

beitet. Dafür hat er die kunsthistorische mit einer literaturgeschichtlichen Analyse vernetzt und schwerpunktmäßig die Villenbriefe Plinius d. J. als Grundlagenquelle genutzt. Es ist bemerkenswert, dass Fischer hiermit eine Bearbeitungsform wählt, die bisher von der Forschung nur vereinzelt auf die venezianischen Villen angewendet wurde.⁹ Es ist Fischers Verdienst, dass mit seiner Arbeit über die Landschaftsfresken in venezianischen Villen eine Forschungslücke geschlossen werden konnte. Die Problematiken werden sachlich erfasst, sind von Fischer gründlich recherchiert und in seinen Zusammenfassungen prägnant auf den Punkt gebracht worden. Einziger Wermutstropfen ist, dass die Abbildungen in 116 (teilweise sehr kleinformatischen) Schwarzweißaufnahmen im Fließtext und einen separaten Tafelteil mit 33 großformatigen Farbbildungen getrennt sind. So muss der Leser für gezielte Vergleiche manchmal das gesamte Buch durchblättern, um dann in einigen Fällen gleiche oder ähnliche Abbildungen zu sehen (zum Beispiel für den Blick von der Loggia der Villa Godi: Abbildung 2 und Tafel 5). Außerdem ist das auf Seite 68 zitierte Gemälde *Landschaft mit dem Raub der Helena* von Marten van Heemskerck nicht wie angegeben in der Abbildung 105, sondern in der Abbildung 107 zu sehen. Diese kleinen Kritikpunkte schmälern das Gesamtergebnis jedoch keinesfalls: Fischer ist es gelungen, ein Fachbuch zu schreiben, das sich sowohl an die Forschung als auch an interessierte Laien richtet.

LARS BERG
Wolfenbüttel

⁹ Vgl. auch Gerd Blum, „Palldios ‚Villa Rotonda‘ und die Tradition des ‚idealen Ortes‘. Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance“ in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007), S. 159–200. Sowie Ders., *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi (Studien aus dem Warburg-Haus 15)*, Berlin und Boston 2015.



Eva Kernbauer und Aneta Zahradnik (Hrsg.); Höfische Porträtkultur. Die Bildnisammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789); Berlin/Boston: De Gruyter 2016; 211 S., ca. 200 Abb.; ISBN 978-3-11-045933-3; € 44,95

Die Gemäldesammlung der Erzherzogin Maria Anna, Tochter der österreichischen Herrscherin Maria Theresia und Kaiser Franz Stephans, wurde 2010 auf dem Dachboden des Elisabethinen-Konvents in Klagenfurt entdeckt. Noch im gleichen Jahr begann das Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien, die Gemälde zu inventarisieren, zu dokumentieren und den restauratorischen Handlungsbedarf festzustellen. (67) Die Bestandserfassung und Dokumentation des Erhal-

tungszustandes sowie die initiierten Restaurierungs- und Pflegemaßnahmen an den Gemälden werden in dem Beitrag der Restauratorinnen Gabriela Krist, Caroline Ocks, Veronika Loiskandl, Barbara Eisenhardt und Britta Schwenck vorgestellt. Seit 2012 wird das Ergebnis in dem neu eröffneten Schaudapot im Kunsthaus Marianna in Klagenfurt präsentiert. (74)

Vom 1. Juli 2013 bis 31. Mai 2014 erfolgte im Auftrag des Elisabethinen-Konvents in der Abteilung für Kunstgeschichte der Universität für angewandte Kunst Wien die kunsthistorische Aufarbeitung des Bestands, die eine Verortung der Gemäldesammlung in der regionalen und überregionalen Porträtmalerei sowie deren kunst- und kulturwissenschaftliche Einordnung zum Ziel hatte. (15–16) Die Ergebnisse werden im vorliegenden Band präsentiert, der sich in einen Aufsatzteil und einen Katalogteil untergliedert.

Die Aufsätze des Bandes widmen sich der Interpretation und Verortung der Porträtsammlung Maria Annas. Während Eva Kernbauer sich in ihrer Einleitung auf den Aspekt der Porträtkopien konzentriert und diese am Beispiel der Familien- und Kinderporträts vorstellt, verortet Michael Yonan die Gemälde innerhalb der fürstlichen Sammlungspraxis. Werner Telesko erläutert die praktizierte Herrschaftsinszenierung Maria Theresias, die für die Inszenierung ihrer Tochter Maria Annas vorbildhaft wurde. Stefanie Kitzberger analysiert anhand der Porträts der Erzherzogin und der Präsentation der Familiengalerie die Selbstinszenierung Maria Annas über ihre Sammlung. Die Aufsätze von Aneta Zhradnik und den Restauratorinnen Gabriela Krist, Caroline Ocks, Veronika Loiskandl, Barbara Eisenhardt und Britta Schwenck präsentieren mit dem umfangreichen Katalog die Forschungsergebnisse des Projekts.

Aneta Zahradnik rekonstruiert in ihrem ersten Beitrag über die *Bildausstattung der Klagenfurter Residenz bis 1789* die mögliche Hängung der Porträts in der Residenz Maria Annas. Aufschlussreiche Quellen sind allerdings dünn gesät. In den Briefen Maria Annas an Baron Johann Michael von Herbert, der für die Überwachung der Gesamtgestaltung in Klagenfurt zuständig war, gibt sie Anweisungen bezüglich der Ausstattung und Gestaltung der Räumlichkeiten. (17–18) Die Gemäldegruppen werden in den Briefen den durchnummerierten Zimmern des Palais zugewiesen. Am 1. Juni 1775 forderte Maria Anna den Baron auf, ein Inventar von den nach Klagenfurt transportierten Einrichtungsgegenständen anzufertigen. In diesem wird die Anzahl der Bilder, die in jedem Raum untergebracht waren, aufgeführt. (18–19) Vereinzelt Hinweise ermöglichen die Identifikation der Sujets. Die Rekonstruktion der Hängung der Porträts in den Räumen ist anhand vereinzelter Bleistiftnotizen möglich, die sich auf 54 Gemälderückseiten befinden. (18) Sie wurden wahrscheinlich nach dem Tod Maria Annas angebracht, nachdem das Palais in den Besitz der Diözese Gurk überging. Im Testament Maria Annas, in dem das Kloster als Universalerbe eingesetzt wurde, werden Ausstattungsgegenstände aufgeführt, die ihren Verwandten und ihr nahestehenden Personen als Andenken vermacht wurden. Dazu zählten auch die 51 Pastellbilder, von denen sechs erhalten sind. Als eigenständige Gruppe werden die Porträts im Testament jedoch nicht aufgeführt. (22) Die von Zahradnik rekonstruierte

Wenceslaus Werlin,
Großherzog Leopold
mit seiner Familie,
1773, Öl auf Holz,
67,4 x 81,4cm, Kunst-
historisches Museum
Wien, Inv. Nr.
GG_8785



Anordnung der Porträts liefert einen ersten tiefgehenden Einblick in die Sammlungsgenese und Sammlungsintentionen der Erzherzogin. Damit legt Zahradnik einen wichtigen Grundstein für die weitere Erforschung der Sammlung, die in den anschließenden Beiträgen aufgegriffen wurde.

Die 135 untersuchten Porträts werden im Katalog näher vorgestellt. Aufgrund ihrer stilistischen Einordnung, Thematik, Rahmung und rekonstruierten Hängung wurden sie in mehrere Untergruppen unterteilt, die verschiedene Serien an Familienporträts, Pastellbildnissen, Porträtminiaturen und kleinformatige Porträts, Kinderbildnisse der Nichten und Neffen der Erzherzogin, Porträts der Mitglieder der Familie in Kostümen als Einsiedler oder in türkischen Gewändern, aber auch Porträts von geistlichen Zeitgenossen und Mitgliedern des Hofstaates Maria Annas umfassen. Die ersten Porträts entstanden zwischen 1769 und 1775 in Wien nachdem Maria Anna den Entschluss gefasst hatte, das Elisabethinen-Kloster in Klagenfurt zu ihrem Alterssitz zu machen. Sie wurden kurz vor der Fertigstellung des für die Erzherzogin neu errichteten Palais 1775 mit weiteren Ausstattungsgegenständen nach Klagenfurt gebracht. Nach ihrer Übersiedlung nach Klagenfurt 1781 ist eine zweite Ausstattungs- und Sammlungsphase dokumentiert. (9)

In dieser Zeit gelangten die meisten der zahlreichen Kinderporträts der Nichten und Neffen Maria Annas aus Florenz, Mailand, Parma, Neapel und Versailles nach Klagenfurt. Sie wurden von Aneta Zahradnik in ihrem zweiten Beitrag zu den Kinderporträts aufgearbeitet. Die Kinderporträts entstanden vornehmlich aus politischen Gesichtspunkten und dienten der Visualisierung des Fortbestandes der Dynastie und damit der Sicherung der Herrschaft. Die Porträts fungierten in diesem Zusammenhang vornehmlich als Gebrauchsgegenstände zum Zweck der Dokumentation

der Familie oder als Erinnerung an selbige. (58 f.) In diesem Kontext hatten die Porträtsammlungen primär einen informativen oder symbolischen Wert. Entsprechend ihres dokumentarischen Charakters wurden die Porträts in einem strengen, höfischen, repräsentativen Modus ausgeführt. Die Inszenierung emotionaler intimer Beziehungen innerhalb der Familie, wie sie in Frankreich und England bereits umgesetzt worden waren, finden sich in den österreichischen Erblanden nur vereinzelt. In der Sammlung Maria Annas lassen sich solche Bildmotive ausschließlich in den Säuglingsporträts finden. Diese meist in Pastell ausgeführten Porträts vermitteln durch den Bildausschnitt und die Komposition sowie die Wahl des Materials einen momenthaften Charakter. (64 f.)

Die Kinderbildnisse für Maria Anna wurden in Serien ausgeführt, die sich anhand gleicher Rahmen, Formate und stilistischer Übereinstimmungen einander zuordnen lassen. Für zahlreiche Porträts lassen sich Stiche, Porträtminiaturen oder Gemälde als Vorlagen identifizieren, die zum Teil originalgetreu kopiert wurden, ohne Rücksicht auf den Handlungszusammenhang zu nehmen. So lassen sich manche Armhaltungen erst deuten, wenn das Original hinzugezogen wird. Die zahlreiche Vervielfältigung der Porträts demonstriert den pragmatischen Umgang mit dem Bild. Maria Theresia gab wiederholt Repliken besonders gelungener Bilder in Auftrag. Die Porträts dienten dabei nicht als wirklichkeitsgetreue Abbilder, sondern der Präsentation und Inszenierung der Familie. In diesem Kontext erfolgte häufig eine Überbetonung der Ähnlichkeit unter Geschwistern, bei der die individuellen Züge vor der Inszenierung des Familienverbandes zurückzustehen hatten. (62)

Mit den zahlreichen Kopien reagierten die Künstler auf den regen Porträtaustausch zwischen den Höfen, der eine verstärkte Produktion an Bildern notwendig machte. Das Verhältnis von Kopie zum Original ist im 18. Jahrhundert nicht negativ konnotiert. Zahradnik macht in ihrem Beitrag sehr gut deutlich, dass ein Verständnis der Porträtpraxis am Wiener Hof im 18. Jahrhundert nicht über die Zuschreibung der Werke an einen Künstler oder Künstlerin funktionieren kann. Wenig erfolgsversprechend sind auch Diskussionen über die Originalität und Innovation in der Umsetzung der Porträts. Stattdessen erläutert sie klar nachvollziehbar, dass der Fokus auf die Untersuchung der Produktionsbedingungen im Porträtfach und auf die Organisation des Kunstbetriebs gelegt werden muss, um den Entstehungskontext der Porträts zu verstehen. Erst aus diesem lässt sich der Stellenwert der Gattung Porträt für Maria Theresia und die Kunstproduktion im 18. Jahrhundert nachvollziehen. Dieser Ansatz wird folgerichtig in den Katalogtexten aufgegriffen und auch in anderen Beiträgen des Bandes thematisiert.

Die pointierte Analyse der Praxis des Porträtkopierens von Zahradnik am Beispiel der Kinderporträts legt damit den inhaltlichen Interpretationsrahmen für die Katalogtexte fest, in denen die Vorbilder für die verschiedenen Kopien von Zahradnik selbst und ihrer Kollegin Stefanie Kitzberger benannt und rekonstruiert werden. (79–200) Die Identifizierung der stilistischen Vorlage stellt hierbei ein wichtiges Mittel zur Identifikation der dargestellten Personen dar, die für die Sammlung Maria Annas fast lückenlos geklärt werden konnte.



Ferdinand (III.), Großherzog der Toskana, um 1773, nach Wenceslaus Werlin, Pastell auf Papier, 44 x 35,5 cm, Inv. Nr. 75

Auch Eva Kernbauer greift in ihrer Einleitung die Praxis der Porträtkopie als ein wesentliches Charakteristikum der Gemäldesammlung Maria Annas auf. Im Kunstverständnis der Herrscherin hatten die Porträts eine konkrete praktische Gebrauchsfunktion. (10) Ihre serielle Produktion diente der Demonstration der Fruchtbarkeit der Herrscherin, die den Fortbestand der Dynastie gewährleistete und der Präsentation der habsburgisch-lothringischen Familie. Zudem war Maria Theresia selbst daran interessiert, ihre ständig wachsende Familie zumindest visuell um sich zu wissen, weswegen sie beständig neue Porträts ihrer Kinder und Enkel anforderte, um sie in ihre zahlreichen Sammlungen zu integrieren. Das Kopieren von Porträts diente der schnellen Verbreitung der Gemälde und war damit Teil der höfischen Auftragspraxis unter Maria Theresia. (11) Dabei stand weder die individuelle Ähnlichkeit der Porträts noch die Findung origineller künstlerischer Bildlösungen im Vordergrund. Stattdessen sollten die abgebildeten Personen in der Präsentation ihrer höfischen Stellung und Funktion dargestellt werden, die sich über Gewand, Haarschmuck, Haltung, Physiognomie und Hände, weniger jedoch über individuelle Ähnlichkeit ausdrückte. (10) Durch die Ausstattung ihres Palais mit Porträtkopien knüpft Maria Anna an die Repräsentationsstrategie ihrer Mutter an, sich durch die Familie zu inszenieren: Indem sie sich im Kreise ihrer Familie inszeniert, demonstriert sie ihre Zugehörigkeit zum kaiserlichen Hof. Verstärkt wird dieser Aspekt durch die Ähnlichkeit ihrer Familiengalerie zu derjenigen in der Innsbrucker Residenz. Mit diesem Bezug verwies Maria Anna auf ihre Herkunft und wertete gleichzeitig ihre Sammlung und ihren neuen Wohnsitz in Klagenfurt auf. (11) Neben der Porträtkopie zeigt Kernbauer damit einen zweiten wichtigen Aspekt zum Verständnis der Sammlung Maria Annas auf: Die Vorbildhaftigkeit der Porträtkultur ihrer Mutter und die Nutzung ihrer Repräsentationsstrategien zur Inszenierung in ihrer Rolle als Erzherzogin.



*Carl Ludwig, Erzherzog von Österreich, um 1773,
nach Wenceslaus Werlin, Öl auf Leinwand,
44 x 36,5 cm, Inv. Nr. 133*

Die im Sammelband mehrfach als wichtige Referenz erwähnte Ausstattung der Innsbrucker Residenz mit Familienporträts wurde detailliert von Ilsebill Barta untersucht.¹ Laut Barta kehrte Maria Theresia im Riesensaal die Ikonografie der Ahnengalerie um. Statt ihrer Vorfahren präsentierte Maria Theresia im Riesensaal ihre Kernfamilie. Sie demonstrierte damit ihre Fruchtbarkeit, die den Fortbestand und die Kontinuität der habsburgisch-lothringischen Familie und ihre Herrschaft über die österreichischen Erblande gewährleistete. Diese von Barta prägnant an verschiedenen Beispielen herausgearbeitete Präsentation der Familie zur Demonstration der Herrschaftskontinuität ist ein wesentlicher Aspekt der Herrschaftsinszenierung Maria Theresias, der sich auch in der Sammlung Maria Annas widerspiegelt.

Michael Yonan erläutert in seinem Beitrag, welche Traditionslinien fürstlichen Sammelns Maria Anna in ihrer Porträtsammlung verfolgte und wie sie diese anpasste, um ihre neue Stellung als adelige Patronin eines geistlichen Stifts zu demonstrieren. Er konzentriert sich in seinen Ausführungen auf die Familiengalerie und Porträts von Personen, zu denen Maria Anna eine berufliche und private Beziehung unterhielt. In diesem Zusammenhang verweist er bezüglich der Familiengalerie auf das Vorbild des Innsbrucker Riesensaals, sieht aber im Vergleich zur Sammlungspraxis Maria Theresias zwei entscheidende Unterschiede. Im Gegensatz zu ihrer Mutter integrierte Maria Anna auch Porträts ihrer Großeltern väter- und mütterlicherseits sowie ihrer Tanten und Onkel in ihre Sammlung, womit sie an das Konzept der Ahnengalerie anknüpfte, das Maria Theresia für sich als Inszenierungsmedium abgelehnt hatte. Zudem nahm Maria Anna die entfernten Verwandten Benedetto Maurizio von Savoyen, Herzog von Chablais und

¹ Ilsebill Barta, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Wien u. a. 2001, S. 39–51.



*Carl Ludwig, Erzherzog von Österreich, um 1773,
nach Wenceslaus Werlin, Öl auf Leinwand,
44,5 x 36,8 cm, Inv. Nr. 14*

Clemens Wenzeslaus von Sachsen, Erzbischof von Trier, in ihre Sammlung auf, womit sie laut Yonan erneut von der Präsentation der Kernfamilie abwich (33).

Dabei wird jedoch außer Acht gelassen, dass das Ausstattungskonzept der Innsbrucker Residenz neben der Familiengalerie im Riesensaal auch die angrenzenden Räume umfasst, in denen Maria Theresia durchaus auf die Ahnengalerie zurückgriff, um die Familie ihres Mannes Franz Stephan zu inszenieren. Laut Renate Zedinger sind in verschiedenen Räumen zum Teil mehrmals die Eltern, Großeltern, Onkel, Geschwister und der Neffe von Franz Stephan dargestellt.² Maria Anna orientierte sich mit ihrer Familiengalerie anscheinend am Gesamtkonzept der Innsbrucker Residenz. Kitzberger charakterisiert die Familiengalerie in ihrem Katalogbeitrag folgerichtig als visualisierten Stammbaum, der zwar auf den Typus der habsburgischen Ahnengalerie zurückgeht, aber keine historisch-genealogischen Linien nachzeichnet, sondern die unmittelbaren Vorfahren und Verwandten der Erzherzogin abbildet. (79)

Die Anwesenheit des Porträts des Herzogs von Chablais kann mit diesem direkten Bezug auf die Innsbrucker Sammlung erklärt werden. Das Porträt des Herzogs von Chablais ist eines von sieben Klagenfurter Porträts, das von Innsbrucker Porträts kopiert (82, siehe Abb. V1, V2, K 32) und von Zedinger im Lothringerzimmer und im Kapitelzimmer identifiziert wurde.³ Clemens Wenzeslaus von Sachsen war der Bruder von Albert von Sachsen-Teschen, dem Ehemann Maria Christines, der Schwester

2 Renate Zedinger, „Familie als Programm. Die Lothringer-Porträts in der Innsbrucker Hofburg“, in: *Innsbruck 1765. Prunkvolle Hochzeit, fröhliche Feste, tragischer Ausklang. Noces fastueuses, fêtes joyeuses, fin tragique. Magnificent wedding, joyous feasts, dramatic end* (Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 29), hrsg. Renate Zedinger, Borchum 2015, S. 363–394.

3 Zedinger 2015 (s. Anm. 2), S. 389 f.



Erzherzogin Maria Anna als junges Mädchen, um 1747, vermutlich Martin van Meytens, Öl auf Leinwand, 96 x 74,3cm, Inv. Nr. 138

von Maria Anna. Er hatte das Paar getraut und war mehrfach zu Gast am Wiener Hof gewesen.⁴ Somit muss vielleicht nicht die von Yonan vorgeschlagene Interpretation bemüht werden, dass die Genannten als mögliche Heiratskandidaten der Habsburger-Töchter von Maria Anna als potenzielle Familienmitglieder in die Galerie integriert worden waren. (33)

Yonan unterzieht die Porträts der Eltern Maria Annas in der Familiengalerie einer eingehenderen Betrachtung. Das posthume Porträt Franz Stephans zeigt ihn in Uniform mit den österreichischen Hausorden. Das Porträt Maria Theresias in Witwentracht ist eine Kopie des Porträts von Joseph Ducreux. Laut Yonan wurden hier nicht die offiziellen, im diplomatischen Verkehr verwendeten Porträts in die Sammlung aufgenommen, sondern Gemälde, die in ihrer Auffassung vielmehr informeller Natur waren und beispielsweise auf die Darstellung der Herrschaftsinsignien verzichteten. (32) Franz Stephan wird demnach als hochwohlgeborener, adeliger Vater Maria Annas inszeniert und das Witwenporträt Maria Theresias wird in Bezug zum schwarzen Kostüm Maria Annas gesetzt, das sie bevorzugt nach ihrem Umzug ins Elisabethinen-Konvent trug. Durchaus zutreffend ist, dass die Porträts aufgrund der fehlenden Insignien und des Formats eines Dreiviertelporträts einen intimen Charakter vermitteln. Allerdings handelt es sich hier nicht um informelle Darstellungen des Herrscherpaares. Sowohl das Witwenporträt als auch das (posthume) Porträt Franz Stephans in Uniform wurde vielfach kopiert und verbreitet, sodass sie somit einen

⁴ Marina Beck, *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössen*, München 2017 (im Erscheinen).



Johann Baptist Lampi, *Maria Anna, Erzherzogin von Österreich*, 1781, Öl auf Leinwand, 126 x 95cm, Inv. Nr. 270

wichtigen Teil der repräsentativen Inszenierung darstellten. Bereits zu Lebzeiten ließ sich Franz Stephan zunehmend in Uniform abbilden, die unter seinem Sohn Joseph II. schließlich das spanische Mantelkleid als Hofkleidung ersetzte.⁵

Yonan charakterisiert somit die Hinterlassenschaft Maria Annas aufgrund der aufgezeigten Parameter als fürstliche Sammlung, mit der die Erzherzogin zwei Intentionen verfolgte. Die Familiengalerie diente ihr zur Situierung im Kreis ihrer Vor- und Nachfahren, womit sie sich als „Glied einer komplexen Kette dynastischer Stärke“ (35) inszenierte. Die Porträts von Nichtfamilienmitgliedern dienten der Visualisierung ihrer Freundschaftsnetzwerke und dem Kontakt zu wichtigen religiösen Persönlichkeiten.

Werner Telesko analysiert in seinem Aufsatz die *Porträtkultur Maria Theresias*. Sein Fokus liegt dabei auf der *Herrschaftssicherung mittels visueller Repräsentation*. Maria Theresia vereinte eine Fülle an sich zum Teil überschneidender und widersprüchlicher privater und politischer Funktionen (Mutter, Erzherzogin, Königin, Gemahlin, Witwe). Daraus ergeben sich eine Vielzahl an Inszenierungs- und Repräsentationsstrategien, die die Herrscherin bei Bedarf flexibel anwandte. (37) Die verwendeten Medien erfuhren in diesem Zusammenhang eine stärkere funktionsbedingte Auffächerung im Sinne einer „Arbeitsteiligkeit“ in der Visualisierung Maria Theresias. (37) Parallel lassen sich in den europäischen Monarchien grundlegende Veränderungen im Selbstverständnis

5 Georg J. Kugler, „Uniform und Mode am Wiener Hof“, in: *Des Kaisers teure Kleider. Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis ins Zeitalter von Franz Joseph I. und Elisabeth*, hrsg. von Wilfried Seipel und Alfred Wiczorek, Wien 2000, S. 33–35.

feststellen mit dem die Findung neuer Bildlösungen zur Repräsentation einhergingen. Maria Theresia orientierte sich an diesen neuen zeittypischen Schemata (38), nutzte aber auch gezielt andere Möglichkeiten, um beispielsweise über ihre Porträts die emotionale Bindung ihrer Völker an das Habsburgerhaus zu stärken. (39)

Telesko stellt in seinem Beitrag verschiedene Medien, wie die Druckgrafik, die Medaillen oder Skulpturen vor, über die Maria Theresia ihre unterschiedlichen Intentionen vermitteln wollte. In diesem Zusammenhang werden unterschiedliche Themenkomplexe, wie die Nutzung des Identifikationsporträts zur Demonstration der Kontinuität der Machtausübung und Frömmigkeitspraxis oder die Inszenierung ihrer Fruchtbarkeit und die der Familie als Symbol der gesicherten Herrschaft und Zukunft näher vorgestellt. Eine wichtige Rolle spielte der Aspekt der Nahsichtigkeit, der von Telesko anhand verschiedener Beispiele erläutert wird. Dieser kam insbesondere bei der Verwendung von Porträtminiaturen zum Tragen, die zwar einen eigenen Sammlungsschwerpunkt bildeten, aber auch in verschiedenen anderen Medien ihren Einsatz fanden und rezipiert wurden. So lassen sich eine Vielzahl von Gemälden und Skulpturen benennen, in denen die Herrscherin explizit auf Porträtminiaturen verweist oder selbige als Schmuck trägt. Der Aufsatz von Telesko vermittelt einen ersten tiefergehenden Einblick in die komplexen, sich gegenseitig bedingenden und von außen beeinflussten Inszenierungsstrategien Maria Theresias in den unterschiedlichen Medien.

Stefanie Kitzberger untersucht in ihrem Beitrag die Selbstinszenierung der Erzherzogin anhand des Porträts von Johann Baptist Lampi im Vergleich mit früheren Porträts der Erzherzogin. Ein zweiter Schwerpunkt liegt auf der Interpretation der Familiengalerie als Mittel der Repräsentation Maria Annas in ihrer neuen Heimat Klagenfurt.

Im Porträt von Lampi rücken im Gegensatz zu anderen Arbeiten die Standesinsignien Maria Annas – wie der Erzherzogshut – in den Hintergrund und auch auf die weitere Darstellung von Herrschaftsattributen wird weitgehend verzichtet. Dies betrifft insbesondere die Reduktion der höfischen Eleganz ihrer Kleidung und Schminke. Das Porträt von Lampi wurde als Pendant zum Porträt von Vinzenz Joseph von Schrattenbach, Fürstbischof von Lavant und St. Andrä konzipiert, womit das Gemälde der Erzherzogin in einen verstärkt religiös determinierten Kontext eingebettet wird. (49–51) Maria Anna entwickelte für sich eine neue Form der Selbstinszenierung, in der sie sich zwar nach wie vor an den Repräsentationsmodi und Darstellungskonventionen des Wiener Hofes orientierte, diese aber durch die genannten Strategien umarbeitete und neu kontextualisierte. (51) Ihre neue Selbstdarstellung im Porträt korrespondierte mit ihrem Entschluss, in Klagenfurt ein zurückgezogenes, religiöses Leben zu führen.

Mit ihrem Rückzug aus Wien und dem Verzicht auf eine standesgemäße Unterbringung in einem geistlichen Amt verzichtete Maria Anna auf die gängigen repräsentativen und standesgemäßen Funktionen, die für hochadelige kinderlose Frauen vorgesehen war. (52) Ihr Umzug nach Klagenfurt ermöglichte ihr in diesem Zusammenhang eine relative Unabhängigkeit vom Wiener Hof, die es ihr erlaubte, ihren Interessen nachzugehen. Diese Entscheidung darf jedoch nicht als Rückzug in ein quasi-klosterliches Leben fehlinterpretiert werden. Trotz ihrer tiefen Religiosität und ihrer

Distanzierung von Wien zelebrierte Maria Anna in Klagenfurt das standesgemäße Leben einer Erzherzogin. (53)

In diesem Zusammenhang ist auch die Familiengalerie als Teil der Selbstinszenierung Maria Annas zu bewerten. Die Porträtgalerie diente laut Kitzberger dem pragmatischen Aspekt, die Besucher und Besucherinnen im Klagenfurter Palais über den Rang und Status der Erzherzogin innerhalb der europäischen Aristokratie zu informieren. Eine propagandistische Funktion sieht Kitzberger hier nicht umgesetzt, da Maria Anna in Klagenfurt keine stellvertretende Funktion für die habsburgisch-lothringische Familie innehatte. Eine solche Position hätte sie als Äbtissin des Damenstifts in Prag eingenommen, womit sie eine äquivalente Stellung zu ihrer Schwester Maria Anna, Äbtissin des Damenstifts in Innsbruck, übernommen hätte. (51 u. 56) Prag und Innsbruck waren beides wichtige habsburgische Residenzen, in denen die Kinder Maria Theresias die Habsburgerdynastie vertreten sollten. In Klagenfurt hingegen nahm Maria Anna eine solche Stellvertreterfunktion nicht ein. Folgerichtig benötigte sie auch kein Bildprogramm, mit dem der Machtanspruch und die legitime Herrschaft ihrer Mutter als weiblicher Herrscherin ins Bild gesetzt wurde. (56) Kitzberger hebt sehr gut nachvollziehbar hervor, wie Maria Anna in ihrer Selbstinszenierung die bewährten Repräsentationsmodi ihrer Mutter aufgriff, um diese neu zu kontextualisieren und dadurch ihre Stellung als adelige Mäzenatin in Klagenfurt zu unterstreichen.

Der Sammelband präsentiert einen sehr guten und äußerst informativen Einstieg in die wiedergefundene Porträtsammlung der Erzherzogin Maria Anna. Er liefert neben umfassenden Informationen zum Bestand und zur Rekonstruktion der Sammlung auch den Versuch der Einordnung in einen kulturhistorischen Kontext. Zwei Punkte sind dabei besonders hervorzuheben: Zum einen ist die Vorbildhaftigkeit der Repräsentationsstrategien ihrer Mutter Maria Theresia zu nennen, die in verschiedenen Beiträgen (Telesko, Yonan) pointiert vorgestellt werden. Diese wird insbesondere am Beispiel der Familiengalerie in der Innsbrucker Hofburg deutlich, die zeitgleich entstand und nach dem Tod der Herrscherin Maria Elisabeth, der Schwester Maria Annas, als Residenz zur Verfügung stand, womit neben einer ähnlichen Ausstattung hier auch eine analoge Funktion und Nutzung der Schlösser vorliegt. Zum zweiten wird in mehreren Beiträgen auf den wichtigen Aspekt der Porträtkopie hingewiesen (Kernbauer, Kitzberger, Zahradnik). Neben der Identifizierung der Vorbilder für die Porträts im Katalog wird die Porträtkopie in diesem Zusammenhang als Teil der Produktionsbedingungen im Porträtfach und der Organisation im Kunstbetrieb am Wiener Hof beschrieben. (63) Die seriell hergestellten Porträts sind charakteristisch für die Auftragskultur Maria Theresias und wurden als Kopien nicht geringgeschätzt. (11 u. 14) Hier wird die Porträtkopie in ein neues Licht gerückt und eine nähere Untersuchung ihres Stellenwerts in der Gattung Porträt gefordert. Anhand der sehr gut aufgearbeiteten Beispiele der Porträtsammlung Maria Annas kann dies nur unterstützt und für eine Neubewertung dieses spannenden Aspekts der Porträtkultur im 18. Jahrhundert plädiert werden.