Buchreihe der Universität für angewandte Kunst Wien
Herausgegeben von Gerald Bast, Rektor

edition:'ʌngewʌndtə

Eva Kernbauer, Aneta Zahradnik (Hg.)

HÖFISCHE PORTRÄTKULTUR

Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789)

DE GRUYTER

Herausgeberinnen: Eva Kernbauer, Aneta Zahradnik
Abteilung Kunstgeschichte, IKK.K, Universität für angewandte Kunst Wien, Österreich

Library of Congress Cataloging-in-Publication data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Umschlagabbildung: Erzherzogin Maria Anna als junges Mädchen, um 1747, vermutlich Martin van Meytens, Öl auf Leinwand, 96 × 74,3 cm, Sammlung des Elisabethinen-Konvents, Klagenfurt, Foto: Helge Bauer
Grafische Gestaltung: Dominik Hruza
Bildlitho: C.E.I.S.[1] & [RIMAGE GENGI][2]
Lektorat und Korrektorat: Ralf Eckschmidt
Druck: Holzhausen Druck GmbH, Wolkersdorf, Austria

Gesetzt aus der Scala Sans/Text
Gedruckt auf Garda Art Matt, 170gr, hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

ISSN 1866-248X
ISBN 978-3-11-045933-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-045987-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-045949-4

Mit Unterstützung von
LAND KÄRNTEN
Kultur

www.degruyter.com

INHALT

9 **EVA KERNBAUER**
Einleitung
Zur kunsthistorischen Aufarbeitung der
Hinterlassenschaft Maria Annas in Klagenfurt

17 **ANETA ZAHRADNIK**
Die Bildausstattung der Klagenfurter Residenz bis 1789

25 **MICHAEL YONAN**
Die Hinterlassenschaft Maria Annas
und das Konzept einer fürstlichen Porträtsammlung

37 **WERNER TELESKO**
Herrschaftssicherung mittels visueller Repräsentation
Zur Porträtkultur Maria Theresias

48 **STEFANIE KITZBERGER**
„ich brauch in keinem zimmer keinen baldachin wär auch sehr lächerlich“
Selbstinszenierung und Repräsentation der Erzherzogin Maria Anna

57 **ANETA ZAHRADNIK**
Kinderporträts aus der Sammlung der Elisabethinen in Klagenfurt
Porträtproduktion und -verbreitung im 18. Jahrhundert

67 **GABRIELA KRIST, CAROLINE OCKS, VERONIKA LOISKANDL,**
BARBARA EISENHARDT UND BRITTA SCHWENCK
Vom Dachboden zum Schaudepot
Die Gemälde- und Paramentensammlung der Elisabethinen in Klagenfurt

KATALOG

79 Die Familiengalerie
96 Kinderbildnisse
129 Pastellbildnisse
138 Die Einsiedlerbilder
144 Maria Theresia und Franz Stephan im Turquerie-Kostüm
149 Die Porträts von Johann Baptist Lampi
154 Bildnisse dreier Kardinäle
158 Joseph II. in Husarenuniform
162 Maria Theresia im ungarischen Krönungsornat
165 Porträtminiaturen und kleinformatige Bildnisse
178 Das Kaiserpaar Maria Theresia und Franz Stephan
181 Ferdinand Karl und Maria Beatrice von Österreich-Este
186 Maria Karolina, Königin von Neapel-Sizilien
188 Erzherzog Maximilian, Erzbischof und Kurfürst von Köln
190 Maria Ludovica von Spanien
191 Sigismund Franz von Österreich-Tirol
192 Das Porträt einer jungen Dame in weißem Kleid
194 Gräfin Magdalena Passant, Hofdame der Erzherzogin Maria Anna
199 Josef von Edlingen, Pfarrer zu St. Lorenzen

202 Literaturverzeichnis
209 Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

EINLEITUNG

ZUR KUNSTHISTORISCHEN AUFARBEITUNG DER HINTERLASSENSCHAFT MARIA ANNAS IN KLAGENFURT

Eva Kernbauer

Die in diesem Katalog erstmals vorgestellten 135 Bildnisse aus der Hinterlassenschaft der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789), die heute zusammen mit etwa 280 anderen Zeichnungen und Gemälden im Klagenfurter Konvent der Elisabethinen aufbewahrt werden, bilden in sich keine einheitliche Sammlung, deren Entstehungs- und Funktionskontexte sich kurz übergreifend darstellen lassen würden. Stattdessen reflektieren sie die vielschichtigen biografisch und sozial bedingten Rollen ihrer Urheberin: Maria Annas Stellung als österreichische Erzherzogin, als älteste überlebende Tochter innerhalb des festen Familienverbands Maria Theresias und Franz Stephans von Lothringen und als künstlerisch und naturwissenschaftlich selbst aktive Mäzenatin, die, nach ihrer Ankunft in Klagenfurt im Alter von 42 Jahren, einen neuen gesellschaftlichen Wirkungskreis entfalten konnte.

Den Entschluss, den Konvent der Elisabethinen in Klagenfurt zu ihrem Alterssitz zu machen, traf die unverheiratet gebliebene Erzherzogin bereits 1769, vier Jahre nach ihrem ersten Besuch des Konvents gemeinsam mit ihrer Mutter Maria Theresia. Der Umzug selbst war erst für die Zeit nach dem Tod Maria Theresias vorgesehen. Doch noch im selben Jahr wurde mit der Planung eines angemessenen Palais durch den Wiener Hofarchitekten Nicolaus von Pacassi begonnen. Die Ausstattung war von Beginn an als Bestandteil mit berücksichtigt, und 1775, als der Palais kurz vor der Fertigstellung stand, gelangte ein großer Mobilientransport nach Klagenfurt, der auch eine hohe Zahl an Porträts enthielt. Mit den Eckdaten 1769 und 1775 ist ein erster zeitlicher Rahmen für die Zusammenstellung derjenigen größten Gruppe an Bildern aus Maria Annas Hinterlassenschaft skizziert, die noch in Wien – teils bereits in den 1740er Jahren – entstanden waren.

Als die Erzherzogin im Frühjahr 1781 in Klagenfurt eintraf, begann eine zweite wichtige Beauftragungs- und Sammlungsphase. Bald nach ihrer Ankunft ließ Maria Anna sich und ihre neuen Vertrauten von dem noch jungen, auf der Durchreise von Italien nach Wien befindlichen Porträtisten Johann Baptist Lampi malen (Kat. 87-91). In den folgenden Jahren gelangten zahlreiche weitere Porträts in ihren Besitz: Maria Anna erhielt (bei persönlichen Besuchen oder über Sendungen) Bildnisse ihrer an verschiedenen italienischen und französischen Residenzen verheirateten Geschwister sowie deren zahlreichen Nachkommen, ihrer kleinen Nichten und Neffen.

So vielfältig die Rollen Maria Annas, so heterogen ist daher auch das nach ihrem Tod 1789 hinterlassene Konvolut von Porträts ihrer Verwandten und Vertrauten. Wenngleich es keinen gemeinsamen Beauftragungskontext für alle Bildnisse gibt, sind die jeweiligen historischen Entstehungskontexte und Funktionsbestimmungen zu weiten Teilen geklärt. Die in den Bildnissen vermittelten Darstellungskonventionen,

Repräsentationsbedürfnisse und Tauschpraktiken sind teils biografischen Umständen und persönlichen Vorlieben der Erzherzogin geschuldet, zudem aber geben sie Einblicke in die höfische Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, die im Kontext der habsburgischen Tradition auf europäischer Ebene gesehen werden müssen.

Die konkrete Verbindung zu einer verwandten Ausstattung ist im Detail nachzuweisen. Zeitlich nahe am Bau der Klagenfurter Residenz (1769–1775) geschah die von Maria Theresia persönlich überwachte Neugestaltung der Innsbrucker Hofburg. Maria Theresia schreibt im August 1771, sie habe die Porträtfolge für die Ausstattung in Innsbruck festgelegt.[1] Die dortige von ihr initiierte Umgestaltung des vormaligen großen Riesensaals zu einem prunkvollen „Familiensaal" mit zahlreichen wandfest in die Dekoration eingebundenen großformatigen Porträts sollte nicht nur der Repräsentation ihrer weitverzweigten Nachkommenschaft, sondern auch dem damit verbundenen familial begründeten Machtanspruch dienen. Die für Innsbruck entstandenen Porträts sind in engem stilistischen und ikonografischen Zusammenhang mit dem Klagenfurter Korpus der Familienbildnisse und mit einem ebenso dort aufbewahrten Bildnis von Maria Theresia im ungarischen Krönungsornat zu sehen (Kat. 1-33 und 98). Die Porträtsammlung knüpfte, wenngleich über Umwege, an Ahnengalerien und an Bildnisreihen mit Darstellungen berühmter Persönlichkeiten an und diente der Erinnerung an die fernen oder verstorbenen Verwandten.

1 Oswald Trapp, Maria Theresia und Tirol, in: Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg und Wien 1979, S. 131-137, hier S. 134.

Die in diesen Porträts zum Ausdruck gebrachte Verbindung persönlicher und machtpolitischer Interessen ist charakteristisch für Maria Theresias Kunstverständnis, das auf konkrete praktische Gebrauchsfunktionen abzielte. Die nach höfischen Maßstäben des 18. Jahrhunderts möglichst „ähnlichen", also in Gewand, Haarschmuck, Haltung, Physiognomie und Händen detailliert geschilderten Bildnisse von Familienangehörigen sind nicht als private Aufträge zu interpretieren, sondern entsprachen dem kunstpolitischen Kerninteresse Maria Theresias, das sie während ihrer gesamten Regentschaft hindurch verfolgte. Zu den von ihr besonders geschätzten Künstlern zählte der Genfer Pastellmaler Jean-Étienne Liotard, der den Wiener Hof insgesamt drei Mal während ihrer Regentschaft besuchte und ebenso einschlägig mit Bildnissen der Kaiserfamilie beauftragt wurde. Die Familienbildnisse für Innsbruck und Klagenfurt entstanden im Umkreis der vormaligen Werkstatt des 1770 verstorbenen Hofmalers Martin van Meytens d. J. Dieser Werkstattzusammenhang ist für beide Aufträge entscheidend hervorzuheben. Es ist überliefert, dass die Anfertigung der Innsbrucker Familiengalerie, wie es für die kaiserlichen Gemäldebestellungen charakteristisch war, sowohl kostengünstig wie auch rasch geschehen sollte, sodass auf bewährte Künstler und auf bereits existierende malerische Vorbilder zurückgegriffen wurde. Dies wird auch für die Klagenfurter Familienbildnisse gegolten haben, die teils direkt von den Innsbrucker Arbeiten kopiert wurden oder auf dieselben Vorbilder zurückgehen. Ein solches Vorgehen bedeutete keinen Bruch mit bestehenden Praktiken, doch selbst im Kontext der barocken Werkstattproduktion des 17. und 18. Jahrhunderts betrachtet hatte Eigenhändigkeit für Meytens einen bemerkenswert geringen Stellenwert. Nur auf ausdrücklichen Wunsch soll er Gemälde signiert haben; zudem ist zumindest in einem Fall eine persönliche Entgegnung gegen seine behauptete alleinige Autorschaft

verbürgt, als er im Zusammenhang der Beschreibung eines in seiner Werkstatt entstandenen bedeutenden Auftrags öffentlich auf die Zusammenarbeit im Atelier verwies.[2] Dass ein solches Vorgehen für den Hofmaler ohne Verlust des Ansehens möglich war, hängt mit einer möglicherweise geringeren Bewertung (und finanziellen Honorierung) der kaiserlichen Porträtaufträge zusammen, die mit einiger Plausibilität der handwerklichen Seite der künstlerischen Tätigkeit zugeordnet werden konnten.[3] Meytens selbst, der farbchemische, und damit „wissenschaftliche" Studien verfolgte, mag durchaus an einer solchen Distinktion interessiert gewesen sein.[4] Vor allem aber waren in seiner Werkstatt ohnehin zahlreiche Künstler der Wiener Kunstakademie, der er selbst von 1759 bis zu seinem Tod im Jahr 1770 als Direktor vorstand, tätig, sodass die akademische Hierarchie weitergeführt werden konnte. Dieser Künstlerkreis scheint auch nach Meytens' Tod für kaiserliche Aufträge verfügbar gewesen zu sein und mag damit auch ohne seine Aufsicht weiterhin für die Innsbrucker und die Klagenfurter Bildnisse gearbeitet haben.

Die Innsbrucker Familienbildnisse entstanden vermutlich direkt unter Maria Theresias Ägide und reflektieren ein stark von ihr geprägtes Interesse an höfischer Repräsentation, bei dem seriell hergestellte Porträtbildnisse eine zentrale Rolle spielten. Der Umstand, dass künstlerischer Originalität im modernen Sinne dabei ein geringer Stellenwert zukommt, bedeutet nicht deren Abwertung, sondern ist charakteristisch für hohe höfische Aufträge im absolutistischen Zeitalter und für die Auftragskultur Maria Theresias. Es handelte sich um hoch offizielle, in die kaiserliche Repräsentationskultur eingebundene Aufträge, mit wenig Gestaltungsspielraum für die ausführenden Künstler. Da höfische Porträts Zeremonial- und/oder Stellvertreterfunktionen hatten, stand die Darstellung als Individuen weniger im Vordergrund als die Präsentation ihrer höfischen Funktionen und Rollen – und zu denen gehörte, zumindest im Fall der Habsburgerkinder, auch der Familienzusammenhang.[5]

Es ist davon auszugehen, dass Maria Anna diejenigen Familienbilder für die Klagenfurter Ausstattung übernahm, die so eng mit den Innsbrucker Gemälden zusammenhängen, um ihre Herkunft zu unterstreichen und damit auch das Klagenfurter Palais aufzuwerten, das dadurch klare Bezüge zu einer kaiserlichen Residenz zeigte. Hier kristallisiert sich die Repräsentationsfunktion der Porträts am deutlichsten: Gerade durch ihre enge Verwandtschaft zur Wiener Bildpolitik demonstrierten die Porträts (stilistisch) klar die Zugehörigkeit der Erzherzogin zum kaiserlichen Hof und (thematisch) zur Habsburgerfamilie.[6]

Die Frage nach der Rolle von Maria Annas persönlichen Vorlieben, ja nach einer möglichen zumindest teilweisen Übernahme der Ausstattung ihrer Wiener Gemächer stellt sich erst im Kontext einer auffallend umfangreichen Untergruppe des Konvoluts: den Kinderbildnissen (Kat. 34-72). Diese Gruppe beinhaltet aus Wien stammende Porträts der Geschwister Maria Annas teils älteren Datums, darunter ein Porträt der Erzherzogin zum Zeitpunkt einer später abgebrochenen Brautwerbung. Doch ebenso sind darin auch zahlreiche Bildnisse der kleinen Nichten und Neffen Maria Annas enthalten, die an verschiedenen italienischen und französischen Residenzen lebten (Kat. 37-72). Diese Kinderporträts, die von den Geschwistern nach Klagenfurt gesandt

2 Aktuellste Zusammenfassung der wichtigsten Daten: Georg Lechner, Martin van Meytens d. J., in: Agnes Husslein-Arco und Georg Lechner (Hg.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Ausst.-Kat. Winterpalais des Belvedere, Wien 2014/2015, Wien 2014, S. 8-21, hier S. 19 nach einer historischen Notiz aus der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 9, H. 2, Leipzig 1768, S. 153 sowie (zum Kontext der Zeremonienbilder) S. 19-20, nach Barbara Prachar, *Zeremonienbilder aus der Werkstatt Martin van Meytens*, Dipl. phil., Wien 2006.

3 Dem versuchte bereits die Antrittsrede Joseph von Sonnenfels' an der Wiener Akademie im Jahr 1768, „Von dem Verdienste des Porträtmalers", entgegenzuwirken. Vgl. zu dieser Rede Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 86-88 sowie Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*, München 2004, S. 189-197.

4 Meytens erhielt 1743 ein kaiserliches Patent zur Herstellung von Mineralfarben. Lechner 2014, S. 14.

5 Dieser höfische Porträttypus wurde erst im Zuge der Aufklärung „reformiert", sodass auch bei der Darstellung hochstehender Adeliger individualistische Züge stärker in den Vordergrund gestellt wurden. Dies ist etwa auch am Beispiel des auch im Klagenfurter Konvolut zitierten Doppelporträts Josephs und Leopolds durch Pompeo Batoni zu sehen.

6 Tatsächlich ist das Klagenfurter Konvolut wie ein Paradebeispiel weiblicher adeliger Repräsentationskultur im 18. Jahrhundert zu lesen, vgl. Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff (Hg.), *Frau und Bildnis 1600–1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel 2003, bes. die Einleitung der Herausgeberinnen, S. 7-13.

bzw. bei persönlichen Besuchen mitgebracht wurden, entstanden vermutlich an den jeweiligen Fürstenhöfen in Parma, Mailand, Florenz, Neapel und Paris, wobei, wie etwa gerade am Fall der toskanischen Kinderbildnisse gezeigt werden kann, aktuell entstandene Gruppenporträts wiederholt und ausschnitthaft kopiert wurden. Der Bedarf nach möglichst konkreter Information stand im Vordergrund, sodass der Kontext der höfischen Geschenkkultur (der so häufig die Grundlage des Austauschs und Versands von Porträts bildete) alleine nicht zum Verständnis ihres hohen Stellenwerts ausreicht: Bildnisse – heute denn auch schwer zu identifizierender Säuglinge – wurden ohne Rücksicht auf ihre rasche Vergänglichkeit und oft noch wenig dauerhafte physiognomische Aussagekraft verschickt. Auch in dieser Gruppe offenbart sich der Umgang mit Bildnissen vornehmlich als Praxis der gegenseitigen Information und des Austauschs zur Bestätigung des Familienzusammenhalts über verschiedene europäische Residenzen hinweg, deren Bedeutung wohl auf den starken Einfluss Maria Theresias zurückzuführen ist. Diese waren damit nicht nur repräsentationspolitisch wichtig, sondern gaben zugleich einen bildlichen Überblick über die weit verstreut lebende Familie.

Aus kunst- und kulturhistorischer Sicht ist diese zahlenmäßig auffallend starke Gruppe der Kinderbildnisse, die Standesporträts ebenso wie Darstellungen von Rollenspielen und „conversation pieces“ umfasst, besonders interessant hinsichtlich der unterschiedlichen Konventionen zur Porträtierung von Kindern im 18. Jahrhundert, bildete sich diese doch im Zeitalter der Aufklärung ganz entscheidend heraus. Ein besonders interessantes Subgenre für sich bilden die Darstellungen der Habsburgerkinder als Mönche und Eremiten, die sehr konkret auf reformatorische Schriften Franz Stephans von Lothringen Bezug nehmen (Kat. 80-83).

Eine weitere hier vorgestellte Gruppe enthält sieben Pastellbildnisse, die vermutlich aus einer ehemals größeren Serie stammen, die Maria Anna zur Mitte der 1770er Jahre zur Ausstattung ihres Palais nach Klagenfurt schickte (Kat. 73-79). Es handelt sich um qualitätsvolle Arbeiten nach Porträts renommierter Maler wie Meytens, Liotard und Joseph Ducreux. In einem ähnlichen Verständnis entstand ein im Format etwas größeres, künstlerisch ebenso eindrucksvolles Bildnispaar Maria Theresias und Franz Stephans im Turquerie-Kostüm, das im Umkreis des (wiederum mit zahlreichen Partnern arbeitenden) Liotard während oder nach einem seiner Wien-Aufenthalte zu verorten ist (Kat. 85-86). Diese beiden Gemälde zählen zu den seltenen Beispielen der Rezeption des Orientalismus im Wiener Raum, die kulturhistorisch höchst interessante, aber bisher kaum angestellte Überlegungen zur Inkorporation des „Orients“ in die Habsburgermonarchie nahelegen, die sich während des betreffenden Zeitraums von den Osmanen bedroht sah.

Größtenteils aus dem Zeitraum vor dem Umzug stammen ein weiteres Bildnispaar Maria Theresias und Franz Stephans von Lothringen sowie Porträts ihrer Geschwister und zahlreichen Schwäger und Schwägerinnen, die häufig ebenso auf künstlerische Vorbilder rekurrieren. Erwähnenswert ist ein Gemälde Josephs II. in Husarenuniform, das möglicherweise eine direkte Kopie eines nicht erhaltenen Gemäldes des renommierten italienischen Klassizisten Pompeo Batoni darstellt (Kat. 97).

Ein weiteres, heute noch existierendes Doppelporträt Batonis, das Joseph II. mit seinem Bruder Leopold zeigt (Wien, KHM), wird in der Sammlung gleich in zwei Objekten zitiert. Wir können hier davon ausgehen, dass das 1769 in Rom entstandene Bild in Wien den Kopisten zugänglich gewesen ist und so als Bezugspunkt dienen konnte. Solche Arbeiten geben daher höchst konkret Aufschluss über die Rezeption internationaler Strömungen und bekannter Malerfiguren im Wiener Raum. Schließlich sind 57 Porträtminiaturen und kleinformatige Bildnisse erhalten, die auch die persönliche Bedeutung dieser Bildgattung für die Erzherzogin dokumentieren (Kat. 99-115).

Klagenfurt sollte jedoch weitaus mehr als nur ein „Alterssitz" für Maria Anna werden, wie auch die kurz nach ihrer dortigen Ankunft entstandenen Bildnisse von Lampi belegen. In den ihr verbleibenden Jahren in Klagenfurt nutzte die Erzherzogin unterschiedliche Verwendungs- und Darstellungskonventionen zur Etablierung ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle, wobei sie teils auf bestehende Traditionen aufbaute, teils aber auch innovativ wirkte. Ihre Entscheidung, auf den deutlich profitableren Alterssitz im Prager Damenstift, deren Äbtissin sie 1766 geworden war, zugunsten Klagenfurts zu verzichten, stellte sich als hellsichtig heraus. Maria Anna traf in Klagenfurt auf einen aufgeschlossenen Gelehrtenkreis, der ihr ermöglichte, ihre künstlerischen und naturwissenschaftlichen Interessen aktiv weiterzuverfolgen. Sie war nicht nur eine dringend benötigte Mäzenatin des Elisabethinen-Konvents. Zudem unterstützte ihr Aufenthalt die Entstehung eines eng an Freimaurerverbindungen orientierten Gelehrtenkreises. Ab 1783 ist in Klagenfurt eine Freimaurerloge mit dem Namen „Zur wohlthätigen Marianne" nachgewiesen (die der unter ihrem Schutz stehenden Wiener Loge „Zur Wahren Eintracht" folgte).[7] Klagenfurt erwies sich demnach nicht als ein Alterssitz im eigentlichen Wortsinn, sondern ermöglichte Maria Anna, zwar in bescheidenem, aber deutlich eigenständigerem Maße, als es ihr in Wien unter Joseph II. möglich gewesen wäre, Hof zu halten. Besonders eng war der Kontakt zu dem bereits ab 1776 als ihr persönlicher Berater fungierenden Mineralogen Ignaz von Born, ein Freimaurer, der sie auch in ihrer Zeit in Klagenfurt jeweils vier Wochen im Jahr besuchte. Der ab 1783 eingesetzte Fürstbischof von Gurk Franz Xaver von Salm, eine der wichtigsten Figuren der Aufklärung in Kärnten, war ab 1786 in Klagenfurt wohnhaft. Salm verfolgte vielfältige künstlerische und wissenschaftliche Interessen höchst aktiv,[8] er unternahm nach seiner Ankunft eine eigene kleine Akademiegründung zur Förderung der lokalen Kunstausbildung,[9] wobei er selbst aus seiner Zeit in Rom, wo er unter anderem persönlichen Kontakt zu Anton Raphael Mengs hatte, in Kunstfragen außerordentlich bewandert war.

Nach Maria Annas Tod übernahm Salm die Residenz, die in das Eigentum der Diözese Gurk überging. Es ist wahrscheinlich, dass Maria Annas Hinterlassenschaft gleich zu diesem Zeitpunkt vollständig in den Elisabethinen-Konvent übertragen wurde, um den neuen Besitzverhältnissen zu entsprechen. Salm hatte seine eigenen Repräsentationsbedürfnisse und verfügte zudem über ein ambitioniertes, am Klassizismus geschultes Kunstverständnis, das die baldige Neuausstattung der Residenz notwendig machte. Eine um 1800 verfasste Beschreibung der unter ihm entstandenen Innenausstattung der nunmehrigen bischöflichen Residenz, verfasst im Stil eines

7 Zu Maria Annas Zeit in Klagenfurt vgl. den wertvollen Aufsatz von Marianne Klemun, Bischof Salm und die Naturwissenschaften im Kärnten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: Peter G. Tropper (Hg.), *Franz Xaver von Salm. Aufklärer – Kardinal – Patriot*, Ausst. Kat. Bischöfliche Residenz, Klagenfurt 1993, Klagenfurt 1993, S. 100-115, hier S. 104. Klemun beschreibt im Detail die Kontakte Maria Annas.

8 Vgl. dazu ausführlich Tropper 1993.

9 Eduard Mahlknecht, Der Gurker Bischof Franz Xaver von Salm als Kunstmäzen, in: Tropper 1993, S. 82-99.

Gangs durch eine Kunstgalerie, beschreibt ein nach der Handschrift des Fürstbischofs entstandenes künstlerisches Ausstattungsprogramm. Statt der Bildnisse der Fürstenkinder zeigte Salm Porträts seiner eigenen Vorfahren (die in Wien von der Hand Georg Weikerts, also in einem durchaus der Ausstattung Maria Annas verwandten Kontext entstanden waren). Zusätzlich waren Standbilder der drei Kaiser Joseph II., Leopold II. und Franz II. aufgestellt. Es befanden sich Porträts von Maria Theresia und Maria Anna in einem der Repräsentationsräume, die möglicherweise direkt aus dem Bestand der Erzherzogin übernommen wurden.[10]

Die Frage nach der Hängung des Bildniskonvoluts während der Residenz Maria Annas in Klagenfurt ist nur in Ansätzen geklärt. Dabei ist theoretisch denkbar, dass manche der Bildnisse gar nicht im Klagenfurter Palais, sondern im erzherzoglichen Sommerschloss in Annabichl Verwendung fanden. An manchen der Bildrückseiten sind Hängungsvermerke angebracht, die aber aufgrund der dürftigen Quellenlage zur Ausstattung der Residenz nur wenig Aussagekraft in Hinblick auf ihre Repräsentationsfunktion haben. Immerhin sind dadurch aber offensichtlich gemeinsam gehängte Bildnisgruppen und -serien deutlich als zusammengehörig ausgewiesen.[11] Obwohl es also gelungen ist, unterschiedliche Bestandsgruppen des – auf den ersten Blick gattungstechnisch und ikonografisch relativ geschlossen wirkenden – Konvoluts klar zu benennen und historisch zu kontextualisieren, muss deren detaillierte Charakterisierung hinsichtlich der jeweiligen Bedeutung für die Erzherzogin vorläufig offen bleiben.

In jedem Fall ist zum Verständnis der Hinterlassenschaft eine kunsthistorische (Neu-)Bewertung der Serialität der Bildnisse notwendig, ihrer starken Bezugnahmen auf bereits bestehende Porträts sowie der zahlreichen Wiederholungen und Pastiches. Die Bildnisse bestehen oft zumindest ausschnitthaft aus Teilzitaten von Einzel- oder Gruppenporträts bekannter zeitgenössischer Künstler, sodass sie nicht auf der Basis von Porträtsitzungen entstanden, sondern durch die Wiederholung und Adaption bereits bestehender Porträts. Nun kennzeichnet aber gerade diese Vorgangsweise den kaiserlich-höfischen Charakter des Konvoluts und war auch nicht auf ihn beschränkt. Die Praxis der Wiederholung, des Wiederaufgreifens und Weiterverarbeitens existierender Werke ist am Wiener Hof historisch als gängig belegt.[12] Die Klagenfurter Hinterlassenschaft ist in hohem Maße davon gekennzeichnet und erlaubt einen realistischen Einblick in solche Praktiken und Gattungskonventionen. Ein rein modernistisch geprägtes Verständnis von künstlerischer Originalität auf der Basis von Eigenhändigkeit, auf der Nicht-Wiederholbarkeit autonomer Einzelwerke, auf Subjektivierung und Individualisierung als alleinigem Ausdrucksmodus von Authentizität im Porträt kann also die kunst- und kulturhistorische Bedeutung der Bilder nicht fassen. Wenn das Klagenfurter Konvolut starke Bezugnahmen und Interdependenzen, nach außen wie innerhalb einzelner Gruppen und Serien, aufweist, so ist dies auch durch seinen funktionalen Gebrauch bedingt: Ähnlichkeit wurde im Sinne einer grundsätzlichen (Wieder-)Erkennbarkeit gedacht, sodass das Zurückgreifen auf bereits bekannte Vorbilder aussagekräftig und sinnvoll war. Solche Wiederholungen stellten keine Geringschätzung der Ausstattung für die Klagenfurter Residenz oder gar der Erzherzogin dar, sondern waren für die Porträtkultur der Habsburger im 18. Jahrhundert höchst charakteristisch.

10 R. Dürnwirth, Aus der Residenz des Kardinal Salm, in: *Carinthia I. Mittheilungen des Geschichtsvereins für Kärnten,* 93. Jg., Nr. 5-6, Klagenfurt 1903, S. 149-164. Der Verfasser merkt an, dass diese beiden Porträts sich zum Zeitpunkt der Niederschrift des Artikels in der Sammlung des Kärntner Geschichtsvereins befänden.

11 Vgl. dazu den Beitrag Aneta Zahradniks, S. 17-23.

12 Michael Yonan, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park, Pa. 2011, S. 79.

Das Konvolut zeigt sich als eingebunden in die höfische Porträtkultur des 18. Jahrhunderts mit seinen für die Habsburger Bildpolitik charakteristischen Auftrags- und Austauschpraktiken. Selbst innerhalb der Gattung des Einzelporträts, die ja grundsätzlich der Darstellung einzelner Individuen verpflichtet ist, waren also Verbundzusammenhänge (Gruppen, Serien, Familien) wichtig: Auch das Porträt ist ein „Bild im Plural".[13] So reflektiert Maria Annas Hinterlassenschaft in Klagenfurt gerade *aufgrund* ihrer Abhängigkeit von bestehenden Bildniskontexten ihre Bedeutung inmitten der auf Porträts basierenden habsburgischen Repräsentationskultur.

13 David Ganz und Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010. In besonderem Maße gilt dies neben den habsburgisch geprägten Familienbildern traditionell für die Schönheiten- und Ahnengalerien.

Der hier vorliegende Band stellt die erste kunsthistorische Darstellung des Konvoluts dar. Der Katalogteil gibt, jeweils bezogen auf spezifische Untergruppen und Porträtserien des Konvoluts, detailliert Auskunft zu den dargestellten Personen, den beauftragten Künstler/innen und Werkstätten sowie den Entstehungs- und Verwendungskontexten der Gemälde, soweit deren Rekonstruktion möglich war. Er versteht sich als Anleitung für die Präsentation der Gemälde in Ausstellungskontexten und ihre Vermittlung an eine interessierte Öffentlichkeit ebenso wie als Grundlage für weitere wissenschaftliche Arbeiten, zu denen, wie zu hoffen ist, so Anstoß gegeben wird.

Die Textbeiträge sind der Kontextualisierung der Bildnisse in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts und den damit verbundenen höfischen Praktiken gewidmet. Diesen weiteren kunst- und kulturhistorischen Kontext eröffnen die Beiträge von Werner Telesko und Michael Yonan, die der Darstellung der Porträtkultur Maria Theresias sowie den fürstlichen Sammlungspraktiken des 18. Jahrhunderts gewidmet sind. Ausgehend von dem kurz nach der Ankunft Maria Annas in Klagenfurt entstandenen Porträt der Erzherzogin fragt Stefanie Kitzberger nach der Selbstinszenierung Maria Annas in Klagenfurt, während Aneta Zahradnik in ihren beiden Beiträgen eine Nachzeichnung der Hängung der Bildnisse in der Residenz unternimmt und den wichtigen Sammlungsbestandteil der Kinderbildnisse untersucht. Die „Entdeckungsgeschichte" des Konvoluts erzählt der Bericht der Restauratorinnen Gabriela Krist, Caroline Ocks, Veronika Loiskandl, Barbara Eisenhardt und Britta Schwenk. Tatsächlich waren die bis dahin konservatorisch unberührt gebliebenen Bilder erst im Zuge der Kooperation des Elisabethinen-Konvents mit dem Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien in den Jahren 2010 und 2012 geschlossen dokumentiert, inventarisiert und konservatorisch behandelt worden. Aus wissenschaftlicher Sicht war damit der Glücksfall einer bis dahin kaum beachteten Sammlung gegeben, deren Betrachtung und Kontextualisierung durch die konservatorisch vorbildliche, öffentlich zugängliche Präsentation der Bildnisse im 2012 eröffneten Schaudepot Kunsthaus Marianna erleichtert wurde.

Das Forschungsprojekt zur kunsthistorischen Aufarbeitung der Hinterlassenschaft der Erzherzogin Maria Anna, dessen Ergebnisse dieser Band zusammenfasst, wurde im Auftrag des Elisabethinen-Konvents in Klagenfurt von 1. Juli 2013 bis 31. Mai 2014 an der Abteilung für Kunstgeschichte der Universität für angewandte Kunst Wien mit den Mitarbeiterinnen Stefanie Kitzberger und Aneta Zahradnik durchgeführt. Die zentralen Projektziele waren die Verortung der Gemäldesammlung in der regionalen und überregionalen Porträtmalerei sowie deren kunst- und kulturwissenschaftliche

Kontextualisierung. Die Objekte wurden in Untergruppen geordnet, um engere thematische und ikonografische Zusammenhänge zu verdeutlichen, es wurden Zuschreibungen (sowohl hinsichtlich der Dargestellten wie auch hinsichtlich der beteiligten Künstler/innen) und Datierungen überprüft und korrigiert. Bis auf wenige Ausnahmen konnten die Identitäten aller Dargestellten bestimmt werden. Außerdem wurde versucht, die Sammlungsgeschichte und die Ausstattung der Residenz so weit wie möglich zu rekonstruieren, wobei in diesem letzten Punkt, wie oben ausgeführt, die meisten Fragen offen bleiben mussten.

Uns verbleibt an dieser Stelle der herzliche Dank an alle beteiligten wissenschaftlichen Kollegen und Kolleginnen, die uns während der Forschungsarbeiten unterstützt haben. An erster Stelle steht dabei meine Kollegin Gabriela Krist, die mich als Leiterin des Instituts für Konservierung und Restaurierung zuerst auf das Konvolut aufmerksam gemacht hat. Wir fanden großzügige finanzielle und ideelle Unterstützung von Seiten des Elisabethinen-Konvents, wobei unser besonderer Dank Oberin Sr. Consolata Hassler sowie dem unermüdlichen Diözesanökonom Franz Lamprecht gilt, ohne deren Unterstützung das Forschungsprojekt nicht hätte durchgeführt werden können. Ebenso danken wir Ökonomin Sr. Engelberta Schmid für die freundliche Betreuung vor Ort. In Klagenfurt waren zudem die Kontakte zu Peter G. Tropper und Robert Kluger, insbesondere zu dessen Forschungsprojekt zum Bau der Klagenfurter Residenz, wichtig. Die Aufbereitung der Ergebnisse des Forschungsprojekts für eine umfangreichere Publikation wurde erst durch eine Subvention des Landes Kärnten möglich. Deren weitere Finanzierung und Betreuung hat die Universität für angewandte Kunst Wien übernommen, hier gilt mein Dank Rektor Gerald Bast, meiner Kollegin Anja Seipenbusch sowie Angela Fössl vom Verlag de Gruyter/Birkhäuser.

Während des gesamten Projektverlaufs fanden Gespräche mit Experten und Expertinnen verschiedener Institutionen statt, die hier, auch im Sinne eines Forschungsberichts, kurz genannt werden sollen: Georg Lechner (Österreichische Galerie im Belvedere) zu Auskünften zu Martin van Meytens; Marianne Koos (Université Fribourg) zu Zuschreibungsfragen im Umkreis Jean-Étienne Liotards. Wir fanden im Kunsthistorischen Museum Wien kompetente Unterstützung von Guido Messling. Hilfreich waren auch die Gespräche mit Elfriede Iby (Schloß Schönbrunn), Ilsebill Barta (Hofmobiliendepot Wien), Viktoria Hammer (Hofburg Innsbruck), Renate Zedinger und Andreas Gamerith, mit deren Hilfe wir zwar nicht alle Probleme lösen, wohl aber gemeinsam pflegen konnten.

DIE BILDAUSSTATTUNG DER KLAGENFURTER RESIDENZ BIS 1789

Aneta Zahradnik

Bald nachdem Erzherzogin Maria Anna 1769 der damaligen Oberin des Elisabethinen-Konvents Agnes Kuenburg schriftlich ihren Wunsch mitteilte, sich nach Klagenfurt zurückzuziehen und ihren Lebensabend in der Nähe der Nonnen verbringen zu wollen, gab Kaiserin Maria Theresia den Bau eines kaiserlichen Palais in Klagenfurt in Auftrag. Das als Residenz für Maria Anna konzipierte Schloss wurde zwischen 1769 und 1776 vom Hofarchitekten Nikolaus von Pacassi nach dem Vorbild des kaiserlichen Sommersitzes Schloss Hetzendorf gestaltet. Um 1780 erfolgte eine Modernisierung des Baus durch Franz Anton Hillebrandt und 1781 eine letzte Änderung durch Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg.[1] Die Innenausstattung der Klagenfurter Residenz bestand zum Teil aus Gegenständen, die Maria Anna bereits 1775 von Wien nach Klagenfurt transportieren ließ oder welche sie dann später bei ihrem Umzug mitgenommen hatte. Einiges an Mobiliar ließ sie jedoch in Klagenfurt anfertigen. Vor ihrem Tod bestimmte Maria Theresia die Einrichtung des Kabinetts im oberen Stock der Hofburg, bestehend aus Möbeln, indischen Vasen und Kästchen, einer Metallfigur mit dem Porträt Marie Antoinettes und allerlei anderen Kleinigkeiten, für ihre Tochter Maria Anna als Andenken.[2] Einige dieser Gegenstände scheint die Erzherzogin von Wien nach Klagenfurt mitgenommen zu haben, denn sie werden in ihrem Testament erwähnt.

Eine der wichtigsten Quellen für die Rekonstruktion der Bildausstattung der Residenz und für den Versuch, die historische Hängung der Porträts zu Lebzeiten Maria Annas nachzuvollziehen, bilden die Briefe der Erzherzogin, die sie von Jänner bis September 1775 an Baron Johann Michael von Herbert[3] sandte und welche sich im Klosterarchiv der Elisabethinen erhalten haben.[4] Baron Herbert übernahm die Überwachung der Gesamtgestaltung in Klagenfurt, später hatte Graf Johann Polykarp Christalnigg die Kontrolle über die abschließenden Arbeiten inne. Die Korrespondenz aus dem Klosterarchiv der Elisabethinen gibt Auskunft über Wünsche und Anweisungen Maria Annas hinsichtlich der Gestaltung des Palais. So bestimmte sie in diesen beispielsweise, welche Wände der Räumlichkeiten mit Leinwand bzw. Atlas spaliert oder lediglich ausgemalt werden sollten. Jedem Zimmer – sei es zu „ebener Erde“ oder im obersten Stock – wurde eine Nummer zugeordnet. Zimmer Nr. 12 sollte etwa rundherum mit Garderobenkästen ausgekleidet werden, Zimmer Nr. 2 wird wiederum als jenes „mit den Kupferstichen“ bezeichnet. Am 5. Jänner 1775 kündigt die Erzherzogin einen Transport an, der Pastellbilder beinhalte, welche in den „zwey zimer[n] zu ebener erde“ zu platzieren seien. Die Kupferstiche, die ebenso aus Wien stammten, waren für die Wohnung des Obersthofmeisters Graf Camillo Colloredo-Wallsee vorgesehen. Im Schreiben vom 20. März 1775 ist zu lesen, dass die Bilder an Nägeln

1 Zur erzherzoglichen Residenz siehe: *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Kärnten*, Wien 1976, S. 290; Barbara Neubauer-Kienzl u.a. (Hg.), *Barock in Kärnten*, Klagenfurt 2000, S. 247f, 261; Johann Kienberger, Zur Geschichte der bischöflichen Residenz, in: *Carinthia I. Geschichtliche und volkskundliche Beiträge zur Heimatkunde Kärntens*, Heft 3 und 4, 1963, S. 548-554.

2 Amélie Engels, *Maria Anna, eine Tochter Maria Theresias. 1738–1789*, Diss. phil, Wien 1964, S. 43.

3 Othmar Rudan führt seinen Sohn Franz de Paula von Herbert als für die Gesamtgestaltung verantwortlich an. Die Inventarliste des Mobiliars der Klagenfurter Residenz ist jedoch von dessen Vater Johann Michael von Herbert (1726–1806) unterzeichnet, dem Klagenfurter Fabrikanten. Vgl. Othmar Rudan, Erzherzogin Maria Anna in Klagenfurt 1781–1789. Palais und Kloster vereint, in: *Carinthia I. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten*, Klagenfurt 1980, S. 185-260, hier S. 200.

4 Erzherzogin Maria Anna, Briefe an Baron Herbert betr. Die Einrichtung ihres Hauses in Klagenfurt (1775 Jän. bis Sept.), Klosterarchiv des Elisabethinen-Konvents, Klagenfurt, Akten III. I. Nachlass Erzherzogin Maria Anna, Fach II, 1.2.

oder an blauen halbseidenen Schnüren zu hängen hatten, durchaus in zwei Reihen und in einer Höhe, die Baron Herbert für tauglich hielt. Maria Annas Brief vom 5. Juni 1775 gibt am ausführlichsten Auskunft über die von Wien nach Klagenfurt transportierten Kunstwerke. So sollten beispielsweise alle Familienbilder in gleicher Größe und mit gleich lackierten Rahmen beisammen bleiben und in Zimmer Nr. 2 gezeigt werden. Damit dürfte die Familiengalerie angesprochen sein (Kat. 1-33). In Zimmer Nr. 1 sollten jene Bilder gehängt werden, die einen grau lackierten Rahmen haben. In Zimmer Nr. 4 wünschte sich die Erzherzogin die „vier einsidler bilder" zu sehen, womit wohl jene vier großformatigen Gruppenporträts der Kaiserkinder gemeint waren, die als Eremiten im Franziskanerhabit vor einem Landschaftshintergrund verschiedensten Arbeiten nachgehen (Kat. 80-83). Für Zimmer Nr. 6 war „keineß alß das frauen bild" vorgesehen, hier ist nicht klar, welches Bild angesprochen wird, es könnte sich um ein Madonnenbild handeln.[5] Für Zimmer Nr. 13 waren das Porträt des „Kaisers in ungarischer Tracht" (Kat. 97), jene der Kardinäle (Kat. 94-96) und ein drittes, in dem die Kaiserin in „ungarischer, boehmischer Tracht" (Kat. 98) dargestellt sei, vorgesehen. In den zwei Zimmern des Obersthofmeisters wünschte die Erzherzogin alle übrigen Bilder zu hängen. Die restlichen Familienporträts sollten in Maria Annas Kabinett einstweilen auf die Erde gelegt werden.

In einem dieser Briefe schließlich fordert Maria Anna Baron Herbert auf, alle nach Klagenfurt transportierten Einrichtungsgegenstände, „jedes Löfferl" und „jedes Bild" auf das Genaueste zu inventarisieren.[6] Jeweils eine Abschrift dieses Verzeichnisses sollte an den „zimerwarter", an Maria Anna, an „den Mayer" sowie eine letzte an Baron Herbert selbst gehen. Ein Exemplar dieser Inventarliste, die unter dem Titel „Beschreibung der Mobilien im erzherzogl. Hofgebäude" am 15. Juni 1776 von Baron Herbert verfasst wurde, wird im Archiv des Klosters aufbewahrt.[7] Jegliches Mobiliar – und dies schloss auch die Bildausstattung des Palais ein – sowie alle Hausgerätschaften, die sich zu diesem Zeitpunkt in den Räumlichkeiten der Residenz befanden, wurden hier genauestens dokumentiert. Zimmer für Zimmer, beginnend auf der „Erzherzoglichen Seite" im ersten Stock des Schlossgebäudes, vom Vorzimmer über Zimmer Nr. 1 bis 14, die Kapelle, den Gang usw. führte Baron Herbert die einzelnen Einrichtungsgegenstände an. Die Aufzeichnungen erlauben damit eine Rekonstruktion der Zimmerabfolge sowie der Nutzung der Räumlichkeiten des erzherzoglichen Palais zu Zeiten der Erzherzogin. Hinsichtlich der Bildausstattung der Residenz lassen sich dem Dokument neben der Stückzahl an Bildern im jeweiligen Zimmer stellenweise auch deren Sujets entnehmen: In Zimmer Nr. 1 befanden sich etwa 32 Landschaftsbilder, in Zimmer Nr. 2 eine beträchtliche Anzahl von 36 Familienbildern, in Zimmer Nr. 5 vier Einsiedlerbilder, in Nr. 7 sechs Einsiedlerbilder, in der „Guadroba" Zimmer Nr. 11 weitere sechs Familienporträts mit goldenem Rahmen, sechs mit blauem Rahmen, 14 Stück verschiedene Bilder sowie 16 weitere Bilder aus dem Vorzimmer. In der „Guadroba" Nr. 12 ist mit 346 ein umfangreiches Konvolut an Kupferstichbildern verzeichnet und in den darauffolgenden Zimmern 13 und 14 weitere 25 Bilder ohne genaueren Hinweis. Im Erdgeschoss des Palais, auf der Seite des Obersthofmeisters im ersten Stock sowie im Nebengebäude, haben sich Bilder befunden, bei denen es

5 Die Sammlung der Elisabethinen enthält neben den in dieser Publikation behandelten Habsburgerporträts eine Vielzahl an Gemälden mit religiösen Sujets, die zum Teil aus Maria Annas Besitz stammen.

6 Vgl. Maria Annas Brief an Baron Herbert vom 1. Juni 1775.

7 Johann Michael von Herbert, Beschreibung Über die in den Erz-herzoglichen Schloß-gebäu nächst dem Elisabethiner Kloster zu Klagenfurt befindlichen Mobiliar und anderen Hausgerätschaften, 15. Juni 1776, Klosterarchiv des Elisabethinen-Konvents, Klagenfurt.

sich zum einen um religiöse Darstellungen handelte und zum anderen um Bilder, die in Herberts Aufzeichnungen nicht näher spezifiziert werden.

Anhand dieser Archivalien lässt sich zumindest ein Eindruck über die Verteilung der Porträts über die Räumlichkeiten der Residenz gewinnen. So kann wohl angenommen werden, dass aufgrund der hohen Anzahl von 36 Familienbildern, die für Zimmer Nr. 2 im ersten Stock der erzherzoglichen Räume vorgesehen waren, die Familiengalerie, welche heute mit 33 Bildnissen erhalten ist, angesprochen wird. Über die tatsächliche Hängung der einzelnen Porträts im Klagenfurter Palais während Maria Annas Residenzzeit von 1781 bis 1789 ist aufgrund fehlender Aufzeichnungen unglücklicherweise nur sehr wenig bekannt. Einziges Indiz zu einer Rekonstruktion sind die mit großer Wahrscheinlichkeit im 18. Jahrhundert vermerkten Anweisungen zu einer Hängung der Porträts, welche mit Bleistift auf den Rückseiten einiger Gemälde notiert wurden. Insgesamt 54 Objekte und damit mehr als ein Drittel der Sammlung tragen solche Beschriftungen, wobei durch das Ersetzen mancher originaler Spannrahmen einige Hängungsanweisungen verloren gegangen sein könnten. Auch sind Teile der Beschriftungen aufgrund von Abnutzungsspuren und einem schlechten Erhaltungszustand nicht mehr oder nur teilweise lesbar. Dennoch kann mittels der erhaltenen Informationen und aufgrund sich wiederholender Schlagworte, die Hinweise auf einen bestimmten Raum oder auf sich in der Nähe befindliche Porträts liefern, eine räumliche Nachbarschaft mancher Porträts rekonstruiert werden.

In der Familiengalerie tragen nur fünf der 33 Porträts eine Beschriftung. Weil davon auszugehen ist, dass diese als geschlossene Einheit in einem repräsentativen Rahmen hingen, liefert etwa die Notiz auf der Rückseite des Bildnisses des Moritz von Chablais (Kat. 32) Informationen über die gesamte Gruppe. Dieser befand sich „rechts neben dem Fenster unter dem rothen Kardinal“, weshalb wir schließen können, dass eines der Porträts der Kardinäle ebenfalls in diesem Raum zu sehen war. Neben dem Bildnis des Kardinals Christoph Anton von Migazzi von Wall und Sonnenthurn (Kat. 94), das sich „zwischen eiserner Thür und Fenster“ befand, und dem Bildnis des Kardinals Johann Heinrich Graf von Frankenberg (Kat. 96), das keine Beschriftung aufweist, könnte mit dem „rothen Kardinal“ das Porträt des päpstlichen Nuntius Giuseppe Garampi in roter Gewandung (Kat. 95) angesprochen sein, das neben jener „eisernen Thür links“ hing. Dieser wurde 1785 zum Kardinal ernannt. Außerdem befand sich laut rückseitiger Beschriftung des Gemäldes einer Erzherzogin als Eremitin (Kat. 84) ein Fenster über jenem Kardinal.[8] Rechts oben neben der erwähnten eisernen Tür „unter auf d. 2te“ hing das Bildnis des Josef von Edlingen, Pfarrer zu St. Lorenzen (Kat. 135), ebenso rechts oben als erstes ein Porträt der Magdalena Passant (Kat. 132) und ein weiteres der Hofdame links oben als erstes (Kat. 131). „[B]ei der eisernen Thür links von oben herab d. 3te“ wird das Bildnis eines unbekannten Geistlichen situiert (Inv. Nr. 110). Bei der eisernen Tür rechts unten als letztes hing schließlich das Kinderporträt der Marie Thérèse Charlotte (Kat. 68), älteste Tochter Marie Antoinettes. Das Pendantbildnis ihres Bruders Louis Joseph trägt die nur teilweise lesbare Notiz „Ober der .... Thür, links“ (Kat. 67), das Porträt desselben mit einem Vogel in der Hand befand sich links neben einer in der Notiz vermerkten „Ausgangs Thür“

8 Die aufgrund einer über der Beschriftung angebrachten Metallplatte unvollständige Information lautet: „... Fenster über dem Kardinal“.

(Kat. 69). Anhand der Beschriftung auf dem Porträt des Karl Alexander von Lothringen aus der Familiengalerie (Kat. 7) wissen wir, dass dieses auf der „linken Seite des Fst. Bischofs als 2tes in der Mitte auf der Mauer des Schwestern Chors“ hing. Hier wird man sich wohl auf das Porträt des Fürstbischofs von Lavant, Vinzenz Joseph von Schrattenbach, gemalt von Johann Baptist Lampi bezogen haben (Kat. 88). Ebenfalls zur Linken des Fürstbischofs befanden sich das Bildnis des Ferdinand von Parma (Kat. 20) sowie das seiner Gemahlin Maria Amalia (Kat. 21) aus der Gruppe der Familienbildnisse. Außerdem ebenso auf der linken Seite „ganz vorn als 5tes“ das Pastellbildnis eines Säuglings (Kat. 49) und darüber „ganz vorn als 4tes“ das Pastellbildnis zweier vermutlich parmesanischer Kinder (Kat. 42).

An der sog. „Rückwand“ des Fürstbischofs, und damit ist wohl eine Wand eines an diesen großen Raum anschließenden Zimmers angesprochen, befand sich das Porträt eines Kaiserkindes zu Pferde (Kat. 35), das wahrscheinlich die Erzherzogin Maria Anna in jungen Jahren darstellt; ebenfalls an dieser Rückwand hängend, rechts unten als drittes, das Kinderbildnis Alexander Leopolds von Toskana aus der sog. Fabbrini-Gruppe (vgl. S. 112-115), rechts in der Mitte das Pastellporträt Ferdinands (III.) von Toskana als Kind (Kat. 45) und auf der Rückwand links das Porträt des kleinen Carl Ludwig in Pastell (Kat. 48), beide aus der sog. Werlin-Gruppe (vgl. S. 109-110). Weitere Kinderbildnisse hingen neben dem als in den Beschriftungen bezeichneten „Fürstenfenster“: als erstes von oben das Porträt des noch sehr kleinen Ludwig von Parma mit drei Straußfedern auf dem Haupt (Kat. 40), darunter ein Bild desselben als junger Knabe (Kat. 39) und an dritter Stelle das Porträt eines Kindes von Ferdinand und Maria Beatrice von Österreich-Este, vermutlich Franz (IV.) (Kat. 63).

Neben dem Bildnis des Fürstbischofs wird auch ein Porträt der Erzherzogin als Bezugspunkt in einigen Beschriftungen der Kinderbildnisse genannt, womit wohl das Bildnis Maria Annas von Lampi angesprochen ist: die Darstellung eines Mailänder Kindes in weißem Gewand etwa (Kat. 64), das sich neben der „Erzherzogin“ an dritter Stelle befand; weiters das Porträt Carl Ludwigs von Toskana aus der Werlin-Gruppe auf der linken Seite der Erzherzogin oben an erster (Kat. 47), das Bildnis desselben aus der Fabbrini-Gruppe, einige Jahre älter dargestellt, an zweiter Stelle (Kat. 53) sowie darunter das Porträt eines Sohnes des Königspaars von Neapel-Sizilien, vermutlich Francesco Gennaro (Kat. 61), als „unten das 3te“. Auf der rechten Seite der Erzherzogin ganz unten hing das Porträt eines Kindes von Marie Antoinette, in dem ihr zweitältester Sohn Louis Charles vermutet wird (Kat. 70).

In der Gruppe der Kinderbildnisse tragen etwas mehr als die Hälfte rückseitige Notizen zu einer Hängung, wie sie zu Lebzeiten Maria Annas in der Klagenfurter Residenz hätte aussehen können (23 von 42 Objekten sind beschriftet). Zwei Objekte verweisen dabei auf einen „schmalen Raum“, in dem „zwischen 2 Thürstöck“ zumindest folgende beiden Bilder angebracht waren: das Gruppenbild der Kinder Maria Theresias und Franz Stephans an zweiter Stelle hängend (Kat. 34) sowie „ganz herunten“ das Porträt von Maria Annas Nichte, Maria Theresia, nach der Vorlage von Werlins Gruppenporträt der toskanischen Familie (Kat. 44). Die in der Sammlung befindliche zweite Version des Mädchenbildnisses, in Pastell ausgeführt, trägt den Hinweis,

als „das 2te neben der Oberin Gasser“ gehangen zu haben (Kat. 43). Damit könnte das Porträt der Xaveria Gasser, Oberin des Elisabethinen-Ordens, gemeint sein (Kat. 91). Das Kinderbildnis des toskanischen Neffen Ferdinand (III.) aus der Gruppe der Bilder nach Giuseppe Fabbrini soll sich auf der „Esszimmer-Seite neben dem Aufsatzkastl“ befunden haben (Kat. 57).

In der Serie der kleinformatigen, ovalen Familienbildnisse haben sich bis auf das Porträt Josephs II. (Kat. 107), dessen Spannrahmen mit einem transparenten Lack überzogen ist, alle rückseitigen Beschriftungen zur Hängung erhalten. Laut dieser Notizen befanden sie sich „beim“, „neben“ oder „über dem Fenster“ in der Nähe des Porträts der Erzherzogin, denn laut des Hinweises auf der Bildnisrückseite der Maria Amalia, Herzogin von Parma (Kat. 110), war dieses über dem Fenster, rechts von der Erzherzogin, positioniert. Die restlichen Porträts gruppierten sich um diese Fenster in zwei Reihen, links oder rechts bzw. übereinander (Kat. 105-115). Das kleinformatige Porträt des Pfarrers Josef von Edlingen (Kat. 133) hing ebenfalls hier, „neben dem Fenster“ als „unten das 4te“. Es ist mit einem Bildnis gleichen Formats in Verbindung zu bringen, das einen unbekannten Mönch darstellt (Kat. 134), welcher laut Beschriftung unter ihm hing.[9] Ebenfalls bei dieser Fenstergruppe befand sich das Bildnis einer unbekannten jungen Dame in weißem Kleid (Kat. 128).

Zwei weitere Objekte aus der Sammlung weisen Beschriftungen dieser Art auf: Das Bildnispaar des Kaisers Franz II. und seiner Gemahlin Maria Theresia von Neapel-Sizilien (Inv. Nr. 114 und 115) war „Links des Fst. Bischofs“ situiert; Franz II. sei „unter Erzh. Ferdinand als 1tes zu hängen“, so die Anweisung. Diese beiden Gemälde stammen jedoch zeitlich aus einem anderen Entstehungskontext als der Rest der Porträts der Verwandten Maria Annas und können nicht zu Lebzeiten der Erzherzogin in die Klagenfurter Sammlung gelangt sein, da sie jedenfalls nach 1790, dem Jahr der Vermählung der beiden, gemalt worden sein müssen. Daraus lässt sich schließen, dass die Beschriftungen auf den Rückseiten der Porträts nicht im Auftrag der Erzherzogin Maria Anna angebracht wurden, sondern nach ihrem Tod, als das Palais bereits in den Besitz der Diözese Gurk übergegangen war. Um die Jahreswende 1790/1791 war Fürstbischof Franz Xaver von Salm vom sogenannten Viktringerhof in Klagenfurt in das erzherzogliche Palais gezogen. In seinem Auftrag wurden die Repräsentationsräume einer umfassenden Neugestaltung unterzogen, die in der skulpturalen und malerischen Ausstattung vor allem unter klassizistischen Gesichtspunkten unternommen wurde.[10] Die Vermerke zur Hängung der Porträts könnten im Zuge der Abnahme der Gemälde, um die von Salm beauftragten Decken- und Wandbemalungen der Residenz durchzuführen, angebracht worden sein. Sie dienten eventuell dazu, das ursprüngliche Hängungskonzept der Erzherzogin nachvollziehen zu können. Letztlich lassen sich jedoch über die Funktion dieser Beschriftungen nur Vermutungen anstellen. Ebenfalls unklar bleibt, welche oder wie viele Porträts des Konvoluts zur Ausstattung von Schloss Annabichl, das die Erzherzogin als Sommerresidenz nutzte, dienten. Gottfried Graf von Heister soll das Schloss 1774 samt weitläufigem Anwesen und Wald im Namen der Erzherzogin erworben haben. Im Inneren soll es vollständig ausgemalt gewesen sein, jedoch haben sich von dieser malerischen Ausstattung lediglich Spuren erhalten.[11]

9 Die auf der Rückseite vermerkte Position lautet: „neben dem Fenster unten das 5te“.

10 Eduard Mahlknecht, Der Gurker Bischof Franz Xaver von Salm als Kunstmäzen, in: Peter G. Tropper (Hg.), *Franz Xaver von Salm. Aufklärer – Kardinal – Patriot*, Ausst.-Kat. Bischöfliche Residenz, Klagenfurt 1993, Klagenfurt 1993, S. 82-99, hier S. 82f. Zur Ausstattung der bischöflichen Residenz siehe die um 1800 verfasste Beschreibung der Räumlichkeiten in: R. Dürnwirth, Aus der Residenz des Kardinal Salm, in: *Carinthia I. Mittheilungen des Geschichtsvereins für Kärnten*, 93. Jg., Nr. 5-6, Klagenfurt 1903, S. 149-164.

11 Engels 1964, S. 83.