

Elegant, staatstragend, populär: Porträts moderner Majestäten von Franz Xaver Winterhalter und Johann Peter Krafft

Franz Xaver Winterhalter.
Maler im Auftrag Ihrer Majestät.
 Augustinermuseum, Freiburg i. Br.,
 28.11.2015–20.3.2016; The Museum
 of Fine Arts, Houston, 16.4.–14.8.2016;
 Palais de Compiègne, 30.9.2016–
 15.1.2017. Kat. hg. v. Helga Kessler
 Aurisch/Laure Chabanne/Tilmann
 von Stockhausen/Mirja Straub.
 Mit einer Einf. von Richard Ormond.
 Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt
 2015. 256 S., zahlr. Farb- und s/w Abb.
 ISBN 978-3-89790-449-1. € 39,80
 (auch auf Englisch und Französisch)

**Johann Peter Krafft. Maler eines
 neuen Österreich.** Belvedere,
 Wien, 25.2.–5.6.2016; Historisches
 Museum, Hanau, 10.7.–9.10.2016.
 Kat. hg. v. Agnes Husslein-Arco/
 Katharina Bechler/Rolf H.
 Johannsen. Wien, Belvedere 2016.
 256 S., zahlr. Farabb.
 ISBN 978-3-902805-96-6. € 29,00

Im Frühjahr 2016 widmeten mit dem Augustinermuseum in Freiburg und dem Wiener Belvedere gleich zwei Ausstellungshäuser der Porträtmalerei des ausgehenden Klassizismus aufwendige Präsentationen. In Freiburg zeigte man den „Maler Ihrer Majestät“ Franz Xaver Winterhalter (1805–1873), in Wien wurde Johann Peter Krafft (1780–1856) als „Maler eines neuen Österreich“ wiederentdeckt. Nachdem die

letzte umfassende monografische Werkschau Kraffts 60 Jahre zurückliegt, war es höchste Zeit, dessen Œuvre einer Neubewertung zu unterziehen. In Wien ist der Maler durch seine porträtdurchsetzten Historienbilder leidlich bekannt, doch ein Großteil seiner Arbeiten schlummerte über Jahre in den Depots österreichischer Sammlungen. Dabei besitzt das Belvedere selbst eine eindrucksvolle Krafft-Kollektion: Neben Gemälden lagert hier ein umfangreiches Konvolut von Zeichnungen des Künstlers.

Für Freiburg stellte sich die Herausforderung einer Winterhalter-Ausstellung etwas anders dar. Zuletzt hatte 1988 Richard Ormond, Porträtforscher und ehemals stellvertretender Direktor der Londoner National Portrait Gallery, dem Künstler eine fulminante Schau mit Stationen in London und Paris dediziert. Winterhalter porträtierte nahezu alle europäischen Monarchen seiner Zeit, von Kaiserin Eugénie von Frankreich bis zur russischen Zarin Maria Alexandrowna, sowie den Hochadel in Paris und Petersburg, Madrid und Warschau. Der an der University of Melbourne von Eugene Barilo von Reisberg erstellte Werkkatalog, ein Catalogue Raisonné als Research-in-Progress (<https://franzxaverwinterhalter.wordpress.com>), illustriert ein eindrucksvolles Œuvre, das heute über den gesamten Globus verstreut ist.

VERHINDERTE HISTORIENMALER?

Während Winterhalter sich fast ausnahmslos dem Porträtfach widmete, hat sich Krafft auch mit mythischen, literarischen, historischen oder genrehaften Sujets beschäftigt. Wenn man berücksichtigt, in welchem Ausmaß seine Historienmalerei mit Porträts von Zeitgenossen durchsetzt ist, muss man zugestehen, dass auch Krafft wohl doch in erster Linie Porträtmaler war. Krafft und Winterhalter verbindet neben dem geteilten Interesse

an der Darstellung ihrer Zeitgenossen eine parallele Schaffenszeit zwischen 1825 und 1856 und sogar ein „gemeinsames“ Porträt: 1846 kopierte Krafft das Bildnis des Ferdinand-Philippe d'Orléans (*Abb. 1*), des ältesten Sohns und Thronfolgers des französischen Bürgerkönigs Louis-Philippe. Das Original (*Abb. 2*) hatte Winterhalter 1843 in Paris angefertigt. Diese beiden Werke waren allerdings in den Ausstellungen nicht zu sehen.

Wenn man den Selbstdauerkünften der beiden Künstler Glauben schenken will, so sahen sie ihre Würdigung als Porträtmaler mit gemischten Gefühlen. Die Kataloge verweisen auf autobiografische Notizen, in denen sich die Porträtmaler demonstrativ danach sehnen, endlich auch in der erstrangigen Gattung der Malerei – der Historie –

reüssieren zu können: „Bientôt j'aurai fait toute la famille royale; alors sera finie pour moi l'époque des portraits et je pourrai renouer avec les arts qui ont leur source dans l'imagination, jouissance que l'on ne connaît guère en faisant des portraits“, schreibt Winterhalter im August 1840 an seinen Gönner M. Mazel, nachdem er mit dem Haus Orléans immerhin die französische Königsfamilie als Förderer gewonnen hatte (ETH-Bibliothek, Hochschularchiv ETH Zürich, Nr. HS 234:1).

Die fürstliche Anerkennung und den ausgesprochen gehobenen Lebensstandard bei wirtschaftlicher Unabhängigkeit haben sich Winterhalter und Krafft aber wohl doch nicht ungern mit ihrer Porträtmalerei erarbeitet. Ihre Distanzierung vom Dasein als Porträtmaler ist ein geläufiger Topos



Abb. 1 Johann Peter Krafft nach Franz Xaver Winterhalter, Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans, 1846. Öl/Lw., 218 x 140 cm. Fontainebleau, Musée National du Château de Fontainebleau (<http://www.culture.gouv.fr>)



Abb. 2 Franz Xaver Winterhalter, Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans, 1843. Öl/Lw., 218 x 140 cm. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (Ausst.kat. Freiburg 2015, S. 18)

Abb. 3 Winterhalter, Landgräfin Anna von Hessen, 1858. Öl/Lw., 147 x 115,5 cm. Fulda, Kulturstiftung des Hauses Hessen, Schloss Fasanerie (Ausst.kat. Freiburg 2015, S. 185)

künstlerischer Selbstinszenierung. Wie Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* 1790 deutlich machte, kann nur derjenige Künstler Anspruch auf Genie erheben, der unabhängig von Vorgaben aus seiner individuellen Begabung in freier *aemulatio* der Natur und seiner besten Vorgänger schöpferisch tätig wird. Ein Porträtiest ist immer an die mit Mängeln behaftete Physis des Individuums gebunden und obendrein den Wünschen seiner Auftraggeber nach Idealisierung verpflichtet. Damit

bleibt er vom höchsten Adel des sich am Ideal orientierenden Künstlers ausgeschlossen, egal welche Meisterschaft er in seiner Tätigkeit auch entfaltet. Die Selbststilisierung zum verhinderten Historienmaler, den allein wirtschaftliche Umstände zur Porträtmalerei treiben, ist dementsprechend sowohl für Winterhalter als auch für Krafft obligatorisch. Jene Selbstinszenierung darf aber nicht dazu führen, dass Ausstellungen und Kataloge die Porträtmalerei zugunsten einer scheinbar höherwertigen Historien- und Genremalerei vernachlässigen.

ZUM PORTRÄT WENIG NEUES

In Wien und Freiburg war ebendies nicht der Fall, doch kann auch nicht behauptet werden, dass die Ausstellungen übermäßig viele Anstöße für die ak-



tuelle Porträtforschung geboten hätten. Eine stärkere Einbindung ausgewiesener Experten wäre vor allem für den Winterhalter-Katalog wünschenswert gewesen. Insgesamt bietet die Freiburger Publikation sechs Essays, die hauptsächlich von den Ausstellungsmachern selbst verantwortet wurden. Davon beschäftigt sich die Hälfte mit der bereits hinreichend erforschten Biografie und Ausbildung des gebürtigen Schwarzwälders. Leider wurde die Chance vergeben, die Ergebnisse der neuen Forschungen des Werkkatalogautors Barilo von Reisberg einzubinden. Stattdessen schreibt Reisberg zur Italienreise des jungen Winterhalter und kann hier nicht viel Neues aufbieten. Positiv hervorzuheben ist hingegen der Beitrag von Laure Chabanne. Der Kustodin am Palais de Compiègne gelingt es, Winterhalters Werk auf nur 10

Abb. 4 Winterhalter und Werkstatt, Kaiserin Eugénie im Profil, um 1861.
Öl/Lw., 56,5 x 46 cm. Arenenberg, Musée Napoléon (Ausst.kat. Freiburg 2015, S. 201)

Seiten konzise in den größeren Zusammenhang der französischen Kunstgeschichte einzubetten. Darauf folgt ein eher populärwissenschaftlich gehaltener Beitrag von Mirja Straub zu Winterhalter als „Maler der Frauen“. In flottem Schreibstil geht die Autorin auf besonders spektakuläre Werke des Malers ein, etwa die als gänzlich privat zu verstehenden *portraits en déshabillé* von Sisi – die Kaiserin von Österreich mit gelöstem Haar. Wenn Straub allerdings behauptet, dass für Frauen die „alleinige Möglichkeit, in der Gesellschaft etwas darzustellen, [...] ihr Äußeres, also die Arbeit an ihrem Körper als einzige Form der Erfüllung und Sinnstiftung“ vorgesehen war, unterschätzt sie die Möglichkeiten von „Leonilla“ und „Anna“. So flapsig bezeichnet die Autorin derart einflussreiche Damen wie Fürstin Leonilla zu Sayn-Wittgenstein-Sayn und Landgräfin Anna von Hessen (Abb. 3), geborene Prinzessin von Preußen. Letztere dürfte immerhin im Kreise ihrer zahlreichen Künstlerfreunde, darunter Clara Schumann und Johannes Brahms, auch die Möglichkeit zu dichterischem oder musikalischem Ausdruck gefunden haben.

Den Essays folgt der chronologisch angelegte Katalog der ausgestellten Werke, wobei den Kataログnummern jeweils Objekttexte beigeordnet sind. Letztere enthalten meist auch eine Kurzbiografie



der Dargestellten, was mitunter zu Redundanzen führt, wenn Persönlichkeiten mit mehr als einem Porträt in der Ausstellung vertreten sind (wie etwa bei Napoleon III. oder Queen Victoria) – eine gewissenhaftere Redaktion des Katalogs hätte dies verhindern können. Leider verzichten die Herausgeber darauf, Winterhalters Porträts auf unterschiedliche Funktionen und Motive hin zu befragen und den Katalog entsprechend zu strukturieren. Reizvoll wäre es gewesen, Näheres zum Auftragskontext und zu den eigentlichen Adressaten hochadliger Selbstdarstellung zu erfahren. Von Winterhalters Porträt der Kaiserin Eugénie (Abb. 4) entstanden beispielsweise umgehend kleine Kopien *en médaillon*. Dass Winterhalters Bruder Hermann in Paris eine äußerst erfolgreiche Werkstatt leitete, die im großen Stil Kopien der Porträts dieser fürstlichen Damen und Herren anfertigte und dass auch lithografische Reproduktionen in großer

Zahl vertrieben wurden, wird zwar angedeutet, doch stellt kein Autor die Frage, wer eigentlich die Abnehmer und Käufer dieser massenhaft in Umlauf gebrachten Winterhalter-Porträts waren.

Hervorzuheben ist die glückliche kuratorische Idee, die Porträtmalde Winterhalters durch textile Leihgaben zu ergänzen. Der Katalog bietet einen entsprechenden Beitrag von Elizabeth Ann Coleman, in dem die Autorin kenntnisreich die Bedeutung Charles Frederick Worths für die Höfe Europas resümiert. Worth war der erste Couturier, der unter eigenem Namen ein von Paris aus international operierendes Modeimperium führte. Obwohl Worth und Winterhalter zum Teil zeitgleich für dieselben Auftraggeber arbeiteten, warnt die Autorin davor, die Roben der Porträtierten voreilig mit Entwürfen von Worth zu identifizieren: Ein direkter Bezug ist nicht nachweisbar. Im Hinblick auf den Schauwert und die Ästhetik der Präsentation war die Zusammenstellung dennoch sehr eindrucksvoll. So waren aus Kaiserin Eugénies Garderobe eine Abendkorsage und eine Robe aus Alençon-Spitze zu bewundern, der Buckingham Palace lieh das Kostüm aus, das Queen Victoria zu ihrem Stuart-Ball im Jahr 1851 trug. Daneben bildete die golddurchwirkte Galatoilette der Fürstin Auersperg (um 1865) ein gut gewähltes Komplement zum Bildnis Kaiserin Elisabeths von Österreich. In diesem Zusammenhang muss allerdings moniert werden, dass nur eine mittelmäßige Kopie des ikonischen Sisi-Porträts Eingang in die Ausstellung fand, obwohl irritierenderweise sowohl auf dem Cover als auch im Katalog das Original abgebildet ist. Eigentlich läge bei solch direkten Konfrontationen ein Vergleich der

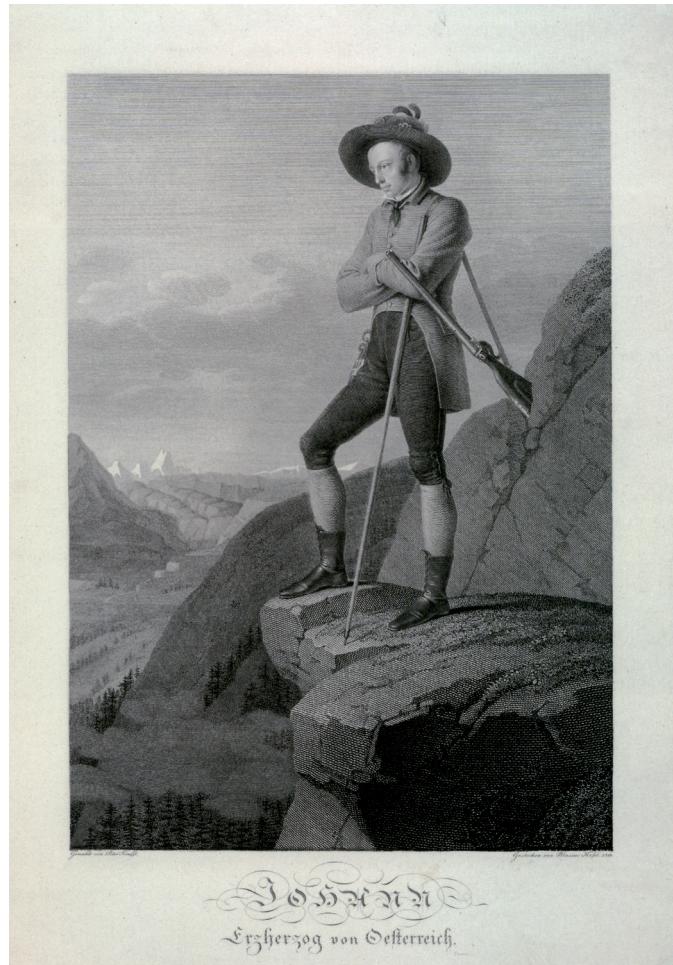


Abb. 5 Blasius Höfel nach Johann Peter Krafft, Erzherzog Johann als Gemsenjäger, 1818. Kupferstich, 50,5 x 35,5 cm. Wien, Belvedere (Ausst.kat. Wien 2016, S. 137)

Funktionen von Kleidung und Porträt im höfischen Zeremoniell nahe. Schließlich dürfen den europäischen Herrscherinnen und ihren Beratern eine gewisse ikonografische Kompetenz und ein historisches Bewusstsein bei der Wahl ihrer Festkleidung und erst recht bei der Entscheidung für ihre Porträt-Toilette zugewiesen werden. Solche Fragen entwickelt aber weder der Katalog noch der Ausstellungsparcours. Angesichts der so aufwendigen wie spektakulären Objektkombinationen ist es zu bedauern, dass Gemälde und Textilien einander letztlich doch beziehungslos gegenüberstanden.



Abb. 6 Krafft, Erzherzog Karl mit seinem Stab in der Schlacht von Aspern, 1820. Öl/Lw., 112 x 159 cm. Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Wien (Ausst.kat. Wien 2016, S. 135)

NOCH MEHR PORTRÄTS

Inszenierte man in Freiburg ein Feuerwerk aus internationalen hochkarätigen Leihgaben und spektakulären Textilien, so boten die Wiener Kuratoren einen in didaktisch ergiebige Stationen gegliederten Parcours, der insgesamt 97 Werke in aufschlussreichen Gegenüberstellungen zusammenführte. Da sich Kraffts Werk noch nahezu vollständig in Österreich befindet, konnten die Kuratoren aus dem Vollen schöpfen. Der Katalog folgt mit 17 kurzen Artikeln in sechs Sektionen der Choreografie der Ausstellung. Souverän führen Verena Perlhefter und Bénédicte Savoy in die historischen und kunsthistorischen Hintergründe von Kraffts Ausbildungszeit ein. Überhaupt ist der kunsthistorischen Einordnung Kraffts in die Übergangszeit zwischen Klassizismus und biedermeierlichem Realismus viel Aufmerksamkeit gewidmet, denn mit dem Stil und auch der Arbeitsweise des Künstlers beschäftigt sich eine eigene Sektion. Unter dem Titel „Im Atelier“ wird dort anhand kleiner Ölskizzen deutlich, dass sich erstrangige Militärs und auch Kaiser Franz I. selbst wiederholt Zeit zu Sitzungen für Kraffts große Historienbilder nah-

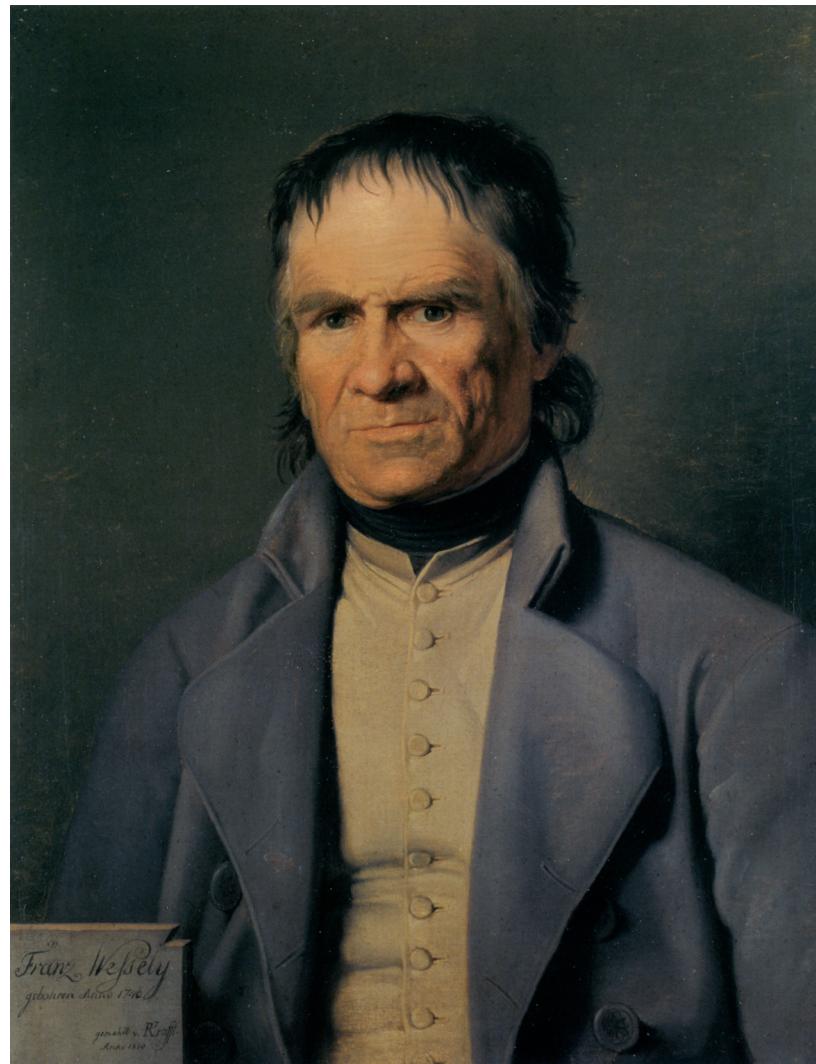
men. Leider nur in lithografischer Reproduktion fand Kraffts politisches Skandalbild „Erzherzog Johann als Gemsenjäger“ (Abb. 5) Eingang in die Ausstellung. Der Künstler bot mit diesem Porträt, das den rebellischen jüngeren Bruder des Kaisers als alpinen Jäger zeigt, eine neue Form der politischen Ikonografie. Erzherzog Johann erscheint als Förderer der patriotisch-antinapoleonischen Landwehr der Steiermark vor typischer Bergkulisse in lokaler Tracht. Krafft wurde für die reproduktionsgrafische Verbreitung des Porträts eine offizielle Rüge der Zensur zuteil.

Großformatige Gemälde, die zwischen Porträthistorie, klassischem Historienbild und Genremalerei oszillieren, darunter Kraffts wohl berühmtestes Werk, die „Heimkehr des Landwehrmannes“, leiteten über zu seinem Alterswerk. Aus diesem zeigte die Wiener Ausstellung vor allem literarische Motive in mittelgroßen Formaten. Erstaunlich bleibt, dass der zu dieser Zeit als Galeriedirektor und Schlosshauptmann des Belvedere verbeamtete Krafft Bilder wie „Rüdiger und Angelika“ (1841) oder „Faust am Ostermorgen“ (1856) ohne Auftrag malte. In dieser letzten Sektion bot

Abb. 7 Krafft, Franz Wessely, 1810. Öl/Lw., 61 x 48 cm. Wien, Belvedere (Ausst.kat. Wien 2016, S. 66)

ein Tablet-PC außerdem noch Einblicke in den großen grafischen Bestand von Krafft-Zeichnungen des Belvedere. Allein das oberflächliche „Durchwischen“ führte zum Bedauern darüber, dass diesem ca. 200 Blatt umfassenden Schatz wegen der beschränkten räumlichen Möglichkeiten keine Präsentationsfläche eingeräumt werden konnte. Dies ist umso bedauerlicher, als einige der Zeichnungen Kraffts seine ebenso wichtige wie langjährige konservervatorische Tätigkeit für die Schlossanlage des Belvedere hätten dokumentieren können, die so völlig außen vor blieb.

Johann Peter Kraffts Œuvre besteht fast zur Hälfte aus Porträts im klassischen Sinne, aber auch der größte Teil seiner Historienbilder ist für die Porträtforschung von Interesse, da diese Gemälde zumeist die allerjüngste Vergangenheit des Malers behandeln und mit Porträts von Zeitgenossen des Künstlers dicht durchsetzt sind. Das gilt für das spektakuläre Bild „Erzherzog Karl mit seinem Stab in der Schlacht von Aspern“ (1820; Abb. 6) ebenso wie für den „Einzug Kaiser Franz‘ I. in Wien nach dem Pariser Frieden“ (1826). Diesen Porträts widmete die Ausstellung daher die umfangreichste Sektion.



KEIN KRAFFT'SCHER INDIVIDUALSTIL

Krafft erfuhr wie Winterhalter seine maßgebliche künstlerische Prägung durch den französischen Klassizismus und malte wie sein international sehr viel erfolgreicherer Kollege eine gesellschaftlich hochstehende Klientel. Trotzdem unterscheidet sich ihre Kunstproduktion ganz enorm. Während Winterhalter mit erstaunlicher Präzision und Perfektion ein gewisses Repertoire an Posen in virtuoser Technik so variierte, dass dennoch immer neue, so überraschende wie überzeugende Gemälde entstanden, konnte sich Krafft als Porträtmaler scheinbar für keinen eigenen Stil entscheiden. Sein frühes Porträt Franz Wesselys (1810; Abb. 7) zeigt einen derben Realismus, wohingegen die Bildnisse der Baronesse Diller (1813) oder

Friedrich Heinrich Müllers (1822) Ankläge an François Gérard aufweisen. Heinrich Friedrich Füger scheint das Vorbild für die Komposition zu sein, die Florentina Troclet-Fautz gedankenvoll mit einem Blumenstrauß spielen lässt (1815), während die zahlreichen Militärporträts – wie zum Beispiel das des unglücklichen Napoleon-Sprösslings Herzog von Reichstadt (1823) und die eher einer Gruppenporträt-Historie gleichenden Schlachtenbilder – eindeutig Jacques-Louis David und Antoine-Jean Gros rezipieren, deren Werke Krafft ebenso wie Gérards Porträts in Paris studieren konnte.

Dem gewählten Malstil entsprechend variiert Krafft die Technik und beantwortet Kompositions- und Bekleidungsfragen immer individuell. Elke Dopplers Katalogbeitrag, der sich dieser bunten Bildnisreihe ambitioniert nähert und viele Vorbilder herausarbeiten kann, muss nach intensiver Beschäftigung mit einzelnen Werken immer wieder konstatieren, dass der jeweils besprochene Porträttyp in Kraffts Werk singulär bleibt. Interessant wäre hier zu untersuchen, ob Krafft mit diesen wechselnden Stilen auf spezifische Kundenwünsche einging und ob er nur in den Militär- und Herrscherbildnissen mit „seinem“ Stil reüssieren konnte. Vermissten musste man in der Präsentation ein Selbstbildnis des Künstlers, das bei einer monografischen Schau eigentlich obligatorisch sein sollte. Angeboten hätte sich Kraffts Selbstporträt von 1820, das er als Pendant zum ausgestellten Porträt seines Bruders malte. Diese Gegenüberstellung hätte noch einmal die erstaunliche Bandbreite an Porträttisten des gebürtigen Hanauers deutlich gemacht.

DIE KATALOGE: EIN FAZIT

Insgesamt offeriert der reich bebilderte Wiener Katalog einen repräsentativen Querschnitt durch Kraffts Œuvre. Mit seiner klaren Struktur, den durchweg kenntnisreichen und anspruchsvollen Katalogeinträgen referiert der Band den gegenwärtigen Forschungsstand zum Künstler. Krafft wird nicht nur kunsthistorisch verortet, sein Wirken wird auch im Kontext der politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen der ersten Hälfte des

19. Jahrhunderts in Österreich betrachtet. Auch für den Katalog zur Winterhalter-Ausstellung gilt, dass er das Gesamtwerk des Malers maßgeblich abbildet. Es ist den Kuratoren in eindrucksvoller Weise gelungen, die verstreuten *chefs-d'œuvre* des Künstlers in Freiburg zusammenzutragen. Dieses anregende Panorama provozierte Fragen nach der Funktion der Porträts. Steckt hinter diesen so oberflächlich und modeorientiert wirkenden Darstellungen vielleicht eine neue Form der Bildpolitik in der „Mediengesellschaft“ des 19. Jahrhunderts? Wäre es möglich gewesen, solche Forschungsansätze zumindest in den Katalog zu integrieren, hätte die Ausstellung einen neuen Blick auf Winterhalter eröffnen können. Denn womöglich ist hier ein Porträtiest zu entdecken, der sensibel auf Herausforderungen und Chancen des politischen und medialen Wandels seiner Zeit reagierte. Letztlich ist der Freiburger Ausstellung wie dem begleitenden Katalog vor allem das Verdienst anzurechnen, dass sie in ihrer ansprechenden Präsentation aus der ersten Faszination für Winterhalters Werk ein Verständnis für die sinnlich-luxuriöse Qualität dieser Bilder und damit für ihren derzeitigen Boom auf dem Kunstmarkt erwachsen lassen.

DR. DES. SOPHIE TAUCHE