gefangen hat. Sowohl in Europa, wie auch in Asien wurde der Vogelfang schon seit frühester Zeit praktiziert. Vgl. Lindner 1973, S. 103-104 und Baldinger 2012, S. 15. Er verwendete hier wohl die Fangmethode mit Schlingen Vgl. Ruthy 1993, S. 31-32. Hierzu erstellte man Kopf- (Dohnen) oder Fußschlingen (Sprenkel) und platzierte sie mit einem Lockmittel (z.B. Obst) zwischen elastischen Zweigen. Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2006, S. 100. Die Methode mit Leim (Vgl. unter anderem Lindner 1973, S. 19) ist in diesem Fall eher auszuschließen, da der Vogel nur mehr schwer ohne Verletzungen vom Klebemittel zu lösen war. Vgl. Lindner 1973, S. 97. Das Tier sollte aber lebend und möglichst unverletzt gefangen werden, da es durch sein Erscheinungsbild und seinen Gesang den Besitzer unterhalten sollte.

Zudem hatte es die Figur des Vogelfängers durch dessen Bekanntheit in der westlichen Kultur, bis auf die Theater- und Opernbühnen geschafft. Sein „Ruhm“ sollte schließlich in der am 30. September 1791 uraufgeführten „Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart gipfeln, wo er als

fliegend seine Runden. Zu Füßen des Vogelfängers sitzt der andere Erwachsene. Mit einer Hand stützt er sich auf, die andere hat er erhoben. Die Beine sind leicht angewinkelt. An eins der Knie lehnt sich ein kleiner Knabe. Die Arme hat er vor der Brust verschränkt. Er trägt ein weites Hemd und eine bauschige Hose. Die Haare sind zu einem kleinen Dutt gebunden. Sein Blick geht ins Leere. Auch die beiden anderen starren in verschiedene Richtungen. Der Betrachter wird diesmal nicht durch Blicke in das Geschehen mit eingebunden.

Dies passiert durch den angeschnittenen Baum in der linken Ecke, der die erste Bildebene suggeriert. Auf der nächstfolgenden halten sich die bereits beschriebenen Hauptpersonen auf. Die dritte bildet der erste Pavillon, der im Vergleich zum Originalstich etwas kürzer und kleiner geraten ist. Am Ziegeldach befindet sich ein dünner Stab, an dem eine Fahne mit floralen Mustern befestigt wurde. Der untere Bereich des kleinen Pavillons ist mit Holzbrettern geschlossen, auf denen in Brusthöhe durchbrochene, geschwungene Zierelemente aufgebracht wurden. Die letzte Ebene zeigt sich stark aufgehellte. Es zeichnet sich ein weiteres Sonnendach ab, vor dem sich eine Dreiergruppe platziert hat (Abb. 64). Eine Person sitzt und hält einen Sonnenschirm über die ihr nächste Figur. Diese zeigt mit der rechten Hand in die Ferne. Neben ihr erblickt man eine weitere Person, die leicht gebückt steht. Sie umgeben mehrere dünne, hohe Bäume. Das wie ein Bühnenbild aus Kulissen aufgebaute Werk entwickelt dadurch eine sehr ausgeprägte Bildtiefe, die bei früheren Graphiken Cs fehlt beziehungsweise nur schwach vorhanden ist. Auch die Licht-Schattenwirkung betont diesen Umstand. Die Körper wirken nun viel plastischer und selbst die unterschiedlichen Materialien werden durch die sorgfältigere Schraffur verdeutlicht. Ähnlich wie bei MD056894 bevorzugt C weiter die Parallelschraffur, obwohl die Kreuzschraffur noch in geringerem Maß Anwendung findet. Die Lavierungen erscheinen weiterhin fleckig, da die Farbe stark mit Wasser verdünnt

Papageno das Publikum begeisterte. Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2006, S. 29 und Baldinger 2012, S. 14. Die humoristisch interpretierte Rolle selbst weist aber viel tiefere Wurzeln auf, die von der Alt Wiener Volkskomödie bis in die Commedia dell'Arte (Arlecchino/Columbine/Pulcinell) reichen. Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2006, S. 30-34. Ein vergleichbares Stück, welches schon vor der Zauberflöte im Jahr 1768 die Kaiserstadt unterhielt, war die Oper „*Gli uccellatori*“ (Die Vogelfänger) von Carlo Goldoni. Es gab aber noch einige andere Werke zu diesem Zeitpunkt, die das Thema des Vogelstellers aufgriffen. Vgl. Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2006, S. 43-44. Somit sind gerade Letztgenannte wohl auch als Einflüsse des Figurentyps im Blauen Kabinett anzusehen, da die kaiserliche Familie äußerst affin gegenüber Bühnenwerken war. Dies beweisen die unzähligen Erwähnungen über Aufführungen im Tagebuch Khevenhüller-Metschs. Vgl. unter anderem Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1907 und 1917.

wurde. Doch finden sie, wie die Kreuzschraffur, in der Technik immer weniger Anwendung. Die Umsetzung der Perspektivenverkürzungen hat sich in dieser letzten Phase stark verbessert, was vermutlich der Vorlagenverwendung zuzuschreiben ist.⁴⁷¹ Bei genauerer Beobachtung merkt man, dass C-Hand trotz allem dem Stil ihrer Figuren, der sich schon in der frühen Phase entwickelt, treu bleibt. Die leicht rundlichen Proportionen und die kindlichen Gesichter kann der Beobachter weiterhin ausmachen.

Als Gegenüberstellung nun ein Blatt, das ich in die erste Schaffensphase Cs setze und das auf keiner Motivvorlage basiert, MD056824 „*Sitzender Tatar mit Bauchansatz um dessen Schultern zwei Äffchen spielen*“ (28,6 x 18,4 cm, Abb. 65).⁴⁷²

Eine Hilfestellung für den Dilettanten ist trotzdem vorhanden, die deutlich zu erkennende Vorzeichnung mit Bleigriffel. Dem Betrachter sticht als erstes der lachende, ältere, etwas stämmige Chinese mit Bart ins Auge. Er sitzt auf einem großen Steinblock, wobei er seinen rechten Fuß auf einem kleineren aufstützt. Seine Kleidung zeigt einiges an Zierrat, doch am auffälligsten ist der große Hut. In der rechten Hand hält er die Kette, an welcher eines der gezeigten Äffchen⁴⁷³ hängt. Die linke stemmt der Mann lässig in die Hüften. Auf seiner Schulter sitzt ein weiterer Primat, leicht vorn über gebeugt, als würde er etwas suchen. Vielleicht eine Leckerei, die ihm sein Herr vorenthält? Hinter der Gruppe erkennt man einen Sockel mit steinerner Blumenvase als Bekrönung. Blühende Ranken umwinden diese. Am linken Rand entfalten sich noch mehr Pflanzen, vermutlich eine Päonie und ein leicht struppiges Gewächs mit Beeren. Rechts im Vordergrund erkennt man, neben weiterer Vegetation, eine kleine Behausung. Die Vorrichtung mit Schnur, die sich an der Tür befindet, lässt mutmaßen, dass es sich hierbei um eine Falle handelt. In dieser sitzt bereits ein kleines Tier. Es könnte hier ein Meerschweinchen dargestellt sein.

Die Malweise Cs ist in diesem Werk noch sehr unsicher. Äußerst wackelig sind die Linien, teilweise mit dem Pinsel nicht zu Ende gezogen (Abb. 65). Die Konturen erscheinen ungemein dunkel und dick, stechen somit stark hervor. Ebenso verhält es

⁴⁷¹ Trotzdem bleiben kleinere Unstimmigkeiten, wie bei der Brücke deutlich zu sehen.

⁴⁷² Es befindet sich, wie der Vorgänger, auf der Nordtür. Die Rückseite des zu einem der 35 beschnittenen Werke zählenden Blattes vermeldet: „75. B“ (Abb. 66). Durch die Beschneidung hat auch das Wasserzeichen Strasburg Lily etwas eingebüßt (Abb. 66).

⁴⁷³ Interpretation des Affen siehe S. 84 Fußnote 468.

sich bei Teilen der konfusen Schraffur, bei der die Linien den Körper nur bedingt modellieren. Die Lavierungen zeigen fleckige Abschnitte, teilweise zurückzuführen auf eine sehr trockene Malweise. Der Künstler versucht durch sie und den Wechsel aus Parallel- und Kreuzschraffur die Körper zu formen. Partiiell wurden die Schattenbereiche stark übermalt und somit zu dunkel im Vergleich zum Lichteinfall. Außerdem muten die Formen sehr flach und noch wenig überzeugend an. Das gleiche gilt für die Tiefenwirkung des Bildraumes. Die Perspektiven stimmen nicht. Unter anderem kippt die Sitzfläche des Steinblocks stark nach vorne, während die Falle oder der Steinsockel der Vase keine solchen Einblicke geben.

Das einzige feiner ausgeführte Element bleibt das Gesicht des Hauptprotagonisten (Abb. 66). Vor allem die Augen stechen hervor. Die feinen, spitzen Pinsellinien könnten von einem „Helfer“ stammen, der den Dilettanten unterstützen wollte.

Das nächste Blatt, das ich vorstelle, MD056894 *„Der Vogelfänger und ein lesender Knabe“* zeigt schon jetzt eine deutlichere Entwicklung des Malstils (Abb. 67).⁴⁷⁴ Auf dem nur 22,2 x 12,5 cm⁴⁷⁵ großen Werk sieht der Betrachter zwei Figuren, einen Vogelfänger und einen lesenden Knaben. Ein direktes Motivvorbild fehlt, doch ist, wie wir bereits gesehen haben, das Thema des Vogelfängers öfters in Chinoiserien zu finden.⁴⁷⁶ Der schnurrbärtige Mann im Zentrum, in einer sehr steif wirkenden Pose, trägt ein aufwendig verziertes Hemd und eine, von einem schmalen Gürtel gehaltene, gestreifte Pluderhose. Seine Füße stecken in langen Strümpfen und spitz zulaufenden Schuhen mit großen Schleifen. Er hält mit seiner rechten Hand eine kurze Leine mit einem Vogel (Abb. 68). Dieser hat seine Schwingen weit ausgebreitet. Man erkennt, dass er fliehen würde, wenn er könnte. Sein Fänger beobachtet ihn, wirkt erstaunt durch seinen geöffneten Mund. Ob ihn die Situation bewegt oder die Schönheit des Tieres, ist schwer zu sagen. Links neben dem Schauspiel hockt ein Knabe im Schneidersitz auf einem Hocker (Abb. 68). Auch er trägt ein hochgeschlossenes Hemd und Pluderhosen. Komplettiert wird seine Kleidung mit einem Strohhut. Auf den Knien ruht ein aufgeschlagenes Buch. Durch seinen direkten Blick nimmt er Kontakt mit dem Betrachter auf. Sein Gesichtsausdruck

⁴⁷⁴ Auf der Rückseite findet sich wieder eine Inschrift von Enderes: „156. E“ (Abb. 68). Angebracht ist es auf der Ostwand.

⁴⁷⁵ Durch das kleine Format beziehungsweise die nur wenigen, einzelnen Komponenten konnte sich C-Hand viel besser auf die Details im Bildraum konzentrieren. Doch wurde auch dieses Werk im Nachhinein beschnitten.

⁴⁷⁶ Siehe hierzu S. 85-86.

scheint noch mehr Erstaunen auszudrücken, als der seines Begleiters. Die Augen und der Mund sind weit aufgerissen, die Hände in ihrer Bewegung erstarrt, als hätte ihn der Betrachter durch seine Anwesenheit erschreckt. Im Hinter- und Vordergrund sind Gräser zu sehen, rechts zusätzlich eine schmale, hohe Vase, auf der etwas Obst arrangiert wurde.

Eine Vorzeichnung als Hilfestellung schuf der Dilettant auch hier. Die dicke Konturierung findet sich noch, wird aber langsam immer weniger angewendet. C versucht feiner und genauer zu werden (Abb. 67). Dabei achtet sie/er ebenso darauf die Schraffierung ordentlicher anzuordnen. Hierzu greift C nun öfters auf die parallele Schraffur zurück. Die Kreuzschraffur verwendet der Urheber nur mehr an den dunkelsten Stellen. Gleichmaßen baut C-Hand zusehends mehr Lavierungen ein. Sie sind zwar stark fleckig, zeigen aber feinere Übergänge und eine körperformendere Modellierung als in den vorangegangenen Arbeiten. Man merkt das Ansteigen der Experimentierfreudigkeit des Künstlers. Sie/Er will seinen Stil optimieren, sich klar verbessern. Die Perspektiven und der Tiefenraum zeigen aber noch deutlich die vorhandenen Unsicherheiten. Die einzelnen Ebenen kippen zu sehr ineinander, sichtbar unter anderem beim Hocker des Knaben (Abb. 68) und den Beinen des Erwachsenen, oder bei der Steinvase. Allerdings sieht man hier, wie bei B, dass schon einige Merkmale des C-Stils stärker ausgeprägt waren. Dies äußert sich, wie bereits früher angesprochen, bei den rundlichen Proportionen der Figuren und den kindlichen Gesichtern.

9.4. D-Hand

Der letzte der vier Stile hebt sich von den anderen am stärksten ab, da die gezielte Kontrastsetzung innerhalb des Bildes sehr spannungsreich gestaltet und eine gleichbleibende Qualität präsent ist (Abb. 70, 73, 76, 78).

Trotz der professionellen Handhabung der Maltechnik von D-Hand bleibt diese doch von den Motivvorbildern der französischen Künstler, vor allem Boucher, abhängig. Die strikte Orientierung am Motiv hilft, sich mehr auf die perfekte Umsetzung zu konzentrieren. Es sind stets krakelige, in der Linie nicht durchgehende Bleigriffelunterzeichnungen vorhanden. Doch versucht diese Hand die

„Hilfestellung“ unter der farbigen Gestaltung zu verstecken. Jenes bewerkstelligt eine dünne, auf Licht und Schatten⁴⁷⁷ reagierende Kontur und die feinen Lavierungen.

Das Blau, das sich auf den Blättern wiederfindet, ist ein sehr sattes und mit dem Schwerspat fein abgestimmtes. Farbige Rahmungen fehlen beim D Stil komplett. Wenn dann tauchen nur vereinzelt Bleigriffellinien auf. Das Motiv verläuft durch die Lavierungen sanft im Hintergrund.

Die Raumwirkung ist bei diesem Stil sehr überzeugend. Nur einige perspektivisch, falsch gesetzte Linien sind ersichtlich. Dies begründet sich vor allem auf der Sorgfalt die D den Architekturen und Objekten zukommen lässt, aber ebenso auf der Konturlinie. Sie wird von D nicht, wie bei den anderen Händen, in einem durchgezogen. Viele extrem kurze Striche formen die Linie. Dadurch können Fehler, wie Abweichungen bei einer Geraden und sichtbares erneutes Nachziehen mit Farbe, besser vermieden werden. Die Kontur erscheint in der Ferne trotzdem, wie eine unter einmal gezogene Pinsellinie. Nur von der Nähe wirken die Striche leicht zittrig durch die Ausführung. Feine Übergänge der Lavierungen und das kontraststarke Spiel mit Licht und Schatten untermauern den stark dreidimensionalen Eindruck der Blätter. Die Figuren sind durch exaktes Kopieren der Originale proportional stimmig, wirken aber in einigen, wenigen Blättern in der Haltung steifer, zum Beispiel bei MD056865 (Abb. 73). Dies basiert auf den kantigen Faltenwürfen Ds, die sich bei verkürzten Haltungen ergeben, unter anderem beim Beugen des Oberkörpers.

Die Schraffur hat eine parallele Liniensetzung, findet aber bei diesem Stil weniger Verwendung. Jener Dilettant bevorzugt die Lavierung mit sehr feinen Übergängen, die durch das strahlende Blau stark hervorsticht. Doch der Urheber der Blätter konnte, ebenso wie B oder C, nicht verhindern, dass sich bei den Übergängen von nasser zu trockener Farbe Flecken bilden. Indessen vermindert der Umstand nicht den Gesamteindruck der außergewöhnlichen Kontrastsetzung, die bereits Erwähnung fand. Selbst bei der Wahl eines beliebigen Bildausschnitts bleibt diese Wirkung noch erhalten. Die Köpfe mit den ebenso auf wenige Linien reduzierten Augen und die länglichen Ohren, sind mittels Licht und Schatten genauso fein ausgearbeitet, wie der Rest der Umgebung.

Ein Beispiel Ds, an der Westwand montiert, ist MD056797 „*Junger Gärtner mit Stroh hut im Weinberg*“ (22,0 x 12,5 cm, Abb. 70).⁴⁷⁸ Das Motiv beruht auf einer

⁴⁷⁷ Die exakte Linie wird dünn beziehungsweise öffnet sich im Lichtbereich und nimmt an Volumen im Schatten zu. Dieses „Schwingen“ bringt Spannung in die Malerei.

Radierung Pierre Charles Canots und Pierre François Basans nach François Boucher (Abb. 69). Es gehört zur Serie „*Différentes Figures Chinoises*“ die 1758 publiziert und 1773 noch einmal aufgelegt wurde. Ebenso, wie bei vielen der anderen Blätter, besitzt die Graphische Sammlung der Albertina den Originalstich. In diesem Fall gibt es den Druck sogar doppelt (HB (Hofbibliothek) 134.2/S.11/107 + Frankreich II/52/S.104). Beide haben die ungefähr gleichen Maße (20,5 x 14,3 cm), wie das Werk im Porzellanzimmer, was wieder ein Indiz für die Vorlagenfunktion wäre. D-Hand übernimmt, wie C und B, direkt die Vorlagen Bouchers und Pillements.⁴⁷⁹ Dabei arbeitet sie/er genau nach der Vorlage.

Im Zentrum der Darstellung ist eine stehende Figur in einer Gartenlandschaft zu sehen (Abb. 70). Weder ihr Gesicht noch die unförmige Kleidung verraten Spezifika des Geschlechts der Person. Die Haare verstecken sich, bis auf einige wenige Strähnen, unter einem Sonnenhut. Das Gesicht wendet sich leicht vom Betrachter ab. Der Blick wirkt in sich gekehrt. Doch studiert die Figur die Weintrauben zu ihrer rechten. Der unförmige Mantel wird durch einen Bindegürtel in der Taille gehalten. An diesem hängen ein Flaschenkürbis⁴⁸⁰ und ein Tellerchen (Abb. 71). Die Finger der rechten Hand umschließen den Griff eines Korbes in dem sich Trauben befinden. Hierbei handelt es sich wohl um die Ernte. Links hält hingegen einen Stab, um den sich Weinranken und –Trauben winden.⁴⁸¹ Im Hintergrund rechts erkennt man einige hochgewachsene Blumen. Doch die helle Gestaltung und ihre Reduzierung erschweren eine genaue Einordnung. Links wächst erhöht eine Weinranke, die Früchte trägt.

Die Vorzeichnung mit Bleigriffel kann man nur mehr an wenigen Stellen durchscheinen sehen. D versucht sie, wie bereits früher erläutert, unter der Konturierung zu verstecken. Die Liniendicke variiert sehr stark und unterstützt die Plastizität, neben den Lavierungen die zum Einsatz kommen. Das reine, kräftige Blau

⁴⁷⁸ Auf der Rückseite notierte Enderes: „48. Mm“ (Abb. 71).

⁴⁷⁹ Bis auf ein Blatt MD056935, konnte ich zu jeder Arbeit Ds ein Vorbild zuordnen. Wobei der Großteil nachweislich auf Boucher zurückgeht.

⁴⁸⁰ In Asien ist der Flaschenkürbis ein Kennzeichen für Daoisten und Magier. In ihnen befindet sich deren wundersame Medizin. Ebenso kann man mit dem Kürbis Dämonen einfangen. Vgl. Eberhard 2004, S. 87. In diesem Fall würde ich den Kürbis zusammen mit dem Teller als Werkzeuge für die Wein- beziehungsweise Traubensaftprobe ansehen. In der Flasche fängt die Figur den Saft, kann ihn dadurch auch transportieren. Auf den Teller wird ein bisschen Saft geleert, um ihn zu probieren.

⁴⁸¹ Traubenwein nahm in Ostasien, trotz seiner langen Bekanntheit, keinen so hohen Stellenwert ein, wie in Europa. Er wurde unter anderem als eine Opfergabe für Götter und bei größeren Feierlichkeiten verwendet. Vgl. Eberhard 2004, S. 300-301 und Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008, S. 121-122. Der Wein wird im Westen ebenso mit Herbst und dem Monat September in Verbindung gebracht. Vgl. Impelluso 2005, S. 32.

stuft der Künstler fein ab. Seine nasse Malweise hilft beim Auftrag der Farbe. Die parallele Schraffur wird im Gegensatz zu den anderen Händen relativ sparsam eingesetzt. Dies kann man zum Beispiel am Faltenwurf der Kleidung beobachten (Abb. 70). Der feine Verlauf der Farbflächen setzt sich im Hintergrund fort. Das Motiv löst sich im Tiefenraum des Bildes durch die Aufhellung der Farbe auf. Die Perspektive und die Proportionen wirken harmonisch. Es sind keine Unstimmigkeiten zu sehen.

Gerade das Wissen um optische Verkürzungen beherrscht D-Hand sehr gut. Dies macht sich vor allem bei den Architekturen bemerkbar, so zu sehen bei MD056865.⁴⁸²

„Der Musiker“ (29,5 x 24,2 cm) geht ebenfalls auf eine Druckgraphik zurück, die von François Boucher entworfen und von Gabriel Huquier gestochen wurde (Abb. 72).⁴⁸³ In der Graphischen Sammlung der Albertina findet man diesen im Stichband: Frankreich nach Sektion II/43/S.102/GG29300.⁴⁸⁴

Auf einer steinernen Terrasse an einem Gewässer steht eine kleine Gartenlaube. Davor erkennt man mehrere Figuren, die sich der Musik widmen (Abb. 73).

Direkt im Vordergrund auf einem nach vor springenden Stück der Terrasse liegen zwei Schilfbündel mit einer Schaufel und einem Hammer mit langen Stil. Die Bündel sollen wohl später getrocknet werden, was die Gestelle am rechten Rand des Blattes zeigen. Unterhalb dieser schwimmt ein Paar Wasservögel einander zugewandt. Hinter den Trockengestellen erhebt sich dichtes Blätterwerk und eine majestätische Kokospalme. Sie überragt sogar den Gartenpavillon, der die linke Seite des Werkes dominiert. Das kleine Häuschen mit seinem geschwungenen Dach und den dünnen Gittern wirkt sehr luftig und leicht in der Konstruktion. Zudem hat sie D, im Gegensatz zum Original, minimal mehr in die Höhe gezogen. Diese gesonderte kleine Veränderung verleiht der Architektur ein noch eleganteres Aussehen. Betont wird dieser Umstand noch durch das im Wind wehende Sonnensegel, worauf eine Frau mit Schirm abgebildet ist. Leicht nach vorne versetzt sieht man einen großen Sessel auf dem eine Dame, mit einem Kind auf ihrem Schoß, Platz genommen hat. Sie sitzt sehr gerade, was ein wenig steif wirkt. Selbst die fließenden Falten ihres schlichten

⁴⁸² Es wurde an der Ostwand angebracht. Das Wasserzeichen ist die römische Nummer „IV“ (Abb. 74). Ebenso, wie das Zeichen, hält sich auch der Restaurator kurz: „115., IV, 113“ (Abb. 74).

⁴⁸³ Das Original trägt den Titel „Le carillon“ und stammt aus der Serie „Scènes de la vie Chinoise“.

⁴⁸⁴ Er hat eine Größe von 28,5 x 22,5 cm, entspricht also wieder dem Blatt im Porzellanzimmer.

Kleides vermindern diesen Eindruck nicht. Ihre Hände halten das Kind auf ihrem Schoß. Hierbei handelt es sich vermutlich um einen Jungen, da der Kopf kahl geschoren erscheint.⁴⁸⁵ Auch er trägt ein wallendes Gewand. Der Schnitt lässt auf einen Kinderkimono schließen, was die Bindung mit dem Obi und die Schichten verraten. Der Gesichtsausdruck des Kindes wirkt leicht verstimmt, durch die heruntergezogenen Augenbrauen und Mundwinkel. Vielleicht liegt dies daran, dass er das Glockenspiel nicht richtig erreichen kann, um mit seinem Schlägel die Glocken⁴⁸⁶ zum klingen zu bringen (Abb. 74). Das zweite Kind hat hierbei bessere Möglichkeiten. Es steht direkt vor dem Tisch, auf dem das Instrument aufgebaut wurde und hat sogar zwei Schlägel in der Hand. Ob es sich um ein Mädchen oder einen Jungen handelt ist schwer zu erkennen, da das Gesicht dem Betrachter abgewandt ist und die Haartracht zu wenig herausgearbeitet wurde.⁴⁸⁷ Auch dieser Spross trägt einen einfachen Kimono.

Die detailreiche Darstellung wurde äußerst fein ausgearbeitet. Wieder verschwindet die Vorzeichnung unter den Lavierungen und Konturen des satten Blaus. Letztere zieht D nicht in einem einzelnen, strikt geraden Strich durch. Er macht kurze Linien, um die Kontur zu schaffen. Deswegen kann er viel besser kleinere, perspektivische Abweichungen kaschieren.⁴⁸⁸ Die Architekturen mit ihren optischen Verkürzungen offenbaren weniger Unstimmigkeiten. Aus der Entfernung nimmt der Betrachter nur eine in einem durchgezogene Linie wahr. Die Lavierungen mit ihren feinen Übergängen, schaffen ein sehr harmonisches, ausgewogenes Licht-Schattenspiel. Parallele Schraffuren treten nur an wenigen Stellen deutlich hervor, wie zum Beispiel bei der Wasseroberfläche. Die einzelnen Ebenen im Bild unterstützen die Tiefenwirkung im Raum, der sanft an den Rändern ausklingt. Die Werke stechen deutlicher unter den anderen hervor, nicht zuletzt durch seine flächigere Gestaltung mit den Lavierungen, die einen sehr graphischen Eindruck wiedergeben.

⁴⁸⁵ Ein typischer Jungenhaarschnitt in Asien.

⁴⁸⁶ In Asien werden Glocken seit dem Altertum als Musikinstrumente verwendet. Wichtig war es eine Harmonie der Töne zu erreichen. Vgl. Ausoni 2006, S. 373.

⁴⁸⁷ Mädchen werden die Haare zu zwei Schwänzchen an den Seiten gebunden. Jungen wird der Kopf rasiert. Nur ein kleiner Haarschopf wird stehen gelassen. Vgl. S. 67 Fußnote 421.

⁴⁸⁸ Auch wenn bei der Tischplatte eine leichte Verzerrung der Perspektive auffällt.

Ein weiteres Blatt, welches das Können Ds in der Architekturwiedergabe zeigt, ist MD056856 „*Drei Frauen mit drei spielenden Kindern in einer Gartenlandschaft*“⁴⁸⁹ (29,6 x 24,2 cm).

Das Originalmotiv mit dem Titel „*Chinoise assise tenant un plat, entourée d'enfants et de servantes*“ aus der Serie „*Serie Scènes de la vie Chinoise*“ geht auf François Boucher und Gabriel Huquier zurück (Abb. 75).⁴⁹⁰

Auf einer überdachten Terrasse in einer idyllischen Gartenlandschaft erkennt man im Zentrum mehrere miteinander agierende Figuren (Abb. 76).

In der vordersten Ebene des Blattes verläuft eine steinerne Umrahmung eines kleinen Gewässers mit einem überwachsenen Steg. Das Gestrüpp, das sich auf diesen ergießt, erstreckt sich bis zur weiter hinten positionierten, hölzernen Terrasse. Eine sanduhrförmige Vase ragt daraus hervor, bepflanzt mit einem kleinen Baum. Über sie erhebt sich ein hoher aus zwei Ebenen bestehender Steinsockel. An dessen Spitze steht ein noch größerer Blumentopf. Was aus ihm sprießt, ist schwer auszumachen, da die riesigen Blätter des Baumes, der neben dem Sockel wächst, den Topf in Teilen verdecken. Es könnte sich, wegen der großen fleischigen Blätter, um eine leicht abgeänderte Form einer Bananenstaude handeln (Abb. 76).⁴⁹¹ Direkt daneben befindet sich ein mit Ziegeln gedecktes Pfostenkonstrukt. An einem dort befestigten, dünnen Stab weht leicht eine Stoffbahn im Wind, auf der sich eine Darstellung einer Blumenvase befindet. Am linken Rand des Blattes erkennt der Betrachter noch einen Teil einer steinernen Brücke mit Balustrade, eingesäumt von noch weiteren Gewächsen. Im Zentrum des Geschehens liegt aber klar die kleine Figurengruppe. Links steht leicht nach vorn gebeugt eine junge Frau. Ihr zu einem einfachen Knoten gebundenes Haar und die fast zierlose Tracht könnten sie als Dienerin ausweisen. Sie hält ein Kleinkind in den Armen. Dieses deutet mit seiner rechten Hand auf sein Spielzeug. Offensichtlich will es somit die Aufmerksamkeit der sitzenden Dame auf sich ziehen.

Ein weiteres Kind, welches Beachtung einfordert, hängt am Rockzipfel der Dienerin. Der ungeduldige Blick verrät, dass es wohl schon bald zu anderen Mitteln greifen wird, um sich bemerkbar zu machen. Zu Füßen der Diener hat es sich noch ein

⁴⁸⁹ Die Beschriftung auf der Hinterseite des an der Nordtür befindlichen Blattes aus dem 19. Jahrhundert lautet: „106*, X (eingekreist)“ (Abb. 77). Das Wasserzeichen ist eine römische „VI“ (Abb. 77).

⁴⁹⁰ Auch hier befindet sich ein Abzug in der Graphischen Sammlung Albertina (Frankreich nach Sektion II/43/S.99/GG29299).

⁴⁹¹ Abgeändert, da der Stamm sich eigentlich nach oben hin mehr verzweigen müsste.

weiteres Kind gemütlich gemacht, das sich an die Dame lehnt. Durch die Beinhaltung scheint es, als hätte es gerade eben erst Platz genommen. Das Kind neigt seinen Kopf in Richtung der Beine der Sitzenden, als wollte es sich an sie schmiegen. Letztere bildet auch den eigentlichen Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sie thront in einer eher steif erscheinenden Haltung auf ihrem Sessel, eine ovale Platte mit Früchten in den Händen. Ihre Kleidung und die Hochsteckfrisur lassen, neben der Beachtung der sie Umgebenden, darauf schließen, dass sie eine höhere Stellung innehat. Ihr Blick ruht auf dem Originalblatt Bouchers eigentlich auf der Dienerin mit Kind (Abb. 75). Im Schönbrunner Werk schweift der Blick zum Kind, welches am Saum der Dienerin zieht und ein leicht verschmitztes Lächeln umspielt die Mundwinkel der Dame (Abb. 76). Diese Reaktion beobachtet die noch hinter der Frau platzierte zweite Dienerin, die wohl gerade die Köstlichkeiten auf ihrem Tablett anbieten wollte.

Außer der kleinen bereits genannten Veränderung in der Mimik und die etwas gelängteren Proportionen bei den Figuren und der Architektur hält sich D wieder strikt an die Vorlage. Zur Unterstützung greift der Künstler erneut auf eine Vorzeichnung zurück, die sorgfältig unter der Kontur und den Farbflächen versteckt wird. Die typische dunkle, aus kurzen Strichen bestehende Kontur fasst die einzelnen Elemente ein. Zusammen mit den fein abgestuften Lavierungen im satten Blau entsteht der für D so prägnante graphische Eindruck.

Die Sorgfalt bei den optischen Verkürzungen, die vor allem bei den Architekturen ersichtlich werden, sind ein weiteres Merkmal Ds. Einzig die Schattierung wirkt an einigen Stellen zu dunkel gesetzt, wie zum Beispiel beim Haar des kauernenden Kindes.

Das letzte Blatt Ds, das ich hier noch ansprechen möchte, ist MD056904 „*Greis mit entwurzeltem Baumstamm über der Schulter*“⁴⁹² (35,5 x 28,8 cm) an der Ostwand.

„*Botaniste Chinois*“, wie François Boucher seine Graphik nannte, findet sich, wie auch die anderen Vorbilder für D, in der Graphischen Sammlung Albertina im Stichband: Frankreich nach Sektion II/43/S.113/GG29327.⁴⁹³

Der Betrachter sieht einen alten Chinesen in einer sehr reduzierten Umgebung (Abb. 78).

⁴⁹² Enderes Anmerkung auf der Rückseite: „209 (durchgestrichen), nicht Plafond“ (Abb. 79). Das Signet der Wassermühle ist die Strasburg Lily und ein einzelnes „W“ (Abb. 80)

⁴⁹³ Auch in der Sammlung des Metropolitan Museums of Art New York, Inventarnummer 53.600.1018(4).

Ein kleiner Ast und mehrere Steine liegen im Vordergrund des Bildes. Etwas versetzt dahinter stehen ein größeres Bronzegefäß und eine hohe Vase aus der eine Pflanze wächst. Es könnte sich um eine noch relativ kleine Palme handeln. Hinter der Figur befinden sich des Weiteren zwei Steinstufen, wobei sich auf der oberen ein junges Kieferngewächs breit gemacht hat. Dieses sieht man auf dem Original nicht, stattdessen ist dort der Schlagschatten der Figur.

Schlussendlich liegt der Fokus aber doch auf dem freundlich dreinblickenden, alten Mann mit dem breiten, zufriedenen Lächeln. Er posiert in einer äußerst lockeren Haltung, die durch den detailreichen Faltenwurf seiner Kleidung betont wird. Über die linke Schulter hat er sich einen großen Ast, der Früchte trägt, gelegt. Mit der rechten rafft er den Stoff seines Gewandes. Dieses besteht aus einem langärmeligen Mantel unter dem sich noch weitere Gewandschichten verbergen, zu sehen bei den Ärmeln. Das Obergewand ist aufwendig mit Stickereien verziert. Auf der Brust prangt unter anderem ein Vogel, wahrscheinlich eine Wildgans⁴⁹⁴. Eine lange Stoffschärpe hat er sich eng, unterhalb des voluminösen Bauches, um die Taille gewickelt. Auch die Hose ergießt sich in üppigen Falten über die Füße des Mannes. Komplettiert wird die Gewandung durch den kleinen Hut auf dem Haupt.

D hat, bis auf das bereits erwähnte Baumdetaill auf der Treppe, das Originalmotiv wieder exakt übernommen. Die Unterzeichnung scheint jedoch viel mehr durch, da die Farbe des Blattes an Leuchtkraft eingebüßt hat und auch der Abrieb schon weiter fortgeschritten ist. Dies und die starke Verbräunung erschweren ein wenig die Analyse des Stils. Doch sieht man an den dunkleren Stellen, wie zum Beispiel beim Bronzegefäß, noch deutlich die dunkle aus kurzen Strichen bestehende Kontur. Ebenso erahnt man die fein abgestufte Lavierung, welche aber schon stark verblasst ist. Wenn man das Blatt weiter aus der Ferne betrachtet, wird der graphische Eindruck, denn Ds Bilder hinterlassen, wieder deutlicher. Die Figur zeigt nach wie vor, wie plastisch die Gestaltung dereinst ausgesehen haben muss.

Aber das wirklich besondere befindet sich in der linken unteren Ecke des Motivs, direkt bei der farbigen Umrandung. Eine kleine Buchstabenfolge in brauner Tusche ist zu sehen „P.A. fec.“(Abb. 79). Die genaue Bedeutung werde ich im jetzt folgenden Abschnitt erläutern.

⁴⁹⁴ Dieser Vogel könnte den Beruf beziehungsweise den Rang des Mannes anzeigen. Zivilbeamte im China der Ming bis Qingzeit trugen Rangabzeichen mit Vögeln. Die Wildgans entspricht dem 4. Rang der Beamten. Vgl. Garrett 1990, S. 40 (siehe Tabelle).

9.5. Zuschreibung

Nach der Stilanalyse der vier Hände möchte ich nun ausführen, welchen Stil ich welcher Person zuordne. Wie bereits erwähnt gibt es wenige schriftliche Belege auf den Blättern im Raum, die auch bei der Eingrenzung der Künstler helfen. Nur zwei weisen direkt auf zwei der Urheber hin und einer bestätigt die Mitarbeit eines weiteren Kandidaten. Bei letzterem und der Hand, bei welcher schriftliche Indizien komplett fehlen, wäre mir eine reine Auswertung der Stilanalyse zu spekulativ gewesen. Um meine These zu stützen benötige ich gesicherte, signierte Werke, um Vergleiche in der Arbeitsweise zu ziehen. Dabei halfen mir unter anderem die vermutlich fast zur selben Zeit entstandenen Malereien im Miniaturenkabinett (Abb. 81)⁴⁹⁵. Sie wurden ebenso von der kaiserlichen Familie angefertigt und tragen vereinzelt Signets⁴⁹⁶. Es existieren, deutlich platziert auf der Vorderseite⁴⁹⁷ von zweiundzwanzig Blättern, die leserlichen Signaturen: „M.A.f.“ (1x), „M.A. fecit“ (9x), „M:A:f.1766“ (1x), „Maria fecit“ (4x), „Maria fecit 1759“ (2x), „Maria fecit 1762“ (1x), „Imp. Franciscus fecit 1760“ (1x), „Imperator Franciscus fecit 1764“ (3x) (Abb. 82).⁴⁹⁸ Somit war es möglich, die einzelnen Stilelemente noch besser den jeweiligen Händen zuzuordnen.

⁴⁹⁵ Dieses Kabinett behandelte Zehetner auch in ihrer Dissertation 2013. Seine Verwendung und seine Herkunft sind nicht durch Quellen belegt. Erst 1768 wird wegen bevorstehenden Tapezierarbeiten vermerkt: „[...] in Ihro Mayr. Eck-Cabinet mit gemahlenen Bildern in Miniatur.“ Vgl. Schloßhauptmannschaft Schönbrunn 1976, S. 85. Das 2003 in Teilen restaurierte Zimmer ist ebenso wenig Restaurierungen (nur 1872 und 1949) ausgesetzt worden, wie das Porzellanzimmer und bietet somit einen fast unverfälschten, originalen Eindruck. Vgl. Zehetner 2013, S. 16 und Raschauer 1926, S. 258.

⁴⁹⁶ Schon Raschauer vermerkt in seiner Arbeit, dass die Signaturen „Franciscus fecit“, „Isabella“ (diese Signatur wurde von mir nach mehrmaliger genauer Untersuchung der Vorderseiten der Malereien nicht gefunden), „M.A.“ (Maria Anna) und „Maria fecit“ vorhanden sein sollen. Ebenso die Datierungen: 1764, 1762 und 1760. Vgl. Raschauer 1926, S. 257. Und auch Ritter von Sickingen schreibt 1832: „[...] Noch besteht hier ein Cabinet ganz zunächst dem Vorigen, welches in der Haupt=Gartenfronte das Eckcabinet am linken Flügel bildet. In diesem befinden sich viele. Miniaturstücke. Darunter sind mehrere, welche von Kaiser Franz I. von dem Jahre 1764 herrühren, die übrigen aber von den Prinzessinnen und anderen Gliedern des kaiserlichen Hofes [...]. Die meisten und schönsten Stücke dieser merkwürdigen Sammlung sind von der Hand der Erzherzogin Maria Anna. [...]“. Ritter von Sickingen 1832, S. 261.

⁴⁹⁷ Leider konnte ich die Rückseiten der Blätter nicht in Augenschein nehmen, da sie an den Wänden des Kabinetts fest montiert sind.

⁴⁹⁸ Zudem gibt es auf zwei weiteren, MD071855 und MD040115 (vielleicht „Maria fecit“), schwer leserliche Signets. Vor allem MD071855 wäre interessant, da es sich auch um eine monochrome Malerei in Blau handelt, also eine ähnliche Arbeitsweise zeigt wie im Blauen Kabinett. Doch leider ist die Schrift schon zu stark verblasst, als dass man sie ohne technische Hilfsmittel lesen könnte (Abb. 83).

Vor allem in Hinblick auf die Mitglieder der Familie, die nur wenige zeichnerische Beispiele hinterließen, wie zum Beispiel Franz Stephan, Maria Elisabeth und Maria Anna, bietet dieses Zimmer wichtige Hinweise.

Die andere Stütze in meiner Analyse sind Blätter der Familienmitglieder, die sich heute noch in der Graphischen Sammlung Albertina erhalten haben. Sie gehören zum Altbestand, was sich durch den Sammlungstempel und die Signaturen belegen lässt. Somit können sie als gesicherte Arbeiten der kaiserlichen Familie gelten.⁴⁹⁹

Ich beginne nun zuerst mit der Hand, welche durch einen der schriftlichen Beweise im Blauen Kabinett selbst zusätzlich belegbar ist.

Ein Blatt, das ich schon in 9.4. erwähnte, nämlich MD056904, trägt eine Signatur „*P.A.fec.*“ (Abb. 22, 79). Wie angesprochen muss man, um die Initialen aufzuschlüsseln, die Arbeiten der kaiserlichen Familie in der Graphischen Sammlung Albertina einsehen. Auf den Werken mit den Inventarnummern 13690, 13691, 13692, 13696 und 46670/15⁵⁰⁰ verewigte sich ebenfalls „*P.A.*“. Diese Bilder sind gesichert von Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Weitere Inschriften auf den Blättern belegen dies. Die Werke stammen zwar größtenteils erst aus den 1770/80er Jahren, aber das Blatt mit der Inventarnummer 13696 (Abb. 84) trägt das Datum „1765“. Jenes zeigt, dass der spätere Ehemann Maria Christinas dieses Signet schon in der Zeit der Entstehung des Blauen Kabinetts führte. Wofür das Kürzel „*P.A.*“ genau steht, konnte ich im Zuge meiner Recherchen nicht aufklären. Sowohl „*Peintre Albert*“, „*Prinz Albert*“, wie auch „*Pius Albert (einer seiner Taufnamen)*“⁵⁰¹ wären denkbar.

Durch die Werke in der Sammlung Albertina und besonders durch das Blatt MD056904 im Blauen Kabinett wird dessen Stil ersichtlich. Vor allem letzteres Beispiel ist wichtig, da es sich wegen seiner Umsetzung am besten mit den anderen Arbeiten im Kabinett vergleichen lässt (Abb. 78). Es ist zwar stärker verbräunt, doch kann man noch das spannungsreiche Kontrastspiel in der Farbigkeit von einst erahnen. Vor allem die Pflanze über der Schulter des alten Mannes und der Faltenwurf zeigen dies nach wie vor. Die variierende Kontur und die Sorgfalt in den Details sind weitere Indizien auch, dass eine nicht durchgezogene Unterzeichnung

⁴⁹⁹ Vgl. Dossi 1998, S. 61. Zudem versicherte mir Fr. Dr. Dossi auf meine Anfrage hin, dass sie wirklich unumstritten dazu zählen.

⁵⁰⁰ Abb. bei Dossi 1998, S. 19.

⁵⁰¹ Sein gesamter Taufname lautete Albert Casimir August Ignaz Pius Franz Xaver. Vgl. Benedik 2014b, S. 21.

besteht, die bemüht „versteckt“ wird. Diese Punkte sind die ausschlaggebendsten, weswegen ich Herzog Albert die D-Gruppe zuordne.

Setzt man die Arbeiten des Blauen Kabinetts jenen der Albertina gegenüber, erkennt man auch hier Parallelen im Stil.

Die Landschaftsdarstellung aus dem Jahr 1765 mit der Inventarnummer 13696 (Abb. 84) ist hierbei sehr interessant, trotz der Umsetzung in einer anderen Technik (Bleigriffel). Der Titel gibt Aufschluss, wo genau sich das Festgehaltene abspielt „*Vue d'une partie des Montagnes du Tyrol dans laquelle se trouvent les Mines de Sel (Blick auf einen Teil der Tiroler Berge, wo die Salzbergwerke sind)*“. Albert muss das Werk wohl auf der Reise oder während des Aufenthalts in Innsbruck 1765 gefertigt haben.⁵⁰² Der Betrachter blickt in eine weite, bergige Landschaft. In der vordersten Ebene des Blatts erkennt man eine Gruppe von drei Reitern, die einen schmalen Pfad hinauf reiten (Abb. 84). Neben ihnen erheben sich majestätische Baumgruppen und massive Felsformationen. Folgt man mit dem Blick dem steilen Pfad weiter, sieht man winzige Figuren mit Wanderstöcken und einen Hund. Ihr Ziel ist vielleicht die über ihnen thronende Häusergruppe.

Albert arbeitet beim Bildaufbau wie bei den Graphiken im Blauen Kabinett. Kulissenartig werden die einzelnen Ebenen aufgebaut und laufen durch die Aufhellung der Farbe immer mehr aus. Somit entsteht eine starke Tiefenwirkung. Interessant ist auch der Umgang mit der Kontur. Sie besteht aus vielen kurzen Strichen, die in ihrer Dicke variieren und somit die Plastizität unterstützen. Durch sie werden zudem die einzelnen Materialitäten (Stein, Vegetation, etc.) noch zusätzlich betont. Auch die Detailverliebtheit und der Umgang mit optischen Verkürzungen erscheinen vertraut, wenn man die Zeichnung mit der D-Gruppe vergleicht. Das Einzige, was diese Arbeit von denen im Kabinett unterscheidet, ist die Schraffur. Albert kann, bedingt durch die Technik, keine Lavierungen einsetzen. Doch versucht er die Übergänge extrem fein mit vielen Farbabstufungen auszuarbeiten. Durch dies und die Kontur erschafft er jenen „graphischen“ Eindruck, den auch seine Malereien im Kabinett hinterlassen.

Seine Liebe zu präzisen Architekturdarstellungen, wie sie in den Blättern MD056856 und MD056865 ersichtlich ist (Abb. 73, 76), zeigt sich ebenso in vielen Werken der Albertina, wie zum Beispiel bei 13690⁵⁰³, 13691⁵⁰⁴ (Abb. 33), 13692⁵⁰⁵ oder 13693⁵⁰⁶.

⁵⁰² Vgl. Hertel 2014, S. 39.

⁵⁰³ Bei der Zeichnung mit dem Titel „*Bildnis des Grafen Miltitz*“ erkennt man wieder den perfekten Umgang mit optischen Verkürzungen. Vor allem der Raumaufbau im Hintergrund zeigt dies. Und

Und bei seiner Soldaten/Reiterserie entdeckt man seinen Hang zum Verstecken der Unterzeichnung wieder.⁵⁰⁷

Die nächste Person, welche sich klar ersichtlich an der Ausgestaltung des Raumes beteiligte, ist Erzherzogin Maria Christina. Sie fertigte im selben Zeitraum, in welchem das Kabinett entstand, die 18teilige Serie der „*Les Cris de Paris* (Kaufrüher)“.⁵⁰⁸ In den beiden Titelblättern der *Premiere Suite* und der *Seconde Suite* fügte sie einen Schriftzug ein. Auf der Darstellung des Berufsstandes der Steinmetze (Inventarnummer 13640) liest man „*Etudes prises dans le bas Peuple où les Cris de Paris premiere Suite 1763*“ (Abb. 85, 87) und auf der des Schusters „*Etudes prises dans le bas Peuple où les Cris de Paris. Seconde Suite*“ (Inventarnummer 13651)⁵⁰⁹. Vergleicht man nun das Schriftbild der beiden mit der Inschrift auf dem Blatt MD056780 (Abb. 86) im Porzellanzimmer, sind sie bis auf einige Details im Schriftbild ident: der Schwung im Schriftzug, die Umsetzung der Buchstaben (u.a. sehr gut zu beobachten bei „s“, „l“, „d“) und die kleinen Unsicherheiten, die durch das ungewohnte Schreiben in dieser Schriftart entstehen.⁵¹⁰ Dies weist darauf hin, dass selbiges Blatt auch von der Erzherzogin gestaltet wurde. Somit kann man auch bei ihr den Stil klar zuweisen⁵¹¹. Sowohl beim Titelblatt des *Premiere Suite* (Abb. 87), wie auch bei MD56780 (Abb. 88), ist eine krakelige, nicht durchgehende Unterzeichnung vorhanden. Die Künstlerin versucht diese erst gar nicht zu verstecken. Die Konturierung des Dargestellten ist nicht gleichmäßig, aber man sieht die Bemühung eine feine Linie zu schaffen. Beide Blätter haben fleckige Lavierungen, zurückzuführen auf die leicht trockene und scheinbar ungeduldige Malweise (Abb. 89, 90). Die parallelen Schraffuren

dieses Blatt beweist ebenso, dass Albert durchaus nach Vorbildern arbeitete, in diesem Fall nach Johann Eleazar Schenau. Ein zweites Blatt, welches seine Übung, nach Vorlagen zu kopieren, zeigt, ist „Jakob und Rahel am Brunnen“ (Original von Luca Giordano). Genauerer hierzu siehe Kriterienkatalog 2 und Graphische Sammlung Albertina Wien, Inventarnummer 13688.

⁵⁰⁴ Genauerer siehe S. 57.

⁵⁰⁵ Dieses Blatt bildet mit 13691 ein Paar und zeigt ebenso ein Landschaftsidyll. Siehe Kriterienkatalog 2.

⁵⁰⁶ Auf der Zeichnung, die um 1782 entstand, hielt Albert seine Vorstellung für das zukünftige Domizil Schloss Groothofs am Schoonenberg fest. Hier erkennt man wieder die Präzision, die er den Details angedeihen lässt. Und ebenso wird sein Verständnis für die Perspektive deutlich.

⁵⁰⁷ Vgl. hierzu Kriterienkatalog 2 und Graphische Sammlung Albertina Wien, Inventarnummer 13694-13705.

⁵⁰⁸ Genauerer zu der Serie siehe S. 48-49.

⁵⁰⁹ Vgl. Abb. bei Zehetner 2013, S. 156.

⁵¹⁰ Diesen Umstand verdeutlichen die unregelmäßigen Abstände zwischen den einzelnen Buchstaben und den ganzen Wörtern, sowie das Bemühen, die Linien mit möglichst gleichmäßigem Druck und gerade zu ziehen, damit das Schriftbild gleichmäßig erscheint.

⁵¹¹ Obwohl ihre Art zu arbeiten sich doch klar von den anderen Händen abhebt.

modellieren die Körper, doch zerstört so manche zu kräftige oder zu leichte Lavierung den plastischen Eindruck wieder. Einmal springt ein Bein, das hinter dem anderen steht, in den Vordergrund, einmal stimmt die Perspektive der Architekturen dadurch nicht mehr. Es kippt die Tiefenraumwirkung und man erkennt den Dilettanten hinter dem Werk. Obwohl man sagen muss, dass sie sich im Vergleich zu Albert von Sachsen-Teschen und der A-Hand stetig durch die Übung weiterentwickelte.⁵¹² Dies erkennt man schon in der zweiten, roten Serie der „*Pariser Ausrufer*“ (Abb. 28).⁵¹³ Die Linien werden genauer, die Lavierung feiner abgestuft. Nur die Beherrschung der Perspektive scheint nie richtig funktioniert zu haben. Im wahrscheinlich noch etwas später entstandenen Blatt im Kabinett MD056958⁵¹⁴ (Abb. 91) erwehrt man sich dieses Eindrucks auch nicht. Der Tisch im Zentrum und die Architekturen im Hintergrund weisen leichte, perspektivische Unstimmigkeiten auf. Doch verwendet die Erzherzogin keine direkte Vorlage mehr, wie bei MD056780 oder den „*Pariser Ausrufern*“ und es fehlt die Vorzeichnung mit Bleigriffel. Durch die stetige Übung im Malen und Zeichnen war es ihr also möglich, sich immer mehr von der bloßen Nachahmung zu entfernen. Im Umgang mit der Maltechnik verbesserte sie sich deutlich. Sie versucht, wie unter anderem bei den Figuren von MD056958 zu sehen (Abb. 92), die Lavierungen feiner abzustufen, was wiederum die Plastizität verstärkt. Durch die satte, dunkle Farbe der Schatten erkennt der Betrachter die Einzelheiten noch besser, selbst aus größerer Entfernung. Dies war in diesem Fall auch notwendig, da das Werk seinen Platz an der Decke des Kabinetts finden sollte. Marie Christine verdünnt die Farbe mehr, um das Risiko für Flecken zu minimieren. Die parallele Schraffur setzt sie ebenso vermehrter ein (Abb. 92). Diese Punkte sind bei allen an der Decke befindlichen Blättern zu beobachten (MD056939 - MD056962). Ein weiteres Indiz, dass diese Arbeiten von derselben Hand stammen, ist die markante Physiognomie der Gesichter.⁵¹⁵ Deswegen gehe ich davon aus, dass diese 24 Blätter umfassende Gruppe zur selben Zeit entstand und in die spätere Schaffensperiode der Erzherzogin fällt. Die Entwicklung ihres

⁵¹² Dies kann man auch bei den Arbeiten in der Sammlung Albertina beobachten.

⁵¹³ Noch mehr Details zum Blatt siehe S. 48-49.

⁵¹⁴ Auf der Rückseite wird vermerkt: „199, x II“ (Abb. 92). Mittig prangt das Wasserzeichen „C&Hönig (Schriftzug)“ (Abb. 92).

⁵¹⁵ Die Augen und die steilen Augenbrauen liegen sehr dicht aneinander, die Münder der Männer sind sehr breit, die Ohren stärker gelängt. Die Frauen besitzen ausnehmend kleine Münder und lange, gerade Nasen. Außerdem hat ein Großteil der Figuren spitz zulaufende Fingerspitzen. Vgl. unter anderem Abb. 92.

Kunsttalents lässt sich somit sehr gut im Blauen Kabinett verfolgen. Ähnlich wie bei Maria Christina, verhält es sich ja auch bei C-Hand, hierzu aber später mehr.

Ich schreibe der Erzherzogin durch diese eben genannten Punkte die große B-Gruppe zu. Wie die schriftlichen Quellen angeben, war sie auch eine derjenigen, welche sich innerhalb der Familie der Malerei am stärksten widmete. Marie Christines enge Verbindung zur Mutter spricht ebenso für die Mitarbeit, da das Blaue Kabinett ja schließlich ein Rückzugsort für die Kaiserin sein sollte. Da die Erzherzogin durch die Heirat 1766⁵¹⁶ und den Umzug nach Pressburg nicht mehr täglich die Mutter besuchen konnte, hätte Marie Christine Maria Theresia mit dieser Beteiligung im Nebeneffekt ein sehr persönliches Erinnerungsstück geschaffen.

Nun kommen wir zur Zuordnung der A-Hand. Dieser Künstler arbeitet, wie bereits angesprochen, sehr professionell. Deswegen und auch auf Grund der Vermutung Gordon-Smiths war die Überlegung nicht abwegig, dass es sich bei A um Pillement handeln könnte.

Doch kann man nicht allein durch die Verwendung der Stiche⁵¹⁷, der schon früher erwähnten Rechnung über 1650f und der, von ihm schon öfters verwendeten Monochromie in Blau darauf schließen, dass er wirklich im Kabinett gearbeitet hat. Die Hinweise sind zu ungenau. Deswegen wollte ich zur Klärung dieser Frage einen Stilvergleich durchführen. Hierzu stellte ich die qualitativsten Graphiken des Zimmers den Arbeiten des Künstlers, die sich heute in der Graphischen Sammlung Albertina befinden⁵¹⁸, gegenüber.⁵¹⁹

Eine dort erhaltene Serie (Inventarnummer 12368-12376) zeigt mehrere Skizzen von verschiedenen Pärchen⁵²⁰, die teilweise signiert und datiert (1764) sind und somit auch in Wien entstanden sein müssen. Der Zweck, für den sie geschaffen wurden, bleibt aber unbekannt.⁵²¹ Die Graphiken erstellte Pillement mit Kreide, Rötel und Pastellkreiden. Letztere trug der Künstler lavierend auf.

⁵¹⁶ Vgl. Weissensteiner 1994, S. 84.

⁵¹⁷ Entweder erwarb der Wiener Hof diese durch Mittelsmänner oder der Künstler überließ beziehungsweise verkaufte sie an die kaiserliche Familie bei seinem Aufenthalt in Wien.

⁵¹⁸ Unter anderem zwei Blumenbouquet-Darstellungen (Inventarnummer 12387 - 12388). Hier erinnert die Umsetzung mit schwarzer Kreide und Aquarellfarbe stärker an die Graphiken im Blauen Kabinett. Die Arbeiten tragen die Signatur „Jean Pillement 1765.“.

⁵¹⁹ In dieser Arbeit fokussiere ich mich in meiner schriftlichen Argumentation aber nur auf drei Werke.

⁵²⁰ Chinesen, Türken, Bauern, Europäer und eine Darstellung eines Mädchens in folkloristischer Kleidung.

⁵²¹ Da es Pärchenkostüme sind, wäre eine Möglichkeit gewesen, dass sie als Kostümvorlagen für die unzähligen Bälle am Hof entstanden. Jedoch ist hierbei das Kaiserpaar als Tragende eher

Von dieser Serie ist vor allem das Chinesenpaar (Inventarnummer 12372, 12373) für den Vergleich interessant.⁵²² Die „*Chinesin mit Papagei*“ wurde trotz der geringen Formatgröße des Blattes (20,5 x 15,9 cm) sehr kleinteilig gestaltet. Der Hintergrund ist bis auf wenige Andeutungen des Bodens leer belassen worden. So tritt die Figur stark in den Vordergrund. Die Dame steht in einer lockeren Pose im Zentrum des Blattes. In ihrer rechten Hand hält sie einen Reif, in dem ein exotischer Vogel sitzt. Doch bleibt er nicht der einzige Gefiederte in der Darstellung. Ein größerer Anverwandter hat sich auf dem linken Arm der Chinesin niedergelassen. Er starrt aus dem Bildraum, direkt zum Betrachter und hat seinen Schnabel weit aufgerissen. Das bläulich-grau changierende Gefieder greift die Farben des Überrocks der Dame auf. Weiße Rüschen, die sich ebenso am Saum des hellroten, geblühten Unterrocks wiederholen, zieren das Kleidungsstück. Das weiße Hemd mit seinen weiten Ärmeln und offenherzigem Ausschnitt lässt den Betrachter einen Blick auf das zarte Unterhemd der Frau erhaschen. Die aufwendig mit Bändern hochgesteckte Frisur erscheint ebenso elegant wie der Rest der Tracht.

„*Der tanzende Chinese mit Glöckchen*“ (21,9 x 17,9 cm) entstand im selben Farbschema (Blau, Grau, Weiß, Rot, Schwarz) wie seine Partnerin. Bei ihm reduzierte Pillement den Hintergrund ebenso auf eine kleine Rasenfläche zu Füßen des Mannes. Er platzierte ihn im Mittelpunkt der Gestaltung. Der Chinese balanciert auf der Schuhspitze seines linken Fußes. Diese Übung scheint ihm keine Mühe zu machen, wie die Körperhaltung und der amüsierte Gesichtsausdruck verraten. Die Hände hat er hinter dem Rücken verschränkt. Sie halten einen langen Stab, an dessen Enden Glöckchen baumeln. Dieses Motivdetail wiederholt sich spiegelverkehrt bei seinem Turban. Das Gewand besteht aus einem weißen, lockeren Hemd, einer langen blauen Weste mit Quasten an den Ärmeln und einer bauschigen Hose. Diese wird durch eine rote, gestreifte Schärpe in der Taille gehalten. Damit ihn die Beinkleidung beim Tanz nicht behindert, sind die Enden in die Strümpfe gestopft worden. Das Schuppenmuster der Stiefel lässt vermuten, dass sie wohl aus Schlangenhaut gefertigt sind.

Pillement verwendet bei beiden Graphiken feine Konturlinien nur in aufgebrochener Form. Man findet sie lediglich bei dunklen Schattenbereichen. So unterstützen diese

auszuschließen, da Maria Theresia ab 1754 nur mehr selten diesen Festen beiwohnte. Vgl. Wolf 1859, S. 112.

⁵²² Diese Graphiken können auch in der Online Sammlung der Albertina eingesehen werden (Stichwort: "jean baptiste pillement").

dunklen Akzente die plastische Wirkung. Gerade diese fällt, trotz der hellen Farbgebung, stark auf. Nicht zuletzt liegt dies auch an der überaus feinen Farbabstufung der Lavierungen. Die Figur formt sich also aus der Farbfläche. Eine weitere Besonderheit im Stil Pillements ist die bereits angesprochene Finesse, die er den Details zukommen lässt. Die Linien sind mit hoher Präzision und Können gesetzt worden. Man erkennt dadurch die Routine, die der Künstler in solchen Arbeiten schon innehatte.

MD056900 „*Das Fest mit zwei Tänzern unter vielen anderen Gestalten*“ (36,6 x 50,0 cm) zählt für mich zu einer der schönsten Arbeiten im Blauen Kabinett (Abb. 93).⁵²³ Das Blatt zeigt zwar eine Gruppenszene, doch kann man bei näherer Betrachtung der einzelnen Figuren ebenso die Eigenheiten des Stils herausarbeiten. Im Fokus stehen für mich der Tänzer mit der Handtrommel und das vorderste, sitzende Paar am rechten Rand (Abb. 94). Der Tänzer balanciert auch hier auf den Zehenspitzen. Doch wirkt die Bewegung weniger elegant als beim „*tanzenden Chinesen mit Glöckchen*“. Die rechte Hand ist in einer Ausholbewegung erstarrt. Er will wohl gerade auf die Trommel in seiner Linken schlagen. Auf dem Kopf sitzt eine mit Bommeln verzierte Kappe. Er ist in einen mit Stickereien verzierten Kurzmantel gewandet, der durch eine Schärpe zusammengehalten wird. Die bauschige, gestreifte Hose steckt in den langen, spitzen Stiefeln. Das Paar rechts beobachtet das lustige Treiben. Seine Gesichter verraten, dass es sich köstlich amüsiert. Der Mann sitzt mit leicht übereinandergeschlagenen Beinen auf dem Steinsockel. Die Frau lehnt sich an ihn. Mit ihren Händen betastet sie einen runden Fächer. Die Hände des Mannes ruhen hingegen auf seinem Schoß beziehungsweise auf der Dame. Der Papagei, der auf der Schulter des Mannes sitzt, wendet seinen Kopf in die entgegengesetzte Richtung. Die Kleidung und die Frisuren beziehungsweise der Sonnenhut der beiden weisen um einiges mehr an Zierrat auf. Zum Beispiel ist der Mantel des Mannes mit Troddeln und Stickereien verziert. Auf seiner Brust prangt zudem das Mandarin-Quadrat. Die Haare der Frau sind mit langen Bändern und Haarnadeln kunstvoll zu Knoten hochgesteckt worden. Man erkennt also deutlich die Detailverliebtheit des Künstlers.

Wie bei den Werken der Sammlung Albertina vermied der Urheber Konturlinien, soweit es ihm möglich war. Er arbeitete mit der Farbfläche die Figuren heraus. Doch fällt hier schon der erste Unterschied auf. Man erkennt viel deutlicher die einzelnen,

⁵²³ Es befindet sich an der Ostwand. Das Wasserzeichen ist die römische Ziffer „IV“ (Abb. 94). Enderes vermerkt bei der Restaurierung auf der Rückseite: „150, x, c“ (Abb. 94).

formenden Pinsellinien, die das Licht-Schattenspiel schaffen. Sie sind überlegt eingesetzt, strahlen weniger Routine aus. Bei Pillements gesicherten Graphiken ist dies nicht der Fall. Des Weiteren wirken die Fältelungen der Kleider auch viel steifer. Dadurch geht die Dynamik der Bewegungen verloren. Dies bemerkt man besonders im Vergleich der beiden Tänzer. Die Leichtigkeit in der Haltung strahlt nur einer der beiden aus. Man sieht aber auch, dass sich der Kopierer stark an Pillement orientierte. Er versuchte die dunkelsten Akzente und Details genauso zur plastischen Ausarbeitung zu verwenden wie Pillement. Doch der Betrachter merkt in der direkten Gegenüberstellung doch, dass das gewisse Etwas, die Raffinesse des französischen Meisters fehlt. Zu sehen ist dies unter anderem in den Gesichtern, im Bereich der Augen. Die Chinesin und der Chinese Pillements wirken dort viel realistischer und individueller, weniger typisiert. Man könnte meinen, dass er die Physiognomie nach einem realen Modell ausgearbeitet hat.

Durch diese Stilanalyse hoffe ich verdeutlicht zu haben, wieso ich der Meinung bin, dass Pillement im Blauen Kabinett nicht direkt bei den Graphiken mitgearbeitet hat. Meiner Ansicht nach lieferte er nur die Vorlagenstiche und diente als Vorbild in der Vervollkommnung des Stils der Dilettanten.

Doch wer könnte dann A-Hand sein?

Eine weitere mögliche Kandidatin wäre Maria Anna. Sie fertigte professionelle Werke, wie die von mir angesprochenen Beispiele gezeigt haben.⁵²⁴ Doch fehlen Hinweise ihrer Mitarbeit, wie Signaturen oder andere schriftliche Anhaltspunkte, komplett. Dies ist bei ihr äußerst ungewöhnlich, da viele ihrer Werke die Initialen „M.A.“ tragen (Abb. 82).⁵²⁵ Und obwohl die A-Gruppe nicht sonderlich groß ist, müsste es doch mindestens ein Blatt mit der Signatur geben, da Marianna in der Regel sehr sorgfältig und genau war.

Allerdings gibt uns die Inschrift auf MD056780 noch einen Hinweis, der uns zu A führen könnte: *„Figures Chinoises Tirées D’après Boucher et Pillement. Peintes en 1763. Par sa Majesté l’Empereur, l’Archiduchesse et l’Archiduchesse Marie.“*.

Bei A-Hand könnte es sich um „Majesté l’Empereur“, also Franz Stephan handeln. Wie der schriftliche Hinweis besagt, war er auf jeden Fall an dem Projekt beteiligt. Doch fehlt auf den Arbeiten im Blauen Kabinett eine Signatur, welche seinen Stil

⁵²⁴ Vgl. hierzu S. 45-46.

⁵²⁵ Sowohl im Miniaturenkabinett (12x), wie auch bei den Graphiken in der Akademie der bildenden Künste (1x) ist das Kürzel zu finden.

ausweisen würde. Allerdings befinden sich im Miniaturenkabinett Blätter, welche der Kaiser Franz Stephan signierte: MD040083⁵²⁶ (Abb. 30), MD040084⁵²⁷ (Abb. 97) und MD040087⁵²⁸ (Abb. 95).⁵²⁹ Zwei zeigen ländliche Szenen, in deren Mittelpunkt jeweils eine junge Frau beziehungsweise ein junger Mann steht (Abb. 30, 95), das andere Blatt eine Stadtansicht mit einer größeren Menschenmenge (Abb. 97). Sie verdeutlichen die unterschiedlichen Herangehensweisen des Kaisers in klein- und großfigurigen Darstellungen und geben somit einen guten Überblick in seinen Stil.

Die Blätter mit den Einzeldarstellungen veranschaulichen die qualitativ hochwertige Malweise des Kaisers in „vergrößertem“ Maßstab. Diese sind auch trotz der stark farbigen Gestaltung gut mit den Malereien des Blauen Kabinetts vergleichbar. Die „Junge Bäuerin mit Strohhut hält einen großen Korb, mit Eiern befüllt, in den Händen“ (MD040083, Abb. 30) und der „Knabe mit dem Laierkasten und dem Kürbis“ (MD040087, Abb. 95) erinnern an europäische Motivpendants der Blätter im Blauen Kabinett, unter anderem MD056797 (Abb. 70), MD056772 (Abb. 102), MD056870 (Abb. 103).

Da ich die „junge Bäuerin“ (Abb. 30) bereits behandelt habe⁵³⁰, werde ich direkt mit dem zweiten Blatt beginnen. Das Werk erinnert in seiner Darstellungsweise sehr stark an das Bauernmädchen. Man kann anhand der Ähnlichkeiten und der Hängung⁵³¹ annehmen, dass die beiden Werke ein Paar bilden sollten. Auch diese Darstellung mit dem originalen Titel „*Le Savoyard avec sa Marmotte*“ geht auf

⁵²⁶ Auf dem hellen Boden links zu Füßen des Mädchens liest man „*Imp. Franciscus fecit 1760*“ (Abb. 31).

⁵²⁷ Bei diesem Blatt vermerkte Franz Stephan auf dem Felsen, auf dem die Figuren mit den kräftigen Akzenten in Blau und Rot den Trubel um sie herum beobachten „*Imperator Franciscus fecit 1764*“ (Abb. 98).

⁵²⁸ Der Sockel, der dem jungen Mann als Stütze dient, trägt die Inschrift „*Imperator Franciscus fecit 1764*“ (Abb. 96).

⁵²⁹ Ein viertes signiertes Blatt ist MD071854 („*Franciscus fec. 1760*“). Der Fächer zeigt eine Ansammlung von Jungen, die sich um einen Erwachsenen scharen (Abb. 101). Sie haben sehr individuelle Züge. Wegen der schon zu stark mitgenommenen Farbschicht ist es aber schwer die Pinselführung genau zu analysieren. Deswegen werde ich diese Arbeit nicht in meine direkte Gegenüberstellung aufnehmen. Ähnlich verhält es sich mit MD040086. Wahrscheinlich ist Franz Stephan auch hier der Urheber (Abb. 99, 100). Es fehlt zwar eine offensichtliche Signatur, jedoch lassen der Stil sowie die symmetrische Hängung im Kabinett (das jeweilige Gegenüber wurde von der gleichen Hand geschaffen) darauf schließen, dass ebenso dieses Blatt vom Kaiser stammt. Doch finde ich, dass es dieselbe Situation wäre wie bei MD071854. Es fehlt ein „Puzzlestück“. Aus diesem Grund nehme ich auch die „*Plünderung eines Dorfes*“ nicht in die Argumentation auf. Doch behandle ich beide genauer in meinem Kriterienkatalog 2.

⁵³⁰ Genauer siehe S. 52-53.

⁵³¹ Sie hängen sich gegenüber.

François Boucher und John Ingram zurück und findet sich in der Sammlung der Albertina (Inventarnummer HB 125.1/S.55/65).⁵³²

Der Jüngling lehnt locker an einem steinernen Podest mit der Inschrift: „*Imperator Franciscus fecit 1764*“ (Abb. 95). In der einen Hand hält er einen Flaschenkürbis, in der anderen einen Laierkasten. Es wirkt, als hätte der junge Mann gerade aus dem Kürbis einen Schluck nehmen wollen, als ihn etwas ablenkte und er in der Bewegung innehielt. Vielleicht bemerkte er scheinbar den neugierigen Blick des Betrachters?

Auch hier ist die Ausführung wieder sehr gewissenhaft und kleinteilig über die ganze Fläche des Papiers angelegt worden, trotz der Größe des Blattes (22,0 x 17,0 cm). Eine mögliche Vorzeichnung kann nicht ausgeschlossen werden, doch ist nichts Genaueres zu sehen.

Die brillante Farbigkeit basiert hauptsächlich auf Grün-, Braun- und Gelbtönen. Nur ein wenig Blau ist im obersten Himmelsabschnitt zu sehen. Das Braun dominiert im Bereich der Hauptfigur und ihrer unmittelbaren Umgebung im Vordergrund. Durch die feinen Nuancen werden vor allem die Stoffschichten der Gewandung plastisch herausgearbeitet. Farbtöne, welche leicht an der Figur hervorstechen und den Blick des Betrachters weiterlenken, sind die der Kürbisflasche und der Haut.

Das dunkle, kräftige Grün der Vegetation im Vordergrund verläuft sich in der Tiefe des Bildraumes, wird wesentlich heller. Dies fördert den dreidimensionalen Effekt noch weiter. Man sieht also auch hier, wie präzise Franz Stephan arbeitete und versuchte immer die gleichbleibend hohe Qualität seiner Kunst zu bewahren. Diesen Eindruck erweckt das nun folgende Werk noch mehr als die vorangegangenen Beispiele des Miniaturenkabinetts, da es das Können dieses Dilettantenkünstlers besonders widerspiegelt.

Die Gruppenszene „*Komödianten Produktion*“ ist trotz des kleinen Formats (19,0 x 26,0 cm) qualitativ hochwertig mit vielen Details ausgeführt. Jede Linie wurde mit Bedacht und Geduld gesetzt, nicht zuletzt auch bei der akkurat gezogenen, kleinen Signatur „*Imperator Franciscus fecit 1764*“ (Abb. 98).

Zu sehen ist ein belebter Marktplatz (Abb. 97). Mehrere, bunt durchmischte Gruppen bevölkern den gesamten Bildausschnitt. Sie gehen unterschiedlichen Betätigungen

⁵³² Viele der Miniaturen sind Kopien bekannter Meister. Allein bei der Durchsicht der Stichbände französischer Künstler in der Sammlung Albertina stieß ich auf insgesamt zehn Vorlagen. Vgl. hierzu im Kriterienkatalog 2 MD040083, MD040087, MD040090, MD040091, MD040096, MD040116, MD040128, MD040131, MD040132 und MD071856 (Abb. 30, 95, 104-111).

nach. Die linke Gruppe wendet sich den kleinen Bühnen zu, auf denen ein Schauspiel gezeigt wird. Das Publikum ist scheinbar richtiggehend von der Handlung gefesselt. Wie diese aber zustande kommt, da die Mimen nicht miteinander agieren, bleibt ein Geheimnis. Ein nettes Detail ist das über allem thronende Puppenspiel, in dem sich ein Männchen mit roter Zipfelmütze und eine weitere Puppe, vermutlich ein Bär, vergnügen (Abb. 98). Rechts im Bild sieht man mehrere miteinander diskutierende Männer, die sich von den Bühnen abwenden. Auf sie reitet ein Mann auf seinem Pferd zu.

Mögliche Unterzeichnungen sind durch die farbige, flächig deckende Gestaltung nicht mehr auszumachen. Die Farben sind harmonisch aufeinander abgestimmt. Nur einzelne Akzente, überwiegend im Vordergrund, sind betont.⁵³³ Aber trotz ihrer Präsenz bleibt der Blick nicht daran hängen, da die Figuren in ihrer Bewegung diesen wieder weiterleiten. Diesen Umstand der „Blickumleitung“ findet man in dem Blatt häufig. Eine Rahmung der Szene ergibt sich, anders als im Blauen Kabinett, durch den Abschluss der farbigen Flächen. Deren Lavierung hellt sich an den Rändern soweit auf, dass das Bild sanft ausklingt. Gleichzeitig unterstützt dies noch zusätzlich die plastische Raumwirkung, ebenso wie die stimmig platzierten Architekturen. Die Figurengruppen, die sich im Bildraum tummeln, geben auch ein Zeugnis über das richtige Augenmaß des Künstlers bei den Proportionen ab. Durch die feinen, eng aneinander stehenden Parallelschraffuren werden die Licht- und Schattenbereichen modelliert. Diese Schraffurtechnik wendet der Kaiser sehr häufig an. Sie unterstützt Franz Stephans Hang zur Detailverliebtheit, was das Blatt umso beeindruckender wirken lässt. Ein weiterer Vorteil in dieser Art zu arbeiten zeigt sich in der viel gleichmäßigeren Lavierung, die mehr Farbabstufungen zulässt ohne dass fleckige Passagen entstehen. Bei den anderen Händen, die in flächigen Lavierungen Nass-in-Nass arbeiten, kann man diesen Nachteil immer wieder beobachten (Abb. 48, 61). Das Kontrastspiel und auch die Detailwiedergabe gewinnen also durch den eben behandelten Punkt an Qualität. Selbst der kleinste Gegenstand ist deutlich erkennbar, seien es die winzigen Gefäße auf der Bühne der Komödianten, die Glocke im Glockenturm oder die auf ein Minimum reduzierten Gesichter, bei welchen trotzdem die Gefühlsregungen der einzelnen Protagonisten klar ersichtlich sind.

⁵³³ Zum Beispiel bemerkt man dies an den rostroten beziehungsweise dunkelblauen Gewandteilen.

Zum Vergleich ziehe ich hier das Blatt MD056776 (Abb. 38) aus dem Blauen Kabinett heran, welches ich bereits früher analysierte.⁵³⁴ Beide Arbeiten zeigen trotz ihres Größenunterschieds (43,3 x 57,5 cm bzw. 19,0 x 26,0 cm) die gleiche präzise Vorgehensweise (Abb. 97, 38). Der Detailreichtum und die hohe Qualität in der Umsetzung ungeachtet der großen Gruppendarstellung sind die markantesten Merkmale. Es fehlt, sowohl bei MD056776 als auch bei MD040084, ein direktes Motivvorbild und eine sichtbare Unterzeichnung. Das weist darauf hin, wie talentiert der Urheber gewesen sein muss, da Unstimmigkeiten trotz des komplexen Bildaufbaus nicht auftreten. Sorgfältig sind die wohlproportionierten Körper in ihrer plastischen Licht-Schattenwirkung mit kurzen, parallelen Linien modelliert worden (Abb. 112, 113, 38). Die Farbverläufe zeigen deswegen überaus feine Abstufungen. Lavierungen sind nur in geringem Ausmaß zu finden. Dies hilft, die Details exakt auszuführen beziehungsweise die Mimik der einzelnen Anwesenden, trotz ihrer Reduzierung, deutlich erkennbar wiederzugeben. Diese Mimik ist es auch, die bei beiden Blättern Übereinstimmungen zeigen (Abb. 112, 113, 38). Vor allem die weiter im Hintergrund Positionierten mit ihren minimalistischen Gesichtsandeutungen von der Augen-Nase-Mund-Partie fallen hierbei auf.

Die Tiefenwirkung des Raumes wird bei beiden Blättern durch die Menschenmenge, Architektur/Vegetation und den Farbverlauf überzeugend herausgearbeitet.

Durch diesen Vergleich der Stileindrücke zwischen dem signierten Blatt des Miniaturenkabinetts und dem des Blauen Kabinetts und wegen des schriftlichen Hinweises weise ich die Gruppe A, die durch ihre hohe Qualität besticht, Franz Stephan von Lothringen zu.

Da ansonsten, wie bereits beschrieben, keine weiteren schriftlichen Indizien vorhanden sind, werde ich den letzten Beteiligten anhand des Stils zuweisen. Dabei unterstützen mich, wie bereits erwähnt, Blätter aus dem Miniaturenkabinett und aus der Albertina, die signiert wurden.

Die letzte Hand, die Cs, hat auch ihre Eigenheiten in der stilistischen Umsetzung. Wie ich schon in der Stilanalyse bei den Beispielen MD056928, MD056838, MD056824 und MD056894 deutlich hervorhob, wirkt die Ausführung noch sehr kindlich und hat einige Unstimmigkeiten.⁵³⁵ Vor allem die Figuren mit den rundlichen Proportionen und Gesichtern fallen auf (Abb. 60, 63, 65, 67). Gerade diese

⁵³⁴ Siehe hierzu S. 65-67.

⁵³⁵ Siehe S. 82-89.

Besonderheit kann man aber auch noch außerhalb des Porzellanzimmers bei anderen Arbeiten finden.

Beispiele sind in der Albertina, aber auch im Miniaturenkabinett erhalten. Der Großteil zeigt ländliche Idyllen mit mehreren Protagonisten.

Zwei der signierten Beispiele in der Sammlung der Albertina (Abb. 114, 117) sind Vorbilder für die Ausführungen der Blätter MD040094 (Abb. 115) und MD040088 (Abb. 118). Eines wurde komplett übernommen (Abb. 114), das andere bei der Komposition des Raumes (Abb. 117).

Die „Vorzeichnungen“ in der Albertina (Inventarnummer 13638 und 13639, Abb. 114, 117) erstellte C mit Bleigriffel. Durch die fehlenden Stolpersteine, die die Techniken mit dem Pinsel sonst bereithalten⁵³⁶, sind die Graphiken viel detaillierter und genauer von C bearbeitet worden. Die allgemeinen Eigenheiten in der Darstellung, wie die rundlicheren, zum kindlichen neigenden Proportionen der Figuren oder die verzerrten Perspektiven in den Architekturen und Objekten, bleiben bestehen. Doch zeigen vor allem die feineren Abstufungen in der Kreuzschraffur und die bessere Integrierung der Vorzeichnung, dass C sich in dieser Technik sicherer fühlte beziehungsweise mehr Übung hatte. Die Studien erleichterten die farbige Umsetzung im Miniaturenkabinett. Es bestehen nur einige wenige Abweichungen in den Details⁵³⁷ zwischen der Vorzeichnung in der Albertina des „*Zechenden Bauers*“ und dem Blatt „*Bauernfamilie und Weinlaube*“ des Miniaturenkabinetts. Durch die beiden wird zudem auch der Urheber der Blätter klar, da dort die Künstlerin schrieb: „*Maria fecit 1759*“ (Abb. 116, 119).

Beim zweiten Pärchen der „*Vogelsteller*“ (Albertina, Abb. 117) und „*Sitzendes Mädchen mit altem Mann*“ (Miniaturenkabinett, Abb. 118) sind Parallelen zu finden, obwohl das Motiv nicht 1:1 übernommen wurde. Der Aufbau der Szene und der alte Mann auf der farbigen Umsetzung erinnern sehr stark an die Zeichnung. Das Aquarell im Kabinett trägt außerdem ebenso die Signatur „*Maria fecit 1759*“ (Abb. 119).⁵³⁸

⁵³⁶ Zu flüssiger oder zu trockener Farbauftrag, kaum Ausbesserungsmöglichkeiten wenn eine Linie zu schief gezogen wurde, etc.. Diese Patzer zeigen sich häufiger im Blauen Kabinett, obwohl sich durch die Übung in der Maltechnik eine stetige Steigerung in der Qualität der Blätter feststellen lässt (Abb. 60, 63, 65, 67).

⁵³⁷ Zum Beispiel die Verlängerung des Fasses, welches auf der rechten Seite platziert ist, oder die Neigung des Kopfes des Bauern. Vgl. Abb. 114-115 und Abb. 117-118.

⁵³⁸ Diese zwei Arbeiten aus dem Miniaturenkabinett sind aber nicht die einzigen mit Signaturen von „*Maria*“. MD040123, MD040124, MD040131, MD04132 und MD071850 tragen alle ihr Signet (Abb. 120, 122, 108, 109, 124). Der Stil ist durchwegs gleich beziehungsweise ähnlich. Da MD040131, MD04132 und MD071850 direkt nach Stichvorlagen angefertigt wurden, verfremdet sich die

Solche genauen Vorzeichnungen, wie es der „*Vogelsteller*“ und „*Zechender Bauer*“ sind, fehlen im Porzellanzimmer. Dies basiert sehr wahrscheinlich auf dem Umstand, dass C die Drucke als Vorlage gedient haben müssen. Wie bereits erwähnt weisen knapp über die Hälfte der gefundenen Druckgraphikvorbilder die gleichen oder sehr ähnliche Maße auf. Dies wäre ein Beleg für die direkte Übertragung der Motive. Aus diesem Grund musste sich C aber auch weniger intensiv mit dem Motiv beschäftigen als bei den Vorlagen in der Albertina. Die direkte Folge ist die schlechtere Qualität in der Umsetzung der ersten Werke im Kabinett, die sich erst mit der Übung verbessert.

So deutlich der Stil sich auch als C-Hand identifizieren lässt, die vorhandenen Signaturen, die uns den Urheber der Blätter nennen, lassen Rätsel offen. Der Name, welchen man dort liest, lautet schlicht „*Maria*“⁵³⁹. Anbei findet man nur noch das Entstehungsdatum. Dies werde ich als Indiz, dass die betreffende Person vor allem in dem Jahr 1759 tätig war.⁵⁴⁰

Außerhalb des Miniaturenkabinetts und der Sammlung Albertina findet sich diese Signatur (mit dem Entstehungsdatum 1762) noch auf den Darstellungen der „*Nikolausbescherung*“ (Abb. 130) und „*Joseph am Wochenbett seiner Gemahlin Isabella*“ (Abb. 131).⁵⁴¹ Der Stil ähnelt bei den Figuren⁵⁴² und der Raumumsetzung⁵⁴³ sehr stark den bereits behandelten Werken. Diese beiden Graphiken werden schon seit Jahren Erzherzogin Marie Christine zugeschrieben. Sie gilt, wie bereits erörtert, als die Malerin der Familie und soll auch sehr viele Werke geschaffen haben.⁵⁴⁴ Doch finde ich es sehr außergewöhnlich, dass trotz der Vielzahl der ihr zugeschriebenen Blätter, auch in der Albertina, keine weiteren ihrer Arbeiten diese Signatur tragen.

Malweise etwas. Doch die kindlichen Gesichtszüge und rundlichen Proportionen setzten sich stets mehr oder minder durch. Auf Grund der Eigenheiten würde ich sogar soweit gehen, die Arbeiten MD040125 (Abb. 126) und MD040126 (Abb. 128) ebenso dieser Dilettantin zuzuordnen. Da es sich, wie man anhand der Aufzählung sieht, um eine größere Gruppe handelt, wählte ich gezielt nur die im Haupttext genannten für meine Argumentation aus. Nicht zuletzt wegen der interessanten Einblicke in die Arbeitsschritte, die „*Maria*“ hier bietet. Doch für nähere Informationen zu den hier erwähnten Werken siehe Kriterienkatalog 2.

⁵³⁹ Da alle Töchter der kaiserlichen Familie, inklusive die angeheirateten Schwiegertöchter, den Namen Maria trugen, erschwerte dies die Zuschreibung.

⁵⁴⁰ Eine andere Miniatur (MD071850) trägt noch das Datum „1762“ (Abb. 124, 125).

⁵⁴¹ Genau lautet die Inschrift „*Maria fecit 1762*“. Vgl. Zehetner 2013, S. 19 und Abb. 132, 133.

⁵⁴² Sie haben rundliche Körperformen, verhältnismäßig kleine Hände und ihre Gesichter wirken durch die eng beieinanderstehenden Augen, die kurze Stirn und die stark betonten Wangen äußerst kindlich.

⁵⁴³ Das Inventar des Raumes zeigt unüberlegte Verkürzungen der Perspektiven. Unter diesen leiden die Plastizität und der Tiefenraum.

⁵⁴⁴ Mit ein Grund wieso ich ihr die B Gruppe zuordne. Vgl. S. 100-102.

Und den Namen „Maria“ allein als Beleg für ihre Urheberschaft anzuführen, empfinde ich durch die Dichte an „Marias“ am Wiener Hof als problematisch.

Mir fiel bei den Entstehungsjahren dieser „Maria“- Gruppe auf, dass keine signierte Zeichnung nach 1763 zu finden ist. Dies könnte ein Hinweis sein.⁵⁴⁵

Ein weiteres Indiz auf die Gesuchte sind für mich die Rondelle im Blauen Kabinett. Drei Künstler, der bereits behandelten Hände, finden sich auf eben diesen. Die letzte Verbleibende müsste somit auch den Raum mitgestaltet haben.

Die Inschrift auf dem Medaillon besagt, dass hier Isabella von Bourbon-Parma zu sehen ist.⁵⁴⁶ Deswegen ordne ich die verbleibende Gruppe C Isabella von Bourbon Parma zu.⁵⁴⁷ Wie bereits in der kurzen Biographie Isabellas erwähnt, stirbt sie schon 1763. Also ein Jahr nach dem letzten signierten Blatt „Marias“.

Außerdem soll sie ebenso talentiert gewesen sein wie Marie Christine. Zwar ist am Anfang des Blauen-Kabinett-Projekts im Stil Cs eine gewisse Unsicherheit zu bemerken. Diese verflüchtigt sich aber schnell und es setzt eine deutliche Weiterentwicklung ein. Vielleicht beruht dies auf einer längeren Schaffenspause Isabellas, da sie im Jahr vor ihrer Ankunft in Wien intensiv auf die Vermählung mit Joseph vorbereitet wurde.⁵⁴⁸ Somit musste sie jenen Zeitvertreib einschränken.

Dass Isabella sich dann in Wien wieder künstlerisch betätigte, beweisen unter anderem die schon angesprochenen, sieben minimalistischen Bleigriffelzeichnungen in der Sammlung Albertina.⁵⁴⁹ Um den vorgefundenen Stil in Erinnerung zu rufen, bespreche ich hier nun noch einmal kurz besondere Eigenheiten in der Darstellung der Gemüsefrau (Inventarnummer 13631, Abb. 32).

Die Dargestellte zeigt die körperlichen Eigenheiten, wie sie bei der C-Hand zu beobachten sind: der stämmige Körper mit den rundlichen Hüften und das kleine, kindlich erscheinende Gesicht. Der Hintergrund ist sehr reduziert wiedergegeben. Der Fokus liegt auf der Figur. Dies betonen unter anderem der um einiges dunkler gehaltene Oberkörper der Frau und die Konturierung. Letztere ist immer wieder durchbrochen worden, um die Licht- und Schattenpartien zu unterstützen. Die Schraffur wird parallel und körperformend von Isabella eingesetzt. Es findet sich aber

⁵⁴⁵ Entweder heiratete diese „Maria“ und verließ den Hof oder sie verstarb.

⁵⁴⁶ Genau liest man dort: „ELISABETH.BOURB.P.INF.HISP.F.A.A.“ (Abb. 13).

⁵⁴⁷ Sie ist die zweitkleinste Gruppe mit 26 Blättern, was durch ihren verfrühten Tod zustande gekommen sein könnte.

⁵⁴⁸ Solche Intensivierungen des Unterrichts waren ebenso bei den Töchtern Maria Theresias zu beobachten. Vgl. Wachter 1968, S. 230 und S. 238. Deswegen ist es auch im Falle Isabellas durchaus möglich.

⁵⁴⁹ Vgl. S. 54-55 und Abb. 32.

auch die Kreuzschraffur, wie nur die C-Hand sie verwendet. Das Einzige, was den Gesamteindruck in der Qualität etwas mindert, ist die kippende Raumwirkung bei den Architekturdarstellungen, zum Beispiel beim Haus im Hintergrund. Vor allem die Art der Konturierung, die Kreuzschraffur und der füllige, gedrungene Körper erinnern an die C-Hand.⁵⁵⁰

Doch kann ich mir nicht vorstellen, dass die wenigen Bilder, die sich in der Graphischen Sammlung Albertina befinden, die einzigen sind, die sie in ihrer neuen Heimat schuf. Allein die Tatsache, dass sie viel Zeit mit der künstlerisch engagierten Marie Christine verbrachte, müsste doch zur Anfertigung von viel mehr Werken geführt haben.

Als ein weiterer Hinweis können die im Nachhinein beschnittenen Blätter im Blauen Kabinett angesehen werden. Die Gruppe Cs, mit einem Werkumfang von 28 Graphiken, verfügt über zehn, an denen dies umgesetzt wurde.⁵⁵¹ Obwohl B die größere Menge an beschnittenen Blättern aufweist (19 Stück), hat doch C im Verhältnis zu vorhandenen, zugeschriebenen Arbeiten, die beschnitten wurden, den größten Anteil (rund 36%).⁵⁵² Die beiden anderen Hände sind auch viel weniger davon betroffen. Der Umstand geht vermutlich auf eine frühere Hängung zurück, die noch einmal später eine Veränderung fand.⁵⁵³ Doch wieso fertigte C in diesem Fall keine neuen Blätter an im geforderten Format? Der Effekt wäre mit den passenden Formaten viel harmonischer, da die Klebestellen bei den Blattvergrößerungen beziehungsweise die fehlenden Ränder bei den bis zum Rand gehenden Motiven, die heute zu sehen sind, nicht vorhanden wären. Dies könnte mit dem zu frühen Tod Isabellas zusammenhängen. Da sie vor Vollendung des Raumes verstarb, hat sie keine weiteren Arbeiten mehr erstellen können. Um ihre Graphiken trotzdem im Kabinett an ihnen angemessenen Plätzen behalten zu können, passte man sie an. Das einzige Argument, welches noch gegen meine These sprechen würde, wäre die lang andauernde Zuschreibung der „*Nikolausbescherung*“ und „*Joseph am Wochenbett seiner Gemahlin Isabella*“. Ich finde, wie bereits erörtert, dass die

⁵⁵⁰ Vgl. für die noch genauere Stilanalyse S. 81-82.

⁵⁵¹ C ist zudem die zweitkleinste Gruppe im Blauen Kabinett.

⁵⁵² Die B Gruppe hat den größten Anteil an Blättern (126 Arbeiten), wovon 19 Stück nach Fertigstellung beschnitten wurden (knapp 15%). Bei D sind es von 19 Arbeiten zwei (ca. 10%), bei A von 32 zwei (~6%).

⁵⁵³ Vermutlich wuchs die Anzahl der Malereien an. Zudem musste auch spätestens 1772 für die Rondelle ebenso ein Platz gefunden werden.

Signatur allein noch kein Hinweis ist. Isabella unterschrieb ihre Briefe mit „*Isabelle Marie-Luise*“.⁵⁵⁴ Das heißt, die Signatur „*Maria/Marie*“ kann man auch für Isabella nicht einfach ausschließen.⁵⁵⁵ Gleiches gilt für die Themen, die dargestellt sind. Die festgehaltenen Familienmitglieder standen ihr ebenso nahe, wie Maria Christina. Zudem wäre es nicht unmöglich, dass Isabella während der Zeit als Wöchnerin durchaus das Blatt mit dem Thema der Geburt der eigenen Tochter selbst schuf. Zeit wäre ihr während dieser Ruhephase genug vergönnt gewesen.

Wegen des vergleichbaren Stils der Bildbeispiele, dem Rondell, der Blattbeschneidungen, der Signatur und ihrer engen Bindung zu den Familienmitgliedern, die in das Projekt involviert waren, bleibe ich deshalb bei meiner Meinung, dass die C-Gruppe von Isabella von Bourbon-Parma stammt.

10. Zusammenfassung

Das Blaue Kabinett kann sowohl als Quelle für Informationen, wie auch als bewahrtes Familiengeheimnis des Hauses Habsburg angesehen werden. Der Forschungsstand des Blauen Kabinetts lässt noch viele Fragen offen, die einer Antwort bedürfen. Ich habe versucht einige Rätsel um den Raum in meiner Arbeit zu lüften und hoffe, dass weiterhin in den faszinierenden Themen der Chinoiserie- und Dilettantenkunst geforscht wird.

Denn schon allein die lange Verbindung zwischen Orient und Okzident beeinflusste die europäische Kunstgeschichte mehr als man annehmen würde. Dies wollte ich auch im vierten Kapitel dieser Arbeit in Bezug auf den Barock und das Rokoko in einem Überblick verdeutlichen.⁵⁵⁶ Denn das Porzellanzimmer mit seiner umfangreichen Ausstattungsgeschichte ist unbestritten ein besonderes Produkt dieses Umstands.

⁵⁵⁴ Vgl. Tamussino 1989, S. 89.

⁵⁵⁵ Zwar gibt es noch einen Bericht Gottfried von Rotenstein aus dem Jahr 1792/1793, wo er die Situation im Palast in Pressburg schildert und in diesem Zusammenhang auch die Wochenbettszene: „[...] *Das Porzellain=Kabinet sahe sehr niedlich und kostbar aus, die Wände sind weiß lackirt und mit stark vergoldeter Bildhauerarbeit verzieret. Auf vergoldeten Tragsteinen stunden rings herum zertheilet 105 Stück auserlesene porzellainerne Figuren, Vasen und Gruppen, dann zwischen solchen 95 Miniaturgemählde, welche Landlustbarkeiten, und andere Begebenheiten vorstellen. (diese Bilder waren meistens von denen Erzherzoginnen eigenhändig gemahlt) Unter solchen gefiel mir besonders ein Bild, welches die erste Gemahlin Kaiser Josephs aus Parma vorstellt, wie Sie Ihrer kleinen Prinzessin die Brust reicher [...]*“ Rotenstein 1793, S. 56-57. Doch vermerkt auch er nur von den „*Erzherzoginnen eigenhändig gemahlt*“ und nicht, dass konkret Marie Christine „*Josef am Wochenbett seiner Gemahlin Isabella*“ geschaffen hat.

⁵⁵⁶ Vgl. ab S. 8.

Die mehrfachen Umgestaltungen des Raumes⁵⁵⁷ zur Zeit Maria Theresias erschweren es den exakten Ablauf in der Ausstattung zu rekonstruieren. Doch lassen sich einzelne, prägnante Etappen festhalten. Die für die Innengestaltung bedeutungsvollste war die letzte von 1760-80⁵⁵⁸, da Rechnungen⁵⁵⁹ die vermehrte Tätigkeit von Handwerkern belegen. Zudem besagt auch die Inschrift auf einer der Graphiken im Kabinett (MD056780, Abb. 21) „[...] *Peintes en 1763. [...]*“, was aufzeigt, dass die 213 Malereien erst in den 1760er Jahren entstanden sein können. Offen bleibt, wie lange der Arbeitsprozess andauerte. Nach meiner Meinung ist es möglich, dass bis zur Anbringung der Rondelle 1772⁵⁶⁰ an den Graphiken gearbeitet wurde.

Direkt mit dem Porzellanzimmer vergleichbare Räumlichkeiten gibt es nicht. Es existieren solche, die einen ähnlichen Raumeindruck hinterlassen, wie zum Beispiel der Spiegelsaal der Amalienburg (Abb. 14). Vielleicht hat das auch auf das heute leider nicht mehr erhaltene japanische Porzellanzimmer in Pressburg zugetroffen. Doch vereint das Blaue Kabinett eine besondere Form der Chinoiserien mit der individuellen Umsetzung von Dilettantenkünstlern und macht es so zu einem Unikat. Vorbilder in Form von Druckgraphiken Bouchers⁵⁶¹ und Pillements⁵⁶², die sich heute noch zum Großteil in der Graphischen Sammlung Albertina⁵⁶³ befinden, dienten der kaiserlichen Familie als Inspirationsquelle und Hilfestellung. Die Arbeiten spiegeln die Vorstellungen der beiden französischen Rokokokünstler über die fernen Länder des Ostens wider. Dabei orientierten sie sich wohl an den unzähligen Missionarsberichten und asiatischen Importen. Trotzdem findet man des Öfteren auch Einschläge der europäischen Kultur, zum Beispiel bei den Themen.

Die Themenbereiche der 213 Malereien sind äußerst breit gefächert (Abb. 17).⁵⁶⁴ Sie sprechen Gegenstände an die direkt mit der Familie Maria Theresias in Verbindung standen, geben also auch Einblicke in die Gedankenwelt der vergangenen Epoche.

⁵⁵⁷ Drei Ausstattungsphasen zwischen 1736 - 1772. Vgl. S. 13-15.

⁵⁵⁸ Ich setzte, im Gegensatz zu Raschauer (vgl. S. 14), die letzte Ausstattungsperiode etwas früher an, da die Inschrift auf MD056780 und die Aufenthalts- und Sterbedaten der Urheber der Graphiken darauf hinweisen.

⁵⁵⁹ Vgl. Raschauer 1926, S. 261.

⁵⁶⁰ Vgl. Gordon-Smith 2006, S. 105 und Iby/Koller 2000, S. 118.

⁵⁶¹ Seine Graphiken entstanden hauptsächlich in den 1730-40er Jahren (Abb. 46, 51, 72, 75).

⁵⁶² Die Chinoiserien datieren in die Jahre 1758/59 (Abb. 42, 54, 59, 62, 69).

⁵⁶³ Vgl. S. 20.

⁵⁶⁴ Krieger/junger Mann, Jagd/Fischerei, Schöne Frauen, Das Alter, Architekturen (Pagoden, Tore, Palastarchitektur), Schirm/Fächer, Gelehrter (z.B. Sterndeuter, Astrolabium, Erdkugel und Karten), Opern/Theater (Kostümierung, Vogelfänger, Kopfputz), Exotische Pflanzen/Tiere (Kokosnuss, Melone, Ananas, Körbe, Ernte, Flora), Musik (Glockenspiel, Perkussionsgeräte), Große Gruppen (Mutter und Kind, Familien, Soldatengruppen).

Doch kann selbst ein heutiger Betrachter mit dem Dargestellten eine Verbindung herstellen, da uns einige Themen wie auch das Exotische bis heute beschäftigen.

Die Künstler wählten bei den Graphiken eine Mischtechnik aus Aquarell- und Gouachemalerei (Abb. 18), die ein erhöhtes Maß an künstlerischem Können erforderte, aber ebenso kleinere Fehler verzieh. Das Licht-Schattenspiel entsteht bei den Arbeiten durch den Einsatz von Lavierungen des Preußischblaus und dem Freilassen des Papieruntergrundes, was der Aquarelltechnik entspricht. Durch die in der Aquarellmalerei unübliche Verwendung des weißen Farbpigments Schwerspat war es noch möglich kleinere Unstimmigkeiten zu überarbeiten. Trotz des eben genannten Vorteils treten die Ergebnisse in ihrer Qualität doch sehr unterschiedlich auf und verraten das Talent des jeweiligen Urhebers. Gordon-Smith stellte sogar die Vermutung an, dass Jean-Baptiste Pillement⁵⁶⁵ auf Grund der hohen Qualität einzelner Bilder persönlich mitarbeitete.

Leider gaben die vorhandenen Wasserzeichen weniger preis als die Technik. Man konnte keine Rückschlüsse auf das zeitliche Entstehen der einzelnen Werke ziehen. Doch halfen die Signets dafür umso mehr. Allein die Inschrift von MD056780 „*Figures Chinoises Tirées D'après Boucher et Pillement. Peintes en 1763. Par sa Majesté l'Empereur, l'Archiduchesse et l'Archiduchesse Marie.*“ gibt uns Auskünfte über zwei Urheber (Abb. 21).

Allerdings sollten trotz der Hinweise alle Personen der Familie auf die Möglichkeit ihrer Mitarbeit überprüft werden. Maria Theresia⁵⁶⁶ und die Söhne führten zwar Kunstwerke aus, doch beschränkte sich dies auf die Kindheit und Jugendzeit. Anders gestaltete sich dies bei den Töchtern Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Karolina und Maria Antonia (Abb. 23 - 27). Jedoch stimmte entweder der Stil ihrer Arbeiten⁵⁶⁷ nicht mit den Chinoiserien überein oder der zeitliche Faktor. Letzterer trifft ebenso auf die beiden Schwestern Johanna Gabriela und Maria Josepha zu. Überdies hinterließen die jung Verstorbenen keine künstlerischen Zeugnisse, was eine Gegenüberstellung mit den Blättern des Porzellanimmers von vornherein verhinderte. Aber es sind noch mehrere Personen greifbar, die in die engere Auswahl miteinbezogen werden können.

⁵⁶⁵ Der Weltenbummler Pillement befand sich kurzzeitig zwischen 1763 - 1765 in Wien. Vgl. S. 21-22.

⁵⁶⁶ Zudem war es Maria Theresia schon durch ihren Gesundheitszustand in den 1760ern nicht mehr möglich solche qualitativen Graphiken, wie sie im Kabinett zu finden sind, zu erstellen. Vgl. S. 35 Fußnote 217.

⁵⁶⁷ Viele werden in der Akademie der bildenden Künste in Wien aufbewahrt. Vgl. u.a. S. 37-43.

Die älteste Tochter Maria Anna hätte das künstlerische Talent und die zeitliche Gelegenheit gehabt mitzuwirken. Ihr äußerst feiner und präziser Stil erinnert außerdem an eine Gruppe der Arbeiten im Raum (Abb. 27).

Das Gleiche gilt für ihre Schwester Maria Christina. Bei dieser Tochter erhält man, durch die große Menge an heute noch vorhandenen Arbeiten zusätzlich einen sehr guten Einblick in ihr künstlerisches Talent (Abb. 28, 29, 85, 87). Die Entwicklung und auch die Eigenheiten sind dadurch sehr gut nachzuvollziehen. Ihre Mitarbeit bei anderen Ausstattungsprojekten und die enge Verbindung zur Mutter sind weitere Punkte, die für sie sprechen.

Franz Stephan I. von Lothringen fertigte noch in den 1760er Jahren mehrere signierte Werke, die im Miniaturenkabinett des Schlosses Schönbrunn die Zeit überdauert haben. Ebenso erhielten sich kleinere Arbeiten in der Sammlung Albertina. Sein Arbeitsstil wirkt sehr professionell, was zeigt, wie intensiv er sich mit der Malerei beschäftigte (Abb. 30, 95 - 101). Die innige Beziehung zu seiner Angetrauten, die die Hauptnutzerin des Raumes war, kann noch als ein weiterer Punkt betrachtet werden. Zeitlich, umsetzungs- und beziehungstechnisch ist er damit gleichermaßen in die Urheberfrage mit einzubeziehen.

Die Schwiegertochter der Herrscherin und Ehefrau Josephs, Isabella von Parma, wird in der Literatur des Öfteren mit dem Kabinett in Verbindung gebracht. Quellen aus jener Zeit belegen zudem ihr großes Interesse für die bildende Kunst. Deswegen ist es umso verwunderlicher, dass sie in Wien nur so wenige, ihr zugeschriebene Werke⁵⁶⁸ hinterließ. Mit ihrer engen Bindung zur fleißigen Marie Christine wirkt jener Umstand umso unglaublicher. Einzelne Stilelemente ihrer Zeichnungen wiederholen sich darüber hinaus im Kabinett (Abb. 32).

Der letzte mögliche Urheber ist Albert von Sachsen-Teschen. Der junge Mann wurde schon vor seiner Hochzeit mit Erzherzogin Marie Christine eng in das Leben der kaiserlichen Familie integriert. Er war ein ausgesprochener Kunstkenner⁵⁶⁹ und fertigte selbst viele Werke an, die bis heute Zeugnis über sein Können abgeben. Vor allem graphische Techniken und Motive, wie Architekturen, reizten ihn (Abb. 33, 84). Aus diesen Gründen kann auch er durchaus in die engere Auswahl aufgenommen

⁵⁶⁸ Diese Arbeiten in der Sammlung Albertina können ihr klar zugesichert werden. Vgl. S. 54-55.

⁵⁶⁹ Sein Gespür dafür wurde wahrscheinlich schon im Kindesalter ausgeprägt, da er in Dresden engen Kontakt zur Sammlung seines Großvaters August II. hatte. Besonders die Porzellan- und Graphiksammlung sind dabei hervorzuheben. Vgl. S. 56.

werden. Doch erst der Stilvergleich anhand des Kriterienkatalogs und die Auswertung der schriftlichen Hinweise würden die Urheberschaft klären.

Durch die Sichtung aller Blätter und die Auswertung der Details⁵⁷⁰, die im Kriterienkatalog festgehalten sind, wurde immer deutlicher, dass es vier unterscheidbare Hände gibt, die im Kabinett tätig waren: A-, B-, C-, D-Hand.

A zeichnet sich durch eine sehr präzise, professionelle Malweise aus (Abb. 36, 38, 40, 43).⁵⁷¹ Das Dargestellte wird mit einer parallelen Schraffur und sehr feinen Farbabstufungen des satten, leuchtenden Tiefblaus modelliert. Direkte Motivvorlagen von Boucher und Pillement setzt A nur selten und wenn, dann nur in abgeänderter Form um. Unterzeichnungen mit Bleigriffel sucht man vergebens im Arbeitsprozess dieser Hand. Trotz dieser fehlenden Hilfestellung schleichen sich nur wenige Perspektiven- oder Schattierungsfehler ein, was das Können wiederum untermauert. Details an den Figuren werden mit großer Sorgfalt ausgearbeitet.

B stellt die größte Gruppe im Blauen Kabinett und macht auch eine deutliche Entwicklung im Stil durch (Abb. 47, 52, 55, 57).⁵⁷² Dieser Dilettant verwendet stets eine Unterzeichnung mit Bleigriffel (Frühphase) oder Tusche (Spätphase), die nur bedingt unter der Konturierung verschwindet. Die Farbtöne erstrecken sich vom matten zum satten, etwas grünstichigen Blau. Das Perspektivenverständnis beherrscht B-Hand bis zu den im letzten Abschnitt des Projekts entstandenen Arbeiten nicht vollständig. Immer wieder schleichen sich Fehler bei optischen Verkürzungen ein. Die Schraffur legt B stets parallel an, wobei in der Spätphase die Linien eine starke Verkürzung erfahren und sich dadurch ein pointillistischer Eindruck ergibt. Die Lavierungen verlieren, mit der zunehmenden Anzahl an gefertigten Arbeiten, ihr fleckiges Erscheinungsbild. Interessant für die Zuordnung in die B-Gruppe sind die physiognomischen Eigenheiten der Gesichtszüge.⁵⁷³

C-Hand führt die Werke am kindlichsten und laienhaftesten aus (Abb. 60, 63, 65, 67).⁵⁷⁴ Doch entwickelt auch sie sich innerhalb des Arbeitsprozesses durch die Übung weiter, nicht zuletzt wegen der mehrfachen Verwendung der französischen

⁵⁷⁰ Bildertitel, Inventarnummer, Druckgraphik-Vorbild Bouchers und Pillements und ihr Aufenthaltsort, Größe, Position im Kabinett, Pigment, Papierart, Wasserzeichen, spätere Retuschen, Beschriftungen, Zusammenfassung zur Arbeitsweise des Künstlers, Zuschreibung zu einer der Hände, Entstehungsphase, mögliche Gruppenbildung mit anderen Blättern. Vgl. Kriterienkatalog 1.

⁵⁷¹ Vgl. S. 61-62.

⁵⁷² Vgl. S. 71-73.

⁵⁷³ Die Augen sitzen dicht unter den Augenbrauen, was die Figuren streng und erhaben erscheinen lässt. Auch die Ohrform neigt dazu klein und rundlich zu sein, während die Hände länglich sind mit spitzen Fingerspitzen.

⁵⁷⁴ Vgl. S. 81-82.

Vorlagen, die C mit Bleigriffel auf das Papier übertrug. Unsicherheiten im Mischprozess der Farbe und der Perspektivenumsetzung sind für diesen Dilettanten kennzeichnend. Fehler dieser Art werden selten korrigiert. Die fleckige Lavierung tritt hinter die prägnante Kreuzschraffur, die sich bis in die letzte Phase der Graphiken erhält. Doch gewinnt auch die Parallelschraffur immer mehr an Bedeutung. Neben der Kreuzschraffur hebt sich C auch durch die Figuren stark von den anderen Händen ab: zum einen durch den breite Hüftbereich und zum anderen wegen der im Verhältnis kleinen, rundlichen Köpfe.

Die letzte Hand D setzt gezielte Kontraste für eine spannungsreiche Gestaltung (Abb. 70, 73, 76, 78). Dabei hält sie sich konsequent an die Motivvorbilder⁵⁷⁵ um sich allein auf die Umsetzung konzentrieren zu können.⁵⁷⁶ Die krakelige Bleigriffelunterzeichnung verschwindet unter der aus kurzen Strichen bestehenden Kontur und den feinen Lavierungen. Besonders ist bei dieser Hand außerdem die Raumwirkung, da D ein ausgeprägtes Verständnis für die perspektivischen Verkürzungen hat. Schraffuren benutzt D im Gegensatz zu Lavierungen nur in geringer Form, was den graphischen Gesamteindruck fördert.

Durch den Vergleich der Arbeiten im Blauen Kabinett mit den Werken der in der engeren Auswahl stehenden Familienmitglieder kristallisierte sich immer mehr eine Tendenz heraus, die durch die schriftlichen Hinweise Bestätigung fanden. Albert von Sachsen-Teschens Werke in der Sammlung Albertina wiesen Elemente der D-Gruppe auf. Dass der Gemahl Marie Christines auch wirklich der Urheber ist, bestätigte die Initiale auf MD056904 „P.A.“ (Abb. 22), die er ebenso auf anderen seiner ihm zugesicherten Graphiken hinterließ.⁵⁷⁷

Die zweite Hand, welche direkt zugeordnet werden konnte, war die Bs.⁵⁷⁸ Das Schriftbild der Inschrift auf MD056780, ein Blatt welches zur B-Gruppe zählt, stimmte mit Inschriften Erzherzogin Marie Christines auf den „*Les Cris de Paris*“ in der Albertina überein (Abb. 85, 86). Ebenso überschnitten sich die Arbeitsweise und die kleinen Eigenheiten, wie zum Beispiel die perspektivischen Ungenauigkeiten oder der Umgang mit der Unterzeichnung.

Die A Hand war schon etwas schwieriger zu bestimmen. Deren Professionalität sprach für einen erfahrenen Künstler, womit Jean-Baptiste Pillement, Maria Anna und

⁵⁷⁵ Wobei D bevorzugt Bouchers ausgewählt hat.

⁵⁷⁶ Vgl. S. 89-90.

⁵⁷⁷ Vgl. S. 98-100.

⁵⁷⁸ Vgl. S. 100-102.

Franz Stephan in die nähere Auswahl rückten, da ihr Stil den Arbeiten am nächsten kam. Durch die direkte Gegenüberstellung wurde aber deutlich, dass Pillements Stil noch raffinierter und kleinteiliger als die A-Arbeiten ausfällt. Somit schied er als Urheber aus. Bei einer Zuschreibung an Maria Anna störte die Tatsache, dass sie auf dem Großteil ihrer gesicherten Arbeiten ihre Initialen „M.A.“ hinterließ. Im Falle des Kabinetts fehlten diese aber. Auch der Stil überzeugte nicht vollends. Durch die Inschrift (Abb. 21), die schon bei der B-Hand weiterhalf, konnte aber die dritte Hand ermittelt werden. Es handelte sich um „*Majesté l'Empereur*“ Franz Stephan. Mit dem Vergleich der signierten Werke (Abb. 30, 95 - 101), die auch aus den 1760er Jahren stammten, war es mir möglich die These noch zu untermauern.⁵⁷⁹ Aber es fehlte noch einer der Vier.

C-Hand konnte nur durch den Stil und einen gestalterischen Hinweis im Porzellanzimmer ermittelt werden. Stilistisch ließen sich die Werke Cs mit Miniaturen aus dem Miniaturenkabinett vergleichen. Die Figuren hatten dieselben Merkmale (breiter Hüftbereich, kindliche Gesichter) und die Pinselführung und das Perspektivenverständnis entsprachen auch den Eigenheiten der C-Hand. Die Miniaturen waren teilweise vom Künstler mit „Maria“ und dem Entstehungsdatum signiert worden. Letztere zeigten auf, dass die Künstlerin nur bis ins Jahr 1762 wirkte. Dies ließ den Schluss zu, dass die Betreffende nach diesem Jahr aus irgendeinem Grund nicht mehr die Möglichkeit hatte, Werke zu erstellen.⁵⁸⁰ Darum rückte für mich Isabella von Bourbon-Parma in den Fokus, die im Jahr 1763 jung verstarb. Ein weiteres Indiz für ihre Mitarbeit können die im Blauen Kabinett angebrachten Rondelle sein. Sie zeigen drei Familienmitglieder, die klar als Mitarbeiter im Kabinett identifiziert worden sind (Abb. 13). Dies bedeutete, dass auch das letzte Medaillon einen Urheber darstellen musste und das war Isabella. Durch den Stilvergleich mit den sieben Miniaturen in der Sammlung Albertina bestätigte sich meine Vermutung.⁵⁸¹ Das Einzige was, noch etwas irritierte, waren zwei Arbeiten, die ebenfalls die Signatur „Marie“ trugen und ebenso dem Stilbild entsprachen, die „*Nikolausbescherung*“ und „*Joseph am Wochenbett seiner Gemahlin Isabella*“ (Abb.

⁵⁷⁹ Vgl. S. 106-109.

⁵⁸⁰ Dafür sprechen auch die unverhältnismäßig vielen, nachträglich beschnittenen Graphiken der C-Gruppe. Hätte die Künstlerin noch gelebt, wäre es doch ein leichtes gewesen noch weitere Bilder zu schaffen, die den vorgegebenen Formaten entsprachen.

⁵⁸¹ Und es erklärte auch, wieso trotz des Talents und des engen Kontakts mit der eifrig malenden Marie Christine, verhältnismäßig wenige Arbeiten bis jetzt in Wien zu finden waren.

130 - 133).⁵⁸² Andererseits fand ich keine Hinweise, wieso Isabella nicht auch diese Werke geschaffen haben sollte.⁵⁸³ Deswegen halte ich Isabella für die Urheberin der Werke „Marias“ und der C-Hand.

Auf Grund meiner Recherchen bin ich der Meinung, dass die Gestalter: Albert von Sachsen-Teschen (D), Maria Christina (B), Franz Stephan (A) und Isabella (C) waren.

Dieses Gesamtkunstwerk, das mich über ein Jahr lang begleitete, faszinierte mich und spornte mein Bestreben an, das Geheimnis um die Zuschreibung der Chinoiserien zu lüften. Der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, eines seiner Kinder und zwei seiner Schwiegerkinder, alle vier Dilettanten, waren bemüht, die selbst gewählten Vorbilder bestmöglich zu kopieren. Diese Linien der Meister und Laien, die noch immer unzählige Geheimnisse bergen, sind es auch, die die Besucher des Blauen Kabinetts in Schloss Schönbrunn bis heute in den Bann ziehen. Ein Porzellankabinett ohne Porzellan, nur aus Papier und Holz, das in dieser Form weltweit einzigartig ist.

⁵⁸² Beide Werke wurden seit Jahrzehnten Marie Christine zugeschrieben. Vgl. S. 111 und S. 113-114.

⁵⁸³ Außer dem Argument ihres Rufnamens „*Marie*“ konnte ich keine anderen Hinweise finden, weshalb die Malereien ihr zugesprochen wurden. Doch da alle Töchter des Kaiserpaares und auch Isabella (Isabelle Marie-Luise) den Namen „*Maria/Marie*“ inne hatten, finde ich das Argument unzureichend für eine Zuschreibung. Siehe auch S. 114.

11. Literaturverzeichnis

Arneth 1881

Alfred Ritter von Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, 3, Wien 1881 (20.11.2014), URL:

<http://archive.org/stream/briefederkaiser00thergoog#page/n8/mode/2up>.

Ausoni 2006

Alberto Ausoni, *Die Musik. Symbolik und Allegorien*, Berlin 2006.

Badinter 2008

Elisabeth Badinter (Hg.), *"Je meurs d'amour pour toi". lettres à l'archiduchesse Marie-Christine 1760 – 1763*, Paris 2008.

Baldinger 2012

Anna Baldinger, *Die Tradition der Figur des Vogelfängers, dargestellt anhand der Chinoise Aquarelle im Schloss Schönbrunn*, B.A. (unpubl.), Wien 2012.

Battistini 2003

Matilde Battistini, *Symbole und Allegorien*, Berlin 2003.

Benedik 2014a

Christian Benedik, *Einleitung – ein Sammlerpaar zwischen feudaler Tradition und revolutionärem Umbruch*, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 11-19.

Benedik 2014b

Christian Benedik, *Herzog Albert von Sachsen-Teschen Grandseigneur und Connaisseur*, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 21-33.

Berger 1990

Willy Richard Berger, *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, Köln 1990.

Berger 1995

Günther Berger, *Chinoiserien in Österreich Ungarn*, Frankfurt am Main 1995.

Bischoff 2014

Cordula Bischoff, *Kindheit und Jugend Prinz Alberts am Dresdner Hof*, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 89-97.

Brunel 1986

Georges Brunel, *Boucher*, London 1986.

Cailleux 1964

Jean Cailleux, "*François Boucher - The King's First Painter*", in: *The Burlington Magazine*, 106/734, 1964, S. I-VI (27.03.2014), URL: <http://www.jstor.org/stable/874225>.

Churchill 1990

William Algernon Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*, Nieuwkoop 1990.

Conte Corti 1950

Egon Caesar Conte Corti, *Ich, eine Tochter Maria Theresias. Ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, München 1950.

Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart 1983

Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart (Hg.), *Die Bibel in heutigem Deutsch mit Erklärungen und Bildern*, Stuttgart 1983.

Dossi 1998

Barbara Dossi, *Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, München/New York 1998.

Eberhard 2004

Wolfram Eberhard, *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*, Kreuzlingen/München 2004.

Ebert 2009

Jorinde Ebert, *Die Asienkabinette in Schloß Schönbrunn-Trinksitten für Heißgetränke am Hofe Maria Theresias*, Katalog (unpubl.), Wien 2009.

Ebert 2015a

Jorinde Ebert, *Asiatische und Chinoise Lacke des 17. – 20. Jahrhunderts in Schloss Schönbrunn*, Teil 1 (Manuskript in Vorbereitung zum Druck), Lindelbach 2015.

Ebert 2015b

Jorinde Ebert, *Die Chinoiesen Tuschemalereien und Gouachen des Blauen Kabinetts in Schloß Schönbrunn*, Katalog (unpubl.), Wien 2015.

Ehrich 1991

Kurt S. Ehrich, *Shichifukujin. Die sieben Glücksgötter Japans*, Recklinghausen 1991.

Eigl 1980

Kurt Eigl, *Schönbrunn. Ein Schloß und seine Welt*, hg. von Christian Brandstätter Wien u.a. 1980.

Engels 1964

Amélie Engels, *Maria Anna. Eine Tochter Maria Theresias. 1738-1789*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1964.

Etzlstorfer 2008

Hannes Etzlstorfer, *Maria Theresia. Kinder, Kirche & Korsett. Die privaten Seiten einer Herrscherin*, Wien 2008.

Fleischer 1932

Julius Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Wien 1932.

Fuchs 2001

Ron Fuchs, ““*The Ladies Amusements*“ as Inspiration for Ceramics Decoration”, in: *Antique and Fine Arts*, 2, 2001 (28.09.2014), URL: <http://www.antiquesandfineart.com/articles/article.cfm?request=302>.

Garrett 1990

Valery M. Garrett, *Mandarin Squares*, Hong Kong/New York 1990.

Gordon-Smith 2000a

Maria Gordon-Smith, “*The Influence of Jean Pillement on French and English Decorative Arts Part One*”, in: *Artibus et Historiae*, 21/41, 2000, S. 171-196 (10.03.2014), URL: <http://www.jstor.org/stable/1483641?origin=JSTOR-pdf>.

Gordon-Smith 2000b

Maria Gordon-Smith, “*The Influence of Jean Pillement on French and English Decorative Arts Part Two*”, in: *Artibus et Historiae*, 21/42, 2000, S. 119-163 (10.03.2014), URL: <http://www.jstor.org/stable/1483627?origin=JSTOR-pdf>.

Gordon-Smith 2006

Maria Gordon-Smith, *Jean Pillement*, Krakau 2006.

Gruber 2006 - 2007

Gerlinde Gruber, *Das Bilderverzeichnis der Pressburger Burg von 1781. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*, Wien/Mainz 2006 - 2007, S. 355-400.

Hennings 1961

Fred Hennings, *Und sitzt zur linken Hand. Franz Stephan von Lothringen Gemahl der selbstregierenden Königin Maria Theresia und römischer Kaiser*, Wien 1961.

Hertel 2014

Sandra Hertel, *Erzherzogin Marie Christine. Die «Maîtresse en titre» der Kaiserin*, in: Christian Benedik/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2014), Wien 2014, S. 35-53.

Hojer 1986

Gerhard Hojer, *Die Amalienburg. Rokokojuwel im Nymphenburger Schloßpark*, München/Zürich 1986.

Honour 1961

Hugh Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London 1961.

Iby 1996

Elfriede Iby, *Schloss Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Klagenfurt 1996.

Iby 2008a

Elfriede Iby, *L'Enfance d'une Princesse à la Cour de Vienne*, in: Laurence Posselle (Hg.), *Marie-Antoinette* (Kat. Ausst., Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris 2008), Paris 2008, S. 26-32.

Iby 2008b

Elfriede Iby, *La Vienne de Marie Thérèse de 1755 à 1780*, in: Laurence Posselle (Hg.), *Marie-Antoinette* (Kat. Ausst., Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris 2008), Paris 2008, S. 32-34.

Iby 2008c

Elfriede Iby, *L'éducation artistique des enfants impériaux*, in: Laurence Posselle (Hg.), *Marie-Antoinette* (Kat. Ausst., Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris 2008), Paris 2008, S. 54-67.

Iby 2012

Elfriede Iby, *Schönbrunn als Residenzschloss Maria Theresias. Zur Raumdisposition der kaiserlichen Appartements und der Repräsentationsräume*, Potsdam 2012, in: Henriette Graf/Nadja Geißler (Hg.), Tagungsbericht Friedrich 300. Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime. Beiträge einer internationalen Konferenz, 2012 (15.08.2014), URL: http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich_friderizianisch/iby_schoenbrunn.

Iby/Koller 2000

Elfriede Iby/Alexander Koller, *Schönbrunn*, Wien 2000, S. 80-170.

Impelluso 2005

Lucia Impelluso, *Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen*, Berlin 2005.

Impelluso 2006

Lucia Impelluso, *Gärten. Parks und Labyrinthe*, Berlin 2006.

Juen 2012

Cornelia Juen, *Der Kinderkopfputz in den chinesisches Tuschermalereien des Blauen Kabinetts in Schloss Schönbrunn*, B.A. (unpubl.), Wien 2012.

Kaminski 2005

Gerd Kaminski, *Tigermütze und Fraisenhaube. Kinderwelten in Österreich und China*, Wien 2005.

Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 2009

Renate Eikermann (Hg.), *Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte. 400 Jahre China und Bayern* (Kat. Ausst., Bayerisches Nationalmuseum, München 2009), München 2009.

Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 1996

Gerd Kaminski (Hg.), *Österreich-China. Geschichte einer 300 jährigen Beziehung* (Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, Krems 1996), Wien 1996.

Kat. Ausst. Niederösterreichische Museen Schallaburg 2000

Renate Zedinger (Hg.), *Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1707-1765) und sein Wirken in Wissenschaft und Kunst der Habsburgmonarchie* (Kat. Ausst., Niederösterreichische Museen Schallaburg, St. Pölten 2000), St. Pölten 2000.

Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Volkskunde 2006

Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.), *Papageno backstage. Perspektiven auf Vögel und Menschen* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2006), Wien 2006.

Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlung Dresden 2008

Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hg.), *Goldener Drache – Weißer Adler. Kunst im Dienste der Macht am Kaiserhof von China und am sächsisch-polnischen Hof (1644-1795)* (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden 2008), Dresden 2008.

Kat. Ausst. Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek 1987

Hartmut Walravens (Hg.), *China Illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. - 18. Jahrhunderts* (Kat. Ausst. Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel 1987), Wolfenbüttel 1987.

Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971

Maurice Sérullaz, *François Boucher. Gravures et dessins provenant du Cabinet des Dessins et de la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre* (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 1971), Paris 1971.

Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1907

Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch/Hanns Schlitter (Hg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742-1776. Buch 1 1742-1744*, Wien/Leipzig 1907.

Khevenhüller-Metsch/Schlitter 1917

Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch/Hanns Schlitter (Hg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742-1776. Buch 6 1764-1767*, Wien/Leipzig/Berlin 1917.

Koschatzky 1969

Walter Koschatzky, *Das Aquarell. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien/München 1969.

Koschatzky 1980

Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740 - 1780 aus Anlaß des 200. Todestages der Kaiserin*, Salzburg/Wien 1980.

Koschatzky/Krasa 1982

Walter Koschatzky/Selma Krasa, *Albert von Sachsen-Teschen (1738 - 1822). Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*, Wien 1982.

Kuthy 1993

Ruth Kuthy, *Vogelfang in Österreich. Unter besonderer Berücksichtigung des Salzkammergutes. Der Weg von kultureller Universalität ins „out“*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1993.

Landau 1983

Ellen G. Landau, „*A Fairytale Circumstance*“ *the Influence of Stage Designs on the Work of François Boucher*“, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70/9, 1983, S. 360-378 (10.3.2014),
URL:<http://www.jstor.org/stable/25159834?origin=JSTOR-pdf>.

Langer 2012

Isabella Langer, *Exotische Pflanzen in den Tuschemalereien des Blauen Kabinetts in Schloss Schönbrunn. Ananas-, Korb-, Ernte- und Floradarstellungen*, B.A. (unpubl.), Wien 2012.

Lindner 1973

Kurt Lindner, *Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum*, Berlin/New York 1973.

Merkel 2010

Kerstin Merkel, *Der guten Mutter...dem besten Vater. Eigene Zeichnungen als Geschenke in der Familie der Habsburger*, in: Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59/1, Wien 2010, S. 153-185.

Mraz/Mraz 1979

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

Müller-Hess/Nief 2014

Doris Müller-Hess/Melanie Nief, *Zustandserfassung der Grafiken des Porzellanimmers (113_201408_IPR)*, Zustandserfassung (unpubl.), Wien 2014. (FWF Projekt „Ostasiatische Raumausstattungen in Schloss Schönbrunn“ P-25351 G12, Institut für Papierrestaurierung, Schloss Schönbrunn, Finsterer Gang 71, 1130 Wien)

Ottillinger/Hanzl 1997

Eva B. Ottillinger/Lieselotte Hanzl, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 1997.

Pangels 1983

Charlotte Pangels, *Die Kinder Maria Theresias: Leben und Schicksal in kaiserlichen Glanz*, München 1983².

Perrig 1999

Severin Perrig (Hg.), „*Aus mütterlicher Wohlmeinung*“: *Kaiserin Maria und ihre Kinder*, Weimar 1999.

Pillement 1945

Georg Pillement, *Jean Pillement*, Paris 1945.

Raschauer 1926

Oskar Raschauer, *Geschichte der Innenausstattung des Lustschlosses Schoenbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung mit besonderer Berücksichtigung des Mariatheresianischen Schönbrunn und mit Ergänzungen zur allgemeinen Baugeschichte des Schlosses*, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1926.

Raschauer 1932

Oskar Raschauer, *Zur Geschichte der Ausstattung des Schlosses Schönbrunn zur Zeit Maria Theresias*, in: Josef Strzygowski, *Festschrift zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, Klagenfurt 1932, S. 137-141.

Reiter 2006

Cornelia Reiter, *Wie im wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste*, Salzburg 2006.

Ritter von Sickingen 1832

Franz Xavier Ritter von Sickingen, *Darstellung des Erzherzogtums Österreich unter der Ens, durch umfassende Beschreibung aller Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer, Rotten c.c.*, 5, Wien 1832.

Rotenstein 1793

Gottfried von Rotenstein, *Lust-Reisen durch Bayern, Würtemberg, Pfalz, Sachsen, Brandenburg, Oesterreich, Mähren, Böhmen und Ungarn: in den Jahren 1784 bis 1791. 3. Dritter Theil*, Leipzig 1793, S. 54-61.

Rothe 1940

Carl Rothe (Hg.), *Die Mutter und die Kaiserin. Briefe der Maria Theresia an ihre Kinder und Vertraute*, Berlin 1940.

Sayer 1966

Robert Sayer, *The Ladies Amusement or; Whole Art of Japanning Made Easy*, hg. von The Ceramic Book Company, Newport 1966.

Scheid 2001

Bernhard Scheid, *Tiergötter und Götterboten. Teil 3 Symboltiere und Tiersymbole*, in: Religion-in-Japan. Ein Web-Handbuch, Universität Wien, seit 2001 (23.1.2014), URL: http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:Symboltiere?oldid=35472.

Schmid 1991

Alois Schmid, *Franz I. Stephan von Habsburg-Lothringen (1745 - 1765). Der unbekannte Kaiser*, Regensburg 1991.

Schott 1924

Friedrich Schott, *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- u. Buchhandels von 1719 bis 1896*, Augsburg 1924.

Schreiber 2001

Georg Schreiber, *Schloss Schönbrunn. Seine Bewohner und Besucher*, Wien 2001.

Seneca 1935

L. Annaeus Seneca, *Moral Essays*, 3, hg. von John W. Basore, London/New York 1935, in: Perseus Digital Library, 7.9.5, 2013 (26.01.2015), URL: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1017.phi013.perseus-lat1:7.9.5>.

Stanley-Baker 1977

Joan Stanley-Baker, "The Development of Brush-Modes in Sung and Yüan", in: *Artibus Asiae*, 39/1, 1977, S. 13-59.

Stanley-Baker 1990

Joan Stanley-Baker, "*Repainting Wang Meng. Problems in Accretion*", in: *Artibus Asiae*, 50, 3/4, 1990, S. 161-231.

Stanley-Baker 1991

Joan Stanley-Baker, "*The Problem of Retouching in Ancient Chinese Paintings or trying to see through centuries*", in: *Artibus Asiae*, 51, 3/4, 1991, S. 257-274.

Stanley-Baker 1995

Joan Stanley-Baker, *Old Masters Repainted. Wu Zhen (1280 - 1354). Prime Objects and Accretions*, Hong Kong 1995.

Stein 1996

Perrin Stein, "*Boucher's Chinoiserie. Some new sources*", in: *Burlington Magazine*, 138/1122, 1996, S. 598-604.

Tamussino 1989

Ursula Tamussino, *Isabella von Parma. Gemahlin Josephs II.*, Wien 1989.

Troschke 1997

Karin K. Troschke (Hg.), *Malerei auf Papier und Pergament in den Prunkräumen des Schlosses Schönbrunn*, Wien 1997.

Troschke/Müller-Hess 2013

Karin K. Troschke/ Doris Müller-Hess, *Bericht der technologischen Untersuchung und Restaurierung von ausgewählten Blaugouachen aus dem Porzellanzimmer Schloss Schönbrunn*, Restaurierungsberichte (unpubl.), Wien 2013. (FWF Projekt „Ostasiatische Raumausstattungen in Schloss Schönbrunn“ P-25351 G12, Institut für Papierrestaurierung, Schloss Schönbrunn, Finsterer Gang 71, 1130 Wien)

Wachter 1968

Friederike Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1968.

Wehlte 2005

Kurt Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Stuttgart 2005.

Weissensteiner 1994

Friedrich Weissensteiner, *Die Töchter Maria Theresias*, Wien 1994.

Wilhelm 1981

Richard Wilhelm, *LiGi. Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*, Düsseldorf/Köln 1981.

Wolf 1859

Adam Wolf, *Aus dem Hofleben Maria Theresia's. Nach den Memoiren des Fürsten Joseph Khevenhüller*, Wien 1859.

Wolf 1863

Adam Wolf, *Marie Christine, Erzherzogin von Oesterreich 1742 - 1788*, 1, Wien 1863.

Yonan 2004a

Michael E. Yonan, "Veneers of Authority. Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna", in: *Eighteenth-Century Studies*, 37/4, 2004, S. 652-672.

Yonan 2004b

Michael E. Yonan, "Modesty and Monarchy. Rethinking Empress Maria Theresa at Schönbrunn", in: *Austrian History Yearbook*, 35, 2004, S. 25-47.

Zedinger 2008

Renate Zedinger, *Franz Stephan von Lothringen (1708 - 1765). Monarch. Manager. Mäzen*, Wien/Köln/Weimar 2008.

Zehetner 2013

Ingeborg Zehetner, *Eine fürstliche Dilettantin des 18. Jahrhunderts. Erzherzogin Marie Christine als Malerin (1742 - 1798)*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2013.

Zerbst/Kafka 2006

Marion Zerbst/ Werner Kafka, *Seemanns Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale*, hg. von Rainer Dierkesmann, Leipzig 2006².

12. Bildnachweis

- Abb. 1: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Edgar Knaack.
- Abb. 2 - 3: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Alexander Eugen Koller.
- Abb. 4: Walravens 1987, S. 39.
- Abb. 5: Cornelia Juen.
- Abb. 6: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H.
- Abb. 7: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Edgar Knaack.
- Abb. 8 - 12: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fa. Linsinger ZT GmbH.
- Abb. 13: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Alexander Eugen Koller (Marie Christine), Cornelia Juen (Franz Stephan, Isabella von Parma, Albert von Sachsen-Teschen).
- Abb. 14: Hojer 1986, S. 53.
- Abb. 15: Ottillinger/Hanzl 1997, Abb. 50.
- Abb. 16: Gordon-Smith 2006, S. 48-49.
- Abb. 17 - 22: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 23 - 27: Akademie der bildenden Künste, Wien.
- Abb. 28 - 29: Albertina, Wien.
- Abb. 30: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 31: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 32 - 33: Albertina, Wien.
- Abb. 34 - 38: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 39: Sayer 1966, S. 64.
- Abb. 40 - 41: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.

- Abb. 42: Gordon-Smith 2006, S. 39, Abb. 11.
- Abb. 43 - 45: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 46: Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971, S. 286, Abb. 1167.
- Abb. 47 - 50: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 51: Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971, S. 270, Abb. 1082.
- Abb. 52 - 53: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 54: Gordon-Smith 2006, S. 39, Abb. 11.
- Abb. 55 - 58: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 59: Gordon-Smith 2006, S. 106-107, Abb. 89.
- Abb. 60 - 61: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 62: Gordon-Smith 2006, S. 106, Abb. 89.
- Abb. 63 - 68: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 69: Gordon-Smith 2006, S. 40, Abb. 13.
- Abb. 70 - 71: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 72: Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971, S. 275, Abb. 1125.
- Abb. 73 - 74: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 75: Kat. Smlg. Musée du Louvre 1971, S. 275, Abb. 1129.
- Abb. 76 - 80: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 81: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Fritz Simak.
- Abb. 82 - 83: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 84 - 85: Albertina, Wien.
- Abb. 86: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.

- Abb. 87: Albertina, Wien.
- Abb. 88 : Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 89: Albertina, Wien.
- Abb. 90 - 95: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 96: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 97: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb.98: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 99: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 100 - 101: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 102 - 110: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 111: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 112: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 113: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 114: Albertina, Wien.
- Abb. 115: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 116: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 117: Albertina, Wien.
- Abb. 118: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 119: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.

- Abb. 120: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 121: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 122: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 123 - 125: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 126: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 127: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 128: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.
- Abb. 129: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Cornelia Juen.
- Abb. 130 – 133: Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung
Bundesmobiliенverwaltung/Fotograf: Institut für Papierrestaurierung.

13. Bilder



Abb. 1: Einblick in das Porzellanzimmer (Richtung Süden), 2004, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Inventarnummer HG.113.027, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Edgar Knaack

Abb. 1: Eine Rundansicht des Blauen Kabinetts findet sich auch auf Googlemaps (23.02.2015):

https://www.google.at/maps/@48.184521,16.31328,3a,22.8y,329.97h,108.63t/data=!3m5!1e1!3m3!1sd8fDkroNdz_bpTGWfmdyOw!2e0!3e5

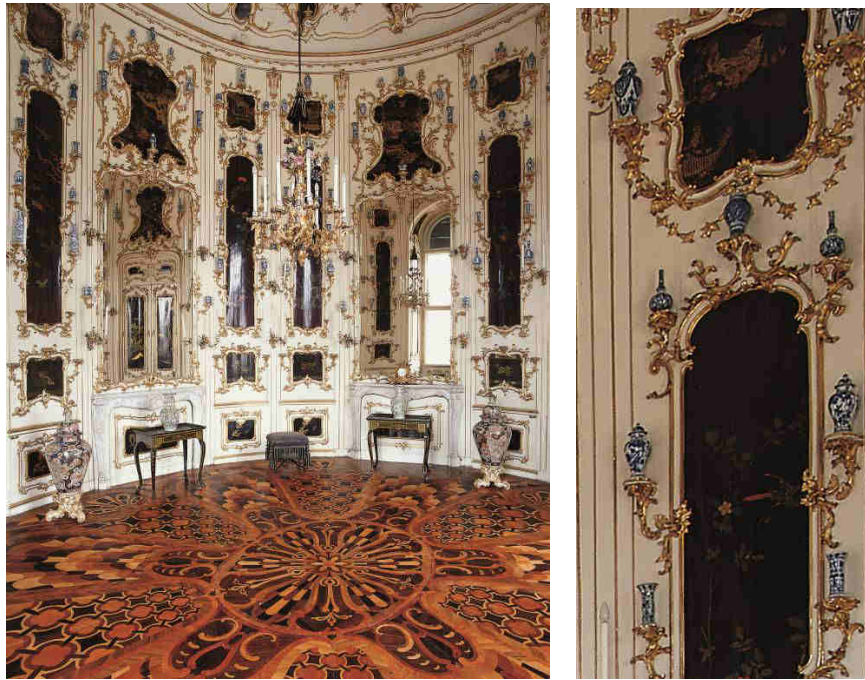


Abb. 2: Einblick in das Chinesische Rundkabinett, um 1760 (Foto 1999),
Inventarnummer HG.130.036, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Alexander Eugen Koller

Abb. 3: Einblick in das Chinesische Rundkabinett (Detail), um 1760 (Foto 1999),
Inventarnummer HG.130.036, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Alexander Eugen Koller



Abb. 4: Joan Nieuhof, *Tartarische Mannen/Viri Tartarici* (Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft), 1669, Kupferstich.

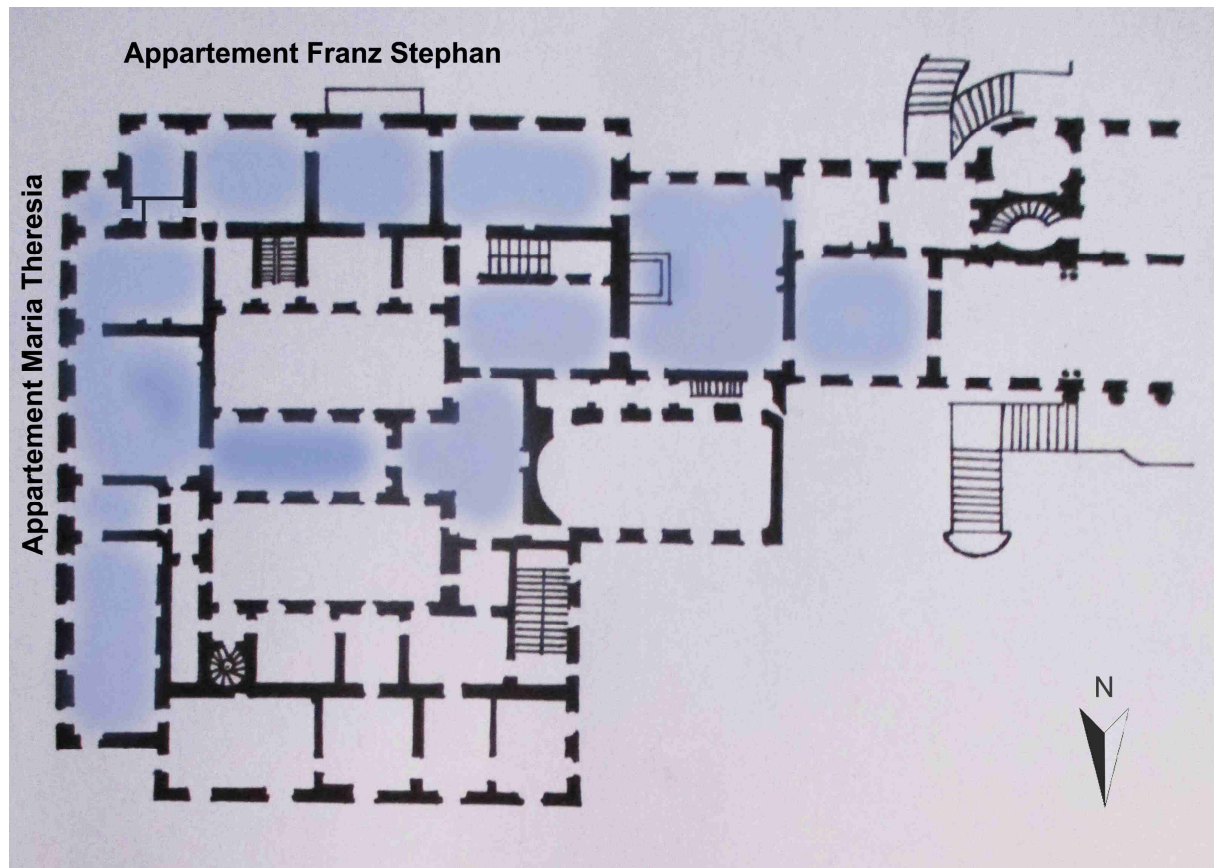


Abb. 5: Cornelia Juen nach Nicolaus Pacassi, Grundriss des Ostflügels Schloss Schönbrunns mit Appartamenteinzeichnung (Beletage), 2015, Wien (Original: 1743/44, Signatur AZ 5520, Graphische Sammlung Albertina, Wien).

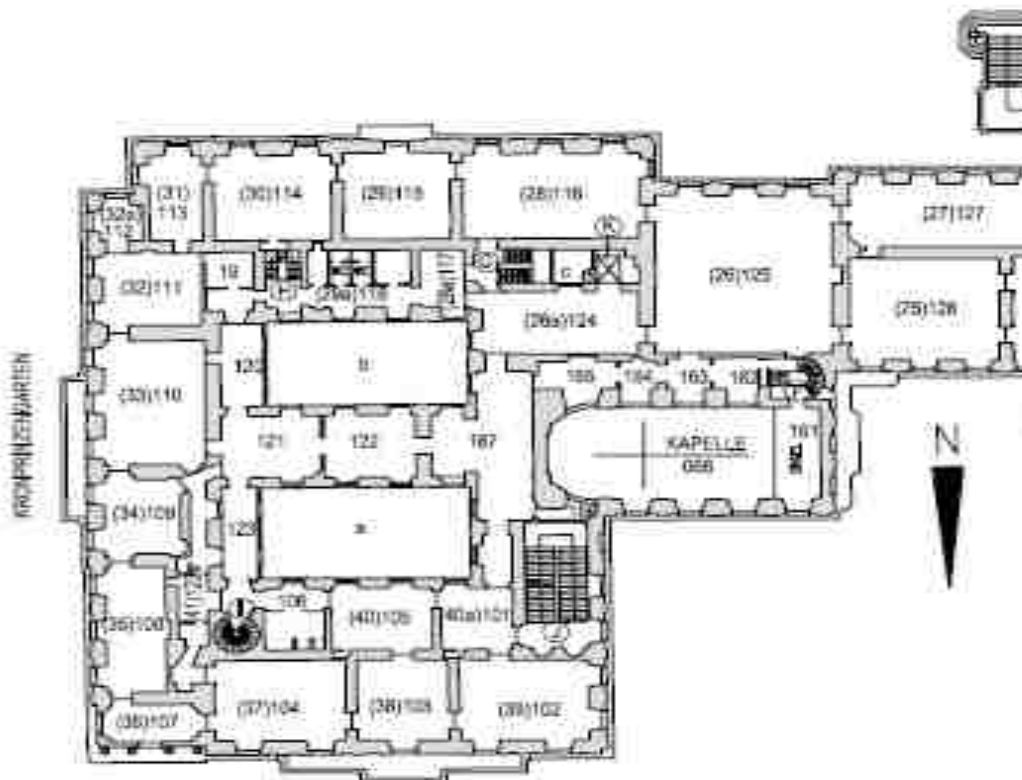
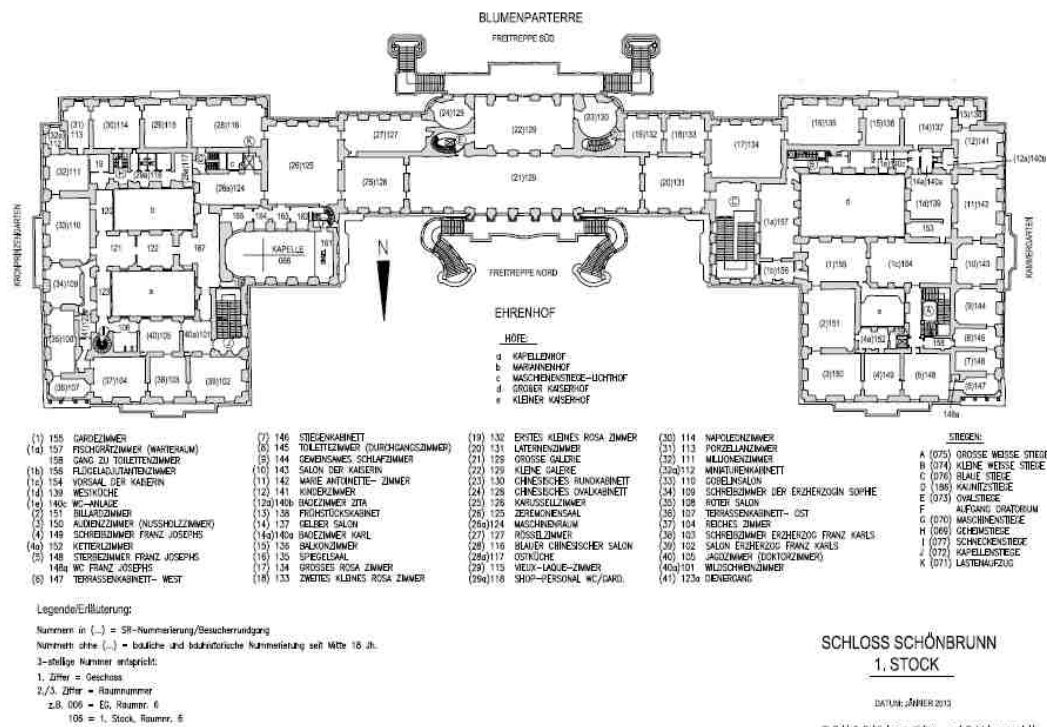


Abb. 6: Grundriss Schloss Schönbrunn (Gesamtansicht und Detail; Appartements des Kaiserpaars in der linken oberen Ecke; (31) 113 Porzellanzimmer), 21. Jahrhundert, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H.



Abb. 7: Einblick in das Porzellanzimmer (Richtung Süden), 2004, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Inventarnummer HG.113.027, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Edgar Knaack



Abb. 8: Wände des Blauen Kabinetts (Decke), 2013, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Fa. Linsinger ZT GmbH

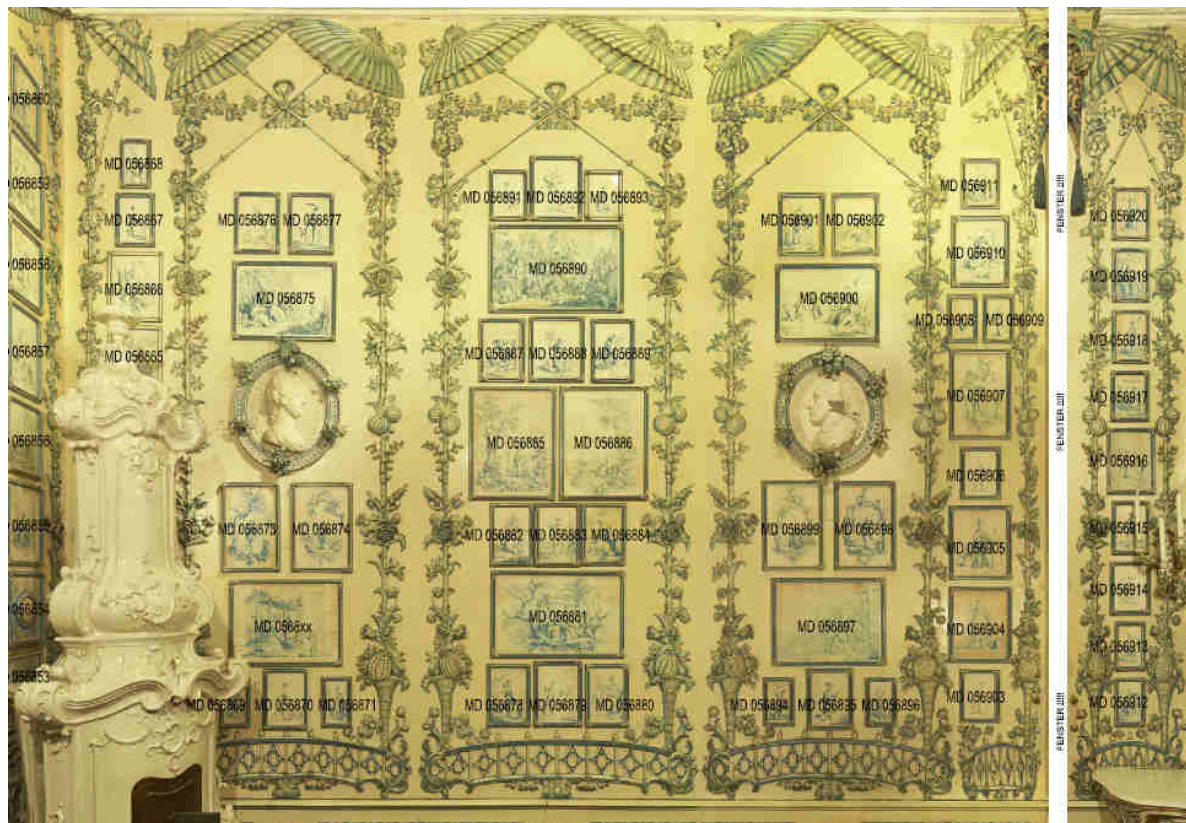


Abb. 9: Wände des Blauen Kabinetts (Ost), 2013, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Fa. Linsinger ZT GmbH



Abb. 10: Wände des Blauen Kabinetts (Nord), 2013, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Fa. Linsinger ZT GmbH



Abb. 11: Wände des Blauen Kabinetts (Süd), 2013, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Fa. Linsinger ZT GmbH



Abb. 12: Wände des Blauen Kabinetts (West), 2013, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei von Holzboiserien eingerahmt, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Fa. Linsinger ZT GmbH

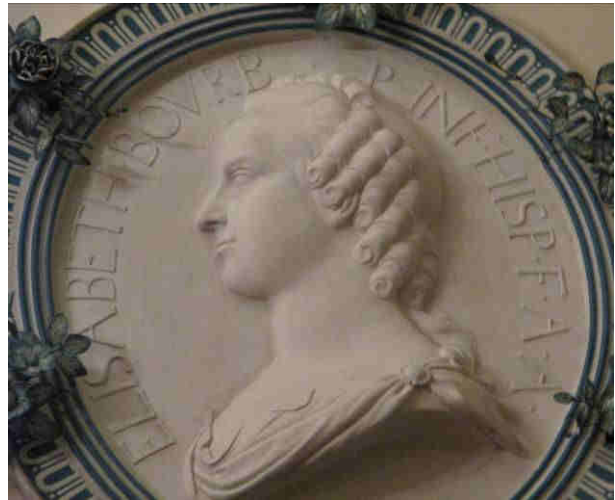


Abb. 13: Unbekannter Künstler, Rondelle des Blauen Kabinetts (von oben links nach rechts unten: Franz Stephan, Isabella von Parma, Marie Christine, Albert von Sachsen-Teschen), um 1772, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Alexander Eugen Koller (Marie Christine), Cornelia Juen (Franz Stephan, Isabella von Parma, Albert von Sachsen-Teschen)



Abb. 14: Jean François Cuvillies/Johann Baptist Zimmermann, Spiegelsaal Ansicht nach Süden, 1735-37, Schloss Amalienburg, München.



Abb. 15: Franz Heinrich, *Porzellanzimmer*, um 1855/1860, Chromolithographie, Inventarnummer MD54.037, k. k. Schlösser Artstetten und Luberegg, Artstetten.



Abb. 16: Jean Baptist Pillement, *Monochromatische Chinoiserie* (Rückstände einer Signatur vorhanden), Öl auf Leinwand, 54,0 x 75,0 cm, Private Sammlung.



Abb. 17: Dilettantenkünstler, Themenbereiche: Krieger/junger Mann (MD056792), Jagd/Fischerei (MD056901), Schöne Frauen (MD056930), das Alter (MD056781), Architekturen (MD056862), Schirm/Fächer (MD056961), Gelehrter (MD056893), Opern/Theater (MD056949), Exotische Pflanzen/Tiere (MD056959), Musik (MD056957), Große Gruppen (MD056925), 1760-80, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

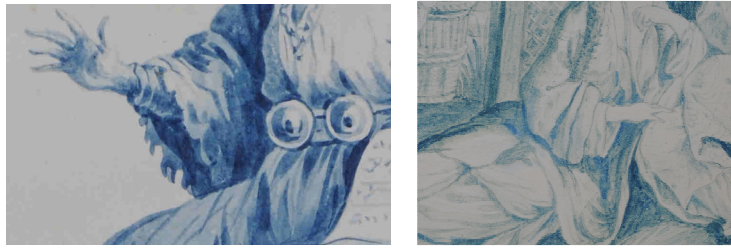


Abb. 18: A-Hand, MD056833 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 16,0 x 19,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 19: C-Hand, MD056801 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 42,6 x 57,2 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 20: Verschiedene Wasserzeichen des Blauen Kabinetts (C+I Honig Schriftzug, pro patria + Löwe, Strasburg Lily Manufaktur Honig, C&I Honig + Bienenkorb, IV, C&I Honig + Bienenkorb + Schleife), 1760-80, Bilder in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

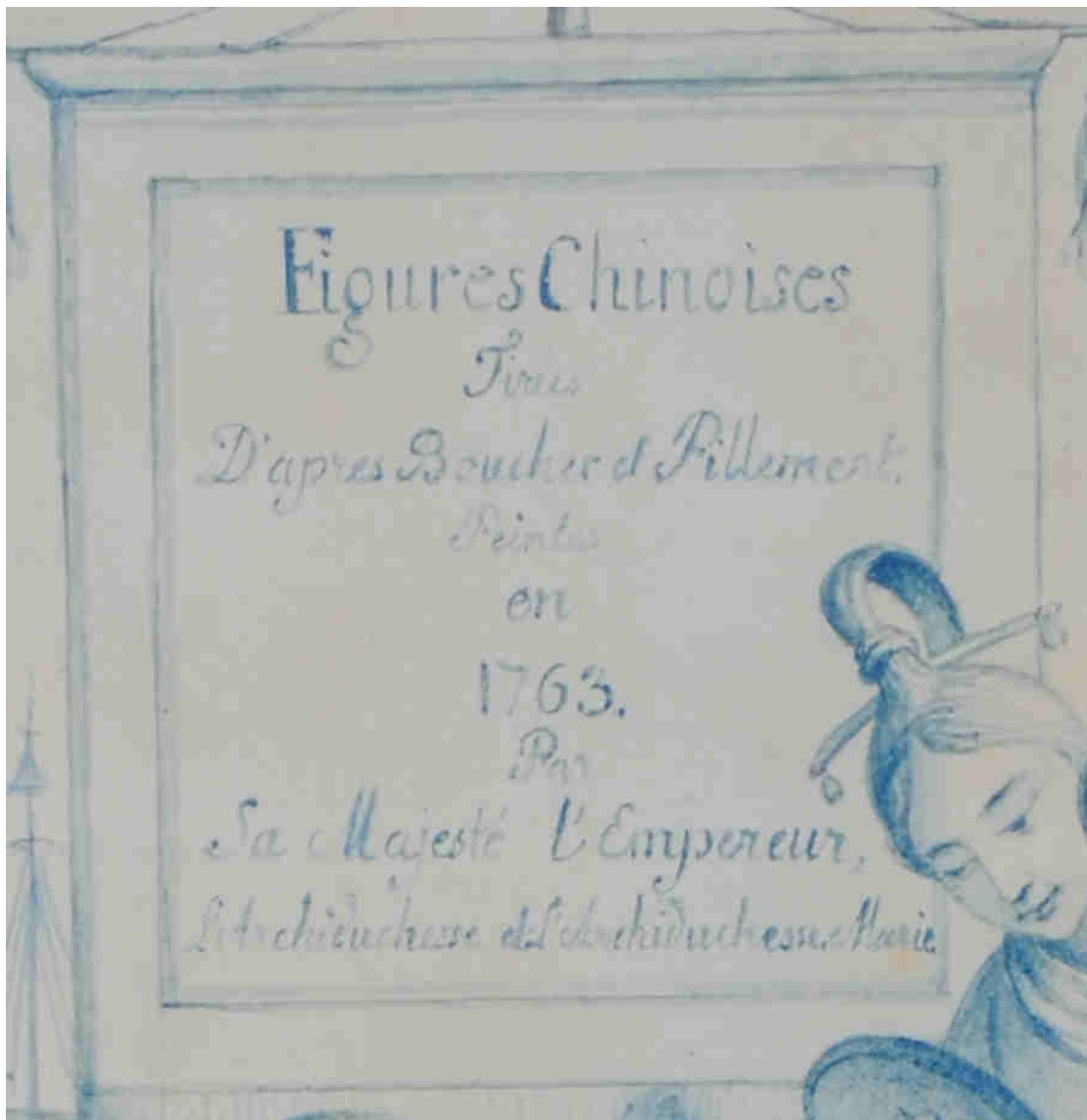


Abb. 21: B-Hand, MD056780 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 21,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

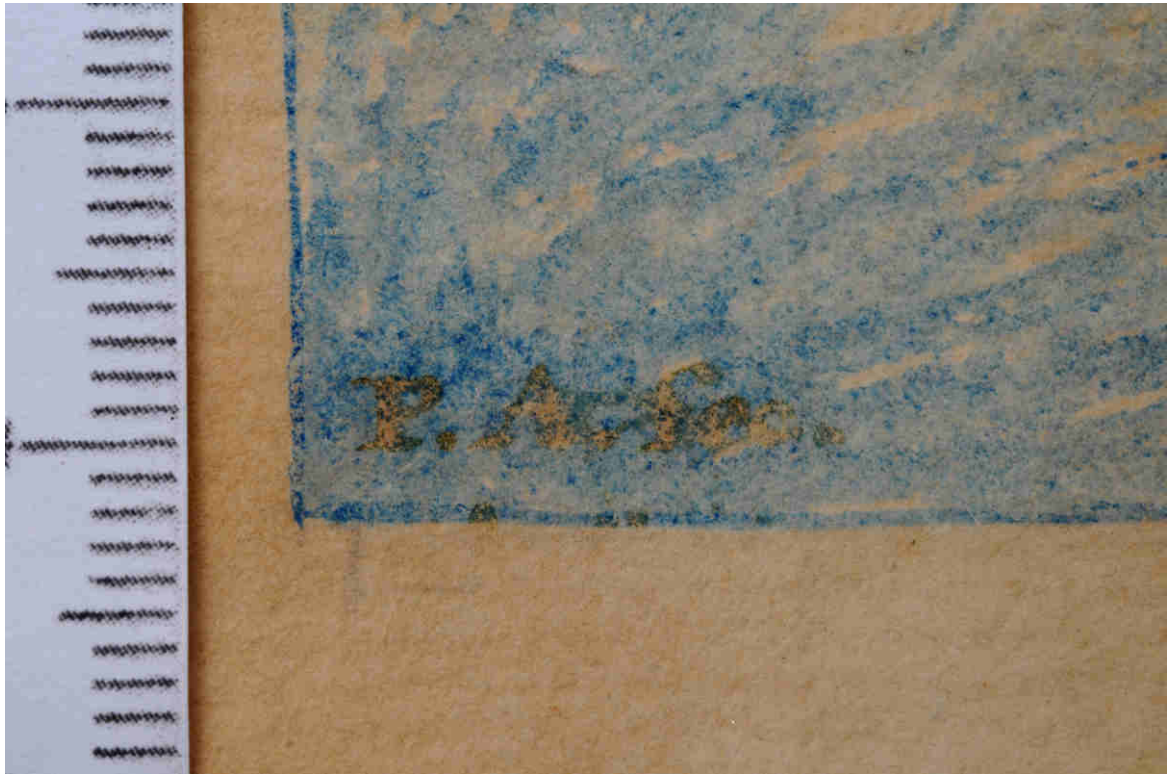


Abb. 22: D-Hand, MD056904 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 35,5 x 28,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 23: Erzherzogin Maria Elisabeth, *Noli me tangere* (sign. ELISABETH. ERZHERZOGIN. del. 1788.; Gesamtansicht, Detail), 1788, Kreide, 37,9 x 46,0 cm, Inventarnummer HZ 17124 (13/114), Akademie der bildenden Künste Kupferstichkabinett, Wien.

© Akademie der bildenden Künste Wien

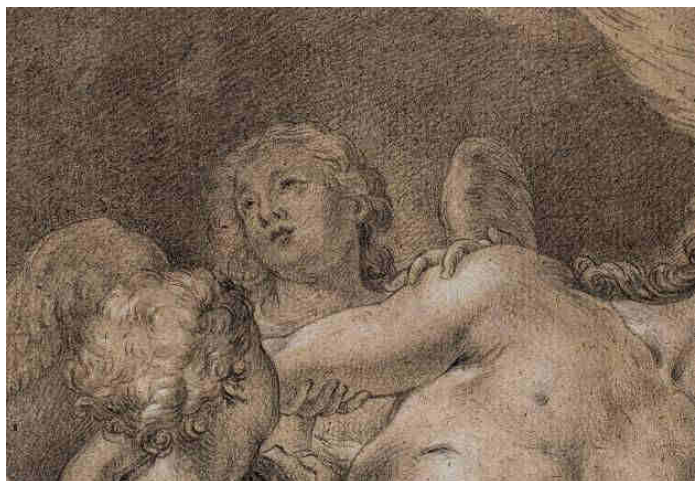


Abb. 24: Erzherzogin Maria Amalia, *Toter Christus von Engeln getragen* (sign. M.Amal.: fec., Gesamtansicht, Detail), 18. Jahrhundert, Kreide, 27,7 x 20,7 cm, Inventarnummer HZ 17121 (13/114), Akademie der bildenden Künste Kupferstichkabinett, Wien.

© Akademie der bildenden Künste Wien

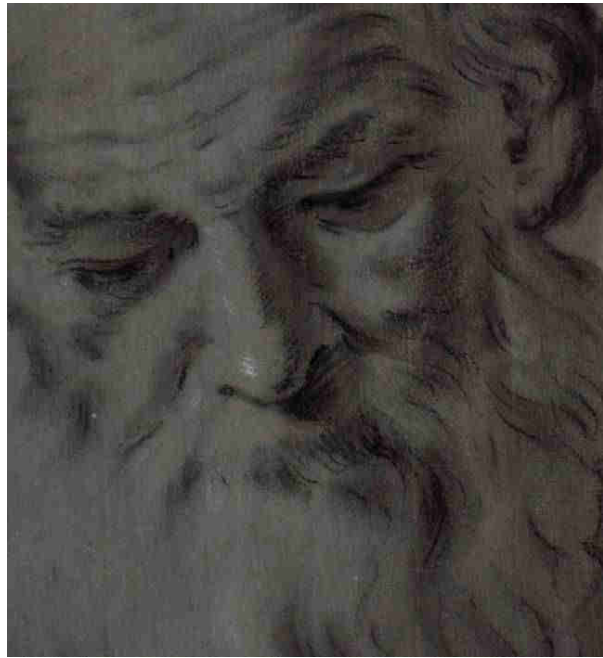
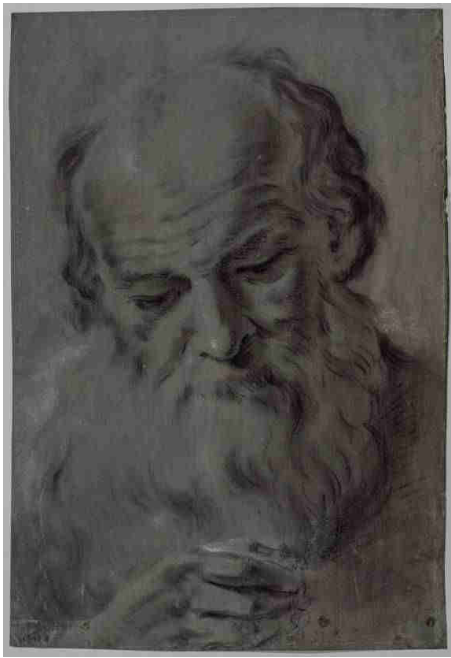


Abb. 25: Erzherzogin Maria Karolina, *Kopf eines alten Mannes* (sign. Inv. 17128 von Marie Elisabeth, Erz. von Oest.??; von Erzherz. Charlotte fecit 1765?, Gesamtansicht, Detail), 1765?/1767, Kreide, 41,0 x 28,0 cm, Inventarnummer HZ 17128 (13/114), Akademie der bildenden Künste Kupferstichkabinett, Wien.
© Akademie der bildenden Künste Wien

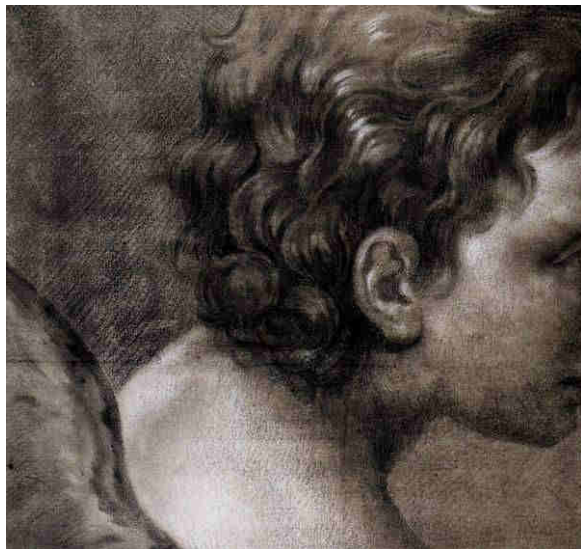
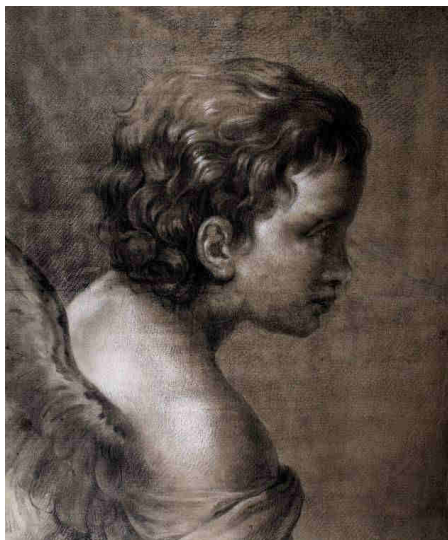


Abb. 26: Erzherzogin Maria Antonia (?), *Engelskopf* (sign. M. Ant del.; Gesamtansicht, Detail), Kreide, 46,5 x 38,4 cm, Inventarnummer HZ 8410 (14/114), Akademie der bildenden Künste Kupferstichkabinett, Wien.
© Akademie der bildenden Künste Wien

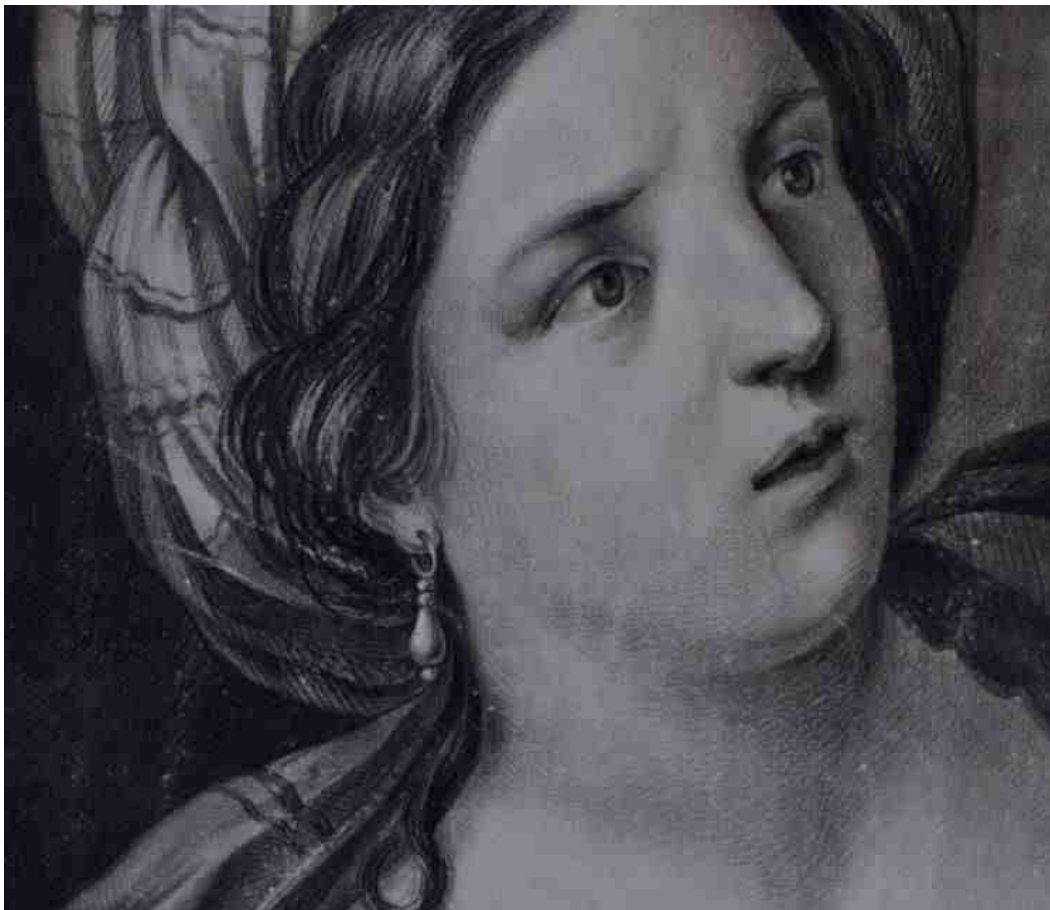


Abb. 27: Erzherzogin Maria Anna, *Frauenbildnis* (Gesamtansicht, Detail),
Rötelzeichnung, 55,8 x 42,8 cm, Inventarnummer HZ 17123 (13/114), Akademie
der bildenden Künste Kupferstichkabinett, Wien.

© Akademie der bildenden Künste Wien



Abb. 28: Erzherzogin Marie Christine, *Les Cris de Paris. Montagnarde*, 1763, Tusche, 26,9 x 20,6 cm, Inventarnummer 13654, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 29: Erzherzogin Marie Christine, *Les Cris de Paris. Montagnarde* (Detail), 1763, Tusche, 26,9 x 20,6 cm, Inventarnummer 13654, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 30: Franz Stephan von Lothringen, *Junge Bäuerin mit Strohhut hält einen großen Korb, mit Eiern befüllt, in den Händen* (sign. Imp. Franciscus fecit 1760), 1760, Aquarell, 17,5 x 21,5 cm, Inventarnummer MD040083, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 31: Franz Stephan von Lothringen, *Junge Bäuerin mit Strohhut hält einen großen Korb, mit Eiern befüllt, in den Händen* (sign. Imp. Franciscus fecit 1760, Details, Detail Signatur), 1760, Aquarell, 17,5 x 21,5 cm, Inventarnummer MD040083, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen

Boucher Original einsehbar bei: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/394750> (Stand 3.12.2014)

Abb. 31 Original auch in Albertina: François Boucher/John Ingram, *La Marchande d'Œufs* (Sign. Dessiné par Fr. Boucher. Gravé per Ingram. La Marchande d'Œufs. à Paris chez Audrian rue S. Jacques à la ville de Paris.3), 18. Jahrhundert, Kupferstich, 16,7 x 24,7 cm, Inventarnummer. HB(Hofbibliothek)125.1, S.66/92+ Frankreich nach Sektion II/44/S.59/GG29436, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 32: Isabella von Bourbon-Parma, *Gemüsefrau* (sign. auf Passepartout Isabelle de Parme Archi), 18. Jahrhundert, Bleigriffel, 6,2 x 4,8 cm, Inventarnummer 13631, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 33: Albert von Sachsen-Teschen, Tempel (sign. *Baco Sacro, che conduce at/ Tempio Dio Pane. Scena I°, Bosco Sacra che conduce el Cempro di Dio Pane*), 1758, Federzeichnung, 21,7 x 28,0 cm, Inventarnummer 13691, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 34: A-Hand, MD056776 (Detail Augen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 43,3 x 57,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 35: A-Hand, MD056817 (Detail Auge und Ohr), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,0 x 22,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

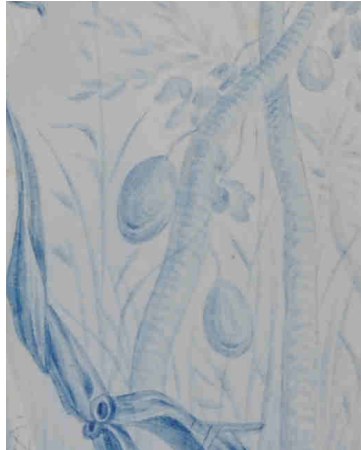


Abb. 36: A-Hand, MD056826 (Gesamtansicht, Details), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 30,5 x 16,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 37: A-Hand, MD056826 (Rückseite Detail, Wasserzeichen Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 30,5 x 16,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

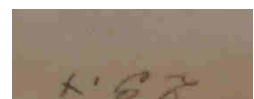


Abb. 38: A-Hand, MD056776 (Gesamtansicht, Details, Rückseite Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 43,3 x 57,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

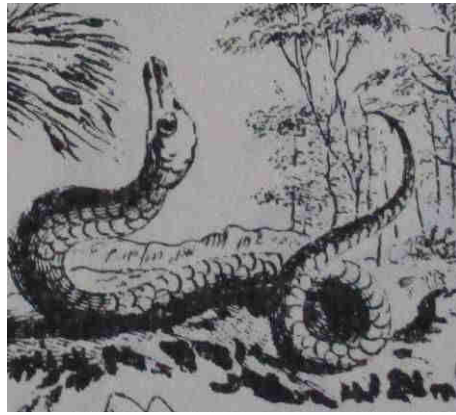


Abb. 39: Jean-Baptist Pillement, The Ladies Amusement or; Whole Art of Japanning Made Easy (sign. Pillement invt. London printed for Robt. Sayer Print & Mapseller, opposite Fetter Lane. Fleet Street, Detail), 1760, Druckgraphik, London.

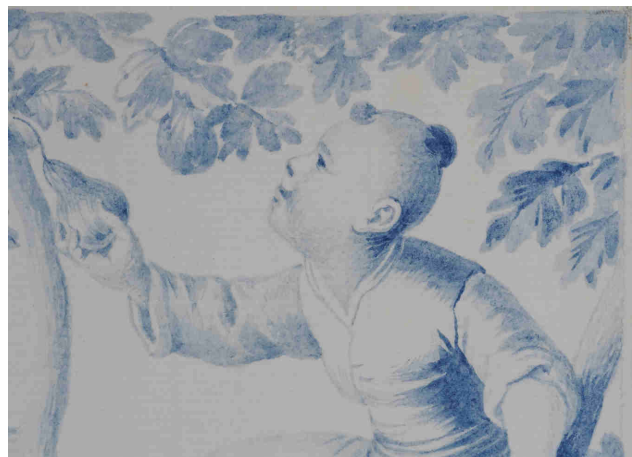


Abb. 40: A-Hand, MD056817 (Gesamtansicht, Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,0 x 22,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

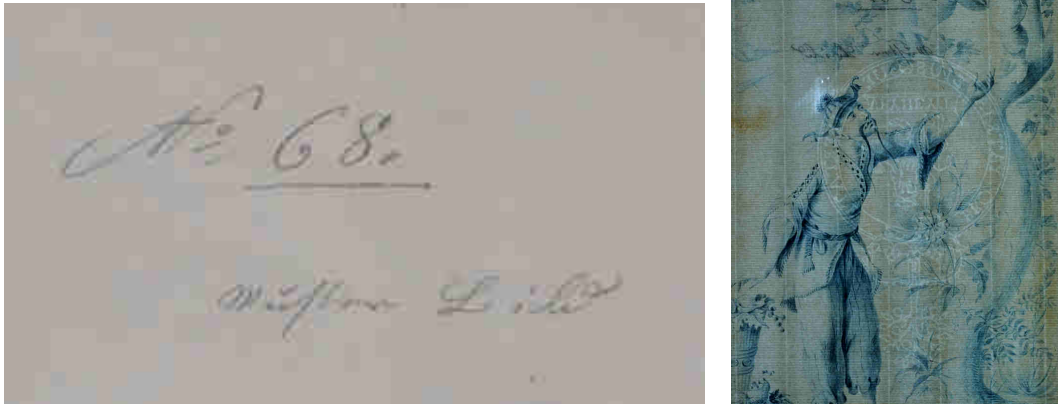


Abb. 41: A-Hand, MD056817 (Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,0 x 22,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 42: Jean-Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/François Antoine Aveline, Titel unbekannt (Gesamtansicht, Detail), 1758, Druckgraphik, 9,0 x 15,1 cm, Serie *Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*, London.

Abb. 42 auch in Albertina: Jean-Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/François Antoine Aveline, Titel unbekannt (sign. J. Pillement inv. London Publishes accord to Act of Part March I, 1759 by J. Pillement. J.J. Aveline sc.; in Bleistift noch: a Paris chez Basan), 1758, Radierung und Stich, 42,1 x 53,2 cm, Serie *Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*, Inventarnummer Frankreich II/52/S.72, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 43: A-Hand, MD056830 (Gesamtansicht, Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 56,8 x 42,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

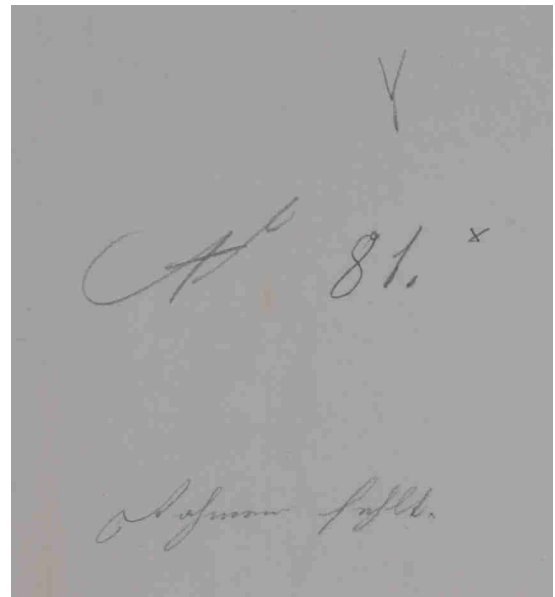


Abb. 44: A-Hand, MD056830 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 56,8 x 42,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 45: A-Hand, MD056848 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 54,2 x 39,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 46: Jaques Gabriel Huquier nach François Boucher, *La Foire chinoise* (sign. F. Boucher pinx, Huquier Filius Sculp. A Paris chez Huquier rue des Mathurins au coin de celle de Sorbonne. A.P.D.R.), 18. Jahrhundert, Radierung, 39,9 x 64,5 cm, Serie *Chinoserries*, Inventarnummer 25536 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.

Abb. 46 auch in Albertina: François Boucher/Gabriel Huquier, *La Foire chinoise* (sign. F. Boucher pinx. La Foire Chinoise. A Paris chez Huquier rue des Mathurins au coin de Celle de Sorbonne A.P.D.R.. Huquier Filius Sculp.), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 42,0 x 64,5 cm, Serie *Chinoiserries*, Inventarnummer Frankreich Sektion II/43/S.78/GG29269, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 47: B-Hand, MD056782 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 41,8 x 66,4 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

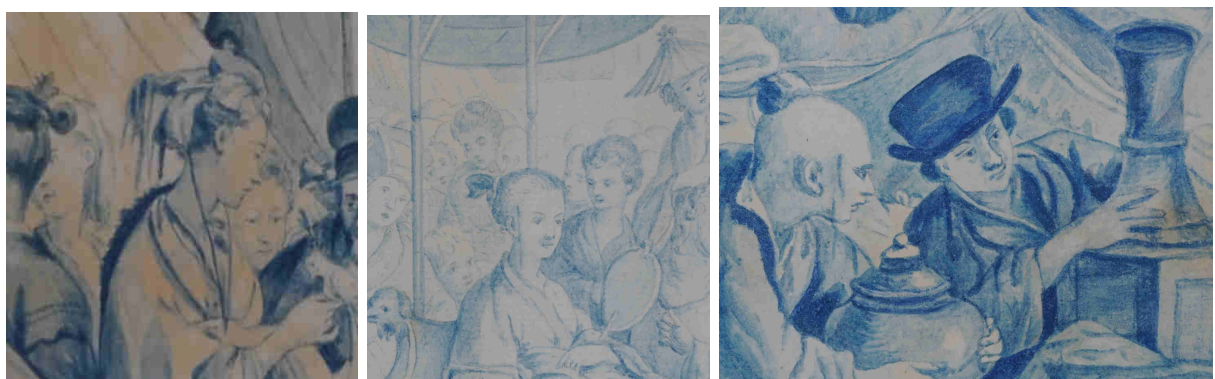


Abb. 48: B-Hand, MD056782 (Details), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 41,8 x 66,4 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 49: B-Hand, MD056782 und MD056791 (Schattierungsvergleich eines Früh- und eines Spätwerks der B-Hand), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 41,8 x 66,4 cm/41,5 x 65,3 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

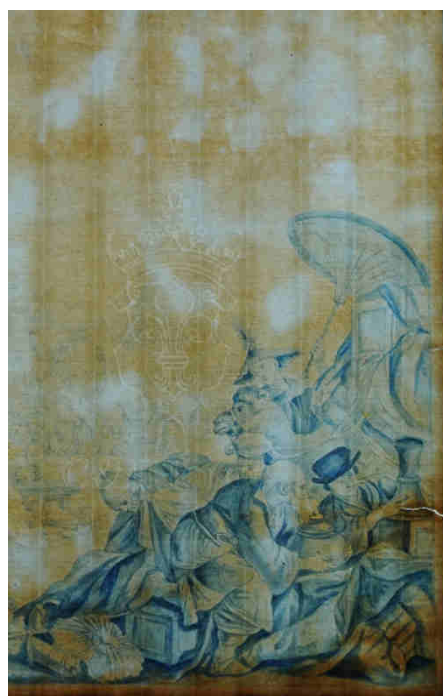


Abb. 50: B-Hand, MD056782 (Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 41,8 x 66,4 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

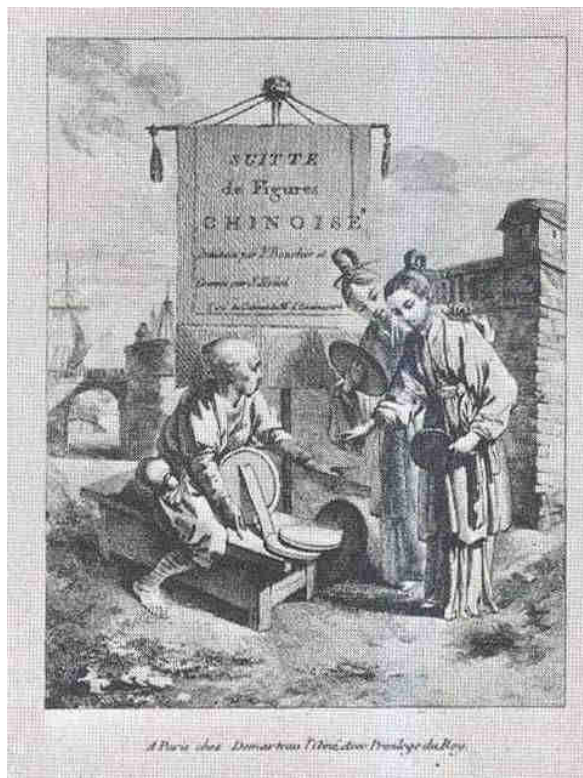


Abb. 51: François Boucher, *Frontispice* (sign. Suite de Figures Chinoises dessinées par F. Boucher et Gravés par J. Hoüel Tiré du Cabinet de Mr. d'Azaincourt, Gesamtansicht, Detail), Radierung, 18,5 x 14,0 cm, Serie *Suite de Figures Chinoises*, Inventarnummer 18618 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.

Abb. 51 auch in Albertina: François Boucher, *Frontispice* (sign. Suite de Figures Chinoises dessinées par Fr. Boucher et Gravés par J. Hoüel. Tiré du Cabinet de M. d'Azaincourt), Druckgraphik, 19,0 x 14,7 cm, Serie *Suite de Figures Chinoises*, Inventarnummer Frankreich nach Sektion II/43/S.111/GG29318, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 52: B-Hand, MD056780 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 21,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

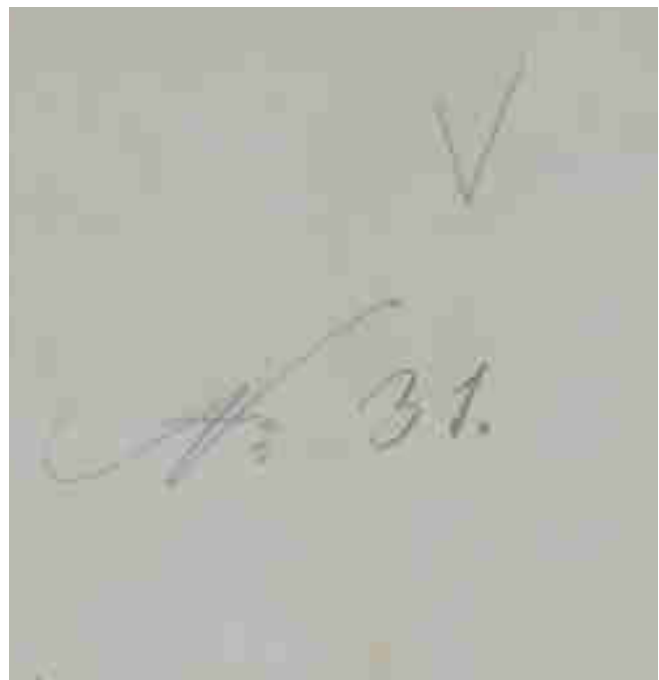


Abb. 53: B-Hand, MD056780 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 21,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 54: Jean Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/François Antoine Aveline, unbekannter Titel (sign. J. Pillement in. London Published accord, to Act of Part. March I, 1759 by J. Pillement. J.J. Aveline sc.), 1758, Radierung und Stich, 9,0 x 15,1 cm, Serie *Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*, London.

Abb. 54 auch in Albertina: Jean Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/François Antoine Aveline, unbekannter Titel (sign. J. Pillement in. London Published accord, to Act of Part. March I, 1759 by J. Pillement. J.J. Aveline sc.), 1758, Druckgraphik, 42,2 x 52,8 cm, Serie *Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*, Inventarnummer Frankreich II/52/S.68, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 55: B-Hand, MD056791 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 41,5 x 65,3 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 56: B-Hand, MD056791 (Details, Rückseite Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 41,5 x 65,3 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
 Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 57: B-Hand, MD056952 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 25,1 x 34,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

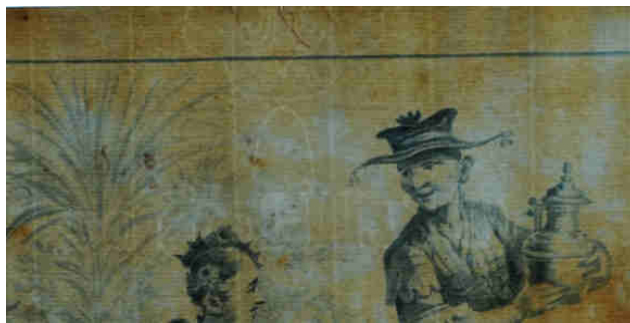


Abb. 58: B-Hand, MD056952 (Detail, Wasserzeichen, Rückseite Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 25,1 x 34,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

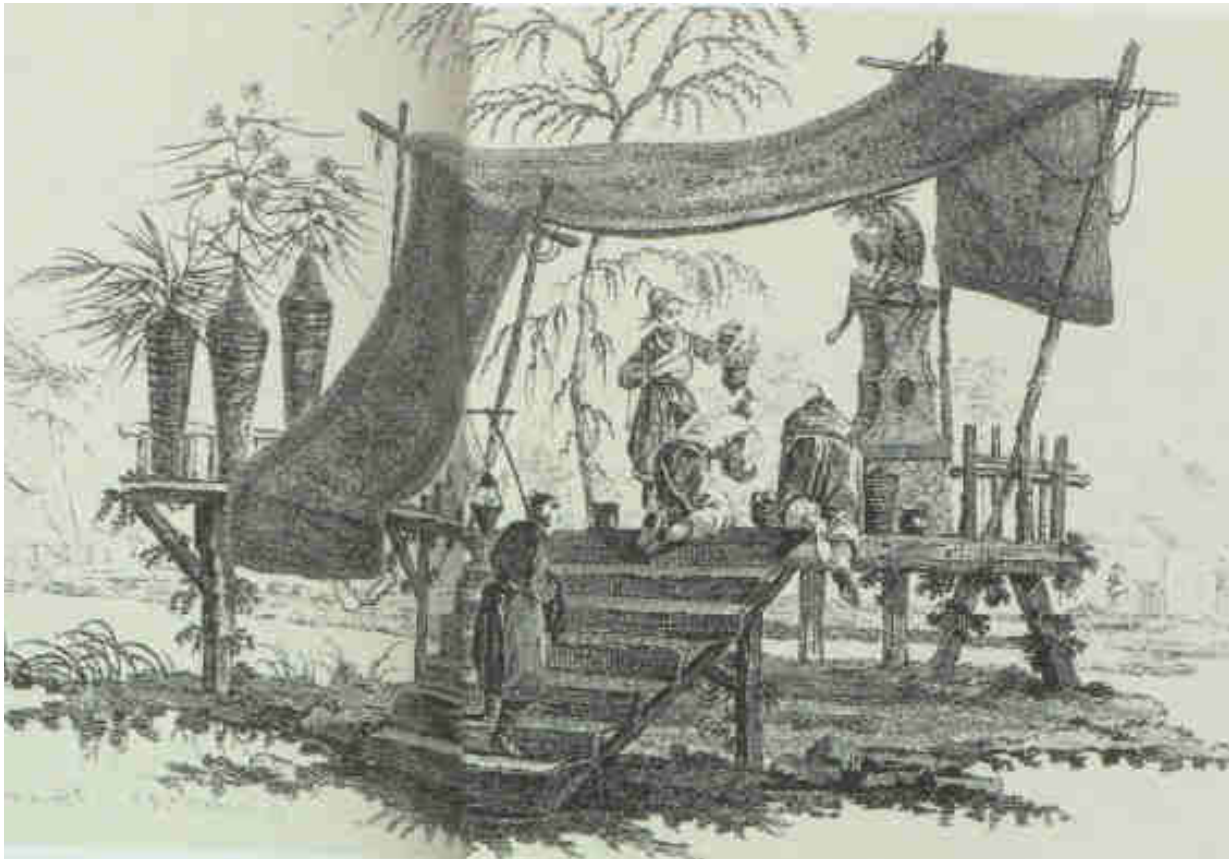


Abb. 59: Jean Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/François Antoine Aveline, unbekannter Titel, 1758, Radierung und Stich, 9,0 x 15,1 cm, *Serie Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*, London.

Abb. 59 auch in Albertina: Jean Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/François Antoine Aveline, unbekannter Titel (sign. London Published accord, to Act of Part, March I 1759. P.C. Canot sc. J.Pillement inv.), 1758, Druckgraphik, 27,8 x 43,5 cm, *Serie Livre de Chinois (Suite van zes prenten)*, Inventarnummer HB(Hofbibliothek) 134.2/S.26/141, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 60: C-Hand, MD056928 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,3 x 44,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

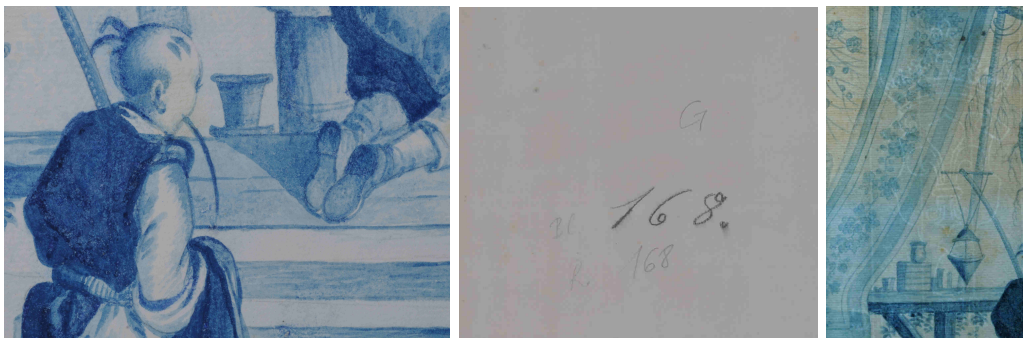


Abb. 61: C-Hand, MD056928 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,3 x 44,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 62: P.C. Canot nach Jean Baptiste Pillement, unbekannter Titel (sign. London Published accord to Act of Part, March I, 1759), 1759, Radierung und Stich, Serie *Scènes Chinoises*, London.

Abb. 62 auch in Albertina: P.C. Canot nach Jean Baptiste Pillement, unbekannter Titel (sign. London Published accord to Act of Part, March I, 1759. J.Pillement inv. P.C. Canot sc.), 1759, Druckgraphik, 27,8 x 44,0 cm, Serie *Scènes Chinoises*, Inventarnummer HB(Hofbibliothek) 134.2/S.27/143, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 63: C-Hand, MD056838 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,7 x 43,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

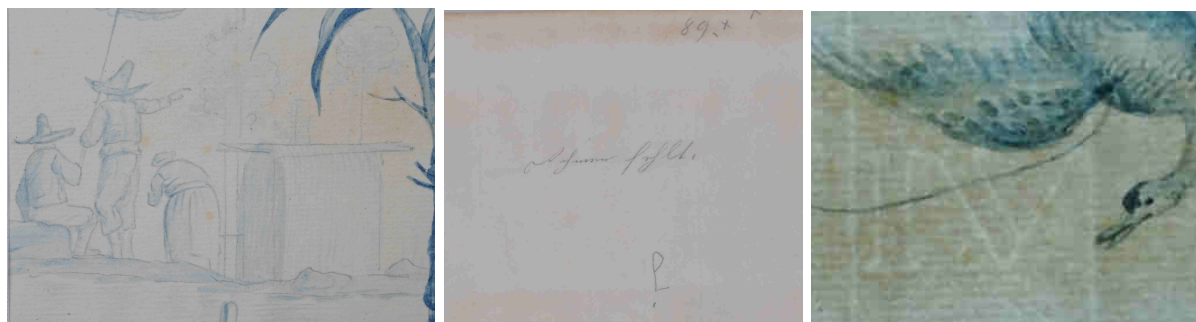


Abb. 64: C-Hand, MD056838 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,7 x 43,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 65 C-Hand, MD056824 (Gesamtansicht, Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 28,6 x 18,4 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

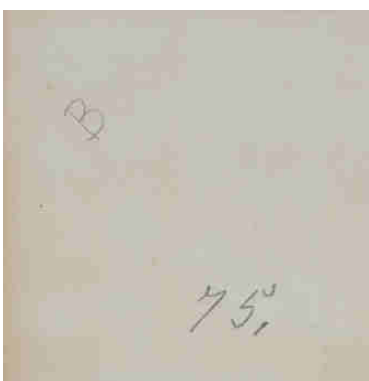


Abb. 66 C-Hand, MD056824 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 28,6 x 18,4 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 67 C-Hand, MD056894 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 22,2 x 12,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 68 C-Hand, MD056894 (Details, Rückseite Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 22,2 x 12,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 69: Jean Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/Pierre François Basan, unbekannter Titel (sign. J. Pillement inv. et del.), 1758/1773, Radierung, 20,1 x 13,8 cm, Serie *Différentes Figures Chinoises*, London/Paris.

Abb. 69 auch in Albertina: Jean Baptiste Pillement/Pierre Charles Canot/Pierre François Basan, unbekannter Titel (sign. J. Pillement inv. et del.), 1758/1773, Druckgraphik, 20,5 x 14,3 cm, Serie *Différentes Figures Chinoises*, Inventarnummer HB (Hofbibliothek) 134.2/S.11/107 und Frankreich II/52/S.104, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 70: D-Hand, MD056797 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 22,0 x 12,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

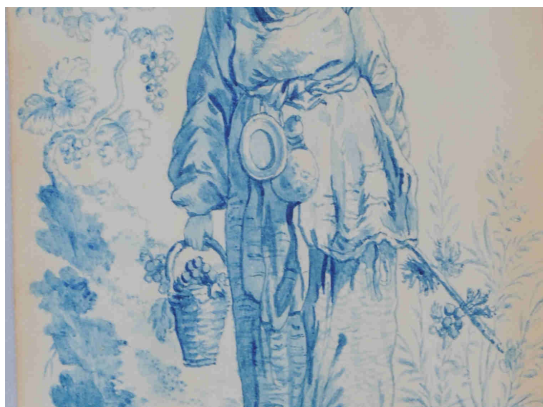


Abb. 71: D-Hand, MD056797 (Detail, Rückseite Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 22,0 x 12,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

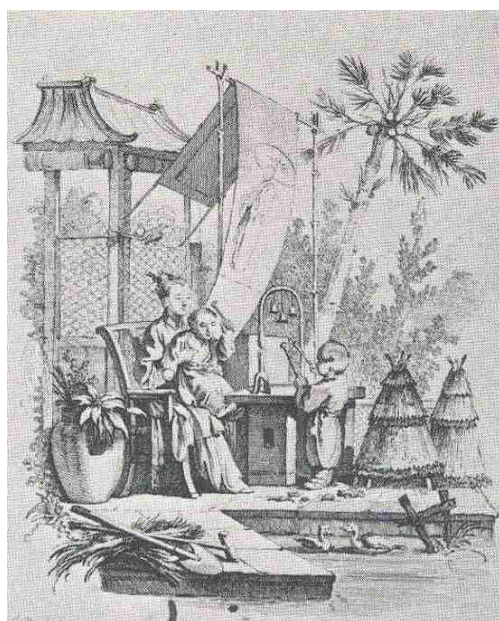


Abb. 72: François Boucher/Gabriel Huquier, *Le carillon*, um 1742, Radierung, 22,5 x 29,0 cm, *Serie Scènes de la vie Chinoise*, Inventarnummer 18651 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.

Abb. 72 auch in Albertina: François Boucher/Gabriel Huquier, *Le carillon*, 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 22,5 x 28,5 cm, *Serie Scènes de la vie Chinoise*, Inventarnummer Frankreich nach Sektion II/43/S.102/GG29300, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 73: D-Hand, MD056865 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 24,2 x 29,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 74: D-Hand, MD056865 (Detail, Wasserzeichen, Rückseite Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 24,2 x 29,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

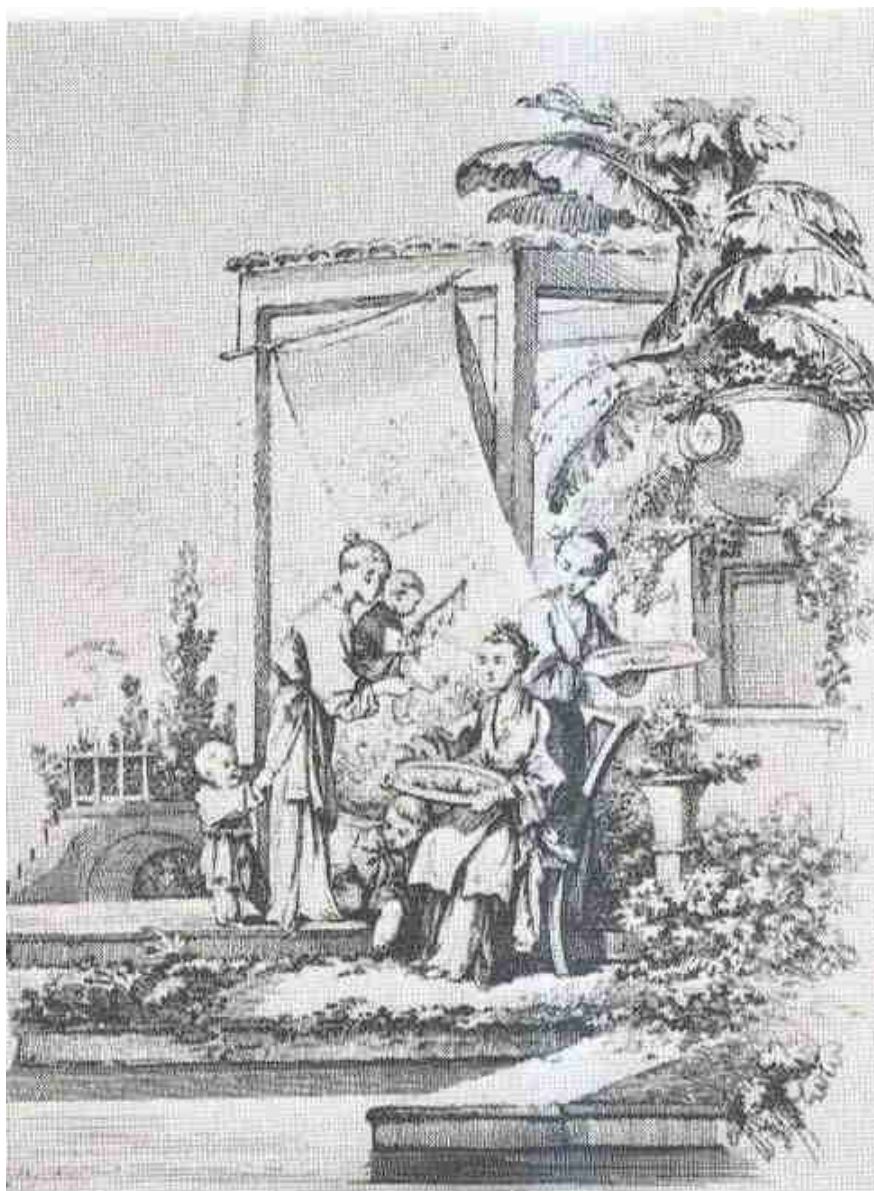


Abb. 75: François Boucher/Gabriel Huquier, *Chinoise assise tenant un plat, entourée d'enfants et de servantes* (sign. F. Boucher inv. Huquier Sculp. et ex. C.P.R. rue St. Jacques), 18. Jahrhundert, Radierung, 29,2 x 22,7 cm, Serie Scènes de la vie Chinoise, Inventarnummer 18657 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.

Abb. 75 auch in Albertina: François Boucher/Gabriel Huquier, *Chinoise assise tenant un plat, entourée d'enfants et de servantes* (sign. F. Boucher inv. Huquier Sculp. et ex. C.P.R. rue St. Jacques), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 29,3 x 22,5 cm, Serie Scènes de la vie Chinoise, Inventarnummer Frankreich nach Sektion II/43/S.99/GG29299, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 76: D-Hand, MD056856 (Gesamtansicht, Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 24,2 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 77: D-Hand, MD056856 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 24,2 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 78: D-Hand, MD056904 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 35,5 x 28,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 78 Original: François Boucher/Gabriel Huquier, *Botaniste Chinois* (sign. F. Boucher del. et Sculp. Botaniste Chinois. Huquier ex. C.P.R.4), Radierung, 20,5 x 13,4 cm, Inventarnummer 53.600.1018(4), The Metropolitan Museum of Art, New York.

In: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-thecollections/385080?rpp=20&pg=6&ao=on&ft=francois+boucher&pos=105> (7.3.2014)

Abb. 78 auch in Albertina: François Boucher/Gabriel Huquier, *Botaniste Chinois* (sign. F. Boucher del. et Sculp. Botaniste Chinois. Huquier ex. C.P.R.4), Druckgraphik, 20,5 x 14,0 cm, Inventarnummer Frankreich nach Sektion II/43/S.113/GG29327, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 79: D-Hand, MD056904 (Detail, Rückseite Detail, Signet Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 35,5 x 28,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

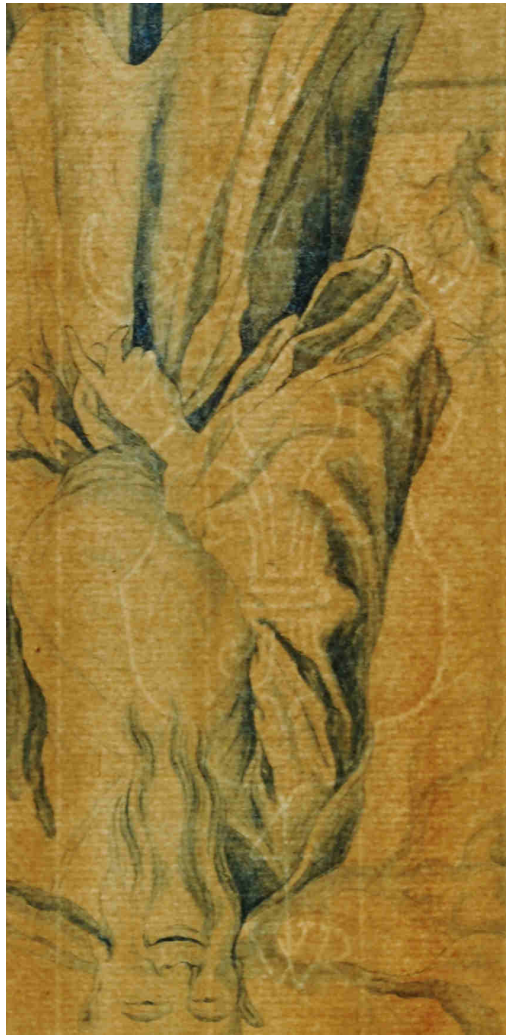


Abb. 80: D-Hand, MD056904 (Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 35,5 x 28,8 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 81: Einblick in das Miniaturenkabinett, 2004, Bilder in Aquarell- und Pastelltechnik, Inventarnummer HG.112.006, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Fritz Sima

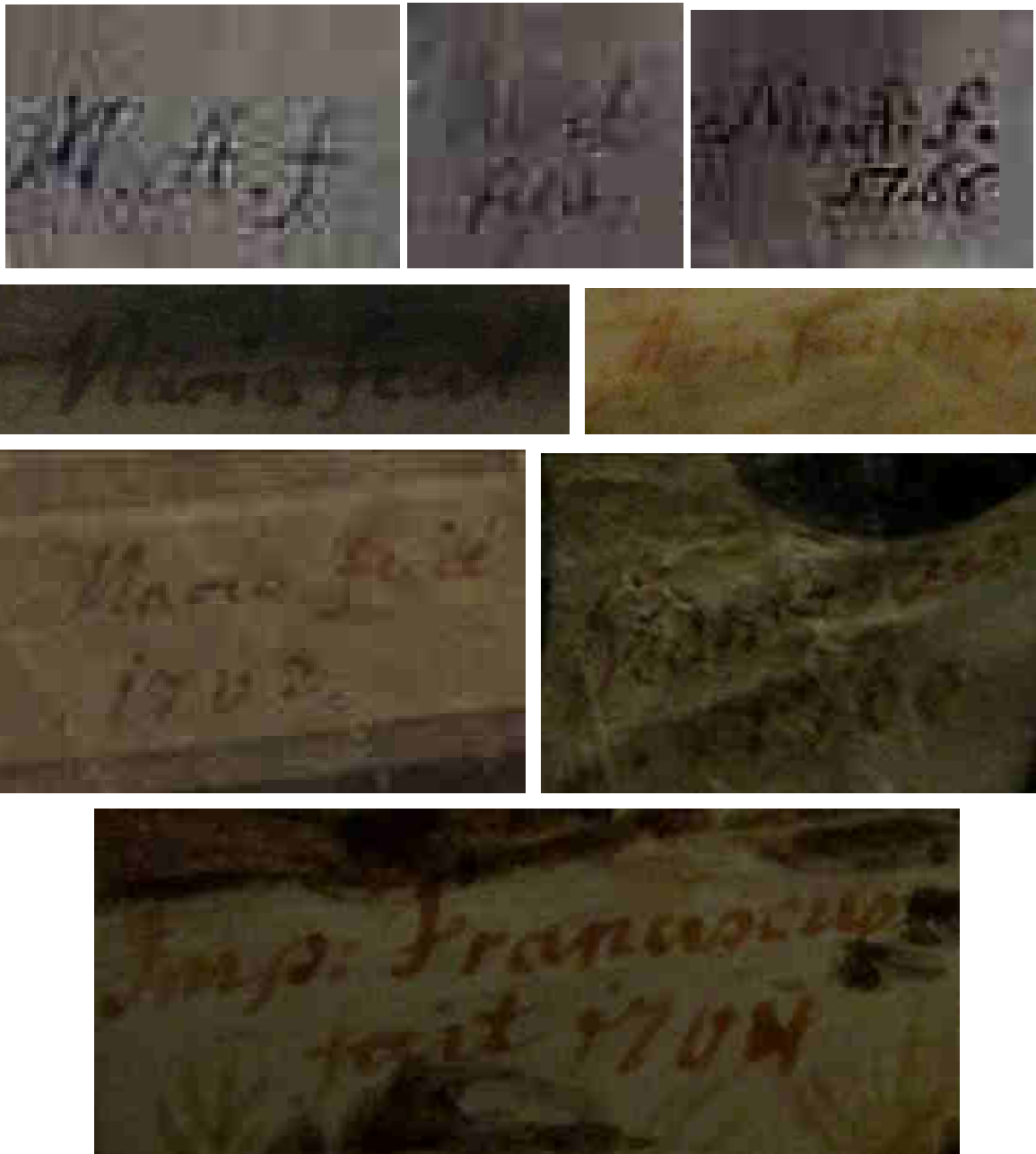


Abb. 82: Signaturen im Miniaturenkabinett (MD040113, MD040114, MD040106, MD040083, MD040123, MD040088, MD071850, MD040083), um 1760, Bilder in Aquarell- und Pastelltechnik, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen

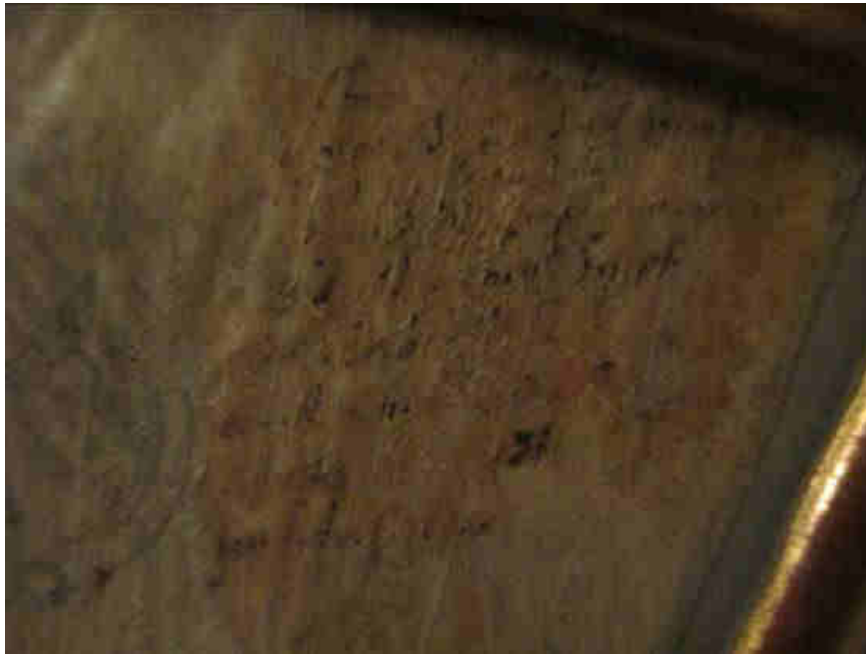


Abb. 83: Unbekannter Maler, Fächerbild MD071855 (Gesamtansicht, Detail Inschrift), um 1760, Aquarell, 26,5 x 50,5 x 2,0 cm, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen

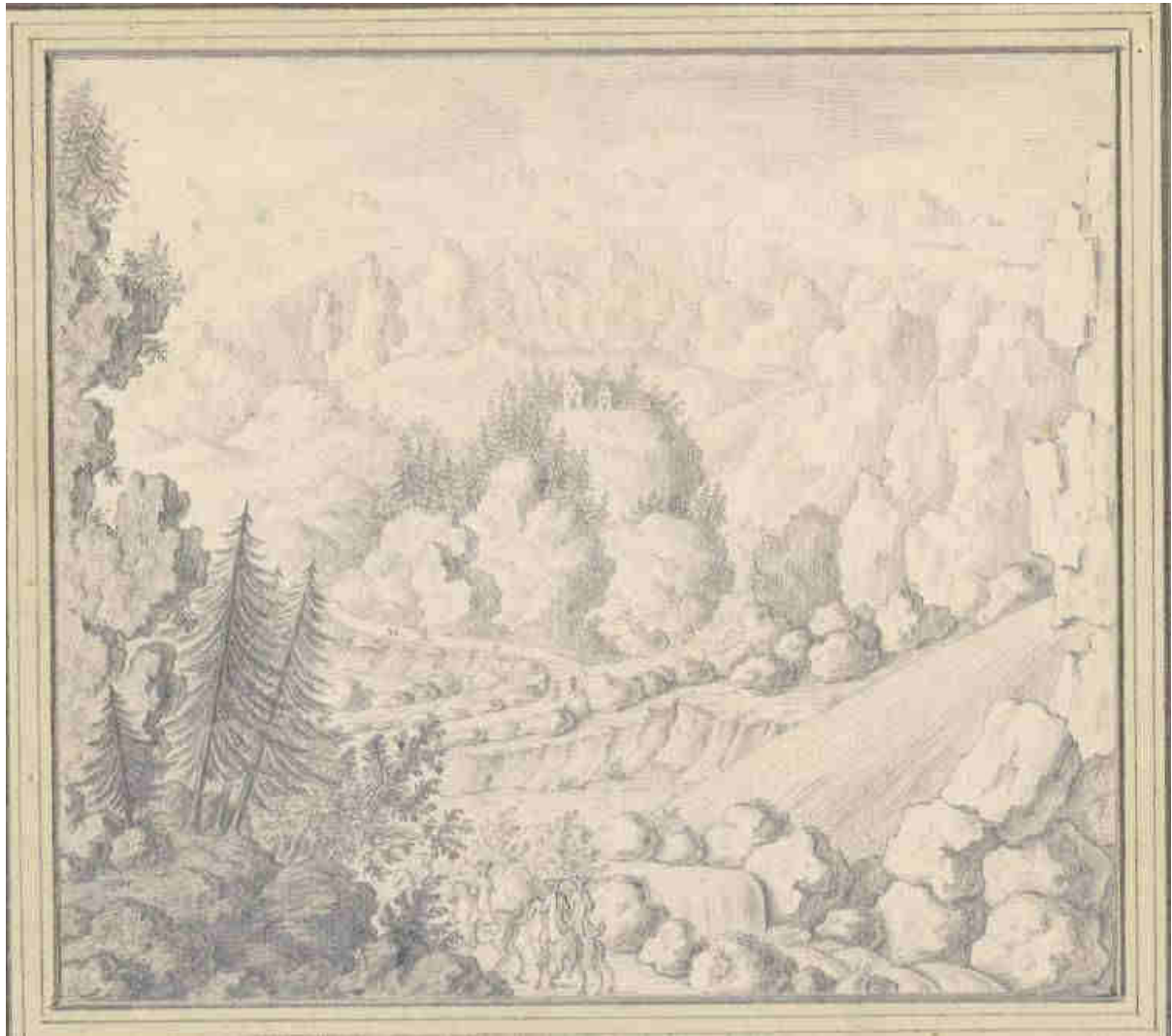


Abb. 84: Albert von Sachsen-Teschen, *Vue d'une partie des Montagnes du Tyrol dans laquelle se trouvent les Mines de Sel* (Blick auf einen Teil der Tiroler Berge, wo die Salzbergwerke sind) (sign. Le Duc Albert de Saxe, *Vue d'une partie des Montagnes du Tyrol dans laquelle se trouvent les Mines de Sel*, P.A. del Anno 1765, Gesamtansicht, Detail), 1765, Bleigriffel, 16,1 x 18,0 cm, Inventarnummer 13696, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 85: Erzherzogin Marie Christine, *Études prises dans le bas Peuples où Les Cris de Paris. Tailleur de Pierres* (Der Steinmetz, Titelblatt für die erste Serie „Premiere Suite“ 1763, Detail Inschrift), 1763, Feder, 26,2 x 20,1 cm, Inventarnummer 13640, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien

Abb. 86: B-Hand, MD056780 (Detail Inschrift), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 21,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 87: Erzherzogin Marie Christine, *Études prises dans le bas Peuples où Les Cris de Paris. Tailleur de Pierres* (Der Steinmetz, Titelblatt für die erste Serie „Premiere Suite“ 1763, Gesamtansicht), 1763, Feder, 26,2 x 20,1 cm, Inventarnummer 13640, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 88: B-Hand, MD056780 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 21,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

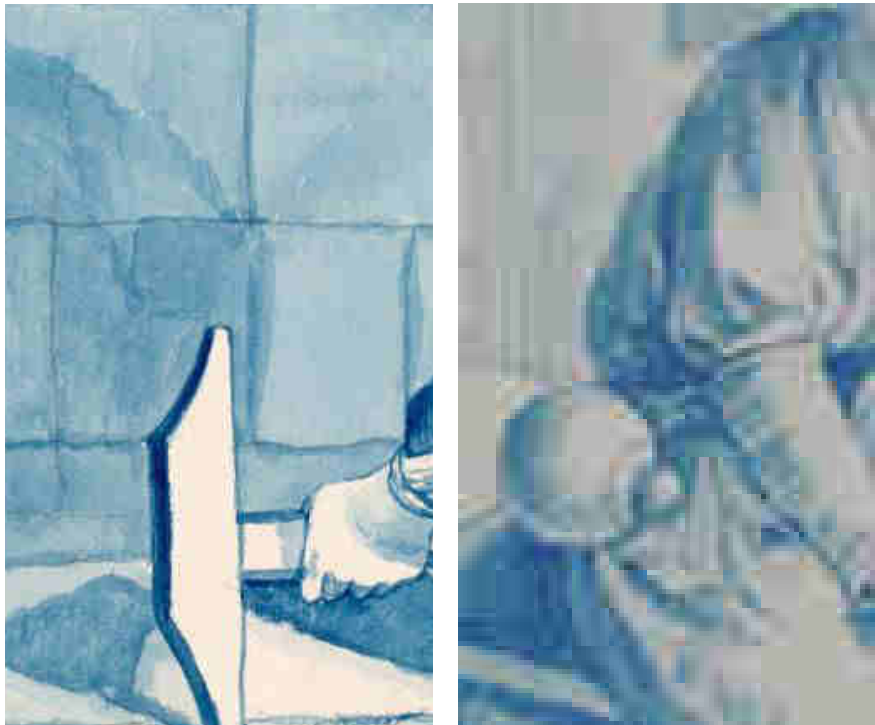


Abb. 89: Erzherzogin Marie Christine, *Études prises dans le bas Peuples où Les Cris de Paris. Tailleur de Pierres* (Der Steinmetz, Titelblatt für die erste Serie „Premiere Suite“ 1763, Detail), 1763, Feder, 26,2 x 20,1 cm, Inventarnummer 13640, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien

Abb. 90: B-Hand, MD056780 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 29,6 x 21,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 91: B-Hand, MD056958 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 46,0 x 57,6 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 92: B-Hand, MD056958 (Detail, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 46,0 x 57,6 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 93: A-Hand, MD056900 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,6 x 50,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 94: A-Hand, MD056900 (Details, Rückseite Detail, Wasserzeichen), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 36,6 x 50,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 95: Franz Stephan von Lothringen, *Knabe mit Leierkasten und Kürbis* (sign. Imperator Franciscus fecit 1764, Gesamtansicht), 1764, Aquarell, 17,0 x 22,0 cm, Inventarnummer MD040087, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

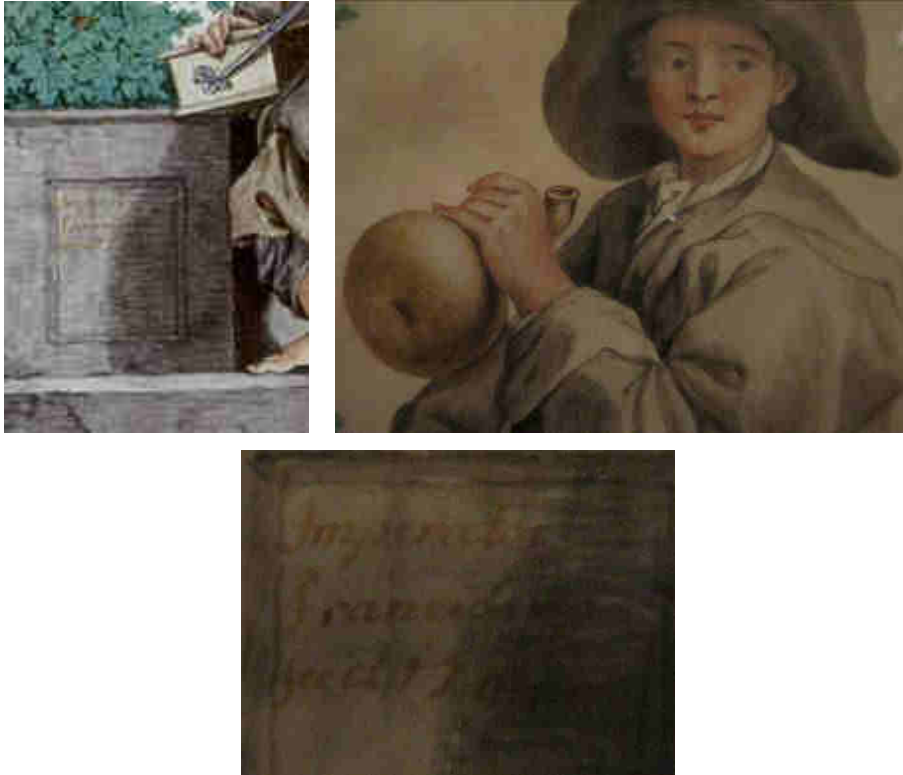


Abb. 96: Franz Stephan von Lothringen, *Knabe mit Leierkasten und Kürbis* (sign. Imperator Franciscus fecit 1764, Details, Signatur Detail), 1764, Aquarell, 17,0 x 22,0 cm, Inventarnummer MD040087, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen

Abb. 95 auch in Albertina (4x):

François Boucher, *Knabe mit Leierkasten und Kürbis* (sign. Boucher. Thiers Scu. IX), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 17,0 x 24,4 cm, Inventarnummer. HB(Hofbibliothek) 125.1, S.55/65 + Frankreich Sektion 11/42/S.108/GG29015, Graphische Sammlung Albertina, Wien. (Verkehrte Ansicht im Original)

François Boucher/John Ingram, *Le Savoyard avec sa Marmotte* (sign. Dessiné par Fr. Boucher. Gravé per Ingram. Le Savoyard avec sa Marmotte. à Paris chez Audrian rue S. Jacques à la ville de Paris.5), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 16,7 x 24,5 cm, Inventarnummer. HB(Hofbibliothek) 125.1, S.67/94 + Frankreich nach Sektion II/44/S.58/GG29343, Graphische Sammlung Albertina, Wien. (gleiche Ansicht)



Abb. 97: Franz Stephan von Lothringen, *Komödianten Produktion* (sign. Imp: Franciscus fecit 1764., Gesamtansicht), 1764, Aquarell, 19,0 x 26,0 cm, Inventarnummer MD040084, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 98: Franz Stephan von Lothringen, *Komödianten Produktion* (sign. Imp: Franciscus fecit 1764., Signatur Detail, Details), 1764, Aquarell, 19,0 x 26,0 cm, Inventarnummer MD040084, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 99: Franz Stephan (?), *Plünderung eines Dorfes* (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 18,0 x 26,0 cm, Inventarnummer MD040086, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 100: Franz Stephan (?), *Plünderung eines Dorfes* (Details), um 1760, Aquarell, 18,0 x 26,0 cm, Inventarnummer MD040086, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 101: Franz Stephan (?), Fächerbild MD071854 (sign. Franciscus fec. 1760, Gesamtansicht, Signatur Detail), 1760, Aquarell, 23,0 x 46,5 x 2,0 cm, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 102: C-Hand, MD056772 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 21,5 x 12,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 103: A-Hand, MD056870 (Gesamtansicht), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 28,0 x 20,0 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 104: Marie Christine (laut Zehetner), *Schäferszene* (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 32,0 x 47,0 cm, Inventarnummer MD040090, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 104 Original bei Zehetner 2013, S. 128 und Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 165, Abb. 567: Jean Daullé nach François Boucher, *Les délices de l'automne* (sign. Albertina: Gravé par, J. Daullé Gr. du Roy et de l'Académie Impériale d'Auxbourg. Peint par F. Boucher. Les délices de l'Automne. A Madame de Pompadour Dame du Palais de la Reine. Par son très humble et très Obéissant Serviteur J. Daullé. A Paris chez l'Auteur rue du Plâtre St. Jacques attendant le Collège de Cornouaille A.P.D.R.), Druckgraphik, 32,9 x 43,1 cm, Inventarnummer 6053 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.



Abb. 105: Unbekannter Künstler, *Mädchen mit Vogel in der Hand* (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 26,5 x 19,5 cm, Inventarnummer MD040091, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 105 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 189, Abb. 678: Gilles Demarteau nach François Boucher, *Jeune fille à la cage* (sign. Albertina + Louvre: Boucher inv. del.; Demarteau l'Ainé sculp. A Paris chez Demarteau. Avec Privilège.N°102.), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 31,2 x 21,1 cm, Inventarnummer 19219 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.



Abb. 106: Unbekannter Künstler, *Schlafendes Mädchen* (Gesamtansicht), um 1760, Pastell, 38,0 x 30,0 cm, Inventarnummer MD040096, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 106 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 341, Abb. 1419: Jean-Baptiste Michel nach François Boucher, *La dormeuse* (sign. La Dormeuse. Gardez vous de veiller la Beauté qui sommeille Amants c'est un repos qui vous est precieux. Vous vous plaignés qu'Iris vous fuie quand elle veille Peut être qu'en dormant elle vous rend heureux. A Paris, chez Huquier fils, Graveur, rue St. Jacques, an dessus de celle des Mathurins, au gd. St. Remy. F. Boucher Pinxit. J.B. Michel Sculp.), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 28,4 x 22,7 cm, Inventarnummer 5991 L.R., Sammlung Rotschild Louvre, Paris.



Abb. 107: Unbekannter Künstler, *Schlafendes Mädchen mit Katze und Vogel* (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 25,0 x 20,0 cm, Inventarnummer MD040128, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 108: Erzherzogin Maria, *Damenportrait* (sign. Maria fecit, Gesamtansicht, Signatur Detail), um 1760, Aquarell, 14,0 x 18,5 cm, Inventarnummer MD040131, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 108 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 169, Abb. 579: Jean Daullé nach François Boucher, *La Coquette* (sign. Gravé d'après le dessein de Fr. Boucher par J. Daullé Graveur du Roy 1758. La Coquette. A Paris chez Daulle rue du Plattre St. Jacques a cote du Collège de Cornouaille A.P.D.R.), 1758, Druckgraphik, 18,9 x 23,4 cm, Inventarnummer 18491 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.



Abb. 109: Erzherzogin Maria, *Junges Mädchen mit Vogel* (sign. Maria fecit, Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 14,5 x 19,0 cm, Inventarnummer MD040132, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 109 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 104, Abb. 310: Barthélemy Augustin Blondel d'Azaincourt nach François Boucher, *La femme à la cage* (sign. F. Boucher del. B. d'Azaincourt Sculp.1759. 12), 1759, Druckgraphik, 19,1 x 24,7 cm, Inventarnummer 19130 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.

Abb. 109 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 169, Abb. 580: Jean Daullé nach François Boucher, *L'Oiseau Chéri* (sign. F. Boucher del. B. d'Azaincourt Sculp.1759. 12), 1759, Druckgraphik, 18,8 x 23,3 cm, Inventarnummer 18490 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.



Abb. 110: Unbekannter Künstler, *Zwei junge Mädchen*, um 1760, Aquarell, 35,0 x 43,5 cm, Inventarnummer MD040116, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 110 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 104, Abb. 323: Louis-Marin Bonnet nach François Boucher, *Deux têtes de femmes* (sign. Albertina und Louvre: François Boucher Delineavit. à Paris chez la Ve Chereau, rue St. Jacques, aux 2 Pilliers d'or. Louis Bonnet Sculpsit. N°17), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 30,1 x 24,4 cm, Inventarnummer 19071 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.



Abb. 111: Unbekannter Künstler, Fächerbild MD071856 (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 30,0 x 58,5 x 2 cm, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen

Abb. 111 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 295, Abb. 1197: John Ingram nach François Boucher, *La bonne mère* (sign. Fr. Boucher D. La Bonne Mère. Ingram Sc. Foci. à Paris chez Audran rue St. Jacques à la Ville de Paris.), 18. Jahrhundert, Druckgraphik, 25,8 x 18,0 cm, Inventarnummer 18732 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.

Abb. 111 Original bei Kat. Slg. Musée du Louvre 1971, S. 296, Abb. 1205: John Ingram nach François Boucher, *La jeune menagère* (sign. Dessiné par F. Boucher. Gravé par Ingram. A Paris chez Liotard, rue St. Thomas du Louvre, à côte de l'Hôtel de Longueville chez Mlle. Fel. A.P.D.R.4), 18. Jahrhundert, Radierung, 20,9 x 14,5 cm, Inventarnummer 18737 L.R., Sammlung Rothschild Louvre, Paris.



Abb. 112: A-Hand, MD056776 (Detail), 1760-80, Bild in einer Mischtechnik aus Gouache- und Aquarellmalerei, 43,7 x 57,5 cm, Blaues Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 113: Franz Stephan von Lothringen, *Komödianten Produktion* (Detail), 1764, Aquarell, 19,0 x 26,0 cm, Inventarnummer MD040084, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 114: Erzherzogin Maria, *Zechender Bauer* (sign. Maria fecit 1759, L'Archiduchesse Maria, ~Sachsen Teschen, Gesamtansicht), 1759, Bleigriffel, 24,8 x 17,4 cm, Inventarnummer 13639, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien

Abb. 115: Erzherzogin Maria, *Bauernfamilie und Weinlaube* (sign. Maria fecit 1759, Gesamtansicht), 1759, Aquarell, 25,0 x 19,0 cm, Inventarnummer MD040094, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

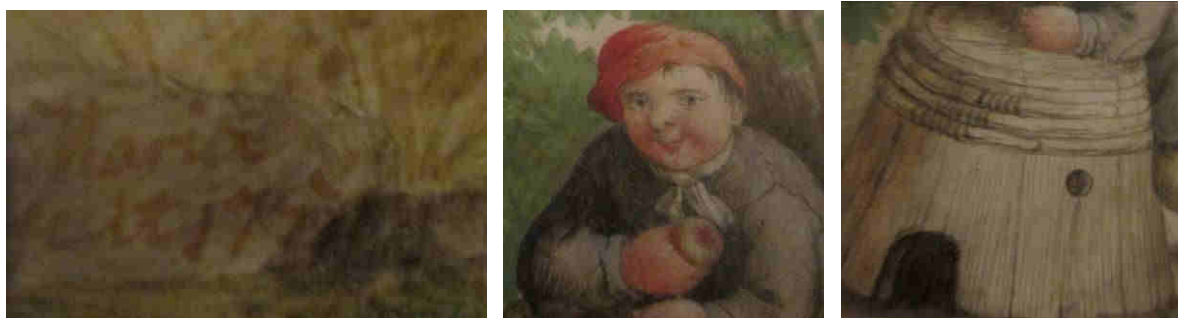


Abb. 116: Erzherzogin Maria, *Bauernfamilie und Weinlaube* (sign. Maria fecit 1759, Signatur Detail, Details), 1759, Aquarell, 25,0 x 19,0 cm, Inventarnummer MD040094, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen

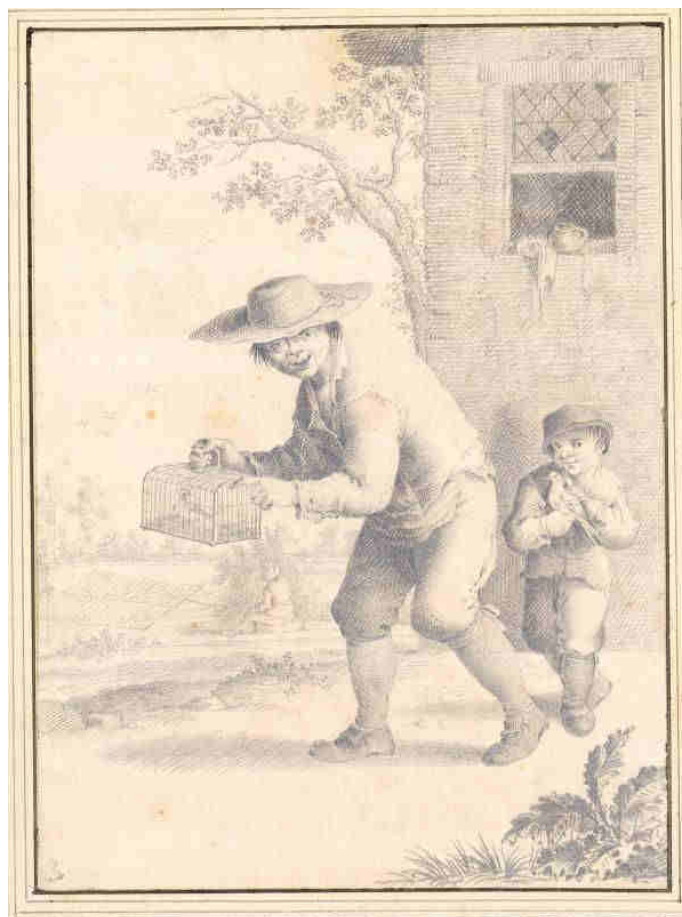


Abb. 117: Erzherzogin Maria, *Vogelsteller* (sign. L'Archiduchesse Marie., Gesamtansicht), um 1759, Bleigriffel, 23,2 x 16,8 cm, Inventarnummer 13638, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

© Albertina, Wien



Abb. 118: Erzherzogin Maria, *Sitzendes Mädchen mit altem Mann* (sign. Maria fecit 1759, Gesamtansicht), 1759, Aquarell, 24,5 x 18,5 cm, Inventarnummer MD040088, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 119: Erzherzogin Maria, *Sitzendes Mädchen mit altem Mann* (sign. Maria fecit 1759, Signatur Detail, Detail), 1759, Aquarell, 24,5 x 18,5 cm, Inventarnummer MD040088, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 120: Erzherzogin Maria, *Frau einen Hasen haltend, daneben Kinder* (sign. Maria fecit, Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 28,0 x 22,5 cm, Inventarnummer MD040123, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

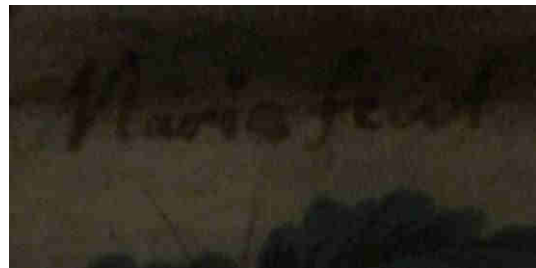


Abb. 121: Erzherzogin Maria, *Frau einen Hasen haltend, daneben Kinder* (sign. Maria fecit, Detail, Signatur Detail), um 1760, Aquarell, 28,0 x 22,5 cm, Inventarnummer MD040123, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 122: Erzherzogin Maria, *Mann mit zwei Kindern, auf einem Karren, mit Kraut und Gemüse* (sign. Maria fecit, Gesamtansicht), um 1760., Aquarell, 28,0 x 22,5 cm, Inventarnummer MD040124, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 123: Erzherzogin Maria, *Mann mit zwei Kindern, auf einem Karren, mit Kraut und Gemüse* (sign. Maria fecit, Details, Signatur Detail), um 1760., Aquarell, 28,0 x 22,5 cm, Inventarnummer MD040124, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 124: Erzherzogin Maria, Fächerbild MD071850 (sign. Maria fecit 1762, Gesamtansicht), 1762, Aquarell, 30,0 x 58,5 x 2,0 cm, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 125: Erzherzogin Maria, Fächerbild MD071850 (sign. Maria fecit 1762, Details), 1762, Aquarell, 30,0 x 58,5 x 2,0 cm, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 126: Erzherzogin Maria (?), *Mann, in einem Karren Kohl führend, daneben 2 Kinder Kohl erntend* (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 21,5 x 17,0 cm, Inventarnummer MD040125, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 127: Erzherzogin Maria (?), *Mann, in einem Karren Kohl führend, daneben 2 Kinder Kohl erntend* (Details), um 1760, Aquarell, 21,5 x 17,0 cm, Inventarnummer MD040125, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 128: Erzherzogin Maria (?), *Frau mit drei Kindern bei der Obsternte* (Gesamtansicht), um 1760, Aquarell, 21,5 x 17,0 cm, Inventarnummer MD040126, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 129: Erzherzogin Marie (?), *Frau mit drei Kindern bei der Obsternte* (Details), um 1760, Aquarell, 21,5 x 17,0 cm, Inventarnummer MD040126, Miniaturenkabinett Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Cornelia Juen



Abb. 130: Erzherzogin Maria (?), *Nikolausbescherung* (sign. Maria fecit 1762, Gesamtansicht), 1762, Gouache, 30,0 x 45,0 cm, Inventarnummer MD039840, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 131: Erzherzogin Maria (?), *Joseph am Wochenbett seiner Gemahlin Isabella* (sign. Maria fecit 1762, Gesamtansicht), 1762, Gouache, 39,0 x 45,0 cm, Inventarnummer MD039841, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung



Abb. 132: Erzherzogin Maria (?), *Nikolausbescherung* (sign. Maria fecit 1762, Signatur Detail), 1762, Gouache, 30,0 x 45,0 cm, Inventarnummer MD039840, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

Abb. 133: Erzherzogin Maria (?), *Joseph am Wochenbett seiner Gemahlin Isabella* (sign. Maria fecit 1762, Signatur Detail), 1762, Gouache, 39,0 x 45,0 cm, Inventarnummer MD039841, Schloss Schönbrunn, Wien.

© Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H./Sammlung Bundesmobilienvverwaltung/
Fotograf: Institut für Papierrestaurierung

14. Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle allen danken, die mich bei meiner Masterarbeit so tatkräftig unterstützt haben:

- Darmstädter Mag. Dr. MAS Beatrix – Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente
- Dossi Dr. Barbara – Graphische Sammlung Albertina
- Gölles B.A. Andreas
- Gratzner Heinz – Bibliothek Weltmuseum Wien
- Hertel Dr. Sandra - Österreichische Akademie der Wissenschaften
- Hess Mag. Doris - Schloß Schönbrunn
- Höchtl Mag. Sascha - Schloß Schönbrunn
- Iby Dr. Elfriede - Schloß Schönbrunn
- Kastel Dr. Ingrid - Graphische Sammlung Albertina
- Koos Dr. Marianne – Privatdozentin für Kunstgeschichte
- Leidwein Brigitte – Schloss Arstetten
- Mastnak Dr. phil. Jean-Christophe
- Nabernik Norbert - Akademie der Bildenden Künste
- Nief Mag. Melanie - Schloß Schönbrunn
- Lutmannsberger Karl- Graphische Sammlung Albertina
- Pokorny-Nagel Mag. Kathrin – Museum für Angewandte Kunst
- Reicher Elisabeth – Bibliothek Weltmuseum Wien
- Reiter Doz. Mag. Dr. Cornelia - Akademie der Bildenden Künste
- Troschke Prof. Mag. Karin - Schloß Schönbrunn
- Wohlfart Michael - Schloß Schönbrunn

Erst durch ihre Hilfe war es mir möglich die Arbeit in ihrer jetzigen Form zu verwirklichen.

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. phil. habil. Jorinde Ebert. Durch Ihr Seminar im SS 2012 wurde ich erst .auf das Thema aufmerksam gemacht. Sie stand mir mit Rat und Tat zur Seite, animierte mich stets durch neue Hinweise noch tiefer in die Materie einzutauchen und angebliche

Tatsachen wiederholt zu hinterfragen. Gleichzeitig half Sie mir die Grenzen für die Arbeit abzustecken. Somit konzentrierte ich mich vor allem auf die „Hände“-Zuschreibung und konnte das vorliegende Ergebnis erzielen.

Zuletzt möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken. Sie haben mir immer wieder geholfen, mich aufgebaut und ermutigt weiter zu machen.

15. Abstract

Das Porzellanzimmer/Blaue Kabinett des Schlosses Schönbrunn ist ein besonderes Beispiel der Chinoiseriemode des Rokoko und der Dilettantenmalerei. Die dort angebrachten 213 Graphiken, die nach Vorbildern der französischen Künstler François Boucher und Jean-Baptiste Pillement ausgearbeitet wurden, rücken in den Fokus dieser Arbeit. Laut einer Inschrift schufen die Kinder Maria Theresias und ihr Mann Franz Stephan von Lothringen die Bilder. Doch ordnete man die Werke noch nicht den einzelnen Personen zu. Diese Zuschreibungsfrage will ich nun in meiner Arbeit klären. Der erste Teil des Textes behandelt die Geschichte des Raumes, die Vorbilder der Malereien, sowie die einzelnen Familienmitglieder und ihren jeweiligen Zeichenstil. Im zweiten Teil werden anhand des Vergleichs der Graphiken des Kabinetts mit gesicherten Werken und mit der Auswertung eines selbsterstellten Kriterienkatalogs die Urheber ermittelt.

The Porcelain Room/Blue Cabinet of the Schönbrunn Palace is an exceptional example of art in the chinoiserie-style typical for the rococo and amateur art in that period. The 213 graphics, based on prints by the French painters François Boucher and Jean-Baptiste Pillement, are the focus of this paper. According to an inscription in the cabinet some children of Maria Theresa and her husband, Francis I. of Lorraine, created these works of art. However, they haven't been attributed to any specific individual yet. This is the aim of this thesis. The first part of the text covers the history of the room, the original paintings used by the amateurs, short biographies of family members who can be considered to have helped decorating the Porcelain Room, and additionally their drawing style. In the second part, an evaluation with a selfcreated list of criteria and a comparison of the graphics in the cabinet with assured paintings by the royal family determine the most likely creators.

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.